UNIVERSIDADE DA INTEGRAÇÃO INTERNACIONAL
DA LUSOFONIA AFRO-BRASILEIRA
INSTITUTO DE HUMANIDADES E LETRAS DOS MALÊS
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS:
CONTEXTOS LUSÓFONOS BRASIL-ÁFRICA

MÁRCIO EDUARDO DE LIMA VALVERDE

CHULA E RELATIVO: A TROVA ANCESTRAL NA TRADIÇÃO ORAL NO RECÔNCAVO BAIANO (REFLEXÕES SOBRE CHULA E RELATIVO, MOTE E GLOSA)

SÃO FRANCISCO DO CONDE
2025

MÁRCIO EDUARDO DE LIMA VALVERDE

CHULA E RELATIVO: A TROVA ANCESTRAL NA TRADIÇÃO ORAL NO RECÔNCAVO BAIANO (REFLEXÕES SOBRE CHULA E RELATIVO, MOTE E GLOSA)

Dissertação apresentada ao Mestrado em Estudos de Linguagens: Contextos Lusófonos Brasil-África (MEL Malês) da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro- Brasileira (UNILAB), como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

Orientador: Prof. Dr. Igor Ximenes Graciano.

SÃO FRANCISCO DO CONDE

2025

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira
Sistema de Bibliotecas da Unilab
Catalogação de Publicação na Fonte

V29c

Valverde, Márcio Eduardo de Lima.
Chula e relativo : a trova ancestral na tradição oral no Recôncavo Baiano (reflexões sobre chula e relativo, mote e glosa) / Márcio Eduardo de Lima Valverde. - 2025.
79 f. : il., mapas, color.

Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens: Contextos Lusófonos Brasil-África) - Instituto de Humanidades e Letras dos Malês, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, 2025.
Orientador: Prof. Dr. Igor Ximenes Graciano.

1. Chula e relativo. 2. Mote e glosa. 3. Viola. 4. Tradição oral - Recôncavo (BA). I. Título.

BA/UF/BSCM CDD 398.2098142

Ficha catalográfica elaborada por Bruno Batista dos Anjos CRB: BA-001693/O

MÁRCIO EDUARDO DE LIMA VALVERDE

CHULA E RELATIVO: A TROVA ANCESTRAL NA TRADIÇÃO ORAL NO RECÔNCAVO BAIANO (REFLEXÕES SOBRE CHULA E RELATIVO, MOTE E GLOSA)

Dissertação apresentada ao Mestrado em Estudos de Linguagens: Contextos Lusófonos Brasil-África (MEL Malês) da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB), como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Aprovado em 24 de fevereiro de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Igor Ximenes Graciano (Orientador)
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB)

Prof.ª Dr.ª Eliane Gonçalves da Costa (examinador interno)
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB)

Prof. Dr. Jeff Loren Packman (examinador externo)
Universidade de Toronto (U of T)

Aos Mestres do samba do Recôncavo:
João do Boi e Alumínio (*in memorian*),
Roberto Mendes e Zeca Afonso.

AGRADECIMENTOS

À UNILAB, ao meu orientador Prof. Dr. Igor Ximenes Graciano por ter me conduzido até aqui; aos professores Marcos Carvalho Lopes e Carlindo Fausto Antonio; aos técnicos Marcos Moraes e José Augusto; a Lívia Milena e meus filhos Gabriel e Flor Valverde. Ao samba, o rei do Brasil.

RESUMO

Esta dissertação tem como foco o estudo da poesia oral ligada aos cantadores de samba chula do Recôncavo Baiano que utilizam em seus versos os termos cunhados com o nome de “chula e relativo”. Dentro deste estudo faremos reflexões se essas expressões dialogam e se relacionam com os que fazem os poetas e cantadores de viola do Nordeste que utilizam os termos “mote” e “glosa”. Além de questionar e discorrer sobre a temática, serão imprescindíveis para o trabalho incursões sobre literatura e oralidade, considerando-se os conceitos de literatura-terreiro (Santos, 2017), de contracolonização (Bispo, 2023), terreiros de samba-chula (Ferreira, 2024), bem como a revisitação da história do samba e de seus subestilos, tendo o Recôncavo Baiano como um dos centros difusores de cantos e ritmos afrodiaspóricos mesclados às tradições europeias, além de um breve estudo sobre a viola no Brasil e sua importância na construção dessa poética. Este trabalho, para além do estudo sobre mote e glosa, chula e relativo, tem como foco a percepção das nuances criativas dos “gritadores de chula” que utilizam suas textualidades poéticas, juntamente com a viola machete, o coro, as palmas e os pandeiros, para contar seu canto de labor e existência, de amores e dores, marcados pelos sons dos tambores ancestrais.

Palavras-chave: chula e relativo; mote e glosa; viola; tradição oral - Recôncavo (BA).

ABSTRACT

This dissertation focuses on the study of oral poetry linked to the samba chula singers of Recôncavo Baiano who use in their verses the terms coined with the name of “chula” and “relative”. Within this study we will reflect on whether these expressions dialogue and relate to those used by poets and viola singers from the Northeast who use the terms “mote” and “glosa”. In addition to questioning and discussing these theme, incursions into literature and orality will be essential for the work, considering the concepts of terreiro literature (Santos, 2017), countercolonization (Bispo, 2023), “terreiros de samba-chula” (Ferreira, 2024), as well as revisiting the history of samba and its substyles, with Recôncavo Baiano as one of the centers of diffusion of Afro-diasporic songs and rhythms mixed with European traditions, in addition to a brief study of the viola in Brazil and its importance in the construction of this poetics. This work, in addition to studying “mote” and “glosa”, “chula” and “relative”, focuses on the perception of the creative nuances of the “chula shouters” who use their poetic textualities, together with the viola machete, the choir, the clapping and the tambourines, to tell their song of labor and existence, of love and pain, marked by the sounds of ancestral drums.

Keywords: chula and relative; motto and gloss; viola; oral tradition - Recôncavo (BA).

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Mapas do Recôcavo Baiano	13
Figura 2	Irmãos Batista, e Pinto do Monteiro	36
Figura 3	Mestre Zeca Afonso ao Pandeiro, acompanhado pela viola de Milton Primo e pelo tambor de Djalma Afonso	43
Figura 4	João do Boi & Alumínio	44

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ASSEBA	Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Arquitetônico Nacional
MEC	Ministério da Educação
UNILAB	Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira

SUMÁRIO

	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	12
1	**INTRODUÇÃO**	14
2	**CAPÍTULO I: TRAVESSIAS LITERÁRIAS: LITERATURA-TERREIRO, ORALITURA, CONTRACOLONIZAÇÃO E OUTRAS PERFORMANCES**	19
2.1	PAUL ZUMTHOR E A INTRODUÇÃO À POESIA ORAL: A PRESENÇA DA VOZ	21
2.2	ORALITURA E LITERATURA-TERREIRO	26
3	**CAPÍTULO II: UM POUCO DE TROVA: DÊ-ME O MOTE, DOU-TE A GLOSA; GRITA-ME A CHULA, EIS O RELATIVO**	31
3.1	DOS CAMINHOS DA VIOLA	31
3.2	DOS MOTES E GLOSAS	33
3.3	ENTRE A CHULA E O RELATIVO	38
4	**CAPÍTULO III: CAMINHOS E ENCRUZILHADAS: A CHULA ESTÁ PARA O RELATIVO ASSIM COMO O MOTE ESTÁ PARA GLOSA?**	47
5	**CONSIDERAÇÕES FINAIS**	54
	REFERÊNCIAS	56
	APÊNDICES	60

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Se queres saber de tudo de tudo então saberás
sou índio de sangue latino sou negro dos canaviais
eu sou da Nação da Cana da Bahia suburbana
do samba em linhas gerais

(*Recôncavo* - Márcio Valverde e Chico Porto)

Por Maria Bethânia: https://www.youtube.com/watch?v=hJLFkiZUDxY

O pouco que me lembro da infância é de ver meu pai ouvindo boleros, salsas, tangos e sambas em sua vitrola. Minha mãe costurando roupas, cuidando da casa e nos orientando nos estudos com a ternura da palavra, do amor e da obediência. A casa sempre se enchia de festa. No aniversário dos meus irmãos gêmeos era ofertado caruru a Cosme e Damião entre rezas e sambas. Na verdade, o que acontecia em minha casa era a regra de uma cidade, de uma região: uma vida de trabalho, fé e festa!

O samba sempre caminhou comigo nesse mais de meio século de existência: ele me navegou até aqui e me fez sobreviver às tempestades e ao temor das calmarias. Forjou o compositor, o professor e o ser, com mais dúvidas que certezas. A casa do Mestre Silvestre Franco – meu professor de violão; a convivência musical com os amigos/irmãos Adriano e Luciano Carôso e a música da rua deram a base que sustentam a minha musicalidade. Já as poesias de Chico Porto, Edu Alves, Nélio Rosa e Nelson Elias deram norte à minha canção. Nessa caminhada entre a palavra e a música me fiz compositor e sambista pelas ruas curvas da minha cidade.

As palavras em torno do samba sempre me causaram inquietude: há muitos anos convivendo nesse entorno como compositor, violonista e cantor, bem como a convivência musical com mestres como Roberto Mendes, Edith do Prato, João do Boi, Agnaldo Nascimento, Milton Primo, Dona Nicinha do Samba e outros grandes mestres da história do samba, me conduziram até aqui. As vozes de Maria Bethânia, Teresa Cristina, Roberto Mendes, Zé Renato, Lívia Milena, Stella Maris e Belpa levaram minha canção para fora do Recôncavo e pude ouvi-la de fora para dentro. Esse lugar que habita em mim é onde resido.

Nas imagens abaixo, dois mapas e um link com informações/definições sobre o Recôncavo Baiano:

Figura 1 - Mapas do Recôncavo Baiano[1]

Fonte: Córdova (2014); UFRB (2025).

[1] Vídeo com definições sobre o Recôncavo - https://www.youtube.com/watch?v=j_o3-8111t8

1 INTRODUÇÃO

“A chula de cá, saudade de lá
meu sonho de velas pandas
caminhos do mar, farol de Iemanjá.
amor, Salvador, Luanda a chula de cá,
saudade de lá velejo na dor de ambas
caminhos do mar, farol de Iemanjá
que lavra a palavra samba”.

(*Sambares* – Márcio Valverde / Nélio Rosa)

Mestre Aurino de Maracangalha e os últimos poetas da chula e viola:
https://www.youtube.com/watch?v=J15onCmX3gQ

Com os olhos voltados para o continente africano está a Bahia e, entre os dois, um oceano. Muitos sucumbiram nesse percurso de mar bravio nos porões dos navios. Os que aqui chegaram foram escravizados nas lavouras de cana-de-açúcar. Negros e índios oprimidos pela brutalidade do branco europeu. A primeira invasão em Porto Seguro não foi suficiente para o projeto português de colonização. Encontrou na Baía de Todos os Santos, nos contornos de águas calmas e quentes do Recôncavo, o espaço ideal para o plantio da cana- de-açúcar, dando início a um dos períodos mais brutais da história do Brasil.

O Recôncavo Baiano foi uma das regiões mais ricas do Império, e com essa riqueza entranhou-se a violência nas lavouras. O povo negro foi responsável pela construção deste país, não só na arquitetura, mas na sua cultura em geral. Somos frutos dessa herança ancestral. A brutalidade branca não foi capaz de apagar a memória, a história de um povo milenar, cujo conhecimento foi forte o suficiente para resistir às mazelas da escravidão. Segundo o compositor e pesquisador Roque Ferreira:

> Quando o português desembarcou nas enseadas do Recôncavo trazendo o negro nos tumbeiros, já trazia também no genótipo graças aos seculares intercursos sexuais que promoveu com os africanos. A assimilação é da natureza lusitana. Assim procedeu com o gentio, com os judeus e com o mouro. Não seria diferente no Recôncavo, povoado à custa da assimilação sexual com negros e índios. É inegável o triunfo genético desses três povos na formação do baiano litorâneo que hoje conhecemos, no entanto, não podemos desprezar a participação de outros povos nesse amálgama. Falo dos espanhóis, judeus, ingleses, holandeses e franceses, que vieram para o Recôncavo atraídos pelo açúcar, então valioso como o ouro coruscante nas almendrilhas e aristocrático como o pano de casacos redingote. (Ferreira, 2024, p. 65)

Com os ritos e mitos preservados, negros e indígenas penetraram na língua do opressor, sem, contudo, perder o seu legado, e foram transformando, sem que se percebesse, a língua portuguesa no Brasil numa outra língua, repleta de brasilidade, onde nativos e escravizados dão o tom e o toque de refinamento e plurissignificação.

O Recôncavo conheceu o apogeu e o declínio do ciclo da cana, e, dentro desse ciclo, construiu, sedimentou e desenvolveu a sua história. Como bem diz o poeta Nélio Rosa[2]: “Depois que a cana ruiu, o que era doce acabou, restou apenas cerzir o terno do meu avô”. O ouro e as pedras preciosas se impuseram sobre um novo, mas ainda colonizado, Brasil.

Nesse labor cotidiano, os cânticos de trabalho foram se propagando organicamente, cada um com suas peculiaridades: batuques, tambor de crioula, os cocos, os maracatus, os lundus e sambas de roda, entre outros ritmos e manifestações culturais em todas as regiões do Brasil. Vejamos o que descreve Roque Ferreira sobre o Recôncavo e o samba-chula:

> Trazidos Angolas e Congos na condição perversa de escravos ajuntados nas senzalas, partidos de cana e casas de meles dos engenhos, pela vontade do feitor, indiferente às escarificações de face, alterações dentárias, panos e línguas que distinguiam e separavam as nações africanas, seriam os bantos assimilados pela cultura forte dos iorubanos que impuseram seus orixás nagôs e voduns jejes aos inquices bantos e introduziram os atabaques e agogôs no batuque. Iniciava se o grande processo transformador do batuque em samba-chula e para tanto contribuíram portugueses e mouros com a introdução da viola, do cavaquinho, do pandeiro. Pelos canaviais e moendas do engenho o batuque fez do samba chula irmão e entraram esses mabaços no salão litúrgico dos primeiros candomblés dominado o canto das corimbas. Depois, sincretizados, subiram os degraus da igreja católica, se umbigaram no adro e avançaram pela nave solene misturando responsos e hinos católicos ao canto profano. Hoje não há mais quem duvide que o samba-chula do Recôncavo é batuque de santo, bailado rezador. Senão vá ver as trezenas de Santo Antônio, a dança de São Gonçalo, o caruru de Cosme e Damião. (Ferreira, 2024, P. 65)

A origem do samba não pode ser explicada de uma forma única e localizada: se desenvolveu em várias partes do país a partir do século XIX. Segundo Lira Neto:

> O primeiro pandeiro rompe o silêncio com o ritmo cheio de beleza. A sala inteira está presa àquele compasso. A própria respiração acompanha o ritmo do instrumento. Segundos depois entram os recos-recos, os surdos e os tamborins. “Está formada a orquestra a seguir o coro de vozes femininas entoava melodias simples chulas- do-arco–da-velha, muitas originárias dos sambas de roda do Recôncavo Baiano”.

[2] Nélio Rosa é poeta, nascido em Feira de Santana. Autor dos livros O Terno do meu avô e outros pertences e Versos de Rio. Nélio é compositor, gravado por Maria Bethânia.

> [...]
> João da Baiana, 53 anos, além de exímio percussionista, ás no pandeiro, era filho - assim como o amigo Donga - de uma das muitas baianas que migraram para o Rio de Janeiro no final do século XIX levando para a capital do país a influência rural do samba de roda do Recôncavo, conhecida todas invariavelmente como “tias”, essas baianas e seus respectivos terreiros ajudaram a plasmar o samba urbano carioca. (Neto, 2017, p.16-22)

Não se pretende, aqui, entrar na seara de onde nasceu o samba, mas explorar a perspectiva de como ele se desenvolveu com as suas multiplicidades e estilos dentro do Recôncavo Baiano, quando, a partir da viola machete – introduzida entre nós no período colonial, segundo alguns teóricos, vinda da Ilha da Madeira – gerou um novo estilo de samba, chamado “samba- chula”, cuja sustentação se dá através da poesia organizada em “chula e relativo”, a partir da viola e do canto, atribuindo assim um caráter de peculiaridade a esse subestilo de samba de roda.

Este trabalho também analisa a seguinte questão: O mote está para a glosa, assim como a chula está para o relativo? Para isso, este estudo reflete, compara e apresenta outras nuances do saber, tais como: investigar a potência e as características literárias dessas expressões culturais tendo por horizonte a história do samba e dos cantadores de viola da região Nordeste, considerando perspectivas da arte do texto a partir de conceitos como o de literatura-terreiro, oralitura e contracolonização, capazes de dar conta, em parte, da complexidade desse objeto que escapa ao mesmo tempo em que absorve e subverte a chamada cultura letrada. Transita entre o canto da chula e a cantoria de viola criados a partir do verso.

Fruto do verso medieval de poetas e cantadores, essa forma poética dos violeiros adentrou pelo Nordeste com o processo de colonização. Esse verso glosado deveria ser desenvolvido (improvisado) a partir de uma ideia conceitual – o mote, com técnicas e versos preestabelecidos. Esses motes glosados, herança da oralidade medieval portuguesa, se mantêm dentro das suas formas e métricas bem vivos atualmente.

O samba de roda do Recôncavo Baiano desenvolveu, através da construção poética e da viola machete, um canto violado denominado “samba- chula”. Esse tipo de samba se estabelece a partir do “grito” dos seus sambadores que entoam o verso da chula que em alguns grupos são respondidos com “o relativo” – espécie de verso curto que responde à chula. Surge então uma das reflexões desta dissertação: a chula está para o relativo, assim como o mote está para a glosa?

Para responder a essa questão e fortalecer essa discussão fez-se necessária uma metodologia que desse sustentáculo a essa dissertação: uma abordagem sobre os caminhos do samba e das suas diversas formas. No primeiro capítulo, o conceito de literatura de Terry Eagleton dialoga com a poesia oral e a presença da voz do medievalista Paul Zumthor - que discorre sobre a base central das construções orais. Nesse percurso, o capítulo é entrecortado pelas reflexões do pensador quilombola Antonio Bispo em seu *A terra dá, a terra quer*; os conceitos de "oralitura", de Leda Martins, de "literatura-terreiro", de Henrique Freitas, e de "terreiro de samba-chula", de Roque Ferreira. Buscamos colocar essas referências em diálogo tanto com o samba-chula quanto com a moda de viola, trazendo as questões da performance e da oralidade com seus múltiplos significados.

O segundo capítulo traz as definições de mote e glosa, de chula e relativo e suas produções, estabelecendo a viola e o verso como fonte essencial desses saberes. No terceiro capítulo acontece a análise/reflexão em si, se o mote está para glosa, assim como a chula está para o relativo. Para subsidiar esses capítulos, faremos emergir as falas de Mestres do samba-chula e suas construções lítero-musicais; além de sambistas/pesquisadores como Roberto Mendes e Roque Ferreira; dos compositores Bráulio Tavares e Luiz Tatit; e outros estudiosos que ajudaram a alinhavar esse tema tão essencial à nossa tradição e tradução.

Explicar a cantoria de viola e o samba-chula na perspectiva da palavra escrita é uma tarefa complexa: já que a palavra, nessas expressões artísticas, se desenvolve no canto, na dança, no corpo e no espaço cênico. Para maior aprofundamento deste trabalho serão colocados links e imagens que levarão o leitor a textos audiovisuais que o ajudarão a ampliar a perspectiva sobre o tema. Mesmo falando sobre temas que se relacionam com música e sua performance, é um trabalho sobre literatura oral e sua construção fora do espaço acadêmico. Os capítulos, ainda que independentes, dialogam entre si.

Essa caminhada entre o samba e a poesia, entre a rua e a academia, me trouxeram até aqui. Pode parecer poético em alguns momentos, ensaístico em outros, mas busca trazer a produção desses grandes Mestres do samba e da trova para um olhar mais sensibilizado e analítico ao mesmo tempo.

A presente pesquisa visa analisar a materialidade poética de que se constituem as letras das peças musicais aqui apresentadas, no âmbito das características do gênero textual em que se inserem à luz da teoria literária e sob

uma perspectiva política e contracolonial. Pretende-se, também, um estudo reflexivo sobre mote/glosa e chula/relativo através do repertório desses Mestres. E ainda analisar esses termos no âmbito de seus fenômenos de designação e de significação para os atores do seu processo de criação, vivência e transmissão oral, com vistas a ampliar o arcabouço científico sobre esse patrimônio cultural brasileiro a partir da tradição literária.

Nos caminhos da música com seu ritmo e sons frenéticos, é a palavra- verso em redondilhas que dá sentido ao modo de ser e de viver desse povo. Nessas trilhas, esta pesquisa, *Chula e Relativo: a trova ancestral na tradição oral no Recôncavo Baiano*, nasce numa encruzilhada entre texto e música, mas sabendo que aí está muito mais do que a execução de palavras, acordes, harmonias e ritmos: é memória, corpo e musicovivência - uma forma de vida traduzida em canção, uma pequena *Odisseia* pelo Recôncavo e Sertão partindo da UNILAB/Campus dos Malês.

2 CAPÍTULO I: TRAVESSIAS LITERÁRIAS: LITERATURA-TERREIRO, ORALITURA, CONTRACOLONIZAÇÃO E OUTRAS PERFORMANCES

"O samba é a grande resposta do povo sofrido,
que luta, insiste e resiste e
vai contra a maré.
Que transforma em música
tudo o que tem padecido
batendo na palma da mão
e dizendo no pé"!

(*Manifesto do samba* – Márcio Valverde/Jorge Portugal)
https://www.youtube.com/watch?v=Y5KI7ksvSCQ

No princípio, quando tudo era silêncio, soou o tambor. E com o seu som, o tempo que andava quieto, as ondas silenciosas, como que de repente começaram involuntariamente a mover-se numa agitação feroz. Com o passar dos tempos, o que era uníssono foi ganhando novas formas e cores e à medida que isso acontecia tudo se transformava na natureza que ganhava seus contornos de beleza. A música e a poesia se irmanaram numa simbiose lírica e tudo mudou depois disso: a canção fez-se vida e trouxe consigo o sabor da beleza e das vozes das palavras com suas múltiplas aventuras rítmicas.

Em algum tempo, onde nem a ancestralidade alcança, o ser fez-se palavra e sentiu a necessidade de dar nome a todas as coisas existentes, inclusive, as sentidas, fora do alcance da matéria, para além do imaginável, como a poesia e outras formas ditas literárias ou não. As palavras passadas por gerações através somente da oralidade não deram conta desse processo. A escrita surge, entre muitos outros elementos culturais, como forma de preservar ideias, histórias e culturas de diversos povos. Mas a palavra aprisionada no papel também não deu conta de explicar a humanidade em si, seus sonhos e desejos. Tanto a palavra escrita quanto a oralidade não deram conta das semânticas do corpo, do ritmo, do gesto, do tempo e espaço e da performance em si.

A escrita com suas inúmeras belezas é também utilizada como forma de dominação e sobreposição entre culturas e nações, como objeto de poder onde se forjaram grandes impérios, e ainda o são nos dias atuais. Diante de tudo isso, o que é a literatura, então? Como ela se comporta nesse comboio de cordas do pensamento? Poesia oral, oralitura, literatura-terreiro, encruzilhada de Exu? Terry

Eagleton (2003) nos dá pistas e aponta caminhos para algumas definições, ainda que imprecisas. Senão, vejamos:

> Se a teoria literária existe, parece óbvio que haja alguma coisa chamada literatura, sobre a qual se teoriza. Podemos começar, então, por levantar a questão: o que é literatura? Muitas tem sido as tentativas de se definir literatura. É possível, por exemplo, defini-la como escrita "imaginativa", no sentido de ficção - escrita esta que não é literalmente verídica. Mas se refletirmos, ainda que brevemente, sobre aquilo que comumente se considera literatura, veremos que tal definição não procede. (Eagleton, 2003, p.1).

Eagleton afirma que muitos textos de alguns autores foram considerados literários, enquanto outros sequer são citados ou são mesmo descartados como literatura. Porém, com o passar dos tempos, muitos ganharam esse *status*, e a distinção entre "fato" e "ficção" para definir o texto literário acaba sendo muito frágil.

Tentar definir um texto como literário ou não é complexo. Como diz Eagleton: *"*Talvez a literatura seja definível não pelo fato de ser ficcional ou "imaginativa, mas porque emprega a linguagem de forma peculiar*"*. Ainda segundo Eagleton, a literatura não tem o pragmatismo dos manuais, nem uma finalidade prática imediata. Afirma ainda que textos com teor histórico ou filosófico, por exemplo, em outro momento podem passar a ser legitimados como literatura, ou ser considerados literatura, o que determina o seu aspecto *indefinivelmente mutant*e. Até o não pragmatismo do texto literário não poderá ser considerado como verdade absoluta, pois não garante que o leitor assim o fará ao lê-lo.

Como classificar, então, um texto como literário ou não literário diante de tamanha instabilidade? E o que assegura essa distinção? A essas perguntas não há respostas precisas, exatas, pois não cabem dentro da beleza e da construção da arte, da cultura humana e do sublime:

> Portanto, o que descobrimos até agora não é apenas que a literatura não existe da mesma maneira que os insetos, e que os juízos de valor que a constituem são historicamente variáveis, mas que esses juízos têm, eles próprios, uma estreita relação com as ideologias sociais. Eles se referem, em última análise, não apenas ao gosto particular, mas aos pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem e mantêm um poder sobre outros. (Eagleton, 2003, p.22)

Faz-se necessário, portanto, para encarar sua existência, formular outras tantas divagações: literatura é quando a gente não tem mais o chão sobre o qual

caminhar e pisa nas nuvens e faz das palavras estrelas de um firmamento que a gente sente e o que a gente pensa reluzir para iluminar nosso interior e o dos outros. A literatura existe porque a comunicação cotidiana não dá conta de reproduzir o que as pessoas precisam. Porque aquilo que a gente sente e aquilo que a gente tem vontade de dizer é muito maior do que o que a gente pode expressar com as palavras do dia-a-dia. Daí nasce a poesia, daí nascem as histórias que a gente inventa, daí nascem os textos que a gente cria e não consegue explicar, então a literatura pode ser uma forma de dançar com as palavras. Vejamos então como se dança com as palavras, segundo Roque Ferreira:

> O Mestre que ensinou a dança das águas aos rios do Recôncavo foi o batuque. A poesia da chula, a melodia e o ritmo do samba foram batizados pela lua cheia que desceu nas águas de Oxum. Tudo agora canta, tudo agora dança: fauna, flora, vento, chuva, sonhos. Tudo batuca no Recôncavo. A sombra do arvoredo veste chita-fina, as aves tramam os fios do crepúsculo a tecer coloridos algodoais iluminados, com que se enfeitam aos primeiros sons do batuque. Os negros vão vindo aos pares, homens de camizu e filá, dois anéis metidos no polegar direito. Na cintura um rosário com noventa e nove contas de madeira, o tecebá. Mulheres retintas de pretejo, cercadas de renda branca, cabeça enrodilhada nos turbantes de pano da costa, tilintantes de berloques, balangandãs, colares, pulseiras, africanas. É a presença vitoriosa dos malês na indumentária do Recôncavo. (Ferreira, 2024, p. 49)

E se a literatura é uma dança, ela pode ser entendida como uma ciranda do pensamento, o calo na ponta dos dedos e o labor diário entre o escorrer de tintas no papel em branco: a relação entre as palavras, as coisas e os sentimentos. Além das palavras que conhecemos, há aquelas que ainda não conhecemos, mas somos capazes de inventar.

2.1 PAUL ZUMTHOR E A INTRODUÇÃO À POESIA ORAL: A PRESENÇA DA VOZ

"Minha voz, minha vida
Meu segredo e minha revelação.
Minha luz escondida, minha bússola
e minha desorientação".
***(Minha voz, minha vida* – Caetano Veloso)**[3]

Paul Zumthor foi um intelectual suíço que estudou o medievalismo, a linguística, a história da literatura e questões relacionadas à oralidade e performance. Entre várias obras escritas, o livro *Introdução à poesia oral* foi

[3] https://www.youtube.com/watch?v=SkB6TwgnRjA

publicado na França em 1983 e no Brasil em 1997, com a tradução feita por Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz e Maria Inês de Almeida. É essencial, para fundamentar este estudo, trazer à luz de questões da literatura e seus percursos com a oralidade, o tempo, a música e a poesia presentes no bojo desta dissertação:

> O simbolismo primordial integrado ao exercício fônico se manifesta eminentemente no emprego da linguagem, e é aí que se enraíza toda a poesia. Certamente, voz e linguagem constituem para o analista fatores distintos da situação antropológica. Mas uma voz sem linguagem (o grito, a vocalização) não é bastante diferenciada para "fazer passar" a complexidade das forças de desejo que a animam: e a mesma impotência afeta, de outro modo, a linguagem sem voz que é a escrita. Nossas vozes assim exigem ao mesmo tempo a linguagem e desfrutam, a esse respeito, de uma liberdade de uso quase perfeita pois ela culmina no canto". "Ninguém sonharia em negar a importância do papel que desempenharam na história da humanidade as tradições orais. As civilizações arcaicas e muitas culturas das margens ainda hoje se mantêm, graças a elas. E ainda é mais difícil pensá-las em termos não históricos, e especialmente nos convencer de que nossa própria cultura delas se impregna, não podendo subsistir sem elas. (Zumthor,1997, p. 10)

Zumthor verificou, através de seus estudos, que "a tradição cristã, para quem Cristo é verbo, valoriza a palavra. As tradições africanas ou asiáticas consideram mais a forma da voz, atribuindo a seu timbre, à sua altura, seu fluxo, débito, o mesmo poder transformador ou curativo" (Zumthor, p. 16).

O autor adverte sobre a ausência de disciplinas de bases teóricas que versem sobre a ciência da voz e a poesia oral, por entender que essas abordagens trariam novo foco à literatura, proporcionando a criação literária numa amplitude diversa e além do cânone livresco:

> O rei africano fala pouco e nunca eleva o tom de voz: o "griot" explícita, se precisa em voz alta, as palavras que dirige a seu povo: o grito é fêmea. A mesma contenção da palavra de comando no Japão, ainda hoje". O correr da voz se identifica, segundo um sábio banto, com o da água, do sangue, do esperma; ou então ele se associa ao ritmo do riso, um outro poder. (Zumthor, 1997, p.16-17).

Em seus estudos, após chegada ao Brasil, através de palestras na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Zumthor visita a Bahia e vai à região de Feira de Santana onde tem contato com textos da poesia oral dos poetas populares da cultura sertaneja. A partir daí expande seus estudos sobre a poesia oral e a performance, o que justifica a sua presença nesta dissertação para dialogar com a chula do Recôncavo e cantiga de viola cuja base luso- afrodiaspórica

ancestral é de tradição oral.

Essas construções lítero-musicais, sejam elas de violeiros sertanejos ou gritadores de chula do Recôncavo, passam distantes do foco de estudo de textos literários livrescos e se aproximam de conceitos como o de “folclore” ou “naif”, ainda que estes tratem os objetos para os quais se volta de forma pejorativa. Senão, vejamos o que diz Zumthor:

> Há um século e meio entregue a especialistas (etnólogos, sociólogos, folcloristas ou, em uma outra ótica, a linguistas), o estudo dos fatos de cultura oral, permitiu acumular um número considerável de observações - em si próprias pouco contestáveis -, bem como interpretações muitas vezes incompatíveis e, até mesmo, contraditórias. Pesquisas e polêmicas desenvolveram-se à margem do que é transmitido pelo ensino geral, sem que o grande público tivesse conhecimento, e, salvo exceções, com o desconhecimento ou desdém dos que praticam a literatura. Assim é que até o momento, o estudo em questão ainda não se libertou dos pressupostos implícitos nos termos *folclore ou cultura popular:* termos bastante vagos e que só podem ser aplicados, parcialmente, ao meu objeto de estudo se estiverem subordinados a uma definição de oralidade que os ultrapasse, ao englobá-los. Resta libertar-mo-nos de um postulado vinculado à própria ideia de folclore: postulado de uma diferença, no tempo, no espaço ou nas configurações culturais, tão bem enraizado em nossos julgamentos que classificamos como “folclorização” o movimento histórico através do qual uma estrutura social ou forma de discurso perde progressivamente sua função! (Zumthor, 1997, p. 21- 23)

As produções relacionadas à oralidade geralmente estão associadas ao folclore, distanciando-as do “saber literário”. Isso porque durante muito tempo a academia enviesou o seu olhar para as tradições construídas pela coletividade. A partir do século XX, houve uma mudança de paradigma, ainda que sutil, dos estudos sobre a tradição oral em si, e de como esta influenciou a tradição escrita e vice-versa:

> Na Europa e na América do Norte são muitos os textos hoje folclóricos de origem literária comprovada cuja Transmissão se opera pela escrita quanto pela voz. Em 1909 Hoffman de Falling Bere avaliou 10000 canções populares alemães dentre as quais 7700 tinham origem literária comprovada situação comparável na Rússia na França. Até cerca de 1900, na linguagem dos eruditos, toda literatura não europeia era relegada ao folclore. Inversamente, a descoberta, no decorrer do século XIX, do folclore e do que se denominou, com um termo revelador, de “literaturas orais” foi feita mais ou menos contra a Instituição, exatamente quando a literatura se empenhava em investigar sua própria identidade, buscando auxílio da filosofia, na história e na linguística e assentava irrecusavelmente um “absoluto literário”. “É impossível não se levar em consideração tais antecedentes, embora nada, nas múltiplas formas de poesia oral que podem ser observadas atualmente no mundo, permita fazer-lhe o esboço de uma definição a partir da noção de literatura”. Na Europa e na América do Norte, são muitos os textos hoje os folclóricos, de origem literária

> comprovada e cuja transmissão se opera, tanto pela escrita quanto pela voz. (Zumthor, 1997, p. 25)

De certa forma, a cultura popular ficou relegada a segundo plano pelos estudos acadêmicos, ao menos no âmbito dos estudos literários tradicionais. Mas isso vem se modificando a partir do século XX, com a revolução tecnológica, das culturas de massa e com o advento do rádio, e, depois, da televisão, até as ondas da internet. Isso gerou um processo de massificação principalmente na música, que trouxe à tona ao grande público, obras da tradição oral, bem como da tradição erudita. Em certo ponto houve fusão dessas linguagens, em outros casos, atrito. Mas é pertinente afirmar que ocorreu uma espécie de tentativa de sufocamento das criações periféricas como o samba, o rap e o hip-hop, mas, graças ao movimento das classes populares, essa "bolha" vem sendo rompida.

De todo modo, o que nos parece evidente é que esses estudos da oralidade e da performance precisam ser mais aprofundados como estudos científicos permanentes, devido a sua importância e principalmente como forma de desmistificação das culturas "orais". Afinal, existem outras expressões além dos grafemas para definirmos uma cultura ou um povo. Ainda nessa trilha, Zumthor afirma:

> É inútil julgar a oralidade de modo negativo, realçando-lhe os traços que contrastam com a escritura. Oralidade não significa analfabetismo, o qual, despojado dos valores próprios da voz e de qualquer função social positiva, é percebido como uma lacuna. Como é impossível conceber realmente, intimamente, o que pode ser uma sociedade de pura oralidade (supondo-se que tenha existido algum dia!), toda oralidade nos aparece mais ou menos como sobrevivência, reemergência de um antes, de um início, de uma origem. Daí ser frequente, nos autores que estudam as formas orais da poesia, a ideia subjacente - mas gratuita - de que elas veiculam estereótipos "primitivos". (Zumthor, 1997, p. 27)

Com o avanço tecnológico pós-século XX, a voz humana pôde ser ampliada pelos gravadores e difundida pelos alto-falantes e ondas do rádio. Essa expansão serviu à manutenção do poder e ao controle ideológico, porém, ainda assim, trouxe no seu bojo, a expressão de uma cultura, mesmo que mediatizada. Com isso ampliam-se os sentidos para além da leitura escrita com a sensorialidade audiovisual:

> O traço comum dessas vozes mediatizadas é que não podemos responder-lhes. Elas são despersonalizadas pela sua reiterabilidade, que lhes confere, ao mesmo tempo, uma vocação comunitária. A oralidade mediatizada pertence assim, de direito, à cultura de massa. Entretanto, somente uma

> tradição erudita escrita e elitista tornou cientificamente possível sua concepção; somente a indústria assegura sua realização material, e o comércio, sua difusão. Tanto servilismo limita (quando não elimina) a espontaneidade da voz. A socialidade que, no cotidiano da existência, alimenta a voz viva, transmuta-se em hipersocialidade circulando nas redes de telecomunicação, constitutivas de um novo vínculo coletivo: socialidade de síntese, agindo sob os elementos separados e fragmentados dos grupos estruturados tradicionais. (Zumthor, 1997, p. 29)

Conferir *status* de literatura a esses agentes do saber popular é trazer à luz do conhecimento essa ampla produção de homens e mulheres comuns – vaqueiros, marisqueiras, pescadores, agricultoras etc.–, ampliando a visão sobre o prisma da produção literária para além da palavra escrita, considerando também as reverberações da voz, do gesto e do corpo em movimento: *"*produzir, transmitir, recepcionar, conservar e, em geral, repetir*"* (Zumthor, p. 34). Uma oralidade que, segundo esse autor, pode ser pura ou sem contato com a escrita; coexistente em inter-relação ou mecanicamente mediatizada: *"*os poetas orais podem sofrer, ao longo do tempo, a influência de certos procedimentos linguísticos, de certos temas próprios às obras escritas: a intertextualidade varia então de registro a registro*"* (Zumthor, p. 39). Portanto, a necessidade de definição de que poesia oral é ou não é literatura será indiferente:

> Em princípio, aliás, sempre de fato, a mensagem oral se oferece a uma audição pública: a escritura, pelo contrário, se oferece a uma percepção solitária. Entretanto a oralidade só funciona no meio de um grupo sociocultural limitado: a necessidade de comunicação que a distende não visa espontaneamente à universalidade... Enquanto a escrita, atomizada entre tantos leitores individuais, encurralada na abstração, só se movimenta sem esforço a nível do geral, ou melhor, do universal. A oralidade interioriza, assim, a memória, do mesmo modo que a espacializa: a voz se estende num espaço, cujas dimensões se medem pelo seu alcance acústico, aumentada ou não por meios mecânicos, que ela não pode ultrapassar. A escrita evidentemente é também espacial, mas de uma outra maneira. Seu espaço é a superfície de um texto: geometria sem espessura, dimensão pura (exceto nos jogos tipográficos de certos poetas), enquanto a repetitividade indefinida da mensagem, em sua identidade intangível, lhe dá a garantia de vencer o tempo. O resultado é maneabilidade perfeita do texto: eu o leio, releio, divido, junto, desço ou subo à vontade o seu percurso. Ele se apresenta, na pedra ou na folha de papel, como um todo e é assim perceptível. Quaisquer que sejam as falhas, as dissimulações (literariamente, os mascaramentos) que a mensagem comporte, uma percepção global torna-se desse modo possível: em tendência, sintética, logo abstrata. (Zumthor, 1997, p. 42)

A valorização dos saberes da tradição oral faz-se imprescindível para contextualizarmos o conceito de decolonialidade redefinindo-o como contracolonialidade, uma vez que esses modos de ser e de viver nos fortalece,

singulariza e nos define como coletividade. A oralidade contracolonial também se traduz em forma de canção e perpetua as nossas tradições, memórias e costumes. Antonio Bispo dos Santos (2023) traz relevantes reflexões sobre o tema:

> Quando completei dez anos, comecei a adestrar bois. Foi assim que aprendi que adestrar e colonizar são a mesma coisa. Tanto o adestrador quanto o colonizador começam por desterritorializar o ente atacado quebrando-lhe a identidade, tirando-o de sua cosmologia, distanciando-o de seus sagrados, impondo-lhe novos modos de vida e colocando-lhe outro nome. O processo de denominação é uma tentativa de apagamento de uma memória para que outra possa ser composta. De modo análogo, temos pessoas atrofiadas: pessoas que não foram adestradas para servir ao trabalho, mas que também não conseguem ser malandras. Pessoas adestradas para que não tenham um imaginário, para que não consigam fazer sua autogestão. Pessoas que não aprenderam a fazer nada nem aprenderam a extrair do que está feito. Pessoas atrofiadas que perambulam sem saber aonde ir. Ou ainda, pessoas que foram adestradas e terminaram transformadas numa população trabalhadora flutuante, que passa uma temporada no Sul ou no Sudeste, em servidão salarial, e retorna. Em outros escritos em que traduzi os saberes ancestrais de nossa geração avó da oralidade para a escrita, trouxemos algumas denominações que as pessoas na academia chamam de conceitos. A partir daí, seguimos na prática das denominações dos modos e das falas, para contrariar o colonialismo. É o que chamamos de guerra das denominações: o jogo de contrariar as palavras coloniais como modo de enfraquecê-las. (Bispo, 2023 p-3/4)

2.2 ORALITURA E LITERATURA-TERREIRO

A palavra literatura, como outras tantas palavras, já não cabe mais em si diante da semântica da existência. Outros termos necessitam existir para preencher determinadas lacunas que, sozinha, essa palavra não pode abarcar. Diz-se que o samba, pela sua amplitude, para além de ritmo, é comportamento traduzido em forma de canção; essa expressão afro-brasileira ecoou multiforme nas várias senzalas do Brasil e ainda há quem o afirme indígena.

Pelo exercício criativo da palavra e suas plurissignificações, a literatura traz no seu âmago todos os desdobramentos da escrita à oralidade, ao audiovisual e à performance. Daí a necessidade política e teórica de conceitos como oralitura e literatura-terreiro. Leda Martins (2001) apresenta o termo oralitura, definindo-o da seguinte forma:

> O termo oralitura, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição linguística, mas especificamente ao que em sua performance indica a presença de um traço cultural estilístico, mnemônico, significante e constitutivo, inscrito na grafia do corpo em movimento e na velocidade (Martins, 2001, p. 84).

O termo oralitura funciona como um neologismo cuja base, o termo “litura” é rasura da linguagem. Assim como literatura trabalha com a palavra escrita em sua amplitude, oralitura, entre outras funções, trabalha o corpo como lugar da memória, histórias e manifestações performáticas culturais relacionadas com o entorno cujos conhecimentos vastos, mesmo com a escravidão e toda violência colonial, forjada pela força da escravidão encorpada pela oralidade. Ferreira (2024) sintetiza esses caminhos:

> O negro no canavial, no engenho, na canoa, o negro lutando contra o holandês invasor, o negro ganhador reunido em nação nos “cantos” de rua, o negro pajeando iaiá, o negro puxando carro-de-boi, cambitando. A negra dando “decumê” ao filho do branco, “tirando as espinhas e os ossos das palavras”, cantando canção de ninar, a negra lavando roupa, engomando, passando, a negra cozinhando comida gostosa para o branco provar, a negra embaraçada na rede do sinhô fazendo mulatinhos, a negra vendendo mungunzá, frutas, pano-da costa, penduricalhos, contas, folha-cheirosa, xale, terços, a negra de pouca roupa, notívaga, sensual, fugindo com homens brancos casados. Negros e negras em cortejo de folia ao som de viola, pandeiro, cavaquinho, violão, cantando sambas e ladainhas e recolhendo auxílio pecuniário para manutenção do Cruzeiro, Santa Cruz, plantada na Ladeira da Cadeia, em Cachoeira, no cortejo da Esmola Cantada, cruzando a noite. Os negros em Santo Amaro da Purificação nos tempos açucarados do banguê, levando o Lindroamô para os festejos da botada, coloridos e musicados, tirando versos de samba-chula, palmeados, empandeirados e violados louvando Ibeji:
>
> Vamos dar viva a São Cosme Que ele é meu protetor
> Vamos dar viva a São Cosme, alô
> (Ferreira, 2024, p. 65)[4]

Leda Martins dialoga com Zumthor na medida em que traz uma metodologia para o estudo das tradições orais e nos dá subsídios para pensar a performance, usando o mesmo rigor do estudo dos textos escritos. Em ambos há a discussão sobre o equívoco em comparar cultura popular e erudita. A primeira é muitas vezes considerada menor, sem conhecimento, o que é um erro. Bispo perpassa o discurso de ambos através do jogo imaginativo das palavras, fragmentando o estabelecido pela ótica opressora:

> Certa vez, fui questionado por um pesquisador de Cabo Verde: “Como

[4] https://www.youtube.com/watch?v=nTOqO17nfTA

> podemos contracolonizar falando a língua do inimigo?". E respondi: "Vamos pegar as palavras do inimigo que estão potentes e vamos enfraquecê-las. E vamos pegar as nossas palavras que estão enfraquecidas e vamos potencializá-las. Por exemplo, se o inimigo adora dizer desenvolvimento, nós vamos dizer que o desenvolvimento desconecta, que o desenvolvimento é uma variante da cosmofobia. Vamos dizer que a cosmofobia é um vírus pandêmico e botar para ferrar com a palavra desenvolvimento. Porque a palavra boa é envolvimento". (Bispo, 2023-p.4)

Por sua vez, Leda Martins nos conduz a um olhar mais apurado sobre leitura e contação; performance entre o leitor e a obra. Ler e falar é outro tipo de performance que, ao sair da clausura da escrita, vai para o coletivo experimentando um novo sabor, em contínua transformação. Esse ato em si é construção semiótica na performance oral e suas formas de enunciação: "movimento, som, dança, gesto, corpo, canto, espaço e tempo", modos complexos em sua realização e apreensão.

A linha de pensamento e pesquisa de Martins sobre o saber oral é antidicotômica e segue na reflexão de que, mesmo em culturas diferentes, o pensamento humano é convergente no sagrado, e que há um processo de complementaridade para atingir a energia vital. Essas culturas são cíclicas e se relacionam diretamente com a natureza através do coletivo, e essas construções de convivência se complementam pela performance.

Mesmo com a tentativa de imposição da sua língua e cultura por meio de todo tipo de violência, o colonizador não conseguiu apagar as marcas culturais dos africanos e indígenas. Esses saberes potentes estavam impregnados de ancestralidade através do corpo, do canto, do tempo e do espaço onde as formas dicionarizadas não conseguem alcançar. E, dentro desse caleidoscópio, esses saberes foram redesenhados nas Américas. A ideia de oralitura em Leda Martins se fortalece e se redimensiona com Arthur Bispo:

> Para enfraquecer o desenvolvimento sustentável, nós trouxemos a biointeração; para a coincidência, trouxemos a confluência; para o saber sintético, o saber orgânico; para o transporte, a transfluência; para o dinheiro (ou a troca), o compartilhamento; para a colonização, a contracolonização… e assim por diante. Ele entendeu esse jogo de palavras: "Você tem toda a razão! Vamos botar mais palavras dentro da língua portuguesa. E vamos botar palavras que os próprios eurocolonizadores não têm coragem de falar! ". (Bispo, 2023, p.4)

Fortalecendo as ideias anteriores pautadas por Eagleton, Zumthor, Martins e Bispo, agrega-se um novo conceito: literatura-terreiro, de Henrique Freitas (2011). Freitas traz como fonte propulsora a produção do hip-hop, do samba-reggae e da

cultura afro-baiana, tendo como base essencial de sustentação a produção cultural e as vivências dos terreiros de candomblé – fonte de saberes afrodiaspóricos e produtores da cultura viva. O autor sustenta esse termo para além dos usos e costumes, trazendo à superfície uma produção de autores negros marginalizados e não estudados com o devido respeito que mereciam. Freitas usa o termo literatura-terreiro considerando também a transformação social possível a partir do que chama de “Revolução das Vassouras”. Vejamos:

> A “Revolução das vassouras” consiste na transformação radical, através do investimento maciço em educação formal e informal, que mães “empregadas domésticas” ou integrantes do quadro de “serviços gerais” de empresas (no meu caso, com o auxílio também de um pai hiperpresente e participativo) provocaram na genealogia de muitas famílias negras, possibilitando o surgimento da primeira geração de universitários. Assim, a minha mãe, bem como a de diversos amigos na mesma ...“ A crítica literária é um exercício defasado, insuficiente e limitado, mesmo quando aborda produções canônicas, por seu traço a posteriori: é só após a publicação da obra que ela pode tentar apreendê-la, geralmente por uma ação de síntese, reconhecimento e produção de uma familiaridade com outr@s a(u)tor@s e sistemas literários para o estabelecimento de um capital simbólico que muitas vezes se plasma incontornavelmente à recepção da obra Justamente por não cumprir esta função no caso das produções indígenas, africanas e negro-brasileiras que trazem para a cena literária outras estéticas, outras experiências e outros paradigmas é que a crítica tem favorecido e por vezes até mesmo produzido no campo dos estudos literários o que Boaventura de Sousa chama de epistemicídio ou o que o filósofo Renato Nogueira chama de racismo epistêmico. (Freitas, 2011, p.2-3)

O professor Henrique Freitas faz uma crítica contundente ao apagamento das construções de saberes negros através da ausência desses autores em lugares de prestígio do campo e do cânone literário brasileiro, ao que caracteriza como uma das facetas do “epistemicídio”:

> O conceito de literatura-terreiro está ligado à ética e estética de textos produzidos desde o corpo negro permeado pela cosmogonia africana e negro brasileira. Ele está conectado às epistemes que circulam nas religiões afro-brasileiras e prioritariamente refere-se às produções oriundas destes espaços que se vinculam a uma dimensão não só oral, mas multimodal diaspórica (Freitas, 2011, p.2-3).

Em relação à dicotomia oralidade/escrita, diz: *“*Não há por parte das críticas literária e acadêmica um trabalho efetivo mais amplo que busque dar conta dos gêneros orais, no sentido de validá-los e oferecer mecanismos amplos de leitura para a produção que não passe pelo registro escrito” (Freitas, 2014, p.7). Como

sustentáculo de seus pensamentos, traz autores/autoras negras como Mãe Stella de Oxóssi, com o seu livro de provérbios *Owe*, Nelson Maca, o Grupo Opanijé e a cena hip-hop baiana – todos frutos dessa literatura- terrreiro onde a liberdade de expressão, a ancestralidade e o multimodal são traços de expressão política e estética.

Nessa abordagem sobre o que é e o que não é literatura, sobre as tentativas de definição do que é e do que não é literário, o grafocentrismo se impõe como algo a ser superado. O reducionismo da palavra no papel (ainda que com as suas multiplicidades sensoriais), não pode se impor diante da sociedade globalizada em estado de vertigem permanente com todas as encruzilhadas abertas pela comunicação digital. Com o advento da tecnologia, abriram-se vetores do pensamento que mal cabem numa folha de papel. Quando só havia a palavra e os seus interlocutores, radiodifundiram-se em massa pelas ondas invisíveis os sons, as palavras, a música e a força do verbo. O cinematógrafo, a televisão e, por fim, a internet com seu turbilhão de informações modificaram comportamentos, apuraram os sentidos humanos e esculpiram uma nova concepção de mundo.

3 CAPÍTULO II: UM POUCO DE TROVA: DÊ-ME O MOTE, DOU-TE A GLOSA; GRITA-ME A CHULA, EIS O RELATIVO

O samba é maior do que o Recôncavo.
Maior do que o Brasil.
Maior do que a África.
Só Olorum é maior do que o samba.
Olorum, Zâmbi, os Orixás, Voduns e Inquices.

Roque Ferreira

3.1 DOS CAMINHOS DA VIOLA

Na busca incessante dos caminhos percorridos pela viola e seu canto, foram encontrados alguns vestígios em textos antigos e também em obras literárias que de alguma forma servem de pistas para este estudo. Se referindo às manifestações culturais, Euclides da Cunha cita em seu livro *Os Sertões* a presença da viola machete, não se sabe se narrando o canto da chula, o canto violado, ou o mais provável: que essa viola se adaptou bem aos dois estilos. É interessante como a sua presença aparece em diversos momentos da sua narrativa, como se para distencionar a dramaticidade registrada na guerra de Canudos:

> Extintas as horas do folguedo, o sertanejo perde o desgarre folgazão — largamente expandido nos sapateados, em que o estalo seco das alpercatas sobre o chão se perde nos tinidos das esporas e soalhas dos pandeiros, acompanhando a cadência das violas vibrando nos rasgados — e cai na postura habitual, tosco, deselegante e anguloso, num estranho manifestar de desnervamento e cansaço extraordinários. Baldos de recursos para se alongarem das rancharias, agitam-se, então, nos folguedos costumeiros. Encourados de novo, seguem para os sambas e cateretês ruidosos, os solteiros, famanazes no 'desafio, sobraçando os machetes, que vibram no "choradinho" ou "baião", e os casados levando toda a "obrigação", a família. Nas choupanas em festa recebem-se os convivas com estrepitosas salvas de ronqueiras e como em geral não há espaço para tantos, arma-se fora, no terreiro varrido, revestido de ramagens, mobiliado de cepos e troncos, e raros tamboretes, mas imenso, alumiado pelo luar e pelas estrelas! o salão de baile. "Despontam o dia" com uns largos traços de aguardente, a "teimosa". E rompem estrídulamente os sapateados vivos. Um cabra destalado, ralha na viola. Serenam, em vagarosos meneios, as caboclas bonitas.
> Revoluteia "brabo e corado", o sertanejo moço. É o começo da luta que só termina quando um dos bardos se engasga numa rima difícil e titubeia, repinicando nervosamente o machete, sob uma avalancha de risos saudando-lhe a derrota. E a noite vai deslizando rápida no folguedo que se generaliza, até que as barras venham quebrando e cantem as sericóias nas ipueiras, dando o sinal de debandar ao agrupamento folgazão (p. 75)
> [...]O falecimento de uma criança é um dia de festa. Ressoam as violas na cabana dos pobres pais, jubilosos entre as lágrimas; referve o samba

> turbulento; vibram nos ares, fortes, as coplas dos desafios; enquanto, a uma banda, entre duas velas de carnaúba, coroado de flores, o anjinho exposto espelha, no último sorriso paralisado, a felicidade suprema da volta para os céus, para a felicidade eterna — que é a preocupação dominadora daquelas almas ingênuas e primitivas. (p. 82)
> [...]tornou-se logo alguma coisa de fantástico ou mal-assombrado para aquelas gentes simples. Ao abeirar-se das rancharias dos tropeiros aquele velho singular, de pouco mais de trinta anos, fazia que cessassem os improvisos e as violas festivas. (p.93)
> Aqueles caboclos rijos e bravos, joviais e bravateadores, que mais tarde, nos dias angustiosos do assédio de Canudos, descantariam, ao som dos machetes, modinhas folgazãs, debaixo de fuzilarias rolantes eram um batalhão de jagunços. Entre as forças regulares de um e outro matiz, imprimiam o traço original da velha bravura a um tempo romanesca e bruta, selvagem e heróica, cavaleira e despiedada, dos primeiros mestiços, batedores de bandeiras. (p. 223)
> Se a fuzilaria apertava, pulavam de arremesso aos planos de fogo; batiam-se como demônios, terrivelmente, freneticamente, disparando as carabinas; e tendo nas bocas, ressoantes, cadenciadas a estampidos, as rimas das trovas prediletas. Baqueavam, alguns, cantando; e aplacada a refrega volviam ao folguedo sertanejo, ao toar langoroso das tiranas, aos "rasgados" nos machetes, como se fosse aquilo uma rancharia grande de tropeiros felizes, sesteando. (Cunha, 1902, p. 315).

Segundo Câmara Cascudo (p. 141), Euclides chama “machete ao cavaquinho e mesmo a uma viola menor. E segue dizendo: Conheço-o nas trovas portuguesas:

> O mais antigo instrumento do cantador sertanejo devia ter sido a viola. Ela já apareceu citadíssima em Fernão Cardim. Os padres catequistas ensinam os curumins tangê-la. Era um dos instrumentos preferidos pela sua sonoridade, recursos e relativa facilidade de manejo. Para a cantoria a viola satisfaz as pequeninas exigências melódicas. Só lhe pedem no solo alguns compassos. Ainda hoje no Minho, a viola chuleira, tristurenta e doce, acompanha bailaricos e prendas. No Brasil é o instrumento de maior área de influência.
>
> Hei de ir ao Senhor da Pedra
> Co’o meu machete traz-traz
> Procurar as raparigas
> Para mim que sou rapaz
> (Cascudo, 1923 p. 141/144).

Esses fragmentos de *Vaqueiros e Cantadores*, de Luís da Câmara Cascudo, e de *Os Sertões,* de Euclides da Cunha, demonstram o quanto a viola foi disseminada em todo o território brasileiro desde o período da colonização, sendo ainda hoje muito utilizada. Em cada região, de maneiras diferentes: no Sertão nordestino, como suporte rítmico e melódico ao canto poético; na região do Recôncavo baiano (área costeira), como harmonia do samba e até do baião; nas demais regiões do Brasil, utilizada para harmonizações mais complexas de estilos diversos. Ela se encorpou em vestiduras diversas devido a vários fatores como

sonoridade, facilidade de manuseio, transporte e de toque. “A viola mais utilizada no país é a chamada “Viola Paulista” ou Viola Caipira”.

A Machete é uma viola menor e se assemelha a uma que existe na Ilha da Madeira (que tem quatro cordas). Ela se adaptou no Recôncavo Baiano e como vimos entrou pelos sertões adentro entre tropeiros e canaviais. Mas, para Câmara Cascudo, “no Nordeste esse nome não deixou rastro”. Se ela manteve uma certa obediência às regras do verso na cantoria de viola, na chula transgrediu palavras, melodias, sentidos e a forma diferenciada da técnica do toque que, segundo Nobre (2008), assemelha-se aos toques africanos do Cordofone.[5]

Para entender mais sobre a viola machete, acessar o canal abaixo onde é possível encontrar materiais diversos: https://www.youtube.com/@MiltonPrimo

3.2 DOS MOTES E GLOSAS

A glosa, segundo Geir Campos em seu *Pequeno dicionário de arte poética* (1960), é uma composição poética de origem peninsular, constituída por uma estrofe inicial, em que é apresentado o tema (mote). Essa poesia secular está ligada à canção trovadoresca portuguesa, cujas origens para alguns estudiosos remontam à cultura arábica. Para Câmara Cascudo em seu *Dicionário de Folclore*:

> Mote é o tema a ser seguido pelo desafiante na moda de viola, no repente ou em outras formas de canto e verso. Os versos podem ser improvisados sobre os mais variados assuntos. Mas há normas estipuladas previamente. A glosa: poesia improvisada a partir dos versos, os chamados motes, apresentados pelo cantador adversário (Cascudo, 1954, p. 264).

No livro “O Folk-lore Pernambucano” de Francisco Pereira da Costa, ele explica como eram organizados esses encontros. Vale salientar que esse mesmo texto se encontra no Dicionário de Câmara Cascudo:

> Em Pernambuco, era à noite que se efetuavam os *oiteiros*, para o que se armava um elegante palanque no pátio da igreja, como que representasse o monte Parnaso, sobre o qual tinha assento uma mulher protegida trajada, figurando como musa, a qual distribuía os motes para ser *brilho* – dos poetas que concordam com certame. Toda a praça se iluminava e se adornava de arco de folhagem odorante, geralmente de caneleira e pitangueira, com bandeiras multicoloridas, literalmente cheia de povo,

[5] Cordofone – instrumento cujo som é produzido pela vibração de uma ou mais cordas esticadas entre dois pontos fixos (violino, guitarra, viola, harpa, berimbau, etc.)

> apresentando um aspecto imponente e agradável. Os poetas contornavam o palanque, e, dado o mote pela musa, cujos conceitos eram sempre adequados ao objeto da festa, quer fosse religioso ou não, aquele dentre eles que se propunha a glosá-lo batia palmas e recitava imediatamente a *brilho.* Não raras vezes acontecia aparecer mais de uma brilho sobre o mesmo mote. Se a poesia agradava, harmonizando-se perfeitamente ao objeto do mote e formando um pensamento naturalmente desenvolvido, uma peça, enfim, artisticamente burilada, era o poeta aclamado pelo povo com palmas frenéticas; caso contrário, havia sinais de veemente desagrado, muitas vezes com ruidosas vaias. (Costa, 1909 p. 277/278).

Esses versos a *brilho* (termo utilizado com o mesmo sentido de glosa), ora cantados, ora declamados, que vêm da tradição oral, foram registrados na forma escrita pela primeira vez em língua portuguesa no livro *O Cancioneiro Geral*, de Garcia Resende em 1536, e introduzidos no Brasil no período da colonização, principalmente na região Nordeste, ganhando uma nova tessitura. Segundo Costa (1909): esses *oiteiros* - certame poético que se costumava celebrar nas festas religiosas à noite, depois de terminados os atos da igreja, tinha por cenário quase sempre a praça pública.

Apesar de existir muito material escrito sobre esse estilo lítero- musical, esse tipo de versejar se sobrepõe pelo rico poder de improvisação desses artistas, o que faz da sua dinâmica mais complexa para os registros escritos. Com um sistema sofisticado de improvisação, sua construção poética se dá, dentro de formas métricas rígidas a serem seguidas, sejam recitadas ou entoadas à moda de viola.

No processo de cantoria é preciso que haja ao menos um par de violeiros para que glosem um mote, gerando assim uma espécie de disputa criativa da palavra através do verso entoado na cadência da viola. Essa música serve como base rítmica e melódica, o que por sua vez serve como lastro subordinado ao verso a ser glosado. O bom resultado depende não somente da inspiração, mas da prática, da astúcia de cada artista e da fluidez oral.

Segundo o IBGE, a região nordeste do Brasil é formada por nove estados - Alagoas, Bahia, Ceará, Maranhão, Paraíba, Pernambuco, Piauí, Rio Grande do Norte e Sergipe – e compreende uma extensão de 1.558.000 km². Além da sua vastidão territorial, soma-se a isso sua multiculturalidade e geografia heterogênea.

Nordeste adentro, a viola se apresenta noutras roupagens. O compositor e escritor Bráulio Tavares nos dá conta desse destino:

> A cantoria de viola nordestina é um espetáculo em que dois poetas se enfrentam improvisando versos ao som da viola, dentro de formas poéticas tradicionais e obrigatórias, de acordo com sua própria inspiração e com os pedidos da plateia. Esta descrição cobre os aspectos principais da arte da cantoria, mas é preciso examinar cada um deles em detalhe. A cantoria não é uma festa, folguedo ou dança folclórica onde todos participam em pé de igualdade: é um espetáculo para ser assistido, com uma distinção muito clara entre quem é artista e quem é plateia. A cantoria típica ocorre num recinto onde os espectadores se acomodam para ver e ouvir dois poetas que cantam, sentados lado a lado, de frente para o público, e de costas para a parede. Daí chamar-se de "cantoria de pé de parede" a cantoria tradicional. O público vai à cantoria para assistir, não para cantar junto. Nisto, a cantoria de viola se diferencia de outros eventos onde o improviso também figura: o coco-de-praia, onde todos dançam e eventualmente cantam, ou o samba de partido alto, onde, em princípio, qualquer membro do grupo pode improvisar também. (Tavares, 2011, p. 32- 33)

A cantoria está fundamentada no verso de improviso e do uso da viola como sua sustentação. Geralmente não são músicos instrumentistas de ofício, mas que fazem uso da viola para marcar seu versejamento, não cabendo aí o uso de outros instrumentos. A beleza desse estilo se dá devido ao surgimento de construções lítero-musicais não planejadas, sendo a viola seu instrumento de base rítmica e melódica essencial:

> Os livros sobre cantadores do século XIX dão a muitos leitores a ideia de que os repentistas de hoje usam qualquer instrumento. A rabeca ficou associada à imagem do Cego Aderaldo, e o pandeiro à imagem de Inácio da Catingueira: mas nenhum dos dois, independentemente do seu valor, pode ser a imagem típica do O termo "cantoria de viola", mais descritivo, ajuda a distingui-la de outras formas de cantoria, como o coco de embolada (onde se usam o pandeiro e o ganzá), ou os improvisos dos aboiadores (que são feitos a cappella, sem o auxílio de instrumento). O repentista é chamado de violeiro, mas não deve ser confundido com os violeiros de outras regiões do Brasil. No Centro-Oeste, ou nos estados de Minas Gerais e São Paulo, violeiros são acima de tudo, instrumentistas que executam peças musicais (muitas vezes de grande complexidade), criam e praticam numerosos tipos de afinação da viola. São músicos que pouco cantam e raramente improvisam versos. Já o violeiro nordestino não é um músico instrumentista: é um poeta, um cantador de versos, e a viola lhe serve apenas como suporte rítmico e harmônico. (Tavares, 2011, p. 33-34)

Há algumas formas para o uso do mote como, por exemplo, em versos separados, em versos migrantes e o mote no final do verso. Para melhor análise, utilizaremos o mote/glosa popular em dístico (constituído por dois versos), versos em heptassílabos (versos em sete sílabas ou em redondilha maior).

Figura 2 - Irmãos Batista, e Pinto do Monteiro

Fonte: Barbosa (2012); Brasil... ([1970?]).

A glosa que apresentaremos abaixo é de autoria de Lourival Batista, chamado por “Louro do Pageú”, cujo mote é atribuído ao poeta Raimundo Asfora:

Mote:
Não tive amores, sonhei-os Mas possuí-los não pude **Glosa:**

1. Senti das paixões abalos
2. E desesperos medonhos:
3. Sonhos, sonhos e mais sonhos
4. Sem poder realizá-los.
5. Na fronte senti os halos
6. Das auras da juventude
7. Mas nunca tive a virtude
8. De dormi entre dois seios.
9. **Não tive amores, sonhei-os**
10. **Mas possuí-lo não pude**

Ao analisarmos os versos glosados acima, podemos perceber que se mantém a regra preestabelecida. Os versos são formados por duas quadras. Os versos do mote surgem ao final da glosa, nos últimos versos, como uma espécie de “verso de ouro” ou ápice do poema. Se fizermos a divisão silábica de qualquer um dos versos acima constataremos que estão em sete sílabas, entendendo que, por regra, é contada a última sílaba tônica:

Mas/ nun/ ca/ ti/ vea/ vir/ tude

1 2 3 4 5 6 7 = sete sílabas

Como utilizaremos como comparativo a chula do Recôncavo, que tem como base de sustentação musical o uso da viola machete, faremos o mesmo em relação aos cantadores de viola. É preciso entender qual o elo existente entre esses gritadores de chula do Recôncavo Baiano e os cantadores do Sertão Nordestino: aspectos que os aproximam e os diferenciam. Os principais centros difusores dessa cantoria e seus atores são os seguintes:

> A cantoria de viola, como atividade cultural permanente e como profissão, existe há cerca de um século e meio, na área que inclui aproximadamente o interior do Ceará e do Rio Grande do Norte, a parte centro-oeste da Paraíba e de Pernambuco, o interior de Alagoas e Sergipe, e o norte da Bahia. Há um foco central de onde este fenômeno se irradia. É a área em torno das cidades de Teixeira (PB), Tabira, Itapetim e São José do Egito (PE) e descendo rumo a Sertânia e Monteiro (PB). No mapa, esta área é visível como aquele trecho triangular em que o território da Paraíba penetra de cima para baixo na direção de Pernambuco, enquanto que ao lado o território pernambucano se projeta, em outro triângulo tosco, de baixo para cima. Corresponde aproximadamente à região chamada de "os Cariris Velhos", nome dado a partir da tribo que ali habitou, e abrange em Pernambuco o chamado Vale do Pajeú. Essa área produziu alguns dos maiores talentos da cantoria no século XX: os três irmãos Batista (Lourival, Dimas e Otacílio), Antonio Marinho, Jó Patriota, Pinto do Monteiro, Diniz Vitorino, assim como poetas de cordel como Francisco das Chagas Batista, João Ferreira de Lima e muitos outros. Tão importante quanto a memória destes nomes ilustres, no entanto, é a presença viva da poesia na vida cotidiana da população em geral. É imenso o número de cantadores, de glosadores, de poetas diletantes, de apologistas, de incentivadores da cantoria espalhados pelas cidades e pela zona rural dessa região. Deste núcleo central, a cantoria se expande na direção noroeste por todo o sertão paraibano (Patos, Pombal, Sousa, Cajazeiras, Catolé do Rocha, Brejo do Cruz), estendendo-se até a região do Cariri cearense, no sul do estado, que compreende Juazeiro do Norte, Crato e Barbalha, e que se constitui também noutro foco de enorme importância no universo do repente e do cordel. O mesmo quanto à parte oeste de Pernambuco, com núcleos poéticos da importância de Arcoverde, Tuparetama, etc. Para leste, rumo ao litoral, vamos encontrar dois outros centros atratores e irradiadores de poesia: Campina Grande na Paraíba, e Caruaru em Pernambuco, ambas situadas em posições estratégicas nas rotas comerciais, rodoviárias e ferroviárias que conduzem às capitais dos estados. As duas cidades, maiores e mais populosas, são bons mercados para a realização de cantorias e ponto de encontro de cantadores que cruzam e recruzam os Estados constantemente, em todas as direções. Este é o ambiente nativo da cantoria, de onde ela se irradiou a partir da segunda metade do século XIX, com os mestres da chamada "Escola do Teixeira", um grupo de poetas que incluía repentistas, glosadores e "poetas de bancada" (que escrevem, mas não cantam): Agostinho Nunes da Costa (1795-1850), seus filhos Ugolino Nunes da Costa (1832-1895) e Nicandro Nunes da Costa (1829-1918), além de Francisco Romano, chamado "Romano do Teixeira" (1840-1891), Silvino Pirauá de Lima (1848-1913), Germano de Araujo Leitão (1842- 1904) e muitos outros. (Tavares, 2011, p. 31-32)

Como vimos esses cantadores ganharam muita notoriedade em todo o Nordeste e a força da sua poesia violada se expandiu para outras regiões do Brasil

através de apresentações em teatros, feiras-livres, rádio e televisão. Na Bahia, essa tradição se dá a partir do semiárido na região norte do estado e temos como principalmente representante o artista Bule-Bule que transita muito bem entre os estilos da cantoria de viola do samba-chula.

3.3 ENTRE A CHULA E O RELATIVO

O Estado da Bahia, em si, é imenso. Fronteiriço com outros Estados, tem a maior zona costeira do país. Dentro dessa imensa Bahia encontra-se a região do Recôncavo Baiano – que abraça as águas da Baía de Todos os Santos de Salvador para além do município de Saubara. Baía onde deságuam o Subaé, que percorre toda a cidade de Santo Amaro da Purificação (vindo do Sertão de Feira de Santana), e o Paraguaçu, que se estende Bahia adentro até encontrar o sertão dos cactos e dos sisais e a chapada das pedras preciosas, dos aboios (nome que se dá a um canto triste, geralmente com poucas palavras ou até sem palavras, entoado pelos vaqueiros quando conduzem uma boiada) e das cantorias. Mas o Recôncavo não é só litoral. Estende-se para além da Baía de Todos os Santos e Região Metropolitana com mais de 20 municípios.

No Recôncavo Baiano existe um tipo de samba de roda singular: o samba-chula. Canto formado por dois *"*gritadores*"* que entoam os versos da chula e por outros dois ou mais que respondem em forma de relativo. Esse estilo está fundamentado na construção do verso feito para o canto que de forma orgânica soa geralmente em redondilhas, sob a presença da viola machete (de origem aldeã portuguesa) e dos ritmos e melodias africanas.

O conceito que celebra a chula como "comportamento traduzido em canção" (Mendes; Júnior, 2008) corrobora a noção antropológica desse gênero complexo como um objeto de estudo a ser contemplado pelo prisma literário, portanto para além do musicológico – seja por sua natureza artístico-cultural, social e interativa, seja pela riqueza de possibilidades acadêmicas de análise.

O samba de roda e a chula sempre estiveram presentes na vida do Recôncavo: nos cultos devocionais aos santos, orixás e caboclos; nos festejos populares das cidades; ou no plantio e nas colheitas de cana, fumo, milho e feijão, bem como, nas regiões costeiras, gerando através da fé e da festa uma tradição genuinamente brasileira.

Os caminhos percorridos pelo samba e sua viola nos levam a crer que ele penetrou sertão adentro e retornou para o Recôncavo como a vertente da chula, e que seu repertório foi sedimentado nesse percurso por herança e criatividade. Essas cantigas e seu repertório foram se entrelaçando nas diversas encruzilhadas culturais, deixando o conceito de autoria como algo a ser entendido/analisado. Cada gritador impõe sua forma de canto, ritmia, altura e melodia, tornando também sua aquela canção: alguém apanhou esse canto, o transformou e assim sucessivamente. Claro que existem novas composições de chula e que sabemos quem as fez. Mesmo essas novas criações, por tradição, poderão perpassar no repertório de outro gritador, que atribuirá novas melodias e nuances poéticas.

Essa relação proximal da chula com a cantoria sertaneja se dá através do seu ritmo mais lento, da melodia profundamente sentimental como num canto de aboio: a chula é um aboio de viola que, após as rezas, entoa o canto em forma de oração. Não é à toa que ele é tocado após as rezas aos santos católicos e nos cultos afro-brasileiros, assim como, ocorriam com os versos e cantorias glosados após as missas nos grandes oiteiros. Assim, somente após cumprir o seu rito, é que se abre a roda para a participação de todos: o samba-chula termina e dá lugar ao canto responsorial do samba corrido, onde vale inclusive o improviso. O "corrido" é mais participativo, sem amarras de canto e de dança com ápices de refrão que é respondido por todos:

> Na avaliação de Zeca Afonso, classificar o seu grupo como de samba-de-roda constitui ofensa grave, imperdoável. Ora, mas o que vem a ser samba-de-roda, afinal? Eu diria que samba-de-roda é igual ao coco-de-roda, que é igual ao batuque original: um grupo de homens e mulheres reunidos num círculo a cantar estribilhos responsoriais, acompanhados de percussão e palmas, tendo no meio da roda uma mulher ou homem que sapateia, correndo a roda em requebros até umbigar-se com alguém escolhido no círculo, que, a partir de então, vem lhe suceder no meio da roda. Era assim o batuque quando chegou ao Recôncavo. Depois passou a chamar-se samba-de-roda e depois samba-corrido, samba amarrado, samba-de-barravento, samba-da-burrinha e samba-chula. Zeca Afonso, no entanto, não inclui o grupo Pitangueira neste processo. (Ferreira, 2024, p. 66)

É salutar deixar evidente que, quando se refere aqui ao samba-chula, ou samba amarrado, ou samba de viola, estamos nos referindo ao seu espaço de desempenho: nos louvores a santos católicos (geralmente nas casas das pessoas) ou das religiões da diáspora (nos terreiros de candomblé, festas de caboclos). Isso porque se formos analisar esse tipo de samba na perspectiva da apresentação

musical em espaço cultural ou fora de seu ambiente de atuação, estaremos assistindo, ainda que bela, uma adaptação para entretenimento do público leigo.

Em diálogo com o Mestre Zeca Afonso do Samba-Chula das Pitangueiras, Roque Ferreira nos traz algumas definições importantes para conceituarmos com mais precisão o samba-chula:

> – Então lhe perguntei o que acha do uso do prato-e-faca no samba-chula, e ele me respondeu: “Isso é invenção desse povo. É lá do samba de dona Edith do Prato. Samba-chula é outra coisa, meu filho! ” Suspirou fundo em me olhou com olhos generosos e pacientes, arrematando:
> “Os instrumentos do samba-chula verdadeiro são, em primeiro lugar, a viola machete, sem ela não tem samba-chula. Onde já se viu isso samba-chula sem viola machete? Depois vem o violão de seis cordas, afina-se tanto a viola como o violão em afinação natural. Sendo que a prima do violão é afinada na requinta do contra-baixo da viola. A viola ponteia em ré maior e o violão em lá maior, formando um dueto. Homem não vai para o meio da roda sambar.Só mulher. Quando entrar o pontilhado miudinho. Se voltar o canto ela sai. De percussão eram quatro pandeiros, um tamborim de couro de jiboia e um tambor 105”. (Ferreira, 2024, p.67)

Segundo Roberto Mendes, existe uma distinção forte entre uma tradição musical “orgânica que se aprende na oralidade” e outra que seria submetida ao conceitual, ao formal. Na segunda, relativizando a rigidez dessa dualidade, propõe que se invista no sotaque rural como caminho para traduzir a “música orgânica”. É claro que aqui temos novamente um problema que deve ser considerado de modo cuidadoso: a articulação entre letra e música na construção da canção (Tatit, 1995; 2004; Tatit; Lopes, 2008).

Não basta, nesse caso, a reconstrução de uma poética que busque articular as formas de discurso presentes no samba-chula; é preciso tentar pensar e explicar sua dinâmica criativa de forma singular e de como se mantém como tradição na tradução do “comportamento musical de um povo”.

A presente hipótese, nesse sentido, é de que existe no samba de roda do Recôncavo Baiano um sistema lexicológico desenvolvido e transformado pelo uso, presente nas letras das canções, de termos e expressões oriundos das atividades laborais ou cotidianas (descendentes de escravizados, lavradores canavieiros, pescadores, marisqueiras, aguadeiras etc.), de personagens e/ou autores imbricados nos processos criativos, de transmissão da oralidade e da vivência da manifestação em si que possa vir a ser registrada literariamente e que, no âmbito dessa perspectiva, sejam consideradas tais quais as trovas e cantigas que contam a

história e retratam um período consagrado da literatura ocidental. Como explicam Roberto Mendes e Waldomiro Júnior:

> Aos poucos, elementos de outras culturas foram sendo incorporados ao canto e ritmo ditado pelos instrumentos percussivos dos negros nos canaviais. “A viola portuguesa, com sua sonoridade inspirada na paisagem do Alentejo, o pandeiro árabe e mais tarde, a sensibilidade erudita musical dos negros sudaneses. “Há um consenso entre pesquisadores acadêmicos e também dos estudiosos movidos apenas pela pretensão da satisfação da curiosidade pelo conhecimento, de que o samba é o gênero que reflete com maior autenticidade a alma brasileira. E o consenso para por aí, já que as diferenças de opiniões não permitem sequer uma conclusão única sobre a sua origem. Alguns apontam os canaviais do Rio, outros, os canaviais do Recôncavo. (Mendes; Júnior, 2008, p. 9)

Falando sobre o samba, Muniz Sodré identifica na síncopa uma ausência-presente, que incita “o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação corporal – palmas, meneios, balanços, dança”, dando-se da seguinte maneira: “o corpo exigido pela síncopa do samba é aquele mesmo que a escravatura procurava violentar e reprimir culturalmente na história brasileira: o corpo do negro” (Sodré, 1998). Assim como nos Deltas do Mississipi a expressão musical de resistência e trabalho se traduziram no *blues*, no Recôncavo ganharam tradução no samba, que incorporando outras tradições tornaram-se o jeito de ser desse território.

Por isso mesmo, ao gravar um conjunto de chulas na canção de abertura de seu álbum duplo *Tradução,* de 2000, cujo primeiro cd é formado por canções autorais e o segundo por registros de grupos tradicionais de samba-chula do Recôncavo, Roberto Mendes realiza efetivamente um trabalho de tradução de seu lugar, como percebeu e problematizou o músico e filósofo Tiganá Santana:

> Os(as) “praticantes” das chulas, como se numa curva histórica (não, necessariamente, em perspectiva sequente), traduzem, isto é, deslocam o real do trabalho, das afetividades, dos desenlaces, da saudade ao canto violado, percutido, sambado. Formam roda para evidenciar a sua leitura consciente e inconsciente do vivido, guardada a pluralidade das pessoas envolvidas em toda a experiência de cultura (Santos, 2019, p. 288).[6]

O próprio Roberto Mendes, junto com Waldomiro Júnior, aprofundou a conversa sobre esse ponto:

> O negro do recôncavo em nenhum momento pensou na América do Norte. Ele chamava Salvador de Bahia, cidade da Bahia e dizia eu vou prá Bahia e

[6] Tradução: https://www.youtube.com/watch?v=qozZENkKtH4.

> isso é de uma delicadeza, de uma profundidade. Eles não se consideravam baianos, porque o Recôncavo era uma nação (Mendes; Junior, 2008, p. 46).

Devido à complexidade desse tema, vou me abster de discutir aqui a diferença e relação entre samba de roda e chula articulada por Roberto Mendes. Uso os dois termos com a devida distinção nesta dissertação: entendendo que o termo "chula" não deve ser utilizado de forma generalizada para designar todo e qualquer samba de roda. O samba-chula obedece a regras e ao rito. Em suma: toda chula é um samba de roda, mas nem todo samba de roda é uma chula.

A argumentação de Sodré (1998) vai para longe de Santo Amaro e do Recôncavo, mas não foge da roda de samba e seu significado de pertencimento negro. Sua integração com a música, através da dança, já era evidente no Quilombo dos Palmares:

> Dispostas previamente as sentinelas, prolongam as suas danças até o meio da noite com tanto estrépito batem no solo, que de longe pode ser ouvido'. E já era bem visível a coreografia do samba: 'Por via de regra, aos lados da rude orquestra, dispõem-se em círculo os dançarinos que, cantando e batendo palmas, formam o coro e o acompanhamento. No centro do círculo, sai por turnos a dançar cada um dos circunstantes. E estes, ao terminar a sua parte, por simples aceno ou violento encontrão, convida outros a substituí-lo (sic). Por vezes, toda a roda toma parte no bailado, um atrás do outro, a fio, acompanhando o compasso da música em contorções cadenciadas dos braços e dos corpos (Sodré, 1998, p. 11-12)

Enumerar quantitativamente os mestres do samba de roda e da chula no Recôncavo não é tarefa das mais fáceis. Seguem alguns nomes que fazem parte desse universo exuberante: João do Boi e Alumínio de São Brás; Zeca Afonso, de São Francisco do Conde; Seu Gerásimo, de Amélia Rodrigues; Seu Luis e Seu Saturnino, de Antonio Cardoso; Dona Dalva Damiana, de Cachoeira; Seu Domingos Preto, do Iguape; Dona Aurina, Dona Cadu e Seu Mané, de Itaparica; Dona Nicinha e Seu Primeiro, de Santo Amaro; Mestre Boião, Dona Ilda e Alva Célia, de São Francisco do Conde; Mestre Quadrado, Mestre Zé de Lelinha, Mestre Aurino, entre outros cujos nomes não se encontram aqui, mas que foram e continuam sendo viga de sustentação desse movimento de resistência e brasilidade chamado samba.

Elencamos aqui algumas referências importantes sobre o assunto que sustentam este trabalho: os livros *Sambadores e Sambadeiras da Bahia* e a *Cartilha do Samba Chula*, lançados pela Associação de Sambadores e Sambadeiras da Bahia (ASSEBA), o Dossiê do IPHAN – Samba de Roda do Recôncavo Baiano – sob

a coordenação do professor Carlos Sandroni, onde se encontra um artigo de um dos primeiros pesquisadores do tema, Ralph Waddey (1980); dos livros do compositor e escritor Roberto Mendes – um dos difusores do samba de roda no Brasil: *Sotaque em Pauta* (2011), de Roberto Mendes e Nizaldo Costa. Além desses, citamos os trabalhos acadêmicos existentes sobre o samba de roda do Recôncavo (samba chula), como, por exemplo, Costa (2012), Döring (2016), Nobre (2008) e Sandroni (2005), tratam da natureza dessa manifestação artística sob o viés da musicologia.

Figura 3 - Mestre Zeca Afonso ao Pandeiro, acompanhado pela viola de Milton Primo e Djalma Afonso no tambor

Fonte: Semente... (2021).

Pode-se pensar que relacionar os cânticos afro-brasileiros com a tradição europeia-cristã é enfraquecê-lo. Ao contrário disso, esses sambas são realizados como continuação das celebrações após as rezas em homenagem aos santos, constituindo-se em duas etapas: a primeira com o samba-chula, seguido pelo samba corrido. Esses atores se utilizam da língua do colonizador e lhe dão novas nuances, criando palavras, submetendo a sintaxe e a semântica às transgressões da oralidade, gerando novos sons e sentidos na língua portuguesa. Onde há reza a São Roque/São Lázaro se faz presente, se faz presente também Obaluaê / Omolú; para Santa Bárbara, Iansã; para Cosme e Damião, os Ibejis. Além das rezas, festas de nascimento, de casamento e batizado. A maioria desses sambas são realizados na sala das casas dessas pessoas como salienta o Mestre Zeca Afonso do Samba-

Chula das Pitangueiras:

> [...] Aí, saí de casa em casa, pra dizer a eles que aprendi, se eles quisessem voltar a festejar os santos que aprendi a rezar, Ave Maria! Voltou tudo ao que era! Eu rezando nessas casas toda, que o pessoal tinha largado o samba... fazia dois papéis, tinha acabado de rezar, aí, sambava com meu companheiro Chiquinho... (Döring, 2015, p.51).

Figura 4 - João do Boi e Alumínio

Fonte: Xavier (2013); O samba... (2019).

João Saturno, mais conhecido como João do Boi do Distrito de São Brás, Santo Amaro/BA, é outro grande referencial do samba-chula, falecido em 2023. João correu o mundo com o seu palavreado: gritou a sua chula em todos os recantos da terra, mas sempre retornava a São Brás, onde vivia modestamente com a família e cuidava das poucas cabeças de gado que possuía. João e Alumínio (com quem tive o prazer de tocar e estar algumas vezes) conheci através das minhas caminhadas com o compositor Roberto Mendes, das apresentações do grupo Samba Chula de São Brás e nas festas populares de fevereiro em Santo Amaro. João não cantava sem beber uma boa cachaça. Segundo ele, era para aquecer a garganta. O cantar dele fluía da alma e encontrava uma força na garganta que explodia os sentidos e os sons com o seu grito aboiador de lamento. Segundo ele mesmo informa no livro *A Cartilha do Samba Chula*, publicado pela ASSEBA, era neto e bisneto de sambadores, participando de samba desde a infância.

A região conhecida como Recôncavo baiano, que delineia a baía de Todos os Santos é marcada historicamente pela presença no Brasil Colônia e durante o Império, de grandes engenhos de cana-de-açúcar sustentados pelo braço negro escravizado e, geograficamente, por uma tradição portuária e pesqueira. É

conhecida nacional e internacionalmente por sua riqueza cultural – sobretudo no que tange à herança africana na música, na religião, na culinária e na língua. Essas características são facilmente perceptíveis e mesmo recorrentes na temática das letras de sambas de roda de domínio público, bem como nas canções de compositores que se dedicam a esse gênero. Temos abaixo um exemplo de chula e relativo gritado pelo Mestre João do Boi cuja gravação pode ser ouvida através do seguinte link: youtube.com/watch?v=oxbgoqNKsrw.

Chula:
Senhor São Brás,
você é meu Protetor (Diretor)
São José é minha guia,
você é meu pai Xangô
Dentro do meu peito eu trago, (ai Deus!)
A imagem do Senhor, ah! ah!
Relativo:
Vou mandar rezar sua voz,
vou mandar rezar!
Vou mandar rezar sua voz,
vou mandar rezar!
(Mestre João do Boi)

Como vimos nos versos acima, essa chula de cunho religioso devocional mostra essa relação em trânsito entre o ser católico, confluído com as religiões de matrizes africanas. Explicitamente há associação entre santos e orixás. São Brás é o protetor da garganta, dos pecuaristas e das atividades agrícolas. São José, padroeiro da família e dos trabalhadores. Xangô faz parte das religiões de matrizes africanas: é orixá dos raios, do trovão e da justiça, também é símbolo do equilíbrio e das realizações. E o relativo responde à chula: *"*vou mandar rezar sua voz, vou mandar rezar*". "Rezar"* para os católicos não é a mesma coisa que rezar para "as rezadeiras" e o povo de santo:

> No meu modo de ver, o samba do Recôncavo é um só: samba- chula. Samba que se embraçou no cipó caboclo que amarra a santaria. O samba-chula-de-caboclo, não é mais do que um desdobramento do ponto-cantado: Beira-mar, ê ê, Beira-mar Cheguei agora, ê ê, beira-mar Beira-mar, Beira-de-Rio, Quem é Beira-Mar? É Ogum. Ogum-Beira-Mar. Entidade que chefia a falange de Ogum e serve também a Yemanjá. O que canta este samba-chula-de-caboclo não é uma prece em louvor a Ogum? Por extensão não é um ponto cantado? O que é um ponto cantado? É um canto sacro, orô, canto de acordar, canto de louvar, de reverenciar, de chamar o santo, mandar embora, abrir-gira. (Ferreira, 2024, p.16)

A nossa Nação foi forjada pela força da escravidão:

> O negro no canavial, no engenho, na canoa, o negro lutando contra o holandês invasor, o negro ganhador reunido em nação nos “cantos” de rua, o negro pajeando iaiá, o negro puxando carro- de-boi, cambitando. A negra dando “decumê” ao filho do branco, “tirando as espinhas e os ossos das palavras”, cantando canção de ninar, a negra lavando roupa, engomando, passando, a negra cozinhando comida gostosa para o branco provar, a negra embaraçada na rede do sinhô fazendo mulatinhos, a negra vendendo mungunzá, frutas, pano-da costa, penduricalhos, contas, folha-cheirosa, xale, terços, a negra de pouca roupa, notívaga, sensual, fugindo com homens brancos casados. Negros e negras em cortejo de folia ao som de viola, pandeiro, cavaquinho, violão, cantando sambas e ladainhas e recolhendo auxílio pecuniário para manutenção do Cruzeiro, Santa Cruz, plantada na Ladeira da Cadeia, em Cachoeira, no cortejo da Esmola Cantada, cruzando a noite. Os negros em Santo Amaro da Purificação nos tempos açucarados do banguê, levando o Lindroamô para os festejos da botada, coloridos e musicados, tirando versos de samba-chula, palmeados, empandeirados e violados louvando Ibeji:
>
> Vamos dar viva a São Cosme Que ele é meu protetor
> Vamos dar viva a São Cosme, alô
> (Ferreira, 2024, p. 65)
>
> Cantiga de Cosme e Damião/Mariene de Castro-
> https://www.youtube.com/watch?v=nTOqO17nfTA

Há uma convergência do modo de existir entre as periferias e os quilombos: esses espaços geograficamente diferentes abrigam a ancestralidade no chão dos terreiros, das vozes que ecoam o rap, o reggae, o hip-hop e o samba. Entre periferias e quilombos essas performances se fazem presentes como forma de resistência e enfretamento contracolonial como referendam Bispo, Meireles e Ferreira.

É essencial a afirmação desses saberes e sua tradução dentro dos espaços rurais das pequenas cidades no Recôncavo baiano, e que os quilombos dessa região têm sido centro da resistência desses gritadores de chula, mesmo com o avanço tecnológico do século XXI e seu processo de massificação global.

4 CAPÍTULO III: CAMINHOS E ENCRUZILHADAS: A CHULA ESTÁ PARA O RELATIVO ASSIM COMO O MOTE ESTÁ PARA GLOSA?

"O samba de roda é a festa depois do rito da chula.
Dona Canô fala isso lindo: 'a chula é isso que a gente fazia assim:
Os homens cantavam, tocavam e as mulheres
só sambavam quando a viola tocava!'"

Roberto Mendes

A tessitura das palavras em Nego Bispo flui naturalmente dentro da simplicidade meticulosa como quem planta, aduba e espera o fruto, sem a pressa do mundo, das imposições da contemporaneidade, no compasso da natureza. O estudo de uma língua, sua literatura e sua tradição oral pode delinear os cenários socioculturais vivenciados pelos seus falantes, suas origens, suas trajetórias, enfim, a construção de sua identidade. Segundo Irandê Antunes (2012, p. 47), *"*as palavras têm a cor, o cheiro, o gosto da terra em que circulam, da casa em que habitam*"*. Assumi-las como pistas que levam à noção de pertencimento identitário resultam em conferir ao estudo de suas significâncias a propriedade de ser caminho para a construção não da identidade em si, mas do reconhecimento dessa identidade e do repertório artístico-cultural como seu fator constitutivo.

Existe um sistema poético organizado dentro do samba-chula do Recôncavo que se mantém coeso, mesmo dentro de padrões da oralidade. Nesse tipo de samba existem palavras cunhadas e versificação (chula x relativo) que se assemelham aos termos e versificação (mote x glosa) que se desenvolveram no período trovadoresco europeu e que ecoou na diáspora, nos cantares do Nordeste brasileiro através dos poetas e cantadores de viola. Seriam as feiras livres o ponto central dessa encruzilhada cultural? Roque Ferreira (2024) afirma o seguinte:

> A música do sertão foi o aboio, que o árabe-islâmico ensinou ao pastor espanhol. Esta cantilena moura, toada lamentosa e de acentuadas interjeições até o chamamento langoroso, fez do coração do vaqueiro pátria e entrou para os ranchos bumbas:
>
> Olha o boi, olha o boi que te dá
> Ora dá no vaqueiro
> Meu boi guadimar
> A música do Recôncavo foi o batuque
> transformado em samba-chula:
> A flô da laranjeira
> Alô, Bahia Cheira mais que aroeira
> Alô, Bahia

Vou mandá tirá
Vou mandá tirá
Flô de laranja
Pra meu benzinho cheirá.
(Ferreira, 2024, p.17)

Serão analisados um poema de um cantador de viola e um poema de um gritador de chula. A partir dessas composições, verificaremos o que há de características comuns de ambas, bem como divergências. Mais do que pontuar ou fazer um comparativo de obras ou de termos cunhados, o essencial é trazê-las ao transbordamento e reflexão da arte e do artista para o protagonismo desta dissertação. Vamos à análise:

Chula:
A derrota do pau verde É o seco encostado Botei fogo no pau seco
Lá vai o verde queimado.
Relativo
Eu vi conversa de homem Eu vi grito de rapaz
Eu vi conversa de homem É assim que homem faz.
(Enviada pelo Mestre Rosildo Rosário- domínio público cantado em Saubara/BA por sua tia Jelita).

Mote:

Não sei se morrendo, vivo
Mas sei que vivendo, morro.
(Dimas Batista/Maciel Melo)

Glosa:
Dimas:
Não sei se preciso guerra Mas sei quanto a guerra custa Não sei se a bondade é justa Mas sei que a justiça erra Não sei se ainda subo a serra
Mas sei que ainda desço o morro Não sei se apanhando corro
Mas sei que a de haver motivo

Não sei se morrendo, vivo Mas sei que vivendo, morro

Maciel:
Não sei se mereço afago Mas sei quando sinto enlevo Não sei se pagando devo Mas sei que devendo pago Não sei se laguna é lago
Mas sei que uma fonte é jorro Não sei quando serei forro Mas sei que nasci cativo
Não sei se morrendo, vivo
Mas sei que vivendo, morro.

Música cantada em forma de samba de roda por Geraldo Maia-2009
https://www.youtube.com/watch?v=3aEv6_oKctg

Como refletir, então, se o mote está para a glosa, assim como a chula está para o relativo? Em ambos há beleza, poesia e a dança das palavras a oferecer-se em canção. Os temas são diversos, mas cada um traz em si as suas

especificidades.

De forma geral, ambos os termos são usados com o mesmo sentido: o mote assim como a chula funciona como verso central onde pulsa a ideia do poema que deve ser desenvolvido (gritado ou glosado).

Os cantadores de viola recebem o verso (cantoria de pé de parede) e devem desenvolvê-lo ou glosá-lo. Fruto da herança da poesia medieval europeia, os cantadores mantêm o mesmo sistema métrico e rítmico, mesmo dentro do improviso e da oralidade.

Os gritadores de chula do Recôncavo dão o nome de “relativo” ao verso de resposta à chula. Assim como no mote e na glosa dentro da cantoria de viola, a chula e o relativo devem manter relação temática no seu desenvolvimento.

Na cantoria é preciso que haja ao menos dois violeiros a debater um tema (cantoria de pé de parede[7]) em forma de verso cantado e não há a presença de outros instrumentais.

Na chula, geralmente o violeiro não canta. Essa função é assumida pela “parelha” de pandeiros e respondido o relativo por outra parelha de cantores/pandeiristas ou pelo grupo. Além da viola e do pandeiro, esse tipo de samba tem o tambor de coro, palmas e, raramente, o prato-e-faca.

Como vimos acima, os versos são organizados com as mesmas estruturas e padrões, porém há formas que não se aplicam a ambos os casos. Vejamos: Na letra mencionada o mote se apresenta em dístico: que são formados por dois versos. Mas, também pode ser o mote, formado por um único verso, dístico ou quadra. Por exemplo:

1. “Não sei se morrendo, vivo
2. Mas sei que vivendo, morro”.

A glosa deverá ter duas estrofes de quatro versos e o mote deverá ser repetido dentro do final do verso, formando assim, dez versos (na tradição popular):

1. Não sei se preciso guerra
2. Mas sei quanto a guerra custa

[7] Modalidade de cantoria em dois repentistas ficam de costa para parede.

3. Não sei se a bondade é justa
4. Mas sei que a justiça erra
5. Não sei se ainda subo a serra
6. Mas sei que ainda desço o morro
7. Não sei se apanhando corro
8. Mas sei que a de haver motivo
9. **Não sei se morrendo, vivo**
10. **Mas sei que vivendo, morro.**

Quanto à métrica, esses versos podem ser decassílabos, em redondilha maior (versos de sete sílabas). O exemplo acima o verso é heptassílabo:

1 2 3 4 5 6 7 = sete sílabas
Mas / sei / que / nas /ci / ca /tivo

Os versos da chula também têm as suas peculiaridades. Não necessariamente os seus versos serão em dísticos. Geralmente funcionam como redondilhas, mas não é regra. Nessa chula abaixo os versos são em sete sílabas e em forma de quadras:

A derrota do pau
verde é o seco
encostado botei
fogo no pau seco
lá vai o verde
queimado.

1 2 3 4 5 6 7 = sete sílabas
A / der / ro/ ta / do / pau / ver**de**

Os relativos não tem uma quantidade de versos definidos e geralmente são curtos, sendo na sua maioria dísticos. Mas pode ocorrer em quadras e até tercetos, a depender da adequação da poesia à música. No exemplo acima, o relativo é uma quadra:

1. Eu vi conversa de homem
2. Eu vi grito de rapaz
3. Eu vi conversa de homem
4. É assim que homem faz.

Dificilmente há improviso entre esses gritadores. Em geral, cada dupla ou parelha já traz seu repertório pré-estabelecido pela herança familiar ou local. Esse canto devocional, lírico-amoroso e de labor, perpassou gerações. A questão autoral entre os gritadores é muito sutil. Muitas vezes o que determina a autoria é a forma como cada um se expressa dentro do verso. O que não quer dizer que não existem novas composições nesse estilo musical.

Os versos da chula e do relativo são mais curtos em obediência à sua forma musical e às percepções dentro do rito. Os temas são variados: o amor, a mulher, o mar, a agricultura, a família, a religião e a natureza. O fato de a chula ser um canto devocional não lhe tira o aspecto de contracolonialidade.

A viola portuguesa chegou às terras brasileiras como forma de instrumento colonizador de negros e índios utilizado pelos jesuítas e, nesse processo hostil, percorreu todo o nosso território. Em cada região assumiu novas feições. No Nordeste, seja no Sertão, seja no Recôncavo Baiano, fez ponteios diversos.

Junto aos cantadores veio em forma de “moda de viola”, de “repente” e tantos outros estilos postados no regramento do verso medieval; e mesmo dentro dessa moldura poética de precisão da palavra, impregnou de ritmos, melodias, histórias e temas universais. Mas soube também falar com profundidade de temas preciosos da nossa gente.

A viola machete, que fora trazida para o Recôncavo, região canavieira da Bahia - beirando a Baia de Todos os Santos –, moldou-se aos batuques dos sambas de roda e para além da roda festiva, constituiu-se em banzo e ressignificou-se em proximidade ao canto religioso, quando criou a sua moldura de samba chula com sua cadência desacelerada, com melodias profundas que o aproxima do lamento do blues e do canto mouro. Esse samba violado dá indícios de contato com o sertanejo, como vimos em Câmara Cascudo e Euclides da Cunha. Sobre isso, Ferreira conclui o seguinte:

> Muito embora o batuque, como já vimos, em sua natureza rítmica, melódica e instrumental, seja de origem banto, no Recôncavo Baiano, impregnou-se

> do cheiro da cana nos partidos, do gosto dos meles nos engenhos, misturou-se à alegria das fusão estética que a "gente mais asseada" ajudou a definir. O mouro, que Câmara Cascudo diz ter chegado ao Brasil "na memória do colonizador" é o artífice do pandeiro, que ajuntou-se aos atabaques rum, rumpi e lé, dos sudaneses, e estes à viola, cavaquinho, palma, prato e faca, "emoldurando", como disse Valadares, os saraus dos engenhos. (Ferreira, 2024, p.31)

Essa migração se deu, tanto com o processo de declínio da cana-de-açúcar, como do processo de seca extrema. Contudo, essa viola se fez presente por aqui e chegou à quase extinção devido aos poucos artesãos para sua construção. O texto abaixo é de Ralph e foi traduzido pelo pesquisador Nelson Araújo. Sandroni utilizou essa tradução no Dossiê do Samba de Roda:

> Um único fabricante de violas me foi possível localizar em 1976 ainda ativo na Bahia: Clarindo dos Santos, nascido em 1922 (falecido em 1º de dezembro de 1980), roceiro, residente a cerca de 75Km de Salvador, perto da cidade de Santo Amaro da Purificação, Capital da antiga economia açucareira, onde era conhecido por "Clarindo da Viola" e expunha a venda seus instrumentos na barraca de um amigo no mercado municipal, quando não tina encomenda de instrumentos especiais. Clarindo fazia violas para os violeiros do Recôncavo de preferência em dois tamanhos: O "machete" e a "três quartos". (Sandroni, 2005, p.107/108)

O samba de roda do Recôncavo andava um pouco esquecido com raras aparições de seus grupos em festas populares, mas com a criação da Associação dos Sambadores e Sambadeiras da Bahia (ASSEBA), através da Casa do Samba, foi possível reativar vários grupos quase extintos. Projetos como "Essa viola dá samba", coordenado pelo mestre violeiro Milton Primo do Samba Chula das Pitangueiras, traz a esperança da continuação desse estilo através da fabricação dessas violas, bem como a transferência desses saberes para as crianças de São Francisco do Conde e região.

Com a criação da ASSEBA, várias ações foram realizadas: lançamentos de CDs e DVDs dos grupos associados, construção de instrumentos musicais, livros sobre os mestres e mestras do samba, o que deu visibilidade e notoriedade a esses grupos, culminando em agendas nacionais e internacionais de apresentação. Tudo isso ocorreu, também, devido ao fato de o samba de roda ter se tornado Patrimônio Imaterial da Humanidade.

Chegamos até aqui refletindo sobre literatura e oralidade; os caminhos da viola e do samba, bem como sobre a relação entre mote e glosa, chula e relativo. A temática é complexa. Mais do que apontar respostas, esta pesquisa deixa uma

porta entreaberta pelo percurso traçado: produções poético- musicais vindas da oralidade e todo o seu entorno social, histórico e literário; além da sua importância para o possível reconhecimento do status literário na tradição oral do samba do Recôncavo, ouvindo a voz das literaturas que foram silenciadas dentro do espaço acadêmico, semeando ideias e premissas prenhes de indignação, mas também de esperança.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O samba virou sinônimo de brasilidade de Norte a Sul do Brasil com várias denominações. A palavra samba está entre as mais citadas do repertório da música popular brasileira. Afinal, para fazer um samba com beleza é preciso um bocado de tristeza, desde que samba é samba é assim: a lágrima clara sobre a pele escura ou quem se atreve a me dizer de que é feito o samba? Entre recôncavos e sertões, o samba de roda (samba-chula) manteve-se recluso, fora do espaço cênico das mídias das cidades grandes. Conservou sua africanidade - misto de maracatu, congada e samba de preto velho - como se o tempo e as memórias do passado insistissem ali enquanto arquétipo do poema “Cidadezinha qualquer”, de Carlos Drummond de Andrade, onde o tempo demora a passar. Mas não é bem assim. Nessas regiões o samba de roda se multiplicou em várias formas, com denominações e referências se diluindo em variações, como afirma Döring:

> O samba de roda como gênero-matriz de origem africana, vai além dos quilombos e centro da cultura negra baiana e mostra sua diversidade e vivacidade em várias regiões do Estado da Bahia. Termos como samba de coco, samba rural, samba de caboclo, samba de estivador, samba duro, samba de martelo, barravento, samba de caatingueiro, samba de verso, samba de metro, batuque, samba brasileiro, samba no pé, samba de “esparro”, de “putaria”, e de ma-tratá, além dos clássicos samba corrido, samba amarrado, samba chula e samba de viola, revelam a riqueza do genérico samba de roda. Os estilos nomes são diferenciados pelas variações rítmicas, melódicas e coreográficas, pelo uso e timbre dos instrumentos, pela variedade de repertório e expressões vocais, cênicas e coreográficas, como também pelas funções e situações diversas nas quais o samba está inserido. A variedade e flexibilidade do samba de roda se percebe pela expressão cênico-musical que vai do mais simples (canto, palmas) até uma forma mais elaborada, como no samba chula e samba de viola, onde são utilizados instrumentos de cordas, de percussão e entonações vocais. As formas coexistem e se desdobram em inúmeras práticas que se recriam e renovam: no passado em contato com outras tradições populares, e atualmente com a influência das músicas populares na mídia. O samba-chula encontra-se presente na antiga região da cana que abrange os municípios de São Sebastião do Passé, São Francisco do Conde, Santo Amaro, Terra Nova, Teodoro Sampaio, Saubara, Santiago do Iguape e Amélia Rodrigues. Pode ser também encontrado em outros municípios, mas essa região seria o ‘coração” do samba chula, devido ao cultivo da cana, que segundo as histórias dos sambadores, gerou a prática vocal de cantar chula e relativo, que culminou no característico samba chula da cana da cana, que antigamente fora realizado com duas parelhas (duplas) de cantadores ou gritadores: a principal canta a chula em primeira e segunda voz, a outra parelha responde no relativo. (Döring, 2015, p.19/21).

Devido ao declínio das lavouras de cana de açúcar, houve uma migração de trabalhadores rurais para outras regiões, o que provavelmente gerou mudanças nas formas desses cantos. A chula do Recôncavo, devido ao seu canto aboiado e lento, traz em si uma forma sertaneja no seu jeito de lamento e religiosidade:

> Negra fulô, nunca mais. Hoje se aventura pelo Recôncavo no caminho dos engenhos, como eu fiz, o que encontra da antiga austeridade palaciana que a casa-de-engenho representava, são reminiscências imateriais esgueirando-se entre as paredes arruinadas e o ciciar incompreensível de uma retórica sem palavras, ênfase do nada. De quando em quando o som do vento nos renques de palmeira imita os glissandos de um piano desesperado e a cotovia silencia no arvoredo. Dura um instante apenas, e o deslumbramento se dissipa. O batuque sobreviveu. Hoje é festejo tocado e cantado em canoa pesqueira, nas feiras, ruas e quintais do Recôncavo. São terreiros de samba-chula, sagrados e divinos como os terreiros de candomblé. (Ferreira, 2024, p. 38)

Esta dissertação percorreu caminhos entre mar e sertão. Caminhos e referenciais para outros estudos, quem sabe? Percursos sociais cujos protagonistas não fazem parte da História e dos seus processos. Processos estes que se dão no cotidiano da criação, o que torna o caráter literário do gênero poético das letras de sambas e cantigas de viola uma crônica sobre a vida, conferindo a este estudo mais um caminho através do qual o samba-chula e a cantiga de viola também poderão se mostrar enquanto atividade constitutiva da identidade dos grupos humanos onde se insere pelo viés da linguagem, devido à sua historicidade, ao seu caráter de prática social, além de sua expressividade polissêmica e interlocucional.

Este trabalho desperta para o rompimento da invisibilidade dos conhecimentos populares, quilombolas, dos terreiros e da luta contra o que o Ocidente impôs ao mundo pela força. Recôncavo e Sertão são polissêmicos e multiculturais. Trazer à superfície esses saberes profundos em diálogo com textos científicos pode causar estranhamento. Nesse alinhavo tortuoso entre a agulha, a linha e o tecido, venceu a água que soube driblar as pedras.

REFERÊNCIAS

ADDEY, Ralph Cole. Viola de samba e samba de viola no Recôncavo baiano. *In*: ARAÚJO, Nelson (Trad.). *Série Ensaios-Pesquisas 6*. Salvador: UFBA-CEAO, 1980.

ANTUNES, Irandé. O Léxico da língua. *In*: *O território das palavras: estudo do léxico em sala de aula.* São Paulo: Parábola, 2012. p. 27-49.

ARAÚJO, Nelson. *Pequenos mundos*: um panorama da cultura popular na Bahia. Tomo I: O Recôncavo. Salvador: UFBA/Fundação Casa de Jorge Amado, 1986.

BARBOSA, José Edimar Mendes. Cantoria de viola e seus estilos. *Cordel nos Cocais*. Timon, MA, 7 maio 2012. Disponível em: https://cordelnoscocais.blogspot.com/2012/05/cantoria-de-viola-e-seus-estilos.html. Acesso em: 10 jan. 2025.

BARRETO, Luciana. *Sambadores e Sambadeiras da Bahia*. Santo Amaro: ASSEBA, 2015.

BIANCARDI, Emília. *Raízes Musicais da Bahia*. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo, 2000.

BISPO DOS SANTOS, Antonio. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: UBU Ed./PISEAGRAMA, 2023.

BRASIL sertanejo. Intérprete: Os Irmãos Batista do Pajeú. Compositores: Dimas e Otacílio Batista. *In*: [BRASIL sertajeno]. Intéprete: Os Irmãos Batista do Pajeú. [*S. l.*]: Discos RBS, [1970?]. 1 vídeo (17 min.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wObMCh4dEM0. Acesso em: 10 jan. 2025.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Vaqueiros e cantadores: folclore poético do sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará*. Globo, 1939.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. INL, 1954, 3ª edição 1972.

CAMPOS, Geir (1960). *Pequeno dicionário de arte poética*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro. p. 93.

CÓRDOVA, Magno. Recôncavo. *Rabiscos de ouvido*: livre pensar sobre música. [*S. l.*], 18 jul. 2014. Disponível em: https://rabiscosdeouvido.blogspot.com/2014/07/reconcavo.html. Acesso em: 10 jan. 2025.

COSTA, Francisco Augusto Pereira da. *O Folk-Lore Pernanbucano*: Subsídios para a poesia popular em Pernambuco. Imprensa Oficial, Rio de Janeiro, 1909.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Três, 1984 (Biblioteca do Estudante).

DÖRING, Katharina. *A cartilha do Samba Chula*. ASSEBA: 2015.

DÖRING, Katharina. *Cantador de Chula*: o samba antigo. Salvador: Pinaúna, 2016. (Série Sons da Bahia).

FERREIRA, Roque. Terreiros de samba-chula: uma abordagem etnográfica, histórica e social da música que os negros faziam nos partidos e engenhos de cana-de-açúcar do Recôncavo Baiano. *In*: *Améfrica*: Revista de Estudos das Diásporas Africanas, jan. 2024.

GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo: Atlas, 2002.

GRAEFF, Nina. *Os Ritmos da Roda*: Tradição e transformação no samba de roda. Salvador: EDUFBA, 2015.

MARTINS, Leda. Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*, Santa Maria, v, 25, p. 55-71, 2003.

MARTINS, Leda. *Afrografias da Memoria*. São Paulo: Perspectiva.

MARTINS, Leda. "Oralitura da memória". *In*: FONSECA, M. N. S. (org.). Brasil afrobrasileiro. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MENDES, Roberto. Cantor e compositor Roberto Mendes: a música como instrumento de formação da cidadania. Entrevista: https://acebqualifica.org.br/entrevista-com-roberto-mendes-a-musica-como-instrumento- de-formacao-da-cidadania/.

MENDES, Roberto; JÚNIOR, Waldomiro. Chula: comportamento traduzido em canção (A música raiz do Recôncavo Baiano na formação da nacionalidade brasileira). Edição: Fundação ADM/ Master Mind – 1ª Ed. Salvador. 2008.

MENDES, Roberto. *Tradução* (álbum 1). São Paulo: Atração Fonográfica, 2000. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qozZENkKtH4.

MENDES, Roberto; COSTA, Nizaldo. *Sotaque em Pauta*: Chula o canto do Recôncavo baiano. Salvador, 2011.

NETO, Lira. *Uma História do Samba - as origens*. Companhia das Letras: 2023.

NOBRE, Cássio. *Samba chula enquanto* world music: políticas públicas e produção fonográfica no samba de roda do Recôncavo Baiano. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, 2017.

O SAMBA de roda na palma da mão (ao vivo). Intérprete: João do Boi & Alumínio. *In*: O samba de roda na palma da mão. Intérprete: João do Boi & Alumínio. [*S. l.* : *s. n*.], 2019. Disponível em: https://open.spotify.com/intl-pt/artist/1kczgZfRCh2b4ELWe4y6Ov. Acesso em: 10 jan. 2025.

PASSOS, Guimarães; BILAC, Olavo. Tratado de versificação. Rio de Janeiro, RJ: Livraria Francisco Alves, 1905.

PRODANOV, Cleber Cristiano. *Metodologia do trabalho científico*: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico / Cleber Cristiano Prodanov, Ernani Cesar de Freitas. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

RESENDE, Garcia. *Cancioneiro Geral*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Lisboa, 1536.

SANDRONI, Carlos. *Questões sobre o dossiê do samba de roda*. Registro e Políticas de salvaguarda para as Culturas Populares, Rio de Janeiro, Iphan, "Série Encontros e Estudos", n. 6, p.45-53, 2005.

SANTOS, J. H. de F. A literatura-terreiro na cena hip hop afrobaiana. *A Cor Das Letras*, v. 12, n. 1, p. 171-186, 2017.

SANTOS, Milton. A rede urbana do Recôncavo. *In*: BRANDÃO, Maria Azevedo (org.). *Recôncavo da Bahia*. Sociedade e economia em transição. Salvador: Fundação casa de Jorge Amado, 1998.

SANTOS, Tiganá Neves. Da arte musical como tradução. *Tradução em Revista*, v. 2021, n. 30, 2010.

SEMENTE do samba. Intérprete: Zeca Afonso. *In*: SAMBA chula: filhos da Pitangueira. São Francisco do Conde, BA: [*s. n.*], 2021. 1 vídeo (3 min.). Vários intérpretes. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2VccouK_M6M. Acesso em: 10 jan. 2025.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

TATIT, Luiz. *O cancionista*: composição de canções no Brasil. Edusp, 1995.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Ateliê Editorial, 2004.

TAVARES, Bráulio. Função da música na cantoria de viola. *Synergies Brésil* nº9 – 2011.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil*. São Paulo: Art Editora, 1988.

UFRB. *Municípios do campi*. Cruz das Almas, BA, 2025. Disponível em: https://www.ufrb.edu.br/portal/component/content/article?id=994. Acesso em: 10 jan. 2025.

XAVIER, Vinicius. *Mestre Alumínio e João do Boi*: samba chula de São Braz. 10 ago. 2013. 1 fotografia. Disponível em: https://www.flickr.com/photos/viniciusxavier/9943011553/in/photostream. Acesso em: 10 jan. 2025.

ZAMITH, Rosa Maria. O samba baiano em tempo e espaço. *Revista interfaces*, I/2 ago. 1995.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

APÊNDICES

Segue, nestes apêndices, entrevista informal sobre o samba a qual denominei como “Dedo de Prosa”, com os compositores e pesquisadores Roberto Mendes e Milton Primo.

Roberto Mendes, Distrito de Pedras-Santo Amaro/BA, 04 de agosto de 2024.

MV- Márcio Valverde RM- Roberto Mendes

MV- Roberto, deixa lhe dizer uma coisa: Estou fazendo o mestrado lá na UNILAB em São Francisco do Conde que é a Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro Brasileira e que tem vindo estudantes do Brasil, bem como de outros países do eixo-sul global, falantes de língua portuguesa. Digo isso para que você saiba em que contexto essa Universidade está inserida dentro do Brasil e seus estudos afrodiaspóricos e decoloniais.

Nesses anos que nos conhecemos, já conversamos muito sobre música negra americana, do Caribe e do Brasil. Roberto, tem uma coisa que me inquieta demais no estudo da chula e você sempre disse assim: - Márcio, a música popular brasileira para mim, parte muito mais da criação do verso (geralmente em redondilhas) até a criação da música. Dentro do Recôncavo Baiano tem variedades de sambas dentro de espaço geográfico pequeno e com tanta diversidade.

Roberto: Sim, você tem razão. Só que, primeiro que não são sambas. Samba é o nome que se deu. Essa coisa de nomear coisa é coisa de “grego”: Grego nomeia tudo.

MV- Existe uma coisa em Santo Amaro chamada samba chula. No samba-chula eles utilizam uma coisa chamada chula que é o verso da construção e outra coisa chamada relativo. Em Santo Amaro e São Francisco - (Zeca Afonso) costuma utilizar o relativo, mas em outros lugares esse relativo nem sempre é utilizado.

RM- Você sabe o que eles chamam relativo?

MV- Aí é que esta minha proposta de dissertação se propõe: a essa análise onde afirmo que o samba-chula é a trova ancestral do Recôncavo Baiano.

RM- Isso aí é a melhor tradução que teve. É a trova mesmo. A trova é o verso cantado no canto de labor. A música popular brasileira está ligada canto de labor. A MPB é um partido político, caótico, de artistas que mentem tanto, saindo da sua terra pra mentir fora, porque lá, ele pode mentir à vontade. Imagine se eu morasse

em São Paulo: iria dizer que eu inventei a chula! O país não tem investigação de nada, não tem inventário. Se você imaginar, a UNILAB está aí, mas a primeira foi feita no Ceará. Você conhece um povo mais preconceituoso que o cearense?

MV- Eu estive lá.

RM- Agora, a Bahia e o Recôncavo Baiano são diferentes porque o binômio de formação do comportamento de um povo que é o sotaque vem do que se come e do que se fala. Quando você fala, você canta. Não tem como não cantar! Quando estou falando aqui, estou falando sobre a redondilha: ou cinco ou sete sílabas. As línguas neolatinas são paroxítonas, exceto o Francês que tem a soma do verso que é o alexandrino (verso de doze). Ora, meu Deus, a tônica do verso lhe dá a canção. Essa ideia de harmonia é invenção da razão. Quando alguém diz: “está desafinado” é porque não tem noção de que ninguém é desafinado numa nota só. Imagine: como posso correr sozinho e tirar segundo lugar? Aonde eu chegar, terminou, sou primeiro lugar. A outra coisa que se fala muito é das violas. O que se sabe é que ela chegou por aqui no século XIX, depois do fechamento baía do Benin. Muitos amigos que fazem estudo sobre isso, não tem noção dessa viola daqui. A viola machete é 3/4. Inclusive a fôrma da viola de Clarindo está no Texas e foi levada pelo pesquisador americano Ralf. Com o seu falecimento, deve estar em mãos de sua esposa. Se fôssemos um lugar de política séria, deveríamos ter pelo menos uma cópia conosco. Outro erro é Casa do Samba: como é que dá CEP ao samba? A casa é do sambador, e aí, protege ele com recursos, recolhendo essa coisa chamada domínio público certos valores, pra dar médicos, condições de vida e por aí vai.

MV- Roberto, o que é samba?

RM - A ritmia é o samba que em kibundo significa giro em torno do umbigo, em Umbundo - significa alegria, agitação.

MV-O que é samba de roda?

RM- Todo samba é de roda. O umbigo é que sustenta a bunda. E o modo pendular da bunda que é palavra do kibundo. Aliás, toda música se dá na roda.

MV- O que é samba chula?

RM -Samba chula é o verso cantado aqui na região do Recôncavo. É o encontro do verso cantado com a viola, no batuque de duzentos anos, por exemplo, do *cabila*. Já estava no meado do século XIX.

MV- Isso que a gente conceitua como chula é específico daqui?

RM- Sim, sim. Porque tem o rito pra se fazer isso. A chula é um rito, é tudo comportamento. O samba de roda está para chula, assim como o afoxé está para o candomblé. O samba de roda é a parte profana da chula. Quando termina o rito onde as mulheres só podem sambar quando a viola toca. O samba de roda é a festa depois do rito da chula. Dona Canô fala isso lindo: “a chula é isso que a gente fazia assim: Os homens cantavam, tocavam e as mulheres só sambavam quando a viola tocava! ”.

MV- Roberto, a chula está para o relativo, assim como o mote está para glosa?

Sim. O relativo é tipo o mote, ele não pertence ao corpo da chula. Em todo lugar do mundo tem esses hiatos aí. Você pega, por exemplo, o flamenco que é o “solear e a buleria”, aí aparece no meio a sevilhana. Existem coisas intrusas!
Aqui por exemplo, eu conheci o Edgar, irmão de João do Boi. Foi a família de João do Boi que trouxe o relativo pra cá. Quem canta bem o relativo é Dora de São Brás. Aliás, mulher não cantava na época. Só respondia e batia palmas.

MV- Os violeiros cantavam?

RM- Não conheci nenhum que cantasse. Quem cantava eram as “parelhas”. Geralmente em duplas de pergunta e resposta.

MV – Como funciona essa questão da autoria desses sambas?

RM- Ninguém explica isso. Se você for em Zeca que é muito amigo meu, ele vai dizer que ele criou aquilo. João do Boi vai dizer a mesma coisa. Agora o que eles

criam é a maneira, é o sotaque, cada um tem a sua melodia. A melodia é a canção real. Todo corpo nu é belo. A desgraça do corpo é a roupa. É uma miséria a razão quando entra. Você que toca violão sabe que ele não é um instrumento de harmonia. É adaptado da clave de sol do piano. O que se ensina na universidade é uma adaptação. O violão naturalmente é um instrumento de percussão ferida. Na época que eu estudava com esses violeiros, e eu conheci vários, como “Seu Tune”, ele me dizia: “isso é um xaréu”, “isso é uma ribita”. Quando fui fazer uma investigação me disseram que tinha uma ribita portuguesa que era completamente diferente. Mas fico com a que Mestre Tune me ensinou. É a mesma coisa de dizer que “Ciata” levou o samba pro Rio, Isso é uma mentira! Ciata deu ao samba do Rio a liberdade por ter curado Venceslau Brás. Não conheço nenhum violeiro que a tenha acompanhado. A chula é um canto violado.

MV- Essa nossa conversa é pra elucidar sobre temas como direito autoral, sobre o samba em si, do pertencimento.

RM- O Estado brasileiro não é sério. Sé fosse sério, a Casa do Samba não existia. Estão consertando, mas vai cair de novo.

MV- Quem é o grande Mestre vivo do samba chula?

RM- Ainda tem Mestre Aurino na Machete e Zeca Afonso que é um dos meus ídolos. Ele é meu amigo. Ele era acompanhado por Zé de Lelinha, seu Cumpadre. Os violeiros, em cada lugar tinha um. João Brasil era um monstro, Nininho era maravilhoso. O Estado é criminoso quando não dá subsídios para esses músicos e eles terminam fazendo outra coisa.

MV- Os versos da chula são em um verso ou em dístico e o relativo pode ser mais longo ou não?

RM- Não tem isso não. Não tem essa forma não. Não tem uma coisa predeterminada não. Não existe um preconceito pra fazer isso.

MV – Mas flui no momento da roda?

RM- Da dor há improviso?

RM- Raramente. Não é uma coisa nordestina. Não, não, não, não

MV- É aí que eu quero chegar. Como vem o verso da chula?

RM- Herança de costumes pré-estabelecidos. É o comportamento traduzido em canção. É mais comportamento do que música.

MV- Não funciona como aqueles motes improvisados não? RM- Não, não. São parellas, mas não são repentistas.
MV - É um canto pensado, isso?

RM- É um canto herdado. É diferente. Eu estava vendo agora o Gil tocando um tipo de chula que é deslumbrante. Aquilo é de uma beleza singular. O Tune tocava bem aquele tipo de chula. Agora, fazia uma curva mais longa. A minha sorte é que eu não alcancei “MestreTune” como violeiro, mas migrando a viola para o violão e deu pra perceber a curva dentro desse tempo.

MV- A viola machete vem da Ilha de Madeira?

RM- Até hoje eu não sei. Ivan Vilela tem um estudo belíssimo sobre isso. Mas nem ele, nem Ralf afirmaram isso.
Eu canto meu canto daqui. Quando saí daqui tive acesso a vários estudos. “Uma mentira boa, tem que ser repetida”, mas com o pé atrás.
MV- Estou trazendo esse estudo par análise porque é coisa que eu sempre ouvi e vivi isso.

RM – Eu tenho medo da forma como estão fazendo a viola machete. Ela não afinava no padrão diapasão 440/442. Então, isso é viola pra universidade.

MV- Eu tinha uma viola de “Tonho de Duca”.

RM- Ele morava em São Francisco do Conde e ficou decepcionado, não tinha ajuda

do governo. Tinha um jeito particular de fazer e de tocar. Eu conheci Clarindo. Ele fazia com ”cravea” tipo violão espanhol. Afinar era complicado.
“É uma água só. Uma coisa é você remar no rio. Outra coisa é esperar o tempo do rio e cantar no tempo dele”. O tempo, melodia, o silêncio, isso tudo isso aí, é o mistério que a razão quer entender”. A razão caminha até onde o mistério está, quando chega no mistério ela volta. ”

MV- Você não vê no canto da chula uma coisa moura?

RM- Totalmente.

MV- Como se explica isso?

RM- É um canto “MOURENO”. A chula tem um canto moureno. Quando digo isso, ninguém acredita.

MV- João do Boi e Alumínio são as minhas referências.

RM- Agora vá para os outros se não lembra: não são iguais na diferença. Aí você chora.

MV- Existe um encontro de vozes diferentes.

RM- Mas porque isso? Por que qualquer impacto é protegido por seus harmônicos. É aquela história: jogaram uma pedra na tranquilidade do lago, o lago comeu, sorriu ondulações e voltou a tranquilidade (Hermógenes). Esse tempo sai do silêncio. O impacto gerou frequências. A minha voz e sua voz é protegida por nossos harmônicos. Projeto o índio na senzala. O sopro é do índio. O sopro vem e ele voa, a nota. No dia fizerem o casamento da sambadeira com o Caboclo, aí a Bahia Yorubaiana vai entender porque a Bahia não é só ela.

MV- Você acha que a dominação Ibérica pelos mouros resvalou no Nordeste, no Recôncavo negro?

RM- Não tem como escapar. Se você pegar uma “caninha verde” aqui é impossível não entender que é outro mundo. Os gregos chamam isso de “anadiplose”. Século XVI: “Pra cantar caninha verde, primeiro canta violeiro, Depois que violeiro canta, canta os outros companheiros”. Isso é pesquisa, cara. Está lá. Ninguém está inventando nada. Aí é que entra a escola. A escola tem que entrar pela tradição e sair com a tradução.

Entrevista (dedo de prosa) com Milton Primo no Alto do Gurugé - São Francisco do Conde /BA no dia 13 de agosto de 2024.

Às 10 horas da manhã fui visitar o espaço Museu da Viola Machete no bairro do Gurugé, em São Francisco do Conde/BA. Na entrada do espaço cultural encontram-se diversas violas machetes que fazem parte do acervo. Além disso, objetos da oficina de lutheria do projeto de salvaguarda, instrumentos e objetos pessoais de diversos Mestres da viola machete; adereços do Samba das Pitangueiras e do Mestres Zeca Afonso e Zé de Lelinha; indumentárias de sambadeiras e manifestações culturais de São Francisco do Conde; livros sobre o tema do samba chula e samba de roda. O espaço cultural é apresentado por Milton Primo que nos conduz a uma verdadeira odisseia do samba: somos recebidos ao som do pandeiro e do grito da chula, e a cada espaço, somos conduzidos no tempo pela história do samba do Recôncavo, seus instrumentos, seus mestres e seus sambas ancestrais fincados pela memória. Depois dessa apresentação da parte interna do museu de salvaguarda da viola machete e todas as suas variantes, somos conduzidos ao espaço aberto do quintal com uma vista de tirar o fôlego da Baia de Todos os Santos e da cidade de São Francisco. E assim começou o nosso "dedo de prosa" onde falamos sobre música, samba partindo do Recôncavo, composição, direito autoral, samba chula e suas nuances.

Samba cantado ao pandeiro na entrada do *Museu da Viola*: Viola de madeira, cavalete de ouro. (2 vezes)
O samba da pitangueira Ê, violeiro é um tesouro (2 vezes) êta, viola boa, êta, violinha, Quando ela toca me lembra, Zé de Lelinha (2 Vezes)

MP- Então Márcio, nós estamos aqui no espaço cultural chamado "Essa Viola dá Samba". Esse setor é a lutheria do projeto. Em 2014 nós submetemos a um edital de seleção pública na Petrobrás cujo projeto consistia em duas vertentes:

1. Resgatar a feitura artesanal, a construção da viola machete – Instrumento típico, tradicional que estava em vias de desparecimento e extinção. Então, o primeiro foco do projeto era esse: resgatar o modo de fazer, a feitura artesanal. Qual era o segundo braço do projeto? Salvaguardar, resgatar o repertório ancestral dessa viola,

porque, de nada ia adiantar você ter a viola, mas inserida em que contexto? Pra quem tocar? E a tradição? E esse repertório histórico que ela traz?

No primeiro ano a gente desenvolveu os trabalhos da lutheria: produzimos dez violas machete que foram para Associação dos Sambadores e Sambadeiras da Bahia onde fizemos o curso de transmissão para toque. O mesmo grupo produtivo continuou produzindo mais violas. No final desses dois anos, construímos vinte violas. Doamos cinco para violeiros que tinham o conhecimento ancestral de tocar: Aurino de Maracangalha, Celino de Terra Nova, Ferrolho de Muritiba (falecido), Seu Aluísio de Berimbau (falecido) e em São Sebastião do Passé a gente deixou com Seu Manuel uma viola. E as cinco violas remanescentes foi para geração de renda do grupo. Passado esse ciclo de dois anos com a Petrobrás, a gente entrou com Rumos Itaú Cultural com o aperfeiçoamento do grupo produtivo onde se destacaram Enock e Adson. Atualmente a gente está com a oficina, meramente para a manutenção de nosso acervo. Infelizmente a lutheria demanda muito recurso e a matéria prima é cara. Geralmente a construção de uma viola gera em torno de dois a três meses, os insumos, se não tivermos um aporte financeiro é muito complicado fazer. Então, a gente está com manutenção de acervo, visitação de pesquisadores. Aqui são as instalações originais do projeto de 2014, ainda temos as ferramentas e alguns insumos utilizados nesse processo. Você vai ver mais tarde que há um artigo publicado no caderno de salvaguarda do IPHAN. Nós escrevemos esse artigo que foi aprovado e divulgado nos cadernos que contém detalhes de todo esse processo e tem também a versão digital.

Passada essa etapa da lutheria nós focamos na transmissão. Aí entrou o projeto “Tem criança no samba”, onde ficamos uma temporada com a Fundação Cultural do Estado da Bahia, através da Lei de Incentivo. A gente ficou um ano onde a garotada aprende a gritar a chula, responder o relativo, tocar a viola machete, sambar, bater palmas, tocar pandeiro, fazendo toda a dinâmica do samba chula que apresenta em público. Atualmente estamos com a Neoenergia e ACELEM.

MV- Caminhamos para a sala à esquerda que Milton denominou Memorial Zé de Lelinha.

MP- E esse acervo aqui da nossa violinha, eu garanto a você e afirmo categoricamente que é um acervo particular inestimável. Temos instrumentos aqui

que em nenhum museu do mundo vão achar. Instrumentos originais de Clarindo dos Santos, a viola que Seu Zé de Lelinha tocou durante décadas- (40 anos no Samba das Pitangueiras), violas do processo da “Essa viola dá samba”. Temos aqui, publicações para a pesquisa, publicações de mestrado. Aquela viola foi de Cabral; essa viola foi de Márcio Valverde (construída por Tonho de Duca). A gente vai falar dele e dos artesãos. Temos certificados pelo nosso trabalho, temos ponto de cultura. Meramente certificação. Eu queria deixar bem claro que esse projeto é uma iniciativa totalmente particular, independente. Esse espaço aqui não tem um centavo do poder público, nem de nenhum patrocinador. É uma iniciativa particular e dos amigos.
Voltando para o Memorial, aqui é um acervo dele, de “Zé de Lelinha” e da família com os objetos pessoais dele. A saber: Lelinha era Dona Valeriana, esposa dele (sambadeira, rezadeira, benzedeira). Como até hoje é assim: fulano de fulana, Fernando de Fabinho. Ainda temos essa tradição de atribuir o nome a outra pessoa próxima.

MV- Você aprendeu algo com ele? (Referindo-se ao violeiro Zé de Linha)

MP- A minha referência viola em toque é Zé. Eu vi assim, o final dele que já não estava mais assim com toda a destreza. Não. Ele já estava acometido. Eu vi muito mais Zezinho de Campinas. Ele estava mais forte. Eu ainda convivi um pouco com Zezinho, mas Zé foi a minha referência mais íntima, próxima em termos de como tocar o repertório. 90% do que eu toco é dele. Então: está aqui o acervo da família dele. A bandeira lendária do grupo de samba Filhos das Pitangueiras, grupo escolhido para representar todos os sambadores e sambadeiras em Brasília para receber o título de Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade. O grupo foi o escolhido pela sua história, pela figura da viola machete, também pela presença de Seu Zé de Lelinha. Como Seu Zeca Afonso falava, Márcio, que era uma coisa muito “cara” na região, de muito valor e respeito. E seu Zeca ainda fala que o samba-chula ocorria muito em virtude da devoção religiosa: as donas das casas ofertavam o caruru, faziam a reza e depois desse ritual vinha o samba. O samba-chula está intimamente ligado à devoção religiosa, após esses ritos, esses preceitos religiosos da devoção. Então...

MV- Milton começou a cantar e tocar pandeiro:

MP: Meu Santo Antonio eu quero água meu Santo Antonio eu quero água água de beber, água de molhar, água de lavar meu Santo Antonio eu quero água.
Cosme e Damião meu irmão Cosme e Damião.
Aqui são os protetores da casa: Santo Antônio, São Gonçalo e Cosme e Damião. Aqui, temos a panela que Dona Lelinha fazia caruru para sete meninos.
Esse setor aqui é das nossas manifestações. Temos o Bumba Boi, o Mandu, o Amigo Folhagem, o Capa Bode e as Caretas. Aqui também é cenário para outra pesquisa. Temos camisas de vários grupos da cidade: samba de São Gonçalo, Raízes de Angola da nossa amiga Jocélia, o Lindro Amor, Samba Coral de Pescadores e Marisqueiras. Eu fiz homenagem a meu Mestre que me ensinou tudo: Boião e coloquei o nome nesse Boi Bumba de Boião em homenagem a ele.
A gente ganhou também na pandemia o edital “na Palma da Mão”. A gente foi ao encontro de Seu Zé Carpina. Quem era Zé Carpina? Ao lado de Clarindo dos Santos que faleceu em 1980, foi o artesão mais antigo da região que também construía instrumentos musicais, entre eles a viola que ele não chamava de viola machete. Fomos lá a Amélia Rodrigues, nós adquirimos com esse recurso as ferramentas que ele trabalhou desde 1950. Quem quiser saber dele tem um pequeno vídeo onde entrevistei ele que está no youtube. Então, a gente deixou esse espaço como referência da viola com essas formas e isso aqui é sensacional. Voltando aos construtores, eu falei de Clarindo, falecido em 80, minha primeira viola, quando eu disse “vou aprender, foi feita por Tonho de Duca. Em 2008, Seu Zé de Lelinha estava já, parando, Djalma Afonso-Filho de Seu Zeca Afonso, eu o encontrei e perguntei como estava o grupo. Ele me disse: Milton o grupo está praticamente assim, paralisado, porque Seu Zeca Afonso dentro dos rituais e da tradição ele não está podendo tocar, ele está parado porque o samba está sem violeiro. Não tem quem toque, só quem tocava era Zezinho aqui na cidade. Então aquilo, eu disse, eu vou me mexer nisso aí.
Aqui na cidade tinha Tonho de Duca, ele não era da cidade, ele me falou que era filho de Cachoeira, Filho de Duca. Então eu encomendei a ele minha primeira viola. Ele fez em 2008 uma viola pra mim, uma viola machete. Isso foi início de 2008 e Seu Zé de Lelinha faleceu em setembro desse mesmo ano. E nesse mesmo ano, o grupo completaria 40 anos. Não ia tocar, quem tocou foi Zezinho depois de muito convencimento que também já estava doente. Eu estava nesse evento. Nesse mesmo ano já comecei a tocar viola e já foram 16 anos. Peguei o bastão e assumi,

com todo respeito, Márcio, em reverência à cadeira de Seu Zé.

MV- E Tonho de Duca, você tem notícias dele?

MP - Estive com ele até 2010. Tonho de Duca simplesmente sumiu do mapa. A gente não tem referência, nem telefone, ele não vem na cidade, eu não vejo. Ele simplesmente desapareceu. Não sei se voltou pra Cachoeira. Naquela época ele não tinha um celular. Então não sei dizer o destino dele e gostaria muito de revê-lo e espero que ele esteja bem. Eu me lembro que vinham muitos pesquisadores aqui a exemplo de Roberto Mendes e Cássio Nobre.
Muita gente veio pois era um dos poucos artesãos junto com Zé Carpina. Tonho foi o artesão entrevistado para o dossiê que fundamentou a candidatura do samba como patrimônio imaterial da humanidade. Há um material onde ele é entrevistado, onde ele relata o material que ele usava, o método de construção das violas. Você está vendo aqui um material físico, mas há uma riqueza imensa em forma digital. Catalogar todo esse acervo, referências sonoras, eu documentei até onde eu pude: alguns desse sambadores tocando, fotografando, está tudo num acervo particular. Sambadores transmitindo oralmente. Boião aqui, eu perguntava como é que Zé tocava viola e ele solfejava, cantarolava as passagens da viola que eu uso hoje. Então é um material riquíssimo, digitalizado. São as referências da nossa cidade. Nossos mestres e muitos já faleceram. Temos aqui muitas vestimentas de sambadeiras da cidade. Algumas coisas eu disponibilizei através do canal do yotube “samba chula, viola machete”. Mas muita coisa eu não subi devido ao direito autoral e de imagem. Tem um material de áudio visual da época da lutheria. Há um documentário, Canto dos Reis, que retrata a Festa de Reis da família de Seu Zé de Lelinha. Tem um material lindíssimo de Boião “Ouça o meu palavreado”; tem Os Filhos das Pitangueiras, documentário de Mãe Carlita que foi uma grande referência; Maria de Benzê, eu fiz um filme dela; temos aqui materiais de pesquisa, referências para a cidade também; cordéis, materiais, dissertações.

MV- Ao fundo do museu, na cozinha, existe uma geladeira-estante com diversos materiais sobre o samba onde são armazenadas memórias e retrata um pouco da história do próprio Milton Primo com fotos. Isso aqui é de tirar o fôlego da gente. Não sei se dou risada ou se choro: isso aqui é lindo demais!

MP- Isso aqui tem toda uma vivência. O pacote completo da gente tem uma vivência, com workshop, exibição audiovisual com culminação do samba lá no quintal.

MV- Nesse momento fomos em direção ao quintal da casa onde se toca o samba. A visão da Baia de todos os santos é emocionante. Caminhamos um pouco enquanto conversávamos. Sentamos num banquinho rústico e demos início à prosa!
Milton falou da potencialidade do local e dos projetos para ampliar o espaço.

MV- Milton, a gente se conhece a muito tempo nessa vida, desde a adolescência no colegial. Você mora aqui, Milton?
Na verdade, eu fico mais aqui em São Francisco do que em Salvador. Passo a semana no Gurugé. Mas é isso Márcio, esse espaço que a gente criou pensando primeiramente na preservação, na manutenção, no respeito desse patrimônio que eu considero que é inestimável. A gente faz a nossa parte em respeito àqueles que trilharam esse caminho antes da gente. Se hoje eu estou fazendo esse trabalho, eu também tive referências, trilhas e caminhos. Então, com todo respeito, esse espaço é destinado a todos que queiram aprender conosco o sentido de preservar e transmitir essa tradição. A gente tem a preocupação que tenha o vínculo com território, acima de tudo, gerência participativa de todos os atores, os mestres, a associação. A gente faz a nossa parte no que tange ao trabalho.

MV- Milton, o que é samba pra você? O que é samba chula?

MP- É curioso não é Márcio, porque você bem sabe eu não venho originalmente de uma família de sambadores, nem de samba. Curiosamente tudo isso parece que foi um portal, realmente. Tudo isso começou aos 40 anos, olhe que coisa interessante: eu tinha 40 anos, no ano em que Seu Zé faleceu onde ele tocou por 40 anos, tempo de existência dos Filhos das Pitangueiras. Então, tudo isso começou aos 40 anos. Hoje estou com 55 anos. Hoje eu tenho essa convicção que foi uma missão que veio pra mim, porque eu não tocava viola. Eu Sempre toquei de forma autodidata meu violão. Cresci aqui e eu ouvia as rodas de sambas, as festas de largo, o samba sempre estava inserido, obviamente, na Queima de Palhinha, nas Festas de Reis, na Capoeira, no Reisado, no Lindro Amor, no caruru. Sempre teve isso, eu sempre

vi isso. E aos 40 anos é como se fosse um bastão que foi passado pra mim e eu encarei com toda responsabilidade. Entrou realmente na veia. Hoje o samba é o que me guia, é uma missão realmente e eu tenho ciência dessa responsabilidade. Hoje a gente faz esse trabalho de transmissão e ainda tem muito a fazer. Mas, só em ver essa garotada sambando, se apresentando em público, com toda autoridade, com todo aquele domínio; gritando chula, sambando, aquilo já realiza. E isso é um trabalho coletivo onde Adsom faz um trabalho importante e toda a família de Seu Zé de Lelinha, toda a comunidade de Mestres, digamos que eu seja o cara que está ali no timão guiando. É isso aí.

MV- Meu irmão, assim como você eu nasci em Santo Amaro e apesar de não ter nascido em família de sambadores, dediquei parte da minha vida a compor sambas. Tive o privilégio de tocar com Nicinha do Samba, Roberto Mendes e João do Boi. E eu sempre vi tudo isso nas minhas andanças com música. Durante esse tempo algo me inquietava: eu ouvia falar sobre samba de roda, sobre chula, ora como coisas iguais, ora como coisas diferentes. E essa confusão: samba chula e samba de roda são a mesma coisa? Samba-chula é um tipo de samba de roda ou o samba de roda é um viés da chula? Há uma inquietação: eu via na chula um rito. Aí eu pergunto: chula é um tipo de samba de roda ou o samba de roda é uma extensão da chula?
MP- Vamos lá. Dentro da minha vivência, como eu definiria dentro do meu conceito e baseado nas minhas experiências e do eu vi. Vamos dizer que o samba de roda é uma manifestação genérica. Dentro dessa manifestação nós vamos encontrar vertentes:
O samba-chula ou o samba amarrado, o samba de viola, o samba barravento, o samba de terreiro, o samba de caboclo, o samba duro, samba corrido. Eu considero o samba-chula uma vertente do samba de roda. Onde você encontra ramificações no samba-chula: o tropeiro, o martelo, o samba-chula de estiva, mas isso é outra discussão, né?

MV- Não, eu discuto isso também. Eu quero saber.

MP- O samba chula é uma vertente. Por quê? Nós teremos que ir para o ritual. As regras que Seu Zeca Afonso e todos os mestres falam que o samba tem regras. Porque ele tem que se diferenciar dessas outras vertentes: a presença do

instrumento que dita todo esse ritual: a viola machete. Que é o samba de viola. O samba em tese, ele é mais amarrado, mais cadenciado no metrônomo. O corrido já é mais acelerado. No samba-chula temos que ter duas parelhas de sambadores: a primeira grita a chula em primeira e segunda voz; a segunda responde, ou seja, é o relativo, resposta da chula. Nesse momento a sambadeira não tem a permissão. Ela só entra na roda depois que as duas parelhas cantam, ela vem dar o solo: saúda o violeiro e os músicos, dá a umbigada (tudo isso é um ritual); e aí ciclo recomeça: chula, relativo, a viola entra ponteando, sambadeira na roda, e aí todas as sambadeiras daquele recinto entram na roda. Então, esse ritual que você não observa em outras vertentes como o samba corrido que não tem necessariamente a presença de uma viola e muitas vezes não temos nem harmonia. Atabaques, tambores você faz um samba, mas não tem as regras do samba-chula, você pode cantar, tocar e dançar a hora que quiser, não precisa ter o relativo e por aí vai.
Em algumas cidades o barravento é mais acelerado; tem cidades que não tiram o relativo, tiram apenas a chula. É isso, Márcio, eu diria dessa forma. Agora, o Recôncavo - essa região linda e imensa-, cada região tem a sua identidade. Muitas vezes, o que vale aqui, não vale pra Santo Amaro, não vale pra Terra Nova, não vale pra Maracangalha. Então, com todo respeito e tudo é lindo e tudo é perfeito e eu adoro todos. Não existe esse melhor, o meu é melhor.

MV- Eu estou começando a escrever sobre o tema e pelo que eu já li e presenciei que a chula tem as suas peculiaridades em cada região com as suas digitais e identidades. Mas optei por analisar os versos da chula com o relativo. Eu sei que existe um rigor na utilização do relativo no grupo das Pitangueiras. Além do Mestre Zeca Afonso, os mestres João do Boi e Alumínio seguem esse estilo de chula. A minha pergunta é: o mote está para a glosa, assim como a chula está para relativo?
Milton- Esse termo, essa criação é sua? MV- Essa é a minha pergunta.

MP- Lembrou até um verso de “língua” de Caetano

MV- Sim porque na poesia medieval, poesia trovadoresca, existe muito essa questão de você ter um mote - que é o coração do verso -, e aí alguém vai glosar em cima disso. Ou seja: aí ele desenvolve a ideia daquele mote.

MP- Isso é interessante, Márcio.

MV- Pronto. Essa é a minha pergunta. Eu trazer essas criações de chula e relativo, não como letra de música. Eu quero dizer que a chula e o relativo principia pela palavra, e eu não quero tratar como uma peça poética musicada. Entendeu? Porque traz ali a ancestralidade, a história de um povo, as questões afrodiaspóricas. E assim: mesmo que a gente saiba que a manifestação da chula está também ligada aos festejos das rezas dos santos católicos a exemplo de São Roque, Santo Antonio, Cosme e Damião, São Jorge, Santa Bárbara. Depois da reza tem o rito da chula. Mas o samba de roda só acontecerá por último. Por isso outra pergunta: Será que a chula dentro desse contexto não tem também o efeito religioso e depois você libera todo mundo pra grande "farra", pra grande festa que são as pessoas dançando sem compromisso com forma? Isso que estou falando não é só católica, também é "moura", isso, árabe. Essa forma de cantar aboiando, essa abertura de vozes tem até "canto gregoriano". Essa poesia é sustentada por roda, essa herança. Essa hipótese que estou tentando levantar. E esse seria uma das diferenças entre chula e samba de roda. O samba não tem compromisso formal e instrumental, a chula, sim. A rigor tem um instrumental definido: Viola machete (de origem portuguesa), o pandeiro (de origem árabe), o tambor africano. Duas parelhas de cantadores (ou "gritadores") e sambadeiras que também respondem ao coro. Olha quanta carga ancestral e de mistura que aconteceu dentro desse processo de construção no "Novo Mundo". Quero dizer que isso aqui pra mim não é entrevista, é "dedo de prosa"!

MP- Mas eu queria trazer também, Márcio, nessa sua fala uma coisa interessante. Vou passar a questionar. Muita gente fala: toca uma chula. Eu entendo que a chula são os versos gritados pelo sambador. Não concordo muito com o termo "toque chula" porque pra mim é a palavra, é a valorização da letra. Tanto é, por quê? Lembra que eu falei que o samba é mais amarradinho? Porque se privilegia o canto, a poesia, o que o sambador está gritando para a sambadeira ou para o rival dele. Você não tocou na questão do "carrancismo". Porque tem várias temáticas: a vida na pescaria, a lavoura, amor pela sambadeira e as rivalidades que existiam entre eles. Atualmente, o samba-chula está restrito a palco, samba de palco. Mas antigamente eles eram focados nos carurus onde havia muita rivalidade de parelhas

de sambadores. Então, isso acontece inclusive nas rodas de capoeira.

MV- Acontece também nas pelejas, Milton. Por isso estou perguntando se o mote está para a glosa, assim como, a chula está para o relativo? No caso dessas pelejas existe muito improviso e só termina até um vencer. No caso da chula e do relativo, ela já vem pronta? São vários mestres que vão retomando chulas de vários lugares, e de seus ancestrais. Ela já vem com uma ideia pronta ou cabe improviso?

MP- Hoje a maioria dos sambadores já trazem seu repertório pré-concebido, de memória, elencado. Ele já entra no palco, já entra na festa sabendo o que vai tocar. Mas conheci Mestres a exemplo de “Boião” e “Mestre Pequeno - pai do violeiro Jaime - que eles faziam aquela chula instantaneamente: a depender do lugar que estavam, do entrevistador que estavam com eles. Eles usavam muito improviso. Mas como compositor você sabe que isso é uma habilidade. Eu sou péssimo em repente, em improviso. Muitos sambadores também faziam suas chulas autorais em casa e traziam para o evento. Mas alguns faziam de forma improvisada.

MV- Mas isso não era uma regra?

MP- Não.

MC - A regra é a tradição, ancestralidade e a convivência de cada gritador. MP- Boião, ele criava muito. Eu perguntava:

- Boião, essa chula é de quem? Porque já ouvido ela em outras regiões do Recôncavo. Ele se apoderava e dizia:
- É minha.

Porque ele ouviu quando criança, deu a versão dele, às vezes troca um verbo, uma expressão local. Então ele tinha aquele sentimento de pertencimento, que aquilo ela dele, ele se apoderava. Mas também trazia dentro do repertório dele canções autorais. Seu Zeca Afonso praticamente compõe todas as canções do seu grupo, mas canta também da tradição até do avô dele. Canta canções do século passado.
Agora Márcio, eu tenho uma teoria: nós não temos esses termos chula e relativo. Eu

nunca li isso em lugar nenhum. A resposta do relativo tem que ter vinculação ao que foi gritado. Se eu grito uma chula da beira mar, necessariamente o relativo tem que ser da mesma temática da chula. Se você tira um relativo diferente, pode até ser censurado na roda e isso faz parte do ritual. Esse relativo é porque ele tem que ter relação com o tema chula.

MV - Até o conceito de relativo em música: acordes diferentes com sonoridades parecidas. É a questão da simpatia.

MP - Seu Zeca grita esse samba, é um samba de vaqueiro:

Chula:

Alô, Carrero, carro virou na ladeira Virou, virou
Ninguém morreu
Mulher bata na mão samba é meu! Relativo:
Pára boi, lá, ê
Pára boi lá, boiadeiro Pára, boi lá!
Teve relação então.

MV- É muito importante falar sobre esse tema que me inquieta. O samba mexe com a minha alma. Teve um dia que estava em casa e Fernando de São Brás me ligou para que fosse tocar com o Samba chula de São Brás ainda com os Mestres João do Boi e Alumínio. Não tinha ninguém para acompanhá-los e eu fui. Fiquei confuso, pois não sabia o que fazer, não sabia das regras. Ele me explicou o que fazer e foi a primeira vez que eu fiz isso. Com o passar da apresentação eu fui tomado por uma emoção, uma espécie de transe que nunca tinha acontecido na minha existência, além de estar encharcado de suor. Amarrei meu samba corrido, que eu não me atrevo a dizer que toco chula, pois não faço parte de nenhum grupo que contenha todos os atributos do samba-chula: violas, pandeiros, tambor, sambadeiras e todo o espírito performático do entorno. Fazer a chula está para além do relativo. Há de se ter todo um cenário para que aconteça plenamente.

MP- Pois é isso, Márcio. Espero ter contribuído para o seu trabalho.

MV- Obrigado, Milton, por esse dedo de prosa, com esse bate papo informal com esse tema que é muito precioso para todos nós. A gente sabe da sua importância dentro desse processo de salvaguarda da chula. Na verdade, eu acredito que houve uma cobrança: você chegou na encruzilhada da sua vida. O que aconteceu nos seus 40 anos foi que a vida que você não conhecia abriu um novo caminho.

MP – Eu acho que sim.

MV- Você deixou que o que você achava que não conhecia, não percebia dentro de você, germinou na hora certa e se apresentou. Foi o momento exato e necessário pra você chegar e intervir, e isso é chamamento. Não teve escola, foi claro e necessário as suas intervenções para que a viola não ficasse no esquecimento. Isso é de uma importância muito grande. Nós começamos a tocar basicamente no mesmo período. Assumir a 16 anos essa nova missão de salvaguarda da viola, de repassar suas técnicas às novas gerações, além de continuar vivendo como músico e compositor.

MP- Em relação a quem fez as canções, Boião dizia: “os ossos de quem fez não tem nem mais ossos”.
Em relação à quando essa viola chegou por aqui o que podemos dizer é que ela veio com a colonização e ao chegar ao Recôncavo ela assumiu uma nova identidade no seu repertório. O índio e o mulato deram o seu toque de memória ancestral e sua forma de tocar, não há nada similar. O som tirado pelos nativos, isso é nosso. A viola é portuguesa, o pandeiro é árabe. Assumimos uma identidade e forma de tocar que é nossa. Veja se o que o a viola faz não se assemelha a percussão, o coro de jiboia e a sambadeira, aí, vê no que é que dá.