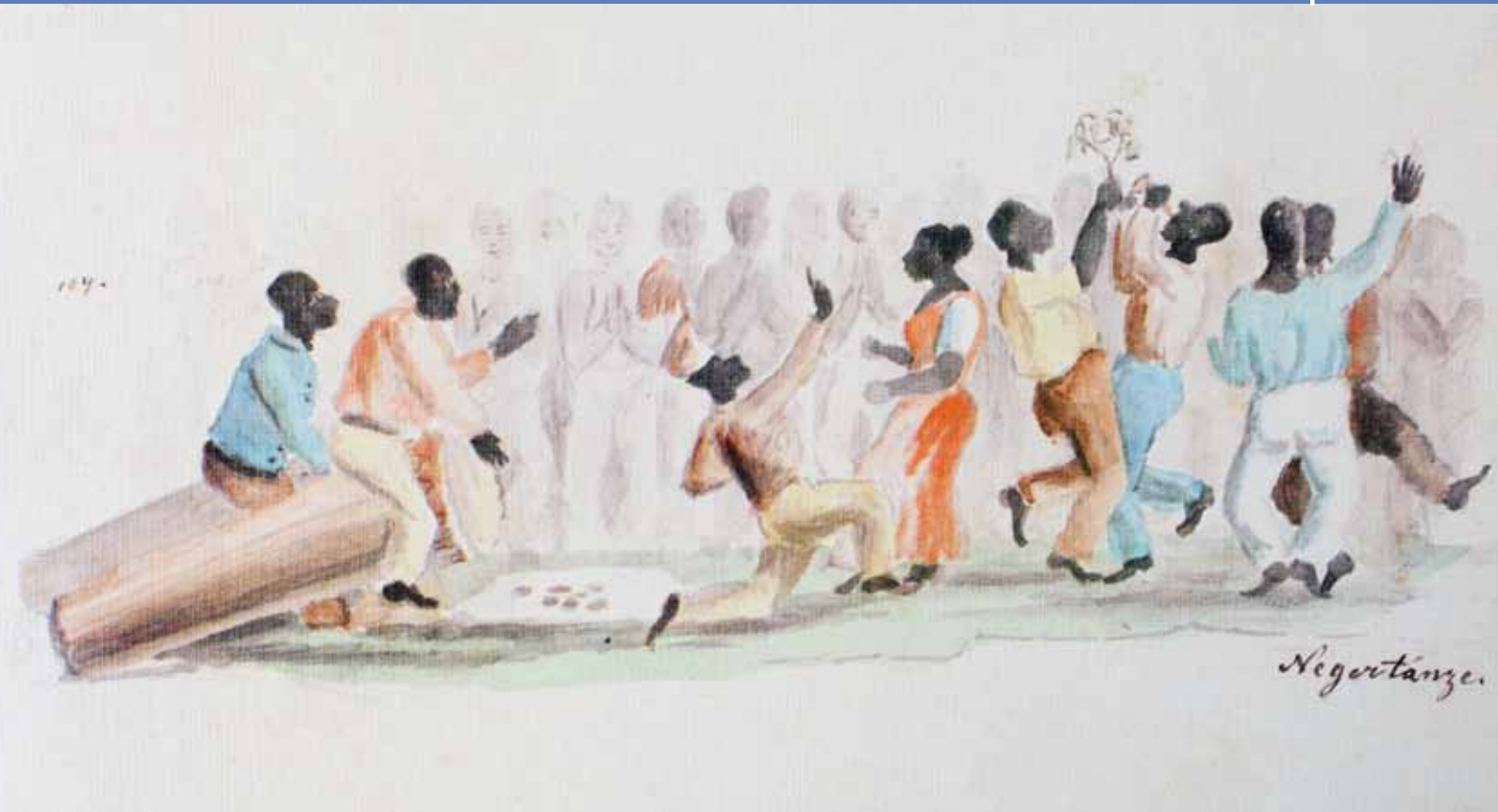


Sonora Brasil

Tambores e batuques



c i r c u i t o 2 0 1 3 | 2 0 1 4

Tambores e batuques

Sonora Brasil | Circuito 2013 — 2014

Tambores e batuques

Sonora Brasil | Circuito 2013 — 2014

Sesc | Serviço Social do Comércio
Departamento Nacional
Rio de Janeiro
Maio de 2013

Sesc | Serviço Social do Comércio

Presidência do Conselho Nacional
Antonio Oliveira Santos

Departamento Nacional

Direção-Geral
Maron Emile Abi-Abib

Divisão Administrativa e Financeira
João Carlos Gomes Roldão

Divisão de Planejamento e Desenvolvimento
Álvaro de Melo Salmiteo

Divisão de Programas Sociais
Nivaldo da Costa Pereira

Consultoria da Direção-Geral
Juvenal Ferreira Fortes Filho

Conteúdo

Gerência de Cultura
Marcia Costa Rodrigues

Equipe de música
Gilberto Figueiredo
Sylvia Letícia Guida
Thiago Sias

Estagiário de música
Eric Dalles

Textos
Richard Serraria, Decleoma Lobato, Celeste Pinto
e Katharina Doring

Fotos
Adenor Gondim (Raízes do Samba de Tocos)
Laureano Bittencourt (Alabê Ôni)
Armando Sarubby e G. Rodrigues (Samba de Cacete
da Vacaria)
Iran Lima (Raízes do Bolão)
Guarim de Lorena (capa)

Apoio
Departamentos Regionais do Sesc

Produção Editorial

Assessoria de Divulgação e Promoção
Gerente
Christiane Caetano

Supervisão editorial
Fernanda Silveira

Projeto gráfico
Julio Carvalho

Diagramação
Claudia Duarte

Revisão de texto
Clarisse Cintra
Viviane Godoi

Produção gráfica
Celso Mendonça

Estagiário de produção editorial
Thiago Fernandes

©Sesc Departamento Nacional
Av. Ayrton Senna, 5.555 – Jacarepaguá
Rio de Janeiro – RJ
CEP 22775-004
Tel.: (21) 2136-5555
www.sesc.com.br

Capa: Obra *Dança de negros*, aquarela de Hermann
Rudolf Wendroth, século 19

Impresso em maio de 2013. Distribuição gratuita.

Todos os direitos reservados e protegidos pela
Lei 9.610 de 19/2/1998. Nenhuma parte desta
publicação poderá ser reproduzida sem autorização
prévia por escrito do Departamento Nacional
do Sesc, sejam quais forem os meios e mídias
empregados: eletrônicos, impressos, mecânicos,
fotográficos, gravação ou quaisquer outros.

Tambores e batuques : circuito 2013-2014. - Rio de Janeiro : Sesc, Departamento
Nacional, 2013.

88 p. : il. ; 28,5 cm. - (Sonora Brasil).

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-82540-03-9

1. Música popular - Brasil - Catálogos. 2. Projeto Sonora Brasil. 4. Danças folclóricas
brasileiras - Catálogos. 5. Cultura popular - Brasil. I. Sesc. Departamento Nacional.

CDD 786.9

Sumário

Apresentação.....	8
Tambores e batuques.....	10
Tambor de sopapo: ancestralidade negra no sul do Brasil.....	12
Marabaixo.....	20
Samba de cacete: ecos de tambores africanos na Amazônia tocantina.....	28
O samba de roda do recôncavo e o samba rural do agreste.....	38
Programa	
Alabê Ôni.....	50
Raízes do Bolão.....	58
Samba de Cacete da Vacaria.....	70
Raízes do Samba de Tocos.....	78
Mapa do circuito.....	88

Criado e administrado há mais de 60 anos por representantes do empresariado do comércio de bens e serviços e destinado à clientela comerciária e a seus dependentes, o Sesc vem cumprindo com êxito seu papel como articulador do desenvolvimento e do bem-estar social ao oferecer uma gama de atividades a um público amplo, em um esforço que conjuga empresários e trabalhadores em prol do progresso nacional.

Dentre suas diversificadas áreas de atuação, a cultura se caracteriza como um democrático disseminador de conhecimento, uma importante ferramenta para a educação e a transformação da sociedade, levada ao público de grandes e pequenas cidades por meio da itinerância de espetáculos, exposições e mostras de cinema.

Ao possibilitar o livre acesso aos movimentos culturais, tanto na música, quanto nas artes plásticas, no teatro, na literatura ou no cinema, o Sesc incentiva a produção artística, investindo em espaço e estrutura para apresentações e exposições, mas, acima de tudo, promovendo a formação e a qualificação de um público que habita os quatro cantos do Brasil. A credibilidade alcançada pelo Sesc nesse âmbito faz da entidade uma referência nacional, o que revela a reciprocidade entre suas ações e políticas e as atuais necessidades de sua clientela.

Antonio Oliveira Santos

Presidente do Conselho Nacional do Sesc

O Sesc é uma entidade de prestação de serviços de caráter socioeducativo que promove o bem-estar dentro das áreas de Saúde, Cultura, Educação e Lazer, com o objetivo de contribuir para a melhoria das condições de vida da sua clientela e facilitar seu aprimoramento cultural e profissional. No campo da cultura, a atuação do Sesc acontece no estímulo à produção cultural, na amplitude do conhecimento e no fortalecimento de sua identidade nacional, condições essenciais ao desenvolvimento de um país.

Nesse cenário, o projeto *Sonora Brasil – Formação de Ouvintes Musicais*, um circuito itinerante que percorre o Brasil durante dois anos, traz a público a possibilidade do contato com uma música brasileira mais pura, que valoriza a qualidade das composições e de seus intérpretes, permitindo o desenvolvimento de novos hábitos de apreciação musical.

O caráter difusor e documental deste projeto viabiliza a proposta do Sesc dentro da ação programática de cultura ao se constituir como uma ferramenta de enriquecimento intelectual dos indivíduos, propiciando-lhes uma consciência mais abrangente e aberta a meios mais estimulantes e educativos de aquisição da cultura.

Maron Emile Abi-Abib

Diretor-Geral do Departamento Nacional do Sesc

Apresentação

O Sonora Brasil — Formação de Ouvintes Musicais é um projeto temático que tem como objetivo desenvolver programações identificadas com o desenvolvimento histórico da música no Brasil.

Em sua 16ª edição, apresenta os temas – *Tambores e batuques e Edino Krieger e as Bienais de Música Brasileira Contemporânea* – que serão desenvolvidos no biênio 2013/2014, com a participação de quatro grupos em cada tema.

Em 2013, o primeiro tema circula pelos estados das regiões Centro-Oeste, Norte e Nordeste, enquanto o segundo segue pelos estados das regiões Sul e Sudeste. Em 2014, na 17ª edição, procede-se a inversão para que os grupos concluam o circuito nacional.

Tambores e batuques apresenta manifestações da tradição oral presentes em comunidades quilombolas que têm o tambor como um elemento fundamental e, em alguns casos, sagrado. Os grupos circularão utilizando instrumentos fabricados artesanalmente, de acordo com as tradições de suas comunidades, apresentando repertório de cânticos que aludem a fatos da vida social, ao trabalho e às crenças religiosas. O grupo Raízes do Bolão, do quilombo do Curiaú (AP), apresenta o marabaixo e o batuque; o samba de cacete, da região de Cametá (PA), é apresentado pelo grupo Samba de Cacete da Vacaria; o Raízes do Samba de Tocos, da cidade de Antônio Cardoso (BA), apresenta o *samba de roda* do agreste baiano; e do Rio Grande do Sul vem o único dos quatro grupos que não é formado numa comunidade rural, o Alabê Ôni, que é constituído por músicos, pesquisadores da cultura negra, que recuperam a história do *tambor de sopapo* originário da região das charqueadas de Pelotas e desaparecido do contexto da tradição oral. O grupo apresenta repertório de maçambiques, quicumbis, alujás e candombes.

Edino Krieger e as Bienais de Música Brasileira Contemporânea traz à tona a força deste compositor de indubitável importância para o desenvolvimento da música no Brasil e que teve reconhecida atuação também como crítico e produtor musical, criador do mais importante evento da música contemporânea no país, as Bienais de Música Brasileira Contemporânea, que em 2013 chegam à 20ª edição. Os programas apresentam, além da música de Edino, obras de compositores diversos que foram apresentadas nas Bienais. O Quinteto Brasília apresenta composições escritas para instrumentos de sopro; o Quarteto Belmonte, a obra para cordas; o Octeto do Polyphonia Khoros, a obra para canto coral; e o Duo Cancionâncias, para violão e canto.

Em cumprimento à sua missão de difundir o trabalho de artistas que se dedicam à construção de uma obra de fundamentação artística não comercial, o Sonora Brasil consolida-se como o maior projeto de circulação musical do país. Em 2013, são 450 concertos, em 128 cidades, a maioria distante dos grandes centros urbanos. A ação possibilita às populações o contato com a qualidade e a diversidade da música brasileira e contribui para o conjunto de ações desenvolvidas pelo Sesc visando à formação de plateia. Para os músicos, propicia uma experiência ímpar, colocando-os em condição privilegiada para a difusão de seus trabalhos e, consequentemente, estimulando suas carreiras.

O projeto Sonora Brasil busca despertar no público um olhar crítico sobre a produção e sobre os mecanismos de difusão de música no país, incentivando novas práticas e novos hábitos de apreciação musical, promovendo apresentações de caráter essencialmente acústico, que valorizam a pureza do som e a qualidade das obras e de seus intérpretes.

Tambores e batuques

Introdução

O fluxo de escravos da África para o Brasil no período colonial e as influências que contribuíram para a formação das identidades culturais do país têm sido cada vez mais alvo de estudos de especialistas de diversas áreas do conhecimento. Por isso, nas últimas décadas, novas informações têm ajudado na compreensão das dinâmicas sociais e culturais que formaram a base a partir da qual se desenvolveram manifestações presentes até hoje na tradição cultural do país.

A presença africana em terras brasileiras ocorreu em todas as regiões, com maior ou menor força de acordo com os ciclos econômicos. As regiões Sudeste e Nordeste, onde se concentrava a maior parte da riqueza disponível e explorada à época – ouro e açúcar, principalmente –, registraram um fluxo significativamente maior de chegada e permanência de negros, mas, nas outras regiões, apesar de em menor quantidade, essa presença também deixou marcas importantes.

No caso da música, o que se conhece sobre as práticas presentes nas festividades e nos rituais desenvolvidos nas senzalas e, posteriormente, nos quilombos, é muito pouco diante de um universo de informações imensurável, no qual as regiões mais distantes, especialmente dos estados do Norte, Centro-Oeste e Sul, por terem sido pouco estudadas nessa área, ainda guardam informações importantes que precisam ser aprofundadas e difundidas.



Manifestações como as congadas, os reisados, o jongo e tantos outros, presentes nos estados do Nordeste e do Sudeste, já dispõem de estudos sistematizados e divulgação consistente em meio acadêmico e musical, e mesmo considerando que em âmbito nacional ainda carecem de maior difusão, especialmente para o público leigo, podemos dizer que há informações disponíveis para os interessados no assunto e também uma reconhecida representação na prática social nas regiões onde ocorrem. No entanto, existem manifestações que ainda não receberam a devida atenção por parte de pesquisadores, e por tenderem a perder sua força na prática social onde estão inseridas, correm o risco de desaparecerem ou de serem aglutinadas a formas populares de prática musical que poderiam levá-las à perda de suas características e de suas funções originais.

Em comum, esses diversos modos de expressão musical que trazem a marca da matriz africana têm o tambor como um elemento fundamental e, em alguns casos, sagrado. Tambores confeccionados artesanalmente, seguindo as tradições ancestrais, utilizando especificamente determinados troncos de árvores e couros de animais, dependendo da região, sempre buscando a sonoridade que está na memória daquele povo.

Com o tema *Tambores e batuques* o Sonora Brasil traz à tona manifestações da tradição oral oriundas da influência negra encontradas em comunidades quilombolas, que se enquadram no caso das que precisam de maior atenção para que não se percam da memória. São práticas musicais que contam com a participação, em sua maioria, de pessoas mais velhas, que desde a infância se dedicam à valorização da cultura assimilada a partir da relação com as gerações passadas. Cada uma delas reafirma a presença do negro escravo em regiões distantes e reflete a força da música na construção de suas identidades.

Tambor de sopapo: ancestralidade negra no sul do Brasil¹

Richard Serraria

A chegada dos negros ao Rio Grande do Sul no período colonial se deu de maneira sistematizada a partir do ano de 1725, quando cativos chegaram para trabalhar nas estâncias. Inicialmente vieram trabalhar como escravos nas construções, nas plantações, na lida doméstica, na extração de couros, na lida com animais. Depois firmaram-se como mão de obra principal nas charqueadas. Nessa atividade econômica, o gado abatido era revestido com carne de sal para sua conservação e posterior revenda, sobretudo na mineração das Minas Gerais do Ouro. A região de Pelotas na segunda metade do século 18 chegou a ter dezenas desses estabelecimentos, localizando-se lado a lado nas margens do Canal São Gonçalo, desembocando na Lagoa dos Patos, que por sua vez tem ligação com o Oceano Atlântico. Assim, o Canal São Gonçalo servia de lugar para embarque e desembarque de mercadorias e lá também eram despejados os dejetos do sítio charqueador. Um negro envolvido com as lides da charqueada tinha um tempo curto de vida, à medida que o trabalho era extremamente desgastante sob o ponto de vista físico. Em um lugar em que eram abatidos cerca de 300 a 600 cabeças de gado por dia em cada charqueada, sendo que existiam 21 estabelecimentos, os negros duravam, em média, de sete a oito anos de vida.

As lendas da chuva de sangue e do gafanhoto

Fazendo referência a essa época, duas lendas desempenham importante papel mostrando o sofrimento ligado ao trabalho árduo praticado no sul da América negreira, na lavoura e ainda na charqueada. Nesse segundo local, conta-se que um dia teria

¹ Em memória de Mestre Baptista.



ocorrido uma chuva de sangue no sítio charqueador. Supõe-se que um grande volume de sangue dos animais abatidos jogado às águas do canal teria evaporado e retornado sob a forma de chuva, simbolizando o sofrimento gerado pelo trabalho árduo praticado na charqueada. Também de origem desconhecida, mas por sua vez ligada ao trabalho negro na lavoura, a Lenda do Gafanhoto conta que os negros ligados à atividade do plantio, sempre que defrontados com a praga do gafanhoto na plantação, eram castigados pelos senhores donos das fazendas. Certa vez, diante da iminência da chuva com seus trovões, teria havido o recuo da nuvem de gafanhotos que ia na direção da lavoura. Assim, passado esse dia, os negros teriam adotado o sopapo² para afugentar os gafanhotos, já que o grande tambor com seu timbre grave inconfundível reproduz de certo modo o som do trovão, o que acabava por afugentar os gafanhotos.

Notícias descritivas do sopapo: trabalho e resistência na América Platina

Por sua vez, paralelamente à história do escravismo colonial no Rio Grande do Sul, a busca de referências históricas sobre a trajetória do tambor sopapo no cone sul da América hispano-portuguesa traz elementos que corroboram e atestam a importância do trabalhador africano e afrodescendente na região. Assim, o *Glosário de Afro Negrismos Uruguayos*, de Alberto Brito Serrat, referindo-se ao século

² “Instrumento musical de aproximadamente 1 metro e meio de altura e 60 cm de diâmetro, dono de um grave absoluto, esculpido originalmente com tronco de árvore e couro animal, cavalo e gado preferencialmente. Elo de ancestralidade com a Mãe África, ritual de permanência, objeto de eternidade: sopapo, enquanto instrumento profano, exige apenas mãos para ser tocado. Enquanto instrumento sagrado, ligado ao batuque gaúcho, exige apenas devoção das mesmas mãos que faziam a carne de sal e ainda hoje fazem o carnaval.” Texto transcrito do documentário *O grande tambor* (BATISTA, 2010).



Obra *Dança de negros*, aquarela de Hermann Rudolf Wendroth, século 19.

18, atesta a presença de um quarto tambor grave junto à “cuerda”³ chamado de sopipa, sendo que o candombe moderno é praticado com três tambores: chico, repique e piano, ordenados do mais agudo ao mais grave. Esse tambor gigante encontrado em Montevideú segundo relatos, seria tocado longe da muralha,⁴ sendo ouvido ainda assim no Cabildo, centro daquilo que hoje é a Ciudad Vieja, na capital uruguaia. Outros autores passaram pelo Rio Grande do Sul ao longo do século 19 e registraram a presença dos tambores no estado: Nicolaus Dreys, em *Notícia descritiva da província de São Pedro do Sul*, referindo-se à sua estada entre 1818 e 1828 na região sul do estado do Rio Grande do Sul, menciona que era comum o batuque dos negros na estação da matança nas charqueadas, de novembro a maio. Também Carl Seidler (1976, p. 205), nos anos de 1833-1834, descreve em Pelotas, durante a Festa de Reis (6 de janeiro): “Dois homens fortes carregavam um grosso pedaço de tronco oco, revestido de couro, no qual logo um deles entrou a bater com os pés como num tambor.” Nesse breve percurso histórico, a aquarela do alemão Hermann Rudolf Wendroth, pintada na metade do século 19 com o nome *Dança de negros*, é documento importante nessa reconstituição histórica, já que se trata do registro visual mais antigo da presença do tambor de sopapo no estado do Rio Grande do Sul.

Arthur de Faria, no livro *a História da música de Porto Alegre*, registra também a presença do tambor sopapo na cidade de Porto Alegre no século 19, próximo à virada do século 20.⁵

³ Grupo de tambores que executa o candombe.

⁴ Montevideú é fundada em 1724, em um período de disputa territorial dos arredores do Rio da Prata entre Espanha e Portugal, e nesse período são construídas fortificações e uma muralha que circundava toda a cidade.

Por sua vez, o *Novo dicionário banto do Brasil*, escrito por Nei Lopes, menciona a provável origem do termo ligado ao tambor recriado nas charqueadas do Rio Grande do Sul após a diáspora africana, o que colaborou para o reconhecimento da contribuição negra na construção do estado.⁶

O sopapo no século 20: do sagrado ao profano

Tais citações serviram inicialmente para situar historicamente o sopapo, tambor afrogaúcho que, já no final do século 19 e chegada do século 20, passa para os blocos e ganha espaço nos festejos de rua. No percurso histórico sobre o sopapo, se dá a transição do tambor inicialmente ligado ao contexto religioso, passando então à festa de rua. Importante lembrar para tanto que o carnaval na forma moderna de desfiles se oficializa no Rio de Janeiro por volta de 1928 e 1929, sendo que, na década de 1930, durante o governo de Getúlio Vargas, a identidade nacional se afirma, tendo o samba como matriz cultural da brasilidade.

Sopapo no carnaval gaúcho nas cidades de Rio Grande, assim como Pelotas, solidifica-se a partir do final da década de 1930 e durante a década de 1940. Ao longo dos anos 1950 chega a Porto Alegre por meio de um grupo de pelotenses que transfere residência para Porto Alegre. É desse período a fundação da Academia de Samba Praiana em Porto Alegre, em 10 de março de 1960, por um grupo de rapazes que frequentava o restaurante de mesmo nome na Rua da Praia com Giba Giba entre os fundadores. Sopapo fazia o papel do surdo de terceira, responsável pelo “molho”, o “redobre” que conferia uma característica única ao samba gaúcho em função do som grave e inconfundível do instrumento.

Faz-se necessário remontar à instituição do tradicionalismo na metade do século 20 e à fundação dos Centros de Tradições Gaúchas (CTG) proposta por essa parcela cultural letrada que se esforça para criar as bases de um folclore gaúcho oficial. Sob forte influência positivista, tal perspectiva preocupou-se com o branqueamento das manifestações culturais no estado do Rio Grande do Sul, busca de pertencimento à Europa, gerando com isso o escamoteamento da contribuição negra

⁵ “Nas imediações onde hoje é a rua Lima e Silva, havia o Candombe da Mãe Rita. Não, não era candomblé. Era candombe, como o ritmo criado pelos negros de Montevideú que hoje é o gênero básico da música da capital uruguaia. O Candombe da Mãe Rita reunia domingos à tarde escravos roubados das mais variadas nações africanas, que ficavam a misturar suas diferentes músicas, tocadas com uma variedade de instrumentos de dar água na boca de qualquer percussionista atual. Além de tambores variados havia: sopapos – surdo gigante, tocado com a mão, típico do Rio Grande do Sul [...]. Ao som dessa festa de percussão, os negros cantavam e dançavam até o transe religioso. Nessa época, pelo menos, a polícia não se metia. Na casa de Mãe Rita também se ensaiava os cocumbis – que até hoje resistem no litoral norte gaúcho sob o nome de quicumbis: autos religiosos de Natal que incorporam, em sincretismo religioso, as festas de Nossa Senhora do Rosário, protetora dos negros. Vinham o rei e a rainha à frente, a juíza do ramallete logo atrás e, em seguida, toda uma linhagem aristocrática africana. Dançavam e sapateavam em frente à Igreja Matriz, cantando com guizos amarrados nas canelas. A cerimônia guarda semelhança com os maçambiques que ainda resistem em Osório, também no litoral norte” (FARIA, 1998).

⁶ “Grande tambor, popularizado no Rio Grande do Sul nos anos 1970, pelo músico negro Giba Giba. Provavelmente de ‘yak-upapa’, tambor dos gangueles” (REDINHA, 1984 apud Lopes, 2003).

em termos musicais, em que o quase desaparecimento do sopapo é decorrência de tal situação.⁷ Outro fator importante a ser mencionado é a carioquização do samba gaúcho que se acirra na década de 1970 e se acentua na década de 1980, fruto da televisão, que divulga para todo o país o desfile “oficial” das escolas de samba do Rio de Janeiro. Devido a isso, o sopapo paulatinamente perde espaço nas baterias para os instrumentos industrializados. No final dos anos 1990 ganha impulso a retomada de tal instrumento por meio de um projeto chamado Cabobu, capitaneado pelo músico Giba Giba com a presença de diferentes segmentos da cultura negra do estado e do país. A partir desse projeto, Mestre Baptista se torna referência na confecção contemporânea do instrumento. A técnica praticamente desaparecida foi reinventada por ele no projeto Cabobu – Encontro dos Tambores do Sul – designação que homenageia os carnavalescos Cacaio, Boto e Bucha com as sílabas iniciais de seus nomes. Foram duas edições, ambas em 2000, sendo que Baptista integrou-se à iniciativa em 1999. Na ocasião, ele confeccionou quarenta instrumentos, resultado de oficinas abertas ao público ministradas no Colégio Pelotense. Esses tambores foram distribuídos para personalidades da música e entidades carnavalescas. Para Baptista, mais do que a sonoridade que distinguia o Carnaval de Pelotas, o tambor era instrumento espiritual e equivalente ao “atabaque-rei”. Falecido em dezembro de 2012, o griô artesão Neives Meirelles Baptista acrescentava que o tambor é o som sagrado dos orixás. A importância grandiosa de Mestre Baptista nesse contexto reside no fato de que a confecção contemporânea do instrumento ganhou um impulso muito forte a partir de sua trajetória como construtor do tambor. Nos últimos 10 anos, aproximadamente 100 sopapos foram construídos por suas mãos e a tecnologia artesanal desenvolvida por tal luthier é sem dúvida um legado à cultura brasileira.⁸

Desafios no século 21: por uma pedagogia do tambor de sopapo

Após o projeto Cabobu, o instrumento ganhou espaço na música popular do estado do Rio Grande do Sul, bem como junto a alguns grupos de dança africana, e recentemente vem ganhando ainda mais espaço em diferentes pontos de cultura,⁹ cada vez mais se revestindo como símbolo significativo da resistência negra no Rio Grande do Sul. Assim, avança-se no sentido de reconhecer o instrumento como Patrimônio

⁷ No âmbito acadêmico, Mário de Souza Maia (2008) defendeu tese intitulada *O sopapo e o cabobu* na UFRGS. Nesse trabalho o autor reafirmou a invisibilidade e o escamoteamento do negro na identidade cultural gaúcha em função do positivismo e ainda da ascensão do tradicionalismo na metade do século 20.

⁸ “Baptista constrói o sopapo usando os seguintes materiais: placa de compensado de 8 mm com aproximadamente 1,5 m × 1 m, podendo variar dependendo do tamanho que se deseja o tambor; seis ou mais moldes de ferro; oito puxadores de ferro; oito parafusos compridos; dois aros em tiras, um aro cilíndrico; cerca de 40 rebites; cerca de 20 parafusos com porca pequena e ainda um pedaço de couro de cerca de 80 cm × 80 cm de diâmetro, sendo que deve estar de molho em água um dia antes da construção do sopapo” (BAPTISTA, 2010). Detalhamento presente na cartilha do documentário *O grande tambor* assim como o “passo a passo” à construção.



Imaterial Nacional, conferindo novo impulso ao resgate desse tambor que quase desapareceu no fim do século 20. Sob esse ponto de vista, diferentes griôs vêm contribuindo para manter viva a memória desse instrumento após o falecimento de Mestre Baptista em dezembro de 2012, empenhando-se arduamente para que o tambor chegue às novas gerações: Dona Sirlei, Dona Maria (esposa de Mestre Baptista), Dilermando, Mestre Chico, Mestre Paraquedas, Paulo Romeu, José Baptista (filho de Mestre Baptista) além do já citado Giba Giba.

Assim, nos últimos anos, diferentes pessoas envolvidas com o sopapo vêm discutindo a potencialidade da recriação de um repertório ancestral feito, por exemplo, a partir de *aludjás*¹⁰ de Nação (bатуque gaúcho) executados no grande tambor, cantos de procissão recolhidos em material etnográfico e musical ligados ao maçambique¹¹ e ao quicumbi¹² (tradições performáticas entre quilombolas do Rio Grande do Sul, ligadas à rede das congadas, que compreendem o litoral norte do estado mais meridional do país mas também a Bacia do Rio Jacuí) e ainda toques de sopapo aplicados ao candombe (manifestação afro-uruguaia que aparece ainda em alguns lugares da Argentina e também na fronteira desse país com o Rio Grande do Sul, além dos registros históricos que atestam a presença de candombe na capital do estado no fim do século 19).¹³

Busca-se assim uma linhagem de permanência e ancestralidade do sopapo relacionada aos cantos de religião e de trabalho, não uma manifestação do sopapo ligada ao ciclo urbano e, por isso, desatrelada do fenômeno do carnaval carioca.

Certo é que o sopapo faz parte de uma linha direta com ancestrais fundadores daquilo que precisa ser revisto como “gauchidade”, mostrando a presença negra no trabalho árduo das charqueadas (carne de sal) no Rio Grande do Sul ao longo do período colonial, trazendo com isso o reconhecimento da contribuição afrodescendente à construção do estado do Rio Grande do Sul.

⁹ Quilombo do Sopapo, Ventre Livre, Arte Estação, Casa Brasil Dunas, Afro Sul Ododomê, RádioCom de Pelotas e Bataclã FC, grupo cultural que em 2011 recebeu o selo Cultura Viva do MinC por difundir o sopapo.

¹⁰ Sobre o batuque de nação afro gaúcho, ver: *As religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul*, de Ari Pedro Oro (1994); ainda: *Agô-iê, vamos falar de Orishás?* de Walter Calixto Ferreira (1997); também, *Batuque Jêje-Ijexá em Porto Alegre: a música no culto aos orixás de Reginaldo Gil Braga* (1998).

¹¹ Sobre o Maçambique: ver *Maçambique de Osório: entre a devoção e o espetáculo: não se cala na batida do tambor e da Maçaquaia*, de Iosvaldyr Carvalho Bittencourt Junior (2006); ainda, *Ritual do maçambique: religiosidade e atualização da identidade étnica na comunidade de Morro Alto/RS*, de Mariana Balen Fernandes (2005); também, em *Maçambiques, quicumbis e ensaios de promessa: um re-estudo etnomusicológico entre quilombolas do sul do Brasil*, de Luciana Prass (2009). *Maçambique: coroação de reis em Osório*, de Estelita de Aguiar Branco (1999).

¹² Sobre o Quicumbi, ver: *Entre gingas e cantigas: etnografia da performance do ensaio de promessa de quicumbi entre os morenos de Tavares, Rio Grande do Sul*, de Janaína Lobo (2010).

¹³ Sobre o Candombe: ver *El candombe a través del tiempo*, de Lauro Ayestarán (1983).

Referências

- YESTARÁN, Lauro. *El candombe a través del tiempo*. Montevideú: Fono-Música, 1983.
- BAPTISTA, Neives Meirelles. *O grande tambor*. Porto Alegre: Coletivo Catarse: Iphan, 2010. Documentário.
- BITTENCOURT JUNIOR, Iosvaldyr Carvalho. *Maçambique de Osório: entre a devoção e o espetáculo: não se cala na batida do tambor e da Maçaquaia*. Porto Alegre: UFRGS, 2006.
- BRAGA, Reginaldo Gil. *Batuque Jêje-Ijexá em Porto Alegre: a música no culto aos orixás*. Porto Alegre: Fumproarte, 1998.
- BRANCO, Estelita de Aguiar. *Maçambique: coroação de reis em Osório*. Porto Alegre: Comissão Gaúcha de Folclore, 1999.
- DREYS, Nicolaus. *Notícia descritiva da província de São Pedro do Sul*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1990.
- FARIA, Arthur de. *A história da música de Porto Alegre*. Porto Alegre: [s.n., 1998?].
- FERNANDES, Mariana Balen. *Ritual do maçambique: religiosidade e atualização da identidade étnica na comunidade de Morro Alto/RS*. Porto Alegre: UFRGS, 2005.
- FERREIRA, Walter Calixto. *Agô-iê, vamos falar de Orishás?* Porto Alegre: Renascença, 1997.
- LOBO, Janaína. *Entre gingas e cantigas: etnografia da performance do ensaio de promessa de quicumbi entre os morenos de Tavares, Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: UFRGS, 2010.
- LOPES, Nei. *Novo dicionário banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.
- MAIA, Mário de Souza. *O sopapo e o cabobu*. 2008. Tese (Doutorado em Música) - UFRGS, 2008.
- ORO, Ari Pedro. *As religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 1994.
- PRASS, Luciana. *Maçambiques, quicumbis e ensaios de promessa: um re-estudo etnomusicológico entre quilombolas do sul do Brasil*. Porto Alegre: UFRGS, 2009.
- SEIDLER, Carl. *Dez anos no Brasil*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1976. p. 205.
- SERRAT, Alberto Brito. *Glosario de Afronegrismos uruguayos*. [S.l.]: Ediciones Mundo Afro-El Galeon, 1999.

A presença e a participação do negro e do afrodescendente na formação histórica e cultural do atual povo amapaense vêm desde o século 17, uma vez que eles foram introduzidos por holandeses e ingleses (SALLES, 1971). Por parte dos portugueses, todavia, africanos escravizados chegaram à Amazônia de maneira intensa e sistemática nos séculos 18 e 19, simultaneamente também a intensificação da exploração dos recursos da região que possibilitariam a fixação de colonos e garantiriam a posse das terras para a Coroa Portuguesa.

Os negros introduzidos no Pará, entre 1753 e 1801, eram provenientes dos portos de Bissau e Cacheu (atual República da Guiné-Bissau) – Luanda, Cabinda, Benguela, Reino de Angola (atual República Popular de Angola) e Moçambique (VERGOLINO-HENRY; FIGUEIREDO, 1990), e distribuídos para as demais províncias a partir dos portos brasileiros do Rio de Janeiro, Salvador, Recife e São Luís. Os que chegavam a Belém eram destinados ao trabalho agrícola e pastoril, serviços domésticos e construções públicas.

Em Macapá, povoado fundado em 1751 pelo governador da Província, Francisco Xavier de Mendonça Furtado, os negros, como os índios, foram forçados a trabalhar na edificação da Fortaleza de São José, monumento que, nos dias atuais, não permite que se esqueça do esforço despendido pelo trabalho escravo. Marcas da presença negra na região, todavia, não se resumem à fortificação, mas se fazem presentes em todos os setores da vida amapaense, cuja população afrodescendente, segundo os censos recentes, constitui cerca de 70% do total de habitantes.

O marabaixo e o batuque destacam-se como as mais importantes manifestações culturais da população afrodescendente do Amapá. Ambas consistem em danças e



músicas executadas ao som de caixas, tambores, tabocas e outros instrumentos de fabricação rústica e caseira, ligadas às festas do catolicismo como o Divino Espírito Santo e a Santíssima Trindade no chamado Ciclo do Marabaixo, em Macapá, ou Santa Maria (na Vila do Coração), Santa Luzia (no distrito de Maruanum), Divino Espírito Santo (Mazagão Velho), entre outras, e o Batuque de Nossa Senhora da Piedade em Igarapé do Lago (Santana), São Joaquim Curiaú). Essas são festas cuja estrutura ritualística se pauta em preceitos cristãos e afro-indígenas religiosos.

Com o incentivo do Poder Público estadual e municipal, nos últimos anos cresceu muito o interesse pelo marabaixo, aumentou a quantidade de praticantes e constituíram-se grupos folclóricos que participam de eventos turísticos dentro e fora do estado. Com a popularidade recém-adquirida, o marabaixo deixou de ser uma manifestação exclusiva de grupos e comunidades negras. E, de outro lado, a ampliação das divulgações interna e externa ao estado contribuiu bastante para atrair as gerações mais jovens da cidade, anteriormente pouco interessadas nas manifestações da cultura tradicional.

Por outro lado, falas colhidas entre velhas dançarinas do marabaixo mostram que, das muitas mudanças que vêm ocorrendo dentro dessa prática cultural religiosa – na área urbana de Macapá elas se processam com maior velocidade, evidentemente –, algumas incomodam mais, a ponto de deixá-las bastantes insatisfeitas, como, por exemplo, a perda de elementos relacionados à simplicidade e à espontaneidade em favor da formalidade e da padronização, como acontece atualmente (PEREIRA, 2008).

Parte dos recursos financeiros repassados à organização das festas e dos grupos de marabaixo é destinada à aquisição da indumentária para uso durante os festejos. Frequentemente são utilizados, na confecção das roupas de dançarinas e tocadores de caixa, tecidos em cores e estampas semelhantes ou com poucas variações de cores.

Nas comunidades tradicionais, a prática do marabaixo e do batuque busca se manter conjugada com o sentimento de solidariedade, partilha e confraternização entre os presentes, que se traduz na distribuição de alimentos, guloseimas, bolos de macaxeira, beijucica, e, em alguns casos, pão de ló, rosquilhas de carimã (CANTO, 1998) e bebidas típicas dessas ocasiões, como o cacau (chocolate natural) e a gengibirra (batida de gengibre com cachaça). Costuma acontecer também abundante distribuição de caldo, sustento saboroso para horas e horas de dança e cantoria.

Marabaixo e batuque são danças caracterizadas pelo arrastar dos pés no ritmo, em sentido circular, ao redor ou em frente aos músicos, no rodar das saias, nos rostos suados e nos sorrisos abertos. E a música no marabaixo, na sua euforia e alegria, é um modo de louvação, de agradecimentos pelas graças alcançadas por intercessão dos santos padroeiros e de regozijo, de celebração da vida de negros sofridos, mas seguros, confiantes na sua fé. As letras “ladrões” de Marabaixo retratam na simplicidade da poesia popular os motivos do cotidiano, da história das comunidades e dos indivíduos, e, mais recentemente, a afirmação identitária étnicorracial.

Ninguém conhece a origem real do marabaixo, perdida nos tempos, mas relatos orais apresentam várias versões entre as quais a que segue, colhida de uma grande contadora de histórias, velha dançadeira e cantadeira de marabaixo e de batuque.



Francisca Ramos dos Santos (Tia Chiquinha), matriarca do grupo Raízes do Bolão.

A minha avó Florzulmira contava que lá na África, naquela era, não tinha um divertimento. Um tempo saiu uma escrava que conversava com a sinhá dela e pediu autorização para formar um coco, no terreiro da casa de chão batido, duro como cimento. Nos domingos, ela convidava as outras escravas para dançar o coco. Os muchés iam bater a zanga, a caixa, como a gente chama hoje, naquele tempo era zanga. Os muchés eram os homens, as senhoras eram tratadas de sá, Sá Maria, Sá Paula, Sá fulana [...] os homens de muché, muché Antônio, muché Pedro... era assim. Então tinha aqueles muchés que sabiam tocar zanga. Eles mesmos faziam e eles mesmos tocavam, eles mesmos tiravam aquelas músicas da cabeça deles. Faziam a música, cantavam, tocavam. Tinha isso lá na África. Era como eles se divertiam. Quando as senhoras ouviam a música ficavam com vontade de ir e fugiam das senzalas, das sinhás, e iam lá dançar. Quando as sinhás sabiam, botavam elas nos troncos de castigo acorrentadas nos braços, no pescoço. Esses colares que a gente usa representam aquelas correntes que acorrentavam elas, nos troncos, nas senzalas.

Vieram para o Brasil portugueses ricos que mandavam na África comprar escravos. Havia pessoas que tinham 10, 15 escravos, e vendiam pra vir para o Brasil. Eram vendidos os escravos. Uma vez foi lá um navio comprar escravos, o dono dos escravos que faziam o coco vendeu os escravos do coco, os muchés, as sás, Sá Maria, Sá Joana... Aquelas pessoas embarcaram. E um muché não queria embarcar, não queria embarcar, mas ajeitaram até que embarcaram ele forçado. Sabe como é, uma coisa que a gente faz obrigado. Ele veio obrigado e se emperreou, se emperreou, se emperreou. Era daqueles negros, mesmo! Daqueles de dante. Não quis falar, não quis beber, não quis comer. Não falou com ninguém. Zangou, zangou... e essa viagem dizem que era de mês. Assim eles vieram, e esse homem nada. Agradavam de todo jeito e nada, ele definhou... e morreu, de fome, de sede. Não quis nada! Morreu no porão do navio. E agora? O que fazem os outros? Só faziam rezar, rezar, fizeram o velório, e ele já estava com mau cheiro. E ela, uma velha do grupo, reuniu os companheiros lá no porão e disse: “Fulano vai nos fazer mal! Já está com esse mau hálito! O mar, Deus fez e consagrou. O mar é consagrado, vamos despedi-lo e jogá-lo no mar.” E assim fizeram. Despediram e jogaram o cadáver no mar. Eles vinham subindo e o corpo desceu sobre as águas, rolando de mar-a-baixo, sobre as ondas. Ela disse: “Aonde nós chegar e ficar, faremos um coco em homenagem a ele.” Aí chegaram a Terra de Santa Cruz. Saltaram, a senhora contou a história lá e disse: “Nós queremos fazer um coco aqui, em homenagem ao fulano.” Trouxeram as zangas, os outros muchés, bateram as zangas e elas cantaram. Foram cantar aquele coco, e jogando verso pro fulano... e cantaram, cantaram, cantaram. Depois acabaram. Aí ela reuniu de novo e disse pros outros: “Agora essa nossa dança, esse coco, não vamos tratá-lo mais de coco. Nós vamos mudar o nome dele, vai ficar MARABAIXO.” Homenageando esse muché que era o líder deles na África (informação verbal).¹⁴

¹⁴ Josefa Pereira Laú, 84 anos, moradora da comunidade de Mazagão Velho, contadora de história, premiada pelo MinC, em 2009, como mestra de cultura popular.

Enfim, não que haja unanimidade da sociedade em torno do marabaixo, ou que todos os amapaenses conheçam e apreciem suas músicas e dança. Mas não há dúvida de que ele conquistou o direito de ser identificado como um elemento definidor das identidades amapaenses. Esse reconhecimento se deu pelo apoio recebido do Poder Público nas duas últimas décadas, mas, sobretudo, pela luta do segmento afrodescendente e do estado. A bibliografia consultada mostra que no final do século 19 o marabaixo, no Amapá, recebia da parte das elites, principalmente, a letrada, representada pela imprensa local, o mesmo tratamento que outros elementos da cultura afro-brasileira receberam no restante do Brasil (CANTO, 1998). No mesmo período, o candomblé, no Nordeste e Sudeste brasileiros, era considerado credice, magia negra, ignorância; a capoeira como coisa violenta de “negros malandros” e o samba era proibido, pois era visto como obsceno e lascivo (SCHWARZ; REIS, 1996).

A intolerância com as práticas religiosas afrodescendentes também foi bastante acentuada em Macapá, por parte da Igreja Católica, sobretudo a partir de 1948 com a chegada dos padres do Pontifício Instituto das Missões Estrangeiras (Pime). “Terminantemente os padres proibiram a entrada dos negros na Igreja de São José e se recusaram a rezar missa por ocasião dos festejos populares do Divino Espírito Santo e Santíssima Trindade” (CANTO apud PEREIRA, 2008, p. 104).

Assim, esse caráter de resistência do marabaixo e do batuque é um dos elementos, além das origens provenientes da diáspora negra africana (oriundas da retirada forçada dos nativos do Continente Africano e transposição para o Novo Mundo), que aproximam essas manifestações religiosas do candomblé e das demais religiões afro-brasileiras.

Como foi mencionado, o marabaixo é praticado nas comunidades rurais do Amapá, entre as quais o Curiaú, uma das comunidades quilombolas que integram a Área de Proteção Ambiental (APA) do rio Curiaú, localizada na área limítrofe com a zona urbana de Macapá, cujo acesso é pela rodovia EAP070 ou pelo rio Curiaú.

A APA do rio Curiaú foi criada em 15 de setembro de 1998, pelo Decreto-lei de nº 431, com o objetivo de proteger e conservar os recursos naturais ali existentes, e a busca pela melhoria da qualidade de vida das comunidades tradicionais residentes no local. A APA tem uma área de 21.676 hectares e um perímetro de 47.342 km, dotada de um ecossistema de altíssima biodiversidade, de extrema beleza natural, exuberância cultural e histórica proveniente das comunidades quilombolas que lá existem.

Suas paisagens maravilhosas cortadas por rios e igarapés no período invernosso inundam as áreas baixas, e no verão deixam à mostra grandes extensões de campos, assinalados pela presença de aves de cores diversas, mas com a predominância das garças, branquinhas, e dos pequenos maçaricos marrons.



Os moradores da APA do Curiaú praticam uma agricultura essencialmente de subsistência, com uso de técnicas repassadas de geração a geração, mas vivem sob pressão constante da exploração de madeira, do desmatamento para novas áreas de cultivo agrícola, pela criação de gado bubalino, e, sobretudo, pela proximidade com áreas ocupadas por monoculturas. A proximidade com Macapá, que permite um grande fluxo de pessoas nos bares instalados nos balneários e nas proximidades das residências, também causa problemas aos moradores, entre outras razões pelo tráfego intenso na rodovia que corta a comunidade e pela perturbação decorrente das atividades sonoras, realizadas sem controle.

A criação do Quilombo do Curiaú, a primeira área reconhecida como remanescente de quilombo no Brasil, com o Título de Reconhecimento nº 1/1999, do Governo Federal representado pela Fundação Cultural Palmares, foi conquistada por meio da luta dos seus moradores pela preservação do seu modo de vida, caracterizado pela relação estreita com o uso da terra e a imprescindível posse do território ocupado por seus antepassados há várias gerações.

Referências

- AMAPÁ. Secretaria de Estado do Meio Ambiente. Coordenadoria de Gestão de Unidades de Conservação. Planejamento e zoneamento da APA do Curiaú. Macapá, 2010.
- CANTO, Fernando. *A água benta e o diabo*. Macapá: Fundação Estadual de Cultura do Amapá, 1998.
- PEREIRA, D. L. *O candomblé no Amapá: história, memória, imigração e hibridismo cultural*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, 2008.
- SALLES, Vicente. *O negro no Pará, sob o regime da escravidão*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas: Universidade Federal do Pará, 1971.
- SCHWARZ, Lilia Moritz; REIS, Letícia Vidor de Sousa. *Negras imagens: ensaio sobre cultura e escravidão no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.
- SILVA, Vagner Gonçalves da; AMARAL, Rita de Cássia. Símbolos da herança africana: por que candomblé? In: SCHWARZ, Lilia Moritz; REIS, Letícia Vidor de Sousa. *Negras imagens: ensaio sobre cultura e escravidão no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.
- VERGOLINO-HENRY, Anaíza; FIGUEIREDO, Arthur Napoleão. *A presença africana na Amazônia colonial: uma notícia histórica*. Belém: Arquivo Público do Pará, 1990.



Samba de cacete: ecos de tambores africanos na Amazônia tocantina

Benedita Celeste de Moraes Pinto

As festas dos santos padroeiros dos povoados negros rurais da região do Tocantins, no norte da Amazônia, eram verdadeiros momentos apoteóticos. Nessas ocasiões havia mastros enfeitados com flores, ervas cheirosas e frutos que demarcavam o início da festança com os toques dos tambores rústicos do samba de cacete, cujos ecos rasgavam mata adentro avisando aos negros e convidando-os (PINTO, 2006, p. 274). Além de reunir para fins religiosos, os tambores da população negra dessa região convidavam para a comunhão do trabalho coletivo, enfim, avisavam e produziam sons ritualísticos de religiosidade, faina diária, nascimentos, casamentos e mortes. Insurgiam memórias, lembranças dolorosas da escravidão e das diferentes estratégias de resistência adotadas por negros diante do processo escravista brasileiro.

No Brasil, por mais de 300 anos, índios e negros foram escravizados. Homens e mulheres foram aprisionados na África e levados ao Brasil para trabalhar na lavoura canavieira, nas minas de ouro e nas cidades. Durante esse período, os negros resistiram contra a escravidão em todo o Brasil. Um dos principais meios de resistência foram os quilombos, núcleos populacionais formados por negros escravos fugitivos. Nesses locais eles resistiam à escravidão e defendiam a liberdade. Abrindo os retiros no meio da mata, essa população sobrevivia das pequenas roças de mandioca, arroz e milho; da caça e da pesca.

Os mais velhos, ao revisitarem suas memórias, deixam fluir um tempo em que a mata e as distâncias funcionavam como as principais paredes de proteção, pois eram nas brechas das matas que seus ancestrais construía tapiris (cabanas) cobertos e emparedados com folhas de ubim e sororoca para se abrigarem. A distância os deixava a salvo do medo de uma perseguição, cujas falas se imbricam entre a es-



cravidão e o pega-pega, proveniente tanto da Revolta da Cabana, no Pará (1835), como da Guerra do Paraguai (1865), das investidas das forças legais para capturar negros fugitivos e das movimentações das primeiras companhias, que rasgavam a floresta para construir estradas de ferro, como foi o caso da Estrada de Ferro do Tocantins, iniciada em 1835, cujo objetivo seria a exportação da castanha-do-pará da região de Marabá e Tucuruí para Belém.

Os negros fugidos tentavam reconstituir nos quilombos as várias versões de uma vida comum: realizavam festas, plantavam, coletavam, pescavam, caçavam e praticavam transações econômicas possíveis. Tentavam estabelecer nos quilombos espaços políticos, econômicos, sociais e culturais. Mediando a fartura e as dificuldades cotidianas havia as festas; era através delas que as pessoas esqueciam temporariamente o esforço do trabalho pesado e todas as dificuldades passadas no cotidiano, celebrando então com alegria a vida. A alegria da festa, além de ajudar as populações a suportar o trabalho, o perigo e a exploração, também reafirma, igualmente, laços de solidariedade ou permite aos indivíduos marcar suas especificidades e diferenças. “Na roda da festa, como na roda da vida, tudo volta inelutavelmente ao mesmo lugar, os jovens aprendendo com os velhos a perpetuar uma cultura legada pelos últimos” (DEL PRIORE, 1994, p. 10). Na região tocantina, cada lugar festeja, em período específico, um santo protetor. Por ocasião das festividades, além de cantos, rezas e ladainhas prestadas como louvores ao santo padroeiro, há também a presença do tambor que produz sons às músicas, cantorias e danças, regadas por muitas comidas e bebida, responsável pela sustentação da eufórica animação, disposição e alegria da festa. Nas palavras de Benedito Machado, 97 anos, morador da localidade de Bom Jesus,

O tambor é a alma de tudo nestes povoados. Mas ele deve ficar fora da vista de pessoas estranhas para ter eco forte, vibrante, para poder convidar os seus. Nossos tambores moram lá no mato, protegidos na sapopema das árvores, em contato com os encantados da mata, da natureza, para poder entrar puro, abençoado, com viço nas festas de louvação aos santos e nos nossos trabalhos, porque pedimos bença para plantar e agradecemos pela colheita. O tambor é mais vivo do que nós, meu anjo, porque nós morremos, mas o eco do tambor é eterno para nós pretos e pretas velhas destes lugares, ele soa até depois da nossa morte! (informação verbal).¹⁵

As lembranças das festas, nos povoados negros rurais da região do Tocantins, emergem nos seus inúmeros detalhes. As festas nesses povoados sempre surgiram em torno de pequenas irmandades de homens e mulheres, principalmente de cor negra, que se reuniam para cultuarem santos, como Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora da Conceição, São Benedito, Santa Maria, Menino Jesus, Nossa Senhora de Nazaré, São Raimundo e Trindade dos Inocentes. Na visão de Del Priore, desde o Brasil-Colônia, “as irmandades e confrarias destacavam o papel das comunidades na participação e organização das festas religiosas e de suas procissões” (DEL PRIORE, p. 24).

Na Amazônia, e por todo o Brasil, a maioria das irmandades, principalmente aquelas que agrupavam homens livres, forros, escravos, ex-escravos, mulatos, surgiram ligadas às festas, músicas, danças, cantos e as mais variadas formas de folguedos de origem negra. Essas irmandades ou confrarias acabavam se constituindo em lugares nos quais os negros puderam expressar-se livremente. Fato que acabou dando uma forma própria à cultura brasileira e, por que não, também de toda a região tocantina, pois seus exemplos característicos estão representados em manifestações culturais, como os batuques, sambas de rodas, samba de cacete, marrierrê, dança do bambaê do Rosário, banguê, dentre outras.

Muitos povoados negros rurais da Amazônia tocantina acabaram se formando, em determinados lugares, exclusivamente, por causa da festa de um santo eleito como seu padroeiro. Nas alvoradas das festividades dos padroeiros acontecia o samba de cacete, no qual os devotos, além de dançarem muito, bebiam pinga, gemada, chocolate de cacau e comiam peixes e carne de caça assada na fogueira, que iluminava o arraial da festa.

Conforme relembram os mais velhos, “o dia ia raiando com a chegada dos devotos” que, pelas picadas no meio da mata, atendiam os convites feitos pelo eco do tambor ou da sapopema das árvores, para juntos rezarem e confraternizarem durante o novenário. Na festa aproveitavam para estreitar os laços de parentesco e amizades, confraternizando nesses encontros com rezas, sambas e “muitos comes

¹⁵ Benedito Mendes, 97 anos, Bom Jesus, Porto Alegre-Cametá.

e bebes”. Após cumprirem seus compromissos religiosos, faziam um animado samba de cacete, onde todos se soltavam em total animação, entremeando as fornadas de samba com as cantorias de banguê.

O samba de cacete é uma prática cultural encontrada nas povoações remanescentes de antigos quilombolas da região. Embora cada povoação tenha sua forma particular de realização, os tambores, o ritmo, as letras e o modo de dançar são semelhantes. É uma espécie de batucada com participação de todos os presentes naquele momento, vem da improvisação, onde as músicas surgem livremente no momento, ou, então, canta-se as já tradicionais, passadas de uma geração para outra. Recebe o nome de samba de cacete porque os únicos instrumentos musicais são dois tambores, ou tambouros, como também é comumente denominado na região, de aproximadamente um metro e meio de comprimento, feitos pelos próprios habitantes das povoações negras rurais a partir de troncos ocos de árvores resistentes, como jareua, aca-pu, maçaranduba e cupiuba, os quais são ritualisticamente escavados no interior, tendo em uma das extremidades um pedaço de couro amarrado com cipó ou corda de curuanã, além de quatro cacetinhos de madeira. No momento do samba sentam-se em cima de cada tambor dois batedores, também chamados de tamborineiros ou caceteiros, que ficam de costas um para o outro. Aqueles que ficam do lado que tem o couro batucam com as mãos e os que ficam na outra extremidade batem com os cacetinhos. Os batedores cantam as estrofes das músicas enquanto os dançarinos e as dançarinas, em tons unissonantes, fazem o coro.

As letras das músicas são constantemente voltadas à vida cotidiana dos habitantes das povoações remanescentes de quilombolas. Estão relacionadas a temas como trabalho, louvação aos santos, modos de resistência, defesa da natureza e encantos e desencantos amorosos. Podem ser improvisadas ou tradicionais, sendo essas últimas transmitidas oralmente entre as gerações. A melodia, assim como a dança, começa em ritmo lento e vai evoluindo até tornar-se alucinante. A dança é solta, as mulheres geralmente giram em torno de si mesmas, gestualizando conforme a letra da música, esquivando-se para que os cavalheiros não consigam tocá-las. Estes, por sua vez, gingando ao ritmo da música, tentam, sem sucesso, tocar os pés das damas. O samba de cacete também é conhecido na região do Tocantins como siriá, devido a sua música mais “tradicional” intitular-se “Siriá”.

O traje dos dançarinos são roupas comuns, usadas no cotidiano e inspiradas nas roupas simples dos escravos do eito no Brasil pré-abolição. As mulheres vestem, de preferência, saias franzidas, bem rodadas para facilitar os gingados, com estampas floridas de cores quentes e vibrantes, blusas de cores mais suaves, soltas com grandes decotes deixando à mostra o colo. Os homens vestem camisas estampadas, do mesmo tecido das saias das damas, presas na frente por um nó, que faz a junção da camisa, uma espécie de abotoamento e calça, sem opção alguma de cor, enrolada até a metade da perna, tipo calça de pescador.

É bastante comum se dançar o samba de cacete nos povoados remanescentes de antigos quilombolas ou mocambeiros da região do Tocantins, descalço e embalados por muita cachaça, “a pinga”, responsável, quanto mais a noite avança rumo à madrugada, pela animação em forma de cantoria, risos e gritos eufóricos na sala. Uma espécie de alucinação coletiva, que faz extravasar dores, tristezas, preocupações, cansaços físico e espiritual. O samba parece ser nos povoados negros rurais, acima de tudo, uma saudação ao trabalho, uma vez que o momento que antecede cada pausa do samba de cacete é denominado fornada, uma alusão a um dos atos da feitura da farinha de mandioca, quando a massa ao secar no forno é denominada pelos roceiros e roceiras da região tocantina de fornada.

Na maioria dos povoados remanescentes de quilombolas da região do Tocantins, ou Amazônia tocantina, no Pará, os sambas acontecem geralmente antes do início das atividades, ou seja, na véspera de um determinado trabalho, como por ocasião da roçagem de uma área ou durante o plantio da roça. Simbolicamente, é como se



festejassem uma nova concepção: a esperança de quem planta os frutos que lhes garantem a sobrevivência. Assim como realizam as fornadas de samba em comemoração ao término dos trabalhos, como se festejassem o cumprimento de uma missão. Da mesma maneira, realizam o samba de cacete por ocasião dos festejos dos seus santos padroeiros, a congratulação, um momento de se estreitar os laços de parentescos e solidariedade, que parecem se solidificarem de geração a geração, uma vez que as crianças também participam do samba de cacete. Conforme dizem os habitantes desses povoados, para participar do samba basta que “requebrem o esqueleto”, o ritmo gingado se aprende com a prática. Não há, portanto, limite de idade para se participar do samba, quem cansa para, mas os batedores só param quando o último dançarino cair embriagado pelo batucar dos tambores, pelo samba em si e pela cachaça.

Observa-se nos povoados de Umarizal, Mola, Tomásia, Porto Alegre e Boa Esperança que os sambas ali realizados não são programados, acontecem a partir do primeiro toque no tambor. Logo as pessoas vão se reunindo, e começa o samba de cacete, com a participação das pessoas presentes e daquelas que chegam das proximidades, atraídas pelos toques ritmados do tambor. A parteira Maria Madalena Borges, antiga moradora da povoação de Mola, afirma que antigamente ninguém sabia onde ia ter um samba, ninguém era avisado, porque não tinha como avisar, “era muita distância de um lugar *pra* outro, mas era só soar um tambor e aparecia gente que não se sabia nem de onde. Vinha de todos os lados, a negada parece que entendia o chamado do tambor”.

Nos dias de hoje, cada “fornada de samba de cacete”, nos povoados da região do Tocantins, ou Amazônia tocantina, dura em média de uma a duas horas sem pausa alguma. Motivo pelo qual, no ato do samba, de vez quando, os batedores ou caceteiros se revezam para descansar. É o momento de eles serem trocados por outros, visto que os tocadores anteriores só se sentem realizados por completo quando também participam da dança. Em alguns casos, durante o intervalo de cada fornada de samba, quando não há batedores ou caceteiros voluntários para a troca, eles apenas invertem as posições, ou seja, os dois que estavam batucando com as mãos no couro do tambor passam a batucar do outro lado com os cacetinhos, e os caceteiros passam para o lado que tem o couro para batucar com as mãos. Esse processo de inversão de posições ou de batedores pode acontecer por diversas vezes, “de fornada em fornada”, até o samba acabar.

Selado o compromisso religioso com o santo padroeiro, o samba se alastrava noite adentro até o raiar do outro dia, quando acontecia a despedida da festa, com a varrição. Oportunidade em que, simbolicamente, se fazia a limpeza do barracão, do arraial e se arrematava as sobras de bebidas e comidas da festa. Dona Jacinta Soares, 87 anos, moradora de Porto Alegre, diz que hoje “cava na memória muitas lembranças daquele tempo”.

Na região do Tocantins, ou Amazônia tocantina, ainda hoje permanecem os vestígios desses redutos negros e suas histórias estão sendo reconstituídas a partir da evocação da memória e do exercício das lembranças de seus descendentes que vivem nos povoados remanescentes. Pesquisas recentes executadas nesta região têm encontrado indícios da formação de vários quilombos. Alguns foram destruídos, outros jamais foram descobertos. Os quilombolas, quando ameaçados tanto pela reescravidão como pela sobrevivência, adentravam matas, rios e igarapés e no interior da floresta reproduziam novos mocambos, como ocorreu nos municípios de Cametá, Mocajuba e Baião.

Os habitantes dessas povoações remanescentes de quilombolas lutam pelo não extermínio dos núcleos de descendentes de antigos quilombolas. Pois, ao longo da história, muitas destas povoações, como, por exemplo, no Nordeste do Brasil, desapareceram por invasões e grilagem de suas terras. Apesar de extensa luta, só praticamente após 120 anos da abolição da escravidão o estado brasileiro está reconhecendo pela primeira vez na história do país o direito de terra aos descendentes de escravos que fundaram quilombos.

Com o transcorrer dos anos, as festas dos santos padroeiros, assim como os tradicionais “cunvidados”, que demarcavam formas de trabalho coletivo, foram se transformando conforme a vida dos habitantes desses povoados. “As coisas vão se ajustando conforme a realidade, o momento presente”, a condição e disponibilidade de cada pessoa.

Os grupos sociais nascidos de especificidades históricas de cada formação social estão sempre em formação, transição e desaparecimento, e as relações de trabalho estabelecidas entre os indivíduos também se condicionam ao processo histórico: nascem, articulam-se e desaparecem quando já não são mais necessárias” (BAIOCCHI, 1983, p. 39).

Em muitos povoados remanescentes de quilombolas da região ainda se preserva a execução de tarefas cotidianas do trabalho coletivo em forma de convidado, porém as regras das antigas “companhia” de trabalho não eram obedecidas, uma vez que era com a corneta que demarcavam o tempo e a obrigação de se doar comida e bebida. Os putiruns ou “cunvidados” já não são tão intensos quanto outrora, mas ainda acontecem em algumas povoações, agora como frutos de Associações de Trabalhadores Rurais ou ainda de Associações de Remanescentes de Quilombolas, Associação de Mini e Pequenos Produtores Rurais, Associações de Mulheres Produtoras, que são organizações sem fins lucrativos, cujo objetivo é agregar os(as) lavradores(as) ou trabalhadores(as) rurais para juntos reivindicar direitos e buscar soluções para problemas de ordem econômica, educacional e social das povoações negras rurais da região. Menciona-se que são inúmeras as dificuldades



enfrentadas cotidianamente pelos habitantes dessas povoações, visto que nenhuma delas tem saneamento básico de qualquer espécie, e, quando contam com um pequeno posto de saúde, seu funcionamento é deficitário. As escolas existentes nesses povoados, assim como o nível de formação do quadro de professores que as compõem, estão aquém das aspirações das populações locais. Com exceção de Umarizal e Joana Peres (município de Baião) e Juaba (município de Cametá), que podem ser caracterizados como grandes povoados, comparados a outros da região, o espaço físico destinado à escola nessas comunidades raramente ultrapassa a uma sala de aula, isso quando a escola, que de modo geral funciona pelo sistema multisseriado, não é improvisada em alguma residência particular ou então no barracão de festa e reuniões da povoação como ocorre, por exemplo, nas povoações de Bom Fim, Laguinho e Tomásia.

Contudo, acredita-se que tais ilustrações não poderiam ser vistas pelo viés da pobreza, da conformação ou da vitimação, mas como razões que destilam luta, engajamento político e força de vontade dos remanescentes de quilombolas da região,

que ao se organizarem em associações reivindicam meios que lhes possibilitem melhores condições de saúde, estrutura, produção econômica, melhorias de sobrevivência, reconhecimento e titulação definitiva de suas terras. Assim como escolas dignas para suas crianças, que venham incluir no seu currículo pedagógico a transmissão e a valorização da história, da cultura e das experiências cotidianas de antigos quilombolas da região tocantina, no norte da Amazônia (PINTO, 2006, p. 282-283).

Ressalta-se que as informações referentes à memória da escravidão, aos processos de fugas, às lutas por sobrevivência e às festas regadas a Samba de Cacete nos povoados remanescentes de antigos quilombolas da região do Tocantins foram possíveis com a ajuda das seguintes pessoas: Ana Vieira Campelo, 76 anos, moradora da povoação de Umarizal, município de Baião; Benedito Mendes, 97 anos, morador da localidade de Bom Jesus, povoação de Porto Alegre, município de Cametá; Benedito Coelho, Mestre Bina, 73 anos, morador da povoação de Mola, município de Cametá; Custódia Vieira, Zinha, 73 anos, moradora da povoação de Umarizal, município de Baião; Deodoro Martins da Silva, 89 anos, morador da Vila de Juaba, município de Cametá; Francisca Farias, “Tia Chiquinha”, 79 anos, moradora da povoação de Umarizal, município de Baião; Jacinta Soares, 87 anos, moradora da povoação de Porto Alegre, município de Cametá; João Procópio Aragão, Mestre Procópio, 70 anos, morador da povoação de Juaba, município de Cametá; Maria Madalena Borges, Vó Madá, 80 anos, ex-habitante da povoação de Mola, município de Cametá; Manuel Silvério, Duca Pinto, 90 anos, morador da povoação de Umarizal, município de Baião; Raimundo Vilhena, Dico Vilhena, 90 anos, morador da povoação de Umarizal, município de Baião; Raimunda Farias Neri, Mãe Raimunda, 71 anos, moradora da povoação de Umarizal, município de Baião; Maria Odete Borges, 69 anos, moradora da povoação de Tomásia, município de Cametá; Virginia Rodrigues Borges, 58 anos, moradora da povoação de Tomásia, município de Cametá.

Referências

- BAIOCCHI, Mari de Nasaré. *Negros de cedro: estudo antropológico de um bairro rural de negros em Goiás*. São Paulo: Ática, 1983.
- DEL PRIORE, Mary. *Festas e utopias no Brasil colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PINTO, Benedita Celeste de Moraes. *Filhas das matas: práticas e saberes de mulheres quilombolas na Amazônia tocantina*. Belém: Açaí, 2010.
- PINTO, Benedita Celeste de Moraes. *O livro que vó Madá escreveu na memória: histórias do antigo quilombo do Mola*. Cametá: BCM Ed., 2009.
- PINTO, Benedita Celeste de Moraes. *Memória, oralidade, danças, cantorias e rituais em um povoado amazônico*. Cametá: BCM Ed., 2007.
- PINTO, Benedita Celeste de Moraes. Os remanescentes de quilombolas na região do Tocantins (PA): história, cultura, educação e lutas por melhores condições de vida. In: PINTO, Benedita Celeste de Moraes. *Dimensões da inclusão no ensino médio: mercado de trabalho, religiosidade e educação quilombola*. Brasília: Ministério da Educação: Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2006
- PINTO, Benedita Celeste de Moraes. Umarizal no revisitar da memória: na tapera do Paxibal ainda vive a lembrança dos velhos. In: PINTO, Benedita Celeste de Moraes. *Nas veredas da sobrevivência: memória, gênero e símbolos de poder feminino em povoados amazônicos*. Belém: Paka Tatu, 2004.

O samba de roda do recôncavo e o samba rural do agreste

Katharina Doring

O samba de roda pode ser considerado um termo guarda-chuva predominante em Salvador, no litoral e no recôncavo baiano, enquanto na região do agreste se fala mais em roda de samba, como comportamento, que celebra a roda como evento coletivo, fazendo parte de um ciclo de várias atividades rurais, permeando entre a labuta na roça e as festividades religiosas e brincantes. O samba de roda da Bahia, ou melhor, do recôncavo baiano, ficou em destaque a partir de 2005, na ocasião da proclamação pela Unesco como patrimônio imaterial e cultural da humanidade.¹⁴ No entanto, o samba de roda não é restrito ao recôncavo baiano e, sim, presente em todo estado da Bahia, com variações incontáveis quanto à cantoria, encenação e timbres.

Ao lado do candomblé e da capoeira, o samba de roda representa memória e presença sociocultural e estética das matrizes africanas na Bahia, formando os alicerces da identidade negra e baiana, menos conhecidos na sua (est)ética mais profunda, e nas múltiplas dimensões que vão além do visível, do belo e da alegria do momento. O gênero samba de roda abrange uma infinidade de estilos, sons, ritmos, poéticas, movimentos, gestos, significados e comportamentos que variam de terreiro em terreiro, de roda em roda, de bairro em bairro, de vila em vila, de mestre para mestre. Ele significa muito mais do que um simples divertimento, embora não se negue a assumir também esta função, e se manifesta

¹⁴ O samba de roda do recôncavo baiano foi reconhecido como patrimônio imaterial do Brasil pelo IPHAN em 2004 e em 2005 pela Unesco, e é representada pela Associação dos Samba-dores e Samba-deiras do Estado da Bahia, que ampliou as atividades com a Rede das Casas de Samba em 15 municípios, incluindo Antônio Cardoso.



na corporeidade, musicalidade, poesia, ludicidade, sensualidade, diálogo e o sagrado da presença africana no Brasil.

No recôncavo, o samba sem dúvida tem uma posição especial. É significativa a ligação que o samba consegue entre todas as faixas etárias e entre os sexos, como também o fato de que formas de samba são ligadas, de uma ou outra maneira, a quase todas as espécies culturais importantes, e tem um papel importante nas demais datas festivas, sejam elas religiosas, rituais ou de outra natureza (PINTO, 1991, p.106).

Em Salvador, na ilha de Itaparica e em municípios próximos, predomina o samba corrido, assim como o samba duro e influências urbanas. O samba chula, também chamado samba de viola e samba amarrado, é encontrado na antiga região da cana que abrange São Sebastião do Passé, São Francisco do Conde, Terra Nova, Teodoro Sampaio, Saubara, Santiago do Iguape e Santo Amaro. Uma dupla de cantadores canta a chula e outra dupla e o coro das mulheres responde com *relativo*, sendo um pequeno verso que “arremata” a chula. Nessa hora, a sambadeira não entra na roda, esperando os homens terminarem de cantar e começarem a parte instrumental com solos de viola e percussão. Imediatamente na finalização do canto, ela entra com passos miudinhos, “peneirando” e percorrendo a roda toda, até dar umbigada para outra sambadeira, que espera até a próxima chula cantada. As chulas são miniaturas poéticas que contam pequenas histórias, conflitos e as complicações da paixão, aspectos do cotidiano, dando conselhos, avisos e “sotaques” para quem

precisa ouvir. Os temas preferidos são ligados ao universo amoroso, ressaltando a visão do homem sobre a mulher, como também chulas que retratam a vida do trabalho, na roça, na cana, no mar e no mangue, com a lembrança do sofrimento, do “penar” que remete aos tempos do cativo. Um contraste para a labuta diária, representam as chulas lúdicas e eróticas, mediante piadas e ironias, pequenas parábolas, satirizando situações tragicômicas.

Na outra margem do Rio Paraguaçu, nos municípios Antônio Cardoso, Santo Estevão e Rafael Jambeiro, a chula é chamada de coco e o corrido chamado de chula. O samba se caracteriza por ser um samba de desafio, cheio de riquezas poéticas, contando os causos da vida rural com sutileza, humor e variedade literária. Entre sambadores antigos, samba é coisa séria, assunto de homens brabos que se desafiam com palavras afiadas e bem ritmadas, levando noites inteiras nessas disputas que renderam muitas lendas em toda região. Além do coco e da chula, é conhecido o trava-língua: *licutixo* e *bagaço*, expressões do samba rural em versos rimados, cantados de maneira rítmica e rápida, mandando recados, avisos ou piadas. O samba-desafio é muito praticado na região, onde, na verdade, toda roda de samba se torna um palco para os desafios musicais e poéticos dos grandes sambadores, como explica Bule-Bule:¹⁵

Bagaço e licutixo é sempre o gênero mais difícil daqui desta minha região. E foi nisso que eu me aperfeiçoei. Quando eu saí daqui com dezessete anos e meio e comecei a voltar de dois meses, de três meses, de seis meses e sempre voltava na época do fim de semana que tinha um samba e chegava [...] e arrasava no samba. Tinha um mestre aqui, mestre Marcelino de Alípiã, sambador, vaqueiro, amigo de meu pai, dei muita benção, mora hoje em Conceição da Feira. Ele disse: “Ô Toinho, e tu tá por aí é trabalhando mesmo?” Eu disse: “É, seu Marcelino. Trabalhando nada, tu só tá estudando teu samba tá mais trançado do que ninho de querequexé, sambador só entra nele se botar fogo.” Então, língua ligeira e licutixo foi sempre aqueles versos compridos que eu cantei ontem dizendo:

Sem você mulher a vida não vale nada
Sem você mulher a vida não vale nada
Você tá fazendo pesquisa, segura sua mágoa,
Faço gravação, eu sou sambador de rojão,
Por isso eu cantando suei a camisa
Eu posso chegar na divisa fazer aqui essa minha jornada
Você nunca ri da palmada
Que eu sou um caboclo de gente qualquer
Eu já sei que sem uma mulher a vida não vale de nada (informação verbal).¹⁶

¹⁵ Antônio Ribeiro da Conceição, em artes: Bule-Bule, filho da cidade de Antônio Cardoso, uma lenda viva que permeia todas as artes musicais entre cantador, poeta, repentista, cordelista, ator e principalmente sambador, a partir das raízes das culturas populares da Bahia e do Nordeste.

¹⁶ Entrevista com Bule-Bule em Antônio Cardoso, em janeiro de 2005 pela equipe de Toques e Trocas.

O samba praticado na pequena comunidade negra na fazenda Tocos apresenta semelhanças com o samba chula do recôncavo e o samba batuque, devido ao coco cantado em vários versos, semelhante à chula *santamarense*, e pelo seu ritmo repicado em dois tambores cavados em tronco de árvore. Os tambores, tambor de oca de pau, cujo couro precisa ser aquecido na fogueira noturna, são remanescentes ancestrais do tempo da escravidão, memória ainda viva em uma fazenda local antiga, Santo Antônio, onde estão correntes de ferro, lembrando as atrocidades que os descendentes de africanos passaram. Entre os sambadores da região vivem e viviam muitos sambadores do estilo antigo, como: Zé Borboleta, Zeca Cacete, Marcelino de Alípiã, Mandio de Olegária, Benjamim de Vicente e Miguel de João de Augusta e os organizadores de novenas e sambas: Vardinho de Negídio, Zé de Erculano, Joaquina de Jove e Sr. Vavá Cardoso, lembrados pelas noites regradas de cachaça. Bule-Bule, que viveu vários anos perto de Cachoeira, como também em Antônio Cardoso, e que aprendeu a arte de sambar e rezar com seu pai e conterrâneos, confirma que tem diferença grande entre o que chama de *samba do litoral* e *samba catingueiro*:

Precisava que você tivesse a oportunidade de ver os dois feitiços. Por exemplo, nós aqui estamos no final do recôncavo. Você viu que ontem ali no Tocos teve muita coisa da região de Santo Amaro, só que com um toque catingueiro. Cantado mais ligeiro. Tocado com mais instrumentos. Ali teve muita coisa de quebrada daqueles cocos. Muito de barravento do litoral que é do recôncavo. Aqui nós estamos no vale do Paraguaçu, que é o final do recôncavo. Daqui pra frente... já é caatinga. Daqui da cidade pra baixo é recôncavo, é massapê. Então a cultura da caatinga é totalmente diferente da cultura litorânea... Nós convivemos na zona da mata com muita sabedoria, levando os costumes catingueiros, entendeu? Absorvemos os barraventos, os cocos, as toadas. Os baixões, os graves e agudos nas cantorias de lá da Zona da Mata são totalmente diferente dos baixões que é [sic] dado aqui na caatinga. A velocidade das cantigas, as quadras cantadas lá... Os batuques de quadras cantados lá no litoral é [sic] totalmente diferente dos martelos cantados aqui na zona da caatinga (informação verbal).¹⁷

Ao longo dos séculos foi surgindo uma cultura negra na região do agreste e da caatinga com feições singulares que se cristalizou a partir de três correntes históricas e suas expressões estéticas. Primeiro: A preservação das práticas culturais africanas, no âmago dos povoados negros que permaneceram como quilombos praticamente intactos, transmitindo suas músicas, danças e toques de geração para geração, no estilo samba-batuque, apesar do trabalho pesado, um comportamento que continua até hoje entre os mais velhos, que têm consciência e orgulho da sua negritude:

¹⁷ Entrevista com Bule-Bule em Antônio Cardoso, em janeiro de 2005.

Coragem é o que não falta em Francisca Barbosa Almeida, 73 anos, 14 filhos, 18 netos e muitas dores deixadas por um derrame sofrido há oito anos na perna direita. “Se você chegar aqui quatro e meia da manhã e eu não tiver com o café pronto é porque estou doente.” Na comunidade do Santo Antônio, Francisca tem fama de jamais deixar um samba antes de a roda acabar. E não para por aí. “Trabalho na roça ainda. Tenho milho, feijão e fumo”, afirma. De memória viva, Francisca lembra muito bem de ter respondido ao Censo 2010. Perguntaram sua cor? “Perguntaram. Sou preta, moço. Tem coisa mais bonita?” (UCHÔA, 2012).

Essas famílias negras de linhagens pouco misturadas são responsáveis por preservar os tambores ancestrais, como o *Tambor de Oca de Pau*, seus ritmos e timbres e a técnica de construção que segue princípios que não existem nas tradições europeias e indígenas, mas sim nas culturas africanas. Segundo: A cultura e a música do Sertão e Semiárido, que trazem influências indígenas, bem como o romanceiro e a poesia musicada luso-ibérica medieval, contribuindo para que as rezas e os sambas do agreste se tornassem mais longos e com letras complexas de uma linguagem poética, singela e antiquada, o que pode se ouvir na tirana, no samba desafio e no martelo, no repente, no *licutixo* e no *bagaço*. Terceiro: A cultura da diáspora africana que surge como cultura do Mundo Novo no recôncavo, gerando um modo de vida afro-barroco, emulando religiosidade, estética, musicalidade e corporeidade negra específica que mistura elementos de diversas nações africanas, elementos coloniais de Portugal e influências do Sertão, em feiras movimentadas em Cachoeira, Santo Amaro, Maragojipe, Nazaré das Farinhas, onde havia tropeiros e mercadores de toda parte da Bahia.

A Freguesia Nossa Senhora do Resgate das Umburanas “ficava à margem da estrada de penetração desde o porto de Cachoeira para Camisão, hoje Ipirá, e o alto sertão da margem esquerda do rio Paraguaçu”. Nesta rota baiana, chamada de Estrada Real, circulavam escravos, tropas de burros com tabacos e outras mercadorias, chegando a ser conhecido como “descaminho” do ouro e do diamante no século 18, [...]. Em razão de sua localização à margem dessa estrada, Umburanas tornou-se *locus* de um significativo fluxo comercial, servindo de entreposto que interligava as comunidades circunvizinhas ao porto de Cachoeira, cuja importância nacional foi significativa nos séculos 18 e 19, uma vez que era utilizado para o escoamento de boa parte da produção agrícola do recôncavo baiano. A localização entre os rios Paraguaçu e seu afluente Rio Jacuípe, o porto de Cachoeira e a Estrada Real foram fundamentais para a ocupação e a dinâmica escravagista da Freguesia (ROCHA, 2011, p. 18-19).

Hoje, o município se orgulha da sua cultura negra, que passou despercebida dos centros da negritude baiana como Salvador e o recôncavo, porém traça caracte-

rísticas interessantes, como, por exemplo, a compra de alforria e de terrenos, que levou os negros muitas décadas antes da Abolição a uma independência maior do que em outras regiões e que contribuiu com a cultura local, desenvolvendo a própria marca e presença sociocultural, que data do século 19 com a maior ocupação da região.

Em 1888, a Lei Áurea deu liberdade aos escravos mas não deu trabalho aos negros livres. Assim, muitos permaneceram nas fazendas dos velhos senhores labutando em troca de poder plantar algo para comer [...] Ali se formaram quilombos de permanência, diferentes dos de refúgio, que abrigavam escravos fugitivos. “Aqui se juntaram escravos libertos das fazendas de fumo da região ou de fazendas de São Gonçalo, Cachoeira, cidades próximas. Eles trabalhavam como ‘rendeiros’, o que dava quase no mesmo que ser escravo”, observa Ozeias, que mora em Paus Altos com a mãe e cinco irmãos.

Professor da rede estadual, Ozeias revela que alguns alunos estranham quando ele refere-se a si próprio como preto. De punho cerrado e mostrando o próprio braço para enfatizar o que diz, se expõe: “Nossa cor é preta. Olha aqui. Temos que ter consciência e nos orgulhar disso. Ainda há muitas feridas abertas. As pessoas mais velhas preferem o silêncio, mas, às vezes, o silêncio esconde muito. Está na hora de se expressar”. Hoje, [...] os negros de Antônio Cardoso se expressam através do resgate da memória, dos terreiros de candomblé, do samba de roda e da capoeira.

Para o professor Telito Rodrigues, pesquisador da história local, o índice de negros vai crescer no próximo Censo.

Muitos negros tinham vergonha da sua história. Alguns não queriam estudar porque achavam que a escola não era espaço para eles. Mas isso já mudou. Os negros tomaram consciência do que são e do que podem fazer na sociedade. E é assim que tem que ser (UCHÔA, 2012).

Raízes do Samba de Tocos

O Raízes do Samba de Tocos se organizou oito anos atrás, na comunidade negra de Tocos, em Antônio Cardoso, a antiga cidadezinha Umburanas, típica região do agreste, zona intermediária entre a mata e o sertão, o recôncavo e a cidade Feira de Santana, chamado Portal do Sertão. Nessa região se situa a Ilha Bela, uma grande península bonita, rodeada pelas águas do rio Paraguaçu e da barragem

Pedra do Cavalo, que representam um divisor de duas regiões (agreste e recôncavo) com cultura, vegetação, clima e pessoas distintas, embora separadas por poucos quilômetros. Aqui se tem o privilégio de conhecer grandes sambadores e rezadores, com idade avançada, que cantam o samba rural e as rezas tradicionais, porém são pouco seguidos pelas gerações mais novas. O que mais impressiona é a grande diversidade poética, o uso escolhido e refletido das palavras, muita riqueza no vocabulário e nos provérbios, formando uma língua repleta de expressões e metáforas elegantes que a juventude praticamente desconhece na sua complexidade. Tocos hoje é considerado um antigo quilombo, conhecido como “lugar de negro bonito e orgulhoso”, segundo Bule-Bule, e composto de um povo alegre e muito disposto para cantar, tocar e mostrar sua arte no reis, na reza e no samba. Ali, ainda é possível presenciar um reis com mais de 30 pessoas em uma casinha pequena, que aumenta a cada minuto em grau e intensidade, principalmente pelo agudo das vozes das mulheres e pelos toques dos Tambores de Oca de Pau, que não encontram mais parentes em todo recôncavo e se destacam pelo fato de serem tambores artesanais, cavados em tronco de árvore de tal modo que necessitam ser aquecidos na fogueira antes de começarem a roda de samba, assim formando um belo ritual, como é conhecido, por exemplo, no jongo, batuque de umbigada, samba de cacete e coco de zambé. O longo reis que assemelha a um mantra cantado é sempre seguido de um samba-batuque, coco e chula. Até altas horas de madrugada o apimentado samba de Tocos transmite uma alegria contagiante, que anima todos os participantes a tentar uns pulos ligeiros na roda de samba, a chamada piega, sapateado característico executado pelos sambadores locais.

O samba rural sempre foi uma atividade coletiva que quase todas as pessoas celebraram, depois de uma reza de caruru para Cosme e Damião ou para outros santos, como São Roque, Santa Bárbara, Santo Antônio, entre outros. A região de Antônio Cardoso tem várias comunidades negras (Tocos, Gavião, Paus Altos, Santo Antônio e Peri) que estão em vias de serem reconhecidas como quilombos, e onde está a cultura negra ancestral com elementos do catolicismo popular e o sincretismo religioso. O Raízes do Samba de Tocos se formou como grupo a partir de laços familiares e amizades entre os vizinhos, que sempre se encontraram para celebrar as novenas, cantar o reis, cantar as rezas para os santos, tocar e gritar o samba, o batuque e o desafio, e também para participar das festas de candomblé, umbanda e principalmente das festas para os caboclos, que adoram um samba coco cantado e pisado. Mestre Satu, liderança do Raízes do Samba, explica a construção do Tambor de Oca de Pau da seguinte maneira: geralmente se utiliza uma madeira de lei, como murici, jaqueira e caju, de preferência com um tronco forte, porém meio brocado ou adoentado, para facilitar o trabalho de cavar por dentro. Depois de ter tirado o grosso do parte interior do tronco, é tocado fogo e as arestas são queimadas e depois lixadas. Para encourar o tambor, geralmente se usa um couro de veado de 3 a 5 anos de idade, o qual, depois de ter secado e endurecido, será molhado em água e segurado por duas



peessoas com muita força ao redor do tambor, enquanto batem pequenos pregos a redor da parte superior do tambor. No samba de Tocos, o Tambor de Oca de Pau, é tocado em pares, um maior, que no grupo de Satu é de murici e um pouco mais largo na parte superior, e um menor, feito de caju, que tem uma forma mais comprida e delgada. Além do conjunto “clássico”, existem tambores menores feitos com tronco de coqueiro e tambores maiores, que têm a forma de um barril, sendo na verdade construídos a partir de velhos barris de cachaça. Mestre Satu usa também a enxada da lavoura (cacumbu) para produzir o tinir metálico que costuma ser substituída pelo triângulo e por um pandeiro com aro de madeira de genipabu e pele de cobra, eventualmente substituído pelo pandeiro industrial de pele de nylon. Além dos pandeiros, triângulos e os Tambores de Oca de Pau, uma viola de 10 cordas é tocada pelo violeiro Roque e, quando possível, uma sanfona: o famoso *pé de bode de oito baixos*. Mestre Satu reforça a importância do samba tradicional nas festas de rezas para os muitos santos cultuados na região, como para as festas de reis, carurus, aniversários, novenas e outros festejos e comemorações. Pouco comenta sobre as atividades religiosas que contemplam o catolicismo popular e o sincretismo nas festas de candomblé, caboclo e umbanda. O Tambor de Oca de Pau é um tambor ancestral, porém não é um tambor religioso, como os atabaques no candomblé. Satu, no entanto, explica que muitas vezes seus tambores são tomados de empréstimo para festas de candomblé e muito queridos principalmente para o samba dos caboclos, para os quais o grupo Raízes do Samba de Tocos frequentemente é convidado.

Referências

PINTO, Tiago de Oliveira. *Capoeira, samba, candomblé*. Berlin: Staatliche Museen Pr. Kulturbesitz, 1991.

ROCHA, Aline Santana dos Santos. *Escravidão e liberdade no 'sertão das Umburanas' (1850/1888)*. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual de Feira de Santana, 2011. Disponível em: <<http://www2.uefs.br/pgh/Dissertações/dissertAlineSantana.pdf>>. Acesso em: maio 2013.

UCHÔA, Victor. Antonio Cardoso, na Bahia, é o município mais negro do país. *Correio da Bahia*, Salvador, 20 nov. 2012. Disponível em: <<http://www.correio24horas.com.br/noticias/detalhes/detalhes-1/artigo/antonio-cardoso-na-bahia-e-o-municipio-mais-negro-do-pais/>>. Acesso em: maio 2013.

Sites consultados:

www.cantadordechula.wordpress.com

www.casadosambadabahia.blogspot.com.br

www.asseba.com.br

www.bulebule.com.br

<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=723>



Programas

Alabê Ôni



Laureano Bittencourt

Richard Serraria, Mimmo Ferreira, Kako Xavier e Pingo Borel.

O grupo gaúcho é formado por quatro músicos pesquisadores que se dedicam à recuperação da história do tambor de sopapo – o Grande Tambor, e traz ao palco do Sonora Brasil repertório de maçambiques, quicumbis, alujás e candombes, manifestações da cultura negra gaúcha ligadas à tradição religiosa e profana.

Como não houve continuidade histórica nas manifestações musicais onde o tambor de sopapo estava inserido no período colonial, especialmente nas charqueadas de Pelotas, os músicos participantes não fazem parte de nenhum grupo de tradição oral. Eles representam um movimento que congrega músicos e pesquisadores, e que vem se expandindo no Rio Grande do Sul desde a década de 1990 buscando a valorização e revitalização das manifestações musicais oriundas da matriz africana que circulou pelo estado no período da escravidão.

O grupo, formado especialmente para o projeto Sonora Brasil, é integrado pelos músicos Richard Serraria, Mimmo Ferreira, Pingo Borel e Kako Xavier.

Repertório

Cânticos de Maçambique

De Osório e Morro Alto (RS), autor desconhecido

- I. Canto de chamada
- II. Saindo do salão paroquial
- III. No trajeto para a igreja
- IV. Dentro da igreja
- V. Retirada do andor de dentro da igreja

Cantos de batuque de nação Oyó-Idjexá

Autor desconhecido

- I. Aré — toque para o Bará
- II. Gle fê
- III. Agradecimento ao alabê
- IV. Ibí de Oshalá

Cantos de Quicumbi

Autor desconhecido

I. Chora makamba

De Tavares (RS)

II. A canoa virou

De Rincão dos Negros, em Rio Pardo (RS)

III. Ca nina nuê

De Rincão dos Negros, em Rio Pardo (RS)

IV. Ói, a nossa rainha

De Irmandade Nossa Senhora do Rosário, em Mostardas (RS)

V. Ói, que rica morada

De Mostardas

VI. O meu São Benedito

De Casca, em Mostardas (RS)

VII. Bem-te-vi

De Tavares (RS)



Laureano Bittercourt

Letras das músicas

Cânticos do Maçambique

Autor desconhecido

I. Canto de chamada

O tambor tá batendo, ele tá repinicando
O tambor tá batendo, ele tá repinicando
São seus dançante, sinhô
Que o tambor tá chamando

II. Saindo do salão paroquial

Ai, nosso festeiro saía para fora
Com sua ordenança, vamo-nos embora
Ai, nosso festeiro saia para fora
Com sua ordenança, vamo-nos embora

III. No trajeto para a igreja

Ó que rua tão cumprida, toda cheia de
pedrinhá
Ó que rua tão cumprida, toda cheia de
pedrinhá
Tenho medo de caí lá, viva o Rosário
de Mariá
Tenho medo de caí lá, viva o Rosário
de Mariá

IV. Dentro da igreja

[*Cantam em louvor à coroação da rainha
Jinga e do rei de Congo*]

Ta c'roadado, bem c'roadado nosso grande
imperadô

Ta c'roadado, bem c'roadado nosso grande
imperadô

Ta com a c'roa na cabeça, c'roa de
nosso sinhô

Ta com a c'roa na cabeça, c'roa de
nosso sinhô

V. Retirada do andor de dentro da igreja

Oi, nosso festeiro saia para fora
Com sua ordenança, ai, vamo-nos
embora

Oi, nosso festeiro saia para fora
Com sua ordenança, ai, vamo-nos
embora

Cantos de batuque da nação Oyó-Idjexá

Autor desconhecido

I. Aré – toque para o Bará

Uá Machire uo Nibá

Eshú Uá banadá

Bará Eshú Uá Djêmi

cêê Mirê

Uá Djêmi cêê Mirê

Eshú Djá Lanã Fúá

Eshú Djá Lanã Fumalé

Bará, Eshú, Djêmi

Eshú, Djêmi, Eshú Djêmi Lanã

Eshú Uô Lôde

Eshú Uô Okum Uô Bará Lanã

Uô Modibá Uê Eshú

Odára

II. Glê fê

Ilêwá ka dja

wala tomirio ni

ocí leborakadjá

Oto mi bosí oni

obê kazuzê Mameto

malwa

III. Agradecimento ao alabê

Alabê Oni Adjá

Tawá Alabê

IV. Ibí de Oshalá

olorishá talashó oní ilê

ó tolomiradjo

ó tolomira-uê

olorishá nilá talashó oní ilê-uo

Cânticos do Quicumbi

Autor desconhecido

I. Chora makamba
Mais ai que rico oratório meus irmãos
Aonde Deus fez a morada meus irmãos

[refrão]

Ô chora Makamba
Ô chora nuê (2x)

II. A canoa virou
A canoa virou lá no fundo do mar
deixa virar, deixa virar
é de proa pra baixo é de fundo pro ar
deixa virar, deixa virar
mas por que que deixaste a canoa
virar?
deixa virar, deixa virar
A malvada da negra não soube remar
deixa virar, deixa virar
Te dei a camisa tornei a tirar
deixa virar, deixa virar

III. Ca nina nuê
ca nina nuê chora chora
ca nina nuê já chorou
ca nina nuê chora chora
ca nina nuê já chorou
nhé, né, né, né

IV. Ói, a nossa rainha
Oi, a nossa rainha nos prometeu
Chegou nosso dia, queremos ver
Nosso rei de Congo nos prometeu
Chegou nosso dia queremos ver
Oi vamos à capela santa paz em oração

Botar joelho em terra nós seremos
capelão

V. Ói, que rica morada
Deus te salve casa, ói que rica
morada!
Pois agora chegemo, senhora e
fiquemo, obrigado.

VI. O meu São Benedito
O meu São Benedito é um santinho preto
O meu São Benedito é um santinho preto

Quando ele fica brabo sinhô ele ronca
no peito (2x)
Ô meu São Benedito, ô de onde vieste
Ô meu São Benedito, ô de onde vieste
Vim assim de tão longe sinhô, que
notícia trouxeste
Vieste de tão longe sinhô
que notícia trouxeste

VII. Bem-te-vi
Bem-te-vi cercadinho de pena
Bem-te-vi cercadinho de pena
Formemo as asa vuomo daqui
Formemo as asa vuomo daqui

Aruê, vuomo daqui
Aruê, vuomo daqui
Oi com a nossa amizade cantá quicumbi
Oi com a nossa amizade dançá quicumbi



Raízes do Bolão



Esmeraldina dos Santos, José Antônio, Mestre Pedro Bolão, Carmem Andréia, Manoel dos Santos, Diego Santos, Siula da Fonseca e Davina dos Santos.

Música e dança típicas do Amapá, o marabaixo é muito valorizado pela população do estado e reconhecido em sua identidade local. Está associado a festividades da igreja católica em louvor a diversos santos como Santo Expedito, São Tiago e São José e remete a tradições seculares que tiveram origem nos quilombos da região.

O grupo Raízes do Bolão vive no quilombo do Curiaú, área rural da cidade de Macapá, onde mantém a tradição de cantar os ladrões¹⁸ (cânticos) que falam de situações diversas do cotidiano e de temas religiosos. Tia Chiquinha, matriarca do quilombo, aos 92 anos participa ativamente das festas e é referência para todos, detentora de conhecimentos que ajudaram o grupo a recuperar histórias e cânticos do passado.

Utiliza os tambores de marabaixo fabricados pelo Mestre Pedro Bolão, e também apresenta os batuques (bandaias¹⁹) tocados em tambores cavados em tronco de árvore e em pandeirões que remetem a influências da cultura moura. Integram o grupo os tocadores e cantadeiras Mestre Pedro Bolão, Diego Santos, Manoel dos Santos, José Antônio, Esmeraldina dos Santos, Davina dos Santos, Carmem Andreia e Siula da Fonseca.

¹⁸ As letras de marabaixo são chamadas de “ladrão”.

¹⁹ As letras dos batuques são chamadas de “bandaias”.

Repertório

Marabaixos

Aonde tu vai, rapaz²⁰

Raimundo Ladislau

Lago das flores²¹

Joaquim Laurindo

Patavina²²

Francisca Ramos dos Santos (Tia Chiquinha)

Aiai, ai ai oh ai ai, ai ai ai²³

Autor desconhecido

Olha a saia dela, Inderê

Autor desconhecido

²⁰ O ladrão *Aonde tu vai, rapaz* faz referência à chegada do governador Janary Coaracy Nunes, que retirou os negros da frente da cidade para que lá pudesse morar a elite. Eles foram morar no laguinho. Assim, dois irmãos, Bruno e Raimundo Ladislau, encontraram-se no caminho, e um perguntou para o outro: Aonde tu vai, rapaz.

²¹ O ladrão *Lago das flores* faz referência ao acontecimento de um roubo de porco. João de Paula roubou o porco do seu Guardenso, que criava um casal de porcos. Certa vez soltou os porcos. João de Paulo foi caçar deu com os porcos e os matou, dizendo que eram porcos do mato. Aí Joaquim Laurindo fez o ladrão.

²² O ladrão surgiu quando Raimundo Ladislau deu parte dos moradores da comunidade do Curiaú. Ele fez uma cerca para os gados não invadirem a roça, e a cerca foi derrubada. Com esse acontecimento foram parar na delegacia.

²³ O ladrão conta que o boi fugiu do curral. O vaqueiro chamou pelo outro, que se deitou e foi dormir. Quando acordou foi com o pássaro cantando no galho do murici.

Bandaias

Trevelê²⁴

Autor desconhecido

Mestre Eufrásio

Autor desconhecido

Belém²⁵

Autor desconhecido

Baturité

Autor desconhecido

São Joaquim²⁶

Autor desconhecido

²⁴ A bandaia conta a briga de Josefa Borboleta e Maria Tacacá. As duas iam encher água no poço do mato e começaram a discutir por causa do Zé Belém. Uma queria ele e a outra também. Aí começou a confusão.

²⁵ A bandaia faz referência à história de Benedita Viada e Belém. Belém mexia com Benedita Viada, ela aborreceu-se e deu uma surra nele.

²⁶ Esta bandaia foi feita em louvor ao padroeiro da comunidade do Curiaú.

Letras das músicas

Marabaixos

Aonde tu vai, rapaz

Raimundo Ladislau

Aonde tu vai rapaz
Por esse caminho sozinho
Vou fazer minha morada
Lá nos campos do laguinho

Dia 1º de junho
Eu não respeito o senhor
Eu saio gritando viva
Ao nosso governador

[refrão]
Destelhei a minha casa
Com a intenção de retelhar
Se a Santa Ingrácia não fica
Como a minha há de ficar

[refrão]
O Lago de São João
Já não tem nome de santo
Hoje ele é reconhecido
Como barão do Rio Branco

[refrão]
Eu não sei o que tem o Bruno
Que anda falando só
Será “possiva” meu Deus
Que de mim ninguém tenha dó

[refrão]
Dia 1º de junho
Eu não respeito o senhor
Eu saio gritando viva
Ao nosso governador

[refrão]
A Avenida Getúlio Vargas
Tá ficando que é um primor
As casas que foram feitas
É só pra morar doutor

[refrão]
Me peguei com São José
Padroeiro de Macapá
Pra Janary Coaracy
Não sair desse lugar



Lago das flores

Joaquim Laurindo

[refrão]

Adeus oh lago das flores
Descanso dos passarinhos
Teu nome foi relatado
Na boca dos meus vizinhos

Eu não sei, eu não sabia
Pra mim vieram contar
João de Paulo matou meu porco
Na mata dos araçás

[refrão]

Valei-me nossa senhora
Senhora da beira mar
Se o porco não era teu
Pra que tu foste matar

[refrão]

No dia 15 de abril
Tive um prejuízo imenso
João de Paulo matou meu porco
Que eu comprei do Guardenso

[refrão]

No dia 15 de abril
Quando eu pro campo montei
A busca do ouro preto
Que nunca eu encontrei

[refrão]

Ouro preto está dizendo
Que o berço se arreventou
Que foi de um grande puxão
Que o Sivirino puxou

[refrão]

Se eu comparo o ouro preto
Com o rabicho da Geralda
As percas pode ser muita
E o lucro vem a ser nada

Patavina

Francisca Ramos dos Santos
(Tia Chiquinha)

[refrão]

Eu vou te dá um presente
Eu não tenho patavina
Desmanchei a minha cerca
Que passou pela campina

Já tirei a minha roça
Toma conta do que tá lá
Tirei minha maniva
Ficou uns pés de ananá

[refrão]

Mulher sem dinheiro é mato
Eu não falo com tradição
Dá te dei 100 mil réis
Em cima de minha razão

[refrão]

Tens uma calça de saco
E uma camisa de letrão
Assim tu andas na rua
Chamando o povo atenção

[refrão]
Tu és um homem abonado
Que mora naquele torrão
Pra ti comprar uma calça
Fizeste uma benção

[refrão]
Já tirei o meu arame
Que me deram de presente

Aiai, aiai oh aiai, aiaiai

Autor desconhecido

[refrão]
Aiai, aiai oh aiai, aiaiai
Vamos ver o boi laranja
Nos campos do matapi

Minha mãe me deu pancada
Na beira do igarapé
Minha mãe não faça isso
Eu sou homem, não sou mulher

[refrão]
Meu anel caiu do dedo
Retiniu mais de uma hora
Você diz que o amor não deixa
Mas o meu deixou agora

O que tu não pegar com a língua
Vai roer com os teus dentes

[refrão]
Deixasse de roçar na mata
Pra roçar na capoeira
Já sei que tu não é homem
Pra vencer a madureira

[refrão]
Você me mandou cantar
Pensando que eu não sabia
Mas eu sou como a cigarra
Quanto não canto assobio

[refrão]
Vou me embora, vou me embora
Pra onde mora a baleia
Tenho pena de deixar
Meu amor em terra alheia

[refrão]
Menina saia de chita
Que não falas com ninguém
Depois da saia rompida
Falas comigo meu bem

Olha a saia dela, Inderê

Autor desconhecido

[refrão]

Olha a saia dela inderê
Como o vento leva no ar

Menina segura a saia
Não deixa a saia arrastar
A saia custa dinheiro
Dinheiro custa ganhar

[refrão]

Deixe-me cantar um pouco inderê
Que ainda hoje inda não cantei inderá
Quero ver se minha voz
Inda tá como eu deixei

[refrão]

Amanhã é dia santo inderê
Dia de corpo de Deus
Quem tem roupa vai a missa
Quem não tem faz como eu

[refrão]

O rei mandou me chamar
Pra casar com sua filha
Eu sacudir a cabeça
Dizendo que eu não queria

Bandaias

Trevelê

Autor desconhecido

[refrão]

No dia 26 de agosto
Meu Deus me queira valer
Deu-se um grande barulhão
Pela moda do trevelê
Pela moda do trevelê
Eu vi duas mulher brigar
A Josefa borboleta e a Maria Tacacá

[refrão]

A Maria foi quem disse
Hoje eu vou te dá na boca
Que é pra tu largar meu nome
Pra tu ver que eu não sou sopa

[refrão]

A Maria Tacacân só contava pavulagem
Chegou na hora da briga
Eu não conheci vantagem

[refrão]

Lá se vem o mestre Eufrásio
Tanto andava como corria
Pra separa o bolo da Josefa
com a Maria

[refrão]

A moda do trevelê
É moda de geringonça
Quem inventou esta moda
Foi José Maria de Mendonça

[refrão]

A Maria titoroxo
Arrotava pavulagem
Na hora da briga
Eu não conheci vantagem

Belém

Autor desconhecido

[refrão]

Dia 29 de junho
Houve um grande alvoroço
Belém apanhou pancada
Na descida do poço

Ria Maria Joana
E a Cláudia também
De ver a infelicidade
Que tava passando Belém

[refrão]

Vinha o Chiquinho correndo
Pouco acelerado
Vinha trazendo a notícia
Que o rolo estava fechado

[refrão]

Uma mão tava no cabelo
Com a outra te dava na cara
Ela só se esqueceu
De tu ter trazido uma saia

[refrão]

Benedita quando se armou
Não deu saber a ninguém
Só se esqueceu de uma saia
Pra vestir no Belém

[refrão]

Eu bem te disse Belém
Não te meta em atolerância
Que essa mulher é má
Quando encontra uma criança

Baturité

Autor desconhecido

[refrão]

Aié Baturité
Liberdade do ceará

Essa noite a meia noite
Maria teve Jesus
O nome que lhe botaram
Manoel da bela cruz

[refrão]

Manoel Manoelinho
Nome de nosso senhor
Se Manoel nascesse um padre
Seria meu confessor

[refrão]

Manoel do Riachão
Quatro boi não é fazenda
Eu já vi um homem rico
Na rua vendendo renda

[refrão]

Manoel do Riachão
Quando comigo cantou
Deu uma dor na cabeça
E nunca mais se levantou

São Joaquim

Autor desconhecido

[refrão]

Êê, São Joaquim, e São Joaquim
Na hora da morte
Se lembra de mim

Glorioso São Joaquim
A vossa capela cheiraeira
Cheira cravo, cheira rosa
Cheira flor de Alexandria

[refrão]

Meu senhor São Joaquim
A vossa capela brilha
Cheira cravo, cheira rosa
Cheira flor da Alexandria

[refrão]

Glorioso São Joaquim
Glorioso São Joaquim
Sentado na tabolinha
Dando graça e louvor
A virgem sua madrinha

[refrão]

São Joaquim está dormindo
No colo de sua tia
Alegrai Joaquim Santo
Que amanhã é vosso dia



Samba de Cacete da Vacaria



Marineu Cruz, Raimundo Moia, Maria das Graças, Manoel Maria, Nair dos Prazeres, Maria de Jesus, Ângela Meireles e Mestre Benedito Moia.

O grupo paraense é formado por pessoas que mantêm relações familiares e de vizinhança, e que participam regularmente de atividades sociais onde se pratica o samba de cacete. Seus integrantes, em sua maioria, são moradores da zona rural da cidade de Cametá e vivem da produção agrícola.

Uma das situações sociais mais recorrentes relacionadas ao samba é “o convidado”. Trata-se de um movimento de solidariedade e união de forças, quando uma pessoa da comunidade vai preparar o terreno para o plantio e todos se juntam para ajudar. Da limpeza do terreno ao plantio o samba de cacete é tocado no intuito de animar o grupo pra que o trabalho seja feito com eficiência e rapidez.

O grupo é formado por tamboureiros e cantadeiras/sambadeiras e seus cânticos são acompanhados por dois “tambouros” e mais um percussionista que toca os cacetes. Tem a liderança do Mestre Benedito Moia e conta também com a participação de Ângela Meireles, Maria de Jesus, Manoel Maria, Maria das Graças, Marineu Cruz, Raimundo Moia e Nair dos Prazeres.

Repertório

Campeão do samba

Autor desconhecido

Rosa

Autor desconhecido

Dois irmãos

Autor desconhecido

Sentido, mamãe

Autor desconhecido

Samba bonito

Autor desconhecido

Cadê o anel

Autor desconhecido

Eu deixo pai

Autor desconhecido

Saracura

Autor desconhecido

Peixe piaba

Autor desconhecido

Taca fogo

Autor desconhecido

Estrela Davi

Autor desconhecido

Aurora

Autor desconhecido

Mulatinha

Autor desconhecido

Mineiro pau

Autor desconhecido

Maresia

Autor desconhecido

Papagaio

Autor desconhecido

Ilha do campo

Autor desconhecido

Maçariquinha

Autor desconhecido

Sofia

Autor desconhecido

Subi pela árvore

Autor desconhecido

Matinta Pereira

Autor desconhecido

Barquinha

Autor desconhecido



G. Rodríguez

Letras das músicas

Campeão do samba

Autor desconhecido

Agora mesmo que eu cheguei
Todo mundo se alegrou
Chegou campeão do samba
Não tem mais competidor

Não tem mais competidor
Não tem mais competidor
Eu só vim neste samba
Por ser do meu amor

[refrão]

Se eu comparo o ouro preto
Com o rabicho da Geralda
As percas pode ser muita
E o lucro vem a ser nada

Rosa

Autor desconhecido

Ô rosa, ô rosa minha flor
Quem foi que te apanhou desta roseira

Fui eu rosa, Fui eu rosa
Fui eu que te ajuntei desta poeira

Dois irmãos

Autor desconhecido

Hora nós sermos dois irmãos unidos
Que só Deus e a morte pra nos separar

Esta lisonja de uns e outros
Nossa amizade não pode de se acabar

Sentido mamãe

Autor desconhecido

Eu fiquei sentido, mamãe
De você me ralhar
De me mandar pro campo mamãe
Pra eu trabalhar

Pra trabalhar, pra trabalhar
Arranjar dinheiro
Dinheiro para depois casar

Samba bonito

Autor desconhecido

Ai quem quiser sambar comigo
Por debaixo da harmonia

É pelo baque que se conhece
É o pessoal da Vacaria

Cadê o anel

Autor desconhecido

Menina cadê o anel, olê, olá
Que tu tirastes do meu dedo, olê, olá

E quem mora tem coragem, olê, olá
Venha buscar não tenha medo, olê, olá

Eu deixo pai

Autor desconhecido

Eu deixo pai, deixo mãe, deixo irmão
Eu deixo tudo pra casar

Eu tenho medo que tu estejas me
enganando

Eu tenho medo que tu estejas me
enganando

Depois do caso feito você queira me
deixar

Saracura

Autor desconhecido

Eu já vou embora, eu de ti não vou
deixar

Vou cantando saracura, siricó noite
de luar

Cata saracura, canta saracura, canta
saracura

Siricó, có, có

Peixe piaba

Autor desconhecido

Peixe piaba, tubarão, baleia, serra
meu navio

Correu por terra, foi tarrafiar
no mar

Aiá eu vi aiá chorando

Se lastimando que o remédio é pra
sordar

Taca fogo

Autor desconhecido

Taca fogo neste foguete
Vamos acabar com esta girândula

Agora queremos ver quem é o dono
deste samba

Estrela Davi

Autor desconhecido

Estrela Davi quando nasce
O mundo estrela se alumia

Agora tu já me despreza
Já fui teu amor longo dia

Aurora

Autor desconhecido

Lá vem Aurora, lá vem o dia
Lá vem a prenda que meu bem queria

Meu benzinho não sabe quem eu amo
Se eu amo a Raimunda, se eu amo a
Maria

Mulatinha

Autor desconhecido

Mulatinha que vem da ribeira
Quebrando nasceu com a mão nas
cadeiras

Aê mulatinha, aê meu amor

Mineiro pau

Autor desconhecido

Vou me embora

Mineiro pau, porque eu já disse que
eu vou

Maresia

Autor desconhecido

A canoa virou

É maresia, quem não pode não se mexa

Papagaio

Autor desconhecido

Meu papagaio ele canta
Ele canta, ele canta
Periquito ele chora, ele chora
Saudade eu não tenho, eu não tenho
Eu não tenho, a de quem vai embora,
olê, olá

Se saudade matasse, olê, olá
Eu já tinha morrido, olê, olá
Eu já tinha enterrado, olê, olá
Terra fria me cobrir, olê, olá

Ilha do campo

Autor desconhecido

Há nos viemos da ilha do campo
Menina levante da ponta do banco

Eu choro e bato pé
Não vim da minha casa pra fazer
croché

Maçariquinha

Autor desconhecido

Maçariquinha na beira da praia
Como é que a mulher arriba a saia

É assim, é assim, é assim, ô lêlê
É assim que a mulher arriba a saia

Matinta Pereira

Autor desconhecido

Dona Maria ponha a mais bela pra
beira
Que lá vem a Matinta Pereira

Aqui lá vem, que lá vem, que lá vem
Que lá vem a Matinta Pereira

Sofia

Autor desconhecido

Sofia tua mãe morreu
Sofia pisa na roda, fia Sofia

Fia, fia, fia
Ô Sofia, pisa na roda, fia Sofia

Barquinha

Autor desconhecido

Mandei fazer uma barquinha
Uma barquinha pra avoar

A barquinha é boa pra avoar em cima
do mar

Subi pela árvore

Autor desconhecido

Subi pela árvore, descí pelo galho
Apara mulata, senão eu caio

Eu caio, eu caio, eu caio, eu caio
Me apara, segura, senão eu caio

Raízes do Samba de Tocos



Mestre Satu, Tonha, Roque da Viola, Dilma, Verino, Lourdes, Luiz de Dila e Totoinho.

Adenor Gondim

Representando a tradição do samba de roda da Bahia, o grupo foi organizado há sete anos a partir de laços familiares e amizades entre vizinhos. Liderado pelo Mestre Satu, apresenta-se em eventos locais geralmente de caráter profano e em algumas festividades religiosas, principalmente as ligadas a São Cosme e São Damião.

O grupo é formado principalmente por camponeses que vivem na região da antiga fazenda de Tocos, município de Antônio Cardoso, no interior da Bahia, a 30 km de Feira de Santana, e tem como principal atividade econômica a produção agrícola, especialmente do fumo, do milho e do feijão.

Além do Mestre Satu, integram o grupo: Roque da Viola, Antônio Luiz, Antônio Almeida, Manoel Conceição, Antônia Neri, Edilma Neri e Maria de Lourdes, tocadores e cantadeiras/sambadeiras que se apresentam acompanhados com tambores de oca de pau, pandeiros, triângulo, cacumbu e viola.

Repertório

Novena de São Cosme

Autor desconhecido

Ladainha

Autor desconhecido

Cantiga de São Cosme

Autor desconhecido

Reis

Autor desconhecido

Entrada de reis (com cantiga de Cosme e Damião)

Autor desconhecido

Coco de Cosme e Damião

Autor desconhecido

Pombo roxo

Autor desconhecido

Laranjinha na galha

Autor desconhecido

Vou plantar minha mandioca

Autor desconhecido

Cadê você

Autor desconhecido

Na vaquejada

Autor desconhecido

Amanhã eu vou embora

Autor desconhecido

Anda ligeiro morena

Autor desconhecido

Eu não bebo mais

Autor desconhecido

Vou vender meu boi

Autor desconhecido

Antônio Caçuleiro

Autor desconhecido

Bode preto

Autor desconhecido

Avião novo

Autor desconhecido

Casinha de palha

Autor desconhecido

Pois é

Autor desconhecido

Viola velha

Autor desconhecido

Eu sambo porque conheço

Autor desconhecido

Teresa vai sambar mais eu

Autor desconhecido

Ando no mundo

Autor desconhecido

Referente à bata do feijão

Autor desconhecido



Letras das músicas

Novena de São Cosme

Autor desconhecido

Desceu do céu a divina luz
A nós desceu a divina luz
A nossa alma sem Deus
O amor, o amor de Jesus

Se vós é espírito divino
A quem nós podemos errar
Do mais triste desatino
E do mais profundo abismo
Sem fim, sem fim errar

O negro inferno nos fez atroz guerra
Tudo para nós é perigo nesta terra
Sois vós, sois vós, nosso libertador

Deus que nos adjitore, intenso
Dona Joana é forte, né

Pai nosso que estás no céu
Santificado seja o vosso nome
Venha nós o vosso reino
Seja feita a vossa vontade
Assim na terra, assim na terra como
no céu

O pão nosso de cada dia, nos dai hoje
Senhor perdoa nossas dívidas
Assim como nós perdoamos aos nossos
devedores
Não nos deixe cair em tentação
Livrai-me senhor do mal
Amém.

Ave Maria cheia de graça
O senhor é convosco
Bendito seus olhos entre as mulheres
Bendito é o fruto do vosso ventre,
Jesus.

Santa Maria mãe de Deus
Rogai por nós, pecadores
Agora e na hora de nossa morte
Amém

Ladainha

Autor desconhecido

São Cosme e São Damião
É um filho de Deus em Israel
Rogais o vosso nome
Bom Jesus de Nazaré.

Kirie Eleison, Kirie Eleison, Kirie
Eleison
Cristo é... de nós

Pátria de Céli em Deus
O filho redentor, a mãe de Deus
É Espírito Santo em Deus
Miserere Nóbis

Santa ternita nos deu Santa Maria
Santa do gênio em Cristo
Ora pro nóbis.

Cantiga de São Cosme

Autor desconhecido

Cosme e Damião, é
Dois meninos rico, é
Ele só vadeia, é
Com a vela acesa, é

É os três Reis do oriente
Que a Jesus veio visitar
O primeiro trouxe ouro
Para seu trono orar

O segundo trouxe incenso
Para seu trono incensar
O terceiro trouxe mirra
Para seu trono perfumar

Reis

Autor desconhecido

Ô de casa, ô de fora
Menino vai ver quem é
Era um cantador de Reis
Quem mandou foi São José

Derradeiras três Marias
Pra seu filho abençoar
Já cantei, já recantei
Já não posso mais cantar

São José, Santa Maria
Diz que vai para Belém
Diz que vai cantar o Reis
Cantaremos nós também

Já me dói o céu da boca
E os dentinhos do queixar
Abri-te porta lavrada
Porta de bela formosa

São José vai muito triste
Porque vai pelas montanhas
Maria vai muito alegre
Leva Jesus nas entranhas

Abre com chave de ouro
Que eu quero ver esta rosa
Deus vos salve casa santa
Onde Deus fez a morada

Já saiu as três Marias
De noite pela lua
Procurando Jesus Cristo
Sem nunca poder achar

Onde mora o cálix bento
E a hóstia consagrada
Ofereço Santos Reis
Para todo sempre, amém

Foram achar ele em Roma
Revestindo no altar
Que cavaleiro é aquele
Que vem no forte do mar

Entrada de reis (com cantiga de Cosme e Damião)

Autor desconhecido

São Cosme, São Damião
Ô que beleza!
Receba seu Santos Reis
De vela acesa

Coco de Cosme e Damião

Autor desconhecido

São Cosme e São Damião
O forte do mar chegou
Bandeira trouxe na mão
Foi Santana quem mandou, vamos sambar
Êê vamos sambar, dodói, vamos sambar
ê a.

Pombo roxo (corrido)

Autor desconhecido

Na beira do Rio Pombo Roxo
Quem te ensinou vadiar
Quem te ensinou
Quem te ensinou vadiar

Laranjinha na galha (corrido)

Autor desconhecido

Vou tirar, vou tirar
Laranjinha na galha
Quando eu sair você entra
E quando eu entrar você saia

Vou plantar minha mandioca (corrido)

Autor desconhecido

Vou plantar minha mandioca
Que aqui ninguém tem dela
Só quem tem é Teodora
Na boca da bola ninguém rela

Eu vou ralar, eu vou ralar
Eu vou ralar, minha mandioca eu vou ralar

Cadê você (coco)

Autor desconhecido

Cadê você meu irmão, cadê você
Assado você não come
E cozido não quer comer
Ia, ia mulher casada não pode dormir
sozinha

Na vaquejada (coco)

Autor desconhecido

Na vaquejada da mata
Eu falo por que eu vi
Correu um boi da boiada
Correu Antônio e Didi
Adiante o pau quebrou
Os rastros lá vai ali
Se eu não pegar esse boi
O que será de nós dois
Nunca mais eu venho aqui
Ê ê, nunca mais eu venho aqui, ê a.

Amanhã eu vou embora (coco)

Autor desconhecido

Amanhã eu vou embora
Chora Julieta
Tão cedo eu não venho cá
Chora Julieta, chora Julieta
Se papai e mamãe soubesse que eu ia
Passear mais meu amor na Bahia, que
eu ia
Na festa de Carnaval
Chora Julieta, chora Julieta

Anda ligeiro morena (licutixo chulado)

Autor desconhecido

Anda ligeiro morena
Anda ligeiro, vem cá
Anda ligeiro, monta aqui nessa
garupa
Meu cavalo joga upa, mas eu posso
te levar

Eu não bebo mais (licutixo chulado)

Autor desconhecido

Eu não bebo mais, eu estou sofrendo
Vou parar de beber, que estou quase
morrendo

Na segunda eu planto cana
Na terça já tá nascendo
Quarta eu faço a indioca
Na quinta já estou moendo
Sexta eu faço a cachaça
No sábado já estou bebendo
Domingo eu estou de ressaca
Com o corpo todo tremendo

Vou vender meu boi (licutixo chulado)

Autor desconhecido

Eu vou vender meu boi, não tem troco
É duro, bem duro, mole bem pouco
Pau que tem oco não deita rama
Deito na cama, quero lugar quente
Te bato na boca, te quebro um dente
Deixo a língua na boca sem dente,
ia, ia

Antônio Caçuleiro (coco)

Autor desconhecido

Eu fui no mato primeiro
Matei Antônio Caçuleiro
Fui no mato revorgado
Matei 400 soldados
Brasileiro fecha a porta
Depois que se vê roubado
Correu mano, correu?
Chico Preto Piauí

Bode preto (coco)

Autor desconhecido

Eu perguntei bode preto
Onde as ovelha comia
Bode Preto respondeu
No alto da melancia
No alto da melancia
Onde os cabrito remói
O veneno é que mata
Dente de cobra não dói

Avião novo (coco)

Autor desconhecido

Onde vai avião novo
Das asas de alumínio
Onde tu vai avião
Vou pro estado de Minas
Se passar em Mundo Novo
Dá lembrança ao povo todo
Pega na mão das meninas

Casinha de palha (chula)

Autor desconhecido

Eu tenho minha casinha
Foi meu amor que me deu
Um dia joguei uma pedrinha
A casa caiu e o coro comeu
Oi o coro comeu, oi o coro comeu
Um dia joguei a pedrinha, a casa caiu
e o coro comeu

Pois é (chula)

Autor desconhecido

Pois é, mesmo sendo sabido
também erra

Onde foi que você viu
Relógio no braço do rio
Dente na boca da noite
E meia no pé da serra

Pois é, mesmo sendo sabido
também erra

Qual foi a primeira estrada
De ferro da nossa terra
Se não responder apanha
Pula, grita, chora e berra

Viola velha (coco)

Autor desconhecido

Viola velha o quê que tem que
tá gemendo
Estou com uma dor de cabeça
E não posso apanhar sereno

Eu sambo porque conheço (coco)

Autor desconhecido

Não sou varão de curral
Não sou mourão de porteira
Não sou trincheira de tanque
Não sou tanque de trincheira
Eu sou uma flor cheirosa ai meu Deus
Daquelas que as moças cheira, ô ai ai

Teresa vai sambar mais eu (coco)

Autor desconhecido

Teresa vai sambar mais eu, Teresa vai
Teresa vai sambar mais eu, não
volta mais

Ando no mundo (coco)

Autor desconhecido

Eu ando no mudo cantando martelo
Deixei essa vida, não quero mais
Moça bonita que engana rapaz
É disso que eu to atrás
Ainda vou em Campina sambar com
Zé de Olinda
Êê sambar com Zé de Olinda ai, ai

Êpa, êpa, êpa mulher no samba êpa

Referente à bata do feijão (corrido)

Autor desconhecido

Que bonito lajeiro
Do cabrito vadiar
Ele pula, ele berra, pra jiboia
não pegar

Olha a bata de feijão que mandaram
me chamar
Os homens pra bater e as mulher
pra biatar

Dezoito machado, dezoito carapina
Vou cortar madeira fina pra fazer
bom tabuado
Dezoito machado

Ô Seu Zé vá plantar seu mangalô
O senhor não tem feijão
Pra que chama batedor?



Circuito Sonora Brasil 2013 — 2014
 Acompanhe a programação no site
www.sesc.com.br/sonorabrasil

O projeto Sonora Brasil busca despertar no público um olhar crítico sobre a produção e sobre os mecanismos de difusão de música no país, incentivando novas práticas e novos hábitos de apreciação musical, por meio de apresentações de caráter essencialmente acústico, que valorizam a pureza do som e a qualidade das obras e de seus intérpretes.



www.sesc.com.br

