

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA - UESB  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA: LINGUAGEM E SOCIEDADE

**MAIZA MESSIAS GOMES**

**SAMBAS DE RODA DAS COMUNIDADES NEGRAS DE GUANAMBI -  
BA: MEMÓRIAS DO VAI DE VIRÁ, QUEBRA PANELA E REISADO**

VITÓRIA DA CONQUISTA - BA  
FEVEREIRO DE 2018

**MAIZA MESSIAS GOMES**

**SAMBAS DE RODA DAS COMUNIDADES NEGRAS DE GUANAMBI -  
BA: MEMÓRIAS DO VAI DE VIRÁ, QUEBRA PANELA E REISADO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em  
Memória: Linguagem e Sociedade, como requisito  
parcial e obrigatório para obtenção do título de  
Doutora em Memória: Linguagem e Sociedade.

Área: Multidisciplinaridade da Memória.

Linha de Pesquisa: Memória, Discursos e  
Narrativas.

Orientadora: Profa. Dra. Isnara Pereira Ivo.

VITÓRIA DA CONQUISTA - BA

FEVEREIRO DE 2018

Gomes, Maiza Messias.

G633s Sambas de roda das comunidades negras de Guanambi - BA: memórias do Vai de Virá, Quebra Panela e Reisado. / Maiza Messias Gomes – Vitória da Conquista, 2018.  
222 f.

Orientador: Isnara Pereira Ivo.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade – PPGMLS. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2018.

Inclui referência F. 197 - 211.

1. Sambas de roda - Comunidades negras rurais. 2. Sertão de Guanambi - BA - Características samba de roda. 3. Vai de Virá - Quebra Panela -Reisado - Memória coletiva. I. Ivo, Isnara Pereira. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade. III. T.

CDD 793.31981

Catálogo na fonte: Juliana Teixeira de Assunção – CRB 5/1890

UESB – Campus Vitória da Conquista – BA

Título em inglês: Sambas de roda from the rural black communities of Guanambi - BA: memories of Vai de Virá, Quebra Panela and Reisado.

Palavras-chaves em inglês: Samba de roda. Collective memory. Tradition. Vai de Virá. Quebra Panela. Reisado.

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória.

Titulação: Doutora em Memória: Linguagem e Sociedade.

Banca Examinadora: Profa. Dra. Isnara Pereira Ivo (presidente); Prof. Dr. Marcello Moreira (titular); Prof. Dr. Flávio Antônio Fernandes Reis (titular); Profa. Dra. Cristina de Cássia Pereira Moraes (titular); Profa. Dra. Maria de Deus Beites Manso (titular).

Data da Defesa: 19 de fevereiro de 2018.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade.

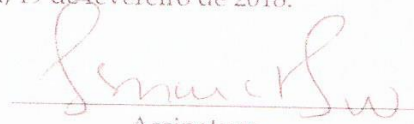
**MAIZA MESSIAS GOMES**

**SAMBAS DE RODA DAS COMUNIDADES NEGRAS DE GUANAMBI -  
BA: MEMÓRIAS DO VAI DE VIRÁ, QUEBRA PANELA E REISADO**

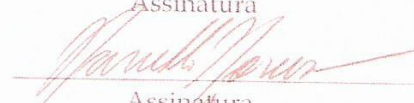
Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em  
Memória: Linguagem e Sociedade, como requisito  
parcial e obrigatório para obtenção do título de  
Doutora em Memória: Linguagem e Sociedade.

Vitória da Conquista - Bahia, 19 de fevereiro de 2018.

Isnara Pereira Ivo  
(Presidente)

  
Assinatura

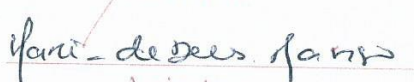
Marcello Moreira

  
Assinatura

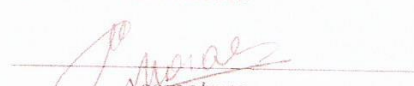
Flávio Antônio Fernandes Reis

  
Assinatura

Maria de Deus Beites Manso

  
Assinatura

Cristina de Cássia Pereira Moraes

  
Assinatura

Aos meus pais, Claricimo e Maria, com carinho e  
gratidão; aos meus irmãos, pela amizade e por  
dividir sonhos; e aos sambadores e sambadeiras do  
Sertão de Guanambi, que fazem de suas vidas  
arte e resistência.

## AGRADECIMENTOS

Ao final de um trabalho como este, somos tomados por vários sentimentos e emoções. Entre eles, o que mais se exalta é o de gratidão.

Inicialmente, eu sou grata a Deus, por ter me concedido saúde, sabedoria, força, alegria, perseverança e determinação na realização do sonho, fazendo-me acreditar, mesmo diante das limitações e da pequenez, que é possível. Obrigada, Deus!

De modo especial, sou grata à minha família, aos meus pais, irmãos, sobrinhos, cunhadas (o), às minhas queridas tias e às primas-amigas, pelo carinho e apoio. A todos vocês, sou grata pela presença constante e por compreenderem os momentos mais difíceis e as minhas ausências.

À professora Isnara Pereira Ivo, minha orientadora, sou grata pela confiança, apoio, dedicação e paciência na forma como conduziu a minha orientação, mostrando sempre os pontos que eu deveria corrigir, e também pela presença durante esta viagem, durante a qual estive sempre preocupada com o desenvolvimento da pesquisa e com um resultado de qualidade. Agradeço por ter acreditado e confiado em mim.

Agradeço imensamente aos moradores das Comunidades de Tabua Grande, Morro de Dentro, Queimadas e entorno, por terem me acolhido e concedido momentos de suas vidas, compartilhando experiências e informações valiosas e, sobretudo, agradeço pela a permissão para adentrar nas residências, no universo dos sambas e nas memórias, sem a qual não seria possível a realização desta pesquisa.

Aos membros da Fundação Joaquim Dias Guimarães e, em especial D. Nice, D. Helena, D. Dete, Celito Brito e José Carlos Lélis, pela reciprocidade e por sempre terem proporcionado ajuda e colaboração nas informações que acompanham este trabalho.

Aos professores Marcello Moreira e Flávio Antônio Fernandes Reis, pelas contribuições prestadas na Banca de Qualificação. As críticas, observações e sugestões foram de grande relevância para a conclusão do trabalho.

Aos meus amigos, que sempre acreditaram e torceram pelo meu sucesso, compreendendo as minhas ausências e angústias, e que sempre estiveram dispostos a atender aos meus apelos. Em especial, agradeço ao amigo Aurimar (Auri), pela amizade sincera, pelas alegrias e dificuldades compartilhadas.

Aos amigos e colegas do IFBAIANO, agradeço pela parceria e pela colaboração.

Aos amigos e colegas de turma, com os quais pude compartilhar grandes momentos de troca de conhecimentos, pelas sugestões, companheirismo e apoio na realização das atividades. Especialmente a Jaqueline, Luzia e Glauber, agradeço pela amizade, pelos encontros, conversas, lanches, almoços, alegrias, angustias e incertezas. Foram momentos valiosos, agradeço pelo apoio e suporte durante a realização deste sonho.

À UESB e à FAPESB, que, por meio do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, possibilitaram a realização deste trabalho.

Aos professores com quem tive a oportunidade de cursar as disciplinas, Edson Silva de Farias, Maria Conceição Fonseca-Silva, Ana Elizabeth Santos Alves, Aterives Maciel Junior, Felipe Eduardo Ferreira Marta, Isnara Pereira Ivo e Lívia Diana Rocha Magalhães, gratidão por todo conhecimento compartilhado.

Aos coordenadores e à secretaria do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, pelo acolhimento, disponibilidade e gentileza na solução das dúvidas e das dificuldades.

Por fim, quero direcionar os meus agradecimentos a todas as pessoas que de alguma forma contribuíram para o andamento e conclusão desta pesquisa, e para a realização desta viagem pelo universo dos sambas de roda do Sertão de Guanambi. A todos (as) a minha gratidão.

## RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar os sambas de roda das comunidades negras rurais do município de Guanambi, na Bahia. Investigam-se os sambas de roda das comunidades negras rurais de Tabua Grande, Queimadas e Morro de Dentro, a partir da análise das narrativas orais dos sambadores e moradores, destacando-se o papel da memória coletiva e de suas práticas de sociabilidade nas formas de transmissão e reinvenção desses sambas. Procurou-se apresentar os aspectos relacionados ao contexto histórico e sociocultural do Sertão de Guanambi, das comunidades, da história e das principais características do samba de roda. No tocante ao contexto histórico do samba de roda, além das suas cantigas, ritmos, danças e demais práticas performáticas, a pesquisa utiliza-se da memória coletiva que circunda as tradições de seus sambas. Diante disto, alguns objetivos direcionaram este estudo: identificar os principais sambas de roda das comunidades negras rurais de Guanambi; saber como se deram os processos de construção histórica destas comunidades e dos sambas de roda; conhecer as experiências cotidianas destas comunidades; investigar os elementos de memória e onde se inscrevem seus sentidos e significados para as reinvenções e manutenção dos sambas de roda. As fontes utilizadas para o desenvolvimento da pesquisa foram, em sua maioria, orais, colhidas sob forma de narrativas por meio de entrevistas, e, em menor proporção, relativas à documentação histórica audiovisual, como a literatura local, fotografias e vídeos. Com base no registro das memórias, foi possível dialogar com – e conhecer – as diversas experiências vivenciadas pelos moradores da comunidade, bem como suas histórias de vida, práticas de sociabilidade e as múltiplas funções que exercem nas comunidades. Na roda do samba e da memória, as experiências culturais do meio rural são contadas e recontadas de forma significativa, por meio das invenções e reinvenções das tradições dos sambas de roda. Assim, conclui-se, principalmente por meio da memória coletiva, que diversos fatores têm contribuído para que os sambas de roda das comunidades negras rurais de Tabua Grande, Queimadas e Morro de Dentro, em Guanambi, encontrem-se em estado constante de reinvenção.

**Palavras-chave:** Samba de roda. Memória Coletiva. Tradição. Vai de Virá. Quebra Painela. Reisado.



## ABSTRACT

The objective of this work is to analyze the sambas de roda of the rural black communities of the municipality of Guanambi, Bahia. The sambas de roda of the rural black communities of Tabua Grande, Queimadas and Morro de Dentro are investigated, based on the oral narratives of sambadores and residents, highlighting the role of collective memory and their practices of sociability in the forms of transmission and reinvention of these sambas. It was tried to present the aspects related to the historical and socio-cultural context of the Sertão de Guanambi, the communities, the history and the main characteristics of the samba de roda. Regarding the historical context of the samba de roda, besides its songs, rhythms, dances and other performance practices, this study uses the collective memory that surrounds the traditions of its sambas. In view of this, some objectives directed this study: to identify the main sambas de roda of the rural black communities of Guanambi; to know how the processes of historical construction of these communities and of the sambas de roda took place; to know the daily experiences of these communities; to investigate the elements of memory and where their meanings are inscribed for the reinventions and maintenance of the sambas de roda. The sources used for the development of the research were mostly oral, collected in the form of narratives through interviews, and to a lesser extent, related to historical audiovisual documentation, such as local literature, photographs and videos. Based on the recollection of the memories, it was possible to dialogue with - and to know - the diverse experiences lived by the residents of the community, as well as their life histories, practices of sociability and the multiple functions that they exert in the communities. In the samba de roda and memory, the cultural experiences of the rural environment are counted and recounted in a significant way, through the inventions and reinventions of the traditions of the sambas de roda. Thus, it is concluded, mainly through the collective memory, that several factors have contributed to the fact that the sambas de roda of the rural black communities of Tabua Grande, Queimadas and Morro de Dentro, in Guanambi, are in a constant state of reinvention.

**Keywords:** Samba de roda. Collective memory. Tradition. Vai de Virá. Quebra Panela. Reisado.

**LISTA DE FIGURAS**

Figura 1 – Localização do município de Guanambi.....	33
Figura 2 – Mapa das Comunidades de Queimadas, Tabua Grande e Morro de Dentro.....	34
Figura 3 – Mapa da antiga vila Beija-Flor.....	37
Figura 4 – Subdivisão da antiga Fazenda das Carnaúbas: Carnaúba de Fora e Carnaúba de Dentro.....	46
Figura 5 – Lundu, de Rugendas.....	91
Figura 6 – “a comemoração do 13 de maio” .....	98
Figura 7 – Batuque.....	104

## LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 – Vista de algumas casas da Comunidade Tabua Grande.....	35
Fotografia 2 – Vista de algumas casas da Comunidade Quilombola de Queimadas.....	35
Fotografia 3 – Vista de algumas casas da Comunidade de Morro de Dentro.....	36
Fotografia 4 – Área onde se localizava a casa do “Zé Vêi” .....	57
Fotografia 5 – Placa de inauguração da quadra poliesportiva da Comunidade de Queimadas, homenageando a memória de Manoel Marques da Silva.....	59
Fotografia 6 – Cisternas do Programa do Governo na Comunidade de Queimadas.....	66
Fotografia 7 – O uso frequente da charrete como meio de transporte na Comunidade de Queimadas.....	67
Fotografia 8 – Moradores da Comunidade de Queimadas sentados à sombra da árvore em um sábado à tarde.....	72
Fotografia 9 – Trempe com o fogo aceso no quintal de uma residência na Comunidade de Morro de Dentro.....	74
Fotografia 10 – Dona Francisca e os netos sentados ao fundo de sua residência na Comunidade de Queimadas.....	75
Fotografia 11 – Quebrada da panela: homens e mulheres cantando e dançando na Comunidade de Veredas – Samba de roda.....	82
Fotografia 12 – Corpo, no passo do samba.....	109
Fotografia 13 – Roda do Vai de Virá na Comunidade de Tabua Grande.....	110
Fotografia 14 – Roda de samba – Tabuinha / Queimadas.....	111
Fotografia 15 – Terno de Reis em Queimadas.....	117
Fotografia 16 – Samba de Roda em Tabuinhas / Queimadas.....	117
Fotografia 17 – A passagem da tradição.....	122
Fotografia 18 – Quebra-panela da noiva, Comunidade de Morro de Dentro.....	123
Fotografia 19 – A panela quebrou e a saudade ficou.....	124
Fotografia 20 – O Vai de Virá na festa do Padroeiro Santo Antônio.....	148
Fotografia 21 – O samba prestando homenagem ao Padroeiro.....	150
Fotografia 22 – O samba abraçando a cidade.....	152
Fotografia 23 – Instrumentos de memória dos sambas.....	169
Fotografia 24 – As cores na roda do samba do Vai de Virá.....	176

Fotografia 25 – O canto: memória dos sambas.....	178
Fotografia 26 – Roda do samba do Vai de Virá – Comunidade Tabua Grande.....	186

**LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

ADCT	Ato das Disposições Constitucionais Transitórias
FJDG	Fundação Joaquim Dias Guimarães
PBF	Programa de Bolsa Família

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>15</b>
<b>2. HISTÓRIAS, MEMÓRIAS E VIÊNCIAS COTIDIANAS:</b>	
<b>COMUNIDADES NEGRAS RURAIS DO MUNICÍPIO DE GUANAMBI.....</b>	<b>34</b>
2.1. O LUGAR: SERTÃO DE GUANAMBI.....	34
2.2. COMUNIDADES NEGRAS RURAIS: ENTRE O PASSADO E O PRESENTE.....	49
2.3. OS PRIMEIROS MORADORES.....	56
2.4. DO TRABALHO À DIVERSÃO.....	64
2.5. DAS PRÁTICAS COTIDIANAS.....	73
<b>3. DO BATUQUE AO SAMBA DE RODA: HISTÓRIA E MEMÓRIA.....</b>	<b>78</b>
3.1. ETNOGRAFIA DO SAMBA: DOS SERTÕES DA ÁFRICA AO SERTÃO DE GUANAMBI.....	86
3.1.1. Lundu.....	92
3.1.2. Fado.....	95
3.1.3. Chula.....	98
3.1.4. O batuque e suas transformações: perseguições e reinvenções.....	99
3.1.5. O batuque virou samba?.....	108
3.1.6. Os sambas.....	115
3.2. SAMBAS DE RODA DO SERTÃO: CORES E ENCANTOS.....	116
3.2.1. O Vai de Virá, o Samba-Corrido e o Samba-Chula.....	121
3.3. SAMBA DA NOIVA: “A PANELA QUEBROU E A SAUDADE FICOU”.....	123
<b>4. FESTAS: PRÁTICAS DE SOCIABILIDADES E A MEMÓRIA DOS     SAMBAS DE RODA.....</b>	<b>129</b>
4.1. A FESTA E O SAMBA DE RODA: INVENÇÕES E REINVENÇÕES.....	140
4.2. A MEMÓRIA DA FESTA DAS (NAS) COMUNIDADES.....	146
4.1.1. Festa, samba de roda e religiosidade.....	159

<b>5. ELEMENTOS DE MEMÓRIA NOS SAMBAS DE RODA:</b>	
<b>DOS VERSOS À RODA.....</b>	<b>164</b>
5.1. ELEMENTOS DE MEMÓRIA DO SAMBA:.....	170
5.1.1. Instrumentos.....	172
5.1.2. Palmas.....	178
5.1.3. Vestimentas e cores.....	179
5.1.4. Canto.....	182
5.1.5. Letras e Versos.....	185
5.1.6. Dança.....	188
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>193</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>197</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>212</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Quem viaja mais eu? Viajou!  
Quem viaja mais eu? Viajou!  
Quem viaja mais eu? Viajou!  
Laiê, Laiê, ei ê ê...

(Autor desconhecido)

Por meio dos versos do samba de roda, proponho uma viagem pelo o universo das práticas culturais das comunidades negras rurais de Tabua Grande, Morro de Dentro e Queimadas, localizadas no município de Guanambi, Bahia. Advertimos de que alguns cuidados serão necessários, pois construir um diálogo com sujeitos que tiveram suas histórias relegadas ao esquecimento e suas práticas culturais marcadas pela invisibilidade, na tentativa de desvendar os labirintos de suas memórias, requer atenção e muita dedicação. Afinal, “a fonte oral sugere mais que afirma, caminha em curvas e desvios obrigando a uma interpretação sutil e rigorosa” (BOSI, 2003, p. 20).

Este trabalho tem a intenção primeira de investigar os sambas de roda das comunidades negras rurais do município de Guanambi-Ba, a partir da análise das narrativas orais dos sambadores e moradores, buscando destacar o papel da memória coletiva e dos elementos de memória relativos a esta prática cultural e o modo como eles influenciam suas práticas de sociabilidade, formas de transmissão, invenção e reinvenção. Para isto, elencamos algumas ações que direcionaram a pesquisa, como: identificar os primeiros sujeitos a ocupar as terras; conhecer a trajetória dessas comunidades; saber quando e como os sambas surgiram; entender o que levou à criação dessas manifestações; compreender a relação dos nomes com o samba de roda, quem compõe e como são compostas as músicas dos samba e qual a relação das letras das músicas com o cotidiano das comunidades; determinar quais são as comunidades que se sentem representadas por essas tradições; identificar as diferenças entre os sambas das comunidades e as semelhanças destes sambas de roda com outras danças ou manifestações.

No que se refere aos aspectos históricos de uma comunidade ou grupo, sabemos que eles nunca devem ser analisados de forma isolada ou desconectada de outros contextos e universos culturais. Neste sentido, ao invés de falar sobre uma história de isolamento das comunidades negras rurais do município de Guanambi, nos propusemos a pensar em histórias



de comunidades que dialogam entre si e que estão relacionadas e conectadas com outras culturas e outros espaços. Assim, partimos da perspectiva das histórias conectadas – *connected histories* –,<sup>1</sup> que difere das abordagens de isolamento das histórias e culturas, até então estudadas separadamente, e busca novas maneiras de revisitar o passado. Tal abordagem não se preocupa, evidentemente, com o isolamento das histórias nacionais, mas interessa-se por mudar as maneiras de revisitar o passado, estendendo a pesquisa a horizontes muito mais amplos. Subrahmanyam (1997), ao tratar da história comparada, afirma que os exercícios comparativos

são baseados na aceitação do que parece ser o mais amplo conhecimento convencional sobre cada historiografia ‘baseada em área’ considerada. Estes especialistas em áreas se encontrarão meramente ‘encaixados’ em um quadro conceitual maior ou ‘deixados de fora’; e não será realmente possível um verdadeiro envolvimento dialético entre os especialistas em áreas e o (ainda que temporário) generalista (SUBRAHMANYAM, 1997, p. 9, grifos no original).

Em outras palavras, enquanto as histórias comparadas (micro-história, micro-etno-história) concentram suas atenções naquilo que pode ser ‘separado’ ou ‘comparável’, as histórias conectadas, mesmo que se ocupam de expressões locais específicas, sugerem transcender as fronteiras geográficas e sociais, bem como a etnografia, que enfatiza a diferença e, mais usualmente, a superioridade do observador sobre o observado.<sup>2</sup> Subrahmanyam (1997) faz um apelo para que “não comparemos apenas de nossas ‘caixas’, mas que dediquemos algum tempo e esforço para transcendê-las, não apenas por comparações, mas buscando as atualmente frágeis linhas que conectam o globo” (SUBRAHMANYAM, 1997, p. 23).

Gruzinski (2001), ao abordar as diferenças entre história comparada e história conectada, aponta que, em dado momento, a história comparada pareceu ser uma alternativa metodológica possível. Mas o autor faz objeções, destacando que ela pode aparecer como um ressurgimento do etnocentrismo de visões dualistas, que costuma opor o colonizador e colonizado.

---

<sup>1</sup> Expressão utilizada por Sanjay Subrahmanyam. *Connected histories: Notes towards a reconfiguration of early modern Eurasia*. In: LIEBERMAN, V. (Ed.) *Beyond binary histories. Re-imagining Eurasia to c. 1830*. Michigan: The University of Michigan Press, 1997. p. 289-315.

<sup>2</sup> Sanjay Subrahmanyam. *Histórias Conectadas: Notas para a Reconfiguração de uma Moderna Eurásia*. In: *Além das Histórias Binárias*. Reimaginando a Eurásia para cerca de 1830. Tradução: Carla Cristiane de Oliveira Marson. Victor Lieberman Editor.

Cientes de tais observações e sabendo que à beira do caminho alguns cenários vão sendo gradualmente revelados, antes de prosseguirmos com nossas análises, faremos a primeira parada, através da qual situaremos o nosso objeto e trataremos de alguns conceitos.

O município de Guanambi caracteriza-se pela diversidade cultural, que é o resultado de um processo de ocupação territorial que contou, desde o início, com indivíduos vindos de várias regiões da Bahia e de outros estados brasileiros. Neste cenário, é possível observar conexões culturais que perpassam o campo da construção de territórios e identidades, atreladas à coexistência e à invenção de tradições que vêm sendo transmitidas às novas gerações por meio da prática e da linguagem falada e cantada. São exemplos disto, os sambas de roda Vai de Virá, Quebra Panela e Reisado, os quais constituem os objetos que ora estudamos. Se voltarmos à história do samba de roda Vai de Virá, por exemplo, veremos que seu início é anterior ao surgimento da cidade Guanambi, já que se tem notícia de que esta tradição vem sendo apresentada desde a época em que a região ainda era denominada Vila Beija-Flor.<sup>3</sup>

Guanambi está localizada na região do Centro-sul Baiano, a 790 quilômetros da cidade de Salvador, e apresenta um aspecto demográfico que não difere dos demais centros urbanos da Bahia, nos quais se verifica um notável crescimento da população urbana e um consequente decréscimo da população rural. De acordo com o Censo Demográfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística de 2010 (IBGE, 2010), a população de Guanambi, no referido período, totalizava 78.833 mil habitantes.<sup>4</sup>

O município abriga várias tradições culturais como a marujada, o samba de caboclo, o samba de roda, o reisado, as cantigas de roda, as cantigas das lavadeiras, a dança do coco, as quadrilhas, o pau de fitas, entre outras.<sup>5</sup> A prática regular destas tradições e a invenção de

<sup>3</sup> Guanambi ganhou várias nomenclaturas, entre elas, Arraial do Quebra, Vila Beija-Flor, Beija-Flor. Em 14 de agosto de 1919, pela Lei Estadual número 1.364, o arraial foi elevado à categoria de vila, que, posteriormente, cedeu lugar ao Município Guanambi (TEIXEIRA, 1991, p. 75). “Tal nome foi escolhido por significar beija-flor (a ave), de procedência etimológica tupi-guarani com as variantes “guainumbi e guanumbi”” (TEIXEIRA, 1991, p. 52).

<sup>4</sup> De acordo com o IBGE, em 2016, Guanambi apresentou uma estimativa populacional de 86.320 habitantes. Disponível em: <http://cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?codmun=291170>> Acesso: 03 de fevereiro de 2017.

<sup>5</sup> Difundida em todo o Nordeste, a **dança do Coco** é uma dança de roda ou de fileiras mistas, de conjunto, de par ou de solo individual. O Coco apresenta variadas modalidades, conforme o texto poético, a coreografia, o local e o instrumento de música. Os “Coco solto”, “Quadradas”, “Embolada”, “Coco de entrega”, “Coco de dez pés” são referidos pela métrica literária; os “Coco de ganzá”, “Coco de zambê”, pela música; os “Coco de praias”, “Coco de usina”, “Coco de sertão”, pelos locais; os “Coco de roda”, “Coco de parselhas ligadas”, “Coco solto”, “Coco de fila”, “De parselhas trocadas”, “De tropel repartido”, “Cavalo manco”, “Travessão”, “Sete e meio”, “Coco de visitas”, pela coreografia. A umbigada é presente em muitas variantes. Conhecida em todos os Estados, a **Quadrilha** é própria dos festejos juninos, nasceu como dança aristocrática, oriunda dos salões franceses, depois difundida por toda a Europa. No Brasil foi introduzida como dança de salão que, por sua vez, foi apropriada e adaptada pelo gosto popular. Para sua ocorrência é importante a presença de um mestre “marcante” ou “marcador”, pois é quem determina as figurações diversas que os dançadores desenvolvem. O **Pau-de-Fitas**,

outras novas integraram tais manifestações à vida comum da população. Os batuques, as rodas e as danças fizeram e fazem parte da vida e da história da cidade, se constituindo como parte do patrimônio material e imaterial do município. Diante disto, podemos afirmar que as práticas culturais das comunidades rurais de Guanambi abrigam elementos das tradições indígenas, africanas e europeias, herdadas e reinventadas em territórios sertanejos.

É possível perceber que as experiências vivenciadas em terras sertanejas estiveram sempre em conexão com outras culturas, uma vez que, além dos grupos indígenas que originalmente habitaram a região, também circularam e se estabeleceram nela indivíduos provenientes da África e da Europa. Além disto, é necessário lembrar que os trânsitos e as mobilidades verificados nos sertões da Bahia a partir do século XVI extrapolaram os interesses econômicos lusitanos. Isto porque, após as conquistas ultramarinas, os espaços americanos resultantes do encontro inédito de povos oriundos de diversas partes do mundo tornaram-se, por excelência, espaços de mediação cultural, de resistência, de trocas culturais e de coexistência entre distintos. Esta compreensão nos permite analisar as práticas culturais como os sambas de roda no Novo Mundo como sendo um resultado da invenção e da reinvenção, haja vista que tais práticas foram forjadas do encontro de povos indígenas, europeus e africanos em solo americano.<sup>6</sup>

Neste contexto, e em se tratando dos sertões baianos, a historiografia por muito tempo minimizou os efeitos da presença indígena e africana, bem como do trânsito de pessoas, de objetos e de culturas. Em contrapartida, em regiões consideradas produtivas como em

---

também é conhecido em todas as regiões do Brasil, para seu desenvolvimento prepara-se um mastro com cerca de três metros de comprimento, encimado por um conjunto de largas fitas multicores, de maior tamanho. Os dançadores, em número par, seguram na extremidade de cada fita e, ao som das músicas, giram em torno do mastro, revezando os pares de modo a compor trançados no próprio mastro, com variados desenhos e cores. O **Reisado** é conhecido em todo o Nordeste. Do ciclo natalino, apresenta-se com partes dançadas, declamadas e cantadas. Grupo que se apresenta no ciclo natalino, rememora a viagem dos três reis do oriente a Belém. Visitam casas de amigos e devotos onde cantam passagens religiosas. Autodenominados foliões, os componentes se organizam numa hierarquia composta pelo Mestre, Contramestre, Bandeireiro, Músicos e Cantores. Há ainda os Palhaços, mascarados que representam a parte profana deste ritual religioso. **Samba-de-caboclo**, cântico ritual dos candomblés de caboclo. As **cantigas de roda** são um tipo de canção, que está diretamente relacionada com as brincadeiras de roda. A prática é comum em todo o Brasil e faz parte do folclore brasileiro. Consiste em formar uma roda, dar as mãos e cantar músicas com características próprias, com melodias e ritmos de cada região, letras de fácil compreensão, temas referentes ao cotidiano ou ao universo imaginário e geralmente são coreografados. As cantigas de roda, também, são entoadas pelas **Cantigas das lavadeiras** ou **Cantos de trabalho**, embalados pela música, as pessoas desempenham com alegria as lidas diárias, sentem diminuir o peso do esforço físico e aumentar a produtividade, pois os cantos podem acelerar o trabalho, dando-lhe um caráter rítmico. São canções que acompanham as atividades de trabalho, coletivas ou individuais. Em todo o mundo são numerosos os cantos de trabalho: as canções de fiar, canções de quebrar pedra, as canções de plantar e colher, as canções de remar, chamar o gado, apregoar, etc. São cantos que exprimem a profunda ligação entre a arte e a vida (ANDRADE, 1962; CASCUDO, 2010; LOPES, 2011; LACERDA, 1977; MARTINS, 1982; MELLO, 1977; VIANNA, 1981).

<sup>6</sup> Ver: Ivo, 2012; Paiva, 1995, Paiva & Ivo, 2008; Paiva, Ivo & Martins 2010; Paiva, Amantino & Ivo, 2011, Paiva, 2012.

Salvador e na região do Recôncavo, a presença dos africanos foi bastante evidenciada. A partir dos trabalhos de Neves (2000), Pires (2003, 2009), Ivo (2004, 2012) e outros, os estudos sobre escravidão, política, economia, tráfico de escravos, trânsitos culturais e comércio nos sertões ganharam maior proporção e visibilidade na historiografia brasileira e, ainda que de forma tímida, conseguiram dar espaço e abertura a temas que abordassem a vida, as dinâmicas e a história desses sujeitos.

Estudos pautados nessa antiga historiografia em sua maioria só reforçam a “condição de escravo ou de ‘sujeito’ envolvido em situações de extrema humilhação ou de resistência” (DUTRA, 2004, p. 1), o que torna ainda mais compreensível a necessidade de continuar a desenvolver estudos sobre a temática que assumam outro viés. Além disto, existem ainda muitos aspectos, como as tradições culturais destes indivíduos, que não foram contemplados e que deram e seguem dando sentido e significado aos seus modos de vida como, por exemplo, as experiências de vida, as danças e as relações e práticas culturais que resistem às mudanças e sobrevivem na prática cotidiana e na memória desses povos.

Estudos como o de Paraíso (2000), Cancela (2007) e Santos (2012) têm apresentado algumas reflexões sobre os povos indígenas condicionados ao processo de conquista e colonização da América portuguesa. Pouco tem se falado, porém, sobre a trajetória dos nativos pelos sertões baianos, sobre a influência dos modos indígenas na cultura sertaneja, ou sobre a ocultação da presença dos índios no sertão, que contribui para o silenciamento de sua influência nas práticas culturais brasileiras como, por exemplo, o samba de roda.

A respeito do samba de roda, especificamente, autores como Alves (2002) defendem a ideia de que ele seja de origem indígena e de que já existia no Brasil antes mesmo da chegada dos africanos e dos europeus ao continente. De acordo com o autor, na língua tupi, samba significa “dança de roda” e a verdadeira história do samba foi abafada e foram negadas, assim, suas influências mestiças. Alves (2002) denuncia ainda que a história inventada elegeu a canção “Pelo Telefone” como o primeiro samba, a casa da Tia Ciata como berço do samba e Sinhô como o rei do samba.

De acordo com Almeida (2010), o desaparecimento dos índios em diversas regiões do Brasil já nos primeiros séculos de colonização ocorreu apenas na história escrita, uma vez que, “os índios inseridos no mundo colonial, em diferentes regiões da América portuguesa, continuavam muito presentes nos sertões, nas vilas, nas cidades e nas aldeias” (ALMEIDA, 2010, p. 14). Para a autora, por muito tempo o desaparecimento dos povos indígenas na historiografia brasileira esteve relacionado com o já superado “processo de aculturação”: “trata-se da ideia segundo a qual os índios integrados à colonização iniciavam um processo de

aculturação, isto é, de mudanças culturais progressivas que os conduziam à assimilação e consequentemente à perda de identidade étnica” (ALMEIDA, 2010, p. 14). A partir desta ideia de cultura fixa, pura e isolada, muitos temas relacionados às práticas culturais indígenas foram considerados como a-históricos. Contrariando as previsões da historiografia, a cultura não morre; os elementos culturais indígenas dão sinais e coexistem até os dias atuais, não desapareceram.

Na tentativa de trazer a presença indígena para a discussão do contexto histórico e social dos sambas de roda no Sertão de Guanambi, pouco ou quase nada foi encontrado e foi preciso recorrer aos relatos dos viajantes do século XIX para encontrarmos exemplos dessa influência. A respeito destes relatos, Paraíso (2000, p. 2) explica que “ao mesmo tempo, esse tipo de literatura procurava satisfazer a crescente curiosidade dos europeus sobre os novos mundos e que se manifestava nas inquietações científicas e no gosto pelas maravilhas e pelo mistério”.

Sobre as “gentes” do lugar, os relatos de Spix e Martius (1938, p. 38) evidenciam que “raramente se encontra um branco de pura origem europeia; muitos são mulatos; outros demonstram pela cor mais clara do rosto e pelos cabelos lisos a origem mista de indígenas e brancos”. Diante desta afirmação, vemos que não se pode ignorar os espaços mesclados dos sertões, que foram mediados pelos trânsitos de pessoas, objetos, mercadorias e culturas. Ao contrário, é preciso ressaltar a presença das mestiçagens em terras sertanejas, destacando as mesclas biológicas e culturais e entendendo os sertões como lugares mestiços, cujos habitantes “não são mais da raça indígena pura, tendo a maioria deles o cabelo encarapinhado dos negros e também a cor escura, e com exceção de dois velhos, não sabem mais a sua língua” (WIED-NEUWIED, 1940, p. 413). É notório, portanto, que a língua e os costumes indígenas foram expostos a alterações por meio do contato com a cultura europeia e africana e vice-versa.

O processo de povoamento e ocupação dos sertões aconteceu em meio à intensificação dos trânsitos de culturas, que fomentaram as dinâmicas de mestiçagens biológicas e culturais. Sobre o conceito das dinâmicas de mestiçagens, Paiva (2013, p. 14) explica se tratar do “conjunto de forças e de operações das quais resultaram os produtos mestiços, incluídos os humanos, e, também, os lexicais, que nomearam, definiram, valoraram e atribuíram significados a essas dimensões e a esses produtos”. Deste modo, sua interpretação exige a compreensão dos espaços e das relações resultantes dos encontros de povos e culturas e

também dos modos como as culturas se entrelaçam uma à outra.<sup>7</sup> As mestiçagens podem ser identificadas na linguagem, nos hábitos alimentares, na religiosidade, nas festas, na organização da cidade, nos comportamentos, nos modos de vestir, entre outros.

Pode-se dizer, ainda, que houve troca de conhecimentos técnicos e reelaboração de práticas mestiças, além das misturas biológicas e culturais. Em outros termos, “não só os corpos misturam-se, mas todas as formas de existência social e do pensamento” (GRUZINSKI, 2001, p. 194). Isto quer dizer que as dinâmicas de mestiçagem, que vão além das mesclas biológicas e culturais, devem ser entendidas a partir de discursos, expressões, experiências e das relações de convivência, e não pelas misturas em si. Dito de outro modo, compreende-se que “os espaços resultantes dos encontros entre os povos ibéricos, americanos e africanos resultaram nas formas de ser e de viver, que se fizeram refletir nas maneiras de governar e de administrar” (IVO, 2016, p. 20).

Da multiplicidade das danças e cantos resultantes das dinâmicas de mestiçagens, desde a colônia até os sambas de roda das comunidades negras rurais de Guanambi, os fazeres herdados da África sempre estiveram em constantes transformações, se reelaborando e se reinventando, como nos mostram a história e memória destas práticas mestiças. Assim, o estudo tem se debruçado sobre essas manifestações, buscando destacar a presença de elementos estéticos mestiços nos vários ritmos musicais brasileiros.

Para falar sobre as memórias dos sambas e sobre as categorias de definição e de análise do estudo – memória, tradição, invenção e reinvenção –, tomamos como base principalmente os conceitos de mestiçagens, dinâmicas de mestiçagens, trânsitos culturais e mundialização, os quais nos ajudaram a pensar as práticas culturais das comunidades negras rurais de Guanambi – em especial os sambas de roda – por meio do conjunto de elementos de memórias mestiços.

Face ao exposto, cabe dizer que os processos de ocupação, interiorização e povoamento se fizeram necessários à região onde atualmente se localiza Guanambi, uma vez que foram incorporados pelos grupos humanos – indígenas, africanos e europeus – que constituíam esse ambiente múltiplo e propício às misturas biológicas e culturais, às práticas de sociabilidades e às tradições culturais mestiças como o reisado, as danças de roda, as rezas de ladainhas, a culinária, os instrumentos, a linguagem, etc. Tais práticas se associam intimamente ao contexto histórico, social e cultural das comunidades negras rurais de Tabua Grande, Morro de Dentro e Queimadas.

---

<sup>7</sup> Para saber mais a respeito do conceito de dinâmicas de mestiçagens, ver: Ivo (2012), Gruzinski (2001) e Paiva (2013; 2015).

Na história de Guanambi, a cultura e a memória das comunidades rurais articulam-se de tal forma que se torna mesmo impossível estudá-las separadamente. Neste contexto, tradições consideradas antigas se juntam a outras tradições e práticas culturais mais novas do município, passando a fazer parte de sua história mais recente. A respeito disto, Hobsbawm (2008, p. 9) afirma que “muitas vezes, tradições que parecem ou são consideradas antigas são bastante recentes, quando não são inventadas”. Sobre o conceito de tradições inventadas, o autor explica que

o termo “tradição inventada” é utilizado no sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as “tradições” realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgem de maneira mais difícil de localizar num período limitado e de determinado tempo – às vezes coisa de poucos anos apenas – e se estabeleceram com enorme rapidez (HOBBSAWM & RANGER, 2008, p. 9, grifos no original).

Interessando em traçar uma reflexão sobre o nacionalismo, Andersen (2008, p. 32) define a nação como “uma comunidade política imaginada - e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana”. Este mesmo autor, evocando o que foi dito por Seton-Watson (1977) e por Renan (1947), afirma que as comunidades são imaginadas, pois “mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão ou nem sequer ouvirão falar da maioria dos seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles” (ANDERSEN, 2008, p. 32). Ao cunhar o conceito de comunidades imaginadas, o autor afirma que, mais do que inventadas, as nações são imaginadas. Segundo ele, “qualquer comunidade maior que a aldeia primordial do contato face a face (e talvez mesmo ela) é imaginada” (ANDERSEN, 2008, p. 33). Deste modo, as comunidades se diferenciam umas das outras não pelas suas invenções, mas pela prática como são imaginadas.

Dito isto, percebemos ser possível pensar nosso objeto a partir das duas ideias: invenção e imaginação. No entanto, apesar de compreendermos que a reinvenção parte da manutenção de certas imagens, isto é, da imaginação, optaremos por tratar os sambas de roda sob a ótica da “invenção das tradições”, assegurando que, diferente de outros costumes, este estabelece continuidades que “são reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores” (HOBBSAWN & RANGER, 2008, p. 10). Trata-se, pois, de uma prática tradicional que se conecta e se comunica com as culturas africanas, europeias e indígenas, que mantém uma continuidade histórica mesmo passando por reelaborações e adaptações dentro do cenário nacional do samba e que sobrevive e propicia o surgimento de

outros sambas, tais como samba-choro, samba-canção, samba enredo, samba de terreiro, samba de exaltação, samba de gafieira, samba partido-alto, samba do morro, samba de quadra, samba de terreiro, samba-rock e samba de roda, entre outros (DINIZ, 2012; SODRÉ, 1998).

Segundo Sodré (1998, p. 35), “os diversos tipos de sambas [...] são perpassados por um mesmo sistema genealógico e semiótico: a cultura negra” e isto tem permitido a formação de vários ritmos e sons brasileiros. Diante desta diversidade de sambas, a opção por trabalhar com o samba de roda de comunidades negras rurais de Guanambi tendo como referências o cenário do samba de roda baiano se apoia no fato de que esta é uma manifestação cultural presente em toda a Bahia. É importante ressaltar, no entanto, que, apesar de estar intimamente ligado às tradições culturais baianas, especificamente às da região do Recôncavo e de Salvador, o samba de roda também é encontrado em outros estados, se configurando, assim, como uma rica expressão cultural brasileira.

Dadas as complexidades dos aspectos culturais e históricos existentes no município de Guanambi, optamos por concentrar nossas atenções em espaços, elementos e práticas que ainda são mantidas vivas e que foram e são inventadas/reinventas no decorrer dos processos históricos. A escolha de um estudo voltado para as comunidades negras e suas práticas culturais está relacionada com a carência de pesquisas e até mesmo de uma documentação sociológico-histórica sobre a representatividade destas tradições, especialmente no que se refere aos sambas de roda, e sobre sua importância para o desenvolvimento de uma memória identitária nessas comunidades. Este trabalho de pesquisa, iniciado com o intuito de compor o banco de dados e as fontes a serem utilizadas em nossas pesquisas de mestrado, é pioneiro no sentido de registrar aspectos típicos do samba de roda Vai de Virá, na comunidade de Tabua Grande.<sup>8</sup>

Na sequência das investigações, outras comunidades negras rurais, a exemplo de Queimadas e Morro de Dentro, e outros tipos de samba como o Samba Quebra Panela e o do Reisado foram se revelando em suas semelhanças com outras tradições – como o Reis – e em suas diferenças/semelhanças com os sambas de roda da região do Recôncavo baiano. Aliás, no que tange as especificidades dos sambas de roda das comunidades negras rurais de

---

<sup>8</sup> Mais adiante, será apresentado um estudo mais aprofundado sobre os sambas, as características e demais informações a respeito das comunidades. Para mais informações, ver trabalho da própria autora, intitulado: Cultura popular no Alto Sertão Baiano: a tradição do Vai de Virá em Guanambi – BA, 2012. Disponível em: <[https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/11144/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O\\_MAIZA\\_%28FORMATADA%29.pdf](https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/11144/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O_MAIZA_%28FORMATADA%29.pdf)>.



Guanambi em relação aos sambas da região do Recôncavo Baiano e de Salvador, destacamos principalmente o passo do Miudinho,<sup>9</sup> a simbologia e a ritualidade da roda.

Na perspectiva proposta por Sandroni (2006), o samba de roda é compreendido em dois grupos: o Samba Chula e o Samba Corrido,<sup>10</sup> nos quais as diferenças/semelhanças estariam centradas basicamente na música e na dança. Eles são, portanto, sambas que se aproximam pelo processo de invenção, mas que se diferenciam a partir dos processos de reelaboração sofridos ao longo da história e dos contextos. As reinvenções são verificadas nos movimentos performáticos da roda, como o canto, a música, os instrumentos, as vestimentas, as cores e os sons.

Ainda de acordo com Sandroni (2004, p. 23), “o samba de roda é uma manifestação musical, coreográfica, poética e festiva presente em todo o estado da Bahia, mas muito particularmente na região do Recôncavo”. A expressão “samba de roda” referencia as características encontradas em sua performance, acompanhadas de um repertório musical e coreográfico: disposição dos participantes em círculo ou, como é mais comumente aludido, em roda, daí o nome do samba. A roda, que identifica esse gênero musical, permitindo circular em seu interior características distintas, pode acontecer a qualquer dia, hora e lugar.

Dentre as comunidades negras rurais do município de Guanambi, optou-se por trabalhar com as comunidades de Tabua Grande, Queimadas e Morro de Dentro, além dos povoados do seu entorno, como Mucambinho, Queimada, Lagoa do Tubi, Vereda e Barreiro, porque estas comunidades apresentam uma população negra que possui laços familiares e coletivos e mantêm vivas tradições de cultivo da terra e de práticas culturais que configuram e reconfiguram suas identidades como sujeitos individuais e/ou de grupo. Tabua Grande, Morro de Dentro e Queimadas integram, portanto, o conjunto de comunidades negras rurais da região de Guanambi.

Ressaltamos que comunidades negras rurais são entendidas aqui a partir do presente e não com base em um passado estático, isolado e cristalizado como foram caracterizados os antigos quilombos: “não se trata de um passado imóvel, como aquilo que sobrou (posto nunca

---

<sup>9</sup> Miudinho: um dos passos do samba, onde quase não se movem as pernas. Referenciado por Andrade (1989), Lopes (2011, p. 456), consigna o termo a uma dança individual, muito executada nas salas burguesas do Brasil oitocentista. Cascudo (2010, p. 580), define o miudinho como dança e um dos passos dos sambas.

<sup>10</sup> De acordo com Sandroni (2004), são inúmeras as modalidades de samba de roda do Recôncavo. No entanto, os estudos desenvolvidos a partir da elaboração do Dossiê de Registro do Samba de Roda do Recôncavo Baiano propõem uma compreensão com base em dois grandes tipos: Chula e Corrido. O primeiro “permite aproximar, por alguns traços comuns, sambas diferentes, na região de Santo Amaro e municípios vizinhos – muitos dos quais de emancipação política recente em relação a Santo Amaro –, que são chamados de samba chula, *de parada*, *amarrado* ou *de viola*; e que na região de Cachoeira, com diferenças maiores, são chamados de *barravento*” (IPHAN, 2006b, p. 34). Já o segundo, “corresponde a uma categoria nativa bastante generalizada no Recôncavo e em Salvador: samba corrido” (IPHAN, 2006b, p. 34).

transformado) de um passado remoto” (GOMES, 2015, p. 7). São comunidades que se diferenciam por sua população negra, que mantêm memória escrava, laços de parentescos, que vivem da cultura de subsistência em terras herdadas dos antepassados e que reelaboram suas vidas, tradições, culturas e experiências oriundas desses antepassados. Estas comunidades

são a continuidade de um processo mais longo da história da escravidão e das primeiras décadas da pós-emancipação, época em que inúmeras comunidades de fugitivos da escravidão (e também índios e desertores militares), e depois aquelas com a migração dos libertos, se formarem (GOMES, 2015, p. 7).

Seguindo o alerta feito por Ivo e Santos (2016), ao nos referirmos à região em que se encontra o atual município de Guanambi, não usaremos o conceito de Alto Sertão, que foi amplamente utilizado pela historiografia baiana. Ao invés deste, utilizaremos a denominação Sertão de Guanambi, já que o município de Guanambi está situado no sertão baiano, na fronteira entre Bahia e Minas Gerais, ao Norte dos Sertões de Minas Gerais. O conceito de Alto Sertão que, conforme a observação feita por Ivo e Santos (2016), não aparece na documentação histórica dos séculos XVIII e XIX para a região de Caetité e Rio de Contas, tampouco foi utilizado para descrever Guanambi, uma vez que não foi encontrado em nossas fontes. Possivelmente, como apontam os autores, “as crônicas e a literatura oitocentistas, sobre esta parte do sertão da Bahia, tenham contribuído para a disseminação, entre os historiadores e demais estudiosos, do uso do nome Alto Sertão da Bahia” (IVO e SANTOS, 2016, p. 111).

Para a realização da pesquisa, foram feitas diversas visitas de campo, as quais possibilitaram registros das peculiaridades de ações dos diferentes sujeitos históricos que compõem o mosaico cultural do sertão. As fotografias, entrevistas e filmagens concedidas são apresentadas como memória do grupo. Os saberes e fazeres populares, sejam eles religiosos, artísticos ou de práticas cotidianas, representam um universo de dinâmicas pouco visíveis aos olhos da sociedade guanambiense em geral.

A partir destas constatações, levantamos alguns questionamentos que nos ajudaram a pensar o objeto em estudo: no processo de reelaboração dessas tradições históricas, como estas manifestações sobrevivem até os dias atuais? Seriam o corpo, a história, as festas, as músicas, os instrumentos e a roda, a memória do samba de roda? Estas questões serviram de direcionamento para nossa investigação.

Para a realização das visitas, o acesso às comunidades foi facilitado pelo contato com os presidentes das Associações dos Trabalhadores Rurais e com os agentes de saúde das comunidades, e pelo contato de alguns familiares da pesquisadora com os moradores, já que estas comunidades são próximas a uma propriedade em que residem seus tios e avô. Esta aproximação de família contribuiu para que se estabelecesse uma relação de confiança entre as comunidades estudadas e a pesquisadora, facilitando o caminho de informações sobre as experiências de vida e sobre as tradições dos moradores. Deste modo, as visitas se tornaram constantes e, aos poucos, a confiabilidade foi se estabelecendo numa relação de prazer e alegria, possibilitando que os moradores narrassem suas histórias e vivências cotidianas. A participação nas reuniões da Associação dos Trabalhadores Rurais e em outros momentos festivos das comunidades levou também a conhecer as dificuldades da comunidade e a estabelecer vínculos de amizade com os moradores.

Foram realizadas entrevistas com moradores das comunidades e com algumas pessoas da cidade envolvidas na manutenção da cultura. Além disto, foram ouvidos alguns professores municipais, a coordenadora e outros membros da Fundação Joaquim Dias Guimarães (FJDG). A escolha dos integrantes do grupo a serem entrevistados obedeceu ao critério de priorizar os moradores e sambadores mais antigos, que ainda participam das apresentações e detêm informações relevantes sobre a organização e a realização dos sambas de roda.

Outras fontes utilizadas nesta pesquisa referem-se a autores da literatura local, como memorialistas, poetas e historiadores. Além disso, recorremos a fontes iconográficas em formatos diversos, como fotografias, vídeos, narrativas orais, reportagens de revistas e folders, documentos de arquivos, entre outros. Muitas dessas fontes foram cedidas por particulares que mantêm um acervo próprio.

Ainda no âmbito das fontes, recorremos à bibliografia sobre memória e sobre história oral, principalmente àquela desenvolvida pelos seguintes autores: Bosi (1979; 2003), Nora (1981), Portelli (1997), Amado (2002), Le Goff (2003), Halbwachs (2004; 2006), Montenegro (2007) e Meihy (2014).

Neste estudo sobre o samba de roda, os primeiros passos foram dançados sob os versos da História Oral como método de investigação da memória, contornando o passado e as lembranças e tendo como referência as narrativas dos moradores. Assim, “as investigações devem revelar, além das posturas e comportamentos do grupo, a noção de passado e presente daquela cultura” (MEIHY, 2014, p. 41).

Para Portelli (1997, p. 18), a História Oral é “como uma arte do indivíduo, portanto, leva ao reconhecimento não só pela diferença, como também da igualdade [...] constituindo

essa a razão primordial que nos motiva a procurá-las”. O autor reconhece ainda que, apesar de a memória ser constituída em um processo essencialmente individual, ela se dilata, ao mesmo tempo, para o coletivo. Assim, a memória compreende as duas categorias simultâneas: a individual e a coletiva ou social. Nesta direção, Elias (1994) contribuiu com o debate sobre indivíduo e sociedade, assegurando que a construção do indivíduo passa pela aprendizagem de modelos sociais que são determinados pelo grupo. Deste modo, indivíduo e sociedade não existem separadamente, mas estão intimamente ligados um ao outro. Dito de outro modo, “ninguém duvida de que os indivíduos formam a sociedade ou de que toda sociedade é uma sociedade de indivíduos” (ELIAS, 1994, p. 16).

Ainda na visão deste autor, é no convívio social que o indivíduo adquire referências que serão carregadas por toda a sua vida adulta. Seguindo este raciocínio, temos que o grau de maleabilidade e adaptabilidade é muito maior na criança do que no adulto e, conseqüentemente, a criança precisa do outro para adaptar-se e formar-se. Em outras palavras, “ela [a criança] precisa ser adaptada pelo outro, precisa da sociedade para se tornar fisicamente adulta” (ELIAS, 1994, p. 30) e também para construir suas concepções acerca da vida, do mundo e dos comportamentos. Neste sentido, por mais que tentemos separar o indivíduo do social ou da sociedade, percebemos que esta tentativa tende ao fracasso, vez que o desenvolvimento de um está estreitamente ligado ao do outro: “por nascimento, ele está inserido num complexo funcional de estrutura bem definida; deve conformar-se a ele, moldar-se de acordo com ele e, talvez, desenvolver-se mais, com base nele” (ELIAS, 1994, p. 21).

Em contraponto à ideia de Elias (1994), no entanto, entendemos que o indivíduo não é limitado do contato com outros grupos. Ao contrário, no meio social e cultural, as relações entre as sociedades são extremamente conectadas e, assim sendo, rompem com qualquer ideia de estrutura.

Para Elias (1994, p. 21), é possível que o indivíduo não conheça ninguém, mesmo na agitação das ruas das grandes cidades, que ele chama de “burburinho”. Ainda assim, é possível que, em algum lugar, possa haver pessoas a quem este indivíduo conhece e, mesmo estando só, ele tem conhecidos perdidos ou mortos que vivem apenas em sua memória. Neste sentido, a memória é resultado da interação entre indivíduo e meio social, ou seja, a memória é determinada pela sociedade, embora o ato de lembrar as experiências vivenciadas sejam exclusivamente individuais.

Conforme Halbwachs (2006), as memórias de um indivíduo nunca são só suas e nenhuma lembrança pode existir separada da sociedade. As memórias são construções dos grupos sociais; são eles que determinam o que é memorável e os lugares de preservação

dessas memórias. “Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos” (HALBWACHS, 2006, p. 30). Mesmo sendo composta por lembranças aparentemente individuais, a memória remete a um grupo e o indivíduo está sempre em interação com a sociedade.

Le Goff (2003, p. 469) entende que “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia”. Em se tratando de um fenômeno que acontece nos campos individual e coletivo, a memória apresenta-se como um processo dinâmico em permanente mudança, ligando o sujeito histórico ao grupo social e, conseqüentemente, a um momento específico. Neste sentido, Le Goff (2003) concorda com Halbwachs (2006) ao considerar que a memória coletiva é um elemento fundamental da identidade, seja ela individual ou coletiva. Entretanto, Le Goff (2003), não limita a memória a quadros sociais (molduras) como propõe a teoria halbwachsciana, a qual pensa a memória a partir dos marcos sociais constituindo-se não no vazio, mas por meio de uma ancoragem em marcos que são materializados nas relações sociais.

Outro ponto de divergência entre os dois autores a respeito da memória coletiva, refere-se à dominação e aos conflitos existentes no processo de construção da memória individual e coletiva. Na teoria halbwachsciana, essas tensões não são abordadas: “ao sujeitar a memória a este determinismo social, Halbwachs negligencia as tensões dialéticas existentes entre a memória individual e a construção social do passado” (PERALTA, 2007, p. 6). Para Le Goff (2003), a memória coletiva é um campo de disputa, é uma conquista e também um instrumento e objeto de poder. “A memória coletiva faz parte das sociedades desenvolvidas e das em fase de desenvolvimento, das classes dominantes e das classes dominadas, lutando, todas, pelo poder ou pela vida, pela sobrevivência e pela promoção” (LE GOFF, 2003, p. 469).

Peralta (2007) afia a sua crítica a Halbwachs tomando como base autores que designam a compreensão de memória social em detrimento da memória coletiva proposta por ele. Estes autores, tais como Fentress e Wickham (1992), apontam os conflitos e a dialética existente entre a memória individual e a construção social do passado como questões ausentes das discussões de Halbwachs.

No que pode ser considerada uma tentativa de conciliar definições, Le Goff (2003, p. 423) afirma que “preferir-se-á reservar a designação de memória coletiva para os povos sem escrita”. Assim, a memória coletiva surge como um mito que se fundamenta com a história, as

tradições, os conhecimentos práticos, as experiências do grupo e o processo de transmissão desses saberes. “A memória coletiva parece, portanto, funcionar nestas sociedades segundo uma ‘reconstrução generativa’ e não segundo uma memorização mecânica” (LE GOFF, 2003, p. 426).

A invenção da escrita permitiu também a criação de novas técnicas de memória: “reprodução mnemônica”. O autor emprega a expressão “memória social” para se referir às sociedades em que a escrita já tenha se instalado. Neste sentido, a possibilidade de construir uma história permitiria distinguir memória coletiva e social e esta última teria como testemunhas os documentos escritos, inexistentes em comunidades de cultura exclusivamente oral.

As abordagens feitas pelos autores e destacadas aqui nos possibilitaram entender que a memória coletiva apresentada por Le Goff (2003) é a que mais se aproxima da memória coletiva dos sambas de roda das comunidades de Tabua Grande, Morro de Dentro e Queimadas. Trata-se, pois, de práticas culturais de comunidades negras rurais que, em meio aos processos de “aceleração da história”, até o momento não se atentaram à necessidade de registrar suas memórias por meio da escrita e, assim, constituem-se como “comunidades sem escrita”, porém com muitas histórias.

Na esteira destas discussões, este estudo tem como proposta pesquisar os sambas de roda por meio das narrativas dos moradores das comunidades e de alguns registros históricos. Conhecer as vivências das comunidades negras rurais, as relações sociais, os costumes, a religiosidade, as tradições e as diferentes práticas culturais só foi possível graças à utilização de fontes orais, que se constituem em referência documental para os estudos de memória, das vivências culturais de comunidades que mantêm tradições.

As fontes orais são condições necessárias (não suficientes) para a história das classes não hegemônicas, elas são menos necessárias (embora de nenhum modo inúteis) para a história das classes dominantes, que têm tido controle sobre a escrita e deixaram atrás de si um registro escrito muito mais abundante (PORTELLI, 2002, p. 13).

O surgimento da história social, assim como a publicação dos *Annales*, na França, em 1929, consiste numa nova compreensão da história, que teve entre os seus principais objetivos o combate ao positivismo histórico. Assim, a nova historiografia passou a considerar outras fontes da pesquisa histórica além do documento escrito e, por conseguinte, a reconhecer outros aspectos culturais e sociais dos grupos, o que resultou não só na transformação da concepção de história, mas na ampliação da compreensão do documento. O documento

histórico não é apenas a fonte escrita, mas todos os vestígios deixados pelos seres humanos e suas relações. Assim, a partir da história social e, posteriormente, com a emergência da história cultural, abriu-se uma janela para os estudos dos figurantes e bastidores da história, quando a história passou a ganhar novas interpretações, novos problemas e novas fontes, pois “a narrativa retornou, junto com uma preocupação cada vez maior com as pessoas comuns e as maneiras pelas quais elas dão sentido às suas experiências, suas vidas, seus mundos” (BURKE, 2008, p. 158).

Neste contexto em que lembrar o passado torna-se crucial para traçar os sinais dos vestígios que se refletem no presente, dando continuidade às tradições culturais de comunidades rurais como a de Tabua Grande, Morro de Dentro e Queimadas, esta investigação foi buscar na memória coletiva dos moradores, que chamaremos de agentes de memórias,<sup>11</sup> os fragmentos das histórias ouvidas e recontadas pelos mais antigos.

A partir disto, para continuar o caminho, buscamos a ajuda de algumas ferramentas que serviram como base metodológica para o estudo. Para a coleta de dados, utilizamos entrevistas abertas e semiestruturadas, conversas informais, filmagens, fotografias e observação prática das performances do grupo, participação em algumas festas – principalmente de casamento –, reuniões da Associação dos Trabalhadores Rurais das comunidades e rodas de conversas, como o chá da tarde com as mulheres e oficina de turbante e amarrações.<sup>12</sup> Lançar mão destes instrumentos foi de suma importância para a realização da pesquisa, já que, tomando como base a realidade apresentada em estudo, significaram momentos profundos de rememoração que tornaram possível a compreensão e a descrição das tradições culturais e musicais, bem como das relações destas com o contexto histórico, social e cultural das comunidades.

Outras fontes utilizadas no decorrer da pesquisa foram as letras de músicas cantadas pelo grupo do Vai de Virá durante as apresentações e as músicas cantadas nos casamentos – quebrada da panela e do boião.<sup>13</sup> Pelo fato de haver uma grande quantidade de músicas e de, conseqüentemente, os membros não se recordarem de todas, selecionamos algumas letras que

---

<sup>11</sup> O conceito de agentes de memória é usado por Flores (2017, p. 16) para definir “alguém que atua nas diversas ‘frentes’, agrupando, legitimando e perpetuando os fazeres e saberes da capoeira”. Tomamos emprestado o conceito de Flores (2017), uma vez que é este o papel assumido pelos sambadores e sambadeiras mais antigos dentro da tradição do samba de roda nas comunidades negras rurais de Guanambi: “ao mesmo tempo em que desperta em outros indivíduos a vontade – a necessidade, mesmo – de fazer parte daquele mundo e de serem, também eles, continuadores, ‘eternizadores’ desta prática que é considerada por muitos como uma filosofia de vida” (FLORES, 2017, p. 16).

<sup>12</sup> As rodas de conversa foram atividades propostas pela pesquisadora.

<sup>13</sup> Segundo o Grande Dicionário Unificado da Língua Portuguesa, boião é o “vaso bojudo e de boca larga, usado para doces e conservas, pomadas, etc.” (RIOS, 2009, p. 116).

fazem parte do repertório da dança, as quais foram colhidas no momento da realização das entrevistas.

Na pesquisa de campo, juntamente com as narrativas orais, os registros visuais em vídeo e fotografias foram os recursos mais utilizados. A opção por este recurso se deu, principalmente, pelo fato de as imagens, associadas ao som e aos movimentos, revelarem detalhes muitas vezes imperceptíveis durante a observação. Esta questão foi levantada pela preocupação em captar os acontecimentos que se encontravam além da estrutura musical, como os momentos de afinação de instrumentos, as conversas entre os sujeitos e os ensaios do grupo.

Assim, as fotografias e as gravações em vídeo funcionaram como uma memória indispensável na elaboração deste trabalho, vez que os trechos das gravações tinham como propósito investigar os elementos estruturais e musicais relacionados especificamente ao contexto da roda do samba. Sendo assim, houve também preocupação em preservar a qualidade estético-visual das gravações, componente necessário ao processo posterior de análise e interpretação dos dados.

A fonte fotográfica, além de representar uma memória, evidenciou detalhes dos instrumentos, das roupas, da roda, da dança e dos demais aspectos que constituem o universo desses sambas. As imagens presentes no trabalho, que fazem parte dos acervos do ex-vereador José Carlos Lélis – conhecido como Latinha –, do Professor Celito Brito, de alguns integrantes do grupo e, em particular, do nosso próprio acervo, em muito contribuíram para que pudéssemos contar a história das comunidades e das práticas culturais. Sabíamos desde o início que desenvolver uma pesquisa histórica utilizando sobretudo acervos públicos, de jornais e revistas locais certamente não atenderia aos nossos anseios: era preciso ouvir as pessoas que fazem/são parte desta história.

O contato direto com as práticas culturais exercidas pelas comunidades tornou possível a compreensão dos significados que são construídos em algumas de suas experiências. Durante este percurso, as observações estiveram voltadas principalmente para as relações estabelecidas entre os moradores, as vivências cotidianas, a religiosidade, as características da comunidade e a produção histórico-sociocultural dos sambas.

Destacamos aqui a atenção e a curiosidade dos agentes de memória no decorrer da coleta dos dados. Atentos aos movimentos, dirigiam-se com sugestões quanto ao modo de fazer as filmagens, as fotografias, a quem entrevistar e a que prestar atenção, às famílias a serem visitadas, entre outras coisas, demonstrando, em diversos momentos, interesse pelo acervo coletado no sentido de preservar essa memória. Estas e outras situações nos fizeram



repensar a nossa condição de pesquisador; esta posição, definida em um primeiro momento como a de alguém que somente observa, registra e carrega consigo o material coletado, tornou-se desconfortável, despertando em nós a preocupação de devolver ao grupo as informações obtidas durante o trabalho de campo.

A pesquisa baseou-se em um referencial teórico de definições conceituais que serão apresentadas nos capítulos seguintes e as leituras realizadas para constituir este referencial pautaram-se em conceitos trabalhados nas disciplinas apresentadas pelos professores ao longo do curso no campo da Cultura, da História Oral, da Memória e da História, além de ampararem-se nas abordagens teóricas da Antropologia.

A partir destes aspectos, o texto resultante desta pesquisa está organizado em quatro capítulos, os quais trazem uma abordagem histórica, social e cultural das comunidades negras rurais de Guanambi, ressaltando a história do lugar e dos agentes de memória, do samba de roda e de suas invenções e reinvenções – a memória do samba e os elementos de memória do samba.

No primeiro capítulo, intitulado “História, memória e vivências cotidianas do Sertão: comunidades negras rurais do município de Guanambi”, procuramos abordar os aspectos relacionados ao contexto histórico e sociocultural do Sertão de Guanambi e das comunidades a partir da historiografia baiana, dos relatos de viajantes e das narrativas dos próprios agentes de memória. No viés das lembranças, as experiências culturais do meio rural são contadas e recontadas de forma significativa por meio das reinvenções das tradições. Discute-se, ainda, o processo de ocupação e povoamento dos sertões, entendendo-o como um espaço de transição, de conflitos e conexões, em que são assumidos traços culturais. Também são discutidas nesse capítulo outras referências socioculturais desenvolvidas pelos moradores das referidas comunidades, como os primeiros moradores, as vivências cotidianas, os personagens dessas tradições, entre outras.

O segundo capítulo, chamado “Do batuque ao samba de roda: história e memória”, discute o samba de roda sob a perspectiva histórica atrelada às nuances em relação aos diversos contextos que permitem uma discussão dos sambas de roda dos sertões a partir dos elementos plurais desses sambas, bem como suas conexões e reelaborações culturais.

A proposta do terceiro capítulo é trazer o contexto das “Festas e práticas de sociabilidades: memórias e sambas de roda nas comunidades” como o elemento de história, memória, identidade, preservação, invenção e reinvenção dos sambas de roda. Apesar de os sambas de roda não serem celebrados e comemorados como uma festa, eles sempre estiveram presentes nas festas dessas comunidades. Discute-se também as festas e práticas de

sociabilidades das comunidades negras rurais de Guanambi como lugares que abrigam elementos favoráveis às invenções e reinvenções desses sambas.

O quarto capítulo, “Elementos de memória dos sambas de roda: dos versos à roda”, descreve o conjunto de elementos de memória, estéticos, musicais e cênicos dos sambas, que constituem a memória mestiça destas tradições. Trata-se de elementos estéticos como o canto, a música, a vestimenta, os instrumentos e a dança, os quais definimos como elementos de memória do samba de roda. Sobre os elementos de memória, não nos referimos apenas à música e à dança, mas a algo muito mais amplo que se desenvolve por meio da linguagem, dos gestos, dos sons, do espaço, do contato com o outro. São ações ou experiências estabelecidas nas formas de representação simbólica.

Os caminhos percorridos pela pesquisadora são aqueles que permitem contemplar o samba de roda dentro do contexto das culturas manifestadas no município de Guanambi, relatando sua história e o processo de transmissão dos saberes na continuidade destas tradições a partir das experiências vivenciadas pelas novas gerações. É por meio das histórias e memórias que os sambas de roda são reinventados constantemente e se mantêm vivos nas memórias dos sambadores e moradores das comunidades. Como a pesquisa é sempre um processo em construção, fica a contribuição e sugestão aos que se interessarem pelo tema. Despedimo-nos com os versos do samba: “A panela quebrou e a saudade ficou!”.

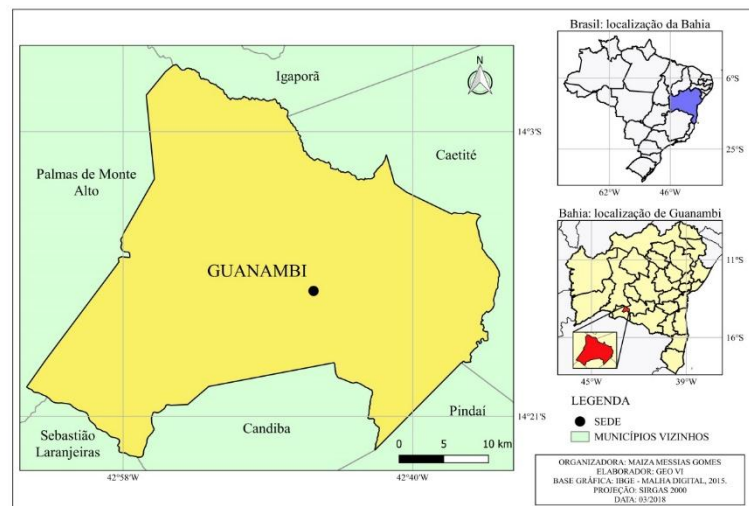
## 2. HISTÓRIAS, MEMÓRIAS E VIVÊNCIAS COTIDIANAS: COMUNIDADES NEGRAS RURAIS DO MUNICÍPIO DE GUANAMBI

### 2.1. O LUGAR: SERTÃO DE GUANAMBI

As comunidades negras rurais de Tabua Grande, Morro de Dentro, Queimadas e os povoados dos entornos, situados no município de Guanambi, a 796 km de Salvador, faziam parte da antiga fazenda Brejo, também conhecida como Brejo Grande, Brejo das Carnaíbas ou Brejo de Matias João da Costa, e que, posteriormente, passou a ser chamada de Carnaíba de Dentro e Carnaíba de Fora (NEVES, 2008, p. 148).

Atualmente, o município de Guanambi (Figura 1) compõe a mesorregião denominada Centro-Sul Baiano, que é formada por 118 municípios agrupados em oito microrregiões. Estas microrregiões estão organizadas em torno das cidades de Boquira, Brumado, Guanambi, Itapetinga, Jequié, Livramento de Brumado, Seabra e Vitória da Conquista (IBGE, 2010).

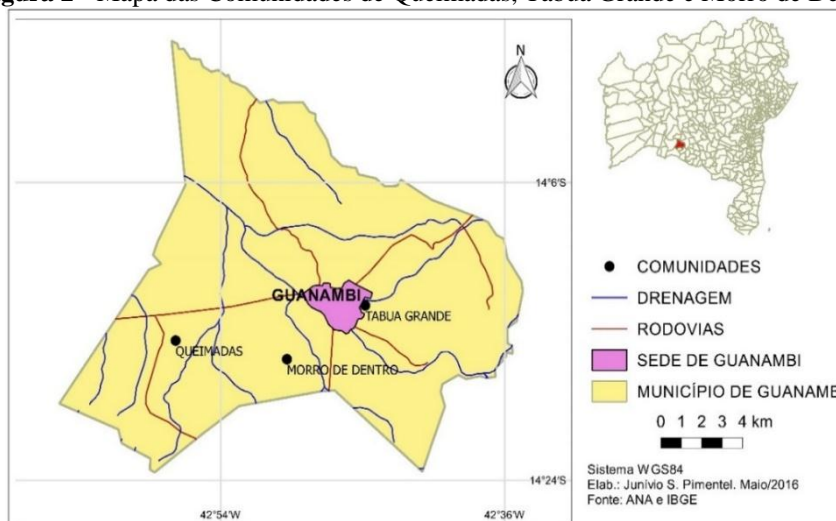
**Figura 1** - Localização do município de Guanambi



Fonte: IBGE, 2015.

No que se refere às comunidades rurais em questão, podemos observar no mapa abaixo (Figura 2) sua localização dentro do município de Guanambi.

**Figura 2** - Mapa das Comunidades de Queimadas, Tabua Grande e Morro de Dentro



Fonte: ANA e IBGE, 2016.

Percorrendo as estradas de chão batido que faziam com que levantássemos poeira ao passar, embaixo do sol escaldante do sertão ou atravessando caminhos que os curtos períodos de chuva foram transformando em barro, adentramos no território das comunidades negras rurais do município de Guanambi.

Nestas localidades, muitas histórias e memórias surgem em meio às marcas que seguem escondidas no tempo e que vão sendo reveladas, ora por meio da oralidade, ora pelas práticas cotidianas, costumes, sentidos, significados ou mesmo reinvenções dessas práticas. Em outras palavras, as memórias se revelam nas histórias de vida, nos trabalhos, nas festas, nas culturas, nos sambas e nas identidades das comunidades, ou seja, na memória do grupo.

Situada a seis quilômetros da cidade de Guanambi, a comunidade de Tabua Grande (Fotografia 1) é constituída por cerca de 35 famílias. Em seu entorno, localizam-se os povoados de Lagoa da Pedra, Vagem Comprida, Poço do Pega, Boqueirão, Grama, Passagem dos Brindes, São Joaquim, Corredor I, Corredor II, Palmeira, Belém e Procópio.

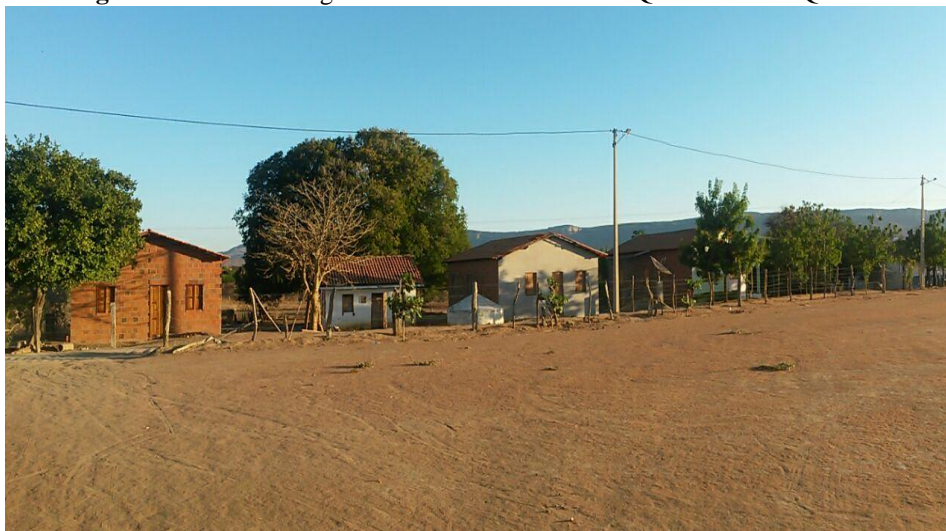
**Fotografia 1** - Vista de algumas casas da Comunidade Tabua Grande



Fonte: GOMES, Maiza Messias, 2016.

A comunidade de Queimadas (Fotografia 2) que, em 5 de junho de 2015 recebeu da Fundação Cultural Palmares a certificação de auto definição como Remanescentes de Quilombo, localiza-se a 30 km da cidade de Guanambi.

**Fotografia 2** - Vista de algumas casas da Comunidade Quilombola de Queimadas



Fonte: GOMES, Maiza Messias, 2016.

Sua população é composta por 55 famílias e aproximadamente 260 moradores, dentre os quais 10 têm idade acima de 60 anos. A comunidade é cercada pelos povoados de Pajeuzinho, Caínanas, Tabuinha e Novilha, os quais guardam relações de parentesco entre seus habitantes e em cujas imediações encontram-se os povoados de Vereda, Mucambinho, Lagoa do Tubi e Barreiro.

Já a comunidade de Morro de Dentro (Fotografia 3) está situada a 18 km da cidade de Guanambi e tem uma população composta por aproximadamente 85 famílias. Somando-se a população de Morro de Dentro com a de Barreiro, chega-se um total de 467 moradores, entre homens, mulheres e crianças. O motivo que nos leva a considerar estas duas comunidades de forma integrada é o de que, embora sejam separadas por um morro, ambas as localidades permanecem ligadas uma à outra pela memória e pelos laços de parentesco étnico, social e cultural.

**Fotografia 3** - Vista de algumas casas da Comunidade de Morro de Dentro



Fonte: GOMES, Maiza Messias, 2016.

Em relação ao passado e à formação enquanto comunidade, Tabua Grande, Queimadas e Morro de Dentro trazem em sua história marcas de lutas e resistências comuns à história de tantas outras comunidades negras rurais dos sertões da Bahia e do Brasil.

Às margens do rio Carnaíba de Dentro, em 1870, iniciou-se a povoação do atual território de Guanambi, a partir da doação de um terreno para a construção da Igreja em devoção a Santo Antônio, realizada pelo então proprietário da fazenda Carnaíba de Dentro, Joaquim Dias Guimarães. Apesar de não constar no inventário de Joaquim Dias Guimarães o registro da doação do terreno para a construção da igreja, é possível afirmar que ela tenha ocorrido, pois o inventário assegura a existência de várias propriedades (casas) nas imediações do local onde foi erguida a primeira igreja. Os memorialistas da cidade também corroboram esta hipótese.

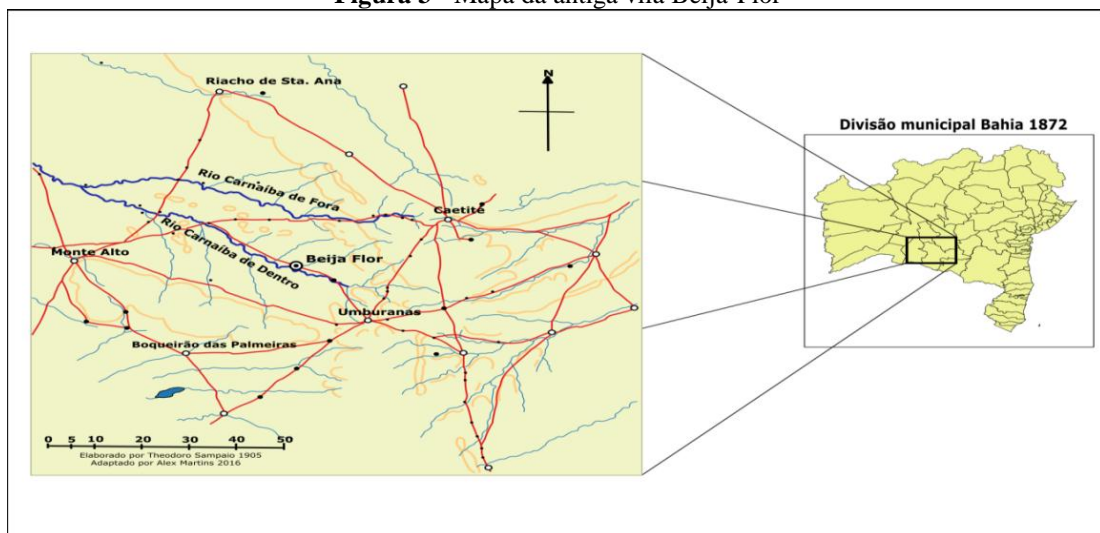
A pequena vila, fundada “em 8 de maio de 1870, para garantia dos moradores, [em] uma parte da fazenda Carnaíba de Dentro a freguesia criada nesse mesmo ano, sob a

invocação de Sto. Antônio” (GUIMARÃES, 1991, p. 43) era subordinada à Paróquia de Palmas de Monte Alto e passou a ser reconhecida pelo o nome de Beija-Flor.<sup>14</sup>

Assim, sob o olhar do viajante Theodoro Sampaio quando de sua travessia do Rio São Francisco à Chapada Diamantina em 1879-1880, os cenários e as primeiras vilas e povoados dos sertões da Bahia foram sendo descritos e dados a conhecer. Theodoro Sampaio era encarregado de registrar os aspectos naturais e colher informações sobre a produção e a população local e, conforme Costa (2007, p. 15) “a viagem por este trecho começou efetivamente em 25 de dezembro de 1879 e se estendeu até 30 de janeiro de 1880”.

No mapa abaixo (Figura 3), é possível identificar entre os rios Carnaíba de Dentro e Carnaíba de Fora, a antiga vila Beija-Flor que, mais tarde, cedeu lugar à atual cidade de Guanambi, à época situada na antiga fazenda Carnaíba de Dentro.

**Figura 3** - Mapa da antiga vila Beija-Flor



Fonte: SAMPAIO, Dr. Teodoro. O Rio São Francisco – trechos de um diário de viagem e a Chapada Diamantina. 1879-80. Publicado pela primeira vez na Revista S. Crus. São Paulo – Escolas Professionnes Salesianas.

Como afirma Teixeira (1991), a povoação de Guanambi teve início por volta de 1870 e recebeu várias nomenclaturas, entre elas: Arraial do Quebra, Vila Beija-Flor e Beija-Flor. Em 14 de agosto de 1919, em obediência à Lei Estadual número 1.364, o arraial foi elevado à categoria de vila que, posteriormente, transformou-se no Município de Guanambi (TEIXEIRA, 1991, p. 75).

<sup>14</sup> Fórum Dr. Alcebíades Dias Laranjeira – Palmas de Monte Alto-BA. Inventariado: Joaquim Dias Guimarães. Processo: 263, 1890.

A memória histórica do município conta que a cidade foi construída pela devoção a Santo Antônio e pelo encontro de tropeiros e mascates que, indo em direção a outras cidades com mercadorias que seriam comercializadas nas feiras vizinhas ou levadas para outras regiões do país, paravam no Arraial com o intuito de descansar e alimentar os animais à sombra de um grande umbuzeiro que ficava próximo ao pequeno riacho Belém, afluente do rio Carnaíba de Dentro. Nas viagens que faziam pelo sertão, além de cumprirem sua função como comerciantes, os tropeiros e mascates, desempenhavam outro papel importante: o de propagadores de informações. Em uma análise ainda mais ampla, é possível perceber que estes agentes foram responsáveis não apenas pela comercialização de produtos e transporte de informações.

Comércio, aqui, define-se muito mais amplamente que a troca de mercadorias. Ele agrega dimensões tão ou mais importantes que a permuta material, isso é, constitui-se na dimensão de trânsito de culturas, de gostos, de formas, de saberes, de práticas, de ideias, de representações, de tradições, assim como passa a fomentar a produção de novas formas de viver e de novas maneiras de pensar (PAIVA, 2006, p. 102).

Trata-se, portanto, de um processo dinâmico em meio às constantes articulações internas e externas da economia sertaneja. As trocas comerciais extrapolavam o campo das práticas econômicas e se estendiam às permutas culturais, influenciando os modos de organização social da época, uma vez que o movimento de pessoas, informações, coisas e objetos rompiam as veredas dos sertões. Nas palavras de Santos (2014),

os relatos de viajantes que exploraram o alto sertão documentaram tanto a dinâmica de sua economia, com suas roças de criar e de cultivo, quanto os caminhos que, ao longo do tempo, serviram aos tropeiros para o transporte de mercadorias à espera de uma freguesia sequiosa pelas suas encomendas de costume, muito nos informam, em especial, sobre o abastecimento de seus mercados internos e os negócios realizados nos povoados, arraiais, distritos, freguesias, vilas e cidades (SANTOS, 2014, p. 89).

Se, como afirma Pires (2009, p. 171), “as tropas compunham o cenário e movimentaram as vilas/cidades do sertão e do litoral ao longo do século XIX”, não poderia ser outra a realidade nas estradas que cortavam o Sertão de Guanambi: as tropas levavam produtos e gado das fazendas do São Francisco em direção ao mercado comercial do Recôncavo e à região de Minas Gerais, sendo elas as responsáveis por todo o transporte das mercadorias que ora abasteciam, ora escoavam os produtos sertanejos. Assim, “os caminhos e as travessias cortavam o planalto baiano, de oeste para leste, levando o couro e o gado de



corte das fazendas de criação da zona do São Francisco para o mercado consumidor do Recôncavo” (COTRIM, 1994, p. 103).

Uma descrição mais detalhada sobre o Sertão de Guanambi, quem nos oferece são os viajantes naturalistas bávaros Johann Spix e Karl F. Martius, que passaram pela região entre os anos de 1817 e 1820 numa expedição científica que partiu do Rio São Francisco e se estendeu até a cidade de Salvador.

Ao descreverem os mais altos picos da serra de Monte Alto, Spix e Martius (1938), pudemos constatar, passaram pelas fazendas das Carnaíbas. Em um trecho de seu relato, os autores citam a chegada a um local “que nos permitiu ver toda a extensão da mesma, perto da fazenda real Carnaíbas” (SPIX e MARTIUS, 1938, p. 19). Além da referência às Carnaíbas, os naturalistas caracterizaram a região a partir do tipo de vegetação que apresenta, a caatinga: “entramos em caatingas que tinham aspecto outoniço, onde as únicas plantas verdes eram hastes carnosas de *Cereus*, algumas *capparidaceae janiphos (Cnidoscolus, Pohl)*, cobertos de espinhos cáusticos” (SPIX e MARTIUS, 1938, p. 19). Ao longo da narrativa, é recorrente a associação dos sertões a este tipo de composição. Todas essas plantas pertencem à formação da caatinga e, durante a seca, perdem as folhas que de novo as revestem por ocasião da entrada da estação chuvosa (SPIX e MARTIUS, 1938, p. 280).

De modo similar, Theodoro Sampaio, em uma viagem feita anos depois da passagem de Spix e Martius, fez uma apresentação sobre as características do Sertão de Guanambi ao descrever a passagem de Palmas de Monte Alto a Caetité: “alongando-se com uma mancha cinzenta através da vegetação monótona da caatinga, veem-se dois enormes caldeirões, onde podem beber em tempos de seca para mais de 3 mil cabeças de gado” (SAMPAIO, 2002, p. 204). Em suas descrições, além dos aspectos físicos e geográficos da região e das rotas dos tropeiros que percorreram o Sertão de Guanambi, os viajantes também fizeram referência às gentes do sertão – índios, africanos e europeus – e às grandes fazendas de gado. “São as mesmas formas no relevo do solo, o mesmo aspecto de vegetação, o mesmo ramo de indústria, isto é, a criação do gado bovino em larga escala com a sua rudimentar indústria dos laticínios” (SAMPAIO, 2002, p. 208).

A descrição da ocupação e do povoamento dos sertões é um aspecto bastante recorrente nos relatos dos viajantes e memorialistas e na historiografia baiana. Tais registros ajudam a reconstruir as práticas de sobrevivência e os cenários histórico, econômico, social e cultural que demarcaram, constituíram e caracterizaram este universo.

As numerosas fazendas de criação de gado de que fala Sampaio (2002), como se sabe, se concentravam nas proximidades do Rio São Francisco, onde havia grandes extensões de terra e abundância de água.

E porque as fazendas e os currais do gado se situam aonde há largueza de campo, e água sempre manante de rios ou lagoas, por isso os currais da parte da Bahia estão postos na borda do rio de São Francisco, [...] em os quais, por informação tomada de vários que correram este sertão, estão atualmente mais de quinhentos currais, e, só na borda aquém do rio de São Francisco, cento e seis (ANTONIL, 1988, p. 84).

Apesar disto, a criação de gado não ficou restrita às margens dos grandes rios. As descrições dos próprios viajantes nos revelam a existência de currais de gado em quase todo território sertanejo, o que foi possível porque muitas regiões dos sertões baianos são permeadas por rios afluentes do São Francisco ou de outros grandes rios. Assim, a ampla criação de gado adentrou os sertões, imperando na economia. Acerca desta empresa, Antonil (1988, p. 86) esclarece ainda que “os que as trazem, são brancos, mulatos e pretos, e também índios, que com este trabalho procuram ter algum lucro”.<sup>15</sup> É importante notar que, quando fala das gentes do lugar, o autor dá a conhecer os agentes que transitavam e cruzavam por espaços diferentes, protagonizando as trocas culturais e que, desta forma, davam mobilidade não só à economia, ao comércio e aos objetos e coisas, mas também às práticas culturais sertanejas.

De acordo com a historiografia da Bahia, as principais atividades econômicas dos sertões até início do século XIX foram a pecuária e a exploração de minérios e pedras preciosas. Como bem resume Pires (2003, p. 37), “é certo que o povoamento e desenvolvimento do sertão baiano esteve relacionado à mineração e à longa tradição agropecuária”. Estas atividades foram, portanto, determinantes no processo de interiorização e povoamento das terras sertanejas.

Para além dos desenvolvimentos impulsionados pela criação de gado e pela exploração de minérios, a economia dos sertões da Bahia, em especial a do Sertão de Guanambi, também girava em torno da agricultura. É o que apontam os registros feitos por Joaquim Quaresma Delgado durante sua expedição pelos sertões da Bahia em portaria datada de 11 de janeiro de 1731, quando, em viagem pelos sertões de Jacobina, Rio de Contas, Minas Novas e Médio São Francisco, descreveu os caminhos por onde passou, sinalizando fazendas, lugares, proprietários e ocupantes (NEVES, 2007, p. 59). Entre as anotações de Joaquim

---

<sup>15</sup> Antonil foi um jesuíta italiano que viveu no Brasil, de 1681 até sua morte, em 1716 (SOUZA, 2006, p.191).

Quaresma Delgado, destacamos a que faz referência à produção econômica da antiga fazenda dos Brejos das Carnaíbas, “roçaria e engenho de cana” (NEVES, 2007, p. 64).

Além de Joaquim Quaresma Delgado, Spix e Martius (1938) também registraram o cultivo em terras sertanejas. De passagem por Caetité, fizeram registros sobre as ricas plantações de algodão e outros cultivos. Lá, assim como em outras regiões com climas parecidos, Spix e Martius (1938, p. 22) relataram que: “há vinte anos, explorando, em grande escala, a cultura do algodão e se tornou, por isso, um dos mais ricos logradouros do sertão baiano”.

Os relatos dos viajantes informam sobre o cultivo da terra, sobre a instalação de grandes fazendas de gado e sobre a exploração de minérios e pedras preciosas nos sertões do Sudoeste da Bahia e Norte de Minas Gerais. Além disto, falam também das pessoas que transitavam pelos sertões desde o início das primeiras décadas do século XVIII até as últimas décadas do século XIX. De modo semelhante, Neves (2005, p. 29) afirma que “a economia firmou-se como pecuária e policultura [...], desde o início do povoamento, em princípios do século XVIII, quando se expandiram as fazendas de gado das margens do São Francisco para seu afluentes”. A dinâmica do comércio assegurava a movimentação e a conexão dos sertões baianos com outros sertões, por meio da circulação de pessoas, informações e coisas. Esta dinâmica não era visível apenas no campo econômico, mas também no campo da cultura: o universo comercial e econômico dos sertões promovia encontros de pessoas, de saberes e de sabores, em uma palavra, os encontros culturais.

Ao retratar o processo de povoamento do território sertanejo, parte da historiografia o faz sem dar visibilidade à presença dos nativos, isto é, dos povos indígenas que habitavam a região. A conquista dos sertões baianos foi marcada por conflitos e violências entre nativos e colonizadores, o “que resultou na dizimação completa de grupos indígenas ou na sua redução a pequenas áreas de tribos mantidas sob constante vigilância” (IVO, 2004, p. 59). O processo de apropriação dos sertões consistiu, portanto, na desapropriação das terras indígenas. Mas os conflitos existentes entre o nativo e o colonizador não resultaram apenas na morte de ambos, como também em intensas trocas culturais, e esta conquista dos sertões repercute, de certo modo, nos dias atuais, já que as práticas culturais não morrem. A cultura brasileira é permeada por elementos da cultura indígena, isto é, por práticas e experiências culturais indígenas que coexistem com as culturas africanas e europeias desde os tempos coloniais. Como ressalta Vainfas (1995, p. 45) “seria demasiado imprudente reduzir as manifestações religiosas dos tupi relatada na crônica quinhentistas, à simples assimilação, à moda indígena, do cristianismo colonialista. [...] diversos movimentos absorveram elementos ocidentais em

sua mensagem e estrutura”. Isto quer dizer que, da mesma forma como a cultura indígena absorveu, ela também influenciou outras culturas e pôde ser manifestada na religiosidade, nas danças, nos instrumentos, na culinária e nos modos de vida da cultura brasileira.

As referências feitas aos indígenas e africanos durante o processo de povoamento dos sertões frequentemente os relacionam com a mão de obra escrava: são as mãos das minas, das plantações, das tropas, dos rebanhos, dos engenhos, dos conflitos e violências. Pouco tem se falado, porém, sobre a atuação dessas mãos nas danças, nas festas, nos trânsitos, nas trocas e nas tradições culturais.

Os pobres índios são tiranizados, tratados como escravos, mandados a trabalhar nas estradas e a derrubar as matas, mandados a levar mensagens a grande distância, recrutados para servir contra os tapuias inimigos; como, por outro lado, isso fazem sem ou quase sem receber pagamento algum, não é de estranhar que, sempre propensos à liberdade, não tenham nenhuma boa disposição para com os seus opressores (WIED-NEUWIED, 1940, p. 411).

Por pertinentes que sejam os relatos das atividades braçais que estes indivíduos desenvolviam, entendemos que as lutas impostas pelo trabalho escravo, pela terra e pela necessidade de sobrevivência não são aspectos afastados dos seus modos de vida, das suas danças, rituais, mitos, saberes, moradias e de outras práticas culturais.

A forma de ocupação e povoamento dos sertões interferiu diretamente nos modos de vida dos povos indígenas que, por serem nômades em sua maioria, viviam em constantes migrações e, com o surgimento dos aldeamentos e a formação de vilas e arraiais, viram seus costumes serem alterados. Além disto, “o uso de mão-de-obra indígena e sua utilidade na colônia são fatores a mais que alteraram a vida dos povos indígenas, provocando os conflitos e as reações desses povos” (RIBEIRO, 2008, p. 22).

Desta forma, não é propósito deste estudo apagar ou corroborar com o processo de supressão da cultura indígena, mas trazê-lo à discussão, vez que ela se torna necessária para compreender o objeto de estudo e as relações econômicas, culturais e de poder nos sertões, as quais giravam em torno dos conflitos envolvendo o colonizador, os povos indígenas e os africanos que, naquele momento da história, habitavam estas áreas. Apesar de não ter uma documentação específica que aborde as questões indígenas no Sertão de Guanambi, não nos isentaremos de trazer à tona tais discussões. Se os registros escritos não fazem menção à questão indígena, o contato com fontes referentes a outras regiões sertanejas nos permitiu uma nova compreensão para compor esta memória e ir além das questões econômicas e

comerciais. A partir disto, constatamos a necessidade de ampliar as discussões que enfatizam a presença de memórias diversas e a coexistência de culturas distintas nos sertões baianos.

Os viajantes e memorialistas que em suas longas viagens enveredaram pelos minuciosos caminhos dos sertões e das memórias da Bahia e do Brasil, se depararam com grandes extensões de terras, muitas vezes pertencentes a famílias ou grupos, como é o caso dos Garcia d'Ávila, proprietários da Casa da Torre, e dos Guedes de Brito, donos da Casa da Ponte, ambas na Bahia.

Sobre os Guedes de Brito e os Garcia d'Ávila, é oportuno dizer que, em 1549, o governador Tomé de Souza desembarcou em Salvador e, em sua comitiva, trouxe Garcia d'Ávila, que fora agraciado com uma concessão de terra. Já em 1663, outro português a desembarcar em território brasileiro foi Antônio Guedes de Brito, fundador da Casa da Ponte, que também obteve uma concessão de terra. Assim, o governador dividiu as terras na Bahia em dois grandes morgados: de um lado uma sesmaria pertencente aos Garcia d'Ávila, da Casa da Torre, tendo como limite natural a Chapada Diamantina e chegando a estender seus domínios para Sergipe, Piauí, Ceará e Maranhão; do outro, uma sesmaria ao longo da margem direita do São Francisco, que ia do Morro do Chapéu até às cabeceiras do Rio das Velhas, em Minas Gerais, servindo de divisa natural entre as Capitânicas Hereditárias da Bahia e Pernambuco (PIRES, 2003, p. 36-37; NEVES, 2008, p. 66; SANTOS, 2010, p.192-194).

A partir destas informações, é possível concluir que a antiga fazenda Carnaíba de Dentro, onde se localiza o atual município de Guanambi, pertenceu, outrora, aos Guedes de Brito. As vastas extensões de terras dos Guedes de Brito foram sendo apropriadas e conquistadas por meio de bárbaros confrontos com povos indígenas, nos quais os colonizadores alegavam direitos reconhecidos no estatuto jurídico das sesmarias. Estas ocupações eram incorporadas às sesmarias e herdadas.<sup>16</sup> Segundo Neves (1999, p. 119), os Guedes de Brito formaram o segundo maior latifúndio do Brasil colônia, “superado apenas pelos Dias d'Ávila, da Casa da Torre, cujos domínios estendiam-se por áreas atualmente sob jurisdição de várias unidades da Federação”. As possessões de Antônio Guedes de Brito passaram para sua única herdeira e arrendadora, Isabel Maria Guedes de Brito, que teve entre seus representantes o italiano Pedro Leolino Mariz. Mariz atuou no Sertão de Guanambi e em seu entorno em meados do século XVIII, firmando moradia na fazenda Brejos das Carnaíbas.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup>Sobre a ocupação econômica e povoamento do Alto Sertão da Bahia e o seu entorno, ver: NEVES, E.F. Uma comunidade sertaneja: da sesmaria ao minifúndio, 2008.

<sup>17</sup> NEVES, E.F. Estrutura fundiária e dinâmica mercantil: Alto sertão da Bahia, séculos XVIII e XIX, 2005.

Pedro Leolino Mariz, João da Silva Guimarães e João Gonçalves da Costa foram os três europeus que protagonizaram a interiorização portuguesa nos sertões de Minas Gerais e da Bahia durante o século XVIII, partindo do sertão de Minas Novas do Araçuaí, no norte de Minas Gerais, em direção aos sertões baianos. Ivo (2012, p. 18) refere-se a esses indivíduos como “agentes integralizadores ou imersores”. Evidentemente, “a trajetória destes três homens, [...] está intrinsecamente relacionada aos caminhos e aberturas que conectaram os sertões da Bahia aos de Minas Gerais durante o século XVIII” (IVO, 2012, p. 15).

Estes personagens, apesar de apresentarem objetivos diferentes, eram subordinados à Coroa Portuguesa e realizaram vários feitos pelos sertões da Bahia e de Minas Gerais. Pedro Leolino Mariz foi um dos protagonistas no processo de exploração e conquista dos sertões da Bahia e do norte de Minas Gerais. Possuidor de uma sagacidade que estava além do seu tempo, foi o responsável pela elaboração do projeto da primeira Casa de Fundição de Ouro e Moedas dos sertões, pela coordenação dos leilões de arrematação dos contratos dos caminhos e das passagens dos rios entre as duas capitânicas, pela mediação de conflitos entre autoridades da época, pela expulsão dos paulistas das minas e pela prisão do Manoel Nunes Viana, em 1722 (IVO, 2012, p. 27).

Tendo descoberto as minas de salitre na Serra de Montes Altos, na Serra Geral da Bahia, Pedro Leolino Mariz administrou por várias décadas o escoamento do salitre e deu início à abertura de uma estrada que conectava os sertões com o mundo atlântico. Estes feitos fazem sentido sobretudo quando lembramos que, naquele momento histórico, o sertão de Guanambi, especialmente nos locais habitados pelas comunidades negras rurais, servia de abrigo e lugar de passagem para pessoas, técnicas e todos os aparatos necessários à implantação destas conquistas e projetos. Àquela altura, tais projetos permitiram a conexão dos sertões com o resto do mundo. Graças às conquistas e explorações, os interesses da Coroa Portuguesa voltavam-se para as riquezas dos sertões que, como dissemos, não se resumiam apenas às grandes fazendas de gado, mas tinham a presença de metais preciosos encontrados em grande quantidade. Este contexto movimentado impulsionou, nos sertões, a circulação de técnicas, saberes, coisas e pessoas vindas de vários lugares do mundo.

O desenvolvimento econômico, atrelado ao povoamento e à tão almejada interiorização dos sertões, foi possibilitado pelos agentes que transitavam nos caminhos dos sertões destemidamente. Estes agentes, isto é, os nativos, os “fazendeiros, administradores de fazendas, vaqueiros, livres e escravos foram os primeiros habitantes do Sertão da Serra Geral” (NEVES, 2008, p. 105). A mineração e as fazendas de gado dos sertões da Bahia e de Minas Gerais atraíram pessoas de várias origens, que se instalaram nessas regiões por onde também

circularam, criando “vários caminhos em diferentes direções, que permitiram o intercâmbio dos excedentes econômicos regionais” (NEVES, 2008, p. 105).

Ainda no tocante às fazendas dos Guedes de Brito, os relatos de Joaquim Quaresma Delgado, elaborados a partir de suas andanças e investigações pela Bahia e por Minas Gerais entre os anos de 1731 e 1744, ao sinalizar os fazendeiros e os respectivos rendeiros de Joana da Silva Guedes de Brito, citam o “mestre-de-campo Pedro Leolino Mariz em Brejo das Carnaíbas, atuais limites de Igaporã, Guanambi e Caetité, que se estendia até Canabrava, limites de Gameleira” (NEVES, 2008, p. 98-99). Em interpretação semelhante, o historiador e memorialista guanambiense Dário Teixeira Cotrim (1997, p. 15), ao tratar sobre os currais de gado no médio São Francisco, também aponta Pedro Leolino Mariz como “o fundador da fazenda Brejo das Carnaíbas, em 1720”.<sup>18</sup> Outro autor a certificar o pertencimento das terras do Brejo das Carnaíbas ao então “Mestre de Campo” Pedro Leolino Mariz é o viajante Urbino Viana que, em relato de viagem feito em 1935, apontou:

do Hospício ao Brejo das Carnaíbas do Mestre de Campo Pedro Leolino Mariz, aonde há roçaria e engenho de cana, há de estrada duas léguas e 1/2, e de distância duas; uma légua de bom caminho e passa-se o Rio das Rãs, a outra légua e 1/2, cam.º de ladeiras, e a última a descer para o Rio, que se torna a passar, é bem alta mais de terra vai o Rio aqui entre dois cordões de serra, como se vê (VIANA, 1935, p. 182).

Além de Pedro Leolino Mariz, atuaram na fazenda Brejo das Carnaíbas muitos europeus como Matias João da Costa, que residiu na região por volta da primeira década do século XVIII, conforme inventário de 1758 (NEVES, 2008, p. 99). Neves (2008, p. 148), no entanto, cita o inventário de Matias João da Costa, do Brejo das Carnaíbas, “sem se declarar os valores das terras, por serem arrendadas de Joana da Silva Guedes de Brito, embora informassem a existência nela de uma ‘engenhoca’ em terras próprias”. Essas terras, ao longo dos anos, pertenceram a outros arrendatários: em 1837, foram de Dona Maria da Conceição; já em 1844, Carnaíba de Fora aparece “nos espólios de Joana de São João Castro e seu segundo consorte, José Antônio da Silva Castro” (NEVES, 2008, p. 150). O autor ressalta ainda que, além das terras, os proprietários possuíam “joias, instrumentos de trabalho, grande plantel de escravos e várias fazendas em outras regiões da Bahia” (NEVES, 2008, p. 150).

No desdobramento do Brejo, Brejo Grande, Brejo de Matias João da Costa, Brejo das Carnaíbas, de Isabel Guedes de Brito arrendada a Pedro Leolino Mariz, na passagem para o século XVIII, Neves (2008) faz referência à fazenda no rio Carnaíbas de Fora, nos atuais

---

<sup>18</sup> Ver também Freire (1998, p. 85).

limites de Guanambi, Caetité, Igaporã e Matina. Entretanto, não há nenhuma referência à divisão das fazendas em Carnaíba de Fora e Carnaíba de Dentro.

De acordo com Cotrim (1994, p. 21), a fazenda das Carnaíbas ou Brejo das Carnaíbas “foi subdividida em Carnaíba de Dentro e Carnaíba de Fora” e “ficou a Carnaíba de Dentro conhecida pelos nomes de Caiçara e Volta e a Carnaíba de Fora pelos nomes de Brejo e Cajueiro” (COTRIM, 1994, p. 21). Sobre a subdivisão das fazendas (Figura 4), a documentação não traz nenhuma informação.<sup>19</sup>

**Figura 4** - Subdivisão da antiga Fazenda das Carnaíbas: Carnaíba de Fora e Carnaíba de Dentro



No que se refere ao objeto e ao sertão de Guanambi, em ordem de situá-los, evidenciando as movimentações e transações comerciais, econômicas, sociais e culturais já estabelecidas desde o início do processo de povoamento e interiorização dos sertões do Brasil, entendendo que os sertões da Bahia e do Brasil estavam em conexão entre si e com o mundo, recorreremos às descrições dos viajantes e memorialistas, aos estudos sobre os sertões baianos, à história, às memórias e às fontes documentais.

De acordo com Amado (1995), os portugueses já utilizavam a palavra “sertão” ou “certão” para designar áreas em Portugal, distantes de Lisboa. No Brasil, a definição de sertão foi se transformando a partir do conceito português: como o processo de colonização deu-se pelo litoral, formando as primeiras cidades – Salvador e Rio de Janeiro –, ficou denominado como “sertões”, aquilo que era oposto ao litoral. Assim, o sertão era sempre o outro, o longe.

<sup>19</sup>Fórum Dr. Alcebíades Dias Laranjeira – Palmas de Monte Alto-BA. Inventariado: Joaquim Dias Guimarães. Processo: 263, 1890.



Apesar disto, o Sertão configurou uma perspectiva dual, contendo, em seu interior, uma virtualidade: a da inversão (AMADO, 1995, p. 150).

Dito de outro modo, o não litoral, que é sinônimo de interior, inferioridade, lugar ignorado e ignorante, apartado da civilização, foi uma ideia construída a partir do olhar de viajantes europeus ou a mando da Coroa portuguesa, os quais transitaram por todo o território brasileiro até a primeira metade do século XIX. Conforme afirma Santos (2010, p. 123), “relatos espontaneamente elaborados por sertanistas são raros. Dispomos, portanto, de poucas fontes em que as trajetórias individuais dos sertanistas são esmiuçadas e as suas ações justificadas”. Daí surgiu a ideia que se tinha dos sertões como espaços de isolamento, distanciamento e atraso em relação aos grandes centros ou às áreas litorâneas.

Partindo de outra perspectiva, Ivo (2012, p. 35) afirma que “os sertões do norte das Minas Gerais e os sertões da Bahia – Alto Sertão da Bahia e o Sertão da Ressaca – vivenciaram, de forma conectada, as experiências de trânsito e mobilidade verificadas em todo o mundo ultramarino”. Toda a América portuguesa foi marcada pelo processo de mundialização iniciado com a expansão ibérica ultramarina. Os trânsitos e as mobilidades verificados nos sertões da Bahia a partir do século XVI estendiam-se para outras partes do mundo, ultrapassando os interesses econômicos lusitanos. O processo de interiorização e integralização dos interesses portugueses nos sertões, que pode ser exemplificado pela instalação de fábricas e aberturas de estradas, motivou a troca de saberes e sabores, não só entre a população sertaneja, mas também entre outros povos, como “os alemães, suecos e ingleses com suas técnicas e ferramentas” (IVO, 2012, p. 90).

Assim, ao invés de falar sobre uma história de isolamento, ainda que cheia de lacunas, propomos falar aqui da formação e de um contexto histórico em que foram concebidas tradições culturais que se mantêm vivas até os dias atuais, como é caso dos sambas de roda das comunidades negras rurais do Sertão de Guanambi. A análise atenta dos elementos que compõem estes sambas de roda evidencia a conexão do sertão de Guanambi com outros sertões e destes sambas com outros sambas. Diante disto, percebe-se a necessidade de pensar os sertões como espaços que dialogavam entre si e que estavam relacionados e conectados com o mundo. Isto resulta numa perspectiva que difere das abordagens de isolamento de histórias e culturas que eram até então estudadas separadamente, e que agora demandam novas maneiras de revisitar o passado.

## 2.2. COMUNIDADES NEGRAS RURAIS: ENTRE O PASSADO E O PRESENTE

As histórias das comunidades vão sendo construídas a partir das memórias e dos fragmentos contados por seus participantes e moradores. Conforme Montenegro (2007),

entrevistando velhos trabalhadores e trabalhadoras sobre sua história de vida, procuramos e/ou mesmo aguardamos que marcas das diversas histórias fossem lembradas/narradas. À medida que estas marcas surgiam de conteúdos e formas os mais variados é que fomos construindo o quadro histórico (MONTENEGRO, 2007, p. 15).

No diálogo com a fonte oral, vamos construindo as primeiras páginas da história de cada uma das comunidades e mergulhando nas experiências vividas por moradores e famílias, entendendo seus saberes e fazeres, percebendo como os fatos do passado permanecem marcados e presentes no cotidiano dessas comunidades. As narrativas históricas vão sendo contadas e os versos que as unem são as experiências vivenciadas por esses sujeitos históricos.

Foi a partir desses depoimentos que pudemos compreender, um pouco, quais histórias a população tem, de forma consciente, preservadas em sua memória. Por outro lado, é nessa senda que se descortinam as diversas histórias, apesar do esforço constante de alguns grupos em apresentarem sua versão como verdadeira, única, totalizante (MONTENEGRO, 2007, p. 15).

A denominação “comunidades negras rurais” que usamos neste trabalho parte do conceito contemporâneo de quilombos (GOMES, 2015; MOURA, 2012), que são comunidades rurais ou urbanas onde habitam ou se agrupam descendentes de escravos e remanescentes de quilombos e que mantêm laços de parentesco entre si.

No Brasil, desde as primeiras décadas da colonização, tais comunidades ficaram conhecidas primeiramente com a denominação *mocambos* e depois *quilombos*. Eram termos da África Central usados para designar acampamentos improvisados, utilizados para guerras ou mesmo apresamentos de escravizados (GOMES, 2015, p. 10, grifos no original).

De acordo com Gomes (2015, p. 07), as comunidades negras rurais “são a continuidade de um processo mais longo da história da escravidão e das primeiras décadas da pós-emancipação, época em que inúmeras comunidades de fugitivos da escravidão [...] se formaram”. Em consonância com Gomes (2015), Moura (2012, p. 32) afirma que “são quilombos contemporâneos as comunidades negras rurais onde se agrupam descendentes de escravos que vivem da cultura de subsistência. Têm forte vínculo ancestral e são

constantemente recriadas”. Tais aspectos são de suma relevância para a nossa análise, uma vez que as comunidades negras rurais de Guanambi se inserem neste contexto por manter laços de parentesco, tradições culturais e fortes vínculos com a terra. São quilombos contemporâneos que aqui trataremos pelo título de comunidades negras rurais do sertão de Guanambi.

Acerca da definição de quilombo, do ponto de vista da sua etimologia, Reis (1996, p. 16) aponta que o “quilombo derivaria de *kilombo*, sociedade iniciática de jovens guerreiros *mbundu*, adotada pelos invasores *jaga* (ou *imbangala*), formados por gente de vários grupos étnicos desenraizada de suas comunidades”. Ainda sobre uma definição do termo, temos que “quilombo é seguramente uma palavra originária dos povos de línguas bantu (*kilombo*, aportuguesado: quilombo)” (MUNANGA, 1996, p. 58, grifos no original). No Brasil, esta definição provém da língua dos povos Banto, que são encontrados em grupos que viviam na região da Angola e do Zaire (MUNANGA, 1996, p. 58).

O significado do termo relaciona-se, ainda, com o universo plural africano, pois são povos formados a partir de uma diversidade de grupos que compartilham os mesmos modos de vida. Neste sentido, O’Dwyer (2010, p. 43) assegura que “o termo Quilombo não se refere a resíduos ou resquícios arqueológicos de ocupação temporal ou de comprovação biológica. Também não se trata de grupos isolados ou de uma população estritamente homogênea”.

Da mesma forma nem sempre foram constituídos a partir de movimento insurrecionais ou rebeldes mas, sobretudo, consistem em grupos que desenvolveram práticas cotidianas de resistência na manutenção e reprodução de seus modos de vida característicos e na consolidação de um território próprio (O’DWYER, 2010, p. 43).

Quilombos, comunidades quilombolas, comunidades negras, terras de pretos, remanescentes de quilombos ou territórios de pretos são algumas das denominações encontradas na bibliografia. Sem fazer generalização dos termos, o conceito de quilombo ganhou notoriedade no campo das ciências humanas e sociais em meados dos anos de 1970, “especialmente através das contribuições de Artur Ramos (1953) e Edison Carneiro (1958)” (SANTOS, 2010, p. 225).

Esses autores atribuíam, excepcionalmente, a origem dos quilombos a um histórico passado, cristalizando sua essência, no período em que vigorou a escravidão, no Brasil. Dessa forma, os quilombos eram exclusivamente caracterizados como expressão da negação do sistema escravista. Ou seja, a formação de quilombos era vista como um fato estabelecido no passado, bem distante do tempo distante (SANTOS, 2010, p. 225).

Atreladas a estas reflexões, as intensas movimentações alavancadas pelo movimento negro contribuíram significativamente para a mobilização pelo reconhecimento e titulação das chamadas “terras de pretos”. Tais negociações resultaram na incorporação do artigo 68 à Constituição Federal de 1988, a qual, é preciso ressaltar, ocorreu tardiamente ou, como define Arruti (2006), no “apagar das luzes”. Mesmo sendo territórios historicamente esquecidos pelo discurso das políticas públicas e pela sociedade brasileira, os quilombos assumem uma nova condição a partir do momento em que a lei passa a garanti-los como direito dos habitantes, que passam de povos invasores a donos de direito (MIRANDA, 2013, p. 258; DUTRA, 2015).

Sobre os direitos constitucionais assegurados aos quilombolas e a respeito do reconhecimento e posse da terra, Leite (2010) afirma:

o direito “quilombola” que a Constituição Brasileira visa alcançar é o direito sobre o lugar, o direito não exclusivamente à terra ou às condições de produção, mas sobretudo o seu reconhecimento na ordem jurídica que é, antes de tudo, uma política de direitos humanos (LEITE, 2010, p. 36).

Como aponta Miranda (2013), não havia nenhum olhar público direcionado para essa população, e

apesar do fim da escravidão, a abolição não foi acompanhada por nenhuma ação no sentido de integrar o negro à sociedade brasileira. A discriminação racial e a exclusão econômica persistiram ao longo do século XX. Apesar de várias ações governamentais que atualmente querem atenuar o peso dessa “dívida histórica”, ainda falta muito para que o negro supere os resquícios de uma cultura ainda aberta ao signo da exclusão (MIRANDA, 2013, p. 258).

Neste contexto, as comunidades remanescentes foram amparadas legalmente pela Constituição Federal de 1988 que, em seu artigo 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias (ADCT), dispõe que “aos remanescentes de quilombos que estejam ocupando suas terras é reconhecida a propriedade definitiva, devendo o Estado emitir-lhes os títulos respectivos”, sendo-lhes garantido o direito à titulação pelo Estado brasileiro. A este respeito, O’Dwyer (2002, p. 13) afirma que “a partir da Constituição Brasileira de 1988, o quilombo adquire uma significação atualizada”. Entretanto, a história dos remanescentes de quilombo segue marcada pelos reflexos da invisibilidade na sociedade brasileira.

Ainda sobre a inclusão do artigo 68, a autora entende que o texto constitucional não evoca apenas uma “identidade histórica” que pode ser assumida e acionada na forma da lei, mas que abre as portas para outras discussões a respeito desses sujeitos históricos existentes

no presente, já que qualquer evocação ao passado corresponde a uma forma atual da existência a partir de outros sistemas de relações que marcam seu lugar num universo social determinado (O'DWYER, 2002, p. 13). Assim, as comunidades de referências quilombolas mantêm propriedades sociais e culturais herdadas de modo praticamente contínuo, tanto no tempo, como no espaço, bem como as variações passíveis de serem descritas a partir das relações e conexões. No tocante às comunidades negras rurais ou quilombos contemporâneos, faz-se oportuno acrescentar que

a maioria vive de cultura de subsistência em terra doada/comprada/secularmente ocupada. Seus negros valorizam tradições culturais dos antepassados, religiosas (ou não), recriando-as. Possuem história comum, normas de pertencimento explícitas, consciência de sua identidade étnica (MOURA, 2012, p. 44).

No entanto, nos últimos anos, novas proposições a respeito do conceito e das relações dos quilombos surgem em meio a fatores determinantes que envolvem esta categoria numa série de situações sociais e culturais, distanciando-se do conceito cristalizado de quilombo isolado e longínquo. Assim, os novos estudos, por meio de uma nova compreensão histórica, nos permitem entender que os povos dos quilombos, ou aquilombados, viviam imersos nas dinâmicas sociais, políticas e culturais da sociedade local e/ou envolvente. Com as novas demandas e as múltiplas relações dos quilombos, fez-se necessária uma ressignificação no conceito de quilombo, no intuito de compreendê-lo não apenas como um símbolo de resistência histórica, mas sobretudo de luta pela reafirmação da herança cultural e pelo reforço da identidade étnica e cultural do grupo. Isto evidencia que os modos de resistência empreendidos pelos escravos, bem como pelos remanescentes de quilombos, não se resumiam à formação dos quilombos.

O escravo africano soube dançar, cantar, criar novas instituições e relações religiosas e seculares, enganar seu senhor, às vezes envenená-lo, defender sua família, sabotar a produção, fingir-se doente, fugir do engenho, lutar quando possível e acomodar-se quando conveniente (REIS, 1983, p. 107).

Constituem-se, pois, em práticas de resistência que resultam na manutenção e na reprodução de modos de vida característicos do grupo e na consolidação de territórios. De todo modo, há uma série de questões a serem levantadas no que diz respeito aos remanescentes de quilombos e aos seus aspectos identitários. Questões estas que fazem referência ao reconhecimento de aspectos culturais, políticos, econômicos e sociais que os conectam com outros grupos em dimensões mais amplas. Além disso, o pertencimento a uma

comunidade negra rural tem revelado, ao longo da história, trajetórias de lutas, resistências e muitos conflitos, especialmente ligados à posse da terra.

Sobre as formas de aquisição das terras quilombolas, Moura (2012, p. 37) aponta que “a posse da terra varia entre ter sido quilombo de resistência à escravatura, ou adquirida por escravos alforriados ou doada por ex-senhores ou pela igreja”. Assim, é lícito dizer que a relação com a terra, para os moradores de comunidades negras rurais, constitui um fator de suma importância para a manutenção e sobrevivência do grupo e, conseqüentemente, para a invenção e reinvenção de suas práticas culturais e identitárias. Neste caso, conforme o autor,

da terra e na terra se desenvolvem atividades vitais, plantio e colheita, marcos históricos. Realizam as tradições no chão de muitos anos na luta que garantirá o direito de ser diferente sem ser desigual frente à lei, sem receber a pecha da marginalidade (MOURA, 2012, p. 41).

As questões relacionadas à identidade do grupo perpassam a relação de pertencimento e construção a partir das tradições, dos costumes e das crenças, dos sentidos e significados dos grupos, das histórias de vida e das memórias partilhadas, dos rituais, das experiências vivenciadas e da memória coletiva do grupo. Segundo Gomes (2015, p. 7), “o desenvolvimento das comunidades negras contemporâneas é bastante complexo, com seus processos de identidade e luta por cidadania”, já que, conforme explica, estes processos estão relacionados à regularização das terras e à preservação da cultura.

Gomes (2015, p. 7) salienta ainda que “as comunidades de fugitivos da escravidão produziram histórias complexas de ocupação agrária, criação de territórios, cultura material e imaterial próprias, baseadas no parentesco e no uso e manejo coletivo da terra”. É o que se verifica nas comunidades rurais de Tabua Grande, Morro de Dentro e Queimadas, situadas no município de Guanambi, que mantêm vivas as tradições do cultivo da terra e algumas práticas culturais que remetem aos seus antepassados, configurando e reconfigurando suas identidades como sujeitos individuais e/ou do grupo.

Ainda sobre os modos de resistência, embora a consecução das terras não tenha sido um problema enfrentado pelas comunidades de Tabua Grande, Queimadas e Morro de Dentro, a ligação de seus habitantes com o espaço onde vivem não é menos importante ou profunda. Além disto, não tendo a terra como questão, estas comunidades têm em uma série de outros fatores as razões e a necessidade de lutar pelos seus direitos.

Em se tratando da identidade social dos remanescentes de quilombo, Leite (2010, p. 20) faz referência às “instâncias organizativas dos grupos que se auto reconhecem a partir de noções de pertencas construídas e legitimadas no interior dos grupos”. A autora assegura que

o termo “quilombola” emerge como uma reivindicação do grupo. Embora as comunidades de Tabua Grande, Morro de Dentro e Queimadas constituam-se como referências de comunidades negras rurais do sertão de Guanambi, identificamos, em nossa análise, que as atribuições identitárias não são reconhecidas a partir da autorreferência, mas por meio da referência de terceiros. Isto significa que, mesmo passando pelo processo de autodefinição como remanescentes de quilombo, como é o caso da comunidade de Queimadas, a população não se afirma como quilombola. Entendemos, portanto, que esta é uma identidade externamente construída. Diante disto, suspeitamos que haja indícios importantes que reforçam a ideia de associação do quilombo à escravidão e da escravidão ao demônio. A esse respeito, ao tratar a imagem do negro na imprensa de São João Del-Rei (1871-1889) em Minas Gerais, Giarola (2011) analisa a ciência e a religião e conclui que

ambas caminhavam no sentido de inferiorizar os “homens de cor”, deixando a imagem de uma raça que seria perversa por natureza. Por um lado, havia um ponto de vista baseado em concepções místicas e religiosas que aproximava os negros do demônio das atividades malignas; por outro a concepção baseada na ideia de raça, usada para apontá-los como sendo naturalmente maus (GIAROLA, 2011, p. 84).

Neste sentido, a cor remete à escravidão e o fato de serem identificados como um grupo de negros, por si só, já lhes parece bem pejorativo; a memória da escravidão é associada não só à cor, mas também à maldição. Como explica o Sr. Manoel (informação verbal),<sup>20</sup> morador de Queimadas,

muitos, muitos ficou, como vou dizer assim, êis mesmo com preconceito deles mesmo. Muitos achou que ês ia servir de chacota! Quando alguém ia chamar eis de quilombo, quilombolas. Quando alguém ia chamar, ô sua comunidade agora não é fazenda Queimadas mais, é quilombo, vocês são quilombolas! [*sic*].

Em geral, os moradores da comunidade, em especial os mais jovens, demonstram um desconhecimento do termo quilombola, o que gera o seu não reconhecimento como tal, seja na escola, na cidade ou na própria comunidade. Nota-se que, mesmo com todo o interesse por parte dos representantes da Associação dos Trabalhadores Rurais de Queimadas, a luta pela certificação partiu de uma ação política da Prefeitura Municipal de Guanambi por intermédio da Secretaria Municipal de Ação Social e não de uma reivindicação do próprio grupo.

---

<sup>20</sup> Entrevista concedida por MARQUES, Manoel Pimentel. **Entrevista I**. [mai. 2017]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi, 2017.

Não estamos dizendo, entretanto, que as informações que acompanham o processo de autorreconhecimento junto à Fundação Cultural Palmares apresentem falsificações ou equívocos na documentação. Se o fizéssemos, estaríamos desconsiderando todo o contexto social e cultural da comunidade. Ao contrário, consideramos que Queimadas, assim como Tabua Grande e Morro de Dentro, vivenciam modos de vida que asseguram e certificam estas questões identitárias, tais como as festas, os sambas de roda, as músicas, a memória, o trabalho, a história e tantos outros saberes e fazeres populares, sejam religiosos, artísticos ou de práticas cotidianas que representam um universo de dinâmicas pouco visíveis aos olhos da sociedade guanambiense. O que pretendemos com esta explicação é chamar a atenção para a não aceitação, melhor seria dizer para a negação do termo quilombola. É evidente que não há uma negação da memória e história da comunidade e nem da luta dos negros ou do passado escravista, mas também não há uma identificação dos moradores com a ideia do lugar do quilombo.

### 2.3. OS PRIMEIROS MORADORES

Em consonância com o que foi dito anteriormente sobre o processo de ocupação e povoamento dos sertões por meio dos alargamentos das fazendas, algumas narrativas orais a que tivemos acesso sugerem que a construção das comunidades se deu a partir da presença de negros e indígenas. D. Maria (informação verbal),<sup>21</sup> moradora da Tabua Grande, relata:

A minha mãe contava que as vó delas, as bisavó delas, foi pegadas no mato, como cachorro do mato é, como é que é? mestiça a índia. Era, eu conheci nessa região aqui, agora se foi pra outro canto, eu não sei, já conheci aqui. Nós nascemo e criemo aqui, o nosso pai também, nasceu e criou aqui [*sic*].

Também Sr. Nelson (informação verbal),<sup>22</sup> habitante do entorno de Queimadas, faz referência aos parentes capturados no mato:

Meu avô morava aqui! Agora veja bem, meu avô foi pegado aqui, naquela época que aqui nam tinha gente, as pessoas que morava aqui era as pessoas do mato, sabe? Era os tapuios, meu pai foi um dos pegado de cachorro.<sup>23</sup> Naquela época, quem criou ele foi a finada Cota ali dos Angicos, ó! Tinha

<sup>21</sup> Entrevista concedida por SANTOS, Maria Rodrigues dos. **Entrevista II**. [fev. 2012]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi, 2012.

<sup>22</sup> Entrevista concedida por CASTRO, Nelson Pereira. **Entrevista III**. [abr. 2015]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi, 2015.

<sup>23</sup> “Gentios e tapuios” ou selvagens, que de acordo com Schwartz eram “índios que não eram cristãos e não falavam tupi. Nos sertões eles se defrontaram com muitos negros e tapamunhos ferozes” (SCHWARTZ, 2003, p. 25).



uma muié que era dona dos Angicos chamada Cota, foi que criou ele, então ele foi criado aí. Nós é da famia dos tapuios do lado do meu avô, sabe? [sic].

A respeito das dinâmicas de mestiçagem, Ivo (2012) relembra a singularidade múltipla dos trânsitos e da mobilidade verificados nos sertões, o que nos leva à constatação de que estes espaços eram, “um *lócus* de misturas e trocas também de conhecimentos e hábitos” (IVO, 2012, p. 33). Assim, o movimento de coisas e pessoas apontado pela autora revela os sertões como espaços propícios para a mestiçagem. A presença das culturas africanas e indígenas é marcada, nas comunidades, pela realização dos batuques e dos sambas, pelas características da culinária, pelas práticas das benzedeadas e pelas experiências cotidianas. A identidade histórica das comunidades negras rurais no Brasil tem sido construída e reconstruída a partir dos processos das dinâmicas que envolvem relações culturais e sociais, atreladas diretamente aos sentidos e significados dos modos de vida característicos dessas comunidades.

A memória coletiva da comunidade de remanescentes de quilombos em Queimadas traz outra versão da história, a partir dos primeiros moradores, a saber: a comunidade teve o início marcado com a presença do Coronel Major que, aproximadamente no ano de 1915, era o dono das terras que hoje pertencem ao território dos remanescentes e adjacentes e que eram antes conhecidas como Lagoa do Major.<sup>24</sup> Os vestígios apontam ainda que, alguns anos depois, o então coronel trouxe de outras terras alguns de seus escravos, como os irmãos José e Adolfo. José era casado com Maria Antônia,<sup>25</sup> e os dois eram conhecidos como “Zé Vêi” e “Iaiá”. Já nas terras sertanejas, tiveram onze filhos, dentre os quais a maioria era de mulheres. Em suas árduas jornadas de trabalhos, José e Iaiá desenvolviam diversas atividades, do plantio de lavouras aos afazeres domésticos.

Segundo consta na cópia do documento de compra da terra e de acordo com as narrativas orais, por volta do ano de 1917, José e Adolfo conseguiram comprar a terra em que residiam por 100 mil contos de réis, que foram descontados em dias de serviços. Como forma de divisão da terra, foi construída uma estrada entre as duas comunidades, que é a estrada que, atualmente, divide Queimadas e Pajeuzinho. Tendo sua nova propriedade sofrido com o

---

<sup>24</sup>Esta é uma versão da história da comunidade, baseada em relatos históricos, construída por ocasião da elaboração da documentação para certificação de auto definição como Remanescentes de Quilombo, em 05 de junho de 2015.

<sup>25</sup> Maria Antônia era natural de Maracás (Chegaram por volta de 1915).

desmatamento as queimadas,<sup>26</sup> José nomeou a sua parte de Queimadas, enquanto Adolfo denominou a sua de Pajeuzinho. Segundo o agente de memória Sr. Manoel (informação verbal),<sup>27</sup> os moradores de Queimadas e Pajeuzinho, são

da mesma família, os pais da minha vó e o véi Paulo eram cunhado um do outro. Casaram na mesma família, só que um escolheu essa parte pra cá e o outro escolheu dessa parte pra lá. E o nome daqui mesmo era Lagoa do Major, que passou a ser chamada de Queimadas, foram eles mesmo que colocaram o nome *[sic]*.<sup>28</sup>

Conforme os relatos dos moradores e a memória da comunidade, alguns descendentes de Adolfo vivem na margem direita da Estrada, em Pajeuzinho, enquanto os descendentes de Zé Vói vivem na margem esquerda, que hoje é denominada de Quilombos de Queimadas. A memória local aponta ainda que “a família do senhor José foi se multiplicando e todos residiram nesse mesmo local, chamado de queimadas” (Histórico da comunidade apresentado à Fundação Cultural Palmares, 2015).

Mesmo compartilhando a descendência, durante a certificação, os moradores e as terras de Pajeuzinho, não foram incorporados ao quilombo de Queimadas. O motivo para isto pode estar em algo que é recorrente nas falas dos agentes de memória, que citam um afastamento proposital entre eles, vizinhos e parentes. Para D. Francisca (informação verbal),<sup>29</sup> “a população de Queimadas ficou unida cá, e a de Pajeuzinho se afastaram pra lá, [...] o pessoal de Pajeuzinho casou muito pra lá, vendeu as terras, foram morar em outros lugares”. As narrativas deixam escapar que vários motivos desencadearam os afastamentos entre as populações das duas comunidades. D. Francisca declara ainda que “o povo do véi Paulo se misturou com a população ao entorno por meio dos casamentos, eles venderam e compraram terras em outros lugares e outros mudaram também” *[sic]*. Com isto, podemos compreender o quanto o laço familiar e a posse da terra são elementos importantes que constituem e compõem a comunidade de Queimadas (Família e a Terra).

Nas narrativas dos agentes de memória da comunidade de Queimadas, encontramos memórias de “Zé Vói” e “Iaiá”, as quais confirmam as informações apresentadas pela Fundação Cultural Palmares na documentação necessária aos trâmites do processo de reconhecimento dos moradores como remanescentes quilombolas. A presença de seu “Zé

<sup>26</sup> Atividade costumeira dos lavradores do sertão, em preparação das terras para a plantação. Queimada é o lugar onde se queimou o mato.

<sup>27</sup> Marques, 2017, op. cit.

<sup>28</sup> O “véi Paulo”, como cita Sr. Manoel, era filho de Adolfo.

<sup>29</sup> Entrevista concedida por SANTOS, Francisca Souza. **Entrevista IV**. [fev. 2016]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi, 2016.

Véi” na comunidade também é confirmada por marcos da memória como, por exemplo, o local onde ficava a casa em que morou (Fotografia 4). Mesmo tendo se passado muito tempo após a casa ter sido derrubada, o local continua sendo lembrado pelos moradores como o lugar onde foi construída a primeira casa da comunidade: o lugar da realização das rezas, das rodas de samba, dos reisados. Assim, o lugar onde antes se localizava a casa de José e Maria Antônia passou a ser um “lugar de memória”, para usarmos a definição de Nora (1981). Ao tratar de questões ligadas à memória coletiva e ao espaço, Halbwachs (2004, p. 167) afirma que “se as lembranças se conservam no pensamento do grupo, é porque ele permanece estabelecido no solo, é porque a imagem do solo perdura materialmente fora dele e ele pode retomá-la a qualquer instante”.

**Fotografia 4** - Área onde se localizava a casa do “Zé Véi”



Fonte: GOMES, Maiza Messias, 2016.

Na relação com a memória local, os moradores ou sujeitos de memória têm vivências cotidianas enriquecidas na interrelação com outros sujeitos sociais e na assimilação ou embate dos valores dos grupos dos quais participam. Assim, eles são capazes de fazer relatos e registros memoráveis que retratam e descrevem singularidades e especificidades da cultura em que estão inseridos. São relatos de práticas cotidianas recheados de saberes, de valores, de costumes e de tradições que desvendam os detalhes desse contexto social-histórico e, conseqüentemente, dos elementos de memórias.

Em sua composição, a comunidade de Morro de Dentro apresenta forte grau de parentesco entre seus próprios membros e destes com a população de Queimadas.

Geograficamente, as duas comunidades estão posicionadas na mesma região do município, estando afastadas uma da outra por cerca de 20 km, uma distância que deixa de existir quando se trata dos vínculos de parentesco.

A relação de parentesco é pensada aqui a partir da definição de Woortmann (1990, p. 30): “uma comunidade de parentesco, um espaço onde se reproduzem socialmente várias famílias de parentes, descendentes de um ancestral fundador comum”. Este ancestral fundador, neste caso, é o casal “Zé Véi” e “Iaiá”. As relações de parentesco em Queimadas, Morro de Dentro e Tabua Grande vão além dos laços de consanguinidade e do que consta nos documentos pessoais, passando a adquirir um sentido de descendência comum que extrapola os limites geográficos do grupo e até das comunidades circunvizinhas. O parentesco é biológico por meio da consanguinidade e isto é o que define as relações dessas comunidades, porém, identificamos que este parentesco é constantemente reforçado pela busca de compadres dentro e fora da comunidade, o que fortalece os laços de solidariedade e afinidade entre as comunidades vizinhas, inclusive no que se refere ao círculo de relações matrimoniais.

É o casamento que dá sustentabilidade ao parentesco enquanto ponto de confluência de todas as relações de Queimadas e Morro de Dentro, sendo este o viés pelo qual percebemos a reelaboração de sua população e também o fortalecimento e a continuidade de suas práticas culturais. De certo modo, o parentesco é a ligação destas comunidades, ou seja, é uma espécie de mecanismo para adentrar o universo das relações sociais e culturais a partir das quais

muitas vezes, se tem a oportunidade de pensar as relações de parentesco tomando por auxílio as genealogias e pequenos gráficos genealógicos que demonstram a distribuição dos parentes de acordo com os laços de consanguinidade e afinidade orientados por meio do matrimônio ou união (NERI, 2014, p. 2).

Segundo alguns relatos, as pessoas tanto de Morro de Dentro quanto de Queimadas se casam entre os próprios familiares: a maioria dos casamentos acontece entre primos de primeiro grau, forjando laços solidificados por sucessivas gerações. Para a agente de memória da comunidade de Queimadas D. Francisca (informação verbal),<sup>30</sup> a escolha do casamento entre primos está relacionada com a proximidade das famílias e dos próprios envolvidos.

Às veiz é porque é mais próximo. Encontra mais, fica mais tempo junto e aí acontece, né! Vai pro bar, pra uma festa, um canto, um campo de bola, e ali encontra mais, junto. E agora com essa quadra você não sabe como é que eles fica aí. Uma farra de noite [*sic*].

---

<sup>30</sup> Santos, 2016, op. cit.

A respeito dos primeiros moradores de Morro de Dentro, os relatos afirmam tratar-se dos descendentes de José Marques que saíram de Queimadas em busca de um pedacinho de terra para a prática do cultivo, do trabalho, procurando manter os laços de pertencimento, bem como garantir o sustento da família, e chegaram à região de Morro de Dentro e Barreiro, onde se instalaram. A posse da terra se deu por meio de compra e de heranças e, ainda hoje, os descendentes de José Marques habitam essas terras.

Nas comunidades de Queimadas e Moro de Dentro, salvo pouquíssimas exceções, a população é descendente do José Marques. Além dos traços culturais, os descendentes herdaram também suas terras. Como afirma D. Francisca (informação verbal),<sup>31</sup> as terras de Queimadas

É herança dos bisavô que deixou pros pais. Aí, dos avôs caiu nos pais de nós, os pais morreu e nós tamo no mesmo lugar, eu mesmo nasci aqui e criei aqui. Foi herança dos avôs e dos pais que morreu e deixou a gente na herança. Agora quando foi no tempo de puserem que pegaram as iscrituras veias e tirou cada uma o total pra poder puserem, porque é tudo embolo, só tem a divisa dos INCRAS, mais é tudo embolado aqui ó. Mora tudo aqui, meus irmãos mora aqui, uns morreu e duas mudou, mas o restante mora aqui, são 8 irmãos [sic].

Ainda falando sobre lugares de memória, no que se refere à permanência viva da memória dos Marques na memória coletiva da comunidade, recentemente, a prefeitura municipal de Guanambi inaugurou em Queimadas uma quadra poliesportiva que recebeu o nome de Manoel Marques da Silva, filho de José Marques da Silva (Fotografia 5).

**Fotografia 5** - Placa de inauguração da quadra poliesportiva da comunidade de Queimadas, homenageando a memória de Manoel Marques da Silva



Fonte: GOMES, Maiza Messias, 2016.

<sup>31</sup> Santos, *ibidem*.

Ao aduzir a ideia dos “lugares de memória”, Nora (1981) aparentemente o faz como uma releitura do exposto por Halbwachs (2006):

Como estariam seguros de que seus sentimentos não mudaram, de que são hoje o que foram outrora, e que neles não se pode distinguir o que faz parte do passado ou do presente, se a permanência dos lugares não lhes trouxesse essa garantia? (...) Como qualquer elemento de estabilidade que faz falta no mundo dos pensamentos e dos sentimentos, é na matéria e em uma ou muitas partes do espaço que ela precisa garantir seu equilíbrio (HALBWACHS, 2006, p. 184).

Nota-se que Halbwachs (2006) sinaliza para a necessidade dos lugares de memória, o que também foi apontado por Nora (1981). Este último, no entanto, fala da necessidade de construção dos lugares de memória, enquanto, para Halbwachs (2006), os lugares de memória já existem no contexto social do grupo: são o que Halbwachs (2004) chama de marcos sociais da memória, isto é, os lugares onde a memória se ancora ou marcos da memória como a linguagem, a família, a religião e as classes sociais, e esses seriam os desencadeadores da memória.

Las convenciones verbales constituyen el marco más elemental y estable de la memoria colectiva: marco singularmente impreciso e indeterminado, puesto que deja pasar todos los recuerdos aunque sean poco complejos, y sólo conserva unos detalles aislados y unos elementos discontinuados de nuestras representaciones (HALBWACHS, 2004, p. 104).

Halbwachs (2004) condiciona a memória do indivíduo à memória do grupo e a memória do grupo à esfera maior da tradição, que é a memória coletiva de cada grupo ou sociedade, além de ressaltar que o instrumento socializador da memória é a linguagem, uma vez que quem aciona a memória é a linguagem. Cabe dizer que são os objetos e os instrumentos comuns aos indivíduos que determinam o grupo, os responsáveis por oferecer aos indivíduos condições de reconstruir as suas memórias, ou seja, de rememorar.

Nora (1981) parte da compreensão de que o mundo passou por grandes mudanças gerais, como a aceleração dos processos históricos, e outras específicas, como as sofridas pela sociedade francesa, a qual testemunhou o fim do modo de vida rural que teria afetado e colocado em crise a própria identidade nacional francesa. Destas mudanças rápidas e profundas, resultou a necessidade de buscar os lugares onde esta identidade nacional ainda resistia, que seriam os “lugares onde a memória se cristaliza e se refugia” (NORA, 1981, p. 7). Para o autor, esses lugares seriam os arquivos, os monumentos, as obras de arte, as bibliotecas, os museus, as comemorações e as datas nacionais.

Voltando ao conceito da invenção das tradições de Hobsbawm & Ranger (2008), verificamos que os autores apontam a invenção das tradições sob a ótica da atribuição de memória ao afirmar que “as sociedades que se desenvolveram a partir da Revolução Industrial foram naturalmente obrigadas a inventar, instituir ou desenvolver novas redes de convenções e rotinas com uma frequência maior do que antes” (HOBSBAWM & RANGER, 2008, p. 11). Neste sentido,

é o contraste entre as constantes mudanças e inovações do mundo moderno e a tentativa de estruturar de maneira imutável e invariável ao menos alguns aspectos da vida social que torna a ‘invenção da tradição’ um assunto tão interessante para os estudiosos da história contemporânea (HOBSBAWM & RANGER, 2008, p. 10).

As sociedades, diante dos processos de aceleração e das dinâmicas de mudanças culturais ou da dificuldade da manutenção das tradições, se colocam diante da necessidade de preservar o passado do qual gostariam ou consideram apropriado lembrar-se. Deste modo, as tradições são inventadas, reinventadas, reelaboradas e lembradas. É possível deduzir a partir disto que, frente à característica dinâmica e mutável da cultura, criou-se o sentimento e a necessidade de preservar o passado histórico, inventando e reinventando as tradições. “Houve adaptações quando foi necessário conservar velhos costumes em condições novas ou usar velhos modelos para novos fins” (HOBSBAWM & RANGER, 2008, p. 13). Em suma, as tradições são inventadas e reinventadas quando os elementos de memória não dão mais conta de preservar e de manter vivas certas tradições.

No que se refere às narrativas sobre os primeiros moradores, por exemplo, apresentamos o relato de Sr. Nelson (informação verbal):<sup>32</sup>

Era um povo tapuio criado aí, sabe? E nesse tempo era o povo do mato, eles falava o povo do mato, esse tempo não tinha gente, tudo era mato, né! (Ainda hoje há registros desses homens na comunidade, como o nome do umbuzeiro que ficou conhecido, como: o umbuzeiro de João Cabeça). Esse povo vivia assim, às plantava aquelas coisinhas, daquelas coisinhas, de bichin do mato, de abeia, mele de abeia, vivia era assim. Alcancei aqui ó! O finado Domingo Preto, era um tapuio, um moreno assim da sua cor (aponta para seu Leonildio que é negro). Depois foi pariceno gente aqui, mais foi tudo depois. Eles não era daqui não [*sic*].

A memória de Sr. Nelson nos remete à memória do grupo, à memória coletiva, vez que a memória coletiva é construída por lembranças do passado que ultrapassam a individualidade e são compartilhadas socialmente no domínio da vida comum. O imaginário

---

<sup>32</sup> Castro, 2015, op. cit.

individual associa-se com o imaginário social e reúne os significados simbólicos de um grupo ou de uma sociedade/comunidade. Esta memória encontra-se ancorada na história individual e vai emergindo à medida que são feitas as ligações e as relações do que é manifestado nas lembranças de um povo ou de um grupo.<sup>33</sup> Para Le Goff (2003, p. 471), “a memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para libertação e não para a servidão dos homens”. A memória é o caminho pelo qual retornamos, revisitando a história. Sr. Nelson, em sua narrativa, segue apresentando os vestígios da memória dos primeiros moradores.

Uns era daqui e os outros de fora, que vinha e comprava os direitos de terra. O finado Joaquim pai de Clemente mesmo não era daqui, ele era de cá, ó! Mas diquiriu aí. Agora foi chegano essas pessoas foi comprano direito aí, e foi assim [*sic*].

Segundo Montenegro (2007, p. 20), a memória vai sendo construída “a partir dos acontecimentos e dos fatos que também se transformam em elementos fundantes da história”. Assim, por meio da memória coletiva, as histórias das comunidades negras rurais de Guanambi vão sendo reveladas nos primeiros versos singulares das histórias e memórias das comunidades, as quais ora propomos reconstruir a partir dos espaços, dos elementos culturais, das vivências cotidianas e das práticas culturais como os sambas de roda que vão surgindo como lugares dessas memórias.

Relatos como o de Sr. Nelson enriquecem as memórias e revelam personagens que foram importantes na história da comunidade de Queimadas. Assim como ele, D. Dionísia (informação verbal),<sup>34</sup> abre uma página da história da comunidade de Tabua Grande ao relatar fatos sobre a vida de D. Antônia, conhecida com Antônia do Vai de Virá da Tabua Grande. Entre esses relatos, a história oral nos apresenta a família de D. Antônia Maria de Jesus, esposa do Sr. Anacleto, ambos falecidos.<sup>35</sup> Apesar de não viver mais na comunidade, D. Antônia é uma personagem sempre lembrada no relato de D. Dionísia como a organizadora do samba Vai de Virá. Sem muitas informações sobre sua vida, a história nos conta que a sua casa servia de ponto de encontro do Vai de Virá. Era D. Antônia quem organizava as rezas

---

<sup>33</sup> Gomes (2012).

<sup>34</sup> Entrevista concedida por RIBEIRO, Dionísia Maria de Jesus. **Entrevista V.** [abr. 2012]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi, 2012.

<sup>35</sup> D. Dionísia não se lembrava do sobrenome do Sr. Anacleto. Segundo ela, ele abandonou D. Antônia e os filhos. “Ele fô pra Son Paulo, nunca mais voltou”. Na história da comunidade, encontramos muitas mulheres que foram abandonadas pelos maridos, muitas até hoje não receberam nenhuma informação sobre o paradeiro deles.



das Ladainhas, prática comum na comunidade, quando as famílias se dirigiam, ao entardecer, à sua casa, para rezar e cantar os benditos e, logo após, “ali mesmo no terreiro, começavam a folia do Vai de Virá”.

A narrativa de D. Dionísia descortina uma janela da história do samba de roda Vai de Virá e das circunstâncias em que ele vem se desenvolvendo. Segundo conta D. Dionísia (informação verbal),<sup>36</sup> a casa de D. Antônia servia de encontros e reencontros de memórias.

Hora que chegava, agora eles formava aquela rodona no terreiro, home e muié. Aí batia palma, tirava um samba, até hoje eu lembro, ela dizia assim: ‘Oh muenda de ferro, pilão de arueira, ocê não quer, mas tem quem queira’. E ficava pulano, pulano e bateno palma, bateno palma. Ota hora ela cantava, deixa eu ver como é que era, ‘Chegou, chegou, quem chegou foi eu, a cancela bateu, cavaleiro sou eu’. Eu não esqueci das cantigas não. Lá batia pandero, caxa, corrichar e pulano [*sic*].

Mesmo com poucos detalhes, a presença de D. Antônia deixa vestígios na memória coletiva da comunidade e na história do Vai de Virá, primando pelas experiências cotidianas e culturais que contribuíram com os aspectos identitários da comunidade. A este respeito, Perrot (2007, p. 16) afirma que se evidencia não só “o que acontece, a sequência dos fatos, das mudanças, das revoluções, das acumulações que tecem o dever das sociedades. Mas também o relato que se faz de tudo isso”. Neste sentido, as atividades cotidianas, as experiências, os costumes e tradições, os saberes e fazeres, tudo isso é história. A história de D. Antônia passa a ser contada não por ela, mas através da tradição que segue se reinventando de geração em geração até chegar aos nossos dias.

#### 2.4. DO TRABALHO À DIVERSÃO

As comunidades negras rurais do município de Guanambi tiveram sua economia, em grande parte, voltada para a agricultura, desde o cultivo da terra, com o plantio de subsistência, até a prestação de mão de obra nas grandes fazendas da região do São Francisco. Trata-se, pois, de uma forma de exploração do trabalho que remete aos vestígios da memória do trabalho escravo. Assim como D. Francisca, Sr. Otelino (informação verbal)<sup>37</sup> relembra o trabalho árduo em tempos passados:

---

<sup>36</sup> Ribeiro, *ibidem*.

<sup>37</sup> Entrevista concedida por SANTOS, Otelino Pereira dos. **Entrevista VI**. [fev. 2012]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi, 2012.

O nosso trabaio foi sempre aqui na roça. No início, nós trabaiava para os outros na fazendas, o sirviço era muito pesado. Trabaiava muito pros outros, tinha dia que era muito sirviço, ês fazia de tudo pra nóstrabaiá, fazia cerca, roçava, prantava, panhava algodão, cuidava do gado. Toda vida eu gostei da roça, se eu sair da roça, se for pra eu durar 10 dias, se tirar eu da roça, eu duro 5 dias. A minha luita sempre foi aqui, às vezes eu passei ali um tempo [...] Por muito tempo eu não vi o sol nascer na minha casa, eu saía daqui de madrugada, era por volta das 3 ou 4 da manhã. Quando o sol saía, já tinha trabaiado muito *[sic]*.

Sr. Nelson (informação verbal)<sup>38</sup> guarda na memória a rotina de antigamente.

Era na roça, plantava uma rocinha e trabalhava pros outros. Ês trabalhava pra si e trabaiava pro zoto, todo mundo vivia era assim do trabaio da roça. Criava uma galinha, criava um porquim, criava um cabrito, era criado tudo ai. E esse povo desse tempo em relação [...] o povo fala a num sei quem tá bem de vida, eu acredito que existe pobreza é hoje, que ninguém tem nada. Oiá o que eu alcancei pro gente, as pessoas que eu alcancei tudo tinha, tinha de tudo, a casa cheia de mantimento, o de comer no terreiro, galinha, porco, cabrito, carneiro, uma vaquinha, tinha era muito, todo mundo tinha, os que eu alcancei tinha *[sic]*.

As narrativas de Sr. Otelino e Sr. Nelson contam histórias de vidas que se dedicaram e ainda se dedicam ao trabalho pesado e constante da roça. Ao expressarem a dedicação diária e incansável ao trabalho, suas histórias mostram o sentido da vida encontrado nesse viver rural. Mesmo com as marcas do sofrimento e da exploração do trabalho, é ali na roça que eles encontram a alegria de continuarem vivendo. Lembram, ainda, as explorações sofridas na época em que trabalhavam para os fazendeiros, que exigiam homens múltiplos que se dedicassem aos trabalhos e dominassem todas as habilidades de um fazer rural.

Como era de costume, as terras dos sertões da Bahia sempre estiveram sob o domínio de fazendeiros, que delegavam às populações pobres as mais variadas formas de trabalho, como meação, mão de obra livre e cativa, atuação como vaqueiros, criadores de gado, além do trabalho doméstico.<sup>39</sup> Na dinâmica dos sertões, os moradores das comunidades negras rurais se inseriam nos ditames impostos pelo sistema da época.

Em seu relato, D. Adalgísia (informação verbal)<sup>40</sup> faz referência ao trabalho e às formas de posse da terra, asseguradas à sua família: “eu nasci de agregada. Depois de trabaiaí e tudo grandin comprou uma propriedade e fez a casa de enchimento. A finada minha vó que

<sup>38</sup> Castro, 2015, op. cit.

<sup>39</sup> De acordo com Neves (2011).

<sup>40</sup> Entrevista concedida por JESUS, Adalgísia Maria de. **Entrevista VII**. [abr. 2015]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi, 2015.

era dona da terra. Foi o meu avô que comprou a terra. Eu morei muito de agregada, muito de agregada com o João do Turco” *[sic]*.

Assim como nas comunidades de Queimadas e Morro de Dentro, na Tabua Grande e nas comunidades vizinhas também identificamos, nas falas dos moradores, que as terras pertenciam a fazendeiros. Terras que, com o passar do tempo, foram se dilatando através de sucessões, compra e venda e/ou doações. Conforme relata o Sr. Otelino (informação verbal):<sup>41</sup>

O pai de mãe, ele tinha uma légua de terra, é, era quando saiu as ‘escrituras sagrada’ de terra, ele ocupou uma, que foi uma légua de terra em quadro. Nós teremos essa escritura véia lá dentro do fórum, lá de Guanambi.<sup>42</sup> Ela está lá dentro, e era aqui ó... Ele comprou por um mirréis de terra na época, custava um mirréis, era uma légua em quadra. Aí o filho da minha vó, que era irmão da minha mãe, era um sozim, e os outros proprietários foi pussiando, neguciando, encostando e ês foi deixando, tem muita terra aí, não sei, sei que [...] aí cada um foi fazendo o seu documentozim, seu registrozim, pronto, ficou assim! E hoje, se nós não abrisse os ói ficava sem aqui *[sic]*.

Nas terras das comunidades, os moradores cultivam feijão, milho, melancia, maxixe, feijão-de-corda, andu, mandioca, abóbora, quiabo, algumas frutas da região e palma. A palma é utilizada como ração para o gado durante o longo período de seca. Parte do que é produzido fica destinado a atender às necessidades de subsistência da família e, a outra parte, os moradores costumam levar para vender na feira de Guanambi. Identificamos alguns moradores que possuem barracas na feira livre da cidade.

Além do cultivo da terra, os moradores criam galinhas, porcos e gado, que servem para o consumo da família e para a comercialização. Segundo Sr. Manoel, agente de saúde,<sup>43</sup> além das atividades da agricultura, a renda familiar é complementada pela aposentadoria e por programas do governo como o bolsa família.<sup>44</sup>

No que tange às práticas do trabalho, ao cultivo da terra e às questões climáticas que afligem os solos sertanejos, as comunidades comungam das mesmas experiências. Com a falta de chuva na região, a agricultura tem enfrentado sérios problemas, levando alguns moradores a buscar trabalho fora das suas comunidades, principalmente nas cidades, no período diurno.

<sup>41</sup> Santos, 2012, op. cit.

<sup>42</sup> Essa informação de Sr. Otelino não foi confirmada, verificamos no cartório de Guanambi e não encontramos escrituras da antiga Fazenda Carnaíba de Dentro. O que encontramos foram às escrituras que dão direito de posse com data de 16 de janeiro de 1990, registrando a Fazenda Tabua Grande.

<sup>43</sup> Entrevista concedida por SILVA FILHO, Manoel Messias. **Entrevista VIII**. [mai. 2015]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi, 2015.

<sup>44</sup> Implementada no Governo de Luís Inácio Lula da Silva - PBF. “É um programa de transferência direta de renda, direcionado às famílias em situação de pobreza e de extrema pobreza em todo o País, de modo que consigam superar a situação de vulnerabilidade e pobreza”, disponível em: <http://www.caixa.gov.br/programas-sociais/bolsa-familia/Paginas/default.aspx>.

Os homens vêm desempenhando atividades no comércio e na construção civil, como pedreiros e serventes, e as mulheres, como empregadas domésticas. As dificuldades apresentadas pela seca têm forçado alguns moradores a deixar a roça e mudar para a cidade em busca de melhores condições de vida. Por falta de emprego, muitos jovens são obrigados a sair das comunidades e mudar para a cidade de Guanambi ou para o estado São Paulo.

Além dos problemas ligados à subsistência, as comunidades compartilham, ainda, dificuldades relativas ao grau de escolaridade, que é muito baixo. A maioria dos moradores, principalmente os mais antigos, não foi alfabetizada, não aprendeu a escrever nem mesmo o próprio nome, ou só aprendeu a escrever a assinatura. É o que relata Sr, Nelson (informação verbal):<sup>45</sup> “eu alcancei aqui, óia, escola não existia. Eu nunca tive um dia de aula, em minha família nunca teve não, porque nesse tempo não tinha” *[sic]*.

Já as crianças das comunidades recebem uma formação diferenciada daquela oferecida aos familiares mais antigos. Com a municipalização das escolas e a constituição de núcleos de ensino, extinguiram-se os modelos de educação multisseriada nas zonas rurais e as crianças foram direcionadas para as escolas de centros urbanos ou núcleos maiores. No caso de Queimadas, os estudantes se deslocam para Guanambi e Mutans, distrito de Guanambi, já os estudantes de Tabua Grande e Morro de Dentro frequentam as escolas municipais e estaduais da cidade de Guanambi. O percurso entre as comunidades e a cidade de Guanambi é feito diariamente em transportes públicos escolares.

As comunidades em questão são localidades com visíveis aspectos de pobreza. Além de sofrer com a falta de chuvas, a região carece de saneamento básico e a água que abastece as casas vem de poços artesianos ou de caixas d’água instaladas pelo governo (Fotografia 6).<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Castro, 2015, op. cit.

<sup>46</sup> O Programa de Cisternas do Ministério do Desenvolvimento Social e Combate a Fome (MDS), é reconhecido como uma política pública de acesso à água para a população de baixa renda, que teve início em 2003 com a proposta de solucionar o acesso de recursos hídricos para a população rural espalhada na região do semiárido, disponível em: <<http://www.programadogoverno.org/politica-de-cisternas/>>.

**Fotografia 6** - Cisternas do Programa do Governo na Comunidade de Queimadas



Fonte: GOMES, Maiza Messias, 2016.

Apesar de as comunidades serem próximas à sede do município de Guanambi, não identificamos nelas a presença de transportes públicos coletivos. Os moradores se deslocam para a cidade a pé ou usando bicicleta, moto, carro próprio – que apenas algumas famílias possuem –, carros que trabalham com prestação de serviço de fretes e charretes (Fotografia 7). Estas últimas, principalmente na comunidade de Queimadas, onde o fluxo nas estradas é maior.<sup>47</sup> Há ainda o transporte escolar do município, os ônibus escolares que levam os alunos para estudar em escolas e colégios da cidade. Tanto os estudantes das escolas municipais, quanto os das escolas estaduais fazem uso do transporte escolar do município.

---

<sup>47</sup> Observamos que em quase todas as casas da comunidade há uma charrete. Isso chamou a nossa atenção, pois, enquanto em outras comunidades rurais, o uso do transporte com tração de animais foi substituído por motos e carros, verificamos um número significativo de charretes em Queimadas.

**Fotografia 7** - O uso frequente da charrete como meio de transporte na Comunidade de Queimadas



Fonte: GOMES, Maiza Messias, 2016.

Nesses espaços rurais, os antigos moradores das comunidades dão segmento às atividades sociais, festivas e culturais que foram herdadas de seus antepassados e que revelam os aspectos da diversão e do exercício de lazer. Os sambas de roda são exemplos destas atividades.

É fazendo uma ponte entre o presente e o passado que buscaremos elementos que visem a explicar como essas manifestações vêm se construindo, reconstruindo e mantendo nessas comunidades. “É a utilização de elementos antigos na elaboração de novas tradições inventadas para fins bastante originais. Sempre se pode encontrar, no passado [presente] de qualquer sociedade, um amplo repertório de elementos” (HOBSBAWM & RANGER, 2008, p. 14). Como explica Sr. Otelino (informação verbal),<sup>48</sup>

Às veis, assim dia de sábado, as veis nós fazia uma festinha, ia dançar, tocar violão e tal, cantar, a gente saía assim, hoje, nós vamos pra casa de Fulano fazer divertimento lá, vumbora! Aí juntava aqui, a gente ia, chegava lá, a gente ia cantar e dançar, tinhaveis que manhecia o dia (risos) *[sic]*.

D. Francisca (informação verbal)<sup>49</sup> também dá detalhes das ocasiões em que

a gente ia pras festas, saia daqui de pé, saia sexta de tardinha e chegava sábado de tarde aqui na casa de mãe ali ó, ninguém via nada, não via uma briga, nada. Era sossegado, feliz, dançava a noite toda, manhecia. Era uma vida boa, nós ganhava o mundo, e andava de pé! Eu sinto sim, aquele tempo era bom, sossegado *[sic]*.

<sup>48</sup> Santos, 2012, op. cit.

<sup>49</sup> Santos, 2016, op. cit.

Os relatos dos agentes de memória narram os encontros e as comemorações em que as danças sempre apareciam. São memórias de saudades do tempo em que essas manifestações culturais eram praticadas com mais frequência e de forma mais tranquila e respeitosa, como nos descreve Sr. Nelson (informação verbal):<sup>50</sup> “aquele povo daquele tempo tinha muito união, tinha muito união. Todo mundo cunhecia uns ao zoto, sabe? Todo mundo dava cunhecimento, hoje não, cê não conhece ninguém. Ai cê via o Vai de virá, Reis e essas festinhas, casamentos” [sic].

A respeito das lembranças, Bosi (1979, p. 17) aponta que, “na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado”. Sr. Nelson se refere aos traços culturais dessas tradições, que foram absorvidos, e às marcas que são identificadas no próprio grupo. As práticas culturais das comunidades se inserem nesse processo dinâmico de trocas por meio das quais as experiências são transmitidas e somadas. Assim, moradores antigos das comunidades vão sendo lembrados pelas novas gerações por meio dos seus ensinamentos e experiências e, ao mesmo tempo, as práticas tradicionais estão sempre sujeitas a novas transformações. “Ainda assim, pode ser que muitas vezes se inventem tradições não porque os velhos costumes não estejam mais disponíveis nem sejam viáveis, mas porque eles deliberadamente não são usados, nem adaptados” (HOBSBAWM & RANGER, 2008, p. 18).

Assim como outros moradores mais antigos, Sr. Otelino, Sr. Nelson e D. Francisca são referências para conhecermos as histórias de Tabua Grande, Morro de Dentro e Queimadas. Receberam-nos em suas humildes residências, com a simplicidade e a tranquilidade dos sertanejos, relatando suas histórias de vida, histórias da comunidade, de suas famílias, dos antigos moradores, entre outras memórias.

Quando perguntamos sobre as festas, encontros e sambas, os moradores mais antigos expressaram suas lembranças e saudades do tempo em que essas manifestações eram praticadas com mais frequência nas comunidades. De acordo com Bosi (1979, p. 17), “a lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual”. Assim, de acordo com a memória de D. Júlia (informação verbal),<sup>51</sup> este tempo “era muito bom, era ótimo!”. Compartilhando do mesmo sentimento, D. Adalgísia (informação verbal)<sup>52</sup> recorda:

---

<sup>50</sup> Castro, 2015, op. cit.

<sup>51</sup> Entrevista concedida por FERREIRA, Júlia. **Entrevista IX**. [abr. 2012]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi, 2012.

<sup>52</sup> Jesus, 2015, op. cit.

Aqui nós encontrava assim, ia nas casas, tinha as ladainhas, rezava o terço nos fim de semana, depois da ladainha e do terço ia sambar, bater lata, sambava, fazia brincadeira, é os encontros, é esses, essas coisas [...] que naquele tempo não tinha comunidade, era essas coisas que nós fazia. Eu lembro, nera ruim não. Eu só tem sentimento que a casa de nós era alí e a escola era assim pertin (mostra uma distância), e pai não deixava nós ir [sic].

Ao lembrar-se das festas, D. Adalgísia relembra também das proibições impostas pelo pai e lembra, com tristeza, que ele era muito severo e abusava dos castigos. Ficam claras em seu relato as memórias de agressão e o ressentimento do pai. Em contrapartida, ela se derrete ao declarar o amor e as saudades que sente da mãe. Se emociona ao falar da mãe, referindo-se a ela sempre com muito carinho, utilizando o termo “mamãe”. De todo modo, mesmo com as proibições, ela afirma que, durante as festas, ela, as irmãs e outras meninas/moças se dirigiam ao outro lado da latada ou do terreiro,<sup>53</sup> e lá dançavam. Nesse momento do relato, ela faz com a boca o som da percussão da caixa, ou bumba, como ela chama: “tengo, teguendê, teguendê... sabe como é o bumba, né?”.

Segundo o relato de Neguinho (informação verbal),<sup>54</sup> o samba do Vai de Virá estava presente em quase todas as comemorações festivas e nos trabalhos comunitários desenvolvidos pelos moradores na comunidade de Tabua Grande:

Sempre nos reunia no período da colheita, fazia o mutirão para construção de casa, ou pra fazer reforma da casa de algum morador daqui da comunidade, ou no trabalho na roça, era sempre em mutirão, abertura de cisterna no período da seca, sempre começava com as cantigas de roda, depois começava com o batuque com uma lata ou uma bacia, depois que apareceu a caixa, mais de primeiro era só com a lata ou a bacia [sic].

O samba do Vai de Virá esteve sempre associado às atividades do cotidiano dos moradores, como os afazeres do campo, o trabalho da roça, o cuidado com as hortas, o caminho para buscar água. Qualquer instrumento de trabalho, como uma lata, uma bacia, uma enxada, ou até mesmo o próprio corpo poderia ser transformado em objeto de percussão. Isto permitiu que as práticas cotidianas da comunidade de Tabua Grande fossem se desenvolvendo em meio à ludicidade, à música e à dança, sendo comum que, durante o trabalho, nos

<sup>53</sup> **Latada** s.f. Grade de canas ou de varas para sustentar parreira ou outras trepadeiras (RIOS, 2009, p. 409). Nas comunidades rurais, as latadas são feitas de palhas e, durante a realização das festas, as danças e cantorias, acontecem nestes espaços, que também são usados para acolher os convidados.

<sup>54</sup> Entrevista concedida por PAUDARQUE, Armando Pinto Ladeia (Neguinho). **Entrevista X**. [mar. 2012]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi, 2012.



intervalos ou mesmo nas horas de descanso, os moradores encontrassem espaço para essas práticas. O Sr. Antônio (informação verbal)<sup>55</sup> relata:

Aqui qualquer coisa nós inventava, aqui, quando ia casar uma moça, que ela era, que ela era caçula, aí nós ia brincar com a panela na cabeça, cheia de bala doce, cheia de dinheiro [...] era o quebra-panela. Ai nós sapateava com aquilo na cabeça e o povo ria. Nós fazia muita estripulia [*sic*].

Faz sentido a ideia de Hobsbawm & Ranger (2008, p. 14) de que “inventam-se novas tradições quando ocorrem transformações suficientemente amplas e rápidas tanto do lado da demanda quanto da oferta”. As novas tradições surgem pela falta de capacidade de adaptação ou de uso das tradições antigas. Vemos, portanto, que uma das características dos sambas de roda das comunidades é a ludicidade. As rodas eram verdadeiros espaços da alegria, da festividade, da diversão, dos encontros e das invenções e reinvenções das práticas culturais, bem como da afirmação de suas identidades. Sobre esse espaço o Sr. Otelino (informação verbal)<sup>56</sup> conta:

Ocê quer ver uma coisa, é o Judas [...] tinha a queimada de Judas, nós gritava, tinha os caretas, nós brincava [...] uma vez nós vistiu de saia e uns de vestido, e aí fui pular o Vai de Virá (risos) [*sic*].

Nesses espaços de diversão e de alegria, as tradições vão sendo inventadas e reinventadas como atividade espontânea e cotidiana, simbolizando as lutas e resistências, o lazer e a socialização entre os moradores de comunidades negras rurais. Tais características remetem à função do jogo, tal como é compreendida por Huizinga (2014, p. 3): “o jogo é fato mais antigo que a cultura, pois esta, mesmo em suas definições mais rigorosas, pressupõe sempre a sociedade humana; mas, os animais não esperaram que os homens os iniciassem na atividade lúdica”. O autor trata da relação entre o jogo e a cultura, fazendo referência a todas as formas possíveis do jogo. Assim, a partir de uma compreensão da dança como aspecto de gratuidade do jogo, algumas características dos elementos do samba de roda “são próprias do jogo em geral, enquanto outras pertencem aos jogos sociais em particular” (HUIZINGA, 2014, p. 10).

Huizinga (2014, p. 10) entende o jogo como uma atividade voluntária. Das características fundamentais do jogo apontadas por ele, destacamos as mais evidentes na roda de samba, que são a liberdade, a fuga da vida real, a distinção da vida comum tanto pelo lugar

<sup>55</sup> Entrevista concedida por SANTOS, Antônio Pereira dos. **Entrevista XI**. [fev. 2012]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi, 2012.

<sup>56</sup> Santos, 2012, op. cit.

quanto pela duração e “a de se fixar imediatamente como fenômeno cultural. Mesmo depois de o jogo ter chegado ao fim, ele permanece como uma criação nova do espírito, um tesouro a ser conservado pela memória. É transmitido, torna-se tradição” (HUIZINGA, 2014, p. 12-13). Por fim, o jogo cria ordem e é ordem. Estes aspectos, que são inerentes à vida humana desde a antiguidade, ressaltam a ludicidade do jogo na dança e vice-versa.

Como dissemos acima, as comunidades enfrentam dificuldades em comum, principalmente no que se refere aos problemas com seca, falta de saneamentos, educação, saúde, transporte público e políticas de incentivo à permanência no campo. No entanto, certos aspectos de suas trajetórias diferem uns dos outros, como a capacidade de preservação e conservação de suas memórias e a identidade cultural. Assim, analisamos os aspectos históricos, culturais, sociais, além dos processos de manifestações de identidades das comunidades conjuntamente, uma vez que sua existência está atrelada aos processos de parentesco, conexões e interações interculturais. Apesar disto, não podemos ignorar as trajetórias individuais que os moradores adquiriram enquanto sujeitos históricos, culturais, sociais e coletivos. Trata-se, pois, de compreender todos os processos de construção das múltiplas identidades e dos acúmulos das experiências que são apropriadas e transmitidas em formas simbólicas, passando a ser partilhadas e vivenciadas por todos.

## 2.5. DAS PRÁTICAS COTIDIANAS

Analisar as histórias de vida dos moradores das comunidades negras rurais nos permite olhar com mais atenção para o cotidiano dessas pessoas, para suas experiências e atividades desempenhadas nas comunidades, para seus afazeres, suas casas, espaços comunitários e paisagens e para os diferentes encontros que transmitiram e transmitem sentidos e significados aos grupos. Neste sentido, podemos arriscar dizer que as análises de Certeau (2012) sobre a vida cotidiana e, mais precisamente, sobre “a invenção do cotidiano” partem da hipótese de que é a relação social que determina o indivíduo e não o inverso, que isso só se pode apreender por meio das práticas sociais “e que cada individualidade é o lugar onde atua pluralidade incoerente (e muitas vezes contraditória) de suas determinações relacionais” (CERTEAU, 2012, p. 37).

Deste modo, Certeau (2012) propõe investigar os indivíduos “anônimos” por meio dos usos que esses sujeitos fazem dos produtos culturais e do que eles “fabricam” a partir das práticas cotidianas consideradas como “artes de fazer”. Nessa perspectiva, os produtos culturais usados no cotidiano são apropriados e transformados pelos sujeitos a partir do que o autor

distingue como “táticas” e “estratégias” tradicionais, que permitem a produção ou invenção de novas práticas ou novas artes de fazer. O autor não nega a possibilidade de conflitos, uma vez que afirma que “cotidiano se inventa com mil maneiras de caça não autorizada” (CERTEAU, 2012, p. 38).

As “artes de fazer”, para aplicar a denominação de Certeau (2012), das comunidades negras rurais de Tabua Grande, Morro de Dentro e Queimadas foram registradas por meio das muitas visitas e das entrevistas realizadas nas comunidades, as quais aconteceram aos sábados, quase sempre às tardes. Em comunidades rurais, os sábados à tarde são reservados ao descanso em casa, principalmente para as mulheres, responsáveis pelos afazeres domésticos. Durante as visitas, observamos que os moradores mantinham suas casas de portas abertas, sentados à soleira, conversando com os vizinhos, arrumando a casa, visitando a famílias ou simplesmente passando pelas estradas (Fotografia 8).

**Fotografia 8** - Moradores da Comunidade de Queimadas sentados à sombra da árvore em um sábado à tarde



Fonte: GOMES, Maiza Messias, 2016.

Nas comunidades visitadas, os sábados à tarde e os domingos são dias de muito movimento: dias de visitar os parentes e vizinhos, dias de futebol, de realização dos campeonatos e torneios. Nesses dias, pela manhã, os homens geralmente vão jogar bola e, nesse espaço do futebol, ocorre a socialização entre vizinhos, parentes, amigos e visitantes, que já fazem parte da rotina do grupo.<sup>57</sup>

Observamos que cada indivíduo ou grupo de pessoas desenvolve suas atividades dentro do seu espaço, uns cuidando dos animais, molhando a horta, consertando a cerca,

---

<sup>57</sup> Com exceção de Queimadas, onde as mulheres também jogam e são realizados os campeonatos de futebol feminino.

varrendo o quintal, lavando roupas, colhendo os frutos da plantação, preparando um alimento, outros frequentando os bares da vizinhança, mulheres cuidando dos filhos, entre outras atividades. São inúmeras as atividades que preenchem o dia a dia desses moradores, e é nesse “vai e vem” que as experiências são construídas e marcadas pelo compromisso na execução das tarefas. Nesses espaços, os moradores – homens e mulheres – procuram exercer suas lutas e coragens, repetindo todos os dias as mesmas funções, mas nem por isso perdendo a esperança no olhar, a desenvoltura na dança, o molejo do corpo, o sorriso no rosto e a coragem de continuar lutando.

Em se tratando das estradas, cabe destacar que elas são estreitas e, embora sejam de responsabilidade do município, em algumas localidades apresentam aspectos de abandono. As casas, em sua maioria, são construídas bem próximas a elas, fazendo com que o movimento dos moradores chegando e saindo dê um ar de agitação e uma maior dinâmica nas comunidades.

As comunidades dispõem de áreas comuns como campos de futebol, quadra esportiva, sede de associação, bares, padarias, antigos grupos escolares e igrejas, que permitem a ligação com a cidade de Guanambi. Isto dinamiza e movimenta as estradas, oportunizando sempre o encontro de pessoas indo e vindo, o que, além de quebrar a rotina, transformam as comunidades em pontos de referência para as demais comunidades rurais. Deste modo, estes espaços fazem ligação com outras estradas, que dão acesso às casas de outros moradores e, assim, assumem o *status* de pontos principais. Mesmo sem a identificação dos moradores, estes espaços são lugares de encontros.

Numa descrição geral, as casas são espalhadas pelas comunidades e separadas umas das outras de acordo com o tamanho da propriedade e conforme a proximidade com os vizinhos. Em Queimadas e Morro de Dentro, algumas casas são bem próximas umas das outras, chegando a simular a formação de ruas. Próximos às casas, estão localizados os campos de futebol e os prédios que servem de sede para a Associação dos Trabalhadores Rurais. Em sua maioria, as casas são pequenas, de construção simples e sem muito conforto. Geralmente obedecem a um modelo padrão, com portas e janelas na frente, poucas divisões internas, cobertura de telhas e sem forro. A maioria tem piso e, em alguns quartos e banheiros, não há portas. Neste caso, usam-se tecidos como cortina, um traço típico de construção rural. Os móveis resumem-se a sofás, estantes com televisão, cadeiras, bancos de madeira, mesas e fogões a gás. Em quase todas as casas, há geladeiras. Nas paredes, é comum terem fotos antigas de familiares, imagens de santos e objetos que guardam as memórias, como relógios que já não funcionam, calendários antigos, quadros com paisagens e outros.

Observamos que a simplicidade e a tranquilidade são características marcantes na vida dos moradores. Sentar na porta de casa, andar livremente, passear e brincar pelas estradas e pelos quintais enquanto estão trabalhando ou se dirigindo para executar tarefas, tornam-se atividades prazerosas e descontraídas e muitas são realizadas com o clima de diversão de quem sabe aproveitar o tempo e usar esses afazeres como atrativos para o cotidiano. Para Ivo (2012), práticas culturais como essas caracterizam a presença dos traços culturais africanos na cultura sertaneja, haja vista que a cultura sertaneja é o resultado de processos dos encontros culturais entre os indígenas, europeus e africanos.

Outra característica do viver rural é que muitas atividades são realizadas na presença dos vizinhos (Fotografia 9). Apesar de os moradores ocuparem espaços particulares, suas vidas são compartilhadas. As conversas são sempre em voz alta, a música é ouvida de forma coletiva, os movimentos e sentimentos, expressos publicamente. Gritos, risadas e até mesmo insultos nos momentos de raiva são pronunciados ali, em público, e presenciados por moradores e por quem trafega pela comunidade. Nestas ocasiões, os espaços públicos tomam ares de propriedades particulares, e os moradores fazem uso deles como se fossem seus (Fotografia 10).

**Fotografia 9** - Trempe com o fogo aceso no quintal de uma residência na Comunidade de Morro de Dentro



Fonte: GOMES, Maiza Messias, 2016.

Nestas comunidades, as atividades cotidianas são reproduzidas ao longo das gerações, ainda que os costumes e as tradições sejam renovados e modificados com o passar dos anos. As tradições chegam às novas gerações por meio da oralidade, das memórias, das histórias e das narrativas dos velhos. Como exemplo da tradição oral estão os próprios sambas de roda, que foram passados ao longo do tempo por meio da memória e da oralidade. Durante a

pesquisa, não encontramos registros das letras dos sambas (impressos ou gravados), mas apenas aqueles presentes nas memórias e nas histórias dos sambadores e moradores das comunidades.

**Fotografia 10** - Dona Francisca e os netos sentados ao fundo de sua residência na Comunidade de Queimadas



Fonte: GOMES, Maiza Messias, 2016.

Através desta breve exposição, esperamos ter cumprido de forma satisfatória a tarefa de situar as comunidades de Tabua Grande, Morro de Dentro e Queimadas, partindo de um breve contexto histórico, cultural e social no cenário do sertão de Guanambi, sem perder de vista as conexões, os trânsitos, os saberes, sabores, fazeres e experiências da cultura popular, inseridos na tradição dos sambas de roda das comunidades negras rurais em questão. O que buscamos aqui foi relatar suas histórias, memórias e o processo de transmissão desses saberes na continuidade dessa tradição a partir das experiências vivenciadas pelas novas gerações.

### 3. DO BATUQUE AO SAMBA DE RODA: HISTÓRIA E MEMÓRIA

Para a dança costumeira  
A turma se organizava,  
E num círculo fechado  
Lentamente caminhava  
Ao acelerar os passos  
O samba logo esquentava.

(MEIRA, 1999, p. 77)

Este capítulo é dedicado à compreensão do samba de roda sob a perspectiva de uma discussão histórica, evidenciando as formas de reinvenções. Partindo da proposta das histórias conectadas, analisaremos os elementos plurais desses sambas, bem como suas conexões e trocas culturais, por entendermos que eles estão ligados entre si e a outras culturas, continuamente.

No sentido de compreender melhor a proposta da “história comparada” e das “histórias conectadas”, buscamos ajuda em Gruzinski (2001) que, ao adotar o conceito de *connected histories* formulado pelo historiador do império português Sanjay Subrahmanyam, faz o alerta de que, ao invés de falar em uma história unificada, com “h” maiúsculo, deve-se pensar em histórias ligadas, conectadas e de continuidades, pois “o historiador tem de converter-se em uma espécie de eletricitista encarregado de restabelecer as conexões internacionais e intercontinentais que as historiografias nacionais desligaram ou esconderam, bloqueando as suas respectivas fronteiras” (GRUZINSKI, 2001, p. 176). Assim, as histórias conectadas, mesmo que se defrontem com expressões locais específicas, devem transcender as fronteiras geográficas, culturais e sociais, bem como a etnografia, que enfatiza a diferença e, mais usualmente, a superioridade do observador sobre o observado.

No âmbito dos sambas em geral, pesquisas têm relacionado sua formação, em específico, com matrizes africanas. Tinhorão (2008), de forma bem restrita, fala em intercâmbios:

O intercâmbio cultural europeu-africano começou muito mais cedo do que se imagina, e grande parte do que normalmente se estuda no Brasil nas áreas da religião, música, danças e folguedos populares como sendo uma tradição africana-brasileira constitui, na verdade, o prolongamento de uma herança negro-portuguesa (TINHORÃO, 2008, p. 11).

Com efeito, ao discorrer sobre o processo de nascimento do samba de roda, importa mencionar as formas pelas quais essa manifestação cultural se conecta e se comunica com a cultura africana, europeia e indígena em terras brasileiras. Entretanto, esse intercâmbio

cultural citado por Tinhorão (2008) e que permeia o universo dos sambas, não se restringe às culturas africana e portuguesa. Mais do que um “prolongamento” destas culturas, os sambas constituem uma tradição cultural brasileira, reinventada a partir de elementos culturais dos indígenas, africanos e europeus. Reelaboração esta, que só foi possível graças aos trânsitos culturais que, propiciados pelo processo de formação do Brasil, favoreceram a ocorrência de mesclas. Nas palavras de Ivo (2016, p. 20), “os universos culturais desses espaços mesclados foram o *locus* privilegiado para verificação das dinâmicas de mestiçagens e dos agentes destas dinâmicas”.

A respeito dos momentos de ocorrência dos intercâmbios culturais, concordamos com Tinhorão (2008) a respeito de que estes tenham acontecido muito cedo, talvez antes mesmo do que se imagina. No que se refere aos participantes, no entanto, compreendemos que estes intercâmbios não envolveram apenas a cultura africana e portuguesa, como afirma o autor. O processo de expansão do Velho Mundo, impulsionado pela monarquia católica, reunia povos provenientes de vários espaços, conectava diferentes formas de governo, colocava em contato tradições religiosas, culturais e sociais distintas. Dito de outro modo, “intercâmbios de todos os tipos desenvolvem-se entre as diferentes partes do globo e questionam radicalmente a centralidade de nosso Velho Mundo e de suas concepções” (GRUZINSKI, 2014, p. 42).

Mas como explicar o fato de encontrarmos elementos culturais comuns entre culturas aparentemente tão distantes como os sambas de roda das comunidades negras rurais do Sertão de Guanambi e as artes europeias e ameríndias, por exemplo? De acordo com Gruzinski (2014) e Paiva (2013), isto é possível a partir de uma reflexão apoiada em “histórias conectadas” e nas dinâmicas de mestiçagens.

A exumação dessas “conexões” históricas pode servir para abolir as aproximações ou os *a priori* da história comparada, mas ela obriga também a admitir que as histórias são múltiplas, mesmo se muitas vezes têm interesses comuns ou comunicam-se entre si (GRUZINSKI, 2014, p. 44).

Para analisar esses “contatos”, isto é, o modo como essas culturas se cruzam, Gruzinski (2001) toma como campo de observação a monarquia católica, a qual associou não apenas regiões e reinos europeus, mas também vários continentes, num aglomerado planetário de dimensões múltiplas que aproximou várias formas de governo, de exploração e de organização social. Processos estes que, nos dias atuais, chamamos de globalização e mundialização.

Recorrendo à composição de um quadro histórico dos sambas que destaque a comunicação e a ligação entre as culturas, buscaremos evidenciar esta outra face do samba de



roda das comunidades negras rurais de Guanambi, uma face mestiça e, quem sabe, contar outra história. Até porque, como o próprio Gruzinski (2001, p. 178) afirma, “seria muito bom poder contar com estas abordagens para compreender o esforço de conectar culturas até então analisadas separadamente”. Mas, afinal, o que o processo de mundialização tem a ver com a história do samba de roda?

Sabemos que, a partir da expansão ibérica, “as conexões multiplicam-se desde que, no século XV, os portugueses empenharam-se em reconhecer as costas da África” (GRUZINSKI, 2014, p. 156). Assim, a África, além é claro da Europa e do Novo Mundo, também sofreu o processo de mundialização. Os portugueses avançam na África “em parte para afastar os reinos muçulmanos do noroeste do continente”, que se estendem e “não cessam de ser confrontados com populações muçulmanas, seja nas costas da Guiné, em Moçambique, na Índia, no oceano Índico, em Malaca, em Sumatra” (GRUZINSKI, 2014, p. 177). Entretanto, embora a expansão ibérica tenha acelerado os processos, a análise histórica pré-colonial demonstra que, “desde o início dos tempos históricos, a metade norte e leste do continente mantiveram contatos com a Ásia e a Europa” (PEREIRA, 2013, p. 15). Isto significa que, quando os portugueses chegaram ao continente africano, este já estava ocupado e conectado com outros povos e, obviamente, com outras culturas como, por exemplo, a cultura islâmica.

Tanto a África do norte quanto a África Oriental têm ligações com os árabes há muitos séculos, desde muito antes do advento do Islão, num tempo em que todas as relações comerciais entre a Ásia e o continente africano eram monopolizadas por mercadores árabes (LOPES, 2011, p. 20).

A costa do Mediterrâneo era habitada “por povos oriundos da península Arábica, misturados com populações originárias do continente africano” (SOUZA, 2012, p. 14). Desde o século XV, quando se tem informação mais precisa sobre esse continente, portanto antes da chegada dos portugueses, a África ocidental era habitada por povos variados (SOUZA, 2012). Além disto, de acordo com Souza (2012, p. 24), “[desde o] século VII o islã se expandiu pelo norte da África, pelo vale do rio Nilo, pelas rotas do Saara e também por toda costa oriental, através do mar Vermelho, do golfo de Áden e do oceano Índico”.

Apesar de as referências citarem regiões específicas nos processos de ocupação do continente africano como, por exemplo, as regiões do norte e leste ou norte e sul, é necessário lembrar que estas ocupações não ocorriam de forma isolada. Ao contrário, o nomadismo era uma forte característica da população africana, que se deslocava e transitava por todo o continente, interligando fronteiras, reinados e culturas. Embora estas migrações africanas tenham cessado com a chegada dos europeus, outros tipos de mobilidades continuaram a

existir. Exemplo disto é aquela que se dava por meio dos fluxos comerciais, já que “sempre houve trocas comerciais, culturais e sociopolíticas entre os povos das duas partes do continente” (PEREIRA, 2013, p. 22).

Neste sentido, Souza (2012) destaca que as regiões que sofreram influência muçulmana não ficaram restritas apenas aos povos do deserto, mas, com o passar do tempo, estas influências se estenderam aos povos que viviam próximos das costas africanas ocidental e oriental. Cabe dizer ainda que os muçulmanos não foram os únicos que transitaram pelo continente africano: a mundialização ibérica provocou o deslocamento dos europeus, africanos, asiáticos e ameríndios nas quatro partes do mundo.

Esta mobilidade de homens, coisas e práticas tem acionado todos os tipos de trocas, envolvendo as questões materiais, afetivas e simbólicas que se acoplam, reproduzem e conectam de tal maneira que tecem relações em redes planetárias (GRUZINSKI, 2014, p. 172). Assim, “as costas africanas nas mãos de traficantes de escravos [comerciantes e religiosos] tornam-se terras de misturas de uma intensidade e de uma diversidade sem precedente” (GRUZINSKI, 2014, p. 173). Por lá passaram dezenas de viajantes e cronistas europeus, árabes e africanos, que visitaram ou viveram na África por volta do século XV ou um pouco antes, como sugerem as pesquisas sobre a história da África (SILVA, 2011; SOUZA, 2012).<sup>58</sup> O processo de mundialização estabeleceu ligações:

Do México aos Andes, da África à Índia, de Malaca às florestas das Filipinas, europeus, asiáticos, africanos e ameríndios permutam, improvisam, misturam tudo o que passa por suas mãos. Todas as religiões, incluindo a islâmica, são usadas como contribuição. Laços clandestinos criam-se misturando crenças e intermediários de todas as origens e de todos os meios (GRUZINSKI, 2014, p. 169).

Trabalhos como os de Gruzinski (2014), Pereira (2013) Souza (2012). Silva (2011) e tantos outros, aos quais recorreremos e cujas informações reproduzimos neste estudo, nos ajudam a desconstruir certos mitos acerca da África, como a ideia de povos sem cultura que viviam em isolamento, de religiões que cultuam os orixás e de grupos de pessoas que, antes da chegada dos europeus, viviam em permanente estado de guerra. Sobre os riscos que corremos ao analisar a cultura africana de forma generalizada, orientados pela visão eurocêntrica, Silva (2014) sinaliza que:

---

<sup>58</sup> No século XVI, aliás, os portugueses compravam e vendiam escravos principalmente dentro dos limites da própria África. Escravos que eram trocados por ouro, sobretudo (REIS, 2011, p. 13). É importante destacar que a escravidão na África existia antes mesmo da chegada dos europeus, tendo características próprias, diferentes das estabelecidas no Brasil.

O mesmo se passa com a religião. Nós, no Brasil, temos a impressão de que todo mundo na África venera os orixás. Os orixás são venerados por um pequeno grupo que tem uns vinte milhões de pessoas no sudoeste da Nigéria e sudeste da República do Benim... E só! No resto da África ninguém sabe o que é orixá (SILVA, 2014, p. 14).

Hoje sabemos que, desde os tempos imemoriais, existiam nestes espaços culturas bem organizadas, impérios e reinados que se relacionavam uns com os outros, através de uma extensa rede comercial que envolvia os mais variados produtos e povos, e que, “ao longo desse período ocorreram não apenas a formação de reinos e impérios africanos, mas também intensas mestiçagens, bem como o surgimento de novas culturas” (PEREIRA, 2013, p. 16). Embora Reis (2011, p. 12) afirme que, “de todo modo, o comércio de gente foi o que se agigantou para marcar para sempre as relações entre a Europa, as Américas e a África, e transformando com ferocidade as sociedades africanas, embora umas mais outras menos”, da África,

sabemos apenas o que nos devolve uma arqueologia que mal arranhou as imensas extensões africanas, o que anotaram, a partir do século IX, viajantes e eruditos árabes e, mais tarde, os portugueses e outros europeus, bem como o que nos chegou das tradições e das crônicas orais dos povos negros (SILVA, 2011, p. 21).

Considerando o que afirma Silva (2011) sobre a história da África, os mitos africanos foram sustentados na historiografia por muito tempo, uma vez que a história era visitada, contada e compreendida a partir das lentes europeias. Contrariamente a estas perspectivas mais antigas e marcadas por eurocentrismos, as “histórias conectadas” permitem comparações lastreadas de ligações culturais, históricas e sociais de mundos tão distantes, porém, tão próximos e que a própria geografia desconhece. Trata-se, pois, de encontros “caóticos ou programados, pacíficos ou brutais, os encontros de uns com outros terminam na mistura dos corpos, das cores de pele, dos alimentos, das línguas e das crenças” (GRUZINSKI, 2014, p. 171). São encontros que estabelecem relações que dizem respeito às mudanças nos modos de vida ao efeito das apropriações, reelaborações e adaptações culturais em escala planetária.

Na reflexão sobre a África e suas conexões culturais, sociopolíticas, econômicas e religiosas com o mundo, sem perder de vista a história dos sambas e suas reinvenções, é impossível abordar a cultura africana com a visão generalizada ou contribuir para ver reforçada a ideia de uma cultura única, pura e isolada. Como dissemos anteriormente, o continente africano constitui-se num espaço múltiplo, plural, conectado e mestiço, que presenciou o aumento significativo na circulação de pessoas e objetos a partir do processo de

mundialização que conectou o continente às quatro partes de mundo. Ressaltamos, porém, que as informações mais antigas acerca dos povos africanos fazem referência ao continente como sendo um lugar habitado pelas mais remotas civilizações. Desta interpretação, pode-se depreender que pluralidade, diversidade e diferença eram características evidentes do continente africano, em conexão com mundo político, jurídico e institucional do Antigo Regime.

A respeito das religiões dos africanos sabemos que, já no século IV, o Império Romano controlava a Costa Mediterrânea, região norte da África, antes submetida aos gregos. Esta ligação facilitou a entrada, primeiro do Cristianismo e, quase dois séculos depois, do Islã, que se expandiu pelo norte da África (SOUZA, 2012, p. 24). Ainda conforme a autora, os mercadores teriam sido os principais intermediadores entre as culturas de fora e as que já existiam no continente.

Face ao exposto, é oportuno dizer que os trânsitos culturais associados ao processo de mundialização promovidos pela monarquia católica, que percorreu os quatro cantos do mundo e, obviamente, fez sua passagem pelos sertões de Guanambi através do processo de ocupação e interiorização dos sertões, trazem para as reflexões sobre a formação dos sambas de rodas uma dimensão ampla e dilatada desse universo cultural, além de mostrarem ser impossível analisar esta tradição cultural apenas por meio do intercâmbio cultural entre os africanos e portugueses, como foi proposto por Tinhorão (2008). Além disto, mesmo que à análise aqui proposta sejam incorporadas as culturas indígenas e europeias, compreender a história do samba a partir dos elementos culturais – indígenas, africanos e europeus – pode resultar em um equívoco, caso não seja reconhecido o caráter mestiço dessa manifestação cultural. Isto porque a negar este caráter mestiço pode significar a negação da presença de outras culturas que foram apreendidas, compartilhadas e reelaboradas entre os povos ao longo dos anos e, em última instância, incorrer no erro do não reconhecimento das mesclas culturais presentes nesta tradição.

Entendermos que os elementos culturais ultrapassam séculos, reinos, impérios, cruzam oceanos, e constantemente se reelaboram e desenrolam em ritmos diversos, ora em menor e ora em maior apropriação, e que, mesmo mantendo um princípio, não há uma diferença básica em sua forma essencial, fazendo como que, mesmo diante de uma diversidade extrema, ainda haja uma conexão (Fotografia 11). “Apesar de correr o risco de multiplicar anacronismos ou de fazer uma leitura retrospectiva das origens” (GRUZINSKI, 2001, p. 180), sinalizamos para a existência, sim, de uma conexão entre as culturas e os sambas de roda do sertão de

Guanambi a partir de elementos mestiços como, por exemplo, a panela de barro.<sup>59</sup> De acordo com o Dossiê do Iphan 3 - Ofício das Panelas de Goiabeiras (2006b, p. 15),<sup>60</sup> a prática da produção da panela de barro “conserva todas as características essenciais que a identificam com a prática dos grupos nativos das Américas, antes da chegada de europeus e africanos”. Além da panela de barro, elementos mestiços podem ser identificados na presença dos elementos de memória dos sambas, como o canto, a dança, a roda, as vestimentas, as letras e os instrumentos. Como exemplo dos elementos mestiços, Silva (2014) assegura que:

O índio brasileiro fazia o mesmo arco que o guerreiro do Mali e que o mongol de Gengis Khan, um era maior e o outro era menor, mas é o mesmo princípio, não há uma diferença básica na forma essencial do instrumento. Então, ao lado dessa diversidade extrema, há uma certa unidade (SILVA, 2014, p. 14).

Observamos que tanto a África quanto os sambas de roda estão bem distantes da ideia de pureza, sendo que estes dois universos foram formados de mesclas: a África e o samba de roda são mestiços. Gruzinski (2014, p. 21) afirma que “a mundialização faz nascer todos os tipos de misturas, a tal ponto que mesmo as astúcias que se levantam contra ela, para tentarem destruí-la, são, elas também, mestiças”.

**Fotografia 11** - Quebrada da panela: homens e mulheres cantando e dançando o samba Quebra Panela



Fonte: GOMES, Maiza Messias, 2015.

<sup>59</sup> As panelas de barro são os utensílios de cozinha mais antigos que existem. Praticamente todos os povos da terra a utilizaram em algum momento. Das panelas de barro secas apenas ao calor ambiental, os povos passaram a cozê-las em fogueiras e fornos, daí surgindo a cerâmica (O Dossiê do Iphan 3 (2006), aborda sobre o ofício das Panelas de Goiabeiras no Espírito Santo, no entanto, esta é uma prática cultural difundida em todas as regiões do Brasil).

<sup>60</sup> O Dossiê do Iphan 3 (2006), aborda sobre o ofício das Panelas de Goiabeiras no Espírito Santo, no entanto, esta é uma prática cultural difundida em todas as regiões do Brasil.

Reconhecemos que uma abordagem apoiada nas “histórias conectadas” se faz imprescindível à realização do estudo proposto, o qual busca entender os processos de formação histórica do samba e a continuidade desses sambas nos dias atuais por meio da memória. Além disto, não se pode perder de vista que, ao contrário do que tem sido divulgado pelos meios midiáticos, os sambas de roda não são manifestações restritas apenas à região do Recôncavo baiano e de Salvador. Exemplos de elementos mestiços presentes no samba e que foram reelaborados a partir de outras práticas culturais e religiosas, como os instrumentos musicais tambor e caixa, os quais analisaremos oportunamente, são encontrados em outras regiões da Bahia, do Brasil e do mundo e são revelados por meio da história e da memória desta manifestação cultural que adentrou os sertões baianos, em especial o Sertão de Guanambi, e foi impulsionada pelo processo de interiorização e povoamento dos sertões, que propiciou a circulação de pessoas, informações, objetos, técnicas e mercadorias de distintos lugares.

Passemos, agora, a uma abordagem histórica do samba, cientes, no entanto, de que a bibliografia específica sobre o tema é bastante escassa. Para solucionar esta questão, recorreremos aos trabalhos de musicólogos, folcloristas e viajantes, os quais colocamos em diálogo com outros, de historiadores. Apesar de estes terem dado suas contribuições ao samba, alertamos que alguns estudos deixam a desejar do tocante às questões conceituais, quando, ao apoiarem-se em alguns conceitos já superados pela historiografia, antropologia e sociologia, tratam os envolvidos na realização desta tradição cultural, em certos momentos, de forma preconceituosa, limitada e excludente.

Ainda que tenham exigido uma leitura e interpretação cuidadosa no que se refere a estas questões, estes autores, por meio de seus trabalhos, nos permitiram compreender melhor os lugares, os elementos e as memórias dos sambas, desde o processo colonial até chegar ao Sertão de Guanambi – lugar fermentado pelos indígenas, africanos e europeus. Assim, cada um destes autores ofereceu uma importante contribuição para a escrita da história do samba em geral, e para a construção deste trabalho, em específico.

### 3.1. ETNOGRAFIA DO SAMBA: DOS SERTÕES DA ÁFRICA AO SERTÃO DE GUANAMBI

Pelo que os registros apontam, o samba de roda se fez notar na bibliografia primeiramente nos relatos de Alfredo de Sarmiento, um viajante português que esteve em expedição pelos sertões africanos no século XIX. Em sua obra, publicada em 1880, ele faz referência aos batuques no continente:

Forma-se um círculo composto dos dançadores e dos espectadores, fazendo parte d'elle também os músicos com os seus instrumentos. Formando o círculo, saltam para o meio d'elle dois ou três pares, homens e mulheres, e começa a diversão. A dança consiste n'um bambolear sereno do corpo, acompanhado de um pequeno movimento dos pés, da cabeça e dos braços. Estes movimentos aceleram-se, conforme a musica se torna mais viva e arrebatada, e, em breve, se admira um prodigioso sarocotear de quadris, que chega a parecer impossível poder-se executar sem que fiquem deslocados os que a ele se entregam [*sic*] (SARMENTO, 1880, p. 126-127).

Em meio a esta viagem histórica e cultural, a descrição feita pelo viajante português dos sertões da África coloca em evidência a formação do samba de roda a partir dos batuques africanos, o que significa que os sambas de roda do Sertão de Guanambi mantêm na memória ligações com tradições africanas. Sendo assim, insistiremos mais uma vez no caráter mestiço, circular, plural e fermentado culturalmente do samba de roda, o qual lhe permite superar os limites da roda, da tradição e até mesmo da cultura para ser entendido socialmente como uma manifestação cultural mestiça. Buscamos, aqui, aquilo que foi postulado por Paiva (2013, p. 12): “(re)conceituar ‘mestiçagens’ e ‘mestiços’, considerando as historicidades das ocorrências”.

Se voltarmos ao conceito oferecido por Paiva (2013, p. 14) para as dinâmicas de mestiçagens, veremos que “não é apenas em produtos mestiços”, isto é, “essas dinâmicas não produziram apenas a mistura de dois ou mais aspectos, grupos sociais ou dimensões culturais (incluindo aí os já nomeadamente mestiços)”. Neste sentido, os aspectos culturais mestiços do continente africano tornaram-se elementos fundamentais para emersão de outras práticas culturais africanas, além de fornecerem elementos para a organização de tantas outras práticas culturais no Brasil e no mundo. Diante disto, vemos comprovada a afirmação de Paiva (2013, p. 14), de que as dinâmicas de mestiçagem compreendem “também, formas de sociabilidade e de negociação, coexistências, superposições, discursos e representações de ‘purezas’”.

A ligação dos sambas de roda com os batuques africanos, presente nas descrições de Sarmiento (1880), evidencia os aspectos da diversão, da alegria, do envolvimento, do

balancear do quadril, dos instrumentos, da música, do formato da roda e da entrega do corpo à roda de samba. Estes elementos fazem parte da memória dos sambas brasileiros em geral e demonstram, também, a influência de outras culturas além das africanas nos modos de vida das comunidades negras rurais de Guanambi, em específico. Isto porque outros elementos também contribuíram para que os sambas de roda permanecessem vivos nas memórias, resistindo ao tempo. Observemos mais um pouco as narrativas de Sarmiento (1880).

Em Loanda e em vários presídios e districtos, o *batuque* difere d'este que acabamos de descrever, que é peculiar do congo e dos sertões situados ao norte do Ambriz. Nesses districtos e presídios, o *batuque* consiste também n'um circulo formado pelos dançadores, indo para o meio um preto ou preta que depois de executar vários passos, vai dar uma embigada, a que chamam *semba*, na pessoa que escolhe, a qual vai para o meio do circulo, substitui-lo [*sic*] (SARMENTO, 1880, p. 127, grifos no original).

O relato destaca a existência dos batuques em territórios africanos de modo semelhante ao que, mais tarde, foi encontrado no Brasil, contudo também aponta para a diversidade e para a reelaboração que ele apresenta em relação aos regionalismos africanos, algo bem parecido com o que identificamos em nosso estudo. São influências culturais que as tradições absorvem em meio às aproximações e coexistências com outros grupos ou comunidades, tanto em seu processo inicial como no decorrer da manifestação de suas práticas.

[Batuque] Esta dança, que se assemelha muito ao nosso fado, é a diversão predileta dos habitantes d'essa parte do sertão africano, onde a influência dos europeus tem modificado de algum modo a sua repugnante imoralidade. Os cantares são menos obscenos, e não raro é ver tomar parte n'um *batuque*, por ocasião de festa, algumas indígenas de classe mais elevada. É deveras surpreendente a influência que a musica exerce nos negros do sertão, e o prazer que eles sentem, quer ouvindo-a, ou executando-a [*sic*] (SARMENTO, 1880, p. 127-128).

Nota-se que, apesar de o autor apresentar certa uniformidade em relação aos batuques africanos, existem diferenciações no que tange às suas práticas, de modo que “o batuque, que aparecia no Congo e em Angola sob a mesma denominação, era tido como uma dança de pretos provenientes das nações ‘conguezia e bunda’” (SANTOS, 1997, p. 18). Pelas descrições de Sarmiento (1880), no Congo se formava “um círculo composto pelos dançadores e instrumentos”; em Angola, assim como no Congo, o batuque consistia em uma roda formada pelos seus participantes, diferenciando-se da outra apenas no que diz respeito aos movimentos da roda. Ou seja, enquanto “no batuque do Congo à medida que os primeiros pares se



achassem extenuados, eram substituídos por outros que executavam os mesmos movimentos no círculo formado” (SANTOS, 1997, p. 18), em Luanda, quem ocupava o lugar na roda era “um preto ou uma preta” e a dança diferenciava das outras pelo movimento da “embigada”, o qual chamam “semba” e era executado pela pessoa que estava dentro da roda ao escolher alguém para substituí-lo.<sup>61</sup>

É oportuno dizer que, de acordo com as narrativas, no Brasil, “o batuque se mantinha fiel ao observado no Congo e Angola, principalmente aos olhos do estrangeiro, que considerava uma dança lasciva, obscena e imoral” (SANTOS, 1997, p. 19). Nas palavras de Sarmiento (1880, p. 124), “o batuque é uma dança essencialmente lasciva, que revela a índole sensual d’aqueles povos, e reproduz, de um modo surpreendente, os seus instintos brutais e os sentimentos que mais os dominam e subjagam”. Trata-se, pois, de um olhar eurocêntrico impregnado de costumes, saberes e crenças, que hierarquizavam as culturas a partir de valores e concepções do mundo “branco” de origem europeia. Apesar de errônea, a adoção desta perspectiva não invalida a narrativa, já que, certamente, tais representações influenciam na compreensão de como essas memórias são transmitidas e de como essas práticas são reelaboradas em terras brasileiras.

Outro ponto que não podemos deixar de mencionar sobre a narrativa de Sarmiento (1880) e que, posteriormente, foi reproduzido por Santos (1997), consiste no olhar que estes autores tiveram sobre a África. Como dissemos, a África é um continente imenso e complexo, e, como tal, deve ser sempre entendido a partir da multiplicidade de povos e culturas. Este é um cuidado que vem sendo tomando por estudiosos de assuntos referentes à história, à cultura, à política, às religiões e sociedades africanas há algumas décadas.

Nesta mesma direção tomada pelo olhar do viajante lusitano, o folclorista Carneiro (1961) aponta a influência africana na cultura brasileira, mais precisamente no que se refere às características dos batuques dos sertões africanos, que estão presentes nas danças e cantos dos negros no Brasil:

Essas formas (batuque) 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

---

<sup>61</sup> Embigada ou umbigada, diz-se do movimento ou expressão presente em várias danças tradicionais africanas, usado como gesto ou passo na escolha do substituto na roda. Ou seja, é o movimento com o umbigo nas danças de roda, como um convite intimatório para substituir o dançarino solista. “É uma constante nas danças dos povos bantos de Angola e arredores; por isso, o vocábulo quilombo *semba*, “umbigada”, está na raiz do termo samba” (LOPES, 2011, p. 689; CASCUDO, 2010).

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 o do samba (CARNEIRO, 1961, p. 24-25).

No Brasil, os batuques representavam um encontro e a consagração dos elementos da mestiçagem cultural entre os africanos, europeus e indígenas que deram origem a outras danças mestiças, dentre as quais destacamos os sambas. De acordo com o dicionário do folclore brasileiro, de Câmara Cascudo (2010, p. 150), o termo batuque “é uma denominação genérica para todas as danças de negros na África. Nome dado pelo português”. Isto quer dizer que quase nada se sabe, realmente, sobre o termo “batuque”, se é uma denominação africana ou portuguesa, já que aquilo que os portugueses reconheciam como batuque podia ter, para seus participantes, outros sentidos e significados. Vemos, portanto, que “batuque” é uma denominação genérica, construída sem que fosse considerada a diversidade cultural do continente.

De fato, “no passado, os viajantes denominavam batuque qualquer manifestação que reunisse dança, canto e uso de instrumentos dos negros. Esse era então um termo genérico para designar festejos” (DINIZ, 2012, p. 15). Assim, toda a definição a respeito do batuque, no Brasil, segue a denominação dada por Sarmiento (1880) e por folcloristas, viajantes brasileiros e alguns historiadores que, ao tentarem abordar e descrever estas manifestações, reproduziram uma visão generalizada das danças africanas. Tanto assim que “há uma certa unanimidade em relação à origem desses batuques” (ABREU, 1999, p. 288) como provenientes da Angola e do Congo. De todo modo, apesar de os portugueses tratarem a cultura africana de forma generalizada, eles “reconheciam a diversidade étnica dos africanos, tal como os especialistas modernos” (THORNTON, 2004, apud IVO, 2012, p. 263). Assim, a língua e a origem teriam sido os principais critérios usados por eles na identificação dos povos.

A este respeito, algumas narrativas confirmam os equívocos cometidos por alguns autores ao analisarem as manifestações culturais africanas a partir de padrões estabelecidos pelos portugueses, sem referendar a formação plural e os modos de reinvenção destas danças no Brasil.

Se minha sugestão estiver certa, as impressões desses viajantes revelam a continuidade de um certo padrão cultural africano (da região de Angola e Congo), [...] Este padrão cultural é o que estaria mais próximo de um gênero de música e dança identificado pelo nome de “batuque de pretos”, “batuque africano” ou “bailes do congo”, como também eram conhecidos (ABREU, 1999, p. 289).

Sobre a designação e generalização do batuque no Brasil, o próprio Carneiro (2008, p. 179) analisa como “um modo preconceituoso de nomear diferentes manifestações, com profundas peculiaridades, como uma coisa que chegava por negros da África”. Apesar disto, o folclorista trata o batuque como uma forma de luta, ou seja, faz também uma aproximação com outra manifestação da cultura negra generalizada: a capoeira. O jogo, que na Bahia recebeu o nome de batuque, seria a mesma pernada, como era conhecido no Rio de Janeiro (CARNEIRO, 2008, p. 145). Para o autor, esse jogo teria sido expulso de Salvador, permanecendo então, apenas nos municípios de Cachoeira e Santo Amaro, região do Recôncavo baiano.

Outra abordagem sobre os primeiros “sons negros no Brasil” vem de Tinhorão (2008), ao afirmar que, apesar do grande número de africanos e seus descendentes crioulos e mestiços, faltam informações nos documentos oficiais da época sobre a música, os cantos e as diversões dos escravos africanos.

A despeito da falta absoluta de dados sobre a vida dos negros na acanhada massa de informações legada pela documentação oficial até hoje conhecida ou pelos depoimentos de religiosos e cronistas do século XVI, o pouco que esses mesmos papéis e testemunhos dão a conhecer, no entanto, sobre a música, os cantos e as diversões dos brancos e dos índios nessa primeira centúria da colonização, leva a concluir que algo semelhante terá ocorrido também em relação aos escravos africanos (TINHORÃO, 2008, p. 31).

Na verdade, acrescentamos à compreensão do autor que, se os europeus tinham momentos de manifestação das práticas culturais como festas, jantares, bailes, cantos, rituais religiosos e outras formas de divertimentos, não há como pensar que os índios e negros também não tivessem os seus momentos de danças, cantos e cultos festivos e, mais ainda, não se pode achar que estas práticas fossem realizadas isoladamente. Como nos é apresentado nos relatos de Spix e Martius (1938), uma dança festiva em homenagem ao santo português São Gonçalo do Amarante, considerado um santo de devoção dos negros, é dançada por indígenas.

Ofereceram-nos, em verdade, de muito bom grado, para pernoitar, uma casa situada na parte alta da vila, sobre uma colina coberta de capoeira e convidaram-nos para uma dança festiva, que os índios iam realizar em honra a um santo português, São Gonçalo do Amarante (SPIX e MARTIUS, 1938, p. 246).

Ainda sobre a definição de batuque, Santos (1997, p. 18) explica que, no “*Diccionario Brasileiro da Lingua portugueza* (1875/1889), explicitava-se como batuque originário do Congo ‘mais próprio dos negros africanos’ e o outro batuque ‘já mais civilizado’ dos crioulos,

dos mulatos e ‘até dos brancos’”. Nota-se que o autor menciona o caráter mestiço dos batuques, no entanto, ele não se atenta para isto, pois, preocupado em destacar a dualidade dos batuques, acaba por negar o processo de invenção e reinvenção mestiça dessa tradição, isto é, os contatos entre povos e culturas que permitiam aos batuques reinvenções constantes. As desqualificações dos batuques de conexão africanas foram tão agressivas que obrigaram os negros a buscar novas táticas de preservação e manutenção de suas manifestações culturais, provocando a compreensão de dualidade entre as modalidades das práticas.

Em afirmação semelhante, Sodré (1998, p. 13) declara que “os batuques se modificavam, ora para se incorporarem às festas populares de origem branca, ora para se adaptarem à vida urbana”. No que concerne às danças de ligação africanas, sabemos que elas passaram por reinvenções que resultaram em perdas e ganhos de elementos culturais, em consequência do ambiente social e cultural, exemplo, as congadas.

A respeito da abrangência do termo genérico batuque, Tinhorão (2008) também faz sua contribuição:

Não é difícil imaginar qual a diferença entre as modalidades definidas por quente lundum e vil batuque: *quente lundum* seria a variante criada pelo gosto mais moderno de brancos e mulatos atraídos às festas de negros ‘por passatempo, por costume, ou por estilo’; *vil batuque* seria a primitiva roda de dança negro-africana propriamente dita, assim declarada ‘vil’ por sua vinculação mais direta com os escravos [*sic*] (TINHORÃO, 2008, p. 51, grifos no original).

Desta forma, além dos batuques, outros sons se manifestaram de forma expressiva em terras brasileiras, com destaque para o lundu e a modinha. “A modinha e o lundu no século XVIII, implica numa discussão que interessa à história da música popular no Brasil” (TINHORÃO, 2008, p. 42). Estes ritmos vinculam-se efetivamente à expansão portuguesa e, a partir desse cenário histórico, emergiu a musicalidade brasileira, caracterizada pela dilatação cultural indígena, africana e europeia.

Neste sentido, vê-se que muitas danças carregam características e elementos que comprovam a influência dos batuques africanos, embora a presença das mesclas culturais seja tão frequentemente negada. A formação em círculo, a expressão de alegria, a roda, os músicos, o canto, a dança ou o acompanhar do ritmo batendo palmas, envolvendo todos os participantes do grupo de forma direta e indireta, são elementos mestiços que fazem parte do universo das danças. As danças como a umbigada, conhecidas como “lundu” e outras como o

coco,<sup>62</sup> as cantigas de roda,<sup>63</sup> a modinha,<sup>64</sup> o tambor de crioula e as diversas modalidades de samba<sup>65</sup> evidenciadas por Sarmiento (1880), seriam danças originárias do semba.

O “encontrão”, dado geralmente com o umbigo (*semba*, em dialeto angolano) mas também com a perna, serviria para caracterizar esse rito de dança e batuque, e mais tarde dar-lhe um nome genérico: *samba*. Nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, nas cidades, havia samba onde estava o negro, como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do universo cultural e africano (SODRÉ, 1998, p. 12, grifos no original).

Desta forma, o samba surge, também por influência dos ritmos mestiços africanos, caracterizados por fortes influências regionais, tendo recebido o nome de embigada ou umbigada, e cujo nome original era *semba*, e teria sido formado a partir de referências dos mais diversos ritmos africanos. A diversidade cultural das expressões artísticas africanas no Brasil era bastante visível, pois os escravos vinham de diferentes regiões da África e traziam consigo elementos de suas vivências que, ao chegarem aqui, transformavam-se nas mais variadas formas de convívio social, associados aos ritmos indígenas e europeus, tais como: o lundu, a chula, o fado, entre outros.

Abreu (1999, p. 78) salienta que “os folcloristas e pesquisadores da música popular são unânimes em afirmar a dificuldade de se precisarem as diferenças entre as chulas, os fados e o próprio lundu”. Ainda assim, apresentaremos a seguir cada umas destas manifestações, tentando apontar as suas diferenças e destacar seus vínculos com o samba.

### 3.1.1. Lundu

Denominada lundu, londu, landu, landum ou lundum, esta modalidade de dança e música teria se estabelecido no Brasil por volta do século XVIII e sido considerada a mais antiga dança brasileira de que se tem notícia (ABREU, 1999; TINHORÃO, 2008).

Na visão dos dicionaristas, o lundu está relacionado às danças provenientes da África. Silva (1789, p. 240) traz como significado para o lundu “uma dança chula do Brasil, em que

<sup>62</sup> Dança do coco é uma dança popular do Nordeste, cantada em coro o refrão que responde aos versos do tirador de coco ou coqueiro (CASCUDO, 2010, p. 292), apresenta algumas variações por regiões (LOPES, 2011).

<sup>63</sup> Cantigas de roda ou danças de roda eram conhecidas pelos indígenas, africanos e europeus, de acordo com Cascudo (2010, p. 784), “nenhuma novidade de maior porque a informação das danças de roda é milenar”.

<sup>64</sup> Modinha é um diminutivo de moda, tipo mais antigo da canção portuguesa, cuja denominação coexiste, no Brasil, com aquela: moda de viola, moda paulista, etc. (CASCUDO, 2010, p. 584).

<sup>65</sup> Tambor de crioula é um samba de roda do Maranhão. Dança de negros do Maranhão (LOPES, 2011; CASCUDO, 2010).

as dançadeiras agitam indecentemente os quadris”. Amparados por estas descrições, Sarmento (1880), Cascudo (2010) e Lopes (2011) descrevem o lundu como uma variação dos ritmos africanos, dançado em pares soltos, homens e mulheres, cuja coreografia apresentava certas características do fado português como, por exemplo, o alteamento dos braços e estalar dos dedos. Uma característica essencial ao lundu e também a outras danças africanas é a umbigada. Esta característica consiste no ato de os dançarinos tocarem o ventre um contra o outro na altura do umbigo, daí o nome umbigada. “No lundu todos os participantes, inclusive os músicos, formam uma roda e acompanham ativamente, com palmas e cantos, a dança propriamente dita, que é feita por um par de cada vez” (SANDRONI, 2001, p. 55).

Cascudo (2010) aponta uma relação do lundu com o fado português, além de fazer uma menção comparativa a outras danças como o samba-cueca, dança típica do Chile, Peru e Argentina.<sup>66</sup> Segundo Sandroni (2001), o lundu foi aludido pelo poeta português Nicolau Tolentino por volta de 1780 e em festejos populares portugueses de 1784 e 1787, os quais envolviam personagens negras fazendo menções ao “baile” do lundu. O autor aponta que, no Brasil, também em fins do século XVIII, o poeta Tomás Antônio Gonzaga mencionou a dança nas suas Cartas Chilenas (SANDRONI, 2001, p. 32).

O lundu “aparece como a primeira forma de batuque africano estruturado em moldes de coreografia e de ritmo passíveis de ser imitados pelos mestiços, pelos brancos colonizadores e seus descendentes nacionais” (MOURA, 2013, p. 250). Esta também parece ser a compreensão de Sodré (2008, p. 30), ao afirmar que o lundu “é a primeira música negra aceita pelos brancos”. Aliás, algumas narrativas fazem referência ao lundu como uma dança urbana, enquanto os batuques foram mais retratados as áreas rurais (ABREU, 1999). Na Bahia, a prática do lundu foi presenciada pelos viajantes Spix e Martius (1938).

Ao terminar o banquete, aparece um grupo de músicos, cujos acordes, por vezes desafinados, convidam afinal a dançar o *lundú*, que é graciosamente executado pelas moças. O canto e o apreciado *Champagne* animam estas sociedades alegres, que só se dispersam, muitas vezes, ao romper do dia (SPIX e MARTIUS, 1938, p. 122, grifos no original).

Outro viajante que faz referência ao lundu é o desenhista alemão, Johann Moritz Rugendas. Por meio da sua arte, ele expressou cenas cotidianas da paisagem brasileira, inspiradas em sua viagem feita ao Brasil entre os anos de 1821 a 1823. Assim, o lundu

---

<sup>66</sup> O samba-cueca ou zamba-cueca é uma manifestação cultural típica da Argentina, Chile e Bolívia. No Chile é considerada a dança nacional, e o seu estilo é derivado da zamba-cueca peruana. A dança representa a conquista e o desejo amoroso de uma mulher por um homem, e está presente no oeste da América do Sul (Bolívia, Argentina, Chile e a Colômbia), tendo suas variações de acordo com a região e a época. Disponível em: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3510.html>. Acesso em: 18/04/2017.

ganhou cores, formas, movimentos e versos nas telas de Rugendas (Figura 5), ainda que seja de modo idealizado e estilizado (ALENCASTRO, 2001). Por unanimidade, os relatos de viajantes em passagem pelo Brasil, consideraram o lundu uma dança vulgar e imoral.

**Figura 5** - Lundu, de Rugendas



Rugendas, *Lundu*. *Viagem Pitoresca através do Brasil*

Fonte: <https://pt.slideshare.net/marialuzinete/rugendas-e-debret-retratos-da-escravido-no-brasil>. Acesso em: 19/04/2017.

É possível notar que houve uma maior aceitação do lundu do que de outras manifestações dos negros da colônia e que, apesar da forte resistência por parte da Igreja e até mesmo da Corte, aos poucos o lundu ganhou espaço e aceitação da elite e da Corte portuguesa (TINHORÃO, 2008). Na imagem feita por Rugendas, observando os participantes da roda e do entorno e considerando as doses de idealização acrescentadas pelo autor, vemos que a roda não se constitui em um espaço restrito ao negro ou ao branco, ao menos não da forma como aparecem em algumas narrativas, que falam, por exemplo, em “roda de preto”. No entanto, nota-se também que o casal que se movimenta ao centro da roda e que, portanto, protagoniza a cena, é visivelmente branco, ao passo que os que assistem são homens e mulheres negras. Mesmo assim, o que podemos deduzir é que o lundu era cantado e dançado por todos, vez que, como é evidente, a roda e seu entorno permitem as trocas, os trânsitos, o envolvimento cultural e também os conflitos. Assim, as danças, os ritmos, os cantos, os instrumentos, os movimentos e os corpos são elementos que promovem os encontros culturais envolvendo práticas indígenas, africanas e europeias, sendo sua formação estética miscigenada (CANCLINI, 2008).

Assim, o lundu foi apresentado e descrito por viajantes, folcloristas e pesquisadores que tiveram contato com a dança<sup>67</sup> ainda que indiretamente, através de registros e com a compreensão relacionada à difusão da dança e da música a partir da cultura africana, sempre em comparação com outras, como o fado, a chula e o batuque. Abreu (1999, p. 82), fazendo referência a Andrade (1989), aponta que o escritor defendia o lundu como uma transformação brasileira dos batuques angolanos, sendo acompanhado por instrumentos de corda como rabeça (violino) e cavaquinho, além do clarinete, reco-reco, ganzá, maracás e banjo. Entretanto, estas comparações seguem a lógica da comparação isolada, sem considerar que estas danças não são puras, mas permeadas de elementos culturais que transitam e conectam as mais variadas culturas, sendo, portanto, resultado da mescla de elementos musicais e coreográficos de culturas diversas. Ainda sobre o lundu, Lopes (2011) afirma ser o samba de roda uma reelaboração e acrescenta que

em algumas comunidades rurais brasileiras, notadamente na Bahia, o lundu sobrevive como uma forma de samba solto ou batucada, cantado com o acompanhamento de viola e pandeiro e dançado individualmente, com passos bastante elaborados. [...] A principal característica da dança é o movimento de vaivém dos pés, em que os calcanhares se batem (LOPES, 2011, p. 411).

Diante disto, vemos que não há dúvidas de que o lundu representou, no Brasil, a mistura das danças e músicas não só portuguesas, mas europeias, africanas e indígenas, se convertendo, portanto, em uma prática mestiça. Embora reelaboradas e reinventadas, as danças mantiveram elementos que demonstram sua formação, contrariando a maior parte dos relatos e registros que atribuíram peso somente à proveniência da África.

### 3.1.2. Fado

O que se sabe sobre o fado é que se trata de uma dança portuguesa “especialmente cantada em Lisboa e Coimbra, de origem brasileira, vinda do lundu” (CASCUDO, 2010, p. 381), mas não se tem informações exatas acerca da formação de todo o conjunto desta tradição. Entre os especialistas, estudiosos e musicólogos, o debate é diverso e há várias interpretações sobre a origem do fado. Algumas vertentes apontam para a influência da cultura africana a partir não só do lundu e da modinha, mas também de outras manifestações

---

<sup>67</sup> Spix e Martius (1938); Rugendas (1835); Cascudo (2010); Sandroni (2001).



culturais e religiosas, ao passo que outras apostam na origem moura<sup>68</sup> ligada ao período em que os territórios português e africano estiveram ocupados pelos árabes.

De acordo com Mário de Andrade (2015, p. 164), a influência portuguesa foi a mais vasta de todas e o “que mais incorporamos à nossa música popular foram os textos das canções, sejam acalantos, rodas, quadrilhas soltas e os já quase inteiramente esquecidos ‘romances velhos’”, no entanto, não podemos deixar de considerar que as misturas ocorridas no contexto da colonização introduziram elementos musicais procedentes do contato com a agitação rítmica africana, decorrente do processo de mundialização protagonizado pela monarquia católica.

O oposto também é visto nos escritos de Mário de Andrade (2015, p. 169, *sic*): “em todo caso há que considerar a reciprocidade de influências. É certo que o Brasil deu musicalmente muito a Portugal. Lhe demos a sua dança e canção popularesca mais conhecida, o fado”. Apesar de toda a incerteza que envolve a origem, certo é que o fado, estilo musical com denominação portuguesa, apresenta características multiculturais geradas pela hibridização cultural propiciada pelo expansionismo do Império Português a partir do século XV, assim como outros estilos que vêm acompanhando a história das práticas culturais mestiças e proporcionando alterações socioculturais de conexões intercontinentais.

Assim, veremos que lundu, polca-lundu, cateretê, fado, chula, tango, habanera, maxixe e todas as combinações destes nomes, embora em outros contextos possam ter determinações próprias, quando estampados nas capas das partituras brasileiras do século XIX, nos informavam basicamente que se tratava de música “sincopada”, “tipicamente brasileira” e propícia aos “requebrados mestiços” [*sic*] (SANDRONI, 2001, p. 25).

Abreu (1999, p. 79) destaca a proximidade do fado com o lundu: “era, no século XIX, uma dança ‘da terra’, acompanhada de viola e com uma coreografia de roda muito movimentada, apesar de também existir em Portugal”. Assim como o lundu, a modinha, outra prática musical registrada no Brasil a partir do século XVIII também é considerada fonte de inspiração para a constituição do fado.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> Uma explicação popular remete a origem do fado a uma possível influência moura, dos cânticos mouros, em bairro típico da cidade de Lisboa, após a reconquista cristã: o bairro da Mouraria. “Evocando temas de emergência urbana, cantando a narrativa do cotidiano, o fado encontra-se, numa primeira fase, vincadamente associado a contextos sociais pautados pela marginalidade e transgressão, em ambientes frequentados por prostitutas, faias, marujos, boleiros e marialvas” (Museu do Fado). Disponível em: <<http://www.museudofado.pt/gca/index.php?id=17>. Acesso em 06 de março de 2018>.

<sup>69</sup> A respeito do alargamento de influência do fado, Guimarães (1933) acredita na existência de dois tipos de fado: o brasileiro e o português. “Não confundamos o fado brasileiro com o fado português. Este é mais lindo e harmonioso. O nosso fado, porém, ao som duma viola, é mais alegre. Uma coisa interessante – o violão não diz bem no fado” (GUIMARÃES, 1933, p. 30).

As indagações sobre a invenção da modinha, tal como ocorre com o fado e com o lundu, também se caracterizam por representar uma disputa entre Brasil e Portugal. Mesmo que os indícios apontem uma forte ligação entre as práticas, e considerando que elas estão inseridas em um processo maior de contatos, intercâmbios e misturas culturais, os registros de memorialistas, dicionaristas, escritores e estudiosos revelam que o lundu e a modinha originaram-se de lados diferentes do Atlântico (ANDRADE, 1930; CASCUDO, 2010; ABREU, 1999; LIMA, 2010). Ou seja, apesar de ambos os gêneros terem surgido no período de expansão do território português, o lundu teria aparecido em terras brasileiras (colônia), enquanto a modinha caiu no gosto dos habitantes das terras portuguesas (metrópole).

A modinha foi, de fato, um elemento de integração nacional, cantada nos quatro cantos do Brasil. Sua relevância permanece em nossa cultura, nas obras de compositores do porte de Chico Buarque, Vinicius de Moraes e Tom Jobim, entre outros (DINIZ, 2012, p. 21).

Por causa das características rítmicas que o fado apresenta, Mário de Andrade (1930) e Cascudo (2010), compreendem que ele “parece ter sido uma transformação do lundu”. Em opinião diversa, Moraes Filho (1999, p. 22, grifos no original), tecendo alguns comentários a respeito do fado, afirma, sob a ótica de outros pesquisadores e sem fornecer maiores referências, que “sente origem árabe no fado [...], que indica o *majuri* árabe como origem do tango e habanera”.<sup>70</sup> As evidências a que se refere o memorialista podem ser entendidas como exemplos de dinâmicas de mestiçagens, ou, conforme Paiva (2013, p. 14), “(que, por essas dimensões históricas se transformam no próprio real histórico) e expressões de impermeabilidade biológica e cultural, o que gerou, também, muitos conflitos”.

Apesar de os registros sinalizarem que estas práticas surgiram por volta do século XVIII, as danças passaram a fazer parte do cotidiano da colônia desde muito cedo, e estas foram reelaboradas e reinventas conforme suas dinâmicas, que lhes atribuem elementos mestiços. O fato é que estas danças não deixaram de existir nos primeiros séculos de colonização e, mesmo que nestes períodos ainda não houvessem se configurado com tais denominações, elas já existiam. O que propomos considerar é que as referências a respeito destas práticas culturais deixam muitas dúvidas, sem contar a falta de precisão das discussões, que deixam escapar enganos, negações e confusões a respeito da formação e da identificação de elementos mestiços que transbordam desta e de outras práticas culturais. São exemplos destes elementos mestiços, a roda, a dança, os adereços e os instrumentos.

---

<sup>70</sup> *Majuri* é uma dança folclórica árabe, sem muitas descrições.

### 3.1.3. Chula

A palavra “chula” (forma feminina de “chulo”), em sentido geral, vem de “vulgar, rude ou rústico” e “espécie de dança e música popular” (RIOS, 2009, p. 170). Silva (1789) também anotou em seu apontamento sobre o “lundu”: “Dança chula do Brasil, em que as dançadeiras agitam indecentemente os quadris”, ou seja, “requebram”. A respeito da chula como prática, as narrativas de que dispomos são contraditórias. Ora a expressão aparece como um simples sinônimo das práticas do lundu, fado, batuque, umbigada e outras danças, ora parece ser uma modalidade específica no seio de um conjunto que incluiria a chula como composição de outra prática.

De todo modo, esta não chega a ser uma questão importante porque sabemos que, no campo da cultura, não é mesmo possível moldar uma manifestação dentro de padrões estéticos musicais pré-estabelecidos. Ao contrário, as práticas escapam, misturam, coexistem e conectam umas com as outras, mutuamente. São fluídas, movediças, híbridas e impuras.

Cascudo (2010), assim como Mario de Andrade (1989), afirma que a chula foi cantada e dançada intensamente em todo o Brasil no século XIX, chegando a expandir-se, acoplando as características culturais, regionais e performáticas conforme cada região. A chula foi reconhecida por sua aproximação com os fandangos,<sup>71</sup> uma espécie de “cantiga e dança portuguesa de nome espanhol, quase desaparecida no Brasil onde, durante o século XIX foi cantada e dançada intensamente, sob várias [denominações] porque a nomenclatura sempre constituiu o inferno dos estudiosos” (MORAES FILHO, 1999, p. 20). Assim, a chula é uma forma de dança e canção portuguesa que se espalhou de variadas maneiras pelo Brasil (ANDRADE, 1989, p. 139). No Recôncavo baiano, o termo se refere à forma específica da letra e de como ela é cantada e dançada.

Na Bahia, a chula sofreu, ao longo dos anos, inúmeras reelaborações até chegar ao Samba Chula, como é conhecido alguns estilos de samba da região do Recôncavo baiano, sob diferentes nomes. “Espécie de samba baiano a base de solo e coro, porém de melodia mais completa e extensa que a do samba rural comum. [...] bem como diversas espécies de cânticos tradicionais, como as cantigas de capoeira” (LOPES, 2011, p. 195).

---

<sup>71</sup> Lopes (2011, p. 277) define o fandango como a antiga dança espanhola de origem africana trazida para as Américas. Para Cascudo (2010, p. 384), fandango teria vários sentidos no Brasil, de acordo com cada região, entre estes, “o bailado dos marujos ou marujada e ainda chegança dos marujos ou barca nalguns Estados do Nordeste e Norte”.

De acordo com Sandroni (2001), as denominações relativas a esta tradição variam muito e estão relacionadas principalmente à forma do canto. Assim, “o samba-chulado apresenta, entre todas as variáveis, um elemento constante: a forma essencialmente europeia de seu texto. [...] Ao contrário, o canto responsorial com frases curtas, assim como a duração indeterminada do samba-corrído, são traços de origem africana” (WADDEY, 1981, apud SANDRONI, 2001, p. 91). O canto, a dança, a formação da roda e os instrumentos são alguns dos aspectos culturais mestiços reunidos em torno desta tradição musical.

Ainda neste contexto, de acordo com a ideia de Bernand (2006), os batuques, a chula, o lundu, o fado, os sambas e outras práticas culturais coexistiram e se defrontaram na América portuguesa desde o século XV, provavelmente. Isto ilustra a mistura de povos e culturas com as quais desde sempre se confundem viajantes, memorialistas, folcloristas, estudiosos e pesquisadores.

Neste sentido, mesmo podendo focar a análise nas preocupações com as continuidades e mudanças dos próprios sambas, principalmente sua permanência, observamos e consideramos o modo como as diversas formas dos batuques foram sempre sendo recriadas e reaproveitadas, abrigando as mesmas paixões, crenças, costumes, conflitos e esperanças. São práticas que se reinventam o tempo todo a partir do contexto social e da necessidade de aceitação e preservação. “E para alcançarem este objetivo, precisavam negociar concessões ou desafiar a soberba dos detentores de pequenos e grandes poderes” (REIS, 2002, p. 102).

O fato é que, como qualquer outro gênero de música tradicional, a Chula surgiu em um contexto eminentemente mestiço e, por isto, se constituiu, evoluiu e transmitiu durante muito tempo, coexistindo com outras práticas culturais, o que permitiu a sua formação mestiça.

#### 3.1.4. O batuque e suas transformações: perseguições e reinvenções

Ao tratar sobre os “divertimentos estrondosos”, Santos (1997) aborda questões referentes à proibição e à profusão dos batuques e sambas. O termo “estrondoso” faz alusão aos batuques de ligações africanas, em oposição aos concertos e cantorias da elite branca baiana. “Os ouvidos das elites eram, portanto, sensíveis ao som dos tambores” (SANTOS, 1997, p. 20). Nota-se que, de acordo com as publicações da época, as proibições arbitravam apenas sobre os batuques, lundus e sambas africanos, considerados como agressivos aos ouvidos e aos bons costumes da elite baiana.

No Brasil, os negros escravizados eram perseguidos frequentemente por executar e organizar suas festas por meio dos batuques. Cabe dizer que a presença musical africana foi uma das forças de base para a disseminação dos sons nas terras brasileiras, de modo que, no período inicial da colonização, o termo batuque foi utilizado para designar qualquer manifestação dos negros: “a toda e qualquer dança ao som de atabaques dá-se depreciativamente o nome batuque” (CARNEIRO, 1961, p. 5).

Além de o termo batuque estar relacionado às danças africanas, faz-se referência também ao fato de ele estar presente nas celebrações religiosas por volta da primeira metade do século XIX. Assim, os batuques faziam parte tanto dos aspectos religiosos, como do divertimento dos negros, embora não se possa afirmar que todo o batuque tivesse envolvimento religioso (REIS, 2002, p. 148).

Outro ponto observado é a compreensão dos batuques por meio de dois aspectos: a dança e a festa. Nos relatos dos viajantes, na abordagem dos folcloristas e nas obras de artes, as formas de batuques dizem respeito ao modo como as danças estavam relacionadas ao cotidiano, envolvendo o trabalho e a diversão numa expressão de alegria, divertimento, comemoração e lazer (Figura 6). Já na visão de alguns historiadores e estudiosos, os batuques ganharam outra conotação, que é a das festas que, na maioria das vezes, estão ligadas à religiosidade, ou seja, o batuque era a própria festa. Observamos ainda que estes dois aspectos fazem parte da memória e da trajetória histórica de quase todos os ritmos cuja procedência é atribuída aos batuques.

**Figura 6** - “A comemoração do dia 13 de maio”



Fonte: Escravos comemoram a libertação. Imagem de Angelo Agostini, publicada na Revista Ilustrada em 1888.<sup>72</sup>

A figura acima é uma charge de Angelo Agostini, publicada em 1888 na Revista Ilustrada. Na legenda oficial, lê-se: "Os troncos, bacalhaus e outros instrumentos de tortura alimentam as fogueiras em redor das quais os novos cidadãos entregam-se ao mais delirante batuque" (AGOSTINI, 1888).

Ao que consta nos estudos e relatos dos viajantes, além das perseguições e impedimentos de executarem seus encontros, os negros tiveram suas tradições culturais fortemente marcadas por preconceitos e desqualificação, que eram fruto das comparações destas com as danças e músicas dos brancos europeus. Deve-se a isto o fato de alguns estudiosos e defensores do samba, como Santos (1997) e Sodré (1998), atribuírem ao samba o caráter de resistência frente à cultura europeia.

Como ficou comprovado pela documentação apresentada por Santos (1997), a Resolução de 25 de fevereiro de 1831 e a de 10 de julho de 1889 ajuizavam que “as proibições foram mantidas com o intuito de não consentir ‘ajuntamento de escravos, lundus, vozerias, batuques, danças de pretos, alaridos, sambas’” (SANTOS, 1997, p. 20). Isto quer dizer que os ditos incômodos provocados pelas práticas africanas mestiças estavam muito além das possíveis rebeliões. A preocupação perpassava a construção do imaginário social, que sempre acompanhou o universo cultural da época: a cultura popular *versus* a cultura da elite (civilizada). Por meio dos modos de vida, costumes e comportamentos, a cultura considerada como civilizada (europeia) era sobreposta à cultura popular (dos escravos) e, desde então, cultura popular passou a ser sinônimo e a ter sentidos pejorativos.

Vemos reforçado, portanto, o entendimento de que o popular está relacionado à hierarquização da sociedade em classes, entre a classe da elite e a classe da não elite. Assim, a cultura popular seria como uma cultura não oficial, como a cultura da não elite, das classes subalternas, em oposição à outra cultura, esta sim oficial, que pertence à elite. Com esta ideia, Burke (2010) nos leva a analisar a sociedade a partir das classes, de modo que a cultura popular faz referência ao “povo”, isto é, à não elite. Este, no entanto, é um conceito superado.

Por outro lado, Gruzinski (2001), ao analisar a complexidade do processo de conquista e de colonização da América, vai além da ideia de cultura popular e cultura hegemônica – da elite e da não elite – e da subordinação de uma à outra. Para o autor, a colonização teria sido

---

<sup>72</sup> Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=332747b&PagFis=3664&Pesq=1888>>.

um processo de ocupação, de trocas e de trânsitos culturais. É no encontro de uma cultura com a outra que acontecem as coexistências e, nesse processo de conexões culturais, uma cultura não se sobrepõe a outra. Pelo contrário, ambas se apropriam simultaneamente: o colonizador e o colonizado entram em contato um com o outro, entrelaçando sentidos e significados e, conseqüentemente, um passa a usar os elementos culturais do outro e vice-versa.

Tratando do processo dos intercâmbios culturais, Ginzburg (2006) apresenta o conceito de “circularidade cultural”, que serve para explicar o processo por meio do qual a cultura da classe dominante é recebida, filtrada e depois desenvolvida pela classe subalterna. Ao contrário do pensamento de Burke (2010), Ginzburg (2006) enxerga a cultura em movimento, em caráter dinâmico, capaz de circular entre os setores da sociedade, e não a partir de uma ideia fixa. Ainda de acordo com Ginzburg (2006), a cultura não deveria ser entendida como uma produção exclusiva de uma classe superior, e a cultura popular não se definiria pela classe social, mas pela sua produção, pelo uso que se faz dela, pelo modo de sua apropriação.

De modo semelhante ao adotado por Ginzburg (2006), Bakhtin (2010) aborda o conceito de circularidade cultural ao escrever sobre o riso e a cultura popular no contexto de Rabelais. Para estes autores, existem, no campo da cultura, momentos de integração e influência recíproca e coexistente, que oportunizam a infiltração dos produtos culturais entre os setores hierárquicos da sociedade. Como exemplo, temos o fato de que, do mesmo modo que a cultura escrita pode influenciar aspectos da cultura sem escrita, também a cultura sem escrita pode influenciar aspectos da cultura escrita: é uma via de mão dupla. A proposta do conceito de circularidade cultural faz referência à constante permeabilidade cultural presente na sociedade hierarquizada.

Argumentar no sentido de a circularidade cultural ter sido verificada na sociedade hierarquizada permite reconstruir um fragmento do que se costumava denominar cultura de elite e cultura popular. No entanto, o conceito de circularidade cultural não rompe com a ideia dicotômica da cultura dominante e da cultura subalterna, uma vez que, Ginzburg (2006) e Bakhtin (2010), ao admitirem a circularidade entre culturas, estão analisando as classes. O termo cultura, empregado unicamente a partir do enfoque classista, inviabiliza os trânsitos culturais que refletem sobre as diferenças culturais e a circulação de vários elementos em diferentes grupos que convivem e coexistem.

Destarte, os ritmos africanos tomaram grandes proporções em terras tropicais, tal como a expansão proposta pela Coroa portuguesa. No entanto, as proibições das práticas dos

batuques negros surgiram ostensivamente por volta do século XIX e, desta forma, os momentos de descanso e diversão passaram a ser limitados, vigiados e reprimidos pelas autoridades.<sup>73</sup> Apesar das proibições por parte das autoridades, os versos e os sons negros ecoavam nos quatro cantos do Brasil, em ato de resistência.

A repressão não fez cessarem os batuques, uma atividade sem dúvida essencial no modo de vida africano, do lado de lá e do lado de cá do atlântico. Só uma adesão radical dos pretos à música, ao canto e à dança explica que, uma vez no exílio brasileiro, eles resistissem com tanta insistência e ousadia a abandonar suas festas (REIS, 2002, p. 118).

A constante preocupação das autoridades com os batuques e festas dos negros no Brasil não estava ligada apenas à manutenção da ordem, mas ao controle do escravo enquanto propriedade, já que muitos indivíduos que ocupavam os cargos de chefia eram, também, fazendeiros e senhores de escravos. Desta forma, os batuques eram avaliados pelas autoridades a partir de duas possibilidades: a de que serviriam como uma válvula de escape através da qual os escravos poderiam extravasar e renovar suas forças; e a de que os batuques representavam uma ameaça para a sociedade escravocrata, uma vez que poderiam evoluir para rebeliões. Esta última pode ser exemplificada nas discussões sobre o pavor dos brancos em relação ao batuque, às “festas negras”, e à Revolta dos Malês, ocorrida em 1835.<sup>74</sup>

A questão dos batuques e festas vivenciados pelos escravos, por mais que esteja relacionada à dicotomia da autonomia negra e da configuração de revoltas, mostrava a necessidade de os africanos saírem do ambiente de opressão de seus senhores. Isto porque, sendo submetidos à longa rotina de trabalho, os escravos, ao serem privados dessas festas, se mostrariam mais propensos a buscar revoltas, caso não desfrutassem de momentos de socialização dentro de uma rotina absolutamente agressiva. Por outro lado, era preciso considerar que, ao possuírem tal liberdade para a realização das festas, as conspirações negras poderiam acontecer de forma mais recorrente. Por esta razão, surgia a necessidade de os senhores fazerem uma administração parcimoniosa destas festividades, cuidando para que funcionassem como um elemento de gratidão dos escravos para com seus senhores, evitando-se, assim, os desejos de revolta dos negros e vice-versa.<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> “As de 17 agosto de 1838 e 11 de fevereiro de 1840, que se referem à proibição de ‘vozerias e batuques nas ruas, e cazas ou qualquer lugar desta villa’, sob pena de quatro mil réis e oito dias de prisão (1838) ou quatro dias de prisão (1840)” (SANTOS, 1997, p. 20).

<sup>74</sup> Reis (2002, p. 101); Santos (1997); Mariano (2003). Sobre a Revolta dos Malês, ver: REIS, João José. *Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês em 1835*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

<sup>75</sup> Ver: SOUZA, Marina de Mello e. *Reis negros no Brasil escravocrata: história da festa de coroação de Rei Congo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.



Além disso, é possível perceber que o temor dos batuques pelas autoridades no Brasil e mais especificamente na Bahia não ocorria somente pela ameaça das temidas rebeliões, mas tinha relação também com a incorporação de elementos da cultura negra pelos brancos que, ao longo do tempo, passaram a frequentar os batuques. Isto evidencia as tentativas de imposição de uma cultura europeia sobre hábitos e costumes considerados bárbaros.

A festa negra promovia medo e recomendava precaução aos brancos, por ser identificada como domínio exclusivo dos africanos, que formavam a parte da população escrava e liberta mais rebelde da província. Além disso, muitos a consideravam obstáculo à europeização dos costumes, um projeto abraçado por setores da elite engajada em “civilizar” a província, particularmente após a Independência, sob o império (REIS, 2002, p. 101-102).

Evidentemente, Reis (2002) faz menção à preocupação da sociedade escravocrata com a “mestiçagem” de brancos e escravos, ressaltando, particularmente neste trecho, o medo que os “brancos” tinham da ameaça dos negros,<sup>76</sup> levando em consideração a opinião da parte da sociedade que se posicionava contrariamente às festas de batuques e acreditava que tal evento incitasse o sensualismo e a promiscuidade e, conseqüentemente, a “mistura” dos povos.

De acordo com Sodré (1998), estas ameaças acompanhavam os processos de “crioulização”, “mulatização” e/ou “mestização” da população e dos costumes na colônia, tão temidos pelas autoridades da época, principalmente em Salvador e no Recôncavo baiano, local com maior concentração de negros na Bahia. Isto teria tornado os batuques menos ostensivos, “obrigando os negros a novas táticas de preservação e de continuidade de suas manifestações culturais” (SODRÉ, 1998, p. 12-13). Destacamos que os termos usados por Sodré (1998) partem da compreensão de que os indivíduos gerados pelos africanos e seus descendentes e nascidos no Brasil eram chamados de crioulos, ao passo que o mulato e mestiço eram os indivíduos surgidos da mistura entre branco e negro, ou seja, dos processos de mistura de dois grupos.

Neste sentido, esta compreensão de “cultura popular” prevaleceu por muito tempo na sociedade brasileira, que esteve sempre marcada por dicotomias como o sagrado e o profano, o permitido e o proibido, o civilizado e o bárbaro. Este fato está relacionado com a ideia de que o grande problema social brasileiro da época era a “mestiçagem” dos povos, sendo a solução para tal, o “branqueamento” da cultura. Assim, medidas seguiam a ordem de

---

<sup>76</sup> Por se tratar de um conceito diferente do proposto pelas dinâmicas de mestiçagens, trazemos o termo “mestiçagem”, escrito entre aspas. Assim, daqui para frente, esta concepção de “mestiçagem”, “mestiços” e “africanos”, e outros termos associados às ideias generalizadas, preconceituosas, excludentes e limitadas serão sempre escritos entre aspas.

disseminar a cultura europeia pelo Brasil, na tentativa de evitar que os elementos culturais dos negros e “mestiços” permeassem os valores culturais brasileiros. Como exemplo disto, temos as várias tentativas de “embranquecimento” das práticas que guardam uma estreita relação com a herança cultural africana, como o samba e a capoeira.

Desde o processo de colonização, os ritmos mestiços se espalharam por diversas regiões do Brasil, e em especial na Bahia, no Rio de Janeiro e em Pernambuco. Falando especificamente da Bahia, a literatura contemporânea tem apontado a existência de diversos tipos de samba nas mais variadas regiões, como é o caso dos sertões, e não só na capital baiana e no Recôncavo, como até recentemente se acreditava.<sup>77</sup>

De acordo com Ivo (2012), as interações africanas fizeram-se presentes nos sertões desde o século XVIII, a partir das conexões dos sertões da Bahia aos de Minas Gerais para a exploração do ouro e da pecuária. Assim, este processo dinâmico que se deu nos sertões permitiu que muitos negros enveredassem pelas terras baianas em busca de trabalho e de liberdade. Junto com os negros, vieram também os ritmos musicais, a religiosidade, a cultura e a culinária. À medida que se distanciavam da capital e das cidades portuárias, as culturas foram sendo modificadas, reelaboradas e incorporadas a outras culturas, como a sertaneja.

Apesar da repressão por parte da cultura dita “dominante”,<sup>78</sup> as práticas culturais mestiças, como as rodas de samba, seguiram caminhando pela Bahia adentro, expandindo e incorporando os saberes e significados das conexões culturais africanas, indígenas e europeias. Posteriormente, o samba de roda viria a se tornar um dos principais símbolos de identidade do povo baiano, e por que não dizer, do povo brasileiro.

A respeito dos batuques em terras sertanejas, Pires (2003) realça sua presença no Sertão de Caetité, por ocasião de encontros festivos - novenas e sambas - que contavam com a participação de escravos, forros, livres pobres e libertos.

O relacionamento de africanos e de escravos (nascidos na região) contribui para trocas culturais dinâmicas que se moldavam a outros componentes da vida social. Vivenciavam na região elementos da religião afro-brasileira, principalmente em sambas e batuques (PIRES, 2003, p. 242).

---

<sup>77</sup> A título de informação sobre o samba nos sertões da Bahia, vejam-se: Miranda (2009), Samba de lata de Tijuacu – Senhor do Bonfim; Miranda (2010 / 2011), samba de roda do Rio das Rãs – Bom Jesus da Lapa; Sá e Souza (2010), samba de Veio do Vale do Rio São Francisco – Juazeiro/Petrolina e Barra/Xique-Xique.

<sup>78</sup> Apesar das repressões e proibições das práticas culturais africanas mestiças, na Bahia, as casas de candomblé eram frequentadas e mantidas pelas autoridades ou pela dita sociedade “dominante”. De acordo com Reis (2008, p. 52) “a tolerância constituía um movimento discreto entre os envolvidos com o Candomblé e as autoridades diretamente responsáveis pelo policiamento nos diversos distritos da cidade, fossem subdelegados ou inspetores de quarteirão”, trata-se de quem lidava diretamente com os “sacerdotes, devotos e clientes”. Reis (2008) fala ainda de certa permissividade em relação ao Candomblé por parte de algumas autoridades.

Ressaltamos que os elementos destacados por Pires (2003) sobreviveram na Bahia, assim como em outras partes do Brasil, e são decorrentes das dinâmicas de mestiçagens oportunizadas pelos encontros dos diversos povos que aportaram nessas terras. Estas conexões permitiram variadas formas de expressão que particularizaram as tradições, os costumes, os valores, as crenças e os hábitos da região.

Toda a história das músicas e danças que compõem o vasto painel de criações populares, quer na área do campo (onde se desenvolvem as tradições folclóricas), quer na área da cidade (onde as mudanças são mais rápidas, pela interferência da indústria cultural), só pode ser estudada a partir da realidade dessa mistura de influências crioulo-africanas e branco-europeias (TINHORÃO, 2008, p. 56).

Voltando à preocupação de Tinhorão (2008) com falta de documentação sobre as manifestações culturais dos negros, constatamos que o próprio autor traz, em seus estudos, informações que marcaram a memória dos ritmos negros no Brasil e também a memória dos indígenas, já que o batuque “alcançou os aldeamentos indígenas no decorrer do séc. XVIII” (CASCUDO, 2010, p. 799). Como dissemos anteriormente, o envolvimento dos indígenas com os batuques ocorreu, na verdade, bem antes do período citado pelo autor.

Ainda segundo Tinhorão (2008), “as mais antigas imagens de escravos captados em postura de dança no Brasil [...] são as encontradas em telas do pintor Frans Post e em algumas de suas gravuras para a edição de 1647” (TINHORÃO, 2008, p. 33).<sup>79</sup> O autor apresenta, ainda, a tradução do texto explicativo que acompanha a obra de outro desenhista, o alemão Zacharias Wagener.

#### Dança de Negros

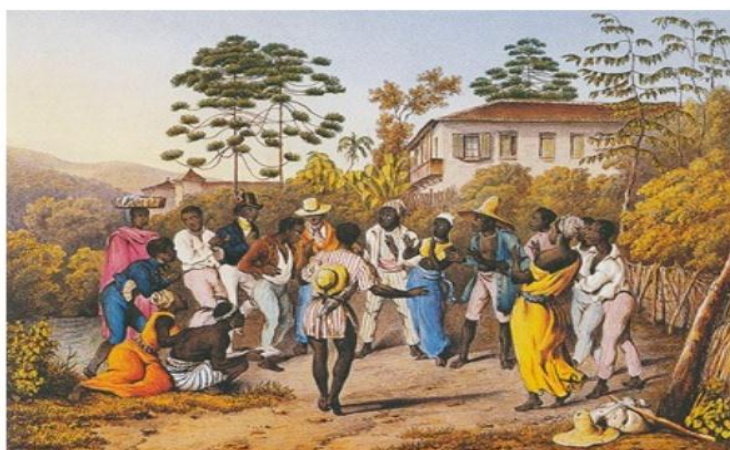
Quando os espertalhões [escravos] terminam sua estafante semana de trabalho, lhes é permitido então comemorar a seu gosto os domingos, dias em que, reunidos em locais determinados, incansavelmente dançam com os mais variados saltos e contorções, ao som de tambores e apitos tocados com grande competência, de manhã até a noite e da maneira mais descontraída, homens e mulheres, velhos e moços, enquanto outros fazem voltas, tomando uma forte bebida feita de açúcar chamada Grape [garapa]; e assim gastam também certos dias santificados, numa dança ininterrupta em que se sujam tanto de poeira, que às vezes nem se reconhecem uns aos outros (TINHORÃO, 2008, p. 35).

---

<sup>79</sup> Edição de 1647 da História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil, de Gaspar Barleus, e ainda numa importantíssima cena de dança coletiva. [...] publicado pela primeira vez em 1964, no Brasil, sob o título de Zoobiblion – Livro de animais do Brasil. Zacharias Wagener, escrivão de Maurício de Nassau (TINHORÃO, 2008, p. 33).

A tradução nos mostra a imagem de como, por muito tempo, a dança foi representada na tela e na memória histórica do samba de roda no Brasil. Revela ainda que os africanos, indígenas e europeus, mesmo em condições de proibição, conseguiam praticar suas danças, rituais e celebrações. Há que se chamar atenção para o fato de que obras de desenhistas europeus e de outros artistas e viajantes que transitaram pelo Brasil colonial registrando paisagens, gentes, culturas e outras práticas mestiças serviram e ainda servem de fontes históricas para muitos trabalhos. Um exemplo é a obra do já citado pintor alemão, Johann Moritz Rugendas (Figura 7). É a esta diversidade de fontes, que se deve a façanha de romper com o silêncio das práticas culturais dos negros e indígenas no Brasil. Silêncio este que foi tão referido por Tinhorão (2008).

**Figura 7** – Batuque



Rugendas, *Batuque*

Fonte: Rugendas, 1835. Disponível em: <<https://pt.slideshare.net/marialuzinete/rugendas-e-debret-retratos-da-escravido-no-brasil>>. Acesso em: 19/04/2017.

Ainda a respeito dos batuques, cabe esclarecer que eles não foram extintos pelas proibições. Nas palavras de Reis (2002, p. 18), “a repressão não fez cessarem os batuques, uma atividade sem dúvida essencial no modo de vida africano, do lado de lá e do lado de cá do Atlântico”. Mais que isto, é a difusão de outras práticas culturais mestiças em diferentes espaços, como a formação dos sambas de roda a partir das recorrentes invenções e reinvenções, que lhes atribui o reconhecimento como práticas culturais mestiças.

### 3.1.5. O batuque virou samba?

Sobre a sinonímia das danças de ligação africana, Tinhorão (2008) mais uma vez chama atenção para a falta de documentação impressa que trate da reinvenção dos sambas, o que denuncia a compreensão controversa de cultura do autor, a partir da diferenciação entre cultura popular e cultura erudita, já superada pela historiografia, antropologia e sociologia.

Tal como sempre acontece no campo das pesquisas de cultura popular – onde as fontes impressas são poucas e, nelas, muito raros os dados sobre a vida do povo –, é difícil determinar, hoje, a partir de quando os batuques de crioulos seguidores da tradição africana começaram a ser chamados de sambas (TINHORÃO, 2008, p. 86).

Até por volta do início do século XX, o termo “batuque” abarcava todas as manifestações da cultura africana mestiça. A partir deste momento, denominação “samba” passa a ocupar o seu lugar. De acordo com Diniz (2012, p. 15), a primeira referência de que se tem notícia ao termo “samba” foi o registro no jornal pernambucano *O Carapuiceiro*, de 3 de fevereiro de 1838.

Samba é um “nome angolês, que teve sua ampliação e vulgarização no Brasil, [...] o samba possui atualmente uma variedade de tipos e de formas, nos quadros rurais e urbanos, [...] a difusão do samba é antiga e mesmo prodigiosa” (CASCUDO, 2010, p. 798-799) e, no Brasil, resultou no aparecimento de novos ritmos culturais, artísticos e religiosos. De acordo com Silva (2011), o termo samba era usado na África como denominação aos povos do norte, que mantinham a tradição de guardião, a função de zelador, ou seja, uma espécie de chefe do aldeado. “Os sambas proviriam talvez das nascentes do Lucala, na província de Umbamba, no reino do Congo, e seriam governados por reis-ferreiros, como atestaria o fato de ter sido o seu lendário fundador, Angola Musuri, quem primeiro fez instrumentos de ferro” (SILVA, 2011, p. 526). Destarte, o samba e suas diversas modalidades são a continuação de invenção e reinvenção das práticas mestiças, em que permanecem os sentidos e os significados. Isto significa que as transformações, em maior ou menor escala, constituem o cenário dos sambas. Para Lopes (2011), dentre os diversos tipos de samba, os mais conhecidos são:

**samba-amarrado**, dançado no Recôncavo Baiano; **samba-batido**, denominação baiana do antigo batuque; **samba-canção**, andamento lento, de melodia romântica e letras sentimentais; **samba-choro**, de andamento médio; **samba-chulado** ou **samba-chula**, samba baiano de melodia mais complexa e extensa que a do samba de roda; **samba-corrido**, o mesmo que samba de primeira; **samba-de-breque**, samba de caráter humorístico; **samba-de-caboclo**, cântico ritual dos candomblés de caboclo; **samba-de-**

**chave**, variação do samba baiano, os dançarinos solistas simulam procurar uma chave perdida; **samba-de-embolada**, samba cantado no improviso, como na embolada; **samba-de-matuto**, originário do maracatu, dançado e cantando nos sertões nordestinos; **samba-de-partido-do-alto**, antiga modalidade de samba instrumental; **samba-de-primeira**, samba antigo, intermediário entre o primitivo samba rural e o moderno samba urbano; **samba-de-roda**, protótipo do samba rural e, especialmente, do samba baiano; **samba-de-velho**, samba típico de Juazeiro-BA; **samba-duro**, denominação de batucada ou pernada carioca; **samba-exaltação**, de caráter grandioso, patriótico-ufanista e arranjo orquestral pomposo; **samba-lenço**, dançado em filas, homens e mulheres acenam os seus lenços para aqueles com quem desejam sambar; **samba-reggae**, estilo moderno de samba baiano surgido nos blocos afro; **samba-trançado**, antiga forma de samba, dançado em Pernambuco; **samba-enredo**, que consiste em letra e melodia criadas com base no resumo do enredo que for escolhido por uma escola de samba; dentre outras modalidades de sambas (LOPES, 2011, p. 617, grifos no original).

Diante disto, a questão geral aqui foi trazer as discussões sobre os diversos contextos históricos dos sambas: suas referências africanas mestiças atreladas às invenções e reinvenções. Registros destes sambas povoam a memória desde os tempos em que foram trazidos da África, até os dias atuais, quando são praticados pelas comunidades de Tabua Grande, Morro de Dentro e Queimadas, no Sertão de Guanambi. Assim, o samba de roda constitui-se em um dos elementos culturais provenientes dos batuques africanos e que rendeu ao cenário musical brasileiro ritmos, cantos e cores.

Continuemos, agora, pelas camuflagens dadas aos batuques. Camuflagens estas que eram usadas como forma de burlar e resistir, por meio de ritmos e versos, às agressões do sistema escravocrata.

A memória dos sambas de roda das comunidades negras rurais de Guanambi, assim como as memórias dos sertões da África, é registrada a partir da estética da roda, como nos afirma D. Adalgísia (informação verbal).<sup>80</sup>

Quando ia dançar era assim: fazia uma roda, agora cada um saía de sá vez, sambava, sambava e sentava e ia bater (...) trocava pra eu poder sambar. Todo mundo era batedor e sabia cantar. Um sambava e a ota batia palma, o outro continuava, e era assim! Um batia palma, batia palma e a ota vinha e trocava [*sic*].

A narrativa de D. Adalgísia evidencia a formação da roda e a disposição dos participantes, tal como a descrição encontrada por Sarmiento (1888) para o que ocorria nos sertões africanos. Assim, os elementos culturais dos sambas de roda se reelaboram a partir de

---

<sup>80</sup> Jesus, 2015, op. cit.

práticas de uma genealogia mestiça. Apesar de não significarem uma reprodução dos batuques africanos tal como existiram na África, os elementos disponíveis contêm indícios de que os sambas praticados pelas comunidades negras rurais do Sertão de Guanambi são, sim, uma forma de reinvenção daqueles praticados na África. As influências dos batuques e suas variações regionais foram marcantes, tanto na formação, como nas reinvenções e manutenções destas tradições. Compreendendo o conjunto de elementos que forma a memória do samba de roda, cabe fazer a seguinte pergunta: quais são os elementos de memória desses sambas?

Pensar em uma resposta para esta pergunta é pensar, também, nos materiais de memória de Le Goff (2003) que, ao estabelecer uma relação entre a memória e o documento, aplica-se a dois tipos de materiais: os documentos e os monumentos. Os elementos de memória dos sambas, como a roda, a música, o canto, as palmas, os instrumentos, a dança e a festa, constituem-se como materiais ou mecanismos de memória dos sambas que, neste caso, passam a ser documentos de análise tal como os escritos: “ainda que resulte da escolha, de uma decisão do historiador, parece apresentar-se por si mesmo como prova histórica. [...] Além do mais, afirma-se essencialmente como um testemunho *escrito*” (LE GOFF, 2003, 526, grifos no original). Assim sendo, uma série de materiais de memória é incorporada ao dia-a-dia da comunidade: são transferências que ganham forma na memória e expressam-se por meio de práticas culturais como, por exemplo, a roda de samba.

Assim, as rodas constituem-se como um dos elementos de memória, ou elementos mestiços que permitem a reelaboração e recriação dos sambas de roda por meio dos materiais de memória, que são a dança, a música, os instrumentos e a oralidade. A memória, dentro das rodas, é transmitida e recriada na formação do grupo, nos encontros dos amigos, no espaço festivo, alegre, nas letras das músicas, nos movimentos corporais, nos instrumentos e na cadência musical.

Neste sentido, a roda é entendida como um espaço de organização social e simbólica através do qual a memória é transmitida e recriada. Entretanto, a roda não é o único elemento de transmissão da memória dos sambas, pois existem diversos lugares de memória: as formas de convivência, as vivências cotidianas e as relações com as práticas rurais dessas comunidades são permeadas pelas memórias destes sambas.

Não é difícil imaginar como essas comunidades recriaram suas dimensões de suposta invisibilidade através de linguagens e culturas próprias com festas que iam do jongo às congadas e outras manifestações de uma cultura rural de base étnica e familiar (GOMES, 2015, p. 123).

De certo modo, as comunidades rurais dão continuidade às tradições africanas e indígenas por meio do contexto histórico, social e cultural que se reinventam de tempos em tempos, formando novas culturas, dando continuidade a antigas práticas e incorporando e coexistindo com os novos elementos culturais. Em outras palavras, “a organização social escrava em torno do sistema de roça, mais do que simplesmente reduzir a meras práticas econômicas, estava relacionada a importantes aspectos simbólicos e culturais do *modus vivendi* reinventados pelos cativos” (GOMES, 2015, p. 31).

Na relação com o samba de roda, os moradores, ou agentes de memória, têm vivências cotidianas enriquecidas na interrelação com outros sujeitos sociais e na assimilação ou embate dos valores dos grupos dos quais participam. Assim, eles são capazes de fazer relatos e registros memoráveis que retratam e descrevem singularidades e especificidades da cultura em que estão inseridos. São relatos de práticas cotidianas, recheados de saberes, de valores, de costumes e de crenças que desvendam detalhes deste contexto social-histórico mestiço e, por extensão, dos elementos de memórias.

Na roda, o corpo que se apresenta é caracterizado pelas marcas do trabalho, pelas experiências que foram acumuladas ao longo da vida, pela história da comunidade e pelos elementos herdados de outras culturas. São traços culturais herdados dos negros, indígenas e europeus e, também, resultantes das mestiçagens culturais e das mudanças vivenciadas pelas comunidades. Assim, tanto na roda quanto na comunidade, o corpo é elemento de memória que é transmitida por meio da dança, do canto, das vestimentas e da cadência. Isto é, na roda, o corpo é o lugar onde o passado interage com o presente, compartilhando e expressando através da dança. Além disto, é por meio da dança que a tradição vai tendo continuidade e se desenvolvendo dentro das comunidades.

Para os africanos, a dança é um ponto comum entre todos os ritos de iniciação ou de transmissão do saber tradicional. Ela é a manifestação pedagógica ou “filosófica”, no sentido de que expõe ou comunica um saber ao qual devem estar sensíveis as gerações presentes e futuras (SODRÉ, 2002, p. 137).

Na roda dos sambas o corpo se comunica com outros corpos e com a memória da tradição dos sambas e de seus antepassados, relacionando-se com as danças, as músicas, a sonoridade, o ritmo, a batida das mãos, o jogo corpóreo, as gingadas e pisadas fortes e cadenciadas, fortalecendo, assim, as características dos sambas e as memórias corporais (Fotografia 12).



**Fotografia 12** - Corpo, no passo do samba



Fonte: GOMES, Maiza Messias, 2015.

Nos últimos anos, a historiografia brasileira tem destacado as trajetórias de populações africanas, redefinindo uma atuação ativa, de resistência e de luta pelo reconhecimento de suas experiências e contribuições à sociedade. Assim, práticas culturais mestiças como os batuques, os sambas de roda, a capoeira, e outras, representavam forma de superar o processo escravista e de rememorar suas histórias e tradições. O corpo que interage com a música e que se entrega aos ritmos do batuque por meio da dança é o mesmo corpo violentado e reprimido pela escravatura (SODRÉ, 1998).

Dança é impulso e expressão da força realizante. É transmissão de um saber, sim, mas um saber incomunicável em termos absolutos, pois não se reduz aos signos de uma língua, seja esta constituída de palavras, gestos imitativos ou escrita. É um saber colocado à experiência de um corpo próprio (SODRÉ, 2002, p. 137).

Desta forma, as danças, historicamente presentes nas práticas culturais dos africanos, indígenas e europeus, atuam em diferentes momentos do cotidiano dos moradores das comunidades negras rurais de Guanambi, permitindo momentos de transmissão, continuidade e reinvenção de novas tradições (Fotografia 13).

**Fotografia 13** - Roda do Vai de Virá na Comunidade de Tabua Grande



Fonte: BRITO, Celito, (S/D).

A fotografia acima revela um momento de encontro geracional. É uma imagem que reproduz o cenário real do grupo Vai de Virá, da comunidade de Tabua Grande, em que, na roda e no seu entorno, podemos observar a presença de crianças, jovens, adultos e idosos. Mesmo os que não participam da roda estão inseridos no processo de construção e manutenção desta tradição. Na imagem, vemos o momento de transmissão da tradição, num espaço de alegria e descontração entre aqueles que compõem o grupo de sambadores e os moradores da comunidade.

D. Julieta (informação verbal)<sup>81</sup> expressa bem o universo da roda e de seu entorno e, mesmo não sendo uma sambadeira, deixa evidente em sua fala a memória do Vai de Virá:

Eu não, eu só via, eu apriçava muito o Vai de Virá, gostava muito, só pra apriçar. Nunca pulei e nunca dancei o Vai de Virá. Mas eu gostava e gosto do Vai de Virá, mas pra dançar não *[sic]*.

A narrativa da agente de memória D. Julieta, fica evidente o seu papel de espectadora do Vai de Virá. Ou seja, o sentido e o significado desta diversão estão no apreciar, no presenciar e no prestigiar a tradição. Suas memórias acompanham a existência do grupo, pois o grupo que se apresenta é o grupo do qual ela faz parte: são os seus amigos, parentes, compadres, vizinhos e filhos, de modo que a roda, as letras das músicas e a dança retratam a sua história, a história do lugar em que ela vive, das lutas e resistências do seu povo. É o

<sup>81</sup> Entrevista concedida por ABRANTES, Julieta Silva. **Entrevista XI**. [abr. 2012]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi, 2012.

momento do encontro, das conversas, das risadas, das brincadeiras, do jogo e, também, do rompimento das tensões causadas pelos afazeres do cotidiano. Caracterizando-o como um momento de múltiplas trocas de experiências entre os moradores. O fato de não estar presente na roda do samba não desconecta D. Julieta desta tradição e tampouco de suas memórias, tanto assim que, entre uma fala e outra de seu depoimento, escapam da memória versos das músicas cantadas durante a apresentação do samba.

Assim, as rodas (Fotografia 14) são compreendidas como elementos de memória resultantes dos trânsitos e das conexões culturais em coexistência com o cotidiano da comunidade e constituem-se em lugares fluídos, híbridos e mestiços. Isto está evidente nos elementos que caracterizam esta prática cultural, desde batuques do sertão da África até os sambas de roda do Sertão de Guanambi.

**Fotografia 14** - Roda de samba - Tabuinha / Queimadas



Fonte: GOMES, Maiza Messias, 2015.

As manifestações culturais sempre marcaram a história das comunidades negras rurais, de modo que as memórias nos revelam os sons, ritmos, cores e movimentos musicais intercalados ao cotidiano dessas comunidades. Elas surgem em meio às marcas de um viver rural de tradições culturais mestiças, e suas expressões artísticas perpassam o aspecto da diversão, do lazer, do espaço festivo alegre e descontraído, traduzindo-se também nos aspectos identitários do grupo e de sujeitos sócio-históricos, ou melhor, dos sujeitos de memória. Os ritmos dessas tradições culturais mestiças resistem às diferenças sociais e atendem a um anseio de socialização e sobrevivência do grupo.

Ao contrário da música ocidental, porém o ritmo africano contém a medida de um tempo homogêneo (a temporalidade cósmica ou mítica), capaz de voltar continuamente sobre si mesmo, onde todo fim e recomeço cíclico de uma situação. [...] A informação transmitida pelo ritmo não é algo separado do processo vivo dos sujeitos da transmissão-recepção. Transmissor e receptor se convertem na própria informação advinda do som (SODRÉ, 1998, p. 19-20).

Ainda de acordo com Sodré (1998, p. 35), “os diversos tipos de samba (samba de terreiro, samba duro, partido-alto, samba cantado, samba de salão e outros) são perpassados por um mesmo sistema genealógico e semiótico: a cultura negra”, que tem influenciado na formação dos diversos ritmos musicais brasileiros, como os sambas de roda.

Foi por meio de conexões culturais que os ritmos africanos, indígenas e europeus ganharam formas e cores em terras brasileiras e, desta forma, o samba foi se reinventando e ganhando espaço, saindo das senzalas para os centros urbanos e redes comerciais.

Certamente, as práticas culturais mestiças, em suas reelaborações, levaram em consideração os ambientes sociais, a organização dos espaços e as condições a que foram submetidas. Desta forma, as tradições acabavam sendo modificadas pelas experiências das senzalas, das fazendas, das vilas, das comunidades, e dos desdobramentos das relações estabelecidas nestes ambientes. Os elementos socioculturais do universo rural, atrelados ao processo de marginalização, foram terrenos férteis para invenções de outras tradições culturais.

### 3.1.6. Os sambas

Como dissemos anteriormente, existem vários tipos de samba e, em se tratando de samba de roda na Bahia, há uma grande variedade de estilos. As inúmeras variações presentes no samba de roda parecem estar relacionadas aos aspectos culturais, geográficos, históricos e socioeconômicos das diferentes regiões do Estado. Para Lordelo (2009), o samba de roda recebe os diferentes nomes de acordo com aqueles que o produzem.

Isto se dá, principalmente, a partir de alguns elementos centrais nestes espaços (rodas, comunidades) que o caracterizam como diferentes de outros tipos de sambas organizados dentro deste mesmo universo que é o samba de roda do Recôncavo da Bahia. Então é comum nós ouvirmos expressões como samba corrido, samba chula, samba amarrado, samba de viola, samba de caboclo, barravento, samba de parada, samba de estiva, samba de lata, samba de machucador, samba de enxada (LORDELO, 2009, p. 77).

Segundo Carneiro (1961, p. 24), expressões como corta-jaca, samba-batido e samba corrido foram usadas para se referir ao samba na Bahia, na década de 1960. Já na década de 1980, de acordo com Waddey (2006), os termos usados para se referir ao samba na Bahia eram samba-chula, samba de parada, samba de partido alto, samba santo-amarense, samba-amarrado. Outro termo que também foi incorporado ao samba da Bahia foi samba de viola, considerado como uma denominação genérica do samba (IPHAN, 2006b, p. 105). O samba de roda, por sua vez, é definido como

uma manifestação coreográfica, poética e musical presente em todo o estado da Bahia, mas que predomina, particularmente, na região do Recôncavo Baiano. A expressão “samba de roda” é uma denominação genérica concedida aos sambas encontrados nessa região (MACIEL, 2009, p. 49).

Para Maciel (2009, p. 56), “os tipos de samba variam de acordo com cada época e o lugar em que é praticado”. É possível observar que o samba de roda da Bahia, exclusivamente da região do Recôncavo, apresenta características diferenciadas. Não nos ateremos, contudo, a esses grupos de samba. As referências feitas a eles visam a relacioná-los com o objeto de estudo, o samba de roda do Sertão de Guanambi, praticado pelos grupos Vai de Virá, Quebra panela e Reisado.

Uma vez apontadas as diferenças entre os dois tipos de samba de roda encontrados na região do Recôncavo Baiano, prosseguiremos a apresentação dos sambas de roda do Sertão de Guanambi. Deste modo, abordaremos o Vai de Virá, Quebra panela e Reisado a partir da visão dos sambadores e moradores das comunidades.

### 3.2. SAMBAS DE RODA DO SERTÃO: CORES E ENCANTOS

Como dissemos anteriormente, o Sertão de Guanambi caracteriza-se por uma diversidade cultural africana, indígena e europeia, devido à multiplicidade de grupos humanos que se estabeleceram nesta região durante o processo de ocupação e formação territorial. Embora este fato tenha sido observado por viajantes, memorialistas e historiadores, pouco tem-se falado sobre as tradições culturais dos sertões. Em se tratando de samba de roda na Bahia, as restrições são especialmente excludentes.

Para folcloristas, musicólogos e estudiosos do samba, são os apontamentos de Guimarães (1933) que referenciam o samba de roda com os traços dos sertanejos.

Da Bahia, o samba foi para Sergipe e depois veio para o Rio, onde tomou vulto e progrediu, acompanhando a evolução até constituir um Reinado. O

primitivo samba era o Raiado, com aquele som e sotaque sertanejos. Depois, veio o samba Corrido, já melhorado e mais harmonioso e com a pronúncia da gente da capital baiana (GUIMARÃES, 1933, p. 31).

Vale dizer que, entre os autores citados no estudo, Guimarães (1933) é quem faz menção ao samba raiado como sinônimo do samba de roda, o qual seria uma tradição cultural do sertão. “O samba, como já dissemos, é baiano de origem, isto é, o Raiado que é do sertão e o Corrido que é o da cidade de São Salvador” (GUIMARÃES, 1933, p. 45). Portanto, a discussão que se coloca é acerca da sobrevivência de traços culturais essenciais, capazes de singularizar os sambas de roda do sertão, e da forma como esses sambas abrigam traços de outras tradições como o Reisado, que aparece citado no relato de D. Francisca (informação verbal).<sup>82</sup>

O povo daqui também fazia muito o Reis, nois acompanhava muito Reis, lá por esse Barreiro, Morro de Dentro, nós saía daqui de a pé e ia pro Reis, e pra tudo conto, é canto lá, acompanhar os reiseiros, cantar atrais dos reiseiros, de casa em casa cantano reis, até 12 horas da noite. Era o Reis, eles usava gaita e o bumba, e cantano as cantigas [*sic*].

Vemos que os sambas de roda identificados nas comunidades de Tabua Grande, Morro de Dentro e Queimadas, como o Vai de Virá, samba quebra panela e samba do reis apresentam, em suas performances, elementos característicos do reisado, das cantigas de roda, das músicas de vaqueiro, coco, samba corrido, samba chula, samba amarrado, samba de viola, samba de caboclo, samba de lata, samba de enxada, e de outras tradições culturais. Esses elementos são evidenciados pelos instrumentos – caixa, pandeiro, tambor, maraca, reco-reco, triângulo, sanfona, violão e gaita –, pela batida percussiva dos instrumentos, pelas letras das músicas, pelos movimentos das danças de alguns participantes, como o passo do miudinho, por exemplo, e pelo canto.<sup>83</sup>

Os traços do Reisado são evidentes nos sambas do Sertão de Guanambi.<sup>84</sup> Isto porque trata-se de uma prática cultural presente na região, como também em todo o Sertão Baiano e na região do Norte de Minas Gerais, que faz fronteira com a microrregião de Guanambi. Toda esta área abriga traços culturais desta tradição que, por sua vez, não está restrita a essas localidades. As “Folias de Reis” ou os “Foliões de Reis”, como são conhecidos, teriam

<sup>82</sup> Santos, 2016, op. cit.

<sup>83</sup> De acordo do Cascudo (2010, p. 580), o miudinho é dança e um dos passos dos sambas. “Avançam como se fossem bonecas de mola, com o corpo imóvel e um movimento quase imperceptível de pés, num ritmo rápido e sempre igual: devagá, miudinho, miudinho só!”.

<sup>84</sup> Reisado é uma designação dada, no Brasil, a cada um dos grupos organizados, que tradicionalmente, saem de casa em casa para festejar o Natal e o dia de Reis, 06 de janeiro (LOPES, 2011, p. 584).

chegado ao Brasil por intermédio dos portugueses no período da colonização. É uma manifestação cultural que era realizada por toda a Península Ibérica, sendo comum a doação e recebimento de presentes a partir da entoação de cantos e danças nas residências (CASCUDO, 2010).

No Brasil, ainda hoje esta tradição é praticada em várias regiões do país, apesar de apresentar algumas variações, como a dança, a música, o ritmo, a devoção e homenagem ao Menino Jesus, a São José, à Virgem Maria e aos Reis Magos. Desde o seu início na Península Ibérica até o presente momento, é possível perceber que muitas mudanças e adaptações foram ocorrendo no seu ritual. A tradição do Reisado passa por mudanças que, de alguma maneira, sofrem influências do processo de mundialização.

De todo modo, não poderíamos mesmo pensar que uma tradição cultural como a Folia de Reis pudesse existir em Guanambi da mesma forma como existia em Portugal, ou mesmo em outras partes do Brasil. Os grupos de foliões do município guardam muitas especificidades que apontam para influência da cultura indígena, africana e europeia, com cores, formas e sons regionais próprios. Trata-se de uma representação dramática, normalmente curta e singela de enredo, sem muitos adereços, acompanhada e precedida de canto. O Reisado de Guanambi, especificamente na região de Morrinhos – Distrito de Guanambi – onde a prática é mais desenvolvida, se distancia um pouco da característica principal do Reisado que é apresentado em outras regiões do Brasil. De acordo com Cascudo (2010, p. 774), na região Sudeste, Centro Oeste e até mesmo em alguns estados da região Nordeste, os foliões se apresentam com trajes de cores quentes e chapéus ricamente enfeitados, caracterizados com as personagens dos três Reis Magos, do rei, do mestre, do contramestre, do Mateus e do palhaço.

A coexistência do Reisado com os sambas, principalmente, com o Vai de Virá, faz-se presente por meio de alguns instrumentos. A caixa, o pandeiro e o tambor usados na roda do samba, também são utilizados pelos grupos de folia do Reisado.<sup>85</sup> Outra conexão que identificamos dos sambas com o Reisado está no som da percussão da contradança do “Reis”: assim como a dança do Reis, o samba do Vai de Virá se apresenta em ritmos acelerados, em que muitas vezes não se ouve o canto, mas só os instrumentos. Tal como no Vai de Virá, no Reisado, os elementos sonoros da roda apresentam um complexo sistema de interação entre a voz e a música, tornando quase impossível distinguir a letra da música e o canto, ou o diálogo que acontece durante as apresentações. Além disto, uma grande variedade dos ritmos e melodias é demonstrada durante as apresentações.

---

<sup>85</sup> A caixa é um instrumento composto por um corpo cilíndrico médio, de madeira, com duas peles tensionadas e fixadas em aros de metal, e presas a uma corda que serve de sustentação no momento da execução do samba.

Além das ligações apontadas entre os sambas e o reisado, verificamos que, apesar de constituírem elementos que as diferenciam dentro do contexto das comunidades pesquisadas, essas tradições se misturam de tal forma que, em alguns momentos, reinventam outra tradição: o samba do reis. Essa conexão entre as tradições foi identificada no relato de D. Adalgísia (informação verbal)<sup>86</sup> que, quando fala sobre o samba do Reis dançado por homens e mulheres, imediatamente solta um verso do samba do Vai de Virá: “Virou, virou, vai de virá, eu também sei virar, vai de virá” que, segundo ela, era dançado no Reis e no samba.

D. Rosa (informação verbal),<sup>87</sup> entretanto, nos explica que o Reis era um samba diferente do Vai de Virá, embora os dois pudessem acontecer na mesma roda, um após o outro. Na verdade, há certos momentos em que até os próprios sambadores sentem dificuldade em diferenciá-los.

Como dissemos, é possível perceber na roda do Vai de Virá a presença de instrumentos mestiços como a caixa, o reco-reco,<sup>88</sup> o tambor, a maracá, instrumentos também usados nas congadas, nas folias de reis e em rituais indígenas.<sup>89</sup> O tambor, que consiste em um dos materiais de memória, evidencia a mestiçagem dos instrumentos: “indígenas, portugueses [europeus] e africanos conheciam e usavam do tambor, de vários tamanhos e formas” (CASCUDO, 2010, p. 850). O autor sinaliza, ainda, para a diversidade de tambores conhecida pelos escravos africanos, permitindo a popularização do mesmo. Em seu Tratado Descritivo do Brasil, de 1587, capítulo CLXII, Cascudo (2010, p. 850) aponta que “os tupinambás cantavam e dançavam ao som de ‘um tamboril, em que não dobra as pancadas’, levando-os para a guerra”. Outra informação registrada pelo autor segue a compreensão das mestiçagens, “do português é dispensável a informação, conhecedor, há séculos, de toda a diversidade do instrumental de percussão, e com a boa cópia trazida pelos árabes dominadores” (CASCUDO, 2010, p. 850-851).

Desta forma, os sons são produzidos respeitando a diversidade das danças: o som repicado, por exemplo, é característico das rodas de samba do Vai de Virá e dos Reisados do

---

<sup>86</sup> Jesus, 2015, op. cit.

<sup>87</sup> Entrevista concedida por CARVALHO, Maria Rosa de. **Entrevista XII**. [abr. 2015]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi, 2015.

<sup>88</sup> O reco-reco, raspador ou catacá são denominações dadas ao instrumento de percussão do som das rodas de samba, reisados, congadas e tantas outras danças mestiças, que, de acordo com Cascudo (2010), são a tradução do som de rapa, causado pelo atrito de duas partes separadas. Na sua forma mais simples, o reco-reco, “consiste num gomo de bambu com talhos transversais friccionados com um pauzinho, forma a que na Bahia dão o nome de ganzá” (CASCUDO, 2010, p. 770), embora, o autor aponte que a Bahia tenha uma variedade de reco-reco com modelos diversificados.

<sup>89</sup> De acordo com Cascudo (2010, p. 552), a maracá é o primeiro instrumento indígena no Brasil. “Trata-se do maracá, instrumento mágico feito do fruto seco da cabaceira (cohyne), que funcionava como chocalho nas danças tupis, furado nas extremidades, perpassado por uma seta feita de brejaúba, enchido com milho miúdo, sementes ou pedras, e adornado com penas e plumas de arara” (VAINFAS, 1995, p. 54).



município. Essas ligações, no entanto, vão além dos instrumentos em si, já que muitos dos praticantes do Vai de Virá foram, por muito tempo, “cantadores de Reis” ou “tocadores de Reis”. É fácil perceber que o Reisado é uma tradição cultural reconhecida e amplamente praticada nas comunidades e em todo o município de Guanambi (Fotografia 15).

**Fotografia 15** - Terno de Reis em Queimadas



Fonte: GOMES, Maiza Messias, 2015.

A prática dos sambas de roda das comunidades de Tabua Grande, Morro de Dentro e Queimadas apresenta formas de reinvenções diferentes da estrutura musical dos sambas de roda praticados na região do Recôncavo da Bahia e de Salvador. Os primeiros, observamos que são sambas que abrigam mais elementos da cultura do Reisado e da cultura sertaneja, especialmente no que se refere ao cantar e à melodia da música, do que traços da Chula e do samba de roda Corrido da região do Recôncavo e de Salvador. Estas particularidades conferem aos sambas do Sertão de Guanambi cores, formas, cantos e encantos que ora os aproximam e ora os distanciam do cenário dos sambas de roda baiano (Fotografia 16).

**Fotografia 16** - Samba de Roda em Tabuinha / Queimadas



Fonte: GOMES, Maiza Messias, 2015.

### 3.2.2. O Vai de Virá, o Samba-Corrido e o Samba-Chula

No cenário dos sambas, os grupos das comunidades de Tabua Grande, Morro de Dentro e Queimadas têm se apresentado com características bem singulares, que os particularizam dentro do amplo e diverso universo musical e sociocultural do samba de roda. As peculiaridades de cada grupo podem ser identificadas nos modos de dançar, de cantar e de tocar, e no uso de vestimentas, adereços e instrumentos.

Isto, de certo modo, não os exclui deste cenário, ao contrário, destaca e ressalta os elementos mestiços que acompanham a memória desta tradição, provenientes dos processos de reinvenções. Sobre a relação entre os sambas de roda do sertão e o samba de roda da região do Recôncavo da Bahia, quando perguntamos aos agentes de memória sobre a aproximação do Vai de Virá com outros sambas de roda (Chula do Recôncavo) e com outras danças, D. Maria (informação verbal)<sup>90</sup> respondeu: “Gente dançava o Reis premeiro, premeiro era os reis, depois, nós dançava o Vai de Virá, o Vai de Virá era depois dos Reis. Mais a chula não, a Chula não!” [sic].

O relato de D. Nice (informação verbal)<sup>91</sup> sinaliza uma relação do Vai de Virá com outros sambas, embora não cite o samba de roda do Recôncavo:

Tem com o samba de roda, semelhante ao samba de roda. Olha, no Vai de Virá tem a dança e a contradança que se usa no Reis. Eles, todos eles desde a

<sup>90</sup> Santos, 2012, op. cit.

<sup>91</sup> Entrevista concedida por BALEEIRO, Nice do Amaral Guimarães. **Entrevista XIII**. [mar. 2012]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi, 2012.

antiguidade, aquele passo da dança que tem no Reis tem no Vai de Virá, eles fazem aquele gingado [*sic*].

Na roda do Vai de Virá, a dança e a música acontecem ao mesmo tempo, os movimentos são rápidos e, quase como uma regra, é o tocador da caixa quem dá início à roda de samba. A caixa é o instrumento que comanda a roda e, ao mesmo tempo, o tocador da caixa é o primeiro a entrar na roda e a iniciar o samba. Em seguida, as outras pessoas o acompanham e, no decorrer das apresentações, permanecem na roda até o final. Como relata Neguinho (informação verbal),<sup>92</sup> “o início, é o que toca a lata que inicia a dança, e logo depois o que tá próximo dá uma volta na roda e é seguido pelo que tá do lado, cada um dá duas voltas na roda. Um chega e vira em direção ao outro e entra na roda e vira no meio da roda”.

Estas características diferenciam o samba do Vai de Virá do Samba-Chula, já que o primeiro segue suas próprias regras, as quais são obedecidas e seguidas pelos participantes que buscam dar continuidade à memória do grupo. Uma das diferenças que vale destacar é que a dança e o canto nunca acontecem ao mesmo tempo no Samba-Chula; o toque dos instrumentos e as palmas, no entanto, permanecem durante toda a música. Além disto, apenas uma pessoa entra na roda para sambar. No Vai de Virá, a música e a dança acontecem ao mesmo tempo, todos cantam e dançam e quem toca os instrumentos também entra na roda para sambar. Na roda, não há uma separação entre músicos e sambadores, todos podem sambar, cantar e bater palmas.

A presença da viola, considerada como essencial na roda do Samba Chula, sinaliza mais uma diferença entre o Vai de Virá e o Samba Chula.<sup>93</sup> Quase como uma regra, não existe – ou não deveria existir – Samba Chula sem a presença da viola. Isto é confirmado pelo fato de que, quando a sambadeira entra na roda, as vozes silenciam, cabendo à viola fazer o diálogo com a dança.

No Recôncavo, a viola é conhecida como viola machete, de origem portuguesa. Segundo Lordelo (2009, p. 79), as mãos negras do Recôncavo Baiano “produziram uma vibração, um poder, que foram capazes de transformar aqueles batuques africanos, aqueles ritos e ritmos, nisto que é hoje o nosso samba de viola, o samba chula”.

Quanto ao Samba Corrido, algumas aproximações podem ser notadas, por exemplo, no fato de a dança e a música acontecerem ao mesmo tempo. Trata-se de um samba rápido, como o próprio nome sugere, característica que também está presente em alguns momentos no

<sup>92</sup> Paudarque, 2012, op. cit.

<sup>93</sup> A viola usada no samba Chula é conhecida no Recôncavo como machete. De acordo com o dossiê do samba de roda do Recôncavo (2004, p. 203), o machete “tem cinco cordas duplas, como a maioria das violas brasileiras, mas suas dimensões são excepcionalmente pequenas, sendo pouco maior que um cavaquinho”.

samba Vai de Virá. No Vai de Virá, não identificamos a presença do gesto da umbigada, que ocorre na roda do Samba Corrido no momento em que os sambadores estão no centro da roda e chamam o próximo para entrar. Homens e mulheres dançam ao mesmo tempo e, quase como uma regra, cada sambador permanece no centro da roda enquanto são dadas duas voltas e, logo depois, o próximo sambador já se posiciona para entrar na roda, e assim sucessivamente.

Por meios das informações compartilhadas no Dossiê de Registro do Samba de Roda, identificamos mais semelhanças entre o samba Vai de Virá e o Corrido: além de serem sambas mais acelerados, seus versos são mais curtos e têm caráter repetitivo; os versos cantados são os mesmos versos respondidos pelo coro, na roda.

Gostaríamos de destacar, ainda, que, em sua performance, os processos de reinvenções do Vai de Virá aproximam-no mais do Samba Corrido do que do Samba Chula, tanto no canto, quanto na relação entre música e dança. Entretanto, o universo do samba de roda é vasto, o que tem permitido perceber características comuns a grupos diversos. Deste modo, os elementos de memória por meio dos traços da cultura indígena, africana e europeia coexistem e estão presentes nos variados tipos de samba, seja na música, nos instrumentos, nos adereços ou na dança.

### 3.3. SAMBA DA NOIVA: “A PANELA QUEBROU E A SAUDADE FICOU”

A panela da noiva é pra quebrar.  
É pra quebrar.  
É pra quebrar.

(Autor desconhecido)

Os versos dão ordem à tradição que, ainda hoje, faz parte do cenário das práticas culturais mestiças das comunidades rurais do Sertão de Guanambi: o Samba da Noiva ou Quebra Panela. Apesar de não haver registro escrito desta tradição, o Quebra Panela acompanha a memória das comunidades negras rurais de Tabua Grande, Morro de Dentro e Queimadas, como conta D. Glória (informação verbal)<sup>94</sup>

Isso aí vem dos mais velhos, dos antigos, né! Tinha aquela tradição de ah, é a caçula, é a caçula, nós vamos fazer a quebrada da panela. Então aquilo

---

<sup>94</sup> Entrevista concedida por SANTOS, Maria da Glória dos. **Entrevista XIV**. [mai. 2017]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi, 2017.

ficou, mas hoje em dia, quais [quase] não tá tendo essas coisas mais, bem difícil. Aqui ainda tem alguns *[sic]*.

A narrativa de D. Glória aduz à quebrada da panela, que acontece por ocasião do casamento da filha caçula. Trata-se, pois, de quebrar uma panela de barro em homenagem à noiva. Mesmo conversando com os moradores mais velhos, não foi possível identificar com precisão o início da tradição na comunidade. Também tivemos dificuldade com a aproximação e descrição da tradição, dada a quase inexistência de referências e documentos sobre esta dança. Segundo a fala de alguns moradores, esta seria “uma tradição trazida pelos negros escravizados, que vieram do continente africano”.

Durante a realização das visitas e das entrevistas, tivemos a oportunidade de presenciar alguns casamentos em que foi feita a quebrada da panela. No caso do filho caçula, é quebrado um boião em homenagem ao noivo. O universo simbólico que perpassa a quebrada da panela ou do boião guarda na memória dos moradores vestígios que precisam ser desvendados, já que são labirintos ainda desconhecidos. Aos olhos dos expectadores, porém, no momento em que são arremessados ao chão, o boião ou a panela deixam escapar balas, chocolates, pirulitos e doces.

Apesar de os moradores não recordarem sobre o início da tradição nas comunidades, as narrativas confirmam a memória coletiva e os sinais de mudanças que passam pelo campo da cultura. Vejamos o relato de Sr. Abelardo (informação verbal):<sup>95</sup>

Todo lugar tinha, tinha e tem. Principalmente quando a fia era a caçula que casava, era uma quebrada da panela doido! Os derradeiros tudo quebrava. Menino pegava bala doce no chão. Ainda tem, o que tá conseguino do tempo veio vc ainda ver, mas a maior parte num tá conseguino não. Hoje ês bota teclado [teclado], esse tipo de músicas sem raiz, sem pé sem cabeça, que não dá pra ninguém dançar *[sic]*.

A tradição é acompanhada por todos os convidados dos noivos, com cantos, músicas, instrumentos, palmas e muita alegria, no entanto, como já é sabido entre eles, há um grupo que organiza a quebrada da panela e é responsável pela organização do espaço, da música e dos instrumentos. São os quebradores de panelas, que é como eles(as) são identificados(as) nas comunidades: “quebrador de panela e quebradeira de panela”.

É interessante ressaltar que, ao relatarmos o samba da quebrada da panela, alguns nomes surgem e são referenciados como “fulano era um quebrador de panela dos bons!”.

---

<sup>95</sup> Entrevista concedida por SILVA, Abelardo Pereira da. **Entrevista XV**. [mai. 2015]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi, 2015.

Nota-se, pois, um reconhecimento por parte dos companheiros e amigos e, obviamente, uma representação do grupo.

Daí, “fazia a roda, botava a panela na cabeça e sambava com a panela na cabeça. Eu tava no meio, entende? Pra quebrar a panela e quando quebrava a panela ficava sambano em cima, o samba era esse aí!” *[sic]*. Animada, D. Francisca (informação verbal)<sup>96</sup> fala da tradição da quebrada da panela com saudade do tempo que a faz recordar com orgulho sua participação no samba.

A dança consiste na passagem da panela pela cabeça dos sambadores e dos convidados, que se arriscam nos passos do samba, respeitando a malemolência de cada um (Fotografia 17). É na roda que acontecem os encontros, a transmissão, reinvenção e continuidade da tradição: homens, mulheres, jovens e crianças no mesmo passo, ritmo e sintonia. A quebrada da panela é um momento esperado por todos e consiste num espaço democrático, alegre, festivo e participativo. É o espaço de entregas: dos noivos à vida de casados, dos pais, que entregam os filhos, e dos convidados, que homenageiam os noivos. É também o encerramento de um ciclo.

**Fotografia 17 - A passagem da tradição**



Fonte: GOMES, Maiza Messias, 2015.

Neste momento, é formada uma roda, e quem está com a panela na cabeça vai para o centro e improvisa movimentos com os pés, saltos, giros, que contagiam a todos os que estão em volta. Os participantes vão passando a panela e quem a recebe vai entrando para o centro da roda e fazendo movimentos frenéticos. Desta forma, todos participam.

---

<sup>96</sup> Santos, 2016, op. cit.

O ritmo da roda é ditado pelos instrumentos de percussão, responsáveis pela marcação da dança. Os instrumentos ou materiais de memória utilizados são: tambores, triângulos, sanfona, caixas e pandeiros. As letras versam sobre o casamento e o dia a dia dos moradores nas comunidades. Embora as estrofes das canções não variem, há permissão para o improviso seguindo a sugestão dos versos. Depois de muito samba, quando a panela já tiver passado por todos os participantes mais de uma vez – a passagem é livre e o participante pode receber a panela várias vezes –, é realizado o momento mais esperado: o lançamento da panela ao chão. O ato de quebrar a panela ou boião é feito pela noiva ou pelo noivo (Fotografia 18). Diz a tradição, e quem nos explica é D. Irani (informação verbal),<sup>97</sup> que: “premero faz o samba, o povo samba um bucado, aí agora, quando já sambou bastante, aí, as pessoas passa a panela pra noiva, a noiva põe na cabeça, e o noivo vem bate a mão derruba e quebra” *[sic]*.

**Fotografia 18** - Quebra-panela da noiva, Comunidade de Morro de Dentro



Fonte: GOMES, Maiza Messias, 2015.

Na continuidade do seu relato, Sr. Abelardo (informação verbal)<sup>98</sup> fala sobre os movimentos performáticos que constituem a roda do samba quebra panela.

Punhava aquelas panelas na cabeça e saía pulano, bateno palma, sambano e um cara bateno os instrumentos (ele faz o som da percussão dos instrumentos com a boca), até na hora que chegasse de empurrar essa panela lá *[sic]*.

<sup>97</sup> Entrevista concedida por COSTA, Irani Marques. **Entrevista XVI**. [mai. 2017]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi, 2017.

<sup>98</sup> Silva, 2015, op. cit.

Assim, os participantes, sambadores e instrumentistas animam e contagiam a roda, cantando os singelos versos, que revelam a alegria ao celebrar a tradição e, ao mesmo tempo, apresentam elementos que circulam o universo de uma cultura do casamento, como:

Chora o noivo e chora noiva  
Chora até não querer mais  
Que a vida de solteiro  
Cê perdeu e não acha mais

O noivo é bom  
Ele bom, bom ele dá  
Uma garrafa de vinho e capim de arçar.

A panela da noiva é de ouro só  
Cês quiser aproveita que é hoje só.

A panela quebrou e a saudade ficou  
A panela quebrou e a saudade ficou  
A panela quebrou e a saudade ficou (Fotografia 19).

**Fotografia 19** - A panela quebrou e a saudade ficou



Fonte: GOMES, Maiza Messias, 2015.

A memória do samba é construída por meio das lembranças do passado no presente, as quais ultrapassam a individualidade e são compartilhadas socialmente no dia a dia dos moradores das comunidades. Bosi (2003, p. 20), evocando o que foi dito por Nora (1984), sugere que “não esqueçamos que a memória parte do presente, de um presente ávido pelo passado, cuja percepção ‘é a apropriação veemente do que nós sabemos que não nos pertence mais’”. São momentos que promovem os encontros culturais e atualizações dos laços de solidariedade, amizade, valores e continuidade do próprio grupo. A tradição dos sambas



Quebra da Panela abriga elementos que possibilitam a manutenção da identidade coletiva e individual do grupo, despertando o interesse e a importância em dar continuidade à tradição. Ao mesmo tempo, a tradição se conecta a elementos que coexistem no tempo presente.

#### 4. FESTAS: PRÁTICAS DE SOCIABILIDADES E A MEMÓRIA DOS SAMBAS DE RODA

Este capítulo propõe analisar o contexto das festas e as práticas de sociabilidades das comunidades negras rurais de Tabua Grande, Morro de Dentro e Queimadas como elementos de memória dos sambas de roda. Apesar de os sambas de roda destas comunidades não serem celebrados e comemorados em festas próprias de sambas ou de santos de devoção de comunidades negras como São Benedito, São Gonçalo, Nossa Senhora do Rosário, e outros, eles, os sambas, sempre estiveram presentes nas festas das comunidades.<sup>99</sup> Aqui, discutem-se também as festas e práticas de sociabilidades das comunidades negras rurais de Guanambi como práticas que abrigam elementos favoráveis às invenções e reinvenções dos sambas do Vai de Virá, Quebra Panela e Reisado.

A palavra “festa” possui uma série de definições. Dentre as mais comumente utilizadas, estão: “solenidade alegre por algum acontecimento; comemoração. Solenidade religiosa. Divertimento, alegria” (RIOS, 2009, p. 309). Ao considerá-la sob tais significados, vemos que a festa se constitui em uma tradição cultural, social e política que representa um papel essencial na história e na memória dos povos. Dito de outro modo, a festa é um fenômeno cultural de grande relevância para a sociedade, uma vez que é no tempo e no espaço da festa que as pessoas manifestam suas emoções, sentidos e significados culturais, celebram e confraternizam suas vidas e suas memórias. Deste modo, “as consagrações, os sacrifícios, as danças e competições sagradas, as representações, os mistérios, tudo isto vão constituir parte integrante de uma festa” (HUIZINGA, 2014, p. 25).

Bluteau (1728, p. 94), em sua descrição, utilizou o termo *festus*, de origem latina, para definir as celebrações e o culto aos “falsos deuses”, pois, “entre os Romanos ‘Dios Festus’ era o dia consagrado ao culto dos seus falsos Deoses”.<sup>100</sup> No dicionário de Silva Pinto (1832, p.

<sup>99</sup> Os Santos que fazem parte do calendário festivo de muitas comunidades negras no Brasil, foram introduzidos por influência europeia, pois, já nas “embarcações lusitanas à época dos descobrimentos, o festejar tem também tido por função o entrosamento entre os participantes, quando então se ‘festejaram os dias dos Santos [...] como Santo António, S. João Batista, S. Pedro e S. Paulo, e outros mais, com a maior solenidade que podia haver no mar’ (RAMOS, 2001, p. 905), assim, a devoção aos santos, herança europeia, passou, também, a integra-se a memória festiva dos batuques e, posteriormente, dos sambas da roda.

<sup>100</sup> De acordo com Bluteau (1728), em Roma as celebrações festivas eram realizadas em quatro momentos: “as primeiras se chamavam *Sacrificia*, em que se ofereciam com solenidade certos Sacrifícios; as segundas festas eram chamadas *Epule*, dias em que se faziam publicamente magníficos banquetes em honra dos deuses; as terceiras eram as festas *Ludi*, dias, em que havia jogos, e alegres espetáculos, instituídos por motivo de Religião; o nome das quartas, e últimas festas, e era *Feria*, em que celebrava todo gênero do trabalho, em hora também dos Deuses, e em prova de que nos mais dias de festas se concedia este descanso, e que todas as festas, geralmente foram depois chamadas *Dies feriati* (BLUTEAU, 1728, p. 94, grifos no original).

66), a respeito da festa, encontra-se: “ação pública feita em obsequio religioso, ou profano. Demonstração de amizade, alegria; etc. com que recebemos alguém”. E no dicionário de Moraes Silva (1789, p. 27), há a seguinte definição: “ação, função feita em honra, e obsequio religioso, ou urbano. Demonstrações de alegria, gosto, amizade, com que se agasalha alguém, ou alguma boa nova, e sucesso”.

Percebe-se que as definições não funcionam no sentido de separar as festas religiosas das profanas. No Brasil, antes de qualquer coisa, buscou-se compreender a festa no contexto em que a sociedade brasileira se formava e os vários segmentos sociais faziam suas primeiras experiências de sociabilidades na colônia. Do mesmo modo, procura-se compreender os significados e funções das festas. De acordo com Del Priore (2000), a festa é uma

Expressão teatral de uma organização social, a festa é também fato político, religioso ou simbólico. Os jogos, as danças e as músicas que a recheiam não só significam descanso, prazeres e alegria durante sua realização; eles têm simultaneamente importante função social: permitem às crianças, aos jovens, aos espectadores e atores da festa introjetar valores e normas da vida coletiva, partilhar sentimentos coletivos e conhecimentos comunitários (DEL PRIORE, 2000, p. 10).

Segundo Del Priore (2000), no Brasil, as festas têm especificidades desde o início da colonização. Embora os indígenas já festejassem muito antes da chegada de europeus e africanos, a partir deste momento – a colonização –, as festas ganharam novos interesses e passaram a servir à sociedade de outra forma. Seja para facilitar o processo de catequização dos índios, seja para amenizar os conflitos da convivência, ou porque “a alegria da festa ajuda as populações a suportar o trabalho, o perigo e a exploração, mas reafirma, igualmente, laços de solidariedade ou permite aos indivíduos marcar suas especificidades e diferenças” (DEL PRIORE, 2000, p. 10), fato é que a festa ganha contextos que podem ser definidos como celebrações de acontecimentos, solenidades e comemorações de naturezas variadas. Entretanto, uma compreensão mais apurada desta manifestação histórico-cultural pode perpassar estudos situados em diferentes contextos, tais como festas públicas, religiosas, rurais, urbanas, entre outras. Na Bahia, “a festa foi vivida pelos escravos baianos com diversos fins, sentidos e resultados. Era uma oportunidade para a celebração de valores culturais trazidos pelos africanos e de outros aqui criados” (REIS, 2002, p. 101).

Num contexto mais amplo, vemos que o processo de formação do Brasil colônia, fomentado pelos encontros dos europeus, africanos e indígenas, possibilitou invenções e reinvenções de diversas festas, cujos elementos provenientes das mesclas e das conexões culturais são de interesse da história e da memória. Neste sentido, da mesma forma como

analisamos o samba de roda ressaltando seu caráter mestiço, podemos também falar do surgimento das festas na colônia, ou até antes disto, evidenciando os elementos provenientes dos encontros e das conexões, num universo que não conheceu limites geográficos, tampouco culturais.

Embora saibamos que os encontros dos povos indígenas, africanos e europeus não se restringiram às misturas biológicas que geraram como produto final o mestiço, compreendemos que, numa sociedade marcada pela distinção dos povos, estas mesclas biológicas e culturais aconteciam na mesma medida em que eram contestadas e reprimidas. Diante disto, a ideia dos intercâmbios e trânsitos de pessoas e coisas entre as diversas regiões comuns nos séculos XVI, XVII e XVIII, referida por Paiva (2015), nos permite enxergar a festa como espaço propício às dinâmicas de mestiçagens. Isto porque o conceito de dinâmicas de mestiçagens nos ajuda a pensar a formação, os trânsitos, as conexões e os encontros que eram estabelecidos nos espaços das festas, marcados, também, pela indistinção. Dito de outro modo, temos que “as conexões entre os mundos podem tornar-se tão intensas e tão fecundas que engendram situações imprevistas e sem precedentes, novas realidades até mesmo obras de arte” (GRUZINSKI, 2014, p. 184).

Diante disto, é possível compreender que as festas têm seus sentidos e significados de acordo com tempo e espaço, e que elas são compartilhadas e constantemente apropriadas e reinterpretadas. As festas, melhor seria dizer os elementos ou materiais de memória das festas, são formas de identificação que revelam conexões existentes entre os indígenas, africanos, europeus e asiáticos. Em outras palavras,

qualquer elemento, de onde quer que venha, é reinterpretado, rearranjado e modificado para melhor adaptar-se aos gostos, aos bolsos e aos climas. As misturas do lá e do aqui são, muitas vezes, levadas tão longe que a própria origem dos elementos perde-se nas memórias (GRUZINSKI, 2014, p. 184).

Para demonstrar como se deram as circulações entre os povos de diferentes espaços, Gruzinski (2014), evocando a monarquia católica não só como um conjunto político ou dinástico, mas como um quadro onde milhares de pessoas aprendem a viver ou a sobreviver entre os continentes, ressalta a condição dos “homens e as mulheres que fazem malabarismos com os espaços, as distâncias, os climas, as sociedades, que promovem curtos-circuitos entre as tradições e as memórias” (GRUZINSKI, 2014, p. 185). Deste modo, o autor mostra que as tradições são constantemente inventadas e reinventadas, sob diversos aspectos relativos aos espaços, às técnicas, às práticas, às diversas formas de trabalho e às mestiçagens biológicas e culturais já consolidadas. Assim, ainda que houvesse variantes quanto ao uso de tradições,

como a festas, os sentidos e significados empregados aos momentos de confraternizações e celebrações, de certo modo, seriam comuns, mesmo nas mais longínquas partes do mundo e, sobretudo, nas Américas espanhola e portuguesa.

Para Paiva (2015), a ligação entre as várias partes do universo chama a atenção para a comunicação, o comércio e a circulação de pessoas, as quais foram proporcionadas pelo mercado, que não pode ser entendido simplesmente como trocas ou transações mercantis e monetárias. Esta ideia nos leva a pensar as festas como um fenômeno que desconhece fronteiras fixas, atrelado a uma realidade em que o trânsito e as mobilidades física, cultural, religiosa, prática, técnica e política são de extrema importância. Por esta razão, podemos dizer que as festas abrigam elementos mestiços que circulam, mas também se apropriam e reinventam novas tradições. Vemos, portanto,

a utilização de elementos antigos na elaboração de novas tradições inventadas para fins bastante originais. Sempre se pode encontrar, no passado de qualquer sociedade, um amplo repertório destes elementos; e sempre há uma linguagem elaborada, composta de práticas e comunicações simbólicas (HOBSBAWM & RANGER, 2008, p. 14).

Neste sentido, o conceito de dinâmicas de mestiçagens ganha ainda mais relevância para a discussão das tradições inventadas. As possibilidades geradas pela abertura das redes de contatos e informações, que favoreceram o alargamento dos mundos, deram forma aos processos que moldaram o cotidiano das relações culturais e das práticas de sociabilidades estabelecidas nas quatro partes do mundo. Assim, todos estes encontros e ligações forjavam sociedades, em grande medida, mestiças. Como mencionado por Paiva (2015), não se trata de misturas que têm como resultado um novo “produto”, embora esta também fosse uma realidade, mas o próprio contato entre os indígenas, africanos e europeus possibilitou diversas invenções de tradições não necessariamente pautadas nas mesclas.

As práticas tradicionais existentes – canções folclóricas, campeonatos de ginásticas e de tiro ao alvo – foram modificadas, ritualizadas e institucionalizadas para servir a novos propósitos nacionais, as invenções e reinvenções das festas (HOBSBAWM & RANGER, 2008, p. 14).

Entre os diversos exemplos que poderíamos citar sobre os elementos que conectam, aproximam e estabelecem relações entre os diferentes, usaremos aquele evocado por Paiva (2001), quando, para discutir os objetos e os códigos de celebrações de conquistas cotidianas experimentadas por mulheres negras e mestiças do Brasil, fala em “práticas às vezes explícitas e em outras vezes camufladas que adquirem significados peculiares em uma

realidade forjada entre hibridismo, impermeabilidade e superposição” (PAIVA, 2001, p. 505). O autor chegou a essa conclusão após percorrer épocas e regiões, analisando a Minas Gerais do Setecentos a partir de comportamentos e imaginários que vinham sendo moldados durante vários séculos, por meio de contatos entre as mais diversas tradições culturais. Ele observou que objetos, neste caso os amuletos, “aproximam, às vezes de maneira inesperada, viajantes/comerciantes portugueses do século XV às cortes africanas do século XVI, aos pintores renascentistas da Europa e às mulheres forras usuárias dos balangandãs, nas Minas Gerais do Setecentos” (PAIVA, 2001, p. 505-506).

A partir deste exemplo, pode-se inferir que as festas, trazidas para a América, e que foram, aqui, inventadas e reinventadas, podem ter chegado novamente à Europa e à África, principalmente pela Península Ibérica. Do mesmo modo, os elementos de memória das festas, usados para distinguir e identificar culturas, também se faziam presentes nas quatro partes do mundo. Isto demonstra que africanos, europeus, indígenas e asiáticos frequentemente ocupavam os mesmos espaços, o que possibilitava trocas de conhecimentos, técnicas e culturas em vias de mão dupla. Desta forma, ao chegarem à América, de modo forçado ou voluntariamente, africanos, europeus e asiáticos completaram o imenso caleidoscópio das mestiçagens culturais. Nas palavras de Silva (1994),

muito do que se passava na África Atlântica repercutia no Brasil, e vice-versa. Os contatos através do oceano eram constantes: os cativos que chegavam traziam notícias de suas nações, e os marinheiros, os mercadores e os ex-escravos de retorno levavam as novas do Brasil e dos africanos que aqui viviam para uma África que era ainda, no início do século XIX, um continente sem senhores externos (SILVA, 1994, p. 22).

Embora saliente o contato direto entre europeus, americanos e africanos, o autor ressalta que, na África, os colonizadores não passavam muito além das linhas que findavam nas praias. Silva (1994, p. 22) destaca que “a presença europeia na África era, portanto, muito limitada. Discreta. Não se comparava à do Islame, que desde o século IX, atravessara o deserto e se fora lentamente derramando pelo Sael e a savana”. Ele reconhece, no entanto, que as informações, elementos, materiais e produtos adentraram a África, ou seja, “as trocas deram-se nas duas direções, e a cada um dos lados do Atlântico não era de todo desconhecido e indiferente o que se passava no outro” (SILVA, 1994, p. 22). O autor acrescenta ainda que

o que seria de estranhar-se é que assim não fosse, tão intensas foram as relações e as trocas entre as duas margens do Atlântico. [...] Danças, tradições, técnicas de trabalho, instrumentos de música, palavras e comportamentos sociais brasileiros insinuaram-se no dia-a-dia africano. É

comum que lá se ignore que certo prato ou determinado costume veio do Brasil. Como, entre nós, esquecemos o quanto nossa vida está impregnada de África (SILVA, 1994, p. 39-40).

Da mesma forma como compartilhavam danças, tradições, técnicas e informações, constantemente havia apropriações, reinvenções e também conflitos. É neste sentido, mais uma vez, que é importante salientar que as dinâmicas de mestiçagens não exprimiam distinção cultural. Assim, em meio a elementos tão diversos, provenientes dos encontros e conexões, as festas chamam a atenção pelo fato de não determinarem distinção, mas, ao contrário, possibilitarem que, a cada novo encontro ou a cada nova geração, os elementos ibero-americanos se tornassem mais amplos, disseminados, praticados, compartilhados, coexistentes e reinventados. Um exemplo disso é a relação feita por Souza (2002) da “festa negra” com a história de Portugal, do Congo e da escravidão na América. Segundo ela, “no âmbito das irmandades, as comunidades que realizavam a festa assumiam formas europeias de organização para manifestar valores culturais próprios, permeados de elementos africanos” (SOUZA, 2002, p. 19). A respeito deste fragmento, cabe ressaltar que, mesmo que a autora não faça referência à presença de elementos indígenas, é quase impossível falar de festas, celebrações e confraternizações do Brasil escravista sem encontrar materiais da cultura indígena.

Vainfas (2001, p. 216), ao falar da festa tupinambá, “o baile indígena”, sugere que este tenha sido “o principal desafio posto pelos indígenas à colonização portuguesa no século XVI”. Ele ressalta ainda que o primeiro registro deste movimento religioso indígena, com data de 1549, teria sido feito por Manoel da Nóbrega. Primeiro europeu a descrever uma festa indígena, Manoel da Nóbrega a denominou de “festa da Santidade” e disse ter presenciado uma cerimônia indígena que contrariou sua opinião em relação à fé dos índios, que acreditava ser nenhuma, por serem eles “tábua rasa”. Assim, de acordo com Vainfas (2001, p. 217), “a festa da santidade tradicional dos tupinambás foi observada por muitos em vários pontos da terra brasílica no primeiro século”. As descrições variam desde o “tempo em que a colonização portuguesa começava a mostrar sua verdadeira face, misturando escravidão, catequese e epidemias que ceifavam a vida de milhares de índios em proporções gigantescas” (VAINFAS, 2001, p. 217), até os registros que integram o quadro desta e de outras tradições indígenas, culturais e religiosas. Fica evidente, portanto, que a mestiçagem também pode gerar a violência.

Assim, não resta dúvida de que festa ou cerimônia desta natureza teria sido realizada e encontrada muito antes da chegada dos europeus e africanos, e que, somada aos movimentos

migratórios indígenas, expandiu-se por vários grupos, sendo apropriada, reelaborada e difundida por todo o Brasil. Sobre o processo de reinvenção da festa, Vainfas (2001, p. 219) sinaliza que “a grande mudança parece ter ocorrido não na morfologia da festa [...] A grande mudança ocorreu na mensagem veiculada pelos pajés ou pelos heróis mortos que neles encarnavam”. Apesar de falar em mudanças, salientamos que a ideia do autor não faz referência aos processos de invenções e reinvenções da festa. Nota-se que ele sinaliza as mudanças sem referir-se aos encontros culturais entre os indígenas, europeus e africanos. Desta forma, as transformações da festa indígena teriam ocorrido muito mais pelos encontros, trocas e trânsitos culturais do que pelas mensagens que circulavam entre as divindades e ancestralidades indígenas.

Fato é que não cabe detalhar, aqui, a história da festa da Santidade, mas sim demonstrar a memória da formação das festas na colônia, considerando as mesclas e as conexões. “É no contexto do encontro de culturas nas sociedades coloniais que devemos buscar as razões que levaram grupos de africanos, que criavam novas identidades, a escolherem reis, anualmente festejados com batuques, cortejos e dramatização” (SOUZA, 2006, p. 208). É também com vistas nos encontros das culturas indígena, europeia e africana que se colocam as discussões sobre as invenções e reinvenções da festa, e não só por meio da tradição africana, como foi pontuado por Souza (2006). Segundo Ivo (2008),

a incidência de circulação e trânsitos implementados por diversos atores sociais que, indo e vindo de um lugar para o outro, protagonizando distintos contatos, nos permite pensar em que medida a intensidade destes movimentos podem ser responsáveis pelas relações e conexões entre mundos diferentes e aparentemente incompatíveis (IVO, 2008, p. 444-445).

Isto permite pensar a festa a partir da invenção das tradições e das dinâmicas de mestiçagens provenientes dos encontros culturais, que possibilitaram contatos voluntários ou forçados, os quais forjaram práticas culturais em territórios americanos.

Estamos nos referindo àqueles que, nas redes do cotidiano, tecem as mais diferentes tramas em graus e dimensões com intensidades também distintas, dilatando as fronteiras entre os universos culturais, facilitando a permeabilidade entre mundos tidos como incompatíveis, imergindo e interiorizando novos saberes (IVO, 2008, p. 445).

Neste sentido, ao falar da festa da Santidade, “o que interessa é mostrar que, nesta Santidade, a própria morfologia da festa mudou e adquiriu contornos eminentemente católicos” (VAINFAS, 2016, p. 219). Em outras palavras, os encontros entre as culturas



permitiram que as festas da colônia abrigassem elementos de memórias provenientes das dinâmicas de mestiçagens, que se reinventaram constantemente. As festas e “as vivências da religiosidade colonial foram marcadas pelo encontro entre as práticas religiosas e mágicas de portugueses, índios e negros, numa dinâmica criação de hibridismos culturais ao longo de três séculos” (ABREU, 1999, p. 35).

Assim, “a mescla católica-tupinambá desta Santidade parecia não ter conhecido, de fato, nenhum limite. O caraíba-mor do movimento dizia ser Tamandaré, ancestral dos tupinambás, ao mesmo tempo que apregoava ser o verdadeiro papa da igreja” (VAINFAS, 2006, p. 220). Isto demonstra que, na maior parte das vezes, as festas não foram originadas no Brasil, mas elementos de diversas culturas teriam sido trazidos para cá e, aqui, em contato com a cultura indígena, teriam sido apropriados, reinventados e, posteriormente, reelaborados em novas festas que circularam por outros lugares. De acordo com Vainfas (2006, p. 220) “a festa tradicional indígena se convertera, porém, em festa rebelde e, paradoxalmente, em festa católica à moda tupinambá”. Na sequência, o autor acrescenta que

a Santidade, ou as santidades no plural, foram, concretamente, festas indígenas tradicionais dos tupinambás embora celebrizadas com nome cristão. Passaram depois a ser festas rebeldes, tiveram seus mitos colonizados pela história, e quanto mais rebeldes ficavam, mais católicas se tornavam, a ponto de os índios orarem com rosários, obedecerem a um papa indígena, a uma Santa Maria tupinambá e, no limite, adorarem um ídolo cujo nome era o Deus cristão ensinado pelos jesuítas (VAINFAS, 2006, p. 222).

As celebrações religiosas estiveram presentes ao longo de todo o período colonial, até por volta do século XVIII, quando tiveram seu apogeu. Observamos ainda que é quase impossível fazer referência às festas da colônia distinguindo-as entre oficiais e religiosas, tamanha era a ligação existente entre ambas. Os elementos de ordem religiosa sobressaiam de tal maneira, que os aspectos políticos, sociais e culturais acabavam sendo quase sinônimos de religiosidade. É possível observar isto não só nas festas de procedência indígena, “na qual a música e a dança aparecem como elementos imprescindíveis e indissociáveis” (KIEFFER, 2001, p. 891), mas na maioria delas, em que “a população escrava e/ou negra não perdia a oportunidade para mostrar suas músicas, danças e batuques” (ABREU, 1999, p. 34). Na colônia, as festas aconteciam em meio à manifestação de práticas religiosas “marcadas pelas espetaculares manifestações externas da fé, presentes nas pomposas missas, [...] e nas festas, onde centenas de pessoas das mais variadas condições se ‘alegravam com a música, dança, mascaradas e fogos de artifício’” (ABREU, 1999, p. 33).

Assim era, portanto, a manifestação de danças nas festas oficiais e religiosas do Brasil colônia: “em meio às procissões e práticas religiosas de maneira geral, a dança põe-se a serviço da ação dramática. [...] A dança, no Brasil colônia, embora inserida na tradição europeia do balé, parece desempenhar outro papel” (MONTEIRO, 2001, p. 825). Constatamos, então, que as festas se tornaram verdadeiros palcos para apresentação dos batuques, lundus, chulas e outras danças tradicionais da colônia, e que elas aconteciam com frequência, como relatam as autoras. Noutras vezes, a própria dança poderia se transformar em uma festa, como é o caso do batuque. Ou seja, “ao longo da história, esses gêneros de dança passam por modificações: o lundu se transforma em canção. O mesmo ocorre com o samba” (ALMEIDA, 2009, p. 49).

Apesar de alguns estudos assegurarem que as festas da colônia eram uma reprodução das festas da metrópole, com exaltação dos aspectos religiosos católicos e em contextos favoráveis às celebrações, como missas solenes, procissões, representações teatrais, danças, corridas de touro, jogos de cavalaria e outros,<sup>101</sup> e ainda que as festas religiosas tenham sido significativas no Brasil colonial, tais concepções parecem tomar por base conhecimentos históricos que têm como premissa histórias desconectadas, isoladas e descontextualizadas. As festas e danças, assim como as religiões, foram e são manifestações constituídas por meio de encontros culturais que coexistem e conectam culturas e universos bem distantes.

Segundo Del Priore (2000, p. 47), “a metrópole fazia ela também uma imagem sobre a Colônia, que depois de reelaborada era divulgada para as populações por meio dos carros alegóricos”. Estas imagens, que desfilavam pelas ruas da metrópole, eram associadas à imagem da América e vice-versa. A autora acrescenta que “a circularidade de ideias entre o Velho e o Novo Mundo comprova-se sobretudo com uma festa realizada em Rouen, na França, em 1550, quando a praça principal da cidade foi transformada num cadinho da Terra de Santa Cruz” (DEL PRIORE, 2000, p. 49). Neste sentido, Souza (2001, p. 253) corrobora o que foi dito, ao afirmar que “era próprio das religiões da África centro-ocidental a fácil adoção de elementos trazidos de outras religiões e a frequente irrupção de movimentos religiosos que modificam as tradições existentes sem reformá-las em sua estrutura”.

É evidente que o acolhimento, atrelado às permutas de elementos culturais, não ocorreu apenas no que se refere às religiões africanas, mas principalmente no tocante às danças, festas, práticas de sociabilidades e tantos outros elementos culturais. Como nos lembra Silva (1994), “até hoje não se estudaram, de uma perspectiva basicamente africana, os

---

<sup>101</sup> ABREU (1999); KIEFFER (2001); RAMOS (2001).

quilombos, os reisados, os maracatus, as irmandades católicas negras e os próprios candomblés, como persistências e adaptações de estruturas políticas da África no Brasil” (SILVA, 1994, p. 38).

Entre os estudiosos, a festa ganha várias conotações. Moraes Filho (1999), por exemplo, apresenta a festa num contexto impregnado de nacionalidade. Para o autor, as festas da roça e na roça seriam a verdadeira expressão de uma cultura nacional, ameaçada de desaparecimento pela chegada do progresso e da modernização. Já Souza (2002), manifesta o interesse pelas festas dos negros no âmbito das irmandades religiosas como, por exemplo, as congadas. Segundo a autora, congadas são as festas de rei congo e “a dança dramática apresentada nas festas é entendida como um rito que a cada ano atualizava o mito fundador de uma comunidade negra cristã, cuja identidade remetia a uma África ancestral” (SOUZA, 2002, p. 21). Abreu (1999) faz uma discussão sobre a festa do Divino Espírito Santo e suas transformações na cidade do Rio de Janeiro, ao longo do século XIX. Dentro deste propósito, a autora discute, ainda, as festas religiosas de modo geral, produzidas a partir da colônia, que, em termos culturais, seriam as reelaborações das festas definidas pelas misturas culturais coexistentes e apropriadas no processo de formação do Brasil.

Del Priore (2000) apresenta sua discussão à luz da história cultural e da história das mentalidades, procurando entender o que as pessoas pensam sobre as festas. Ela questiona “como os negros, pardos e índios apropriavam-se do seu espaço; ou o que havia de comum entre esses diversos grupos, circulando de alto a baixo na sociedade colonial, fazendo da celebração festiva uma notável força de integração social?” (DEL PRIORE, 2000, p. 11). Para a autora, “a festa, tanto no passado quanto no presente, tem sido mais descrita que explicada” (DEL PRIORE, 2000, p. 10). E compreender o significado da festa num momento em que a sociedade brasileira se formava é lançar mão das experiências das festas, chamando a atenção para as práticas de sociabilidades e de convívio na colônia, sem nenhuma distinção, pois “festas e procissões, na Colônia ou no Velho Continente, permitiam, sem dúvida, a todas as camadas sociais o divertimento, a fantasia e o lazer” (DEL PRIORE, 2000, p. 49).

Nota-se que, apesar de poucos registros sobre as festas coloniais, as observações dos autores ressaltam suas transformações, ainda que seja para sinalizar as mudanças como “perda” de algumas tradições. A respeito destas ditas perdas, sabemos que, no campo das culturas, os trânsitos, as apropriações e conexões são inevitáveis. Não falemos, portanto, em perdas, mas em invenções e reinvenções de tradições por meio dos encontros e conexões culturais, evidenciando a memória de práticas culturais que atravessaram fronteiras, oceanos, continentes e séculos.

Neste sentido, a festa se apresenta como “espaço de múltiplas trocas de olhares, de tantas leituras e de tantas funções políticas e religiosas, a festa e o seu calendário transformaram-se, no período colonial, na ponte simbólica entre o mundo profano e o mundo sagrado” (DEL PRIORE, 2000, p. 27), embora saibamos que as ligações não estavam restritas apenas aos mundos do sagrado e profano, mas se estendiam pelas “quatro partes do mundo”. A presença de danças profanas em festas religiosas emerge, por exemplo, como fragmento do processo de catequização dos indígenas. Para a Igreja, a dança era entendida como uma forma de agradar e agradecer a Deus, por isto índios, africanos e europeus dançavam constantemente. Imaginar que na colônia não houve danças, batuques, celebrações e festejos dos indígenas, africanos e europeus seria ignorar manifestações integradas às suas vidas cotidianas, às suas tradições, culturas e crenças e que, muitas vezes, davam sentido às suas existências.

A vida dos indígenas, africanos e europeus na colônia foi acompanhada de momentos marcados pelas danças, festas, celebrações de seus santos de devoção, em que elementos de culturas consideradas distantes se fundiram uns com os outros e coexistiram no Novo Mundo, embora a sociabilidade da colônia também tenha sido marcada pelos enfrentamentos. “E para alcançarem este objetivo [de festejar], precisavam negociar concessões ou desafiar a soberba dos detentores de pequenos e grandes poderes” (REIS, 2002, p. 102). Muitas vezes, as festas consistiam em atos de rebeldia contra o sistema escravocrata e, desta forma, “festa e revolta permaneciam entrelaçadas na política de controle dos escravos baianos precisamente porque continuava, e até se intensificava, ‘o furor sedicioso dos africanos’” (REIS, 2002, p. 116).

Reis (2002), ao abordar as festas negras na Bahia na primeira metade do século XIX, sinaliza o caráter polimorfo e polissêmico das festas negras, que confundiam as autoridades responsáveis por seu controle:<sup>102</sup> “houve quem acreditasse que, por dramatizar a vida e fazer explodir energias físicas e emoções do espírito, ela pudesse eventualmente evoluir para rebeliões negras” (REIS, 2002, p. 101). Neste contexto, as festas denominadas de batuques foram as mais atingidas pelas proibições e perseguições, o que, de certo modo, propiciou as reinvenções destas festas nas diversas regiões do Brasil. Assim, as invenções e reinvenções das festas alcançaram tanto aquelas ligadas às irmandades, quanto as que se faziam fora delas, mais informalmente, como os batuques.

---

<sup>102</sup> Vale dizer que, apesar de os autores que discutem as festas coloniais, dentro de suas perspectivas, denominarem as festas de heranças africanas, como festas negras, este não é o nosso propósito. Uma vez que entendemos as festas coloniais dentro das dinâmicas das mestiçagens, é difícil nomear a origem da festa, quando os materiais de memória delas evidenciam suas conexões com outras culturas, outros espaços e outros universos.

Assim como outros autores, Reis (2002, p. 102) também aponta que, “por dispormos de pouca documentação da época – quase nada – escrita por negros ou traduzidas diretamente sua visão de mundo, é muito difícil saber como eles percebiam e significavam o que se passava em suas festas”. De todo modo, ainda que os documentos tenham sido elaborados por governantes, policiais, religiosos ou por quem quer que detivesse o poder de denúncia na época, vestígios de celebrações, festas, religiosidade, danças e ritmos, são latentes na memória dos povos, o que torna possível afirmar a insistência dos africanos e indígenas em realizar seus festejos.

Do pouco que sabemos sobre o que concebiam os africanos acerca de suas celebrações, “os documentos nos legam termos como batuque e samba”, ambos carregados de invenções, que permitiram as “várias maneiras de sambar, vários tipos de samba, inclusive variações regionais” (REIS, 2002, p. 103). Isto significa que, uma vez que os batuques se reinventavam, as festas seguiam o mesmo caminho. Esta observação foi referida por Abreu (1999, p. 38), que sentenciou: “considero ainda mais fundamental observar que as festas são sempre recriadas e reapropriadas, contendo as paixões, os conflitos, as crenças e as esperanças de seus próprios agentes sociais”.

Não se pretende estabelecer, portanto, as origens das festas da colônia. Ao contrário, o argumento aqui pretendido é o de que as festas coloniais, ainda que herdadas de elementos tradicionais das culturas indígenas, africanas e europeias, foram inventadas e reinventadas ao longo dos séculos e “nascia justamente das diferenças culturais, da participação de múltiplos atores anônimos, do barulhento uso de ritmos e danças” (DEL PRIORE, 2000, p. 15). Em cada contexto, as formas, sentidos e significados das festas sofreram alterações e, conseqüentemente, novos elementos foram apropriados, coexistindo e sendo reelaborados, o que conferiu às festas um caráter mestiço. Assim, as festas e práticas de sociabilidades dão continuidades a partir das novas condições de vida resultantes de novos contextos sociais, culturais, políticos e econômicos.

## 5.2. A FESTA E O SAMBA DE RODA: INVENÇÕES E REINVENÇÕES

Ao fazer alusão aos escritos do padre Manoel da Nóbrega para a Companhia de Jesus em Roma, datados de 1549, sobre as procissões solenes com cânticos e trombetas, Del Priore (2000) aponta que eles já sinalizavam para as primeiras invenções das festas na colônia: “com danças, ‘invenções à maneira de Portugal’ e toda a ‘artilharia que estava em terra’, tais atos devocionais irradiaram-se da Bahia, pelas mãos dos missionários, e inundaram a Colônia”

(DEL PRIORE, 2000, p. 23). Por mais religiosa que fosse a festa, os aspectos profanos marcavam presença, um não anulando a existência da outra. Ao contrário, o que se tinha eram a simultaneidade e a apropriação de culturas.

Era também nestes espaços de encontros culturais que festas, danças, músicas e ritmos como os sambas de roda se reelaboravam constantemente. Isto se dava em ritmo tão acelerado, que fugia ao controle das autoridades. As festas borbulhavam de elementos e materiais que conectavam a colônia com o mundo e, “no momento em que a celebração ganha a rua – e ela o faz com o início das danças e desfiles que acompanham o cortejo ou a procissão –, os eventos dentro da alegria começam a ganhar independência” (DEL PRIORE, 2000, p. 43). Desta forma, pela liberdade ou com a liberdade de festejar, as tradições culturais se conectavam, coexistiam, reinventavam e “podemos também observar que, obviamente, apesar de todas as invenções, as novas tradições não preencheram mais do que uma pequena parte do espaço cedido pela decadência secular das velhas tradições e antigos costumes” (HOBSBAWM & RANGER, 2008, p. 19). Ou seja, mesmo entre invenções e reinvenções, os elementos de memória acompanhavam as tradições.

Além dos aspectos citados por Del Priori (2002) a respeito da festa, a autora faz referência a outros, como: um local de luta, de violência, controle e manutenção de privilégios e hierarquias, sem esquecer as contribuições culturais dos africanos, indígenas e europeus, num leque de expressões religiosas híbridas. Desta forma, cidades, vilas, fazendas, quilombos, estradas e terreiros tornavam-se palco de sociabilidades, numa época em que grandes distâncias separavam a população e os meios de transporte eram escassos. Possivelmente as festas eram as únicas oportunidades de descanso, prazeres e alegria, sociabilidades, confraternização e divertimento, além de fornecerem importantes elementos relativos às dinâmicas de mestiçagens e às conexões culturais.

Entre os diversos espaços geográficos em que os indígenas, africanos e europeus se encontravam, as festas ganharam maior destaque nas celebrações públicas, no Candomblé, nas festas de santos, nos batuques e nas irmandades religiosas, que consistiam em espaços de diversidade cultural plural, favorável aos grandes trânsitos culturais que podiam acontecer em locais públicos, coletivos e particulares, e “algumas tiveram mais, outras menos densidade propriamente africanas” (REIS, 2001, p. 339).

Ao longo do período colonial e imperial, as irmandades reinventaram os espaços religiosos. Assim, novas regras de sociabilidades foram elaboradas e novas alianças foram construídas em torno das devoções, das festas, das procissões, dos funerais, das missas e das caridades mútuas, de tal forma que “as das irmandades negras, por exemplo, podiam conter,

sucessivamente, procissão religiosa católica tambores, danças e cantos africanos” (REIS, 2001, p. 339).

Personagens importantes na descrição das coisas do Brasil, os viajantes – naturalistas, militares, cartógrafos, artistas – que aqui estiveram se preocupavam em publicar seus relatos de viagem para o público europeu, ávido por descrições do Novo Mundo. Os aspectos peculiares da natureza e das populações que habitavam o território eram privilegiados e as festas, danças e cortejos pelas vilas e ruas das cidades, representados por uma série de práticas culturais, ganharam destaque.

O prestígio suntuoso de numerosas irmandades de todas as cores, querendo, à porfia, sobressair na preciosidade das suas capas, bandeiras e insígnias, alas sucessivas de beneditinos, franciscanos, agostinhos, carmelitas calçados e descalços, mendicantes de Jerusalém, capuchinhos, freiras e penitentes, escondidos o seu capuz, além disso, as tropas portuguesas de linha, com todo o porte marcial e as milícias da capital, de aparência modesta, a gravidade e altivez dos padres europeus e todo o esplendor da antiga igreja romana, em meio do barulho selvagem de negros exóticos, isto é, maio pagãos, cercado do bulício dos mulatos irrequietos, formam um quadro da vida, dos mais grandiosos que o viajante pode encontrar (SPIX e MARTIUS, 1938, p. 123).

As narrativas daqueles que passaram pelo Brasil dão testemunho dos sentidos, significados e necessidades das festas dos escravos. Era das festas que eles extraíam alegria e ânimo que “servia para preencher as poucas horas de folga ou para acolher os que fugiam das horas de trabalho” (REIS, 2002, p. 101). As festas constituíam-se em momentos em que a população, a maior parte dela escravizada, aproveitava as comemorações, católicas ou não, para celebrar seus próprios ritos. O rompimento com a árdua jornada de trabalho era o que dava sentido de liberdade, mesmo que temporária, e se transformava em alegria, festa, emoção, dança e música, marcadas por momentos específicos.

De acordo com Reis (2002, p. 102), “o controle da festa negra, independentemente de suas razões, não constituiu esforço coerente, sereno e unânime”. De modo geral, não havia um consenso entre os senhores de escravos e até as autoridades divergiam quando se tratava de festejos como os batuques: “uns reconheciam o direito dos negros, inclusive escravos, à festa, outros se impunham o dever de proibi-la, reformar ou disciplinar” (REIS, 2002, p. 102).

Negar-lhes totalmente os seus folguedos, que são o único alívio do seu cativo, é querê-los desconsolados e melancólicos, de pouca vida e saúde. Portanto, não lhes estranhem os senhores o criarem seus reis, cantar e bailar por algumas horas honestamente em alguns dias do ano, e o alegrarem-se inocentemente à tarde depôs de terem feito pela manhã suas festas de Nossa Senhora do Rosário, de São Benedito e do orago da capela do engenho, sem gasto dos escravos, acudindo o senhor com sua liberalidade aos juízes e

dando-lhes algum prêmio do seu continuado trabalho. Porque se os juizes e juizas da festa houverem de gastar do seu, será causa de muitos inconvenientes e ofensas a Deus, por serem poucos os que o podem licitamente ajuntar [*sic*] (ANTONIL, 1982, p. 33).

Para Reis (2001, p. 339), “os negros estiveram envolvidos em quase todo tipo de festa na Colônia e no Império. Mesmo nas festas privadas ‘de branco’ eles figuravam no mínimo como serviçais e em alguns casos até como músicos”. Seguindo os vestígios da história e da memória, não é difícil concluir que africanos, indígenas e europeus participam coletivamente dos espaços festivos. A alegria, o riso, o divertimento, a música e a dança eram fatores fundamentais destes espaços. Em outras palavras, “a troca de experiência festiva entre africanos [indígenas e europeus], que certamente ocorreu a rodo, pode ser no máximo entrevista, ou vista sem seus detalhes” (REIS, 2001, p. 340), ou ainda com muitos detalhes.

Mesmo de festas mais densamente africanas, mesmo as de caráter religioso, como calundus e candomblé, os brancos e mestiços livres de além-mar e da terra podiam participar, durante longo tempo apenas como observadores curiosos, para mais tarde se incorporarem, lentamente, sem no entanto ameaçar a hegemonia negra já firmada (REIS, 2001, p. 340).

Nota-se que Reis (2001) apresenta os intercâmbios culturais com certa timidez. No entanto, materiais de memória de práticas culturais como danças, ritmos, rituais religiosos sagrados e profanos na colônia transbordavam e transitavam freneticamente. Em se tratando de culturas, as práticas, os trânsitos e as conexões desconhecem a timidez e supremacia, ao contrário, as práticas de sociabilidades e de mobilidade da população na colônia vão muito além dos limites postos pela historiografia. Estas práticas, ainda que “podiam encará-la como ensaio para a revolta, prejuízo à produtividade escravista, costume bárbaro e assim algo – ou inteiramente – pagão” (REIS, 2001, p. 340), foram, em certa medida, implantadas, permitidas e incentivadas por aqueles que “podiam vê-la como elemento pacificador das tensões do escravismo, distração saudável da faina escravista, até como direito adquirido do escravo” (REIS, 2001, p. 340). As festas eram, acima de tudo, fenômeno cultural e mecanismos de reforço dos laços sociais, pois cumpriam o papel de sociabilidade e relaxavam as contradições existentes na sociedade. Por esta razão, “os diversos sentidos e as várias formas da festa no mundo da escravidão frequentemente confundiam os responsáveis por seu controle” (REIS, 2001, p. 340).

Diante dos diversos sentidos e formas da festa, essas ocasiões representavam rituais de intercâmbio entre as culturas indígenas, africanas e europeias, nos quais os limites e as fronteiras se tornavam mais tênues mesmo quando, na história desta prática cultural, alguns



influxos possibilitaram que a festa, em seus elementos mais tradicionais, conhecesse processos significativos de transformações e reelaborações. Podemos deduzir que as ações de invenção e reinvenções visavam a criar mecanismos que facilitassem as adaptações, apropriações e sociabilidades, num contexto em que esquecer suas tradições não era propriamente uma opção.

Pela análise das transformações por que passou o batuque, uma das “manifestações festivas que eram mais densamente africanas ou, sobretudo, vistas como tal pelos poderes constituídos da época” (REIS, 2001, p. 341), é possível assegurar que as invenções e reinvenções das festas tenham ocorrido de forma semelhante à dos sambas de roda. A intensa presença de elementos culturais indígenas, africanos e europeus, tanto no cotidiano da colônia quanto no contexto das festas, contribuiu para o processo das dinâmicas de mestiçagens, evidenciando as readaptações destas práticas culturais.

De acordo com Reis (2001), podemos entender as festas dos batuques a partir de duas perspectivas: a que via as festas como uma forma de ensaio para as revoltas, da repulsa moral e religiosa que, mais tarde, se transformara em medo após a Revoltas dos Malês, que promoveu a concentração de um maior número de escravos de mesma origem especialmente os nagôs, e que novamente se transformará, passando a ser preocupação com a resistência cotidiana, em especial a fuga temporária e a vagabundagem, que poderia ser favorecida pelas festas;<sup>103</sup> ou numa outra perspectiva, mais flexível, que via as festas como uma forma de evitar as revoltas e controlá-los, pois assim eles estariam menos propícios a se rebelarem, e também como um modo de assegurar algum direito à população escrava e não escrava de realizar suas festas.

As memórias dos sambas de roda e das festas revelam que eles se reinventavam e se reinventam o tempo todo: assim como as festas, também os sambas de roda foram se reelaborando por meio das influências e das conexões culturais. Vale lembrar que este processo de invenção das tradições nem sempre recorre a materiais completamente novos. Em muitos casos, as novas tradições são enxertadas das antigas, em outros, o velho e o novo coexistem e incorporam novos elementos culturais. Há situações em que são criados novos elementos, movimentos ou linguagens ou, ainda, circunstâncias em que ocorre a ampliação do universo dos sambas de roda, tal como aconteceu nas comunidades de Tabua Grande, Morro de Dentro e Queimadas, com os sambas do Vai de Virá, o Quebra da Panela e o Reisado.

---

<sup>103</sup> Para saber mais sobre a Revolta dos Malês, ver: REIS, João José. *Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês em 1835*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

A noção de tradição inventada é entendida por meio de uma continuidade histórica das práticas culturais consideradas como tradição, embora seja vista com certa desconfiança por Hobsbawm & Ranger (2008), que consideram ser possível estabelecer diferenças entre a “tradição inventada”, ou seja, aquela que se caracteriza por estabelecer uma continuidade artificial com o passado, e o costume. Nas tradições inventadas, a principal característica seria a invariabilidade. “O passado real ou forjado a que elas se referem impõem práticas fixas (normalmente formalizadas), tais como a repetição” (HOBSBAWM & RANGER, 2008, p. 10). Já o costume teria, nas sociedades tradicionais, “a dupla função de motor e volante. Não impede as inovações e pode mudar até certo ponto, embora evidentemente seja tolhido pela exigência de que deve parecer compatível ou idêntico com o precedente”, já que a sua função seria dar às mudanças a continuidade histórica, conforme o que está expresso na história (HOBSBAWM & RANGER, 2008, p. 10).

A diferenciação entre tradição e costume colabora para a compreensão do uso da noção de “invenção das tradições”, que passou a representar o universo do samba de roda, ou seja: o samba de roda é o que fazem os dançadores e a tradição inventada é a roupagem do samba de roda, isto é, os elementos, os materiais e a ação dos dançadores na roda do samba. “A decadência do ‘costume’ inevitavelmente modifica a ‘tradição’ à qual ele geralmente está associado” (HOBSBAWM & RANGER, 2008, p. 10). A mudança na dança – no samba de roda –, conseqüentemente, reinventa a tradição.

As festas e os sambas de roda, de acordo com a memória histórica, iniciaram-se antes mesmo da chegada dos europeus e africanos às terras brasileiras e teriam sido tradições culturais importantes desde o período colonial até os nossos dias, estabelecendo uma continuidade entre o passado e o presente. No entanto, a própria memória da festa evidencia elementos de mudanças, apropriações e reelaborações. Muitas vezes, a tradição dava lugar a outras práticas culturais semelhantes, denominadas de batuques e, por esta razão, na memória recorrente da festa na colônia e no império, os batuques ou sambas de roda são compreendidos como sinônimos das festas. O fato é que, segundo Tinhorão (2008), os batuques foram manifestações registradas no Brasil desde o século XVI, estando frequentemente associados às festas religiosas que envolviam danças, tambores e trajes de festa.

As festas trazem elementos muito próximos aos que foram descritos como sambas de roda, que se reproduziram nos mais variados contextos sociais e culturais por muitos séculos: “tantas pessoas de misturadas origens divertindo-se juntas” (KARASCH, 1987, apud ABREU, 1999, p. 46). Vemos, portanto que, no Brasil, a festa representou uma mistura de

elementos da cultura indígena, europeia, africana e asiática, constituindo-se como uma prática mestiça. Por este motivo, a festa conseguiu, ao longo do tempo, coexistir com outras práticas culturais, como os sambas de roda e a religiosidade, o que ajudou a reforçar sua formação mestiça.

### 5.3. A MEMÓRIA DA FESTA DAS (NAS) COMUNIDADES

As festas das comunidades negras rurais do município de Guanambi, enquanto práticas culturais que conectam saberes e significados, são tomadas como exemplo para compreender os sambas de roda do Vai de Virá, Quebra Panela e Samba do Reis – ou Reisado –, como parte das tradições culturais das comunidades de Tabua Grande, Morro de Dentro e Queimadas. Neste contexto, as festas exercem a mediação entre o passado e o presente da tradição dos sambas de roda, que é produzida, compartilhada e reinventada a partir de novos sentidos e significados, como prática cultural da memória coletiva destas comunidades.

Sabemos que parte dos saberes culturais é transmitido através das memórias que se manifestam nas práticas de sociabilidade, no cotidiano, nos ritmos, nas danças e nos modos de festejar destas comunidades. Diante disto, é possível perceber que a memória exerce um papel fundamental, uma vez que a preservação, a continuidade e a reinvenção das tradições dos grupos dependem das lembranças dos seus membros. Ou seja, a transmissão dos valores culturais e da tradição ocorre por meio da memória coletiva e social dos grupos que compartilham um mesmo tempo e lugar.

O enfoque nas festas das comunidades nos permite compreender como os sambas de rodas estabelecem um vínculo com os momentos festivos, tanto no passado quanto no presente, a partir de uma sociabilidade em torno do divertimento, da alegria, do festejar e da invenção da tradição. Para Moura (2012, p. 69) “a vida nas comunidades negras rurais é intercalada por sons dos instrumentos de trabalho no campo e batidas de tambores nas festas, percussões que contam história, lutas, alegrias e tristezas do povo negro”.

Então, seria a festa material de memória dos sambas de roda? Apesar de o samba de roda não ser uma festa e de haver sambas que se misturavam aos aspectos cotidianos das comunidades, os momentos em que os sambas assumiam maior visibilidade eram durante a realização das festas das comunidades, principalmente em casamentos e festas religiosas como ladainhas, festas de reis e festas em homenagem aos Santos de devoção dos moradores, que saíam em procissão pelas casas das comunidades, presidindo uma série de cantos e danças.

Aqui tinha muita festa. Minha mãe tinha devoção com Senhor Bom Jesus. Todo ano, no dia 06 de agosto, ela tinha que rezar, aqui mesmo na casa dela. A devoção dela era aí mesmo, ela rezava, soltava foguete, tinha veis que fazia festa, todo ano. A festa era num dia só, a noite, fazia o altar, era as pessoas aqui mesmo. Fazia assim, a troca de santo, que de premero tinha o negócio de fazer a troca de santo, e agora vinha com aquele rebanho de vela, tudo acesa e o povo rezano, era assim! *[sic]*.<sup>104</sup>

A narrativa de D. Glória revela que é preciso tirar do silêncio as festas das comunidades negras rurais de Guanambi, seus tambores e suas celebrações, e devolver os sons à história e à memória da população mestiça dos sertões e, em especial, à do Sertão de Guanambi. Apesar de existirem poucos registros sobre o tema, ainda é possível perceber, nas festas das comunidades de Tabua Grande, Morro de Dentro e Queimadas, elementos de memória da cultura indígena, africana e europeia. Assim como no período colonial, as festas das comunidades continuam sendo reinventadas e, nesta perspectiva, verificam-se constantemente ganhos, perdas, ressignificações e invenções no existir e no reelaborar dessas práticas culturais.

D. Glória (informação verbal)<sup>105</sup> relata uma tradição que acompanha a memória das festas da comunidade de Queimadas, que é a festa de devoção ao Senhor Bom Jesus, realizada durante muito tempo por sua mãe e na qual acontecia a troca do Santo:

É assim ó, que nem tem a casa de Rosinha aqui, se ela fosse festejar um santo hoje, aí agora, ela pegava o santo daqui e levava lá pra casa da fia dela, agora ficava ali, quando fosse de noite, que era pra ser a reza, aí agora, a hora que o pessoal chegasse, ela reunia aquele pessoal pra ir buscar o santo, agora cá ficava as outras pessoas cá pra receber o santo, e agora vem com as velas tudo acesa, todo mundo e o povo rezano, aí agora chegava e tinha aquele ali pra receber o santo, recebia e colocava lá no lugar, aí, o povo joelhava todo mundo. De premero era assim! Agora, rezava, soltava muito foguete. Quando acabava de rezar tinha o tocador, tinha a festa *[sic]*.

As festas caracterizam-se como práticas culturais pelas quais são produzidos, reelaborados, transmitidos e usados os saberes e significados das tradições culturais das comunidades. Neste sentido, a manutenção da memória coletiva está associada aos materiais de memória. Da mesma forma, as práticas que permeiam os festejos envolvem os trânsitos de culturas, revelando um processo de invenção e reinvenção que os situa tanto nos lugares que ocupam no cotidiano, como no espaço das festas, nos instrumentos, nas músicas, nas danças,

---

<sup>104</sup> Santos, 2017, op. cit.

<sup>105</sup> Santos, ibidem.

nos encontros, no trabalho, nas práticas de sociabilidades e nas lembranças, pois, nas comunidades, as festas existiram “sempre, sempre, pra todos os momentos. Assim, as datas que meu pai e minha mãe fazia festa, toda vez que chega aquela data, mesmo que eles já faleceu, mas a gente lembra, né” *[sic]*.<sup>106</sup>

Embora a narrativa de D. Irani evoque a memória das festas realizadas pelos seus pais, fato é que as festas estiveram sempre presentes na memória da comunidade de Queimadas, como também na memória das comunidades de Tabua Grande e Morro de Dentro. Apesar de as memórias das festas fazerem referência às comunidades, narrativas como a do Sr. Floriano (informação verbal)<sup>107</sup> evidenciam que a participação nas festas não era restrita aos locais de moradia, pelo contrário, “aqui todo lugar de festa nós ia. Pudia ser longe e como ser perto, que nós ia. Agora acabou. De primeiro não, nós formava uma viagem aqui, botava as precatas no chão e ia” *[sic]*. Outra narrativa que faz menção às relações de sociabilidade entre os moradores das comunidades é a da agente de memória D. Francisca (informação verbal):<sup>108</sup>

A gente ia pras festas, saia daqui de pé, saía sexta de tardinha e chegava sábado de tarde aqui na casa de mãe, ali ó! [aponta com a mão] Ninguém via nada, não via uma briga, nada. Era sossegado, feliz, dançava a noite toda, manhécia. Era uma vida boa, nós ganhava o mundo, e andava de pé! Eu sinto sim, aquele tempo era bom, sossegado *[sic]*.

Entre uma conversa e outra, os agentes de memória revelam que as festas marcaram a história e a memória das comunidades. Segundo Sr. Manoel (informação verbal),<sup>109</sup> “sempre teve, hoje é que acabou, sempre teve. Agora tá tendo o São João, teve quadrilha, esse ano vai ter de novo!” *[sic]*. Além da festa de São João, Sr. Manoel fala da tradição do reisado em Queimadas.

O reis, reisado ainda tem. O reis tem! Esse ano não teve não porque Zé Rita teve doente. O chefe mesmo, o cabeça é Zé Rita. Agora ele ficou doente, e a comunidade também ficou doente com ele. Ele é uma pessoa tradicional daqui da comunidade, ele tem muita coisa tradicional aqui. Além dele ser participante, ele é criativo, ele é repentista *[sic]*.<sup>110</sup>

A narrativa de Sr. Manoel faz referência a outro agente de memória, o Sr. Zé Rita que, na comunidade e no grupo do reisado, é reconhecido como um líder. No grupo do reisado, ou

<sup>106</sup> Costa, 2017, op. cit.

<sup>107</sup> Entrevista concedida por SILVA, Floriano Paulo da. **Entrevista XVII**. [fev. 2016]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi, 2016.

<sup>108</sup> Santos, 2016, op. cit.

<sup>109</sup> Marques, 2017, op. cit.

<sup>110</sup> Marques, *ibidem*.

terno de reis como é chamado por eles, cada participante tem uma função. Os foliões se apresentam com roupas normais, sem muita caracterização de personagens e o Sr. Zé Rita é reconhecido como o “cabeça” ou o mestre, que é quem lidera o grupo. Normalmente, quem exerce essa função é o senhor mais velho, com mais experiência, que tenta passar a tradição para os mais jovens e, geralmente, é o nome do mestre que identifica o grupo de Reis. Assumindo o papel de agente de memória, o Sr. José Rita (informação verbal)<sup>111</sup> fala da tradição do reisado e do samba.

Quando tinha a lapinha, era difícil não ter dois ou três ternos de reis, tinha muitos reis! As mulheres acompanhavam! A tradição foi sendo passada, mais foi diminuindo, diminuindo. E hoje, além de ser poucos que tem, o povo parou. O reisado foi esfriando, esfriando, igual as rodas de samba, foi tudo cabano, hoje não existe mais, as coisas vão mudando, as tradições vão mudando, até as músicas que tinha de primeiro, as duplas caipiras que cantava, hoje é a música internacional. Assim foi o reisado e o samba [*sic*].

O Sr. Zé Rita é considerado uma referência na transmissão dos elementos culturais do grupo. No seu modo de observar, a participação e a repetição desta prática possibilitaram sua transmissão de geração para geração. Desta forma, as tradições do reisado e do samba de roda foram se inventando e se reinventando de acordo com o contexto social e cultural de cada época, constituindo-se em um momento de aprendizagem, confraternização e socialização da própria comunidade.

A preocupação do Sr. Zé Rita com as mudanças constatadas nas tradições das folias de reis e dos sambas de roda faz parte das mudanças iniciadas a partir da mundialização ibérica, da urbanização e da modernização, que interferiram nestas e em tantas outras manifestações culturais e tradições. Com os efeitos do processo de mundialização, “os cenários dos sertões, alimentados pelos movimentos vigentes no Império ultramarino, reproduziram incessantes trocas culturais e experimentaram novas vivências” (IVO, 2012, p. 113). As mudanças apontadas por Sr. Zé Rita fazem parte de um contexto maior, a mundialização das culturas. Para Subrahmanyam (1997, p. 03) “o período moderno mais antigo define um novo senso de limites do mundo inabitado, em boa medida porque esta é de modo fundamental uma era de viagem e descobrimentos, de redefinição geográfica”.

De acordo com Giddens (2002, p. 09), “a modernidade altera radicalmente a natureza da vida social cotidiana e afeta os aspectos mais pessoais de nossa existência”. Dito de outro modo, a modernidade interfere na vida individual e coletiva do indivíduo, de modo que os

---

<sup>111</sup> Entrevista concedida por RITA, José. **Entrevista XVIII**. [fev. 2016]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi, 2016.

espaços onde são desenvolvidas as práticas culturais como o reisado e o samba de roda funcionam como espaços de encontros das múltiplas identidades, ou seja, espaços de mestiçagens.

A respeito da mobilidade dos territórios, Giddens (1991) chama a atenção para os processos de construção da modernidade, que fazem com que os sujeitos sejam desencaixados dos seus territórios e reencaixados em outros. É diferente do que ocorria, por exemplo, nas sociedades tidas como tradicionais ou estáticas, como é o caso da sociedade feudal, em que as pessoas nascidas na classe dos servos teriam que morrer como servos e o sujeito tinha uma reduzida ascensão social. Nestas sociedades tradicionais, o indivíduo pertencia a um só território e se apropriava desse território. No entanto, de acordo com Sahlins (1990), mudanças culturais incentivadas por forças externas em modos nativos vêm ocorrendo há milênios, “não somente porque as sociedades chamadas primitivas jamais foram tão isoladas quanto a antropologia em seus primórdios, obcecada pelo interesse evolucionista com o antigo, gostaria de acreditar” (WOLF, 1982, apud SAHLINS, 1990, p. 09).

Outro ponto importante no mecanismo de desencaixe apontado por Giddens (1991) é a relação de tempo-espaço. Nas sociedades tradicionais, tempo e espaço estavam diretamente relacionados com a ideia de lugar. O deslocamento no espaço está diretamente relacionado com o deslocamento no tempo, o que ligava o indivíduo a um lugar e favorecia a ideia de pertencimento a um determinado lugar. As transformações ocorridas nas sociedades por meio dos processos de expansões marítimas e da globalização provocaram mudanças também na relação de tempo e espaço. A separação entre o tempo e espaço retira as relações sociais do contexto localizado e as expande para o contexto da mundialização.

A mobilidade permitida pelos espaços mundializados possibilitou os grandes encontros culturais, alimentando as experiências em uma multiplicidade de culturas, seja no sentido da sua apropriação num mesmo local, ou nas coexistências, isto é, na sua conexão em redes planetárias. Desta forma, o processo de mundialização tira o homem da fixidez, do pertencimento a um determinado lugar, tanto no campo geográfico quanto no campo simbólico e cultural. Um exemplo simples que citamos anteriormente é a ideia de conexão e mobilidade dos sertões. Assim, a tradição do reisado e do samba de roda segue sendo alterada pelas mudanças culturais; a tradição se desencaixa e reencaixa constantemente.

Desta forma, compreendemos o Reisado e o samba de roda como tradições culturais que vivem suas transformações e conflitos gerados pelos processos de modernidade e que vão construindo, desconstruindo e legitimando uma identidade cultural local, a partir do contato com as dinâmicas culturais contemporâneas, apresentando os aspectos de conflitos desta

relação. Inseridos neste contexto, os agentes e praticantes – os foliões –, que são sujeitos da sociedade, de mudanças e transformações pautadas pela desigualdade e pela diferença, colocam-se num campo de tensões e conflitos de identidades.

De acordo com Canclini (1983), sobre o qual se deve fazer a ressalva de que emprega, em seus escritos, o controverso conceito de “cultura popular”, as culturas integram o patrimônio cultural vivo, que tem na sua contínua transformação uma prova permanente de sua vida. Uma diversificação no uso do conceito que ultrapassa a dimensão de classe revelando os poderes da hibridização cultural. No processo em que as culturas estão envolvidas umas com as outras, acontece o domínio simbólico, no qual elas se conectam e se encontram e é nesses encontros ou ligações que acontecem também os conflitos. Neste sentido, as festas são espaços que muitas vezes geram os conflitos e a quebra de práticas, assim como oportunizam que alguns conceitos sejam construídos e cristalizados nas sociedades. As festas constituem espaços de memórias inseridos no cotidiano das comunidades, nos quais práticas culturais são reelaboradas e novas experiências se conectam a outras culturas, assim, “a memória coletiva de um grupo representa determinados fatos, acontecimentos, situações; no entanto, reelabora-os constantemente” (MONTENEGRO, 2007, p. 19).

Voltando um pouco mais na memória das festas das comunidades, observamos que os primeiros registros dos sambas de roda e das festas estão relacionados aos aspectos religiosos. As ladainhas, os terços, os ofícios, os encontros e outros momentos de práticas religiosas e sociabilidades são recorrentes em quase todas as narrativas dos moradores mais antigos de Tabua Grande, Morro de Dentro e Queimadas. “Eu lembro que aqui de primeiro tinha reza, rezava! Tinha na Semana Santa, reunia tudo rezano. Tinha lá a casa dos meus avôs [Zé Vêi e Iaiá] que reza lá, reunia tudo e rezava lá nessa casa” [*sic*].<sup>112</sup> Nestas comunidades, não é possível eleger uma festa como principal, pois vários momentos de festa constituem suas memórias.

Aqui antigamente usava muito festejar lapinha, e naquelas festas de lapinha festejava Santo Antônio, festejava Santa Luzia, o povo de primeiro rezava muito. Assim, festejava o santo. O finado meu pai mesmo festejava muito Santo Antônio, não sei quantos anos ele trabalhou fazeno festa de Santo Antônio, e aí, naquelas festas tinha já próprias dançadeiras de fazer negócio de roda e de batuque, quase todas festas que tinha, tinha aquela diversão. Formava aquele grupo pra poder cantar roda e fazer batuque, era assim, não

---

<sup>112</sup> Entrevista concedida por SILVA, Maria Aparecida da. **Entrevista XIX**. [fev. 2016]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi, 2016.



tinha aquela época certa de fazer não, o batuque tava quase em todo o momento *[sic]*.<sup>113</sup>

A dinâmica dos festejos e a tradição dos sambas e de outras práticas culturais marcam a trajetória das festas das comunidades e os moradores buscam manter e atualizar os sentidos e significados por meio da construção de memórias individuais e coletivas. Nota-se que os agentes de memória têm preocupação com a continuidade e com a transmissão da tradição de geração a geração e, tendo em vista a construção que o presente faz do passado, passa a ser importante resgatar a memória. Bosi (1979), ao reportar a lembranças dos velhos, percebe que eles, no ofício de lembrar, não estão afastados da vida cotidiana, mas, “ao lembrar o passado ele não está descansando, por um instante, das lidas cotidianas, não está entregando-se fugitivamente as delícias do sonho: ele está-se ocupando consciente e atentamente do próprio passado, da sua substância mesma da vida” (BOSI, 1979, p. 22). Os fragmentos de memória surgem do ato de narrar e, em suas falas, os agentes reconstroem a memória dos tempos progressos, confrontando passado e presente: “o povo dançava, o povo divertia demais, cantava roda, batia batuque de todo tipo. Era bom demais!”<sup>114</sup>

Eles já tinha aquilo pro tradição, de brincar e fazer aquele samba, cantar roda e outros fazia samba. Outros brincava o Vai de Virá, saia aquele rebanho de moça daqui e ia pra casa dos amigos lá, chegava lá juntava as daqui com as de lá, e agora ia cantar o Vai de Virá *[sic]*.<sup>115</sup>

Além da participação em rodas de sambas, casamentos, divertimentos e festas religiosas das comunidades, por muito tempo, o samba do Vai de Virá participou dos festejos em comemoração ao padroeiro da cidade – Santo Antônio (Fotografia 20). Na preparação ao dia do santo, 13 de junho, era o costume, como é ainda hoje, ter os convidados responsáveis pela noite para prestarem homenagens ao santo. Após a celebração da Trezena, ali mesmo na praça da igreja, em um palco ou no próprio espaço da praça, iniciavam as homenagens.<sup>116</sup>

---

<sup>113</sup> Rita, 2016, op. cit.

<sup>114</sup> Rita, 2016, op. cit.

<sup>115</sup> Rita, *ibidem*.

<sup>116</sup> Ver: Gomes (2012).

**Fotografia 20** - O Vai de Virá na festa do Padroeiro Santo Antônio



Fonte: LÉLIS, José Carlos, (S/D).

Neste universo religioso, o Vai de Virá também prestava suas homenagens ao Padroeiro Santo Antônio, uma tradição que, com o passar dos anos, deixou de ser realizada pelo grupo. Não identificamos nenhuma explicação a respeito da suspensão das apresentações do Vai de Virá nos festejos a Santo Antônio. Os entrevistados alegam que, após a morte de alguns integrantes e a mudança de outros para a cidade, o grupo foi deixando de prestar suas homenagens ao santo. Isto, de certo modo, tem justificado a ausência das apresentações do Vai de Virá na cidade de Guanambi ou nas comunidades, principalmente, em Tabua Grande, o que ocorre, conforme D. Maria (informação verbal),<sup>117</sup> “só quando a Fundação, ou alguma Escola, ou a Universidade, convidam para uma comemoração especial da cidade ou da região”, ficando sob a responsabilidade da entidade organizadora do evento a disponibilização do transporte e da alimentação para o grupo.

Como dissemos anteriormente, o cotidiano das festas religiosas no Brasil foi sempre marcado pela presença do sagrado e do profano, mesmo com a imposição dos dogmas da Igreja Católica. Na visão de Bakhtin (2010), a dualidade entre sagrado e profano no mundo já fazia parte da vida humana desde os seus primórdios. As celebrações de caráter religioso-profano acontecem em situações alegres e festivas, buscando sempre homenagear as personagens sacras da igreja, como na folia dos Santos Reis, procissões, festas do Divino, festas do padroeiro, entre outras. Em festividades de caráter profano, a diversão, a alegria e o entretenimento fazem parte do ensejo das comemorações e são usados como atrativos para envolver os participantes e mantê-los durante a realização do evento.

<sup>117</sup> Santos, 2012, op. cit.

Para Del Priore (2000), na Colônia, as festividades aconteciam sob o olhar da Igreja e do Estado, mas, para além dos aspectos religiosos, elas consistiam também em tentativas de diminuir as tensões e conflitos inerentes às diferenças. A iniciativa “nascia justamente das diferenças culturais, da participação de múltiplos atores anônimos, do barulhento uso de ritmos e danças – o riso crítico, jocoso e farsesco da cultura popular no interior dessa mesma festa” (DEL PRIORE, 2000, p. 15). Dito de outro modo, no interior da festa religiosa existia a presença do sagrado e do profano. Neste sentido, ao tratar da carnavalização das comemorações religiosas na Bahia, Reis (1991, p. 66) pontua que “a invasão mundana do sagrado não tinha cor. A execução de danças e mascaradas no espaço da festa religiosa fazia parte de uma antiga tradição portuguesa, ligada à permanência de fortes elementos pagãos no catolicismo da península Ibérica”.

Ao analisarmos o espaço da festa de Santo Antônio como cenário de apresentação do Vai de Virá, encontramos outra explicação para o desaparecimento desta manifestação. Assim como nas situações relatadas acima, também em Guanambi, por muito tempo, as práticas religiosas e em especial os festejos de Santo Antônio dividiram o mesmo espaço com as práticas profanas. Mas Santos e Pereira (2005) afirmam que a chegada dos padres italianos à paróquia de Guanambi provocou modificações na organização dos festejos, para que fossem valorizados apenas os aspectos religiosos da Igreja Católica. Diante disto, encontramos indícios de uma possível inibição do samba do Vai de Virá em prestar homenagem ao Santo, uma vez que o samba era visto como um elemento profano.

Os aspectos profanos desta festa – quermesses com suas barracas de jogos, a cigana, o forró, danças folclóricas, leilões e bebidas – foram aos poucos sendo excluídos. Isto ocorreu devido à grande influência da Igreja católica através dos padres italianos, que viam naquelas práticas, atitudes que não condizem com a crença e devoção ao santo, o religioso não deve misturar com as práticas profanas, as coisas mundanas (SANTOS e PEREIRA, 2005, p. 48).

Assim como a devoção a Santo Antônio, a tradição dos festejos ainda existe na cidade. No entanto, os modos como as festas eram realizadas sofreram algumas alterações em relação às festas do passado. Por muito tempo, tentaram-se retirar a parte profana da festa, tendo predominância os aspectos religiosos, o que não significa dizer que se extinguíram totalmente estes aspectos profanos. Como foi apontada por Santos e Pereira (2005), a presença dos padres italianos contribuiu para as mudanças e fato é que a paróquia de Santo Antônio

recebeu, por muitos anos, padres italianos que, diante da carência de padres brasileiros, vinham da Itália em missões.<sup>118</sup>

Na paróquia, não encontramos nenhuma documentação histórica que fizesse referência à participação do Vai de Virá na festa de Santo Antônio. O que conseguimos com particulares são as fotografias que acompanham este trabalho (Fotografia 21).

**Fotografia 21** - O samba prestando homenagem ao Padroeiro



Fonte: LÉLIS, José Carlos, (S/D).

Diante da multiplicidade dos encontros culturais, as festividades de Guanambi carregam em si um caráter religioso e profano, uma vez que estão associadas com as tradições e com a religiosidade do município. Trata-se dos festejos a Santo Antônio, padroeiro da cidade, São João, São Pedro, Santos Reis, Queimadas de Judas, além de outras festas como o Abraço da Cidade, as Vaquejadas e as Cavalgadas, que aparecem como festas tradicionais do município.

Algumas dessas devoções marcam a memória do município desde o surgimento da Vila de Beija-Flor, quando os primeiros habitantes já se reuniam com o espírito festivo, por exemplo, na devoção a Santo Antônio, cuja realização deu início à cidade. Em resumo, nota-se que festejar está presente na memória das tradições e da história do Sertão de Guanambi. Os encontros, as festas, a religiosidade e as danças do município demarcam os encontros das gerações, como também o cenário das manifestações culturais que perpassam o campo da música, da poesia, das artes plásticas, do cordel, da literatura sertaneja, entre outras.

---

<sup>118</sup> Os padres italianos permaneceram na paróquia de Santo Antônio até junho de 2007, e, a partir daí, os padres brasileiros assumiram os trabalhos paroquianos. Mas sua formação, marcada pelos rigores da educação religiosa europeia, os fizeram conviver com os padres italianos por anos.

Neste ambiente de festividade, alegria e divertimento, as apresentações do Vai de Virá, do Quebra Panela e do Reisado foram se elaborando e se arquitetando como tradições culturais do município. Apesar de não serem festas, o Vai de Virá, o Quebra Panela e o Reisado surgem nesse cenário de festividades. Da Vila Beija-Flor e das comunidades até as festas na cidade de Guanambi, esta tradição foi se inventando e se reinventando por meio da memória individual e coletiva. Assim, é durante a realização das festas que acontecem os encontros dos amigos, as lembranças, os significados, e se reavivam os valores e crenças. Desta forma, sinalizamos a tradição dos sambas de roda do município de Guanambi como um artifício que integraliza e socializa, evidenciando os aspectos identitários do grupo, ainda que as apresentações hoje aconteçam em raros momentos ou quase não aconteçam. Os valores, as crenças, as memórias, as saudades fazem parte das experiências culturais da vida social e imaginária das comunidades e, principalmente, dos seus participantes, que mantêm viva em suas memórias a prática destas tradições.

Neste contexto, as festividades do Vai de Virá, Quebra Panela e Reisado das comunidades de Tabua Grande, Morro de Dentro e Queimadas ocuparam um espaço de encontro, de memória, que oportunizam aos moradores reviver a tradição, além de permitir, ao grupo participante sair do anonimato local e tornar-se conhecido na comunidade guanambiense. Isto tudo, apesar de a manutenção desta tradição ter passado a ser inserida em um novo contexto de festa dentro do processo de modernidade, sofrendo variações no ritual, na música, na dança e nos estilos de cantoria, que são reflexos das mudanças que ocorrem no centro das estruturas sociais.

Vemos, portanto, que a tradição sofre alterações a todo o momento, sem que se perca o fundamento festivo, lúdico e alegre responsável pelo seu caráter identitário. É possível afirmar que as comunidades de Tabua Grande, Morro de Dentro e Queimadas constituem-se como um lugar que serve de encontro e abrigo para as tradições dos sambas de roda Vai de Virá, Quebra Panela e Reisado, e para tantas outras práticas festivas. Do mesmo modo, a cidade de Guanambi, além das festas tradicionais, abriga as festividades que trazem em seus contornos aspectos de tradições inventadas.

Para Albuquerque Júnior (2007, p. 16), “as tradições são sempre feitas por grupos humanos numa determinada época. Não há algo tradicional desde sempre e nada do que é tradicional está isento de modificações, de transformações”. As mudanças e transformações que vêm ocorrendo no campo cultural permitem enxergar os novos símbolos e significados que se formaram e que foram se construindo e se desenhando dentro desses novos territórios. Ainda de acordo com Albuquerque Júnior (2007), o que deve ser preservada é a capacidade

de mudança dessas tradições, possibilitando que elas continuem se transformando e, portanto, se diferindo, se divergindo, se convergindo e se reinventando.

Na cidade de Guanambi, as apresentações dos Vai de Virá, foram além dos festejos religiosos, assim, outros espaços serviram de cenário, como a festividade em comemoração ao aniversário da cidade, em 14 de agosto, num momento chamado de “Abraço à Cidade” (Fotografia 22), que representa um abraço simbólico e faz parte das atividades do calendário cultural do município. Esta atividade é organizada pela Fundação Joaquim Dias Guimarães e conta com a presença e a participação das Escolas municipais, estaduais e privadas, órgãos públicos, empresas, igreja e organizações sociais e políticas de um modo geral.<sup>119</sup> O ato simbólico do “abraço” é realizado no Marco Zero da cidade, na Praça Coronel Cajaíba, mais conhecida como a Praça da Feira. Na ocasião, acontecem várias apresentações e o encontro culmina em um grande abraço à cidade, quando todos os presentes se dão as mãos, formando uma grande corrente, ao som do Hino oficial de Guanambi, seguido do “Parabéns pra você”. E assim se encerra esta atividade cultural.

**Fotografia 22** - O samba abraçando a cidade



Fonte: LÉLIS, José Carlos, (S/D).

Conforme Montenegro (2007, p. 20), a memória vai sendo construída “a partir dos acontecimentos e dos fatos que também se transformam em elementos fundantes da história”. Assim, por meio da memória coletiva, as histórias das festas e dos sambas de roda foram se revelando nos primeiros cenários da viagem que nos propomos a fazer, a partir dos lugares que vão surgindo como materiais destas memórias.

---

<sup>119</sup> Calendário de Eventos Culturais de Guanambi, ano 2005, Guanambi- BA.

Estas tradições, antigas ou inventadas, são algumas das principais festas que são realizadas e compõem o calendário de festividades das comunidades de Tabua Grande, Morro de Dentro e Queimadas e, conseqüentemente, do Sertão de Guanambi. Recorrentemente, estas festas são utilizadas, sem qualquer problematização, como referências às tradições destas comunidades. “As festas e as danças sempre estiveram presentes nas comunidades?”, perguntamos. “Sempre esteve presente. Com a religião evangélica é que as pessoas distanciaram um pouco da tradição” *[sic]*,<sup>120</sup> mas mantêm vivas na memória estas tradições.

Ao falar sobre o distanciamento das tradições culturais, D. Irani, abre uma reflexão para a problemática encontrada nas comunidades de Morro de Dentro e Queimadas. Por se tratarem de comunidades com um número maior de evangélicos, muitos moradores têm deixado de participar das celebrações e realizações das tradições. A religião tem diminuído a participação dos evangélicos nas tradições culturais das comunidades. “Quando eu escuto um bumba, meu coração treme aqui dentro, mas hoje eu não me envolvo com isso, porque eu estou quarenta anos de evangélico” *[sic]*.<sup>121</sup> Narrativas como esta, do Sr. José são recorrentes entre os moradores destas comunidades.

Ainda no tocante aos aspectos religiosos, chamou nossa atenção a conduta de uma moradora do Morro de Dentro, que, por ser evangélica, não autorizou o uso de seu nome ou de sua narrativa neste estudo. Apesar de passar um longo tempo conversando conosco sobre as festas e os sambas de roda existentes na comunidade, ela insistia em dizer que não se lembrava de mais nada. No entanto, o que ficou evidente durante a conversa é que a memória das festas e dos sambas desta moradora é latente. Envolvida como estava pelas emoções e lembranças, ela deixava transparecer um brilho nos olhos e a mudança na voz ao relatar as festas e cantar alguns versos das músicas do samba. Ao mesmo tempo em que seu passado estava tão presente, a insistência no esquecimento interrompia o acesso aos labirintos de suas memórias. Isso não significa que ela não se lembra, mas que tenha acontecido uma mudança em sua opinião, pelas circunstâncias religiosas. De acordo com Portelli (1997, p. 34) “nestes, casos, a informação mais preciosa pode estar no que os informantes escondem e no fato que os fizeram esconder mais que no que eles contaram”.

A respeito da convivência dos moradores, observamos que não existe uma rivalidade entre as religiões. Eles conseguem conviver no mesmo espaço, com as mesmas memórias,

---

<sup>120</sup> Costa, 2017, op. cit.

<sup>121</sup> Entrevista concedida por LIMA, José Pereira. **Entrevista XX**. [nov. 2016]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi, 2016.

porém praticando religiões diferentes. Nas palavras de D. Glória (informação verbal),<sup>122</sup> “a religião não fez ninguém afastar não, a amizade é a mesma. Sempre tem uns fí que não é, e eles [os pais] fala pra eles [filhos], que eles é da religião, mas que não impata os fí deles de ir na católica, manda ir!” [*sic*]. Ainda assim, em alguns casos, a prática da religião evangélica silencia e nega a história e a memória coletiva das festas e dos sambas de roda da comunidade.

As festas das comunidades de Tabua Grande, Morro de Dentro e Queimadas ocupam o lugar de memória dos sambas de roda, que oportunizam as comunidades a reviverem suas tradições, além de proporcionarem, os encontros, a ludicidade e a festividade das (nas) comunidades. É neste lugar de memória, em meio à diversão e à alegria que essas tradições vão sendo inventadas e reinventadas como uma atividade cultural espontânea e cotidiana, simbolizando memória e tradição, luta e resistência, lazer e sociabilidade entre os moradores das comunidades.

De todo modo, a manutenção das tradições sob a forma como elas se realizam atualmente, passa a ser inserida em um novo contexto dentro do processo de uso de novos instrumentos e tecnologias. Um exemplo disto é o uso de um teclado na quebrada da panela. As tradições sofrem variações nas organizações, nos rituais, nas músicas, nas danças e nos instrumentos, que são reflexos das mudanças que ocorrem nas próprias comunidades. Desta forma, as festas, os sambas e outras práticas culturais são, a todo o momento, reelaboradas, recriadas e reinventadas, sem que se percam os materiais de memória que os conectam às culturas indígenas, africanas e europeias.

### 5.3.2. Festa, samba de roda e religiosidade

Em meio a esta viagem pelas práticas culturais das comunidades de Tabua Grande, Morro de Dentro e Queimadas, não poderíamos deixar de mencionar as práticas religiosas dos moradores. Tais práticas se caracterizam como elementos que identificam o grupo, conectando-os a outros a elementos culturais como a religião que, em uma dinâmica de tradições, ora se traduzem na manutenção, ora na reconstrução de novos elementos culturais. Segundo Munanga (2006, p. 140), “o processo cultural é dinâmico e a força da matriz religiosa é um fator muito importante na construção das identidades culturais”. Assim, é comum que, nas comunidades negras rurais, as práticas religiosas sejam um fenômeno social

---

<sup>122</sup> Santos, 2017, op. cit.



e cultural que influenciam a vida de todos, visto que a memória, os valores e a fé permanecem presentes nos seus modos de vida coletivos.

Nas comunidades de Tabua Grande, Morro de Dentro e Queimadas, a religiosidade se expressa de várias formas: encontramos católicos, protestantes, adeptos de religiões de herança africana e de outras manifestações religiosas. Embora a comunidade de Tabua Grande se declare católica, identificamos a presença de elementos religiosos de ancestralidades africanas, como a Umbanda e a Quimbanda. Além disto, encontramos ali moradores que exercem práticas herdadas dos indígenas, como as benzendeiras, curadores e indivíduos que exercem outras atividades do gênero. Práticas como estas se caracterizam como elementos mestiços da comunidade, numa perspectiva de continuidade da crença, das tradições e dos saberes transmitidos por meio da oralidade, da repetição e da memória coletiva, que exprimem os modos de vida e afirmam os laços de pertencimento.

Na comunidade de Tabua Grande, não foi identificada a existência igrejas, festas ou devoção a um santo específico. De acordo com Souza (2001, p. 259), “ao festejarem Nossa Senhora do Rosário, entre outros, mesmo que com danças de origem africana, os negros estavam praticando o cristianismo, – o que justificava a sua escravização e confirmava a sua integração à sociedade colonial –, essas festas foram aceitas”. Na narrativa de D. Dionísia (informação verbal),<sup>123</sup> os primeiros moradores sempre se reuniam para praticarem sua fé: “antigamente, quando ia dançar o Vai de Virá, antes tinha as rezas, reunia à boca da noite pra fazer as reza, as ladainhas, depois era o Vai de Virá. Era ‘Antonha’ que chamava o povo pra ir pra casa dela” [*sic*]. Os encontros eram nas casas dos moradores, como os promovidos pela então matriarca D. Antônia Maria de Jesus. Os motivos para a realização desses encontros variavam em agradecimentos pelo trabalho, pela lavoura, pagamentos das promessas feitas aos santos pelos devotos, agradecimento por graças alcançadas ou pela recuperação da saúde de alguém da família, ou da comunidade, e constituíam-se em práticas religiosas muito comuns na comunidade negra rural. Assim, as antigas celebrações religiosas da comunidade possuíam características do sagrado e do profano: de um lado, o sagrado era o momento das celebrações, como aconteciam nas casas das famílias, simbolizando a devoção, o respeito e a fé; de outro, o profano era a diversão e a descontração, era o momento fora da casa, das grandes rodas nos terreiros, quando as pessoas cantavam, dançavam e bebiam, era o momento das brincadeiras de roda e do samba Vai de Virá.

---

<sup>123</sup> Ribeiro, 2012, op. cit.

Essa prática, iniciada pelos primeiros moradores como D. Antônia, fortaleceu-se por muito tempo e se tornou uma fonte de união, sociabilidade e conexão entre os moradores e outras comunidades, contribuindo para a continuidade da tradição e para o desenvolvimento da própria comunidade. Entretanto, parte das práticas religiosas que foi deixada pelos mais antigos caiu no esquecimento ou cedeu lugar a outras práticas, apesar de, como tradições inventadas ou reinventadas, seguir mantendo ligação com as referências culturais indígena, africana e europeia, e serem transmitidas de pai para filho. Entre estas práticas, estão o samba Vai de Virá, a devoção aos Santos, as benzedeadas, as parteiras, além dos aspectos da culinária, dos modos de organização da comunidade e das práticas cotidianas.

Neste contexto, encontramos, na comunidade de Tabua Grande, seguidores da prática do culto da Jurema. A jurema pode ser definida como uma planta “da família das leguminosas, também conhecida pelos nomes de angico-branco, jacaré e vinhático-de-espinho. É utilizada, em cultos afro-ameríndios do Brasil, no preparo de uma bebida indutora do transe” (LOPES, 2011. p. 380). Como entidade, a Jurema é a personificação espiritual das forças das florestas brasileiras, mais especificamente, das matas nordestinas. A Jurema é uma tradição nordestina que se iniciou com o uso da jurema pelos indígenas da região norte e nordeste do Brasil: “até o séc. XIX beber jurema era sinônimo de feitiçaria ou prática de magia” (CASCUDO, 2010, p. 495).

Na Tabua Grande, o culto da Jurema tem como líderes, o Sr. Otelino e sua Esposa, D. Rosa, que são referências em processo de cura espiritual para os moradores daquele lugar e das imediações. Os adeptos do culto da Jurema acreditam na força de entidades particulares, capazes de realizar a cura, como nos relata o Sr. Otelino (informação verbal):<sup>124</sup> “tem pessoas que vêm aí de longe e daqui mesmo fazer uma consulta, aí a gente vai e faz. Eu já cuidei de muita gente, daqui e de outros lugar, já curei. Já chegou gente aqui, que o povo falava que só tinha 10 dias de vida, e hoje tá aí ” *[sic]*.

A comunidade acredita que o Sr. Otelino é capaz de curar as pessoas e, segundo seu relato, ele opera o seu ritual de cura na linha da Jurema através da entidade da Cabocla Jurema, que estabelece mediação durante a realização do ritual e controla os guias. Representada na imagem de uma índia com cabelos longos e pretos, usando penacho, vestida de tanga e com os cabelos cobrindo os seios, a Cabocla Jurema tem uma imagem bondosa e a função de abrir as encruzilhadas.

---

<sup>124</sup> Santos, 2012, op. cit.

Todo ano precisamos saber, as coisas muda e esse ano não fizemos nada. [...] Eu fico muito agradecido a Deus por me dá o dom, muita gente que já fiz o bem. De ter me dado várias coisas, há mais de vinte anos que faço trabalho aqui. Eu vivo no culto e no oculto. A gente nunca quizemos aparecer, sabe como é que é. Mas a hora que precisar a gente tá aí pra ajudar. A gente não gosta muito de ficar falano não, aqui a gente fica mais queto, sem falar muito [sic].<sup>125</sup>

O Sr. Otelino relata recorrer às divindades para se aconselhar em relação ao melhor caminho a seguir em decisões relacionadas à sua vida pessoal ou familiar, solicitando ajuda para superar perturbações que o atormentem, como uma doença grave, uma discussão ou uma briga qualquer com um vizinho. Observamos, ainda, que não há uma prática frequente dos rituais, isto é, não se segue um calendário de encontros e de festividades, podendo a prática acontecer em qualquer dia do ano ou de acordo com a necessidade e a procura pelo trabalho. Sr. Otelino mantém, em sua propriedade, uma sala reservada para o atendimento, que ele chama de consulta. Ele e sua esposa desenvolvem as atividades de benzedeiros e conhecedores dos remédios caseiros, como as garrafadas e os banhos para a purificação do corpo. Todas essas práticas fazem parte dos rituais dos adeptos do culto da Jurema.

Entendemos que tais práticas foram se desenvolvendo por meio da memória coletiva e que as experiências desenvolvidas no cotidiano são passadas de geração a geração. Enriquecidos de simbologias místicas, os benzedeiros se apresentam como guardiões do saber e do poder. Em comunidades como a da Tabua Grande, a falta de médicos e de postos de saúde levou a população a buscar práticas alternativas, como os chás ou os “remédios caseiros”, que são aprendidas e passadas de geração em geração por meio da oralidade. Segundo Del Priore (2000), sem a presença dos recursos da medicina para combater as enfermidades cotidianas, uma prática comum entre as populações de baixa renda é recorrer às curas ou práticas alternativas, caracterizando-se esta como uma prática comum entre os moradores da comunidade em estudo.

Inseridos em meio à diversidade religiosa, os processos de invenções e continuidades das tradições culturais das comunidades dão mobilidade à vida das pessoas, num processo de interação entre culturas, visto que, no campo da cultura, não podemos falar em cultura de um grupo isolada e fixa, mas em processos de interação em que se perdem e se ganham valores culturais. As mudanças vivenciadas pela comunidade de Tabua Grande, Morro de Dentro e Queimadas possibilitam um entendimento de culturas como um processo dinâmico e contínuo.

---

<sup>125</sup> Santos, *ibidem*.

Nesta dinâmica, os elementos religiosos mestiços dos moradores das comunidades vão, aos poucos, revelando o significado e o sentido de suas práticas religiosas que são, muitas vezes, negadas e silenciadas, quando fazem referência às práticas religiosas de heranças africanas e indígenas por serem proibidas pela a religião evangélica e pela própria família. Observamos que muitas práticas culturais de heranças indígenas e africanas permanecem veladas, silenciadas e camufladas pelas normas da religião evangélica e são proibidas de serem praticadas. Como o exemplo, temos D. Adalgísia, que teve os Santos e o altar destruídos por uma ação de intolerância religiosa da sua própria filha. “Não tô tendo, porque a minha filha mandou desmanchar e queimar” *[sic]*.<sup>126</sup>

Diante disto, notamos o silenciamento nas comunidades de Morro de Dentro e Queimadas, referente à memória das festas, dos sambas de roda e das práticas religiosas de reinvenções culturais africanas e indígenas, entendendo que a religião evangélica inviabiliza a continuidade das festas e dos sambas de roda das comunidades. Assim, estas práticas aparecerem nos relatos de memória como práticas distantes. “Eu mermo passei pra crente. Eu dancei. Quando a gente era mais novo dançava muito, quando ia nas festa, ih, dançava muito” *[sic]*.<sup>127</sup> Dessa forma, as narrativas negam essas práticas, quando dizem que elas são coisas de antigamente, que existiram, mas que não se lembram mais delas.

Em face das narrativas e da memória coletiva das festas, dos sambas e da religiosidade das comunidades, identificamos que estas práticas coexistiram nas comunidades o tempo todo. Apesar de a memória coletiva não trazer os sambas de roda como festa e prática cultural religiosa, como é, por exemplo, o Samba de Terreiro, ainda é possível dizer que, nas comunidades de Tabua Grande, Morro de Dentro e Queimadas, a tradição dos sambas de roda se fortalece, se inventa e reinventa por meio dos elementos de memórias da cultura indígena, africana e europeia, evidenciados nas festas e na religiosidade destas comunidades.

---

<sup>126</sup> Jesus, 2015, op. cit.

<sup>127</sup> Silva, 2016, op. cit.

## 5. ELEMENTOS DE MEMÓRIA NOS SAMBAS DE RODA: DOS VERSOS À RODA

A música, a dança, o canto, os instrumentos, a roda, as vestimentas, as imagens e o corpo são elementos de expressão nas rodas de samba e acompanham a memória desta tradição cultural. Eles são, portanto, elementos de memória dos sambas de roda. O que chamamos aqui de elementos de memória dos sambas de roda são os objetos procedentes de diferentes culturas, que integravam outras práticas e, posteriormente, foram incorporados à memória do samba de roda no decorrer da sua trajetória e vice-versa. Tais elementos, que compõem o ritual das rodas de samba, foram inventados e reelaborados de acordo com os propósitos e particularidades, bem como com os usos que se fazem deles, sendo alguns de importância simbólica e outros fundamentais ao samba. Para compreendermos melhor os elementos de memória do samba, peguemos emprestado as palavras de Ferretti (2009), que nos apresenta um resumo do que veremos a seguir:

Em volta de uma grande roda, homens negros [indígenas e europeus] tocam tambores, entoam canções em homenagem a santos católicos, desfiam casos de amor e provocam outros cantadores. No meio, mulheres trocam passos miúdos e rodopiam para um lado e para o outro com suas saias coloridas. Ao compasso das melodias, de gritos e palmas, dão umbigadas e convidam outras dançarinas, que cumprimentam os tocadores e também se exibem em círculos (FERRETTI, 2009, p. 57).

Le Goff (2003, p. 523, grifos no original) argumenta, em sua análise a respeito dos materiais da “memória coletiva e a sua forma científica, a história, [que] aplicam-se a dois tipos de materiais: os *documentos e os monumentos*”. Ainda de acordo com o autor, “o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, o historiador” (LE GOFF, 2003, p. 523). Na sequência, ele afirma ainda que todo documento é um monumento e “o *monumentum* é um sinal do passado. Atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, por exemplo, os atos escritos” (LE GOFF, 2003, p. 526, grifos no original). Sendo assim, todo documento é resultado das escolhas e intenções de quem o elabora, ou seja, é uma visão parcial. E “o *monumento* tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) e o reenviar a testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos” (LE GOFF, 2003, p. 526, grifos no original).

Entendemos que os documentos – escritos ou não – como os testemunhos, as narrativas, os relatos, os objetos, os materiais e os elementos de memória podem ser transformados em monumentos, quando passam a ser fruto da memória coletiva do grupo ou sociedade e da memória coletiva de práticas culturais como, por exemplo, o samba de roda. Assim, a reflexão de Le Goff (2003) é sobre a importância de reconhecermos todo material histórico como documento, independente do registro escrito. Neste sentido, Le Goff (2003, p. 540), evocando o que foi dito por Febvre (1949), afirma que “tudo o que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, demonstra a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem” sendo, portanto, testemunho histórico. Deste modo, versos, letras, cantos, instrumentos, palmas, fotografias, roupas, utensílios domésticos, escritos literários, sons, rodas, festas, passam a ser considerados elementos de memória dos sambas e objeto de análise desta pesquisa.

Descrever a roda de samba apenas como um conjunto de movimentos rápidos seria ignorar o fato de sua movimentação ter sido tão amplamente influenciada por diversas culturas que abraçaram esta e outras práticas culturais, tendo, cada uma delas, suas danças específicas. Como exemplo disto, podemos citar o próprio termo samba, que pode servir para conceituar tanto a música, quanto a dança, ou até mesmo uma festividade. Sua definição, de acordo com Lopes (2012, p. 226), é a seguinte: “(1) Nome genérico de várias danças populares brasileiras; (2) música que acompanha cada uma dessas danças”. “Do quioco samba, cabriolar, brincar, divertir-se como um cabrito; ou do quicongo samba, espécie de dança em que um dançarino bate contra o peito do outro” (LAMMAN, 1964, *apud* LOPES, 2012, p. 226).<sup>128</sup>

Portanto, não se trata de registrar os elementos de memória dos sambas apenas do ponto de vista externo ao objeto, mas de apresentar um aprendizado adquirido através da pesquisa de campo, da vivência, das entrevistas, das interações, as quais consideramos imprescindíveis para reconhecer a memória e as mestiçagens nos elementos dos sambas. Para empreender tal discussão, recorreremos à abordagem da etnocologia<sup>129</sup> que, opondo-se às ações etnocêntricas, considera fundamental o envolvimento do pesquisador com o seu campo de pesquisa.

---

<sup>128</sup> Conforme a definição de samba apresentada no capítulo 2 - Do Batuque ao samba de roda: história e memória.

<sup>129</sup> “A etnocologia é um campo do conhecimento recente, reconhecido como disciplina acadêmica que se inscreve na vertente das etnociências e tem como objeto os comportamentos humanos espetaculares organizados, o que compreende as artes dos espetáculos, principalmente o teatro e a dança, além de outras práticas espetaculares não especificamente artísticas ou mesmo sequer extracotidianas” (GREINER e BIÃO, 1999, p. 15). A etnocologia traz um olhar particular e estético com relação às formas de expressões culturais.

No processo de compreensão dessa prática cultural, as informações foram utilizadas sob o ponto de vista de quem produz a tradição, ou seja, dos próprios agentes de memória do samba. Assim, a própria dança forneceu os aspectos fundamentais para a sua compreensão. “Cantar/dançar, entrar no ritmo, é como ouvir os batimentos do próprio coração – é sentir a vida sem deixar de nela reinscrever simbolicamente a morte” (SODRÉ, 2007, p. 45).

No samba, a roda constitui-se como forma de organização, apesar de não ser específica desta prática. Para Sandroni (2006), samba de roda se refere aos modos como o samba acontece, sempre em círculo, semicírculo ou formato parecido. É a forma como os seus participantes se organizam no momento da apresentação da tradição. Assim, é a roda que dá nome à tradição.

A alusão ao formato circular pode aqui ter relação com certa igualdade formal dos participantes, estando todos à mesma distância do centro e desfrutando do recíproco direito de – respeitadas as regras do jogo – sambar por alguns minutos no meio do contorno desenhado pelos assistentes (IPHAN, 2006b, p. 36).

É uma tradição que acompanha a memória do samba e de outras culturas, desde à organização de algumas aldeias indígenas e africanas até às diversas celebrações, o que, de certo modo, reafirma a ligação entre a roda do samba e a ideia de espaço mundializado, isto é, a conexão das culturas. Sobre as variações mestiças, Gruzinski (2014, p. 340) destaca que “todas essas experiências explicam por que se pode achar dispersas, nas quatro partes do mundo, modos de reação e de criação relativamente comparáveis”.

A roda do samba caracteriza-se por um momento alegre, dinâmico e festivo em que as experiências do cotidiano e os movimentos se encontram. Constitui-se num espaço de organização social e simbólica, onde se transmite a memória e se recria a tradição. De acordo com Amoroso (2010, p. 3), “é na roda que acontece a sensação estética do samba e é na vida, no antes, no durante e no depois do samba, que o dinâmico processo reflexivo continua impulsionado pela experiência da alteridade”.<sup>130</sup>

Tendo a roda como espaço, o samba pode ser caracterizado como uma expressão cultural a partir da compreensão do corpo, da memória e da leitura estética que é feita sobre esta prática cultural, de modo que ele mesmo, o samba, não se constitui em uma expressão individual, mas coletiva, tanto dentro como fora da roda. Para quem presencia e para quem apresenta uma prática cultural, faz-se necessária a presença do olhar etnocenológico, de modo

---

<sup>130</sup> **Estética** s. f. **1.** Ciência que trata das leis gerais do belo. **2.** Caráter estético de uma forma. **3.** Harmonia, beleza. **4.** FIG. Plástica, beleza física (RIOS, 2009, p. 291).

que quem assiste a uma apresentação cultural é que vai dizer o quão bela, mestiça e festiva é esta apresentação. Trata-se de uma comunicação no campo simbólico: o corpo que se apresenta entra em sintonia com o corpo que assiste no momento de reinvenção da tradição e esta comunicação surge quase como uma necessidade, pois ambos precisam deste envolvimento. Apesar de a roda de samba assumir um formato fechado, é um espaço de trânsito cultural e das mestiçagens entre os corpos e, conseqüentemente, entre as culturas.

Compreendemos que a etnocenologia tem como objeto de estudo as formas e manifestações culturais que são próprias do povo, isto é, tudo aquilo que faz parte das elaborações de tradições e da memória coletiva. Na roda de samba, o movimento é reconhecido por meio do corpo daquele que participa da roda ou do que está em seu entorno. É o corpo do samba, o corpo que abriga várias memórias. Parafraseando Sodré (1998), o samba é o dono do corpo e é o corpo que obedece ao desejo do espírito, o corpo e o espírito se encontram dentro da roda do samba. De acordo com Amoroso (2010, p. 2), “espírito e corpo se encontram espetacularmente na expressão do samba de roda”. Desta forma, a roda de samba se transforma em um espetáculo no qual não se enxerga um corpo separado do espírito, mas um corpo como memórias do samba.

Sodré (1998) reconhece a roda de samba como o espaço da coletividade, da alegria e da festividade. Assim, os elementos festivos e alegres do samba são traduzidos em elementos de memória da roda do samba.

Todo o som que o indivíduo humano emite reafirma a sua condição de ser singular, todo o ritmo a que ele adere leva-o a reviver um saber coletivo sobre o tempo, onde não há lugar para as angústias, pois o que advém é a alegria transbordante da atividade, do movimento induzido (SODRÉ, 1998, p. 21).

Chamamos de elementos de memória dos sambas toda a estrutura musical e sonora desta tradição, como o canto, a música, os instrumentos, a vestimenta, o corpo, a palma, a roda e a festa. Este conceito é aplicado aos elementos do samba de roda a partir da compreensão de Le Goff (2003) de que documento e monumento são entendidos como materiais da memória coletiva, por ampararem a memória. Ao falarmos sobre elementos de memória dos sambas de roda, também estamos falando de elementos mestiços dos sambas de roda, uma vez que “as mestiçagens são, pois, indissociáveis das ondas de ocidentalização” (GRUZINSKI, 2014, p. 338).

Os instrumentos mestiços também surgem dentre os elementos de memória dos sambas de roda, o que reafirma a pluralidade da prática cultural e a dinâmica das mestiçagens.



De acordo com Gruzinski (2014, p. 333), “a complexidade das questões envolvidas e das formas de dominação, que operam na mundialização ibérica, aparece muitas vezes melhor nos objetos do que nas fontes escritas”. O canto, o tambor, as palmas, o pandeiro, o atabaque, as vozes e as danças dão ritmo à roda do samba. Vale lembrar que as atribuições intrínsecas aos elementos de memória dos sambas de roda não incluem apenas propriedades sonoras e estéticas das rodas, mas consistem também em trazer para a roda de discussões, os elementos de memória mestiços desta tradição cultural.

Na roda de samba, empregam-se os instrumentos de memória mestiços que estão disponíveis no momento. Assim, ainda que certos instrumentos, mesmo os mais valorizados, não estejam disponíveis, é possível haver roda de samba. Até porque, “na verdade é perfeitamente possível fazer um samba de roda sem instrumentos: cantando, batendo palmas e eventualmente batendo ritmos nos objetos que estiverem à mão” (IPHAN, 2006b, p. 42). Mas a verdade é que nada disto diminui a importância do que podemos chamar de os instrumentos mais valorizados, como o tambor<sup>131</sup> e o pandeiro.<sup>132</sup> É oportuno dizer que o tambor é de origem árabe e influenciou fortemente a cultura africana, sendo que “o tambor e seu tocador eram personagens fundamentais nos ritos religiosos e festividades africanos, acontecendo o mesmo no Brasil” (SOUZA, 2006, p. 214). Segundo Dias (2001, p. 869), “na África tradicional, tambor é um vínculo a unir os homens entre si e estes às divindades”. Acrescenta que o tambor integra a força vital a partir dos três reinos da natureza: “a do animal que lhe dá o couro com a do vegetal que lhe fornece a madeira, e com a dos minerais metálicos que fixam tudo no lugar: um ser de energia plena” (DIAS, 2001, p. 869). Já o pandeiro traz uma

---

<sup>131</sup> **Tambor:** Do árabe *aṭ-ṭanbūr*, por influência do persa *tabīr*. Subcategoria de membranofones que pode ter uma ou duas membranas com formatos muito diversificados, cilíndrico, longo, cônico. Podem ter forma de ampulheta, de taça ou de barril. A sarronca é um tambor de fricção, dado que a membrana é posta em vibração por um pau. (Biblioteca Virtual do Gov. do Estado de São Paulo, Dicionário de Instrumentos Musicais, p. 27).

<sup>132</sup> **Pandeiro:** Instrumento de percussão, constituído por um aro de madeira com soalhas - rodelas de metal - e uma das bases recoberta ou não de membrana ou, menos comumente, recoberta de folha de metal. Conforme o caso, portanto, poderá ser classificado entre os idiofones, os membranofones, quando não tem soalhas, ou em ambos ao mesmo tempo. O suporte de madeira pode ser circular, quadrado, sextavado, oitavado etc. Pode ser tocado de várias maneiras: percutindo a membrana com a palma da mão ou com os dedos, sacudindo o instrumento no ar para se obter um efeito de trêmulo ou atritando a membrana com o polegar para um trêmulo mais contido, podendo ainda ser percutido com baquetas. O pandeiro tem uma longa ancestralidade e parece ter sido encontrado na maior parte do mundo desde a antiguidade. Os egípcios usavam para o luto, os israelitas em sinal de júbilo. Tornou-se popular por toda a Europa durante a Idade Média - era geralmente associado a artistas ambulantes - mas foi também adotado por conjuntos da Corte. No Brasil, difundiu-se originalmente nas áreas rurais, sendo muito usado na música folclórica, nos cucumbis, pastoris, Folias do Divino, samba rural paulista etc. Na música popular, é hoje indispensável nos conjuntos de choro, nos vários tipos de orquestras regionais e, embora tenha pouca sonoridade, está sempre presente nas baterias de escola de samba, mais a título de representante tradicional. (Biblioteca Virtual do Gov. do Estado de São Paulo, Dicionário de Instrumentos Musicais, p. 21-22).

ligação com a cultura indiana, embora a sua propagação tenha sido registrada pelo mundo desde a antiguidade, com diversas finalidades musicais.

De acordo com a publicação da Gramática Kiriri, por Mamiami (1877), já era bastante antigo o uso, entre os índios, de instrumentos trazidos ao Brasil pelos europeus. Podemos ver isto explicitado na passagem de Fernão Cardim (1583), ao narrar a recepção festiva que os jesuítas tiveram ao chegar a uma aldeia no Espírito Santo: “outros (meninos índios) saíram com uma dança de escudos à portuguesa, fazendo muitos trocados e dançando ao som de viola, pandeiro e tamboril e frautas [...] cantando algumas cantigas pastoris” (CARDIM, 1583, apud GOMES, 2007, p. 4).

Ainda assim, é válido apontar que os estudos sobre os sambas, em sua maioria, têm negado a cultura indígena. Alves Filho (2002), um dos autores a defender que a origem do samba é indígena, vai além do uso dos instrumentos e atribui o surgimento do samba às festas dos índios Kiriri, no Nordeste do Brasil, ao que tudo indica antes mesmo da chegada dos europeus e africanos. Para este autor, as danças e cantos faziam parte da cultura indígena, sendo efetivamente explorados nos processos de catequização, que eram

acompanhados por esses instrumentos [viola, pandeiro, chocalho e flauta]. O que antes era um bater de pés, com a chegada dos jesuítas assimilou para o sapateado. Os índios cantavam improvisando, havia puxador e o coro, que repetia sempre os mesmos versos. E samba é isto aí (ALVES FILHO, 2002, p. 4).<sup>133</sup>

Neste mesmo sentido, Romero (1888) também faz reivindicação da origem do samba, ao evocar o que foi narrado por Fernão Cardim (1583): “fazem seus trocados e mudanças com tantos gatimanhos e trejeitos que é coisa ridícula; de ordinário não se bolem de um lugar, mas estando quedos em roda fazem o mesmo com o corpo, mãos e pés” (CARDIM, 1583, apud ROMERO, 1888, p. 33). Sustentando o que foi dito por Cardim (1583), Romero (1888) acrescenta que:

A música dos negros é monótona: os seus instrumentos não passam do marimbau, do mutungo (uma cuia com ponteiros de ferro), do tambaque (espécie de tambor) e do pandeiro. A dança é uma série de pulos, requebros e gatimanhos. A música dos índios era mais variada, e os seus instrumentos mais numerosos. – O samba, estou hoje convencido, é de origem indígena (ROMERO, 1888, p. 33).

<sup>133</sup> De acordo com Alves Filho (2002), na língua tupi, samba significa “dança de roda”. O autor, ainda faz uma crítica à história do samba, que foi abafada e negada. Apontando que eleger “Pelo Telefone” como o primeiro samba, a casa da Tia Ciata como berço do samba e Sinhô como o rei do samba, foi uma história inventada. Para mais informações, ver A pré-história do samba, de Alves Filho (2002).

Ora, então podemos dizer que os elementos de memória dos sambas de roda fazem parte do encontro entre as culturas indígena, africana e europeia: da europeia, teria vindo a influência do gênero musical com o processo harmônico, o compasso e a síncopa,<sup>134</sup> além de alguns instrumentos como a viola e o pandeiro que, apesar de serem difundidos pelo mundo, teriam vindo com os ibéricos; da indígena, a influência veio na forma de construção poética dos versos, do tema, da improvisação, da melancolia e do hábito de beber em rituais; e da africana, a definição do próprio termo samba (ALVES FILHO, 2002, p. 30),<sup>135</sup> os instrumentos mestiços como o tambor, os ritmos, a sensualidade dos batuques, o jeito singular e plural do sambador, manifestado na malícia (ou mandinga) e malandragem comum também ao jogo dos capoeiristas.<sup>136</sup> “Os portugueses e os africanos trouxeram as suas danças de roda, mas os indígenas também tinham as suas. Nenhuma novidade maior, porque a informação sobre as danças de roda é milenar” (CASCUDO, 2010, p. 784).

Explicados os aspectos que envolvem os elementos de memória, passemos à apresentação dos materiais de memória dos sambas de roda Vai de Virá, Quebra Panela e Reisado, com alguns elementos específicos que acompanham a memória destas tradições.

## 5.1. ELEMENTOS DE MEMÓRIA DO SAMBA

A memória do samba de roda é formada a partir de um conjunto de elementos, composto por instrumentos, palmas, vestimentas, música, canto, roda, dança e corpo. Sobre os elementos de memória do samba, materializados na roda e no coletivo do grupo, pode-se inferir que estes também sirvam para demonstrar a diversidade cultural que constitui o

<sup>134</sup> Para Sodré (1998, p. 25) a síncopa, “é uma alteração rítmica que consiste no prolongamento do som de um tempo fraco num tempo forte. [...] se na Europa ela era mais frequente na melodia, na África sua incidência básica era rítmica”.

<sup>135</sup> De acordo com Alves Filho (2002, p. 30), apesar da semelhança dos termos, é improvável uma alteração das palavras, pois, *semba* é uma referência à umbigada, enquanto o *samba*, em alguns dialetos bantos, significa orar e rezar. Assim, “realmente, soava estranho para os negros empregar ‘samba’ no lugar de ‘semba’ significando coisas tão diversas. Porém predominou a cultura do branco: ‘semba’, que ainda na África tinha ‘virado’ batuque, perdía, agora, seu nome para ‘samba’, nome das danças e cantos dos nossos sertanejos”.

<sup>136</sup> **Mandinga** s.f. (1) Bruxaria; feitiço, talismã (BH). (2) Qualidade de jogo de CAPOEIRA (SC). A etimologia tradicionalmente aceita é a que vê a origem no etnônimo *mandinga* ou *mandingo*. “O termo (...) é mais certo que se prenda a prática do feiticismo entre os congueses. Estes não só se utilizavam, como amuleto, de uns pacotilhetes, que tinham pendentos do pescoço: masalu ma(e)dinga, embrulhinhos ou breves do colo; mas, igualmente, enraivecidos, quando contrariados, praguejavam aos brados: era a gritaria das injúrias, eram os convícios do clamor, *mayanga mandinga*” (RAYMUNDO, 1936, *apud*, LOPES, 2012, p. 158). Em Bluteau (1728), **Mandinga**. Reyno, & povoação de África, nas terras de Negros da Guiné, ao longo do rio Gambea, entre o Reyno de Tombotu ao Norte, & o da Malagueta ao Sul. Segundo escreve Dapper, pag. 245. os negros de Mandinga são grandes feiticeiros, & hum seu sacerdote principal foy tão celebre na arte Magica, que ensinou ao Rey de Bena a invocar os demônios, & a usar do seu poder infernal contra os seus inimigos. Parece que desse, & outros feiticeiros de Mandinga tomarão o nome húas bolfas, que trazem algús negros, com quem se fazem impenetráveis as estocadas, como se tem experimentado nessa Corte, & nesse Reyno de Portugal em varias ocasiões (BLUTEAU, 1728, p. 286).

universo do samba, uma vez que, mesmo tendo contextos, tempos e olhares diferentes, eles nos remetem à memória coletiva do samba de roda. Isto é possível porque a representação da tradição por meio dos elementos é sempre agregada de novos sentidos e significados, de forma que despertam interesses diferentes, respeitando as apropriações que cada um faz deles.

Os elementos de memória ajudam a desvendar o caminho percorrido pelo samba de roda ao longo de sua formação, adaptação e reelaboração no contexto sociocultural brasileiro. Para os sambas do Sertão de Guanambi, os elementos dão vazão à memória. Ao fazer emergir lembranças das rodas, das festas e das apresentações no município de Guanambi, os elementos de memória contribuem para a reconstrução narrativa desta prática cultural, a partir dos espaços festivos das comunidades e do município, o que pode ser verificado, em parte, nas fotografias que compõem o corpus deste trabalho.

Juntamente com o conjunto de elementos e com os registros de fotografias e de vídeos, a oralidade possibilita o acesso à memória dos agentes integrantes do samba, e estes registros são partes da memória que envolve a tradição do samba de roda no Sertão de Guanambi. Neste sentido, os elementos amparam a memória das antigas rodas de samba, ainda num período de formação e, assim, colaboram para a representação da roda, dos instrumentos e dos participantes, numa perspectiva de tradições que se inventam e reinventam e que, de certo modo, são reverenciadas, passando a ser de fundamental importância para a renovação cultural da tradição. A invenção e reinvenção são pensadas a partir das continuidades e da transmissão de costumes e valores, promovendo, de certa maneira, o prolongamento de práticas culturais na memória coletiva do grupo.

Os sentidos e significados destas tradições não estão necessariamente nos elementos ou nos objetos, mas na memória coletiva da tradição, que se realiza nos corpos, na música, no canto, nas narrativas, nos instrumentos, na roda, na interação e nas relações entre as pessoas. Isto significa dizer que os elementos não são formas de congelar uma tradição cultural ou um passado. Eles não estão estagnados no tempo, são dinâmicos, híbridos, fluídos, mestiços e conectados, sendo influenciados culturalmente por outros elementos e espaços.

A partir desta apresentação sucinta sobre os elementos de memória do samba de roda, pode-se dizer que estes são, antes de tudo, memória. Assim, os elementos são documentos, isto é, construções de determinados sujeitos históricos e, conseqüentemente, são construções históricas de grupos, sociedades e comunidades. Recorrendo ao que foi dito por Le Goff (2010), o documento/monumento é, assim, fruto da intencionalidade – mais ou menos consciente – de quem o estuda ou produz.

Por meio dos elementos de memória, os sambas de roda do Sertão de Guanambi mantêm-se vivos, interagindo com o meio de acordo com a presença nas comunidades, para que suas tradições permaneçam existindo. Os sambas de roda do Vai de Virá, do Quebra Panela e do Reisado trazem marcas das misturas culturais que se tecem dentro de um espaço de memória coletiva no qual as tradições são mantidas através de suas reinvenções. Desta forma, a presença dos elementos de memória como o corpo, a roda, a música, a dança, o canto, os instrumentos, as palmas, as vestimentas, a festa e outros assegura a continuidade desta prática cultural nestas comunidades. A ideia de tradição está relacionada a algo modificável, que sofre adaptações e reelaborações, para que, assim, permaneça presente na memória coletiva do grupo. A memória e seus elementos encontram-se em estado constante de convivências, movimentos e trocas culturais.

#### 5.1.1. Instrumentos

Nas rodas de samba, a variedade de sons faz o espetáculo à parte. Estes sons são emitidos por instrumentos como cavaquinho, violão, viola, prato e faca, maracá, reco-reco, chocalhos, pandeiros, atabaques, timba, timbal e triângulo. Da mesma forma como existem diferentes tipos de samba, há uma diversidade de instrumentos que variam de acordo com grupos e/ou região seja na música ou na dança.

As mestiçagens, na roda de samba, podem ser consideradas a partir dos instrumentos. Como exemplo disto, temos a utilização da viola e do pandeiro que, desde o início, denuncia a presença da cultura indígena. “Entre este gentio são os músicos mui estimados, e por onde quer que vão, são bem agasalhados, e muitos atravessaram já o sertão por entre seus contrários, sem lhes fazerem mal” (CARDIM, 1583, apud GOMES, 2007, p. 4).

De acordo com Gomes (2007, p. 4), na carta de Pero Vaz de Caminha, datada de abril de 1500, os índios da costa da Bahia “dançaram e bailaram sempre com os nossos, ao som de um tamboril nosso”. Gomes (2007, p. 4) assegura que a presença de viola e pandeiro no período da colonização “quase sempre indica que os grupos indígenas tinham contato com os jesuítas, diferentemente da referência a flautas e maracás (utilizadas desde muito tempo antes pelos índios);<sup>137</sup> já o tamborim é marca de influência portuguesa”. Outro documento que narra

---

<sup>137</sup> **Maraca:** idiofone constituído por uma cabaça seca e oca, um coco ou outro material com sementes, muito usado para acompanhar música de dança na América Latina, designadamente (Biblioteca Virtual do Gov. do Estado de São Paulo, Dicionário de Instrumentos Musicais, p. 19).

o envolvimento dos indígenas com o manuseio de instrumentos destacando suas habilidades na música, na dança e no canto é o Tratado Descritivo do Brasil, de 1587:

Os tupinambás se prezam de grandes músicos, e, ao seu modo, cantam com sofrível tom, os quais têm boas vozes; mas todos cantam por um tom, e os músicos fazem motes de improviso, e suas voltas, que acabam no consoante do mote; um só diz a cantiga, e os outros respondem com o fim do mote, os quais cantam e bailam juntamente numa roda, na qual um tange um tamboril, em que não dobra as pancadas; outros trazem um maracá na mão, que é um cabaço, com umas pedrinhas dentro, com seu cabo por onde pegam; e nos seus bailes não fazem mais mudanças, nem mais continências que bater no chão com um só pé ao som do tamboril; e assim andam todos juntos à roda, e entram pelas casas uns dos outros; onde têm prestes vinho, com que os convidar; e às vezes anda um par de moças cantando entre eles, entre as quais há também mui grandes músicas, e por isso mui estimadas (SOUZA, 1587, p. 316-317).

Voltando os olhos para os sambas do Sertão de Guanambi, as informações do memorialista Guimarães (1991) são as de que teriam acontecido, por volta de 1875, suas primeiras manifestações na antiga Vila Beija-Flor, com o Vai de Virá. Os convidados enchiam o terreiro da casa da festeira, numa “latada feita no canto do quintal, onde, ao som dos instrumentos simples que eles mesmos fabricavam, dançavam e cantavam” (GUIMARÃES, 1991, p. 46).

Os instrumentos musicais dos sambas do Sertão de Guanambi eram objetos que faziam parte das atividades do cotidiano e do trabalho como, por exemplo, a lata de zinco, que, usada para transportar água, armazenar alimentos e colher frutos, também servia como um instrumento sonoro. Por muito tempo, a lata foi adaptada na roda do samba como um instrumento musical se constituindo, assim, em um elemento de memória do samba. Diante da dificuldade econômica em comprar materiais musicais dentro dos padrões de mercado, além de fazer uso de artefatos do trabalho, o grupo confeccionava os próprios instrumentos. Com o passar do tempo, houve a troca de instrumentos e a lata foi substituída pela caixa, assim como ocorreu a incorporação de outros elementos como o reco-reco,<sup>138</sup> o triângulo e o pandeiro.

---

<sup>138</sup> **Reco-reco:** designação dada a instrumentos de percussão, idiofones que produzem som pela fricção de uma baqueta sobre a superfície de um pedaço de madeira ou bambu, com sulcos transversais abertos para esse fim, feito mais conhecido do instrumento. Na Bahia, encontra-se um outro tipo: uma mola de aço estirada sobre uma caixa de 10 cm x 15 cm. Em Piracicaba, São Paulo, é comum aparecer a mola estendida sobre uma tábua. Atrita-se o arame com uma haste de ferro, onde se enfiam tampas de garrafas que produzem ruído peculiar ao ser tocado o instrumento. Aparece em várias manifestações musicais afro-brasileiras, como candomblé, moçambique etc. O instrumento é muito usado no acompanhamento de músicas carnavalescas, principalmente na bateria das escolas de samba. É também chamado de ganzá ou canzá na Bahia, raspador no Amazonas, casaca, catacá, caracaxá, querequexé, reque-reque, etc. (Biblioteca Virtual do Gov. do Estado de São Paulo, Dicionário de Instrumentos Musicais, p. 24).

No Vai de Virá, tudo era rústico, não existia coisa pra se fazer também, muito pra se dançar o Vai de Virá. Geralmente é uma caixa e um pandeiro, uma caixa rústica. No tempo mais antigo não tinha caixa, batia-se numa lata, numa lata de querosene, a lata de querosene tô achando bem antiga, depois começaram a fazer uma caixa bem rústica, parecendo um som bem rústico e era só. Sem instrumento musical, só uma caixa rústica para bater e fazer o samba, não é? Geralmente com essa caixa batendo e um pandeiro. Esse que bate a caixa é o mesmo que tira as canções, ele sabe tirar as canções, aí ele encabeça, começa a dança e os outros seguem *[sic]*.<sup>139</sup>

O instrumental dos sambas do Vai de Virá, Quebra Panela e Reisado é composto por uma caixa, um ou dois pandeiros, um reco-reco e um triângulo (Fotografia 23).<sup>140</sup> Entre estes, a caixa é o instrumento de maior importância e destaque na roda e são poucos os participantes que sabem “bater a caixa”, para empregar a expressão usada por eles. No trato com os instrumentos, percebemos que existe uma relação de identidade entre o sujeito e o objeto.

**Fotografia 23** - Instrumentos de memória dos sambas



Fonte: GOMES, Maiza Messias, 2012.

Vemos, portanto, que “a memória, como esteio de identidades, refere-se aos comportamentos e às mentalidades coletivas, na medida em que o lembrar individual encontra-se relacionado à inserção social e histórica de cada indivíduo.” (DELGADO, 2010,

<sup>139</sup> Baleeiro, 2012, op. cit.

<sup>140</sup> **Triângulo:** idiofone metálico percutido, também chamado "ferrinhos", possui um som penetrante, sendo utilizado na música tradicional e na própria música erudita. Consiste num ferro em forma triangular, aberto, no qual se bate com um pequeno ferro. É suspenso de uma corda, e enquanto uma mão sustenta o triângulo, a outra faz a percussão. Tem-se conhecimento do triângulo desde o século XIV. No Brasil foi introduzido pelos portugueses, mas de uso geral na Europa. Usado na Folia do Divino e por isso considerado instrumento sagrado. Segundo os foliões, o triângulo tem três lados porque representa a Santíssima Trindade. Aparece também no acompanhamento de gêneros da música nordestina, sobretudo nos forrós, indispensável ao lado da zabumba. (Biblioteca Virtual do Gov. do Estado de São Paulo, Dicionário de Instrumentos Musicais, p. 28).

p. 69). Um exemplo disto é o senhor Zé da Caixa, já falecido, mas que ainda hoje é lembrado pela comunidade, como identificamos na fala de D. Maria (informação verbal):<sup>141</sup>

Agora os que dançavam mais morreu a metade. O finado que batia a caixa bunita, boa mermo, morreu, finado Zé da Caixa, irmão meu. Finado Santino é da dança, tombém morreu!. Aí agora nós pegou outras danças, que ficou: Eu, Telino e Jeoventino, e Wilson primo meu, Wilson de Julieta, primo meu. Wilson agora tá doente, não pode nem bater a caixa, tem óoo, cabô, tá cabano, tá cabano as danças [sic].

O relato de D. Maria assegura que, sem a presença da caixa, fica impossível fazer a roda do Vai de Virá. E ela prossegue: “despois que Zé da Caixa morreu, quem ficou tocano foi Wilson primo meu, mas Wilson adoeceu, e nós ficou sem batedor de caixa. Aí agora, eu arrumei um batedor de caixa bom, é Lorivaldo. É bom, é ele que bate a caixa pra nós” [sic].<sup>142</sup> É evidente a preocupação de D. Maria em encontrar o tocador da caixa. Assim como ela, os outros participantes também relataram a importância deste tocador para a realização das apresentações das rodas. A caixa é um instrumento composto por um corpo cilíndrico médio de madeira, com duas peles tensionadas e fixadas em aros de metal, presas a uma corda que serve de sustentação no momento da execução do samba.<sup>143</sup> A utilização deste instrumento pelo Vai de Virá, Quebra Panela e Reisado, junto com duas baquetas de madeira, passou a ser indispensável durante suas apresentações.

Mesmo com a morte de Zé da Caixa e a doença de Wilson, as identidades destes agentes de memória acompanham a memória da tradição da comunidade e do material de memória, que é a caixa. Diante disto, temos que

a memória é suporte vital das identidades reveladoras da pluralidade inata à vida humana. Portanto, História e memória, inter-relacionando-se por meio da produção das fontes orais, são processos cognitivos através dos quais os grupos sociais podem melhor se autorreconhecerem (DELGADO, 2010, p. 71).

Assim como no Vai de Virá, no samba do Reisado, o som da batida da caixa apresenta grande conexão com o som da batida da caixa da contradança do Reis; como falamos anteriormente, muitos dos participantes do Vai de Virá foram cantadores e tocadores de Reis.

<sup>141</sup> Santos, 2012, op. cit.

<sup>142</sup> Santos, 2012, op. cit.

<sup>143</sup> **Caixa:** instrumento de percussão que se encontra em vários estilos musicais, na música popular, no jazz e na música clássica. É um tambor cilíndrico de membrana dupla. (Biblioteca Virtual do Gov. do Estado de São Paulo, Dicionário de Instrumentos Musicais, p. 5).



Como afirma o Sr. Lourivaldo (informação verbal),<sup>144</sup> “eu sempre toquei o Reis, eu era do grupo de Reis, agora que eu toco no Vai de Virá”. Esta é uma característica presente nas tradições culturais praticadas nesta região, que vive uma cultura que é fruto dos encontros entre indígenas, africanos e europeus, e que, posteriormente, resultou na cultura sertaneja. Segundo a explicação do Sr. Floriano (informação verbal),<sup>145</sup>

No caso do Reis, é o que mais tem samba. Os reiseiros é pra isso mesmo, é pra o langa, essas coisas. O que é mais complicado no sambar, é o bumbeiro, porque o bumba é grande, mais sambava, tinha gente que pegava lenço no chão sambando. Tinha mulher que sambava melhor que homi. Tem mulher que eu vou te dizer, sambava bem demais, vixe Maria! [*sic*].

O “bumba” citado por Sr. Floriano é o bombo ou bumbo,<sup>146</sup> que os índios tupinambás já “usam [usavam] na guerra tambores que fazem de um só pau, que cavam por dentro com fogo tanto até que ficam mui delgados, os quais toam muito bem” (SOUZA, 1587, p. 336).

Outro instrumento apropriado pelos sambas de roda do Vai de Virá, Quebra Panela e Reisado, é o triângulo. O triângulo é um instrumento muito usado no forró<sup>147</sup> e também em outras manifestações culturais africanas e europeias. Feito de ferro ou aço, é um artefato que emite o som através das vibrações que resultam do movimento do bastão e do triângulo sincronizado ao movimento da mão, que determina o som aberto ou fechado.

O reco-reco, a maracá ou chocalho e a gaita<sup>148</sup> completam o quadro dos instrumentos de memória dos sambas do Vai de Virá, Quebra Panela e Reisado. A apropriação destes instrumentos por parte dos sambas de roda do Sertão de Guanambi evidencia o caráter mestiço da tradição, cujo modo de tocar sofre alteração conforme cada prática cultural. No entanto, esta conexão dos sambas de roda com outras culturas vai além dos instrumentos. Assim, o ritmo, as letras, o canto e a indumentária seguem dando indícios do caráter mestiço desta tradição cultural.

<sup>144</sup> Entrevista concedida por SANTOS, Lourivaldo dos. **Entrevista XXI**. [abr. 2012]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi, 2012.

<sup>145</sup> Silva, 2016, op. cit.

<sup>146</sup> **Bombo**: ou bumbo. É um tambor cilíndrico de grande dimensão, de som grave e seco. Em desfiles ou em fanfarras, o bombo é transportado à frente do peito, pendurado nos ombros por cintas de couro (talabarte), e normalmente é percutido em ambas as membranas, por duas macetas, uma em cada mão (Biblioteca Virtual do Gov. do Estado de São Paulo, Dicionário de Instrumentos Musicais, p.05).

<sup>147</sup> O nome forró é derivado de forrobodó, “divertimento pagodeiro”, segundo Cascudo (2010). Dança popular nordestina, que carrega o mesmo nome da música.

<sup>148</sup> **Gaita de foles**: aerofone dotado de fole, um saco para onde o tocador sopra. Com o braço, o ar é empurrado através de um tubo para as gaitas, produzindo o som. É muito utilizado nas regiões de influência celta, incluindo a Escócia, França, Espanha e Portugal. (Biblioteca Virtual do Gov. do Estado de São Paulo, Dicionário de Instrumentos Musicais, p.14). Nas comunidades negras rurais de Guanambi, a gaita é usada no samba do Reisado.

Durante as apresentações dos sambas no Sertão de Guanambi, é possível notar, ainda, uma hierarquia na lida com os objetos musicais. Geralmente, cada indivíduo desempenha habilidades específicas no manuseio, nas batidas e nos toques dos instrumentos utilizados no decorrer da dança. No Vai de Virá, em algumas apresentações, por exemplo, o triângulo não é utilizado pelo grupo, mas, para o Sr. Otelino (informação verbal),<sup>149</sup> “o triângulo faz diferença no som do samba e pode ser tocado por qualquer um de nós”. Na roda, os sons são identificados por eles; além do corpo que responde às batidas com o movimento, os ouvidos são afinados, permitindo aos sambadores a identificação dos ritmos. Observamos que, como disse o Sr. Otelino, não há um tocador definido para o triângulo, qualquer um dos participantes pode tocá-lo, por ser considerado um instrumento de fácil manuseio.

Outra característica da roda do samba Vai de Virá pode ser identificada no fato de que, durante as apresentações, os instrumentos são tocados pelos homens. As mulheres participam com as vozes e as palmas e, em algumas apresentações sem públicos específicos, elas tocam os instrumentos: D. Maria tocava a lata, e a sua filha, Madalena, toca o pandeiro. Apesar da presença destas mulheres, é clara a predominância dos homens na condução dos instrumentos: é um universo dominado por eles. Questionadas sobre a participação delas com os instrumentos, responderam-nos que são os homens que tocam e elas preferem dançar, cantar e bater palmas. Assim, fica evidente que a função principal da mulher dentro da roda é a de cantar, sambar e bater palmas, sendo o toque dos instrumentos uma função masculina.

É no espaço da roda que os instrumentos se encontram e coexistem, dando som, ritmo e expressão aos sambas. Quem chega à roda percebe que os laços de amizade são fortalecidos no espaço participativo em que se compartilham diversas emoções e memórias, e isto é o que constitui uma tradição e transforma o cotidiano das pessoas em um espaço festivo, alegre e sociável. Desta forma, a roda une as pessoas através da música, da dança, das memórias e da expressão festiva que perpassa o universo do samba e permite ao corpo o contato físico e cultural com outros corpos, possibilitando trocas e interpretações entre estes elementos.

Além dos objetos já mencionados, o samba do Quebra Panela traz em seu instrumental o uso de um material de memória bem conhecido no nordeste brasileiro, que é a sanfona ou acordeão,<sup>150</sup> como é denominado por alguns agentes. “Eu falo logo a verdade, até em festa eu

---

<sup>149</sup> Santos, 2012, op. cit.

<sup>150</sup> **Sanfona:** instrumento do tipo do acordeão, dotado de teclado, registros e botões. O som é produzido pela compressão e distensão de um fole "sanfonado". O ar faz vibrar palhetas livres dispostas nas suas extremidades. Chegou a ser uma espécie de parente pobre do órgão de tubos, substituindo-o nas igrejas que não podiam ter órgão. O Dicionário de "Larrousse" informa ter sido a acordeona inventada em 1827 por "un facteur nommé C. Buffet". Sua introdução no Norte brasileiro data aproximadamente da Guerra do Paraguai (1864-1870). Também chamada de concertina, gaita, harmônica, acordeona, realejo, fole (nome idêntico no norte de Portugal), é

larguei de ir, eu não vou ni festa mais não! Só dou bem com cordeom (acordeão), o camarada que sabe tocar um cordeom é bom demais” *[sic]*.<sup>151</sup> Na fala de Sr. Floriano, fica evidente a queixa em relação à ausência das tradições nos dias atuais. A narrativa denuncia, ainda, que o esquecimento destas tradições pelo grupo tem ocorrido em consequência do processo de reelaboração que acompanha a trajetória das tradições e do surgimento de novos elementos culturais, como a chegada de outros instrumentos como o teclado que, segundo Sr. Floriano, substituiu a sanfona, o violão e o bumba.

### 5.1.2. Palmas

Outra memória do samba de roda é a batida das palmas que acompanha a música, demarca o momento em que os sambadores podem entrar na roda para dançar e envolve os participantes do seu entorno. Durante toda realização da roda, as palmas acompanham o canto, de tal forma que a intensidade da batida das palmas se torna um indicativo do nível de satisfação, entusiasmo e alegria presente na roda.

A introdução das palmas no samba de roda, e também na capoeira, deve ser compreendida de acordo com as misturas de tradições rítmicas culturais indígena, africana e europeia. As palmas que dão ritmo ao samba de roda são heranças que podem ter vindo dos terreiros de candomblé, da capoeira, das festas em homenagens aos santos, ou até mesmo das rodas de vadição nas ruas, onde também se praticava o samba. Elas são usadas em diversas manifestações culturais como na dança coco, e nas muitas reinvenções de sambas brasileiros e suas memórias regionais.

Nos sambas do Vai de Virá, do Quebra Panela e do Reisado, os instrumentos podem ser tocados simultaneamente ao canto, à dança e às palmas. Trata-se, pois, da sintonia entre música e dança, as quais são sempre acompanhadas pela batida das palmas dos participantes. A roda é o espaço das conexões, das relações fluidas de movimentos musicais e culturais, em que os dançarinos estão em constantemente comunicação por meio de gestos, olhares, palmas, sons, trocas, com momentos de espera e transição entre um participante e outro.

Em se tratando de memória do samba, o corpo assume um papel principal na transmissão e na recepção de informações a respeito das tradições antigas para as novas gerações. A maneira de mexer os pés, o quadril, as mãos, a cabeça, o balançar da saia, os

---

instrumento característico da música popular do Nordeste brasileiro. O cantor e compositor Luiz Gonzaga - a partir do baião em 1947 - se transformaria na figura central dentre todos os executantes do instrumento. (Biblioteca Virtual do Gov. do Estado de São Paulo, Dicionário de Instrumentos Musicais, p. 25).

<sup>151</sup> Silva, 2016, op. cit.

giros, o movimentar pelo espaço circular, o batimento das palmas, os toques, o momento de se mexer e também o momento de ficar no lugar, o onde colocar o corpo em relação aos músicos e à roda, todos estes movimentos são reelaborados e reinventados por meio da memória.

### 5.1.3. Vestimentas e cores

A ema pisou na vereda  
Cadê o meu lenço de seda.

(Verso do samba Vai de Virá)

Quando perguntados sobre a vestimenta, os adereços e as cores da roda, os participantes nos asseguram que, nas apresentações nas comunidades, não existe uma preocupação com a arrumação e preparação das roupas para os sambadores do Vai de Virá, do Quebra Panela e do Reisado. A preocupação com a indumentária e com os enfeites usados se aplica somente às apresentações fora das comunidades, uma vez que, nas apresentações nas comunidades, as pessoas participam da roda de samba com roupas do próprio cotidiano, aquelas usadas no trabalho ou para passear. Conforme constata Neguinho (informação verbal),<sup>152</sup>

no início não usava a roupa como uma farda do Vai de Virá, o uso da roupa colorida foi uma influência da Fundação.<sup>153</sup> Dona Nice que falou que era pra nós usar a farda, aí mandou fazer a roupa colorida, a farda. Mas não tinha farda não, nós dançava com a roupa nossa mesmo, era assim. Dançava com a roupa nossa e não dançava com sapato não, era com os pés no chão, descalce mesmo [*sic*].

Como o uso de adereços nunca foi uma regra para os sambadores e sambadeiras do Vai de Virá, a preocupação maior sempre esteve ligada à diversão. Para eles, o samba constitui uma manifestação cotidiana e espontânea que sempre foi praticada nas casas, terreiros (quintal) e latadas com roupas comuns, a despeito do fato de que, quando se fala em samba de roda, as memórias nos remetam ao uso de saias longas, rodadas, lenços, turbantes, chapéus e outros adereços. Deste modo, o grupo Vai de Virá só passou a fazer uso de um vestuário próprio para a ocasião quando o samba passou a ser apresentado em locais públicos, por influência da Fundação Joaquim Dias Guimarães, na pessoa de Dona Nice Amaral que sentiu a necessidade de criar, para o grupo, aquilo que Neguinho chama de farda.

<sup>152</sup> Paudarque, 2012, op. cit.

<sup>153</sup> Fundação Joaquim Dias Guimarães.

Desta forma, o samba do Vai de Virá passou a fazer uso de roupas coloridas, semelhantes às representações trazidas pelas memórias do samba de roda do Recôncavo baiano, nos quais as mulheres usam saias compridas e rodadas, franzidas na cintura com elástico, que transmitem os movimentos e as expressões do corpo e proporcionam a mobilidade aos quadris, principalmente quando elas giram na roda.<sup>154</sup> No Vai de Virá, participantes como Dona Maria, ou Maria do Vai de Virá, como é conhecida, ganham destaque pelos movimentos dentro da roda. Para Dona Nice (informação verbal),<sup>155</sup>

é a coisa mais linda o Vai de Virá, todo mundo fica dançando, cada um apresentando mais solto. Aquela Maria, irmã de Otelino, hoje ela não aguenta mais, a roda dela, ela fazia assim com a saia (ela levanta e roda a saia), ia na cabeça. Esse Meneses que era o Secretário de Cultura de Salvador se encantou com a nega Maria, era bonito demais! [*sic*].

Para Sandroni (2006, p. 60) “a imagem do corpo das sambadeiras em movimentos simultâneos, sacudindo os ombros, remexendo os quadris, girando e segurando a saia rodada, produz no espectador uma sensação estética de vitalidade e bem-estar”. Neste sentido, sambar passa a ser uma demonstração de que o corpo está vivo, expressando alegria, habilidade e vontade. Podemos deduzir que sambar não requer apenas gostar de samba, vai muito além do gostar, é preciso se entregar ao samba de corpo e alma. Sambar revela a ligação com a musicalidade, religiosidade, festividade, corporeidade e ancestralidade cultural brasileira. Ao participar de uma roda de samba, quem samba não se questiona se vai sambar ou não, simplesmente samba. O samba pertence ao corpo, é o corpo e se faz presente nos movimentos espontâneos transformando a roda em um espaço onde a linguagem exercida é a linguagem corporal. Na roda, é o corpo que fala, que expressa a alegria, o belo, a habilidade e a técnica, e também as memórias, as marcas da história e do tempo. Revestido pelas roupas coloridas e pelos adereços, dá cores e formas ao samba de roda.

Ainda segundo Sandroni (2006), a roupa usada nas rodas de samba é um traje típico, baseado na simbologia da baiana, ou seja, é um traje que carrega em si traços de uma memória, de uma identidade, de um lugar, de uma história, de um tempo. Sobre a forma de se vestir das vendedoras de tabuleiros, Souza (2012, p. 109) alega que “se vestiam com saias rodadas, camisas rendadas, turbantes envolvendo os cabelos e muitos colares, pulseiras e balangandãs”, e mesmo não constando em nenhuma organização, estas mulheres produziram

---

<sup>154</sup> Gomes (2012).

<sup>155</sup> Baleeiro, 2012, op. cit.

um comportamento e normas de se vestir que, segundo a autora, passaram a “ser consideradas um dos tipos eminentemente brasileiros: a baiana” (SOUZA, 2012, p. 109).

As saias grandes, né, eles sabiam que pra poder (pausa) oh, “Arriba a saia muié, não deixa a saia moiar, a saia custa dinheiro, dinheiro custa ganhar. Arriba a saia muié, não deixa a saia moiar, a saia custa dinheiro, dinheiro custa ganhar.” É a vida, não é? E aquela saiona rastando no chão, porque eles viam lá dentro aquelas saias, a mais linda das, das garotas, das senhoras, das sinhás-moças, das sinhás [...] aquelas roupas mais lindas [*sic*].<sup>156</sup>

Para D. Nice, o uso das saias longas e rodadas pelas sambadeiras, além de proporcionar beleza e leveza aos movimentos, nos reporta à memória histórica e cultural na qual se inscreve a história de escravidão no Brasil, quando as mulheres, ou melhor, as sinhás vestiam as saias longas e volumosas. Nas senzalas, as mulheres escravas reproduziam o modelo das roupas usadas pelas sinhás e, mesmo sem dispor de tecidos mais sofisticados, confeccionavam suas roupas com tecidos de algodão que muitas vezes eram resultado de seu próprio cultivo.

Os trajes saíram das casas grandes e das senzalas e ganharam as rodas de samba, e estas narrativas são determinantes para a compreensão dos elementos de memória do samba. Apesar de não fazer uso dos trajes eleitos para as rodas de samba, a agente de memória D. Nisalina (informação verbal)<sup>157</sup> reporta as saias longas, rodadas e outros adereços como uma memória da tradição (Fotografia 24).

Era com a mesma roupa que a gente tava, era as roupa nossa. A roupa nera assim justa não, a roupa era assim tudo rodada, vestia era vestido, tudo rodado. Agora alí uma rodava pra lá, rodava pra cá, mas os vestido não era justo não, sempre rodado. Botava uns panos na cabeça, amarrava uns panos [*sic*].

---

<sup>156</sup> Baleeiro, 2012, op. cit.

<sup>157</sup> Entrevista concedida por SILVA, Nisalina Marques da. **Entrevista XXII**. [fev. 2016]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi, 2016.

**Fotografia 24** - As cores da roda do samba do Vai de Virá



Fonte: PAUDARQUE, Armando Ladeia, 1993.

#### 5.1.4. Canto

A música e a dança sempre estiveram associadas às práticas culturais desenvolvidas pelos europeus, africanos e indígenas em diferentes momentos do cotidiano. Conforme é apontado por Tinhorão (2008, p.123), os indígenas e “os africanos criavam cantos propícios para todas as situações, eram cantos para obter chuva, para a terra não secar, para o período da colheita, para a caça, para pesca e todas as demais atividades da comunidade”. Desta forma, os cantos e as danças estavam sempre presentes durante a realização das atividades do cotidiano dos africanos e indígenas. Eram comuns, também, os cantos nas cerimônias religiosas, nos momentos particulares da vida dos homens e das mulheres, na vida da comunidade, nas confraternizações, além das já citadas canções de trabalho.

Na roda de samba, o canto segue o padrão de perguntas e respostas. De acordo com Sandroni (2006), esta é uma forma de cantar conhecida pelo fato de o cantor principal do samba ser um solista. A resposta, que recebe o nome de relativo,<sup>158</sup> é cantada pelos participantes do samba, incluindo os integrantes do grupo e os espectadores. Os textos são frases curtas, cantados pelos solistas e depois repetidas pelos participantes. Segundo Sodré (1998), este tipo de composição com estrofes solistas e refrão fixo é a maneira dos negros comporem os sambas. “Sabe-se que a estrofe solista improvisada, acompanhada de um refrão fixo (retomado sempre pelo coro), é uma das principais características da música negro-brasileira” (SODRÉ, 1998, p. 58).

<sup>158</sup> O relativo é uma estrofe cantada que se constitui numa espécie de resposta à Chula (SANDRONI, 2004, p. 39).

Quem viaja mais eu? Viajou!  
 Quem viaja mais eu? Viajou!  
 Quem viaja mais eu? Viajou!  
 Iaiê, Laiê, ei ê ê.<sup>159</sup>

Nos sambas do Vai de Virá, do Quebra Panela e do Reisado, não existe apenas um cantor. Geralmente os homens, que tocam os instrumentos, cantam junto com algumas mulheres, e os outros participantes do grupo, assim como os espectadores, respondem, acompanhando com palmas. Segundo D. Maria (informação verbal),<sup>160</sup> “a música é assim ó: virou, virou, vai de virá, eu tomém sei virá, vai de virá. As músicas premeira era essa, aí agora fazia o samba, fazia o samba quente, fazia o samba quente, dançava, dançava, dançava até cansava” [sic].

O trecho cantado por D. Maria é um exemplo de refrão fixo dos sambas, cantado por todos e repetido por várias vezes na roda, em forma de resposta, o que significa que este é refrão na roda do samba. Sendo cantado por todos da roda, não há uma regra para ser seguida no canto do Vai de Virá (Fotografia 25), como também não há uma sessão de perguntas e respostas, como no canto do Quebra Panela.

**Fotografia 25** - O canto: memória dos sambas



Fonte: GOMES, Maiza Messias, 2012.

Nos sambas, os cantos não são exercidos apenas em forma de perguntas e respostas. Ao contrário, são de livre escolha dos participantes que podem cantar, por exemplo, cantigas

<sup>159</sup> Versos do samba Quebra Panela.

<sup>160</sup> Santos, 2012, op. cit.



populares, algo bem característico da região Nordeste.<sup>161</sup> Esses versos podem trazer para a roda temas como a paquera, a conquista do homem ou da mulher, o cenário rural, entre outros. Isto permite a improvisação verbal, favorecendo a criatividade e a espontaneidade dos participantes, que são estimulados a “jogar versos”,<sup>162</sup> como nas antigas brincadeiras de roda. Acompanhem os versos do Vai de Virá:

Refrão: Virou, virou, vai de virá, eu também sei virar, vai de virá.

Versos: Eu subi na roseira e tirei um galho, segura, morena, se não eu caio.  
O sol entrou, escureceu, samba, morena, que o samba é seu.  
Tira a canga do boi carreiro, carreiro carriador.

Verificamos, no canto dos sambas do Sertão de Guanambi, a presença muito forte da cultura do vaqueiro,<sup>163</sup> do canto do trabalho e do canto das ladainhas,<sup>164</sup> “os velhos tiradores de ladainhas no sertão do Nordeste tinham vozes de alta expressão trágica, causando inesquecível impressão pela inflexão sonora e patética, abalando as almas” (CASCUDO, 2010, p. 501). Estas práticas não foram perdidas no tempo; ao contrário, estão vivas na memória coletiva de muitas comunidades negras rurais no Brasil, favorecendo, assim, os laços culturais de viver, isto é, os laços coletivos dos grupos.

A gente cantava muito assim no meio da roça. Cantava muito! Hoje em dia que o pessoal não canta mais. Eu cantava muito, eu chegava na roça, eu não ficava parada, cantava muito! Um cantava e o outro respondia também, hoje que o povo não canta, uma moça não canta, sei lá [*sic*].<sup>165</sup>

Também por meio do canto, a roda de samba apresenta uma diversidade de culturas. Neste momento, as diferenças se encontram e convivem; é um espaço intercultural, mestiço, onde os participantes ou os agentes de memória interagem e se conectam com outras culturas.

<sup>161</sup> Os cantos são estróficos e silábicos em língua portuguesa e de caráter responsorial e repetitivo. As estrofes são relativamente curtas e raramente ultrapassam oito versos, sendo que há ainda a ocorrência eventual da improvisação verbal (Dossiê do Samba de Roda do Recôncavo Baiano, 2006).

<sup>162</sup> Expressão usada pelos participantes para referirem-se ao ato de cantar os versos – cantigas populares – jogar o verso na roda.

<sup>163</sup> Vaqueiro: Pastor do gado, guarda das vacas. É o clima ideal para o cantador de desafios, o cangaceiro afoito, o valente defensor da propriedade confiada à sua coragem solidária (CASCUDO, 2010, p. 900). O aboio é o canto do vaqueiro ou canto de trabalho utilizado pelo vaqueiro para tocar a boiada durante as migrações, durante as apartações e nos encontros dos próprios vaqueiros. “O Canto dos vaqueiros, apaziguando o rebanho, levado para as pastagens ou para o curral, é de efeito maravilhoso, mas sabidamente popular em todas as regiões de pastorícia do mundo” (CASCUDO, 2010, p. 21). Há também o aboio de roça, muito ligado ao trabalho nas plantações no semiárido, entoado durante a bata do feijão e do milho, e também, pelas lavadeiras.

<sup>164</sup> As ladainhas são cantadas ou declamadas durante as novenas, os terços e trios em devoção a “Nossa Senhora, Sagrado Coração, Todos os Santos, etc. Sua popularidade, baseada nos poderes místicos da impreciação religiosa, é antiga e vasta. São os últimos vestígios dos ladairos, as rogações públicas e coletivas feitas por ocasião de calamidade” (CASCUDO, 2010, p. 501).

<sup>165</sup> Santos, 2017, op. cit.

Para Canclini (2009, p. 145), a “interculturalidade implica que os diferentes se encontram em um mesmo mundo e devem conviver em relação de negociação, conflito e empréstimos recíprocos”. As rodas dos sambas do Vai de Virá, do Quebra Panela e do Reisado, por meio dos elementos de memória como o canto, a dança, os instrumentos, os trajes e as músicas, apresentam o espaço de trocas culturais sertanejas, permeado pelas culturas indígena, africana e europeia, configurando-as no espaço das mestiçagens.

#### 5.1.4. Letras e Versos

Ô lêlê vai virar  
Vire aqui, vire acolá...

(Verso do samba do Vai de Virá)

No âmbito dos sambas de roda em geral, o repertório musical é vasto e diversificado. Na roda de samba, a música pode sofrer reelaborações de acordo com cada região e memória do grupo, mas, na memória musical do samba de roda, é possível perceber que, mesmo existindo adaptações na expressão de cada grupo, há letras de músicas que são identificadas em vários grupos.

Pau-pereira, pau-pereira  
É um pau de opinião  
Todo pau fulora e dá  
Só o pau-pereira não.<sup>166</sup>

Se a música compõe o conjunto dos elementos de memória do samba de roda, o Pau-pereira é um exemplo desta memória. Bem conhecida das rodas do Vai de Virá, a canção faz parte de outras rodas, como a da comunidade quilombola do Rio das Rãs, situada próximo às margens do Rio São Francisco no município de Bom Jesus da Lapa, BA. No entanto, alguns agentes de memória como D. Maria (informação verbal)<sup>167</sup> atribuem ao próprio grupo a composição do repertório musical do Vai de Virá:

Era nós mermo, era nós. Tinha um cado de música, nós dançava essas músicas tudo, tinha essas danças tudo e virava em outras danças e virava im outra e virava im outra, dançava até cansava [*sic*].

<sup>166</sup> O Pau-Pereira é uma música que faz parte da memória do samba de roda.

<sup>167</sup> Santos, 2012, op. cit.

A narrativa de D. Maria sugere que o grupo criava as suas próprias músicas, mas também revela a apropriação de outras músicas ou de diferentes tradições culturais, evidenciando, assim, a presença de outras danças na roda do Vai de Virá e, ainda, a invenção do samba por meio da memória coletiva. Voltando a discussões anteriores, é incontestável a presença de outras culturas no Vai de Virá, como também nos outros sambas. Isto porque as tradições mantêm continuidades por meio das conexões e coexistências com outras culturas, em um constante processo de invenção e reinvenção em terras sertanejas. Nas palavras de Gruzinski (2014, p. 340) “a gama das mestiçagens vai da apropriação hesitante à invenção estética, da simplificação do original à acentuação de sua complexidade”.

Um dos pontos de destaque na memória musical do samba de roda é a temática. As letras, compostas de sentimentos, desejos, crenças, valores e religiosidades, são capazes de retratar aspectos que evidenciam a complexidade do universo cultural dos participantes. Mesmo não sendo uma regra, aspectos como cotidiano, experiências, natureza, resistências e conflitos vivenciados pelos os antepassados acompanham a memória coletiva musical do samba. Entre os temas com os quais a memória nos permite o contato, a “paquera” é o que mais se destaca na roda, principalmente no Vai de Virá: o “jogo” do amor, o ensejo à conquista, o ciúme, as tristezas e alegrias de um encontro. Na sequência, como se pode observar em uma das cantigas do samba do Vai de Virá, os sentimentos e desejos são traduzidos por meio dos versos.

Eu fui na salina muntado no coei  
Samba de homem, muié tá no mei.

Refrão: Virou, virou, vai de virá, eu também sei virar, vai de virá.

Fica aí, muié  
Que eu vou no samba e vem já  
Se o samba lá tiver bom  
Eu vem te buscar

Refrão

Eu fui arriar meu burro  
Me deu um coice no pé  
Nunca vi coisa doer  
Como coice de muié  
O que é, o que é? O que é, meu bem, o que é?

Eu não vinha nessa casa  
Nem nela tinha atenção  
Vem dá gosto da dona dela  
Com sua geração

Trabaiei, trabaiei pra dá conta da muié  
E o pago que'la me deu  
Foi dizer que não me quer

As letras falam de um universo conhecido pelo povo das comunidades, da memória e da continuidade destes sambas cujos versos representam o universo particular e coletivo. Tal característica também aponta para as mestiçagens das letras dos sambas de roda. De acordo com Cascudo (2010, p. 179), as “danças para imitar animais e peixes e atraí-los, comemorar pesca e caça abundantes ainda são cerimônias entre ameríndios, melanésios, polinésios, australianos, africanos etc.”. Sobre a continuidade cultural de comunidades aldeãs da Idade Moderna, Burke (2010) destaca:

Em comunidades aldeãs onde a maioria das famílias ali permanecia ao longo das gerações, vivendo nas mesmas casas dos pais e avós, lavrando o mesmo solo, é razoável supor uma grande continuidade cultural. Nesse tipo de comunidade, as tradições orais provavelmente eram estáveis e, assim, constituem um guia mais confiável para o passado do que os historiadores modernos se dispõem a admitir. Existem ainda hoje homens que moram nas Terras Altas ocidentais, ocupando a mesma terra que ocupavam seus antepassados no século XVII e possuindo tradições familiares que remontam a essa mesma época (BURKE, 2010, p. 124).

Os aspectos relacionados à continuidade cultural, muito presente em comunidades rurais, manifestam-se nos saberes e fazeres do povo a partir das relações familiares, da permanência no espaço e da estabilidade das relações. Estes aspectos estão vivos na memória do grupo e são passados para as futuras gerações, por meio das tradições orais, do trabalho, das manifestações e das experiências vividas. E “todas essas experiências explicam por que se pode achar dispersas, nas quatro partes do mundo, modos de reações e de criação relativamente comparáveis” (GRUZINSKI, 2014, p. 340).

A título de ilustração de como a memória coletiva acompanha a permanência do grupo, podemos destacar um fato ocorrido durante as entrevistas e conversas nas comunidades: ali, muitos dos agentes de memória diziam que não sabiam mais as músicas e muito menos a dança; no entanto, os primeiros sinais dos elementos de memória, como a presença de alguns instrumentos, um toque, foram suficientes para que os versos fossem entoados ali mesmo, no inesperado, e para que surgisse uma roda de samba. A este respeito, Bosi (2003, p. 16) empregando o que foi dito por Nora (1984), aponta que “a memória se enraíza no concreto, no espaço, gesto, imagem e objeto”. Assim, entendemos que, mesmo as rodas de samba não acontecendo de forma frequente nas comunidades, o samba ainda vive na memória e na vida destes agentes que, despertados por meio dos elementos de memória, veem

surgir naturalmente os versos. Entre uma música e outra, sambadores e sambadeiras vão se encontrando e se reencontrando com suas memórias e, conseqüentemente, reinventando suas tradições.

A memória musical do samba também abrange aspectos que nos reportam ao processo de escravidão no Brasil, ressaltando os conflitos, as perseguições, os maus-tratos, as fugas, e também as festas, as devoções, o trabalho, os encontros, as práticas culturais e sociais da casa-grande e da senzala. A música e a dança representavam, nestes espaços, momentos de liberdade, comunicação, articulação, estratégia e celebração. Desta forma, a memória do samba vem permitindo continuidades de práticas culturais como as encontradas nas comunidades de Tabua Grande, Queimadas e Morro de Dentro, simbolizando as lutas e resistências destas comunidades.

A música aparece, portanto, como material de memória do samba, que envolve o canto e a dança, de grande riqueza quanto aos elementos musicais, à melodia, ao ritmo e à coreografia, em que se misturam e se adaptam memórias e influências indígenas, africanas e europeias.

#### 5.1.6. Dança

Tudo começa com a formação de uma roda, ao som da música, na presença dos instrumentos, das palmas e dos sambadores, que adentram a roda de dois em dois.

De quando em vez um dançarino cansava e outro entrava na roda, a fim de não parar a dança por muitas horas da noite. Do outro lado, sobre uma caixa, a cachaça era vendida aos participantes, ao claro de um candeeiro de azeite, pendurado num moirão. Santinha, com seu jeito brejeiro, esperava cantando que saísse algum dançarino para ela ocupar o lugar na roda (GUIMARÃES, 1991, p. 47).

O samba acontece quando sambadeiras e sambadores encontram-se dispostos em um grande círculo, ao ritmo das palmas e de instrumentos tocados quase sempre por homens, os quais também entram na roda para sambar. No samba de roda, a dança e a música são inseparáveis. Todos os participantes, homens e mulheres, exercem o papel importante de cantar e dançar. Os membros na roda, sejam eles músicos ou sambadores, posicionam-se em círculo sempre fechado e, normalmente, ficam na roda um ao lado do outro. Os instrumentos permanecem juntos – caixa, pandeiro, reco-reco, triângulo, sanfona – sempre de frente para os agentes da roda que, por sua vez, se deslocam para o centro, para executar os passos do

samba. Na roda, todos dançam, desde os músicos até os convidados. Convém recordar a descrição de Nequinho (informação verbal)<sup>168</sup> sobre os passos da dança: “quem inicia a roda é o que toca a caixa, e logo depois o que tá próximo dá uma volta na roda e é seguido pelo que tá do lado, cada um pode dá duas voltas na roda, e assim vai” [*sic*]. O ritmo da roda é acelerado, o toque rápido marca as batidas da caixa, considerada pelo grupo como o elemento principal, sobressaindo em relação aos outros instrumentos.

Nas rodas de samba, é marcante a espontaneidade na maneira como todos se apresentam. É um momento de grande alegria, diversão e descontração, no qual todos se envolvem e participam cantando, sambando, girando, batendo palmas ou tocando instrumentos. Com base nas narrativas, é possível afirmar que a roda de samba esteve presente em quase todas as atividades culturais e demais festejos das comunidades de Tabua Grande, Queimadas e Morro de Dentro.

No samba do Vai de Virá, é o próprio movimento da dança dentro da roda que dá o nome ao samba. Em movimentos circulares, os sambadores vão dando voltas dentro da roda, que acontece da seguinte maneira: o primeiro membro entra na roda e dá uma volta circular, junto com alguns giros; logo depois, quando estiver na sua segunda volta dentro da roda, o sambador ou sambadeira que estava posicionado ao lado do primeiro, entra na roda, que é seguido do terceiro, e assim sucessivamente. Cada dançarino dá duas voltas dentro da roda e retorna para o seu lugar e, desta forma, o samba vai se desenvolvendo e a roda vai seguindo a ordem dos sambadores, que esperam a sua vez de entrar, cantando e batendo palmas. Na roda, a troca dos sambadores do Vai de Virá acontece de forma diferente de outros sambas, como a Chula, em que a troca é sinalizada pelo tradicional movimento, a umbigada.

Observamos que o sinal a ser seguido na roda é a posição dos sambadores, e a troca acontece de acordo com a sequência do próprio círculo. Na roda do Vai de Virá, apesar de não ser declarado como uma exigência, os sambadores esperam a vez, respeitando a do outro. Compreendemos que a própria composição da roda é um espaço de memória que dá vazão às emoções, ao respeito, à alegria, à festividade, assim, as diferenças são visíveis apenas nos movimentos individuais, quando cada um segue inventando e reinventando formas de se expressar por meio do próprio corpo. De acordo com Sr. Celito (informação verbal),<sup>169</sup> “na roda não há uma ordem a ser seguida para dançar, cada um tem um jeito diferenciado de dançar, que varia de acordo com o próprio corpo, com o gingado”.

---

<sup>168</sup> Paudarque, 2012, op. cit.

<sup>169</sup> Entrevista concedida por BRITO, Celito. **Entrevista XXIII**. [mai. 2012]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi, 2012.

Os movimentos na roda são rápidos e corridos, com saltos e giros, variando de dançarino para dançarino, conforme suas características e performances. Na roda, podemos identificar movimentos com traços de outras manifestações como, por exemplo, a contradança do Reisado, presente nos movimentos de alguns dançarinos e no toque dos instrumentos.<sup>170</sup> Como já foi abordado anteriormente, a proximidade com os elementos da cultura do Reisado tem permitido a coexistência do Reis e do Vai de Virá na mesma roda, o que pode ser atestado por materiais de memória como a caixa, instrumento marcante da roda do Vai de Virá que também é usado na Folia de Reis. Além disto, a Folia de Reis é uma prática cultural presente no município de Guanambi e adjacências. Neste sentido, voltando às festas realizadas no interior das irmandades negras e incorporadas à religião católica, as “danças dramáticas”, Souza (2001, p. 255), apesar de não integrar os elementos indígenas a estas danças, aponta que:

O que é interessante destacar nas danças dramáticas que ficaram conhecidas como congadas e nas festas de rei Congo em sua totalidade, é que foram formas culturais criadas pelas comunidades negras na sociedade escravista, que ao mesmo que adotaram padrões institucionais lusitanos e valores católicos, reforçaram os laços com a África natal [e, também, com a cultura indígena] (SOUZA, 2001, p. 255).

Em se tratando da apropriação da cultura do Reisado pelo Vai de Vira e vice-versa, podemos recorrer ao que propõe Canclini (2008) a respeito da análise dos processos de entrecruzamento e intercâmbio cultural pelo mecanismo da hibridação, considerado por ele como eficaz nas conexões de determinadas culturas. Nas palavras de Canclini (2006, p. 1), a “hibridação designa um conjunto de processos de intercâmbios e mesclas de culturas, ou entre formas culturais [...] Historicamente, sempre ocorreu hibridação, na medida em que há contato entre culturas e uma toma emprestados elementos das outras”.<sup>171</sup>

Neste sentido, a memória do samba de roda no Brasil é permeada por influências marcantes da cultura africana, não podendo ser perdida de vista a relação que esta estabelece com as outras culturas; da cultura europeia, temos religiosidade, temas, relatos e associações feitas nas cantigas e alguns instrumentos musicais utilizados; a ligação com a cultura indígena

<sup>170</sup> De acordo com Monteiro (2001, p. 824) “o termo *Contradança*, que teria o significado de dança de pares, *vis-à-vis*; ou viria do inglês, *Country Dance*”. Em oposição a Alvarenga (1982), Monteiro (2001) defende a segunda hipótese, alegando ser mais importante o fato de abandonar a forma antiga do baile, uma vez que, “introduzindo agora a dança de muitos pares simultâneos, típica do campo inglês, do que a natureza das figuras coreográficas (*de pares vis-à-vis*), que pouca novidade apresentam em relação aos usos da simetria em tempos de Jean-Bastide Lully. A influência inglesa também me parece plausível e corresponde a um amplo movimento cultural do século XVIII” (MONTEIRO, 2001, p. 824).

<sup>171</sup> Entrevista de Néstor García Canclini para a EDUSP – Editora da Universidade de São Paulo, disponível em: [http://www.edusp.com.br/cadleitura/cadleitura\\_0802\\_8.asp](http://www.edusp.com.br/cadleitura/cadleitura_0802_8.asp). Acesso em 30/06/2012.

aparece, por exemplo, em determinados passos e maneiras de realizar algumas danças e, ainda, na utilização de instrumentos musicais provenientes de danças e rituais indígenas.

O samba de roda, com suas músicas, rodas, ritmos, instrumentos e elementos que se integram a outras expressões culturais como danças, cantos, histórias e objetos, consolida-se como um espaço de memória, pois, através das rodas de samba, sambadeiras e sambadores como os do Sertão de Guanambi mantêm vivas as tradições mestiças.

Dar sequência à dança, para quem acompanha a movimentação da roda do Vai de Virá, parece muito simples, mas, ao tentar reproduzir os movimentos, percebemos que a simplicidade está apenas na aparência. Na roda, os movimentos são rápidos e requerem agilidade, coordenação motora e desenvoltura do corpo (Fotografia 26).

**Fotografia 26** - Roda do samba Vai de Virá – Comunidade Tabua Grande



Fonte: GOMES, Maiza Messias, 2012.

De acordo com o Dossiê do Samba de Roda do Recôncavo Baiano (2006), o movimento característico do samba é o passo do “miudinho”, em que os pés são colocados na posição paralela, e cujo passo consiste em deslizá-los rapidamente e ao mesmo tempo, para frente e para trás. “Trata-se de um leve e rápido pisoteado, com os pés na posição paralela e solas plantadas no chão” (IPHAN, 2006b, p. 53). No entanto, este passo só foi identificado na dança de alguns sambadores e sambadeiras do Sertão de Guanambi, uma vez que os passos característicos das rodas do Vai de Virá, do Quebra Panela e do Reisado são as corridas, giros e saltos. O passo do miudinho consiste em pisadas firmes e fortes com bastante pressão em direção ao chão, sem perder o equilíbrio; exigem dos sambadores leveza e coordenação motora na realização dos movimentos. O corpo requer uma musculatura fortalecida e flexível. Neste caso, a musculatura da coxa passa a ser a mais solicitada, já que os joelhos são



semiflexionados, acompanhando os movimentos de subir e descer. Os ombros e braços permanecem relaxados e soltos ao longo do movimento.

Já na roda do Vai de Virá, percebemos que os movimentos acontecem de forma coordenada com o próprio corpo. Em alguns momentos, há o desequilíbrio de alguns sambadores, mas em seguida surgem pequenos movimentos como os de braços, ombros, cotovelos, mãos, uma inclinação do tronco e cabeça, que devolvem a estabilidade ao corpo. Para que o movimento aconteça de forma harmônica e estável, é fundamental que todo o corpo esteja envolvido em forma de controle e coordenação, dando equilíbrio ao movimentar de forma dinâmica.

Na roda, o equilíbrio, a forma de dançar e a concentração variam de sambador para sambador – é o jeito de dançar de cada um – e é este jeito de dançar individualizado que resulta nos movimentos peculiares e plurais dos sambas, constituindo a performance coletiva da tradição. Por mais que o samba de roda tenha uma forma específica em cada grupo ou região, é na roda que acontece a dilatação da pluralidade marcante do samba, que se expressa na dança por meio das suas memórias. É no espaço da roda que o samba se conecta a outras culturas, que as mestiçagens são reveladas através da música e das danças acompanhadas pelo som dos tambores, pandeiros, caixas, chocalhos, reco-recos, triângulos, violões, sanfonas e palmas de sambadeiras e sambadores.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer da viagem que propusemos fazer pelo universo das práticas culturais das comunidades negras rurais do Sertão de Guanambi, em que a memória coletiva dos sambas de rodas foi tomada como objeto de estudo, registramos, observamos, ouvimos histórias de vida, sentimentos e narrativas embargadas por emoções, compartilhamos experiências, crenças, costumes, tradições, reinvenções, o fazer da história e muitas memórias. Todos estes aspectos fizeram com que, à medida que avançávamos no trajeto, elementos de diversas culturas saltassem à frente, sob a forma de exibição, o que era impossível ignorar. A partir deste cenário, e apenas a partir dele, é que se tornou possível responder às inquietações, objetivos e hipóteses que desde o início acompanham este estudo.

Desde o começo da pesquisa, fomos alertamos acerca dos perigos e percalços que enfrentaríamos pelos caminhos das fontes orais e, principalmente, da responsabilidade que havíamos assumido ao optar por trabalhar com a multiplicidade temporal da memória. Ainda assim, por complexa que pudesse ser ou vir a se tornar, continuamos a viagem pelas tradições culturais das Comunidades de Tabua Grande, Morro de Dentro e Queimadas, que nos sensibilizaram e seduziram o olhar, despertando mais atenção para desvendar os labirintos da memória dos sambas de roda do Vai de Virá, do Quebra Panela e do Reisado, por meio dos elementos de memória e das mestiçagens reveladas nos processos de coexistências e reinvenções destas práticas culturais.

Além disto, a escassez de estudos sobre as práticas culturais dos sertões motivou as ações no sentido de buscar, cada vez mais, adentrar nestes cenários, evidenciando as memórias e histórias até então pouco conhecidas na região. As narrativas dos moradores permitiram, por exemplo, conhecer melhor as histórias das comunidades e, conseqüentemente, as reinvenções por que passam os sambas de roda. Neste percurso, dialogamos com alguns autores, procurando estabelecer relações entre os conceitos e os elementos de memória dos sambas de roda, a partir da compreensão de que estes são cheios de pluralidade, riqueza, mestiçagens e conexões culturais. Para tanto, foram utilizadas fontes documentais, relatos de viajantes, imagens, narrativas, revistas, fotografias, vídeos e, principalmente, fontes orais.

Por meio das dinâmicas de mestiçagens nos debruçamos sobre as diversidades de danças e cantos, desde os batuques africanos até os sambas de roda das comunidades negras rurais de Guanambi, de modo a perceber como os fazeres herdados da África sempre estiveram em constantes conexões com os indígenas e europeus, coexistindo e se

reelaborando, como nos mostram a história e a memória destas práticas mestiças. Neste sentido, as abordagens do estudo têm girado em torno dessas manifestações, ressaltando a presença de elementos estéticos mestiços nos vários ritmos musicais brasileiros.

Ao trazer o universo do samba de roda, tomamos como base, principalmente, os conceitos de mestiçagens, dinâmicas de mestiçagens, trânsitos culturais e mundialização, os quais nos ajudaram a pensar as práticas culturais das comunidades negras rurais de Guanambi, e mais especificamente os sambas de roda, por meio do conjunto de elementos de memórias mestiços. Optamos por abordá-lo sob a ótica das histórias conectadas de Subrahmanyam (1997), entendendo a formação dos sambas a partir dos contextos mundializados. Assim, a ideia principal do texto foi a de romper com a história do samba que é contada e reproduzida historicamente a partir da versão da origem africana. Com isto, não negamos todo o referencial histórico do samba de roda. Ao contrário, o utilizamos como base para o estudo e, aos poucos, as produções históricas do samba de roda foram apresentando o universo mestiço e as conexões que esta tradição abriga. A partir deste contexto, analisarmos os elementos de memória dos sambas para constatar o caráter mestiço desta tradição e percebemos que os elementos de memória dos sambas de roda, materializados na roda, nas vivências cotidianas e nas práticas culturais das comunidades, são permeados pelas culturas indígena, africana e europeia, as quais dão cores, cantos, danças, sons e ritmos às rodas de sambas das comunidades negras rurais de Guanambi.

Além disto, elegemos como o foco deste estudo a memória coletiva dos sambas de roda, que se encontra latente nas vivências dos moradores das comunidades negras rurais de Guanambi. Assim, as práticas cotidianas também passaram a integrar o comboio das narrativas orais. Destacamos as atuações dos moradores das comunidades, que, desde o início, procuraram reinventar suas tradições, sejam elas relacionadas ao trabalho, à diversão, à música ou à dança, o que tem permitido a manutenção destas práticas por meio da memória coletiva transmitida de geração para geração.

Diante da multiplicidade de culturas que perpassam a formação dos sambas de roda, e no sentido de desenvolver de forma satisfatória a pesquisa, sinalizamos, nestas considerações inconclusas, os resultados obtidos nas análises que foram apresentados em quatro capítulos.

No primeiro capítulo, propusemos abordar os processos de ocupação, interiorização e povoamento dos sertões, caracterizando estes espaços como sendo propícios às mesclas, conexões e trânsitos culturais. Arelada a este povoamento dos sertões está a formação das comunidades de Tabua Grande, Morro de Dentro e Queimadas, realizada a partir dos deslocamentos dos povos, conforme evidenciaram as narrativas dos próprios agentes de

memória das comunidades negras rurais de Guanambi. A partir deste processo, percebemos que, de acordo com a memória coletiva dos sertões, os elementos mestiços e os contextos mundializados têm fomentado os processos de invenções e reinvenções do samba de roda das comunidades em questão.

No segundo capítulo, as discussões foram voltadas para o samba de roda sob a perspectiva histórica: dos batuques africanos ao samba de roda dos Sertões de Guanambi, destacando as formas de invenções e reinvenções, bem como os elementos plurais e as conexões que acompanham a trajetória histórica desta tradição cultural.

A proposta do terceiro capítulo foi trazer o contexto das festas e práticas de sociabilidades das comunidades como o elemento de memória do samba, uma vez que as memórias das festas denunciam que, assim como elas, também os sambas se reinventam por meio das influências e coexistências culturais. Neste sentido, apesar dos sambas de roda não serem celebrados e comemorados como uma festa, eles sempre estiveram presentes nas festas das comunidades. Além disso, outro ponto da pesquisa faz referência ao fato de que as festas e práticas de sociabilidades das comunidades negras rurais de Guanambi constituem-se em elementos de memória favoráveis às invenções e reinvenções dos sambas.

Para o quarto capítulo, elegemos tratar da memória dos sambas de roda, descrevendo o conjunto de elementos de memória que constitui a memória mestiça dessas tradições. Sobre os elementos de memória, destacamos a roda, o corpo, o canto, os instrumentos, a letra das músicas, a vestimenta e a dança, que atribuem ao samba de roda o caráter mestiço proveniente dos encontros das culturas indígena, africana e europeia. Ao tempo em que os elementos de memória caracterizam os sambas de roda como práticas mestiças, estes últimos constituem-se como a principal tradição cultural dos moradores das comunidades negras rurais de Guanambi, mantendo os processos de reinvenções sempre que possível, desde às primeiras apresentações na antiga Vila até as comemorações da cidade Guanambi.

A principal contribuição deste estudo foi a de desvendar uma prática cultural tão cara às comunidades negras rurais de Guanambi, o samba de roda, na tentativa de construir um diálogo com os sujeitos que tiveram suas histórias relegadas ao esquecimento. Assim, o samba de roda, por meio dos elementos de memória, compõe, neste estudo, a identificação e a representação da memória coletiva das comunidades.

No campo da cultura, assim como as ideias, os elementos e as práticas são fluidas, movediças, plurais e mestiças, também as considerações são transitórias. A memória coletiva dos sambas de roda é ancorada nas experiências em meio à diversidade cultural. Assim, carregadas de conhecimentos, práticas, sentimentos, significados, dores, alegrias, sonhos,

lutas e trabalho, há ainda muito o que se contar a respeito das histórias e memórias das comunidades negras rurais do Sertão de Guanambi. Mesmo que não atendamos ao apelo do pequeno verso “eu já vou embora, não vai não!”, não finalizaremos a relação com os sambas de roda do Sertão de Guanambi, tampouco com as comunidades negras rurais desta região. Mas a viagem pelas práticas culturais das comunidades de Tabua Grande, Morro de Dentro e Queimadas, chegou a um destino e propomos uma parada. Fica aqui a contribuição e a sugestão aos que se interessarem pelo tema. Resta-nos lembrar dos versos “a panela quebrou e a saudade ficou!”

## REFERÊNCIAS

### Dicionários, enciclopédia e almanaque

BLUTEAU, Raphael. **Vocabulario portuguez & latino**: aulico, anatomico, architectonico. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712 - 1728. 8 v. Disponível em: <http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/1/festa>.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10. ed. Ediouro, Rio de Janeiro, 2010.

DINIZ, André. **Almanaque do samba**: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir. 3. ed, Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

**ENCICLOPÉDIA da música brasileira**; erudita, folclórica, popular. São Paulo: Art Ed., 1977. 2 v.

LOPES, Nei. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana**. 4. ed. São Paulo: Selo negro, 2011.

\_\_\_\_\_. **Novo dicionário banto no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro, Pallas editora, 2012.

MOURA, Clóvis. **Dicionário da escravidão negra no Brasil**. 1. ed., reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

RIOS, Dermival Ribeiro. **Grande dicionário da língua portuguesa**. São Paulo: DCL, 2009.

SILVA, Antonio Moraes. **Diccionario da lingua portugueza** - recopilado dos vocabularios impressos ate agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado, por ANTONIO DE MORAES SILVA. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813. Disponível em: <http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario>.

SILVA PINTO, Luiz Maria da. **Diccionario da Lingua Brasileira**. Volume único, 1832. Disponível em: <http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/3/festa>

### Livros, artigos, capítulos de livros e revistas

ABREU, Martha. **O império do divino**: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: São Paulo: Fapesp, 1999.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. **Preconceito contra a origem geográfica e de lugar**: fronteiras da discórdia. São Paulo: Ed. Cortez, 2007.

ALENCASTRO, Luiz F. A pena e o pincel. In. STRAUMAMN, Patrick. **Rio de Janeiro cidade mestiça**: nascimento da imagem de uma nação. São Paulo: Cia. das letras, 2001, p. 133-164.

AMADO, Janaína. Região, sertão. **Revista estudos históricos**, Rio de Janeiro, FVG, 1995. p. 145-151.

ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. **Os índios na história do Brasil**. Coleção FGV de bolso, série história. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

AMOROSO, Daniela. **Etnocenologia**: conceitos e métodos a partir de um estudo sobre o samba de roda do Recôncavo baiano. In: VI Congresso de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas, Salvador, UFBA, 2010.

ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução Denise Bottman, São Paulo: Companhia de letras, 2008.

ANDRADE, Mário de. **Modinhas imperiais**: ramilhete de 15 preciosas modinhas de salão brasileiras, do tempo do império, para canto e piano, seguidas por um delicado lundú para pianoforte, cuidadosamente escolhidas, prefaciadas, anotadas e dedicadas ao seu ilustre e genial amigo, o maestro Heitor Villa-Lobos. São Paulo: Casa Chiarato, 1930. 49p.

\_\_\_\_\_. **A pequena história da música**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

\_\_\_\_\_. **Danças Dramáticas Brasileiras**. São Paulo, Martins Ed., 1962 - 3 vols.

ANTONIL, André João. **Cultura e opulência do Brasil**. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia/Edusp, (Coleção Reconquista do Brasil), 1982.

ARAÚJO, Mozart de. **A modinha e o lundú no século XVIII**: uma pesquisa histórica e bibliográfica. São Paulo: Ricordi, 1963. p. 43-54.

ARRUTI, José Maurício. **Mocambo**: antropologia e história do processo de formação quilombola. Bauru: Edusc, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. In. Introdução. 7. ed. - São Paulo: Hucitec, 2010.

BERNARD, Carmem; GRUZINSKI, Serge. **História do novo mundo 2**: as mestiçagens. Tradução: Mary Amazonas Leite Barros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. Estética Performática e Cotidiano. In: TEIXEIRA, J. (org.). **Performance & Sociedade**. Brasília: TRANSE/UNB, 1996.

\_\_\_\_\_. Etnocenologia, uma introdução. In: GREINER, Christine e BIAO, Armindo. (org.). **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999.

\_\_\_\_\_. **Etnocenologia e a cena baiana**: textos reunidos. Salvador: P&A Editora, 2009.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: T.A. Queiroz, 1979.

\_\_\_\_\_. **O tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. 3. ed. São Paulo: Ateliê editorial, 2003.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**: Europa, 1500-1800. Tradução Denise Bottmann. In. Introdução. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. **O que é história cultural?** Tradução Sergio Goes de Paula, 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

CANCELA, Francisco. **A presença de não-índios na vila de índios de Porto Seguro**: Relações interétnicas, territórios multiculturais e reconfiguração de identidade – reflexões iniciais. Espaço Ameríndio, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 42-61, jul./dez. 2007.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão; Ana Regina Lessa; Gênese Andrade. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

\_\_\_\_\_. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

CARNEIRO, Edison. **Samba de umbigada**. Rio de Janeiro: Ed Polar / Companhia de defesa do folclore brasileiro, 1961.

\_\_\_\_\_. **A sabedoria popular**. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. 6. ed. Campinas: Papirus, 2010.

\_\_\_\_\_. **A invenção do cotidiano I**: as artes do fazer. 18. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

COSTA, Ivoneide de França. **O rio São Francisco e a Chapada Diamantina nos desenhos de Teodoro Sampaio**. 2007. Dissertação de Mestrado em Ensino Filosofia e História das Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

COSTA, João Batista de A. **Fronteira regional no Brasil**: o entre-lugar da identidade e do território baianos em Minas Gerais. Sociedade e cultura, v. 5, n. 1, p. 53-64. jan./jun., 2002.

COTRIN, Dário Teixeira. **Guanambi**: aspectos históricos e genealógicos. Guanambi, 1994.

\_\_\_\_\_. **O distrito de paz do Gentio e a história sucinta de sua decadência**. A Penna, Montes Claros, 1997.

DEL PRIORE, Mary. **Festas e utopias no Brasil colonial**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **História oral**: memória, tempo, identidades. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

DUTRA, Nivaldo Osvaldo. **Retalhos da memória**: os negros do Mangal / Barro Vermelho – Comunidade quilombola do Médio São Francisco-BA. Tese de doutorado – Programa de Pós-graduação em história social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC, São Paulo, 2015.



\_\_\_\_\_. **História:** do Rio das Rãs ao Mangal – Comunidades Quilombolas do baixo Médio São Francisco - Bahia. In: dos Anais do XVII Encontro Regional de História – O lugar da História. ANPUH/SPUNICAMP. Campinas, 2004. Cd-rom.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Org. Michael Schröter, Vera Ribeiro e Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. Apresentação, In: **Uso e abusos da história oral**. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

FERRETI, Sérgio F. Ao som dos tambores. In. **Revista de história**. Rio de Janeiro, v. Ano 4, p. 74-78, 2009.

FLORES, Alice Lacerda Pio. **Mestres de Capoeira:** memória e salvaguarda no século XXI. 2017. 204 f. Dissertação (Mestrado em Memória) – Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, 2017.

FREIRE, Felisbello. **História territorial do Brasil**. Salvador, Secretaria da Cultura e Turismo, Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, 1998.

FRENTRESS, J.; WICKHAM, C. **Memória social:** novas perspectivas sobre o passado. Ed. Lisboa, Teorema, 1992.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2008.

GIAROLA, Flávio Raimundo. **As representações da mão-de-obra:** escravos, imigrantes e trabalhadores nacionais nos discursos dos políticos sanjoanenses (1871-1889). Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de São João del-Rei, Departamento de Ciências Sociais, Política e Jurídicas. São João del-Rei, 2011.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. Tradução Raul Fiker. Ed. Unesp. São Paulo, 1991.

\_\_\_\_\_. **Modernidade e identidade**. Tradução Plínio Dentzien. Jorge Zahar Ed., Rio de Janeiro 2002.

GINZBURG, C. **O queijo e os vermes:** o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. Tradução Maria Betânia Amoroso. 6. ed. - São Paulo: Ed. Cia das Letras, 2006.

GOMES, Flávio dos Santos. Um recôncavo, dois sertões e vários mocambos: quilombos na capitania da bahia (1575-1808). **História social**, Campinas, n. 2, p. 25-54, 1995.

\_\_\_\_\_. **Mocambos e quilombos:** uma história do campesinato negro no Brasil. 1. ed. Claro Enigma, São Paulo, 2015.

GOMES, Maiza Messias. **Cultura popular no Alto Sertão Baiano:** a tradição do Vai de Virá em Guanambi – BA. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2012.

GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. São Paulo: Cia. das letras, 2001.

\_\_\_\_\_. Os mundos misturados da monarquia católica e outras connected histories. In: Rio de Janeiro: **Topoi**, mar. 2001. p. 175-195.

\_\_\_\_\_. **As quatro partes do mundo**: história de uma mundialização. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG: São Paulo: Edusp, 2014.

GUIMARÃES, Elísio Cardoso. **Leocádia**: romance histórico. Rio de Janeiro: Companhia brasileira de Artes Gráficas, 1991.

GUIMARÃES, Francisco. **Na roda do samba**. Rio de Janeiro: vagalume, 1933.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

\_\_\_\_\_. **Los marcos sociales de la memoria**. Barcelona: Antropos, 2004.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs). **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. Tradução: João Paulo Monteiro. 8 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

IPHAN. **Ofício das Paneleiras de Goiabeiras** (Dossiê Iphan: 3). Brasília, DF: Iphan, 2006.

IPHAN. **Samba de Roda do Recôncavo Baiano** (Dossiê Iphan: 4). Brasília, DF: Iphan, 2006b.

IVO, Isnara Pereira. **O anjo da morte contra o santo lenho**: poder, vingança e cotidiano no sertão da Bahia. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2004.

\_\_\_\_\_. **Homens de caminho**: trânsitos culturais, comércio e cores nos sertões da América portuguesa. Século XVIII. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2012.

\_\_\_\_\_ & SANTOS, Ocerlan. Mestiçagens e distinções sociais nos sertões da Bahia do século XIX. **Revista de História Regional**, v. 02, n.11, p. 110-129, 2016. Disponível em: <<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/rhr>> Acesso em 03 de fevereiro de 2017.

\_\_\_\_\_ & PAIVA, Eduardo França (Org.). **Dinâmicas de mestiçagens no mundo moderno**: Sociedades, culturas e trabalho. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2016.

KANTOR, Iris. **Pacto Festivo em Minas Colonial**: A entrada triunfal do primeiro bispo na Sé de Mariana. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Departamento de História/FFLCH/USP, 1996.

KIEFFER, Ana Maria. A flauta de Matuiú: registro, memória e recriação musical de festas no Brasil nos séculos XVI e XVII. In: JANCSÓ, István; KANTOR, Iris; (Orgs.). **Festa**: Cultura

e Sociabilidade na América portuguesa. Volume II, São Paulo: Hucitec - Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp: imprensa oficial, 2001.

LACERDA, Regina. **Folclore Brasileiro** - Goiás. Rio de Janeiro: Funarte/MEC, 1977. 9

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução Bernador Leitão... (*et al.*). 5. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LEITE, Ilka Boaventura. Humanidades insurgentes: conflitos e criminalização dos quilombos. **Cadernos de debates nova cartografia social: territórios quilombolas e conflitos**, v. 01, n. 02. Manaus: Projeto nova cartografia social da Amazônia, UEA edições, 2010.

LIMA, Edilson Vicente de. A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos. 2010. 248 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-29102010-130411/pt-br.php>>. Acesso em 21 abril de 2017.

LOPES, Nei. **Bantos, malês e identidade negra**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

LORDELO, Petry Rocha. **O samba chula de cor e salteado em São Francisco do Conde/BA: cultura populá e educação não-escolá para além da(o) capitá**. 2009. Dissertação de Mestrado em Educação, UFBA, 2009.

MACIEL, Raiana. **A Política de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial e seus impactos no Samba de Roda do Recôncavo Baiano**. Dissertação de Mestrado em Música, UFBA, 2009.

MARIANO, Agnes. Batucada brasileira. In: **REVISTA. Memórias da Bahia II**. A voz do escândalo. Correio da Bahia, vol. 1, Salvador, 2003.

MARTINS, Saul. **Folclore Brasileiro** - Minas Gerais. Rio de Janeiro: Funarte/MEC, 1982.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **História oral: como fazer, como pensar**. 2. Ed, 3ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014.

MEIRA, Dulce da Silva. **Rimando a história**. Gráfica e editora: Graphset. Guanambi-BA, 1999.

MELLO, Veríssimo de. **Folclore Brasileiro** - Rio Grande do Norte. Rio de Janeiro: Funarte/MEC, 1977.

MIRANDA, Carmélia Aparecida Silva. **Vestígios recuperados: experiências da comunidade negra rural de Tijuaçu, BA**. 1. ed. - São Paulo: Annablume, 2009.

\_\_\_\_\_. **Comunidades quilombolas do Brasil: desafios e perspectivas**. Cordis. Revoluções, cultura e política na América Latina, São Paulo, n. 11, p. 253-279, jul./dez. 2013.

MONTEIRO, Marina Francisca Martins. A dança na festa colonial. In: JANCSÓ, István; KANTOR, Iris; (Orgs.). **Festa: Cultura e Sociabilidade na América portuguesa. Volume II**, São Paulo: Hucitec - Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp: imprensa oficial, 2001.

MONTENEGRO, Antônio Torres. **História e memória: a cultura popular revisitada**. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

MORAES, Cristina de Cássia Pereira. **Do corpo místico de Cristo: irmandades e confrarias na Capitania de Goiás (1736-1808)**. Tese (Doutorado em História) – Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, 2005.

MORAES FILHO, Mello. **Festas e Tradições Populares do Brasil** / Melo Morais Filho – Belo Horizonte: Editora Itatiaia: Rio de Janeiro, 1999.

MOURA, Glória. **Festas dos quilombos**. Editora Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

MUNANGA, Kabengele. **Origem e histórico do quilombo na África**. São Paulo. Revista USP (n. 28), 1996.

\_\_\_\_\_. & GOMES, Nilma Lino. **O negro no Brasil de hoje**. São Paulo: Global, 2006.

NERI, Renato Aquino. **Percepções sobre o estudo e análise da organização social de parentes em laudos antropológicos**. 29ª Reunião Brasileira de Antropologia, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal/RN, 2014.

NEVES, Erivaldo Fagundes. Sucessão dominial e escravidão na pecuária do Rio das Rãs. **Sitientibus**, Feira de Santana, n. 21, p. 117-142, jul./dez. 1999.

\_\_\_\_\_. Sampauleiros traficantes: comércio de escravos do alto sertão da Bahia para o oeste cafeeiro paulista. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 24, p. 97-128, 2000.

\_\_\_\_\_. **Estrutura fundiária e dinâmica mercantil: Alto Sertão da Bahia, séculos XVIII e XIX**. EDUFBA; Feira de Santana: UEFS, 2005.

\_\_\_\_\_. **Caminhos do sertão: Ocupação territorial, sistema viário e intercâmbios coloniais dos sertões da Bahia**. Acardia, 2007.

\_\_\_\_\_. **Uma comunidade sertaneja: da sesmaria ao minifúndio**. 2. ed. ver. e ampl - EDUFBA; Feira de Santana: UEFS, 2008.

NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. **Projeto história**, n. 10, p. 7-28, dez. 1981.

O'DWYER, Eliane Cantarino. **Quilombos: identidade étnica e territorialidade**. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

\_\_\_\_\_. Terras de quilombo no Brasil: direitos territoriais em construção. **Cadernos de debates nova cartografia social: territórios quilombolas e conflitos**. Vol. 01, nº 02. Manaus: Projeto nova cartografia social da Amazônia, UEA edições, 2010.

PAIVA, Eduardo França. **Escravos e libertos nas Minas Gerais do século XVIII**. Estratégias de resistência através dos testamentos. São Paulo: Annablume, 1995.

\_\_\_\_\_. Celebrando a alforria: amuletos e práticas culturais entre as mulheres negras e mestiças do Brasil. In: JANCSÓ, István; KANTOR, Iris; (Orgs.). **Festa: Cultura e Sociabilidade na América portuguesa**. Volume II, São Paulo: Hucitec - Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp: imprensa oficial, 2001.

\_\_\_\_\_. Trânsito de culturas e circulação de objetos no mundo português – século XVI a XVIII. In \_\_\_\_\_. (Org.). **Brasil-Portugal. Sociedades, culturas e formas de governar no mundo português (séculos XVI-XVIII)**. São Paulo: Annablume, 2006b. P 99-122.

\_\_\_\_\_. **Dar nome ao novo**: uma história lexical das Américas portuguesa e espanhola, entre os séculos XVI e XVIII (as dinâmicas de mestiçagem e o mundo do trabalho). Tese de Professor Titular em História do Brasil apresentada ao Departamento de História da Universidade de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2012.

\_\_\_\_\_. **Dar nome ao novo**: uma história lexical da Ibero-América entre os séculos XVI e XVIII (as dinâmicas de mestiçagens e o mundo do trabalho). Belo Horizonte: Autêntica, 2015. 301 p.

\_\_\_\_\_. Escravidão, dinâmicas de mestiçagens e o léxico ibero-americano. In: **Perspectivas**. V. 10, 2013, p. 11-24. Disponível em:  
[http://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/9722/3/Revista\\_PERSPECTIVA\\_%2310\\_final.pdf](http://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/9722/3/Revista_PERSPECTIVA_%2310_final.pdf). Acesso em abril de 2017.

\_\_\_\_\_ & IVO, Isnara Pereira. **Escravidão, mestiçagem e história comparadas**. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: PPGH-UFGM; Vitória da Conquista: Edições Uesb, 2008.

\_\_\_\_\_; IVO, Isnara Pereira & MARTINS, Ilton Cesar (Org.). **Escravidão, mestiçagens, populações e identidades culturais**. São Paulo: Annablume/PPGH-UFGM, Vitória da Conquista: Edições UESB, 2010.

\_\_\_\_\_; AMANTINO, Marcia & IVO, Isnara Pereira; (Org.). **Escravidão, mestiçagens, ambientes, paisagens e espaços**. São Paulo: Annablume/PPGH-UFGM, 2011.

PARAISO, Maria Hilda Baqueiro. Os botocudos do leste na ótica dos viajantes do século XIX (1815-1820). XXII Reunião Brasileira de Antropologia. Fórum de Pesquisa 4: **Etnografia Dos Relatos De Viagem**. Brasília, 2000.

PERALTA, Elsa. **Abordagens teóricas ao estudo da memória social**: uma resenha crítica. Arquivos da memória – Antropologia, escala e memória, nº 2, Lisboa, 2007.

PEREIRA, Analúcia Danilevicz. África pré-colonial: ambiente, povos e culturas. In: VISENTINI, Paulo Fagundes. **História da África e dos africanos**. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Trad. Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PIRES, Maria de Fátima Novais. **O crime na cor**: escravos e forros no alto sertão da Bahia (1830-1888). São Paulo: Annablume, Fapesp, 2003.

\_\_\_\_\_. **Fios da vida:** tráfico internacional e alforrias nos Sertões de Sima – BA (1860 – 1920). São Paulo: Annablume, 2009.

PORTELLI, Alessandro. **O que faz a história oral diferente.** Tradução: Maria Therezinha Janine Ribeiro. Proj. História, São Paulo, 14 de Fev., 1997.

RAMOS, Fábio Pestana. O festejo dos santos a bordo das embarcações portuguesas dos séculos XVI: sociabilização ou controle social? In: JANCSÓ, István; KANTOR, Iris; (Orgs.). **Festa:** Cultura e Sociabilidade na América portuguesa. Volume II, São Paulo: Hucitec - Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp: imprensa oficial, 2001.

REIS, João José. Batuque negro: repressão e permissão na Bahia oitocentista. In: JANCSÓ, István; KANTOR, Iris; (Orgs.). **Festa:** Cultura e Sociabilidade na América portuguesa. Volume I, São Paulo: Hucitec - Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp: imprensa oficial, 2001.

\_\_\_\_\_. Tambores e temores: a festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Carnavais e outras F(r)estas.** Campinas: Ed UNICAMP/ CECULT, 2002.

\_\_\_\_\_. **Rebelião escrava no Brasil:** a história do levante dos malês em 1835. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. **Domingos Sodré, um sacerdote africano:** escravidão, liberdade e candomblé na Bahia do século XIX. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

RIBEIRO, Núbia Braga. **Os povos indígenas e os sertões das minas do ouro no século XVIII.** Tese de doutorado – Programa de Pós-graduação do departamento de história da faculdade de filosofia, letras e ciências humanas da Universidade de São Paulo. Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2008.

ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira.** Vol. I e vol II, Rio de Janeiro: H. Garnier, 1888. 2 v.

SAHLINS, Marshall. **Ilhas de histórias.** Tradução: Barbara Sette. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

SAMPAIO, Teodoro Dr. **O Rio São Francisco – trechos de um diário de viagem e a Chapada Diamantina, 1879-80.** São Paulo – Escolas Profissionais Salesianas. Disponível em: Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. Nº Reg. 1241.

SANDRONI, C; DOHRING, C; MARTINS, S; PIRES, J; MARQUES, F. **Dossiê para o registro do Samba de Roda do Recôncavo Baiano.** Iphan, 2004.

\_\_\_\_\_. **Feitiço decente:** transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

SANSONE, Livio; SANTOS, Jocélio Teles dos. Divertimentos estrondosos: batuques e sambas no século XIX. In: **Ritmos em trânsito:** sócio-etnologia da música baiana. São Paulo: Dynamis editorial, 1997.

SANTOS, Cléria Rozane Montalvão; PEREIRA, José Márcio Fernandes. **Festejos de Santo Antônio em Guanambi**. Monografia – UNEB, Campus VI, Caetité, 2005.

SANTOS, Fabrício Lyrio. **Da catequese à civilização: colonização e povos indígenas na Bahia (1750-1800)**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História. Salvador, 2012.

SANTOS, Jucélia Bispo dos. História da comunidade quilombola de Olaria (Irará/Bahia) e a luta pela terra na contemporaneidade. **Revista de Ciências Humanas**, Florianópolis, vol. 44, Número 1, p. 223-248, abril de 2010.

SANTOS, Márcio Roberto Alves dos. **Fronteiras do sertão baiano: 1640-1750**. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2010.

SANTOS, Paulo Henrique Duque. **Légua tirana: sociedade e economia no alto sertão da Bahia**. Caetité, 1890-1930. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2014.

SARMENTO, Alfredo de. **Os sertões d'África: Apontamento de Viagem**. Lisboa: Editor-proprietário Francisco Arthur da Silva, 1880.

SILVA, Alberto da Costa e. **A enxada e a lança: a África antes dos portugueses**. 5. ed., rev. e ampl. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. ISBN 978-85-209- 3947-5.

\_\_\_\_\_. **A manilha e o libambo: a África e a escravidão, de 1500 a 1700**. 2. ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. ISBN 978-85-209-3949-9.

\_\_\_\_\_. O Brasil, a África e o Atlântico no século XIX. **Estud. av.** vol.8 nº. 21, São Paulo, May/Aug. 1994

SODRÉ, Muniz. **Samba - O dono do corpo**. 2. ed. - Rio de Janeiro: Mauad,1998.

\_\_\_\_\_. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. Rio de Janeiro: Imago Ed, Salvador-BA, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

SOUZA, Marina de Mello e. História, mito e identidade nas festas de reis negros no Brasil: séculos XVIII e XIX. In: JANCSÓ, István; KANTOR, Iris; (Orgs.). **Festa: Cultura e Sociabilidade na América portuguesa**. Volume I, São Paulo: Hucitec - Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp: imprensa oficial, 2001.

\_\_\_\_\_. **Reis negros no Brasil escravocrata: história da festa de coroação de Rei Congo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

\_\_\_\_\_. **África e Brasil Africano**. 3. ed., São Paulo: Ática, 2012.

SOUZA, N. L.; ARAUJO, M. S. de.; CORSINO, M. C.; *et al.* **Coisas de Minas: Série radiofônica sobre as particularidades do “ser mineiro.”** XVIII Prêmio Expocom 2011 – Exposição da Pesquisa Experimental em Comunicação. Viçosa-MG, 2011.

SPIX, Von e MARTIUS, Von. **Através da Bahia**: Excerptos da obra *Reise in Brasilien*. Tradução a português pelos Drs. Pirajá da Silva e Paulo Wolf. 3ª ed, vol. 118, Companhia Editora Nacional: São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Porto Alegre, 1938.

STUART. B. Schwartz. Tapanhuns, negros da terra e curibocas: Causas comuns e confrontos entre negros e indígenas. **Afro-Ásia**, 29/30, 2003, p. 13-40.

SUBRAHMANYAM, Sanjay. **Histórias Conectadas**: Notas para a Reconfiguração de uma Moderna Eurásia. In: *Além das Histórias Binárias*. Reimaginando a Eurásia para cerca de 1830. Tradução: Carla Cristiane de Oliveira Marson. Victor Lieberman Editor.

TEIXEIRA, Domingos Antônio. **Respingos históricos**. Salvador: Ed. Arembepe, 1991.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil**. Cantos, danças, folguedos: origens. São Paulo: Ed. 34, 2008.

VAINFAS, Ronaldo. **A heresia dos índios**: catolicismo e rebeldia no Brasil colonial. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

\_\_\_\_\_. Da festa tupinambá ao Sabá tropical: a catequese pelo avesso. In: JANCSÓ, István; KANTOR, Iris; (Orgs.). **Festa**: Cultura e Sociabilidade na América portuguesa. Volume I, São Paulo: Hucitec - Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp: imprensa oficial, 2001.

VIANNA, Hildegardes. **Folclore Brasileiro - Bahia**. Rio de Janeiro: Funarte/MEC, 1981

WADDEY, Ralph. Samba de Viola e Viola de Samba. In. IPHAN. **Samba de Roda do Recôncavo Baiano** (Dossiê Iphan: 4). Brasília, DF, Iphan, 2006.

WOORTMANN, Klaas. **Com parente não se neguceia**: o campesinato como ondem moral. Anuário antropológico/87. Editora Universidade de Brasília, Tempo brasileiro, Brasília, 1990.

## FONTES

### Orais

a) Relação dos entrevistados:

ABRANTES, Julieta Silva. **Julieta Silva Abrantes**: entrevista [14 abr. 2012]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi: UESB-BA. Gravador digital. Moradora da comunidade de Tábua Grande. Entrevista concedida ao Projeto de Tese Sambas de roda das comunidades negras de Guanambi - BA: Memórias do Vai de Virá, Quebra Panela e Reisado.

BALEEIRO, Nice Amaral Guimarães. **Nice Amaral Guimarães Baleeiro**: entrevista [8 mar. 2012]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi: UESB-BA. Gravador digital. Moradora da cidade de Guanambi. Entrevista concedida ao Projeto de Tese Sambas de roda das comunidades negras de Guanambi - BA: Memórias do Vai de Virá, Quebra Panela e Reisado.



BRITO, Celito. **Celito Brito:** entrevista [7 mai. 2012]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi: UESB-BA. Gravador digital. Professor da rede municipal de ensino e membro da Fundação Joaquim Dias Guimarães. Entrevista concedida ao Projeto de Tese Sambas de roda das comunidades negras de Guanambi - BA: Memórias do Vai de Virá, Quebra Panela e Reisado.

CARVALHO, Maria Rosa de. **Maria Rosa de Carvalho:** entrevista [12 abr. 2015]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi: UESB-BA. Gravador digital. Moradora da comunidade de Veredas. Entrevista concedida ao Projeto de Tese Sambas de roda das comunidades negras de Guanambi - BA: Memórias do Vai de Virá, Quebra Panela e Reisado.

CASTRO, Nelson Pereira. **Nelson Pereira Castro:** entrevista [17 abr. 2015]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi: UESB-BA. Gravador digital. Morador da comunidade de Lagoa do Tubi. Entrevista concedida ao Projeto de Tese Sambas de roda das comunidades negras de Guanambi - BA: Memórias do Vai de Virá, Quebra Panela e Reisado.

COSTA, Irani Marques. **Irani Marques Costa:** entrevista [1 mai. 2017]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi: UESB-BA. Gravador digital. Moradora da comunidade de Queimadas. Entrevista concedida ao Projeto de Tese Sambas de roda das comunidades negras de Guanambi - BA: Memórias do Vai de Virá, Quebra Panela e Reisado.

FERREIRA, Júlia. **Júlia Ferreira:** entrevista [14 abr. 2012]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi: UESB-BA. Gravador digital. Moradora da comunidade de Tabua Grande. Entrevista concedida ao Projeto de Tese Sambas de roda das comunidades negras de Guanambi - BA: Memórias do Vai de Virá, Quebra Panela e Reisado.

JESUS. Adalgísia Maria de. **Adalgísia Maria de Jesus:** entrevista [5 abr. 2015]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi: UESB-BA. Gravador digital. Moradora da comunidade de Vereda. Entrevista concedida ao Projeto de Tese Sambas de roda das comunidades negras de Guanambi - BA: Memórias do Vai de Virá, Quebra Panela e Reisado.

LIMA, José Pereira. **José Pereira Lima:** entrevista [19 nov. 2016]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi: UESB-BA. Gravador digital. Morador da comunidade de Tabuinha. Entrevista concedida ao Projeto de Tese Sambas de roda das comunidades negras de Guanambi - BA: Memórias do Vai de Virá, Quebra Panela e Reisado.

MARQUES, Manoel Pimentel. **Manoel Pimentel Marques:** entrevista [1 mai. 2017]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi: UESB-BA. Gravador digital. Morador e presidente da Associação de Trabalhadores Rurais da Comunidade de Queimadas. Entrevista concedida ao Projeto de Tese Sambas de roda das comunidades negras de Guanambi - BA: Memórias do Vai de Virá, Quebra Panela e Reisado.

PAUDARQUE, Armando Pinto Ladeia. **Armando Pinto Ladeia Paudarque (Neguinho):** entrevista [18 mar. 2012]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi: UESB-BA. Gravador digital. Morador da comunidade de Tabua Grande. Entrevista concedida ao Projeto de Tese Sambas de roda das comunidades negras de Guanambi - BA: Memórias do Vai de Virá, Quebra Panela e Reisado.

RIBEIRO, Dionísia Maria de Jesus. **Dionísia Maria de Jesus Ribeiro:** entrevista [14 abr. 2012]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi: UESB-BA. Gravador digital. Moradora da comunidade de Tabua Grande. Entrevista concedida ao Projeto de Tese Sambas

de roda das comunidades negras de Guanambi - BA: Memórias do Vai de Virá, Quebra Panela e Reisado.

RITA, José. **José Rita:** entrevista [11 fev. 2016]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi: UESB-BA. Gravador digital. Morador da comunidade de Queimadas. Entrevista concedida ao Projeto de Tese Sambas de roda das comunidades negras de Guanambi - BA: Memórias do Vai de Virá, Quebra Panela e Reisado.

SANTOS, Antônio Pereira dos. **Antônio Pereira dos Santos:** entrevista [25 fev. 2012]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi: UESB-BA. Gravador digital. Morador da cidade de São Paulo. Entrevista concedida ao Projeto de Tese Sambas de roda das comunidades negras de Guanambi - BA: Memórias do Vai de Virá, Quebra Panela e Reisado.

SANTOS, Francisca Souza. **Francisca Souza Santos:** entrevista [8 fev. 2016]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi: UESB-BA. Gravador digital. Moradora da comunidade de Queimadas. Entrevista concedida ao Projeto de Tese Sambas de roda das comunidades negras de Guanambi - BA: Memórias do Vai de Virá, Quebra Panela e Reisado.

SANTOS, Lourivaldo dos. **Lourivaldo dos Santos:** entrevista [14 abr. 2012]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi: UESB-BA. Gravador digital. Morador da comunidade de Tabua Grande. Entrevista concedida ao Projeto de Tese Sambas de roda das comunidades negras de Guanambi - BA: Memórias do Vai de Virá, Quebra Panela e Reisado.

SANTOS, Maria da Glória dos. **Maria da Glória dos Santos:** entrevista [1 mai. 2017]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi: UESB-BA. Gravador digital. Moradora da comunidade de Queimadas. Entrevista concedida ao Projeto de Tese Sambas de roda das comunidades negras de Guanambi - BA: Memórias do Vai de Virá, Quebra Panela e Reisado.

SANTOS, Maria Rodrigues dos. **Maria Rodrigues dos Santos:** entrevista [25 fev. 2012]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi: UESB-BA. Gravador digital. Moradora da comunidade de Tabua Grande. Entrevista concedida ao Projeto de Tese Sambas de roda das comunidades negras de Guanambi - BA: Memórias do Vai de Virá, Quebra Panela e Reisado.

SANTOS, Otelino Pereira dos. **Otelino Pereira dos Santos:** entrevista [25 fev. 2012]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi: UESB-BA. Gravador digital. Morador da comunidade de Tabua Grande. Entrevista concedida ao Projeto de Tese Sambas de roda das comunidades negras de Guanambi - BA: Memórias do Vai de Virá, Quebra Panela e Reisado.

SILVA, Abelardo Pereira da. **Abelardo Pereira da Silva:** entrevista [29 mai. 2015]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi: UESB-BA. Gravador digital. Morador da comunidade de Angico de Baixo. Entrevista concedida ao Projeto de Tese Sambas de roda das comunidades negras de Guanambi - BA: Memórias do Vai de Virá, Quebra Panela e Reisado.

SILVA, Floriano Paulo da. **Floriano Paulo da Silva:** entrevista [10 fev. 2016]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi: UESB-BA. Gravador digital. Morador da comunidade de Queimadas. Entrevista concedida ao Projeto de Tese Sambas de roda das comunidades negras de Guanambi - BA: Memórias do Vai de Virá, Quebra Panela e Reisado.

SILVA, Maria Aparecida da. **Maria Aparecida da Silva:** entrevista [10 fev. 2016]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi: UESB-BA. Gravador digital. Moradora da comunidade de Queimadas. Entrevista concedida ao Projeto de Tese Sambas de roda das comunidades negras de Guanambi - BA: Memórias do Vai de Virá, Quebra Panela e Reisado.

SILVA, Nisalina Marques. **Nisalina Marques da Silva:** entrevista [11 fev. 2016]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi: UESB-BA. Gravador digital. Moradora da comunidade de Queimadas. Entrevista concedida ao Projeto de Tese Sambas de roda das comunidades negras de Guanambi - BA: Memórias do Vai de Virá, Quebra Panela e Reisado.

SILVA FILHO, Manoel Messias da. **Manoel Messias da Silva Filho:** entrevista [10 mai. 2015]. Entrevistadora: Maiza Messias Gomes. Guanambi: UESB-BA. Gravador digital. Morador da comunidade de Cainanas e agente de saúde. Entrevista concedida ao Projeto de Tese Sambas de roda das comunidades negras de Guanambi - BA: Memórias do Vai de Virá, Quebra Panela e Reisado.

### Escritas

#### a) Fotográficas:

1. Acervo fotográfico de Celito Brito;
2. Acervo fotográfico de José Carlos Lélis;
3. Acervo fotográfico de Armando Ladeia Paudarque;
4. Acervo fotográfico particular.

#### b) Impressas:

1. Revista: Bahia de Todos os Cantos - nº 4, ano 2, Março 2010, Salvador-BA;
2. Calendário de Eventos Culturais de Guanambi, ano 2005, Guanambi- BA.

### Vídeos

1. Documentário da TVE, ano 2006, Salvador - BA;
2. Filme Leocádia, ano 2009, Guanambi – BA;
3. Documentário do acervo do Profº. Celito Brito, ano 1998;
4. Vídeos particulares, ano 2012.

### Documentos

1. Registro de imóvel: protocolo nº 23850, livro nº 2-B5 / sob nº ordem R 1/13.587- 16 de janeiro de 1990.
2. Inventariado: Joaquim Dias Guimarães. Processo: 263, 1890. Fórum Dr. Alcebíades Dias Laranjeira – Palmas de Monte Alto-BA.

### Eletrônicas

AGOSTINI, Angelo. Escravos comemoram a libertação. **Revista Ilustrada em 1888**. (Edição 00499 – página 4). Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=332747b&PagFis=3664&Pesq=1888>>. Acesso em 19 de abril de 2017.

IBGE. Disponível em: <<http://cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?codmun=291170>>. Acesso em 03 de fevereiro de 2017.

REIS, João José. **A revolta dos Malês em 1835**. Universidade Federal da Bahia. Disponível em: <<http://educacao.salvador.ba.gov.br/adm/wp-content/uploads/2015/05/a-revolta-dos-males.pdf>>. Acesso em 03 de fevereiro de 2017.

RUGENDAS, Johann Moritz. 1835. Lundu. **Viagem Pitoresca através do Brasil**. Disponível em: <<https://pt.slideshare.net/marialuzinete/rugendas-e-debret-retratos-da-escravido-no-brasil>>. Acesso em 19 de abril de 2017.

\_\_\_\_\_. Batuque. **Viagem Pitoresca através do Brasil**. Disponível em: <<https://pt.slideshare.net/marialuzinete/rugendas-e-debret-retratos-da-escravido-no-brasil>>. Acesso em 19 de abril de 2017.

VIANA, Urbino. **Bandeiras e sertanistas bahianos**. Biblioteca Pedagógica Brasileira. São Paulo, 1935. Disponível em: <<http://www.brasiliana.com.br/obras/bandeiras-e-sertanistas-baianos/pagina/3/texto>>. Acesso em 03 de fevereiro de 2017.

## ANEXOS

### ANEXO I - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Prezado(a) Senhor(a): \_\_\_\_\_, você está sendo convidado(a) para participar como voluntário (a) em uma pesquisa a ser desenvolvida durante quatro anos no Doutorado em Memória: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, sob orientação do Prof.<sup>ª</sup> Dr.<sup>ª</sup> Isnara Pereira Ivo, concernente aos **Sambas de roda das comunidades negras: memórias coletivas, invenções e reinvenções culturais no município de Guanambi-BA**. Essa pesquisa diz respeito ao entendimento sobre as memórias coletivas dos sambas de roda tradicionais das comunidades negras rurais do município de Guanambi-BA e as práticas de sociabilidade dessas comunidades.

Solicitamos que se autorize, por meio de firma aposta a este documento, o desenvolvimento da pesquisa com sua anuência e consentimento. O fim da pesquisa também deseja pôr em evidência grupos sociais marginalizados ao longo de toda história do Brasil; corroborar com os estudos culturais sobre o samba de roda; contribuir para estabelecer parâmetros de análise sobre a memória e a tradição entre grupos diversificados. Os dados informativos que nos são necessários serão obtidos por meio de entrevista. Sua opinião será importante para contribuir com a ciência, fornecendo informações básicas necessárias para o desenvolvimento de projetos com benefícios sociais, culturais e científicos para a comunidade. Você terá a liberdade de pedir esclarecimentos sobre qualquer questão, bem como para desistir de participar da pesquisa em qualquer momento que desejar, sem que isto leve você a qualquer penalidade. Oportunamente, você terá acesso ao que foi registrado, momento em que examinará o conteúdo e promoverá os ajustes que considerar oportunos para aprovar o documento e a sua divulgação. Os riscos de sua participação nessa pesquisa são a de ter suas ideias divulgadas e associadas a sua pessoa. Como responsável por este estudo, tenho compromisso de indenizá-lo se sofrer algum prejuízo físico ou moral por causa do mesmo e de manter o anonimato de suas informações.

Assim, se está claro para o(a) senhor (a) a finalidade desta pesquisa e se concordar em participar como voluntário, peço que assine este documento.

Meus sinceros agradecimentos por sua colaboração,

---

**Maiza Messias Gomes**  
**Pesquisadora Responsável**  
**RG: 10112808-84**  
**77- 9171-9657**  
[mgomes\\_gbi@yahoo.com.br](mailto:mgomes_gbi@yahoo.com.br)

Eu, \_\_\_\_\_, RG: \_\_\_\_\_, aceito participar das atividades da pesquisa: **“Sambas de roda das comunidades negras: memórias coletivas, invenções e reinvenções culturais no município de Guanambi-BA”**. Fui devidamente informado sobre as questões que responderei. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade, e que os dados de identificação e outros pessoais não relacionados à pesquisa serão tratados com lisura, respeito e ética, segundo os objetivos acadêmicos propostos nesse trabalho.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

**Local/Data**  
**Assinatura**

**ANEXO II - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO  
(NÃO-ALFABETIZADOS)**

Prezado(a) Senhor(a): \_\_\_\_\_, você está sendo convidado(a) para participar como voluntário (a) em uma pesquisa a ser desenvolvida durante quatro anos no Doutorado em Memória: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, sob orientação do Prof<sup>º</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Isnara Pereira Ivo, concernente aos **Sambas de roda das comunidades negras: memórias coletivas, invenções e reinvenções culturais no município de Guanambi-BA**. Essa pesquisa diz respeito ao entendimento sobre as memórias coletivas dos sambas de roda tradicionais das comunidades negras rurais do município de Guanambi-BA e as práticas de sociabilidade dessas comunidades. Solicitamos que se autorize, por meio de firma aposta a este documento, o desenvolvimento da pesquisa com sua anuência e consentimento. O fim da pesquisa também deseja pôr em evidência grupos sociais marginalizados ao longo de toda história do Brasil; corroborar com os estudos culturais sobre o candomblé; contribuir para estabelecer parâmetros de análise sobre a memória e a tradição entre grupos diversificados. Os dados informativos que nos são necessários serão obtidos por meio de entrevista.

Sua opinião será importante para contribuir com a ciência, fornecendo informações básicas necessárias para o desenvolvimento de projetos com benefícios sociais, culturais e científicos para a comunidade. Você terá a liberdade de pedir esclarecimentos sobre qualquer questão, bem como para desistir de participar da pesquisa em qualquer momento que desejar, sem que isto leve você a qualquer penalidade. Oportunamente, você terá acesso ao que foi registrado, momento em que examinará o conteúdo e promoverá os ajustes que considerar oportunos para aprovar o documento e a sua divulgação. Os riscos de sua participação nessa pesquisa são a de ter suas ideias divulgadas e associadas a sua pessoa. Como responsável por este estudo, tenho compromisso de indenizá-lo se sofrer algum prejuízo físico ou moral por causa do mesmo e de manter o anonimato de suas informações.

O termo de Consentimento que ora lhe apresento será lido em voz alta diante de si para que você tome conhecimento de todo o conteúdo nele presente. Caso concorde com os termos do termo de compromisso solicito-lhe que você lhe aponha a marca da digital na presença de duas testemunhas, que assinarão este termo de compromisso para dar fé do ato acordado.

Meus sinceros agradecimentos por sua colaboração,

---

**Maiza Messias Gomes**  
**Pesquisador Responsável**  
**RG: 10112808-84**  
**77-9171-9657**  
[mgomes\\_gbi@yahoo.com.br](mailto:mgomes_gbi@yahoo.com.br)

Testemunhas:

Eu, \_\_\_\_\_, RG: \_\_\_\_\_,  
 Testemunho e ponho fé ao **TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (NÃO-ALFABETIZADOS)** para o projeto de pesquisa: **“Sambas de roda das comunidades negras: memórias coletivas, invenções e reinvenções culturais no município de Guanambi-BA”**.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

**Local/Data**  
**Assinatura**

Eu, \_\_\_\_\_, RG: \_\_\_\_\_,  
 Testemunho e ponho fé ao **TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (NÃO-ALFABETIZADOS)** para o projeto de pesquisa: **“Sambas de roda das comunidades negras: memórias coletivas, invenções e reinvenções culturais no município de Guanambi-BA”**.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

**Local/Data**  
**Assinatura**

### ANEXO III - TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Neste ato, e para todos os fins em direito admitidos, autorizo expressamente a utilização da minha imagem e voz, em caráter definitivo e gratuito, constante em fotos e filmagens decorrentes da minha participação na pesquisa a ser desenvolvida durante quatro anos no Doutorado em Memória: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, sob responsabilidade da pesquisadora Maiza Messias Gomes, intitulado, **Sambas de roda das comunidades negras: memórias coletivas, invenções e reinvenções culturais no município de Guanambi-BA.**

Eu, \_\_\_\_\_,  
 nacionalidade \_\_\_\_\_, estado civil \_\_\_\_\_, portador da Cédula de identidade  
 RG nº. \_\_\_\_\_, inscrito no CPF/MF sob nº  
 \_\_\_\_\_, residente à \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_, nº. \_\_\_\_\_, município de  
 \_\_\_\_\_/Bahia. AUTORIZO o uso de minha imagem em todo e  
 qualquer material entre fotos, filmagens e documentos, para ser utilizada em publicações e  
 divulgações acadêmicas/científicas, em festivais e premiações nacionais e internacionais, assim como  
 disponibilizadas no banco de imagens resultante da pesquisa e na Internet, fazendo-se constar os  
 devidos créditos.

Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro, e assino a presente autorização em 02 vias de igual teor e forma.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

---

(assinatura)

Nome:

Telefone p/ contato:

**ANEXO IV – LETRAS DAS MÚSICAS DOS SAMBAS**

A panela quebrou e a saudade ficou  
A panela quebrou e a saudade ficou  
A panela quebrou e a saudade ficou.

Chora o noivo e chora noiva  
Chora até não querer mais  
Que a vida de solteiro  
Cê perdeu e não acha mais.

O noivo é bom  
Ele bom, bom ele dá  
Uma garrafa de vinho e capim de arçar.

A panela da noiva é de ouro só  
Cês quiser aproveita que é hoje só.

**Coqueiro**

A folha de coqueiro  
Não madroce mais  
Rapaz que casa hoje  
Não namora mais. (2x)

**Passarinho**

Passarinha vuou na saia da muié, ô muié, ô muiê  
Passarinha vuou na saia da muié, ô muié, ô muiê.  
O canarim cantador, chô, chô, canaro  
O canarim cantador, chô, chô, canaro (2x)



**Bananeira**

Chora bananeira, bananeira chora  
Chora bananeira, bananeira chora  
Chora bananeira, amanhã eu vou embora. (Refrão)

Vou me embora pro SomPaulo  
Por que já disse que vou  
Minha mala tá arrumada  
Não falta carregador.

Você disse que sabe, sabe  
Vame ver quem sabe mais?  
Você sabe desmanchar os lancin que as otas fais.

Atirei no pau correndo  
Matei nos arar voando  
Eu nasci pra te amar  
Quero morrer amando.

O coqueiro de tão alto joga coco na cidade  
Meu amor mora tão perto  
E eu morrendo de saudade.

**Pavãozinho**

O pavãozinho bebeu, bebeu  
E o pavãozinho bebeu licor  
(Refrão)  
O sabiá cantou piu, piu  
Não chora não coração de amor

Letra L é meu anel

Letra F meu anelão  
E letra G é uma corrente  
Que amarou meu coração.

### **Pássaros**

Tá na hora dos pássaros beber  
É no domingo de manhã  
Tá na hora dos pássaros beber  
É no domingo de manhã  
Êeee aurora, é no domingo de manhã.

### **Panela da Noiva**

A panela da noiva é pra quebrar  
É pra quebrar  
É pra quebrar

A panela da noiva é pra quebrar  
É pra quebrar  
Já vai quebrar  
É pra quebrar  
Não quebrar não

A panela da noiva já quebrou  
Já quebrou, já quebrou  
A panela da noiva já quebrou  
Já quebrou, já quebrou

O noivo é bom  
Ele bom, bom ele dá  
Uma garrafa de vinho e capim de arçar.

**Chora noiva**

Chora noivo

Chora noiva

Chora até não querer mais

Que a vida de solteiro

Cê perdeu não acha mais

Chora noivo

Chora noiva

Chora até não querer mais

Que essa vida de solteiro

Quem perdeu não acha mais

Eu tenho meu lindo amor

Eu não importo mais

**Quem viaja mais eu?**

Quem viaja mais eu? Viajou!

Quem viaja mais eu? Viajou!

Quem viaja mais eu? Viajou!

Iaiê, Laiê, ei ê ê...

**Música do Vai de Virá**

Virou, virou, vai de virá

Eu também sei virá, vai de virá (Refrão).

Quem chegou, chegou!

Quem chegou foi eu...

A cancela bateu, cavaleiro sou eu

Ó quem chegou aqui

Vai virando

Ô lêlê vai virar

Vire aqui, vire acolá.

Lajedo bom de cabrito vadiá

Lajedo bom de cabrito vadiá

Apanha, apanha, apanha as muié

Apanha a laranja no chão se quiser

Arriba a saia, muié

Não deixa a saia moiá

A saia custa dinheiro

Dinheiro custa ganhar

Pau-pereira

Ô pau de pinião

Todo pau fulora e dá

Só o pau-pereira não

O rí ta cheio, piau

Passa por riba do pau, piau

A ema pisou na vereda

Cadê o meu lenço de seda?

Eu subi na roseira e tirei um galho, segura, morena, se não eu caio.

O sol entrou, escureceu, samba, morena, que o samba é seu.

Tira a canga do boi carreiro, carreiro carriador.

Eu fui na salina muntado no coei

Samba de homem, muié tá no mei.  
Fica aí, muié  
Que eu vou no samba e vem já  
Se o samba lá tiver bom  
Eu vem te buscar  
Eu fui arriar meu burro  
Me deu um coice no pé  
Nunca vi coisa doer  
Como coice de muié  
O que é, o que é? O que é, meu bem, o que é?

Eu não vinha nessa casa  
Nem nela tinha atenção  
Vem dá gosto da dona dela  
Com sua geração.

Trabaiei, trabaiei pra dá conta da muié  
E o pago que'la me deu  
Foi dizer que não me quer.

Lajedo bom de cabrito vadiá  
Formiguinha miúda me mordeu, me mordeu, mas não dueu  
Ariri sariema pena só, penacho da ema.

O tatu sobe no pau, é mentira, muleque  
Ele sobe, ele desce, é mentira, muleque.

De moita em moita  
De pedra em pedra  
Quando eu vi a onça  
Eu levei uma queda.

Iaiá, oia a onça  
Pra que bulir com ela!

Oia a onça pintada

Da maia amarela.

Arriba a saia, muié,

Não deixa a saia moiá

A saia custa dinheiro

Dinheiro custa ganhar.

O ri tá cheio, Piau,

Passa por cima do pau, Piau.

Panha, panha, panha, muié,

Panha a laranja no chão se quiser.

Inda vou lá, inda vou lá

Vou na Santa Luzia sambar

Inda vou lá, inda vou lá

Vou na Santa Luzia sambar.

O carro de Mina chegou

Cheio de nego nagô

Mas o carro de Mina chegou

Cheio de nego nagô.

O batuque na cozinha a sinhá não quer

O tição virou e queimou meu pé.

Bera o beco, bera o beco

Iaiá, bera o beco

Bera o beco, sinhá, eu também vou berar

Vou berá, bera o beco, sinhá.

Eu já vou embora

Vai não

Eu já vou embora

Eu ja vou embora

Vai não

Eu já vou embora.

Virou, virou, vai de virá, eu também sei virar, vai de virá.