

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA

LORENA FONTE DE OLIVEIRA

NO PINICADO DA VIOLA:
A CRIAÇÃO DE PERSONAGEM A PARTIR DA EXPERIÊNCIA COM O SAMBA
CHULA

GOIÂNIA
2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

☒ Dissertação ☐ Tese

2. Nome completo do autor

Lorena Fonte de Oliveira

3. Título do trabalho

NO PINICADO DA VIOLA: A CRIAÇÃO DE PERSONAGEM A PARTIR DA EXPERIÊNCIA COM O SAMBA CHULA

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Renata De Lima Silva**, Professora do Magistério Superior, em 13/04/2022, às 11:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **LORENA FONTE DE OLIVEIRA**, Discente, em 13/04/2022,



às 18:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site

[https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0)

[acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2832725** e o código CRC **336ABF69**.

LORENA FONTE DE OLIVEIRA

NO PINICADO DA VIOLA:
A CRIAÇÃO DE PERSONAGEM A PARTIR DA EXPERIÊNCIA COM O SAMBA
CHULA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, da Escola de Música e Artes Cênicas, da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes da Cena.

Área de concentração: Teatro, Dança e Direção de Arte.

Linha de pesquisa: Estéticas e Poéticas das Artes da Cena.

Orientador (a): Professor(a) Doutor(a)
Renata de Lima Silva.

GOIÂNIA
2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Oliveira, Lorena Fonte de
NO PINICADO DA VIOLA: A CRIAÇÃO DE
PERSONAGEM A PARTIR DA EXPERIÊNCIA COM
O SAMBA CHULA [manuscrito] /
Lorena Fonte de Oliveira. -
2022.clxxxix, 189 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Renata de Lima Silva.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de
Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac),
Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, Goiânia,
2022.

Bibliografia.

Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Samba de Roda. 2. Samba Chula. 3. Processo de
Criação. 4. Artes da Cena. I. Silva, Renata de Lima,
orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 02 da sessão de Defesa de Dissertação de Lorena Fonte de Oliveira, que confere o título de Mestra em Artes da Cena, na área de concentração em Teatro, Dança e Direção de Arte.

Aos vinte e quatro dias do mês de fevereiro de dois mil e vinte e dois, a partir das oito e trinta, via Google Meet, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada "NO PINICADO DA VIOLA: A CONSTRUÇÃO DE PERSONAGEM A PARTIR DO SAMBA CHULA". Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Renata de Lima Silva (FEFD/UFG), com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Clecia Maria Aquino de Queiroz (DDA/UFS) membro titular externo; Professora Doutora Joana Abreu Pereira de Oliveira (EMAC/UFG) membro titular externo. Durante a arguição os membros da banca fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata aprovada pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Renata de Lima Silva, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos vinte e quatro dias do mês de fevereiro de dois mil e vinte e dois.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

"NO PINICADO DA VIOLA: A CRIAÇÃO DE PERSONAGEM A PARTIR DA EXPERIÊNCIA COM O SAMBA CHULA"



Documento assinado eletronicamente por **Clécia Maria Aquino de Queiroz, Usuário Externo**, em 19/04/2022, às 20:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Renata De Lima Silva, Professora do Magistério Superior**, em 25/04/2022, às 08:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Joana Abreu Pereira De Oliveira, Professora do Magistério Superior**, em 30/04/2022, às 16:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2844453** e o código CRC **4DB5EB85**.

RESUMO

O Samba de Roda é uma manifestação expressiva tradicional da região do Recôncavo Baiano, que envolve música e aspectos coreográficos, poéticos, festivos e ritualísticos. Desde o ano de 2005, foi reconhecido como patrimônio oral e imaterial da humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). O samba, é considerado um gênero musical brasileiro. Dentre as distintas manifestações de samba, está o Samba de Roda e o Samba Chula, que se caracteriza pela presença de um tipo de canto que dá nome ao samba (chula) e da viola machete. A partir da experiência com o Samba Chula no grupo “Angoleiros do Samba Chula”, de Goiânia - Goiás, surge o desejo de realizar uma investigação cênica sobre a potencialidade do Samba Chula como mola propulsora para um trabalho criativo cênico, em especial, para a criação de personagem. Tal investigação incidiu na realização de pesquisa de campo no distrito de São Braz, município de Santo Amaro - Bahia, com o grupo Samba Chula João do Boi; em estudos teóricos sobre o trabalho cênico, sobretudo a partir de pesquisas realizadas pelo Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais (Unicamp) e pelo NuPICC – Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22 e, por fim, em laboratório cênico de onde nasce a personagem Dona Rosário. Para tanto, parte-se da compreensão que o trabalho criativo em Artes da Cena, com elementos de manifestações culturais afro-brasileiras, tais como do Samba Chula, propicia a ampliação do potencial comunicativo e político do teatro, valorando traços de identidades culturais.

Palavras-Chave: Samba de Roda; Samba Chula; Processo de Criação; Artes da Cena.

ABSTRACT

Samba de Roda is a traditional expressive manifestation of the Recôncavo Baiano region, which involves music and choreographic, poetic, festive and ritualistic aspects. Since 2005, it has been recognized as an oral and intangible heritage of humanity by the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (Unesco). Samba is considered a Brazilian musical genre. Among the different manifestations of samba, there is the Samba de Roda and the Samba Chula, which is characterized by the presence of a type of song that gives its name to the samba (chula) and the viola machete. From the experience with Samba Chula in the group “Angoleiros do Samba Chula”, from Goiânia - Goiás, the desire arises to carry out a scenic investigation into the potential of Samba Chula as a driving force for a scenic creative work, in particular, for the character creation. This investigation focused on conducting field research in the district of São Braz, municipality of Santo Amaro - Bahia, with the Samba Chula João do Boi group; in theoretical studies on scenic work, especially from research carried out by Lume – Interdisciplinary Center for Theater Research (Unicamp) and by NuPICC – Collective Scenic Research and Investigation Nucleus 22 and, finally, in a scenic laboratory where the character is born. Rosario. Therefore, it starts from the understanding that the creative work in Arts of the Scene, with elements of Afro-Brazilian cultural manifestations, such as Samba Chula, provides the expansion of the communicative and political potential of the theater, valuing traits of cultural identities.

Keywords: Samba de Roda; Samba Chula; Creation process; Performing Arts.

*Dedicado à memória de
Dona Nicinha - Maria Eunice de Souza
(1948-2021)*

AGRADECIMENTO

Primeiramente, agradeço a Deus, por conseguir chegar até aqui.

Agradeço à minha mãe, Maria Rosa Fonte, e ao meu pai, Valdeci Francisco, por serem os alicerces da minha vida, e terem apoiado toda minha trajetória. Vocês são e sempre serão o significado de amor verdadeiro e sincero.

À minha irmã, Vanessa Fonte, e à minha sobrinha, Terena Sofia, as flores que alegram nossa casa e aquecem meu coração. Ao meu irmão, Alex Fonte, que se faz presente mesmo distante.

Ao meu noivo Renan, pelo apoio, carinho e por abraçar meus projetos de arte e de vida.

Às minhas avós, Lauri Pimenta (em memória) e Maria Luiza Fonte (em memória).

Aos meus avôs, Braz Francisco (em memória) e Divino Cruz (em memória).

Ao Teatro, à Capoeira Angola, ao Samba de Roda e ao Samba Chula, que me proporcionaram um novo olhar para o mundo, tornaram-se, em minha trajetória, lugares de respeito, energia, entrega, humildade, amor, dedicação, magia, troca, jogo, um conjunto de elementos que compõem minha formação.

Ao meu Mestre Vermelho, meu tio, meu segundo pai. Sou discípula e aprendo com ele.

À Associação de Capoeira Angola do Estado de Goiás – Grupo de Capoeira Só Angola, lugar de luta, resistência e aprendizado, aos meus/minhas mestres, mestras desse lugar: Mestre Caçador, Mestra Ana Maria, Mestra Valéria, Contramestra Marcinha, Contramestre Aquim e Contramestre Reges.

Ao Mestre Boca Rica, pelos momentos de ensinamento.

Aos Angoleiros do Samba Chula, pelos sambas, pelas vivências, pelos momentos de estudos e pelas oportunidades.

Aos camaradas de capoeiragem e de samba, Nathália, Reginaldo e Pedro Henrique.

Ao meu amigo de longa data, Gustavo, por nos presentear com a fabricação de violas machete aqui em Goiás.

Ao meu amigo e grande parceiro, Pompílio Machado.

Ao grande, Mestre João do Boi, e sua esposa, Dona Nicinha, que abriram as portas de sua casa e me acolheram, me ensinaram.

À Cida e Ana, amigas queridas, sambadeiras, filhas de João do Boi e Nicinha.

Ao Samba Chula João do Boi, pelas chulas, os sambas, os momentos de aprendizagem e a todos/as os seus/suas integrantes.

Aos amigos e amigas que fiz durante a trajetória desta pesquisa: Dona Dora, Massú, Paulinho, Negô, Timbeta, Stheffany, Eliana, Thaylane, Maria Eduarda, Alberth, Mestre Plínio, Mestra Joseane e tantas outras e outros.

Ao Babau e ao Elon, que me proporcionaram grandes encontros com sambadores e sambadeiras em Salvador, em São Braz, em Camaçari, em Santo Amaro e em outros lugares do Recôncavo Baiano.

À Renata Caetano, pelas parcerias e por haver feito o figurino da personagem Dona Rosário.

Às mulheres que se somaram nessa empreitada de criação de figurino, Barbara Félix, Marieta e Aissi Karita.

À Flavia Honorato, por sua amizade, dedicação, talento e sensibilidade com as fotografias da personagem Dona Rosário.

Ao meu amigo, Vinicius Bolivar, que me encanta com sua voz, seu charme, sua risada, seu talento, obrigada pela parceria na arte, por sempre me ouvir e me aconselhar.

A todos/as os/as integrantes do espaço Águas de Menino.

A todos/as os/as integrantes do Núcleo Coletivo 22, pelos aprendizados em arte, pelas viagens, pelas risadas, pelos cantos e pelas novas descobertas.

À minha orientadora, que se tornou uma grande amiga, Renata Kabilaewatala¹, por me guiar no caminho da arte, da educação, da cultura popular, do conhecimento compartilhado e por sua tamanha generosidade, sabedoria e axé.

¹ Renata de Lima Silva

SUMÁRIO

RESUMO.....	7
ABSTRACT	8
INTRODUÇÃO	19
1. PRIMEIRO CAPÍTULO: OS SAMBAS DA MINHA VIDA.....	31
1.1 O Samba, o Samba de Roda e o Samba Chula	34
1.2 Samba de Roda do Recôncavo Baiano - Patrimônio Cultural.....	38
1.3 O Samba Chula do Recôncavo Baiano	40
1.4 O Corpo-voz do Samba Chula.....	48
1.5 Samba Chula João do Boi	54
1.6 Angoleiros do Samba Chula	63
1.7 Na Encruzilhada, o Samba, o Dono do Corpo	74
2. SEGUNDO CAPÍTULO – OS SONS, AS CORES, OS SABERES E A GENTE DO LUGAR.....	78
2.1 O Campo Vivido	78
2.2 Chegança... ..	80
2.3 Lugar / Geografia	81
2.4 Trabalho e Sobrevivência.....	86
2.5 Cotidiano – Samba, Comida e Cerveja.....	90
2.6 As Mulheres, os Homens, os/as Jovens e as Crianças na Dança e no Canto da Chula.....	96
2.7 Samba para os Santos: São Cosme e São Damião, Ibéjis e Caboclos.....	102
3. TERCEIRO CAPÍTULO – DAS TÉCNICAS E METODOLOGIAS DE TRABALHO CÊNICO	108
3.1 Instalação Corporal	109
3.2 Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP	112
4. QUARTO CAPÍTULO – O VIR A SER DE DONA ROSÁRIO	125
4.1 Reflexões a partir do Diário de Laboratório I	128
4.2 Dona Rosário – uma história semificcional.....	131
4.3 Reflexões a partir do Diário de Laboratório II.....	135
4.4 Reflexões a partir do Diário de Laboratório III	137
4.5 A poenografia de “Dona Rosário e sua aula samba-chula”	139
4.6 Processo de Construção do Figurino.....	142
5. QUINTO CAPÍTULO – VIVA DONA ROSÁRIO, DONA ROSÁRIO VIVA!	151
5.1 As Andanças de Dona Rosário: Qualificação, Ginga Erê, 13º Encontro de Goiano De Capoeira Angola e Samba Chula	151
5.2 (Pré)texto-teatral de Dona Rosário	158

5.3 Ensaio Fotográfico de Dona Rosário.....	163
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	181
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	184

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: De lá pra cá, Nzinga vem gingar! Registro da apresentação no CEPAE/UFG - Centro de Ensino e Pesquisa Aplicada à Educação. Foto: Marlini Dorneles, 2013.....	23
Figura 2: Por Cima do Mar eu Vim. Registro da apresentação no Centro Cultural UFG. Foto: Layza Vasconcelos, 2015.....	24
Figura 3: Festa de Caboclo 2012/2013. Acervo: Terreiro Àçê Alaketù ilê Ògún	54
Figura 4: Ruína da Capela São Braz. Foto: Lorena Fonte, 2020.....	56
Figura 5: Mestre João do Boi e Massú. Foto disponível em: https://www.instagram.com/p/B2uTil3ltMn/?igshid=1hc2lx34%20ahy4a	58
Figura 6: Samba Chula João do Boi. Foto disponível em: https://www.diadamusica.com.br/scjb	63
Figura 7: Mestre Boca Rica e Mestre Vermelho. Foto: Acervo Só Angola.....	65
Figura 8: Associação de Capoeira Angola do Estado de Goiás no Jardim das Aroeiras. Foto: Acervo Só Angola.....	68
Figura 9: Integrantes do grupo Angoleiros do Samba Chula. Foto: Acervo Só Angola	71
Figura 10: Mestre Plínio tocando viola machete e Mestra Joseana cantando e batendo palma. Foto: Lorena Fonte, 2020.	83
Figura 11: Pandeiro feito por Mestre Plínio com couro de cobra. Foto: Lorena Fonte, 2020.....	84
Figura 12: São Brás. Fonte: SÃO BRÁS. Google Maps, c2022. Disponível em: https://www.google.com/maps/place/S%C3%A3o+Br%C3%A1s+-+Santo+Amaro,+BA,+44200-000/@-12.6084988,-38.7326681,15.5z/data=!4m5!3m4!1s0x715da2148f94377:0x1e49f7143e4c580!8m2!3d-12.6073119!4d-38.7271689	85
Figura 13: São Braz e, ao fundo, plantação de bambu. Foto: Lorena Fonte, 2020.	86
Figura 14: Mangue em São Braz. Foto: Lorena Fonte, 2020.	87
Figura 15: Mulheres vendendo camarão em feira de rua em Santo Amaro – BA. Foto: Lorena Fonte, 2020.....	88
Figura 16: Timbeta e Ana trabalhando na porta da casa de Mestre João do Boi. Foto: Lorena Fonte, 2020.....	89
Figura 17: Timbeta e Ana trabalhando na porta da casa de Mestre João do Boi. Foto: Lorena Fonte, 2020.....	90
Figura 18: Familiares, moradores e amigos de Mestre João do Boi na porta de sua casa. Foto: Lorena Fonte, 2020.....	91
Figura 19: Mestre Vermelho e Mestre João do Boi com seu cavalo na rua de sua casa. Foto: Lorena Fonte, 2020.....	93
Figura 20: Comida: arroz, vatapá, caranguejo e carne bovina. Foto: Lorena Fonte, 2020.	95
Figura 21: Marisqueira separando sururu que pegou no mangue em São Braz. Foto: Lorena Fonte, 2020.....	95
Figura 22: Moradora de São Braz, que ao passar na porta da casa do Mestre João do Boi, parou para sambar. Foto: Lorena Fonte, 2020	97
Figura 23: Seu João do Boi e os netos, Calango e Nêgo, de São Braz, município Santo Amaro da Purificação. Foto: Luiz Santos, retirada do Dossiê do IPAHN Samba de Roda do Recôncavo Baiano (2006, p. 62)	99
Figura 24: Massú e Stheffany sambando chula na sala da casa de Mestre João do Boi. Foto: Lorena Fonte, 2020.....	101

Figura 25: Mestre João do Boi, Massú, Dona Dora e Emanuel sentados na frente da casa de Mestre João do Boi, cantando, tocando e dançando Samba Chula. Foto: Lorena Fonte, 2020.....	102
Figura 26: Dona Dora e Dona Nicinha no quintal da casa de Dona Nicinha. Foto: Lorena Fonte, 2020.	104
Figura 27: Dona Nicinha sambando com Massú - Foto: Lorena Fonte, 2020.....	138
Figura 28: Ilustração de Aisse Karita.	145
Figura 29: “Ipêobá” ilustração em uma das paredes do Espaço Águas de Menino, de Cris Alves e Aisse Karita - Foto: Lorena Fonte.....	146
Figura 30: Abrindo os búzios fechados em minha casa. Foto: Maria Rosa Fonte, 2021.	146
Figura 31: Primeira saia, com as imagens de São Cosme e São Damião - Foto: Lorena Fonte.....	147
Figura 32: Segunda saia, com as imagens de São Cosme e São Damião - Foto: Flávia Honorato.	148
Figura 33: Terceira saia - Foto: Lorena Fonte.....	148
Figura 34: Qualificação de Mestrado (Dona Rosário e o Grupo Angoleiros do Samba Chula - Foto: Vanessa Fonte 07/05/2021.	152
Figura 35: Gravação do vídeo “A Bahia está Viva em Goiás”, com pequena participação de Dona Rosário - Foto: Balaio Produções 15/08/2021.	153
Figura 36: Material Gráfico Design: Michel Cunha - Evento Ginga Erê.....	154
Figura 37: Participação de Dona Rosário no evento Ginga Erê no espaço Águas de Menino – Foto: Vinicius Bolivar 25/09/2021.	154
Figura 38: Participação de Dona Rosário no evento Ginga Erê no espaço Águas de Menino – Foto: Vinicius Bolivar 25/09/2021.	155
Figura 39: Material Gráfico – 13º Encontro Goiano de Capoeira Angola e Samba Chula.	157
Figura 40: Apresentação Dona Rosário e os Angoleiros do Samba Chula – Foto: Diogo Marujo 09/10/2021.....	158
Figura 41: Personagem Dona Rosário / Locação Memorial do Cerrado da PUC Goiás – Foto: Flávia Honorato 14/01/2021.	163
Figura 42: Personagem Dona Rosário / Locação Memorial do Cerrado da PUC Goiás – Foto: Flávia Honorato 14/01/2021.	164
Figura 43: Personagem Dona Rosário / Locação Memorial do Cerrado da PUC Goiás – Foto: Flávia Honorato 14/01/2021.	165
Figura 44: Personagem Dona Rosário / Locação Memorial do Cerrado da PUC Goiás – Foto: Flávia Honorato 14/01/2021.	166
Figura 45: Personagem Dona Rosário / Locação Memorial do Cerrado da PUC Goiás – Foto: Flávia Honorato 14/01/2021.	167
Figura 46: Personagem Dona Rosário / Locação Memorial do Cerrado da PUC Goiás – Foto: Flávia Honorato 14/01/2021.	168
Figura 47: Personagem Dona Rosário / Locação Memorial do Cerrado da PUC Goiás – Foto: Flávia Honorato 14/01/2021.	169
Figura 48: Personagem Dona Rosário / Locação Memorial do Cerrado da PUC Goiás – Foto: Flávia Honorato 14/01/2021.	170
Figura 49: Personagem Dona Rosário / Locação Memorial do Cerrado da PUC Goiás – Foto: Flávia Honorato 14/01/2021.	171
Figura 50: Personagem Dona Rosário / Locação Memorial do Cerrado da PUC Goiás – Foto: Flávia Honorato 14/01/2021.	172
Figura 51: Personagem Dona Rosário / Locação Memorial do Cerrado da PUC Goiás – Foto: Flávia Honorato 14/01/2021.	173

Figura 52: Personagem Dona Rosário / Locação Memorial do Cerrado da PUC Goiás – Foto: Flávia Honorato 14/01/2021.	174
Figura 53: Personagem Dona Rosário / Locação Memorial do Cerrado da PUC Goiás – Foto: Flávia Honorato 14/01/2021.	175
Figura 54: Personagem Dona Rosário / Locação Memorial do Cerrado da PUC Goiás – Foto: Flávia Honorato 14/01/2021.	176
Figura 55: Personagem Dona Rosário / Locação Memorial do Cerrado da PUC Goiás – Foto: Flávia Honorato 14/01/2021.	177
Figura 56: Personagem Dona Rosário / Locação Memorial do Cerrado da PUC Goiás – Foto: Flávia Honorato 14/01/2021.	178
Figura 57: Personagem Dona Rosário / Locação Memorial do Cerrado da PUC Goiás – Foto: Flávia Honorato 14/01/2021.	179
Figura 58: Vídeo No pinicado da viola – Dona Rosário. Fonte: Acervo da autora.....	183

*Oh Lorena eu não posso me esquecer do seu olhar
Oh Lorena eu não posso me esquecer do seu olhar
Meu semblante animou
Capaz de me matar, hoje eu quero mais lhe ver
Oh Lorena pra poder me lembrar ah
Hoje eu quero mais lhe ver
O Morena pra poder me lembrar
Menina quer ir mais eu ah*

(Chula cantada por Mestre João do Boi no
13º Encontro Goiano de Capoeira Angola e Samba Chula, 09/10/2021)



INTRODUÇÃO

*Oh, meu senhor São Braz, você é meu protetor,
Senhor São Braz você é meu protetor
São José é minha guia
Você é meu pai xangô
Dentro do meu peito eu trago
Ai Deus a imagem do senhor
Vou mandar rezar sua voz, vou mandar rezar
Vou mandar rezar sua voz, vou mandar rezar
Chula - São Braz | Relativo - Vou mandar rezar sua voz
(João Saturno – Mestre João do Boi)*

O trabalho de pesquisa, que nesta dissertação está sistematizado, realizou-se a partir da investigação do processo de criação de personagem, sensibilizado e com aporte técnico e poético da cultura afro-brasileira, mais especificamente do Samba Chula. Tal processo aconteceu por meio do “Campo Vivido” com os grupos Samba Chula João do Boi (BA) e Angoleiros do Samba Chula (GO)³.

Como mulher negra, atriz, capoeirista e sambadeira, tenho me movimentado entre salas de ensaio, palcos, rodas e terreiros de manifestações tradicionais de matriz africana, percebendo tanto as similitudes desses eventos, como as suas particularidades. Desse modo, interessa-me a aproximação desses contextos, sobretudo com o intuito de pensar a dramaturgia e a cena e para além dos cânones europeus.

Este estudo se insere na esteira de investigações realizadas por Silva (2005, 2010, 2012) que desde sua dissertação de mestrado parte da “[...] hipótese de que na cultura popular se encontra um valioso reservatório de simbologias e recursos técnicos, que podem ser transpostos para a arte da cena, valorizando traços da identidade cultural” (SILVA, 2012, p.125). O que parece coadunar com a perspectiva da linha de pesquisa em que esse projeto se insere, “Estéticas e Poéticas das Artes da Cena” do programa de Pós-Graduação em Artes da Cena - UFG, que reforça que a pesquisa com esse engajamento “[...] pode proporcionar melhor e maior compreensão acerca da linguagem cênica, enquanto forma de conhecimento e fenômeno cultural, bem como suas repercussões, na interação que estabelecem entre as alteridades”⁴.

² As fotos de abertura dos capítulos, assim como as fotos do ensaio fotográfico foram realizadas pela atriz, fotógrafa e mestra em Performances Culturais Flávia Honorato (@olhareseafeto).

³ É importante salientar que o Samba Chula sofre diversas variações a depender da localidade onde se apresenta

⁴ Trecho retirado da descrição das linhas de pesquisa do site do PPGAC-UFG (Ver LINHAS, [entre 2000 e 2022]), acesso em 14 de fev. 2021).

Nessa perspectiva, podemos recorrer a algumas teorias e práticas que contribuem com uma mudança de paradigma em que as noções de cena, espetacularidade e performatividade podem ser observadas e compreendidas não apenas no que se convencionou chamar de teatro, mas, também, abrindo o olhar de pesquisadoras e pesquisadores do corpo e da cena para os rituais e performances culturais de modo mais amplo, como também discutiu Silva (2012).

Tendo em vista o entendimento de que as identificações culturais que se expressam no Samba Chula podem impulsionar a criação em arte, tanto no que diz respeito às visualidades cênicas, como às gestualidades, às poéticas musicais, às narrativas e ao jogo, esta pesquisa parte da preocupação em afirmar valores estéticos e poéticos da matriz africana.

Assim, diante dessa percepção surgem algumas questões geradoras: como Samba de Roda pode estimular a criação artística no teatro? Qual abordagem metodológica de criação artística, considerando a minha experiência como sambadeira e atriz/performer, seria adequada para a criação de uma personagem construída a partir do diálogo com o contexto cultural do Samba Chula? Como os treinamentos e a proposta de preparação corporal do NuPICC/Núcleo Coletivo 22 e do Lume Teatro podem integrar os elementos do Samba Chula? Como a movimentação do Samba Chula pode ser associada no corpo e pelo corpo de forma a ressignificá-lo na cena?

É importante que se diga que esta pesquisa, além de constituída por objetivos e questões profissionais, está entrelaçada com minha trajetória pessoal, na qual a cultura popular esteve presente, visto que tive a oportunidade de crescer acompanhando os cortejos da Festa do Divino com suas folias e bandeiras e escutando os tambores do Samba de Roda e os berimbaus da Capoeira Angola.

*“O samba é a vida,
é a alma, é a alegria da gente
(...) lhe digo, eu estou
com as pernas travadas
de reumatismo, a pressão
circulando, a coluna
também, mas quando toca
o pinicado do samba
eu acho que eu fico boa, eu
sambo, pareço uma menina de 15 anos.”*

*Dalva Damiana de Freitas, Cachoeira/BA
Dossiê IPHAN 4 - Samba de Roda do Recôncavo Baiano, 2006.*

Dona Dalva Damiana de Freitas⁵ diz que o samba é a vida, é a alma, e concordando com suas palavras acrescento, também, que o samba é memória. Memória essa, que também aciona minha trajetória pessoal, meus laços familiares e artísticos. Durante muito tempo, minha família (mãe, pai, irmão, irmã e eu) morou em um barracão no fundo da casa do meu avô paterno, e foi naquele quintal que presenciei meus tios confeccionarem instrumentos como: atabaques, berimbaus, pandeiros. Assim, cresci vendo os meus tios se tornarem *luthiers*⁶, além de mestres de Capoeira Angola.

Em minha trajetória, destaco, ainda, a contação de história que me acompanha desde o ensino fundamental, permitindo-me caminhar por importantes experiências artísticas. Foi pelo hábito de contar histórias na escola que fui indicada a estudar teatro aos nove anos de idade. Depois de muita procura, minha mãe conseguiu me matricular no curso de teatro, na antiga Escola de Artes Veiga Valle, atual Escola do Futuro do Estado de Goiás em Artes Basileu França – EFGABF, onde estudei teatro por dez anos. Posteriormente, na formação em nível superior, ingressei na graduação em Arte Cênicas pela Universidade Federal de Goiás - UFG (2013), atuei como arte-educadora circense na Escola de Circo Dom Fernando – PUC GO e, atualmente, sou pesquisadora/intérprete e produtora do Núcleo Coletivo 22.

No que se refere à formação acadêmica, vale mencionar, ainda, a especialização Lato Sensu em História e Cultura Afro-Brasileira e Africana (FH/UFG/UAB). Todas essas possibilidades de formação estética e humana foram determinantes para as minhas atuais inquietações, que são permeadas por um encantamento arrebatador do corpo na cultura afro-brasileira.

Desde criança, no quintal da casa de meu avô, observava a fabricação de instrumentos, e também participava de rodas de capoeira, de sambas de rodas, organizadas pelos meus tios Vanderly Francisco, o Mestre Vermelho e Vanderley Francisco, o Mestre Caçador, mestres de Capoeira Angola.

Os dois, em 1988, fundaram a Associação de Capoeira Angola do Estado de Goiás⁷, na qual treinavam e davam aula de capoeira, e, sempre, após uma roda de capoeira, acontecia

⁵ Dona Dalva Damiana de Freitas é compositora, cantora brasileira, sambadeira, líder do Grupo de Samba de Roda Suerdieck e integrante da Irmandade da Boa Morte. Doutora Honoris Causa pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Sua mãe era operária da fábrica de charutos Danemman e o pai, sapateiro e guarda em Feira de Santana.

⁶ Luthier é o construtor de instrumentos.

⁷ Associação de Capoeira Angola do Estado de Goiás (Grupo Só Angola) fundada em 1988, localizada na região leste de Goiânia-GO, tem por objetivo realizar um trabalho de valorização e preservação da capoeira herdada de

um samba. Desde criança, eu entrava na roda, como uma brincadeira, dançava e cantava. Meu tio sempre me levava nas rodas, juntamente com meu irmão mais velho e seu primeiro filho, hoje Treinel⁸ de Capoeira Angola. Assim, fui crescendo e criando um interesse maior na capoeira e no samba, pois nossas festas familiares sempre acabavam em uma roda de samba, com meus familiares tocando, cantando e dançando em torno de uma mesa, e que, por vezes, meu tio Vermelho tentava transformar em um Samba de Roda.

Aqui, vale mencionar que o Samba de Roda se difere de uma roda de samba, desde sua estrutura espacial, a forma de cantar, dançar e até mesmo pelos instrumentos musicais. Existe uma diferença entre os diversos tipos de samba que abriga esse termo “samba de roda”, inclusive o Samba Chula, considerado assim pelo Iphan e que ainda tem resistência de ser aceito por alguns grupos no Recôncavo, a exemplo de Seu Zeca Afonso, de São Francisco do Conde, como destacou a pesquisadora Clécia Maria Aquino de Queiroz (2019).

Por volta de 2009, no grupo Só Angola, eu, Mestre Vermelho, seu filho Iury, minha irmã Vanessa, e outros/as integrantes do grupo de capoeira, começamos a marcar horários para ensaiar o samba, já que tínhamos horários para treinar a capoeira, e foi em 2011 que conseguimos sistematizar melhor um grupo de Samba de Roda, que na época foi intitulado de “Angoleiros do Samba”, uma vez que os participantes, na qualidade de integrantes do Só Angola, identificavam-se como angoleiros e angoleiras – identidade atribuída aos praticantes de Capoeira Angola.

Mestre Vermelho, após a fundação do grupo de Samba de Roda, começou a dedicar seus estudos ao Samba Chula. Ao direcionar seu interesse no Samba Chula, Mestre Vermelho decide, juntamente com os integrantes do grupo, alterar o nome do grupo de samba para “Angoleiros do Samba Chula”.

A capoeira e o samba compõem o que sou, e foi a partir desses rastros corporais e ruídos performativos que ingressei no Núcleo Coletivo 22, em 2011.

O núcleo é o encontro de artistas-pesquisadores que, através da dança em profunda interação com a música e o teatro, materializam suas inquietações e desejos em forma de arte, propondo-se a estudar a performance de manifestações da cultura

nossos antepassados, cumprindo a responsabilidade de passar para as futuras gerações a filosofia e os ensinamentos dessa arte que hoje é considerada patrimônio imaterial brasileiro.

⁸ Treinel é um título adquirido dentro da Capoeira Angola, com o qual a pessoa treina outras pessoas, uma espécie de professor. Na Capoeira Angola temos as seguintes nomenclaturas: aluno(a), treinel(a), contramestre(a) e mestre(a).

popular brasileira e compor trabalhos artísticos a partir da construção de dramaturgias do corpo. (LIMA e SILVA, 2014, p.154)

O Núcleo Coletivo 22, do qual faço parte desde 2011, teve origem com duas artistas da dança em 2001; na atualidade, é composto por artistas com formação em dança, teatro e música com interesse em saberes e poéticas afro-ameríndias como lugar de aprendizagem. O Núcleo atua com projetos envolvendo produção/realização de performances, espetáculos e arte-educação, tendo uma relação bastante íntima com a universidade e a pesquisa acadêmica. É interessante mencionar que da companhia artística Núcleo Coletivo 22 se originou o Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22, o NuPICC, cadastrado no diretório dos grupos de pesquisa do CNPq e da própria UFG.

É neste momento-lugar que dou início a minha pesquisa de conclusão de curso em Artes Cênicas na Universidade Federal de Goiás – UFG, orientada pela Prof^a. Dr.^a Renata Kabilaewatala, angoleira e diretora do Núcleo Coletivo 22 e, atualmente, orientadora desta pesquisa de mestrado. Neste trabalho de conclusão de curso, estabeleço um diálogo entre a contação de história e a linguagem da Capoeira Angola, que gerou o trabalho artístico “De lá pra cá, Nzinga vem gingar!” e que depois reverberou na criação do espetáculo “Por Cima do Mar eu Vim”, que compõem o repertório do Núcleo Coletivo 22.



Figura 1: De lá pra cá, Nzinga vem gingar! Registro da apresentação no CEPAE/UFG - Centro de Ensino e Pesquisa Aplicada à Educação. Foto: Marlini Dorneles, 2013.



Figura 2: Por Cima do Mar eu Vim. Registro da apresentação no Centro Cultural UFG. Foto: Layza Vasconcelos, 2015.

Essa trajetória aguça o interesse em viver, pensar e criar na cena artística contemporânea, influenciada por uma perspectiva que reconhece nos saberes tradicionais, historicamente subalternizados, alternativas para o enfrentamento e para resistência às forças do poder colonial, relacionando nesta pesquisa decolonialidade e corpo. Desse modo, ao pensar o fazer teatral em relação com manifestações tradicionais expressivas, almejo discutir a questão do corpo em ambas as linguagens, problematizando como a segunda pode incidir sobre o primeiro, por meio do processo de criação de personagem.

Pensar a questão do corpo nas manifestações afro-brasileiras para o processo criativo em Artes da Cena é buscar construir uma identidade corporal pautada na expressividade, cotidianidade e na esfera ritualística. Assim, a exemplo do que defenderam Silva e Lima (2014) ou mesmo Lima (2016), acredito que a expressividade do corpo no Samba de Roda é estabelecida pela tessitura poética de corpos em movimento em profunda conexão com o ritual e o cotidiano, o que me parece ser seria algo mais abrangente e para a/o artista-pesquisador/a em busca de identificações populares. Nesse sentido, Silva e Lima consideram que “[...] o olhar do artista-pesquisador para a cultura popular, mesmo que respaldado por

procedimentos da pesquisa antropológica, é norteado pelo princípio do “saber sensível”, isto é, por questões de ordem estética, sejam elas técnicas, poéticas e/ou simbólicas” (SILVA e LIMA, 2014, p. 154).

As possibilidades investigativas para as performances das culturas afro-brasileiras e populares, que são estabelecidas por saberes e fazeres tradicionais podem possibilitar um olhar sensível e a ampliação do potencial comunicativo das Artes da Cena, no sentido de ampliação das possibilidades estéticas e políticas de forma mais inclusivas, adaptando-se aos diferentes contextos culturais.

No caso específico desta pesquisa, almejo que as reflexões aqui sistematizadas possam colaborar com as discussões sobre as possibilidades que a cultura afro-brasileira oferece para a elaboração de ações performativas na criação de personagem, resultante da experiência e do contato vivenciado com o Samba Chula. Sendo uma pesquisa que tem o corpo de uma artista-pesquisadora e praticante de Samba Chula, Samba de Roda e Capoeira Angola (na cidade de Goiânia), o principal lócus de um pensar-fazer-dizer na cena contemporânea.

Com o intuito de estudar de forma sistemática abordagens de Samba Chula, selecionei dois grupos, o grupo “Angoleiros do Samba Chula” de Goiânia - Goiás coordenado por Mestre Vermelho e o grupo “Samba Chula João do Boi” em São Braz, povoado do município de Santo Amaro, no estado da Bahia. Embora não seja o intuito deste trabalho discutir as aproximações e diferenças entre os dois grupos, é importante mencionar que o grupo Samba Chula João do Boi está inserido em um contexto em que o Samba Chula é uma prática nativa, enquanto os Angoleiros do Samba Chula, nasce a partir do interesse de identificação e busca com a cultura baiana. Todavia, acredito que ambos os grupos apresentam elementos para a compreensão do Samba Chula em sua dimensão coletiva e ritualística, como observa Amoroso (2010):

O Samba de Roda caracteriza-se, assim, como um ritual de caráter festivo, no qual a experiência e a expressão se encontram. É na roda que acontece a sensação estética do samba e é na vida, no antes, no durante e no depois do samba, que o dinâmico processo reflexivo continua impulsionado pela experiência da alteridade. O Samba de Roda não é de domínio do particular, ou seja, não acontece com uma pessoa isoladamente, ele é coletivo por natureza. O processo reflexivo é constante, o jogo e a troca de experiência são vivências de quem samba o passo do miudinho se comunicando com a viola, com o outro ou com o público através da expressão do corpo (AMOROSO, 2010, p. 03).

Essa investigação, que acontece a partir da experiência, pautando a prática como pesquisa, busca a construção do corpo cênico amparado pela técnica corporal, a partir da Instalação Corporal, proposta por Silva (2010) em sua tese de doutorado, que oferece pistas, em termos de procedimentos metodológicos para o trabalho de criação e investigação cênica. Além do mais, pensando especificamente o trabalho de atriz e a criação de personagem, busco apoio nas pesquisas desenvolvidas a partir do trabalho do Lume Teatro – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp, por meio das produções, *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator* e *Ensaio de atuação* de Renato Ferracini; *A arte de ator: da técnica à representação* de Luís Otávio Burnier e *Da minha janela vejo... : relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no Lume* de Ana Cristina Colla.

É nos trabalhos de Renata Kabilaewatala e Marlini Dorneles de Lima, ambas professoras do curso de Licenciatura em Dança da UFG, que se alicerçam, também, importantes aspectos pertinentes para esse estudo, como a questão da ancestralidade, da Poetnografia, do Campo Vivido entre outros procedimentos, aspectos ressaltados por ambas em suas propostas de trabalho conjuntas e individuais.

Sobre poetnografia, Silva e Lima (2014, p. 167) apontaram como “[...] pedaços de realidades reinventados que trazem em seu seio identificações encontradas em manifestações da cultura popular e em performances que se abrem em meio ao cotidiano”. Em outra publicação, Lima (2016) ressalta o entendimento de poetnografias, ancorado pelos estudos de Silva (2012), com os elementos da: instalação corporal, a experiência da encruzilhada, o corpo limiar e que a partir desses estudos, Lima (2016) chegou ao entendimento de poetnografia:

Compreendido como fragmentos dramaturgicos frutos de um processo investigativo que tem a encruzilhada presente na experiência com o Campo Vivido, como mola propulsora do processo de criação. A poetnografia apresenta-se, pois, nas inúmeras possibilidades e complexidades de jogo entre essas noções, e dessa dinâmica se constroem, ou se evocam, matrizes (pontos de encontros) tecidas entre portas de entrada e saídas desta investigação corporal. (LIMA, 2016, p. 172)

Compreender e adentrar nos estudos da poetnografia possibilita uma abertura no âmbito da experiência estética do Campo Vivido, ou seja, no acontecimento do corpo. Alvitando uma articulação a partir das expressões culturais brasileiras, e a correlação entre as matrizes estéticas e a alteridade retirada das práticas e saberes das manifestações culturais afro-brasileiras. Propondo, assim, uma relação dialógica entre Campo Vivido e poetnografia.

Além disso, no que diz respeito ao campo teórico-político, no estudo sobre decolonialidade e educação popular apresentado por João Colares da Mota Neto (2016), discute-se a necessidade do entendimento da colonialidade “[...] como um padrão mundial de poder que persiste, mesmo com as independências, estruturando as relações desiguais entre pessoas, culturas e nações” (p. 74), e a decolonialidade como uma expressão “[...] que envolve não apenas a libertação política de uma nação, mas também todas as relações de poder implicadas na cultura, na educação, nas mentalidades e na organização socioeconômica” (p. 17), e a educação popular como “[...] um esforço de mobilização, organização que pode ser identificada em torno de práticas político-pedagógicas de denúncia à exclusão social das classes e grupos populares” (p. 31), o que oferece parâmetros para o posicionamento de que tipo de arte queremos estudar e para quê.

A partir dessa compreensão, o presente trabalho está posicionado em uma perspectiva que busca a decolonização do corpo nas Artes Cênicas, estabelecendo um diálogo entre os processos históricos de corpos que se relacionam com a cultura e a arte, bem como um conglomerado de saberes que se relacionam fora e dentro da academia.

Com os propósitos apresentados, esta dissertação de mestrado está organizada em cinco capítulos. O primeiro capítulo explicita minhas memórias do samba no corpo e como elas afetaram e afetam meu trabalho, sendo também uma sistematização da revisão bibliografia sobre o Samba Chula, realizada a partir dos trabalhos desenvolvidos no Dossiê de Registro do Samba de Roda do Recôncavo Baiano (2006) e por Daniela Amoroso (2009, 2010); João Paim Mascarenhas (2014); Katharina Döring (2016a, 2016b, 2020); Clécia Maria Aquino de Queiroz (2019). Primeiramente, apresento definições para a compressão da especificidade das categorias Samba, Samba de Roda e Samba Chula. A partir dessas autoras e autores, apresentamos o Samba Chula não apenas como um gênero musical, mas em sua qualidade de manifestação expressiva que compreende diferentes aspectos, tais como coreográficos, poéticos, ritualísticos em profunda conexão com seu contexto cultural. Nesse capítulo, destaco também a importância do canto, designado como chula, para a caracterização da manifestação em questão. Em seguida, apresento o histórico dos dois grupos em que se realizou a pesquisa de campo. Por fim, a partir das discussões de Muniz Sodré (1998), apresento algumas considerações sobre o corpo no samba.

No segundo capítulo, apresento a pesquisa de campo a partir da noção de Campo Vivido, em que o bom e velho diário de campo foi um grande aliado, bem como as vivências,

as prosas e sambas. Ao adentrar o contexto cultural do Samba Chula tendo como intuito a convivência com as sambadeiras e sambadores e o ser e estar em São Braz, fez-se com que se priorizasse as sensações e experiências que atravessaram o corpo, em meio à dança, ao canto, aos instrumentos, à comida, à bebida e às prosas. Desse modo, essa experiência é aqui descrita em uma narrativa que revela minhas impressões desde a chegada até a despedida, perpassando pelas paisagens, pelo cotidiano, realidade e cultura do lugar.

No terceiro capítulo, discorro a respeito das metodologias utilizadas nesta pesquisa para o processo de criação da personagem Dona Rosário, que nasce a partir do Campo Vivido, evocado nos laboratórios de criação, que tiveram como subsídio técnicas e noções de preparação corporal e de trabalho de artista da cena, ancoradas em propostas desenvolvidos pelo Núcleo Coletivo 22 e sistematizadas por Silva (2010, 2012), Lima (2016) e Silva e Lima (2020), bem como pelo Lume Teatro - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP, através das produções citadas acima de Renato Ferracini, Luís Otávio Burnier e Ana Cristina Colla.

No quarto capítulo, a partir do diário de laboratório, apresento o processo de investigação prático de criação da personagem que recebeu o nome de Dona Rosário. Neste capítulo trago também, uma breve descrição sobre o LaNuPICC – Laboratório Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22, apresento algumas reflexões e relatos referentes ao processo de criação conduzidos sob a orientação de Renata Kabilaewatala e por mim em trabalho solo.

O quinto e último capítulo desta dissertação revela a vida de Dona Rosário, suas aparições e andanças, suas parcerias com o grupo Angoleiros do Samba Chula, como ela foi recepcionada no Espaço Águas de Menino, em meio a um caruru e, também, sua participação no evento com a presença de Mestre João do Boi e Babau de São Braz - BA, Mestre Plínio e Mestra Joseane de Camaçari - BA, integrantes do Grupo de Samba Chula Filhos de Oyò e o Mestre de Capoeira Angola Boca Rica de Salvador – BA. Finalizo o capítulo apresentando o (pré)texto teatral de uma aula-cena de Dona Rosário sobre suas memórias e o Samba Chula e, por fim, um ensaio fotográfico realizado pela atriz, fotógrafa e mestra em Performances Culturais, Flávia Honorato, no Memorial do Cerrado da PUC Goiás.

Além da dissertação, de um (pré)texto teatral e da performance de Dona Rosário, considero como produto deste processo de pesquisa o videodocumentário⁹ produzido a partir de imagens colhidas na pesquisa de campo e em uma das performances realizadas, como sugestão de continuidade da apreciação do trabalho que agora se introduz.

⁹ No pinicado da viola – Dona Rosário (2022).



1. PRIMEIRO CAPÍTULO: OS SAMBAS DA MINHA VIDA

*Saudosa maloca, maloca querida
Dim dim donde nós passemos os dias feliz de nossa vida
Saudosa maloca, maloca querida
Dim dim donde nós passemos os dias feliz de nossa vida
Adoniran Barbosa*

Como dizem os goianos, “o sol estava rachando”, tempo seco, calor insuportável, o som tocava em um volume alto, não lembro se a música vinha da rádio ou se tinha uma fita cassete (k7) tocando, eu brincava ao som de Adoniran Barbosa (1910-1982). A brincadeira era qualquer uma que tomasse o tempo das crianças daquele quintal. Enquanto o som tocava alto, meus tios estavam ali produzindo seus atabaques e cantando embalados pelo som. Vez ou outra, meu avô aparecia e trocava o samba por uma moda de viola.

Por ali, moravam cerca de 17 pessoas, entre adultos e crianças que se dividiam em dois barracões, um na lateral, outro no fundo do quintal e uma casa na frente. Meu avô Braz Francisco de Oliveira, popularmente conhecido como Braz da Mata, tecia sua rede de pesca. Por ali, todos tinham seus afazeres. O velho Braz era da Mata justamente por ser do Morro do Macaco, nos arredores da antiga capital, a Cidade de Goiás, tendo migrado para Goiânia para possibilitar oportunidade de estudo para seus filhos.

Pensando bem, é provável que a música que meus tios ouviam viesse de uma fita k7, pois era muito difícil uma rádio, em 1996, tocar um samba. Na casa do meu avô, o rádio era sempre sintonizado nas rádios que tocavam modas de viola.

O que aqui descrevo, a partir de memórias vivas e lúcidas, faz parte das vivências cotidianas da minha infância, som alto, fabricação de instrumentos, rede de pesca manual, sons de atabaque, pandeiro, berimbau, agogô. Cresci naquela casa da região leste de Goiânia, setor Jardim Novo Mundo. A música com a qual eu abro esta sessão é uma das primeiras músicas de samba que ouvi e tenho lembranças em minha vida.

Minha aproximação com o samba se deu a partir das vozes de Adoniran Barbosa, Bezerra da Silva, Dorival Caymmi, Clara Nunes, Cartola, Zeca Pagodinho, Beth Carvalho, extremamente influenciada pelos meus tios paternos, já que esse repertório musical era selecionado por eles. Por ali, também ouvíamos: Tião Carreiro e Pardinho, Zé Carreiro e Carreirinho, Tonico e Tinoco tocando modas de viola, pagodes caipiras e, por vezes, até reggae.

Nas reuniões de finais de semana e nas festividades de aniversário, meus tios e seus amigos, cada um com um instrumento: pandeiro, rebolo, chocalho, sempre tocavam samba, ou melhor, organizavam uma roda de samba onde eles cantavam praticamente todas as músicas que ouvíamos durante a semana.

Uma coisa que minha família paterna me ensinou foi reunir pessoas. Por morar na casa do meu avô paterno, a ligação com esse lado da família sempre foi maior. Com uma família numerosa, meus avós tiveram 11 filhos: 4 mulheres e 7 homens, dentre eles, meu pai, que quando serviu ao exército teve contato com a capoeira, pois, segundo ele, a capoeira era uma das atividades obrigatórias do quartel do estado de Goiás na década de 80.

Cresci no universo da capoeiragem, ouvindo o som do berimbau sendo tocado no quintal de casa, a batida do atabaque, o toque do pandeiro, brincando capoeira com boa parte dos meus primos e primas. Aprendi a gostar de Capoeira Angola, de samba e de Samba de Roda. Desde pequena, compreendia minimamente que existiam distintos estilos de samba, isso porque além de ouvir as músicas de samba nas fitas k7, eu acompanhava os ensaios e reuniões que os meus tios faziam em casa e, por ali, além do repertório musical de samba conhecido mais popularmente por meio da rádio e televisão, ouvia-se, também, o Samba de Roda. Esse último não agradava muito os parentes, talvez por não ser tão familiar, talvez pelas letras serem desconhecidas, ou pela forma que meu tio negão (Mestre Vermelho), como é chamado pelos íntimos, nos ensinava a dançar, com regras a serem seguidas. No entanto, mesmo com a desaprovação ou chacota, o Samba de Roda se fazia presente naquele quintal.

Vale mencionar que esse período da minha infância corresponde à primeira década de envolvimento de meus tios com a capoeira, que, por consequência, trouxe também o Samba de Roda e outras manifestações que da Bahia migraram para os outros estados brasileiros de carona com a capoeira, tais como a puxada de rede e o maculelê, amplamente divulgados por uma abordagem folclorista. O que quero dizer com isso é que esse período corresponde ao processo de conhecimento e incorporação dessa nova cultura, que se apresentava para meus tios, em seus corpos, repertório e cotidiano, o que se deu por meio de um sentimento arrebatador de encantamento.

Na medida que fui crescendo, embora outros repertórios musicais adentrassem a nossa casa, como o pagode baiano, o samba continuava presente, agora nas vozes de figuras como Alcione, Elza Soares e Maria Bethânia, esta última cantando um estilo de samba muito parecido com o que o meu tio tentava nos ensinar, trazendo elementos do Recôncavo Baiano.

Geralmente, depois das rodas de Capoeira Angola, organizava-se um Samba de Roda com berimbau, atabaque, pandeiro e agogô, todos instrumentos que eram utilizados na roda de Capoeira Angola. Depois da roda de capoeira, que geralmente acontecia nos sábados pela manhã, seguíamos para outro lugar: a casa de alguém ou um bar e, então, depois de comer e beber, os adultos tiravam os instrumentos do carro e começavam a tocar o samba, comecei a acompanhar essa rotina por volta dos meus 7 anos de idade, eu e meu irmão mais velho.

Ao trazer essas memórias, quero chamar a atenção para o fato de que o samba, além de ser um gênero musical, trata-se de algo que de um jeito ou de outro pode fazer parte da vida das pessoas, adentrado quintais, festas e o cotidiano. No caso específico de minha trajetória, a aproximação com a capoeira já ofereceu elementos para distinguir algumas vertentes do samba, que neste processo de investigação ficaram mais evidentes.

Por essas vivências cotidianas, pude observar a existência de uma variedade de sambas, no entanto, com esta pesquisa, pude adquirir maior consciência de que o samba é um grande gênero musical e cultural, com múltiplas possibilidades de expressão, marcada por questões geográficas e históricas (OLIVEIRA, 2021, p.3). Assim, podemos falar do samba tradicional, do samba de hoje, do samba de São Paulo, do samba do Rio de Janeiro, do samba dos anos 1960, do samba da Bahia e das muitas sambadas que acontecem Brasil a fora¹⁰.

E por falar em Bahia, ô lugar para ter samba! Foi da Bahia que tanto a Capoeira Angola como o Samba de Roda partiram para habitar outros estados do país. Essa diáspora de fato se deu conjuntamente, pois a capoeira e o samba parecem ser amigos, ou até parentes inseparáveis. Assim, como na minha experiência no grupo Só Angola, o Samba de Roda baiano esteve e está presente em muitos eventos organizados por capoeiristas, como também do “povo de santo”, como se diz das comunidades vinculadas às religiões de matriz africana.

Todavia, observo que o samba que mais acompanhou a capoeira na cidade de Goiânia, é o samba corrido, conforme explicarei mais à frente. Um samba feito com os próprios instrumentos utilizados na roda de capoeira, sobretudo o atabaque e os pandeiros, a exemplo do que podemos ver no Batucagê, evento realizado há 15 anos, por Mestre Goyano¹¹, do

¹⁰ Alguns trechos do texto acima, assim como outras reflexões apresentadas neste capítulo, foram publicadas por mim em artigos, como forma de publicizar a pesquisa em andamento. Ao longo da pesquisa, essas discussões foram sendo desenvolvidas. Nesse sentido, apresento, ao longo deste capítulo, essas reflexões de forma mais aprofundada.

¹¹ Mestre Goyano - Durval José Martins, mestre de Capoeira Angola – Barravento Grupo de Capoeira Angola. Ver sobre Batucagê em BATUCAGÊ ([2011-2021]).

grupo Barravento de Capoeira Angola e que faz um importante trabalho de divulgação da cultura negra na cidade de Goiânia - GO.



Figura 3: Batucagê na Serrinha - Edição de Novembro de 2016. Foto: Ju Cordeiro. Disponível em: BATUCAGÊ, 2016. Acesso: 22/11/2021 às 08:50.

Conheci o Batucagê na adolescência e, ainda hoje, esse é um evento que divulga amplamente o Samba de Roda. É importante salientar que, a despeito do Samba de Roda estar presentes em eventos como o Batucagê e em outras ações culturais, o Samba Chula, ao que me parece, com a presença da viola e suas especificidades ritualísticas só é praticado na cidade de Goiânia pelo grupo Angoleiros do Samba Chula. Quem diria que a viola que tocava as modas caipiras, nas rádios que meu avô tanto apreciava, nos seria apresentada em outro ritmo, no pinicar do samba.

1.1 O Samba, o Samba de Roda e o Samba Chula

*Eh amanheceu ioiô
Amanheceu iaia
Eh amanheceu ioiô
Amanheceu iaia
Amanheceu a luz do dia ah*

*Eh amanheceu ioiô
Amanheceu iaiá
Amanheceu a luz do dia ah
Toté toté maiomba eeeeh
Toté toté maiomba
Toté toté maiomba
Tava na bera da praia passeando com meu bem
Tava na bera da praia passeando com meu bem
Uma caboclinha me deu um psiu
O bem que eu quero a outro
Eu quero, você também aê
(Chula cantada por Mestre João do Boi)*

O samba é considerado um gênero musical amplo e de muitas ramificações, como o samba de partido-alto, o samba-choro, o samba de exaltação, a bossa nova, o pagode, o samba-jazz, o samba-canção, o samba de breque, o samba de terreiro, o samba enredo, o Samba de Roda entre outros.

O termo samba possui diversos significados. Em um dicionário de Língua Portuguesa, aparece a seguinte definição “Samba - *sm.* Dança cantada, de origem africana” (Rodrigues, 2012, p.135). No Novo Dicionário Banto de Nei Lopes (2012), o mesmo define “Samba [1] *s.m.* Nome genérico de várias danças populares brasileira; *p. ext.* a música que acompanha cada uma dessas danças; modernamente, expressão musical que constitui a espinha dorsal e a corrente principal da música popular brasileira” (LOPES, 2012 p. 226).

Muito se debate sobre a verdadeira origem do samba no Brasil, polemizando se o berço desse gênero de mãe africana seria a Bahia ou o Rio de Janeiro, segundo a pesquisadora Katharina Döring, que pesquisa o Samba de Roda do Recôncavo Baiano¹² desde 2001, o samba:

[...] termo genérico para uma infinidade de gêneros e estilos na música popular tradicional e urbana é tido quase como um símbolo da música popular e da cultura (popular) brasileira em geral. Dificilmente consegue-se definir o samba, porque já não existe como um gênero musical e sim como vários sambas. Muitos brasileiros e estrangeiros associam ao termo ‘samba’ um gênero musical popular urbano que se cristalizou no Rio de Janeiro a partir dos anos 20/30 numa forma consagrada, a qual deu origem para vários subgêneros e estilos diferentes no decorrer do século passado (DÖRING, 2016b, p.47).

¹² O Recôncavo Baiano é uma região geográfica localizada em torno da Baía de Todos-os-Santos, que abrange não só o litoral, mas também toda a região do interior circundante à Baía. O Recôncavo já foi compreendido como uma unidade regional que caracterizava 23 municípios. Conforme destacou a pesquisadora Clécia Maria Aquino de Queiroz, (2019, p.31) em 2007 “[...] por interesses econômicos e políticos, o governo do Estado dividiu a Bahia em Territórios de Identidade, e o Recôncavo foi novamente reconfigurado, passando a ter apenas 19 municípios”. Os municípios que compõe o Recôncavo Baiano são: Cabaceiras do Paraguaçu; Cachoeira; Castro Alves; Conceição do Almeida; Cruz das Almas; Dom Macedo Costa; Governador Mangabeira; Maragogipe; Muniz Ferreira; Muritiba; Nazaré; Santo Amaro; Santo Antônio de Jesus; São Felipe; São Félix; São Sebastião do Passé; Sapeaçu; Saubara e Varzedo.

Döring (2016b) ressalta o surgimento do samba como gênero popular urbano. Nesse sentido, para definir o samba e buscar compreender sua trajetória é importante não perder de vista seu nascimento como uma prática marginalizada e que se transforma em símbolo nacional.

Neste estudo, não temos a pretensão de discutir a origem do samba, pois nos parece mais importante, neste caso, compreendê-lo não apenas como um gênero musical, mas, sim, como uma manifestação expressiva que envolve também a dança e o ritual; que é diverso e que não se restringe aos territórios da Bahia e Rio de Janeiro, embora tenha muita expressão nesses contextos e, ainda, que o samba é um “[...] movimento de continuidade e afirmação dos valores culturais negros, pois é inegável que sua origem seja a diáspora africana” (SODRÉ, 1998, p.59).

Como destacado anteriormente, o samba tem diversas ramificações e, dentre elas, temos o Samba de Roda que, por vezes, é percebido como uma versão original do samba, isto é, mais tradicional.

Para que possamos compreender o Samba Chula é necessário passar pelo Samba de Roda, pois o mesmo nomeia uma variedade de sambas factuais, que se caracterizam segundo seus/suas próprios/as praticantes conforme o lugar (região), a instrumentação, o jeito de cantar e de dançar.

Para compreender um pouco mais do contexto e movimento do Samba de Roda, além das experiências no campo, realizei pesquisa bibliográfica, em literatura existente sobre o tema. Dito isso, consultei o Dossiê do Samba de Roda, publicado pelo IPHAN (2006); produções de pesquisadoras e pesquisadores dos campos da Antropologia, Música, Artes Cênicas, incluindo também os conhecimentos dos sambadores e sambadeiras de Samba Chula, como: Mestre João do Boi, Babau Santana, Massú, Dona Dora e Dona Nicinha (*in memoriam*).

“O Dossiê de Registro do Samba de Roda do Recôncavo Baiano foi realizado em Recife/PE, em Salvador/BA e no Recôncavo da Bahia, no ano de 2004, coordenado por Carlos Sandroni, professor da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE” (IPHAN, 2006, p.13). Além de contextualizar a origem do Samba de Roda, fazendo um mapeamento de grupos e fazedores/as na região do Recôncavo Baiano, o dossiê traz duas subdivisões

referentes ao Samba de Roda, tendo como base a relação entre dança e música: o Samba Chula e o Samba Corrido.

A dançarina, pesquisadora, docente da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (2010), Daniela Amoroso (2009), em sua tese de doutorado, *Levanta mulher e corre a roda: dança, estética e diversidade no Samba de Roda de São Félix e Cachoeira*, aborda o Samba de Roda de Cachoeira e São Félix. Além de realizar descrições e sintetização gráfica do passo miudinho, discorre sobre o Samba de Roda como forma de expressão cultural do Atlântico Negro, argumentando sobre os elementos do parentesco entre formas e estética do samba. A autora buscou, nos estudos da Etnocenologia, um suporte metodológico para a pesquisa, realizando, assim, contextualização do objeto, imersão no campo de pesquisa e a prática corporal (AMOROSO, 2009).

A pesquisadora e professora da Universidade Federal de Sergipe - Departamento de Dança, Campus Laranjeiras Clécia Maria Aquino de Queiroz (2019), em sua tese de doutorado, *Aprendendo a ler com minhas camaradas: seres, cenas, cenários e difusão do Samba de Roda através das sambadeiras do Recôncavo Baiano*, analisa as configurações cênicas do Samba de Roda no Recôncavo Baiano e como essas representações são transmitidas e difundidas comunitariamente, tendo como maior referência as vozes e performances das mulheres sambadeiras (QUEIROZ, 2019).

O pesquisador João Paim Mascarenhas (2014), em sua dissertação de mestrado, estuda o cancionário do Samba Chula e o grupo Samba Chula de São Braz, que, na ocasião da pesquisa, tinha Mestres João do Boi e Alumínio¹³ na liderança. Mascarenhas (2014), ao analisar as letras das cantigas de Samba Chula, percebe a presença de temas relacionados a amores e flertes, à viola, às lições de vida, às fantasias e relações de trabalho nas mais variadas formas daquela região (MASCARENHAS, 2014).

Os estudos de Katharina Döring (2016a, 2016b, 2020), contribuíram significativamente para as pesquisas sobre Samba de Roda no Brasil. Döring é alemã radicada no Brasil, é pesquisadora e produtora cultural das culturas populares brasileiras com ênfase no Samba de Roda e tradições cênico-poético-musicais de matriz africana (DÖRING, 2016b, p. 256) e realizou diversos estudos e pesquisas sobre o Samba de Roda e o Samba Chula, contribuindo, através de suas pesquisas e materiais, com o Dossiê do IPHAN sobre o Samba

¹³ Antônio Saturno, conhecido como Mestre Alumínio. A pesquisadora Katarine Döring, ao escrever o nome do Mestre, utiliza-se da grafia Alumínio, entretanto, em São Braz, as pessoas o chamam por Alumínio. Nesse sentido, ao me referir a ele, utilizarei a grafia conforme seus amigos e familiares o chamam: Alumínio.

de Roda. Além de produzir os CDs Samba Tradicional da Ilha (2005) e Samba Chula de São Braz (2009), realizou o registro do trabalho de 16 cantadores de chulas em dois CDs de áudio e no documentário *Cantador de Chula*, produzido com o patrocínio do Prêmio Avon Cultura de Vida.

Em 2016, a autora lançou um livro de mesmo nome, *Cantador de Chula: O Samba Antigo do Recôncavo*, que traz 43 valiosos depoimentos de mestres e mestras e análises do Samba Chula. A pesquisadora colaborou também na produção e/ou coordenação de vários projetos realizados pela ASSEBA¹⁴, que resultaram na produção de CDs, DVD e livros, dentre eles, *A Cartilha do Samba Chula e Mulheres do Samba de Roda*.

Em todos esses trabalhos mencionados, o Samba de Roda do Recôncavo Baiano é considerado uma importante expressão da diversidade cultural brasileira como procurarei demonstrar a seguir.

1.2 Samba de Roda do Recôncavo Baiano - Patrimônio Cultural

No Brasil, em 1937, o Ministério do Turismo criou o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, “[...] uma autarquia federal do Governo, responsável pela preservação e divulgação do patrimônio material e imaterial do país”¹⁵. Com a fundação do IPHAN, foi possível a criação de mecanismos para a proteção legal do patrimônio com amparo jurídico. Através de grupos de trabalho criados em 1988, foram desenvolvidos estudos e foi proposta a edição de um instrumento legal, para criação do instituto jurídico denominado Registro.

O Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, de acordo com a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, adotada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) em 2003 e ratificada pelo Brasil em 2006, é composto pelas práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu Patrimônio Cultural. (Disponível: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/71>, acesso: 12/05/2020 às 10:15).

¹⁴ ASSEBA - Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia.

¹⁵ Trecho retirado do site do Iphan sobre o histórico do Iphan. Acesso em 15 de maio de 2020 <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/872>.

Segundo o portal do Iphan, no texto sobre Instrumentos de Salvaguarda, no ano de 2000, o Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial (GTPI) apresentou a proposta técnica do decreto nº 3.551, criando o registro de bens culturais de natureza imaterial e o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI)¹⁶. No ano de 2004, o Samba de Roda do Recôncavo Baiano foi inscrito no Livro de Registro das Formas de Expressão, e em 2005, a UNESCO reconheceu esse bem imaterial como Obra-prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade (IPHAN, 2006).

O registro do Samba de Roda como patrimônio imaterial exigiu o mapeamento de um percurso histórico, datado desde o período da escravidão no Brasil, em que os povos africanos foram escravizados e trazidos à força para trabalhar nos engenhos e lavouras de cana-de-açúcar do Recôncavo Baiano.

Em março de 2020, o Samba de Roda do Recôncavo Baiano também passou a ser Patrimônio Cultural Imaterial do Estado da Bahia, segundo o decreto nº 19.494, assinado pelo governador Rui Costa, sendo reconhecido como manifestação musical no Livro de Registro Especial das Expressões Lúdicas e Artísticas da Bahia. Os estudos da patrimonialização do Samba de Roda, no estado da Bahia, foram realizados por meio do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC), autarquia vinculada à Secretaria de Cultura (Secult BA).

O Samba de Roda, como apontado no Dossiê do IPHAN (2006), influenciou no samba carioca e, até hoje, é considerado referência do samba nacional e está presente em toda a Bahia, principalmente no Recôncavo. Conforme destacado no Dossiê, é possível encontrar outras vertentes do Samba de Roda, como: Samba Chula, samba de coco, samba de viola, samba de umbigada, samba de estivador, samba corrido, samba de bate baú e outros. O Dossiê do IPHAN (2006) reconhece as diversas variações dos sambas feitos em roda no Recôncavo, mas pelas similaridades termina por agrupá-los em dois estilos, o samba corrido e o Samba Chula, abrigando-os embaixo do termo Samba de Roda.

As principais diferenças entre samba corrido e samba chula se referem às relações entre música e dança, e podem ser resumidas em dois pontos principais. Primeiro: no Samba Chula, a dança e o canto nunca acontecem ao mesmo tempo - estando os toques dos instrumentos presentes nas duas atividades -, enquanto no samba corrido, ao contrário, dança, canto e toques acontecem simultaneamente. Segundo: no Samba Chula apenas uma pessoa de cada vez samba no meio da roda; enquanto no samba corrido podem sambar uma ou várias pessoas ao mesmo tempo no meio da roda. Pode-se dizer que no samba corrido os eventos tendem a ser mais agregados, e no

¹⁶ Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/418>. Acesso em 17 de maio de 2020.

Samba Chula, mais separados. Os músicos expressam a diferença dizendo, em outras palavras, que o samba corrido é mais livre, mais permissivo; ao passo que o Samba Chula é mais exigente, mais rigoroso. (IPHAN, 2006, p. 34-35)

O Dossiê sobre o Samba de Roda é um amplo material, com informações sobre o processo histórico, político, social do Recôncavo Baiano. Além de apontar as diferenças entre samba corrido e Samba Chula, o mesmo ressalta ainda o canto, os instrumentos, o ritmo, a melodia e harmonia, a dança, a indumentária entre outros aspectos que envolvem o Samba de Roda. Assim, é importante que busquemos compreender o Samba Chula, que diferentemente do samba corrido, possui regras rígidas na sua execução.

1.3 O Samba Chula do Recôncavo Baiano

Daniela Amoroso, em sua tese de doutorado, aponta a origem do samba atrelada aos aspectos de “[...] relações culturais, políticas, de dominação e colonização entre Brasil, Portugal e África” (2009, p. 51). A autora ressalta ainda que, em mais de três séculos, essas relações propiciaram a transformação e formação de expressões que deram origem ao samba como manifestação afro-brasileira.

Tanto Queiroz (2019), como Amoroso (2009) partem da da Etnocenologia como abordagem epistemológica. Amoroso (2009, p. 12) analisa o Samba de Roda “[...]através de sua própria experiência didática no ensino do mesmo, sua imersão no campo de pesquisa e de prática corporal como estratégia metodológica para compreensão sensível do Samba de Roda”. Por sua vez Queiroz (2019), além da Etnocenologia, baseia-se da Multirreferencialidade e de recursos metodológicos como: pesquisa bibliográfica e documental.

Tanto nos estudos de Daniela Amoroso (2009) quanto nos de Queiroz (2019), ambas destacam que o Samba de Roda, tem relações estreitas com o batuque, o lundu e o fado¹⁷, sejam essas relações estabelecidas pelas próprias definições dos termos, ou pelas características expressas na manifestação, como a viola, a batucada, a umbigada, o requebrar dos quadris, entre outros aspectos.

A tríade formada pelos batuques, fados e lundus constitui a família do Samba de Roda; por sua vez, é brasileiro, da Bahia e, particularmente, do recôncavo baiano.

¹⁷ Ver sobre os termos: Batuque, Fado e Lundu em: Amoroso (2009); Enciclopédia da Música Brasileira (1997).

Dessa forma, posso afirmar a presença das matrizes africanas e portuguesas na formação dessa matriz estética brasileira, no entanto essa família possui influências outras que vão complexando e completando as relações, de modo que não é possível afirmar datas, épocas e origens exatamente. (AMOROSO, 2009, p. 56)

A autora supracitada afirma que o Samba de Roda é brasileiro. No entanto, a mesma destaca que é impossível precisar uma data da origem de sua criação, pontuando que suas origens estão localizadas em uma encruzilhada, no que tange à constituição do país, em seu histórico de terra colonizada. Não obstante, Amoroso (2009) não se acanha em afirmar que o samba é da Bahia de nascença, filho dos batuques, fados e lundus.

Que o Samba de Roda é parente do batuque, do lundu e do fado, sejam pelas violas ou seja pela batucada, seja pela umbigada ou pelo requebro dos quadris, seja na chulas ou nos corridos, não se pode negar. As próprias definições de termos como o batuque, lundu, o fado e o samba revelam esse parentesco. Além disso, é preciso entender o contexto no qual aconteceram os contatos e relações culturais em uma situação diaspórica, de dominação e colonização entre Brasil, Portugal e África, na qual as trocas culturais aconteceram intensamente durante mais de três séculos. (AMOROSO, 2009, p. 51)

As semelhanças entre os batuques, o fado e lundu dançados no Brasil ultrapassam os limites da roda e da dança, carregam em si elementos históricos formativos, influenciados por uma gama de possibilidades, por saberes impostos através da colonização e também como lugar de encruzilhada de manifestações outras, subsidiaram a “[...] transformação e a formação de expressões que deram origem a uma das matrizes mais representativas da música e da dança brasileira, o samba e mais especificamente, no recôncavo baiano, o Samba de Roda” (AMOROSO, 2009, p. 51).

Döring, em seu livro *Cantador de Chula o Samba Antigo do Recôncavo Baiano* (2016b), realiza um panorama histórico sobre as variações do batuque, para compreendê-lo como uma das matrizes possíveis para o Samba de Roda.

A diferença entre batuque e samba na Bahia e a passagem entre ambos, dificilmente serão esclarecidas, pois as fontes históricas são poucas, muitas vezes imprecisas e impregnadas de um olhar etnocêntrico que pouco percebeu as sutilezas e diferenças entre as diversas manifestações culturais e musicais da população negra e escravizada. Antes do termo samba ganhar visibilidade, geralmente empregava-se o termo batuque para qualquer espécie de dança negra. (DÖRING, 2016b, p. 32)

Döring (2016b) reflete sobre a generalização do termo batuque, e que o samba por vezes era reconhecido como tal expressão. A autora ainda ressalta que não é possível afirmar

que o termo batuque foi trocado por completo pelo nome samba, uma vez que ambos os termos, foram usados no século passado, com uma conotação pejorativa. Segundo Döring (2016b), independente das interpretações socioculturais, em relação ao batuque, o consenso nas descrições dos viajantes aponta para sua origem africana.

O Batuque, o Fado e o Lundu marcaram a cultura brasileira e foram fundamentais para dar continuidade a outras expressões culturais, na qual, destaco o Samba de Roda da região do Recôncavo da Bahia. Décadas se passaram e, hoje, o Samba de Roda é reconhecido nacionalmente e vem desbravando fronteiras internacionais. O seu reconhecimento como patrimônio imaterial veio de uma longa trajetória, marcada pelo esforço dos próprios praticantes dessa expressão cultural que a mantiveram viva em suas trajetórias.

Amoroso (2009) e Queiroz (2019), ressaltam que o Samba de Roda não pode ser definido somente como gênero musical, pois é uma expressão cultural afro-brasileira, cênica e pluridisciplinar. Queiroz (2019, p. 94) destaca que o Samba de Roda “[...] envolve muitos aspectos sensoriais expressos em um conjunto de signos verbais, imagéticos e sonoros que se traduzem em música, teatro, dança, artes visuais e literatura”. Na mesma direção, Amoroso (2009) afirma que:

Cabe grifar mais uma vez que o Samba de Roda não pode ser definido somente como gênero musical, ele não se reduz a elementos musicais. O Samba de Roda representa um conjunto de comportamentos humanos, espetaculares pela própria natureza da expressão que ele é; e um dos elementos representativos dessa expressão é a música em complementação a dança, ao canto, as comidas, aos lugares, as vestimentas e etc. (AMOROSO, 2009, p. 74).

Essa ideia é comum às três autoras e comungo com a ideia das autoras que destacam que o Samba de Roda não pode ser definido somente como gênero musical, o mesmo ultrapassa os limites dessa instituição, pois carrega em si elementos e uma gama de possibilidades que são expressas pelos próprios fazedores, tornando-se uma expressão cultural do Recôncavo e do povo brasileiro.

Conforme Queiroz (2019) descreve no resumo de sua tese, sua pesquisa teve como objetivo analisar as configurações cênicas do Samba de Roda no Recôncavo Baiano e como essas representações são transmitidas e difundidas comunitariamente, observando suas múltiplas inter-relações históricas, artístico/culturais, comunitárias, pedagógicas, tendo como maior referência as vozes e performances das mulheres sambadeiras (QUEIROZ, 2019, p. 08). É importante ressaltar, que pensar na manifestação como apresentando configurações

cênicas, especificamente é uma proposta conduzida pela autora e não necessariamente das sambadeiras e sambadores.

Queiroz (2019) realizou, também em sua tese de doutorado, dois projetos de difusão do Samba de Roda: o primeiro disponível no canal do Youtube “*Sambadeiras do Recôncavo da Bahia*”¹⁸, no qual traz a produção de 12 vídeos de entrevistas com sambadeiras, e o segundo projeto “*Circulando com as Mulheres do Samba de Roda*”, roda de conversa performática com 15 sambadeiras, que percorreu nove municípios localizados nos Estados da Bahia, Rio de Janeiro e São Paulo (QUEIROZ, 2019, p.08).

As duas ações compõem a tese de doutorado da autora e aliam-se com a trajetória artística, uma vez que a mesma é cantora e produtora cultural. Assim, essas ações têm suma importância no que diz respeito à difusão do Samba de Roda como conhecimento.

A mesma autora ressalta a importância da manutenção do Samba Chula e Samba de Roda como manifestação cultural, onde todos têm papel de muita relevância, desde as sambadeiras, os sambadores como também os instrumentos (pandeiro, viola e outros) e os participantes presentes. Em sua visão, um dos elementos primordiais para que o Samba Chula aconteça de forma plena e harmônica é o canto. A mesma descreve em sua tese que “a voz é um instrumento intuitivo. Não se pode tocar nela” (QUEIROZ, 2019, p. 247), ressaltando a importância em apreender um determinado estilo, através do ouvir, do experimentar, buscando encontrar caminhos para que essa voz ressoe bem e brilhe.

A chula é um solo melódico composto por dois ou quatro versos, embora existam outros maiores. Já o relativo é composto por versos mais curtos, que arrematam o canto principal (WADDEY, 2006; DÖRING, 2017). A chula em si é um estilo de cantar e não uma música pronta com uma determinada melodia. Também as formas de entoar as frases melódicas diferem de acordo com a comunidade de samba. (QUEIROZ, 2019, p. 209).

Um olhar apressado para o Samba de Roda poderia levar à interpretação de ser apenas dança e música, mas Queiroz (2019), observando mais atentamente, destaca toda a plasticidade cênica, visualidades, teatralidade, bem como relações sociais que perpassam uma roda de samba, embora a autora destaque que o canto é tão importante quanto o samba, quanto o ritmo produzido pelas mãos, e que tudo isso é extensão do corpo, produzido por ele.

¹⁸ Ver SAMBADEIRAS (2020). Alguns desses vídeos já foram vistos por mais de 10.470 pessoas, como o de Dona Nicinha de Santo Amaro, 6.200 pessoas assistiram o vídeo de Dona Dalva (1ª parte) ou Dona Cadu, 4.800 pessoas. É um importante canal de difusão, pois traz as vozes das próprias praticantes do Samba de Roda falando sobre a vida delas e como elas veem, viveram e vivem o Samba de Roda.

O Samba de Roda é, sobretudo, corpo. É o corpo que move se transformando em dança ou em música executada pelas mãos; que se coloca no espaço e produz roda; que elabora versos poéticos; que veste saia e torços ou calça comprida e chapéu e constrói uma cena com e para outros corpos da mesma comunidade ou de outras paragens. Sempre ele, o corpo. (QUEIROZ, 2019, p. 46)

Corpo do qual não importa a idade, sendo criança, jovem, adulta ou senhora, todas são convidadas a entrar na roda do samba. As consideradas grandes, já senhoras, em seus corpos de muitas vivências, deslizam ao dançar. Um corpo que se apresenta não só para os espectadores, mas para a roda, para as demais sambadeiras, e dialoga constantemente com os tocadores e seus pinicados, dobras e chamadas.

No Samba de Roda, o passo principal é chamado de miudinho, “[...] um leve e rápido pisoteado, com os pés na posição paralela e solas plantadas no chão” (IPHAN, 2006, p. 53). O movimento inicia-se a partir dos pés e ressoa para o restante do corpo, fazendo com que a dança se desenvolva, com grande destaque do quadril para baixo.

Em geral, no Samba Chula, a sambadeira mantém a coluna vertebral ereta, os dois joelhos semiflexionados, com ambos os braços relaxados e soltos, descansando-os ao longo do corpo. O peso do corpo é distribuído na sola dos pés, entre os dedos e os calcanhares. O movimento dos quadris também é contínuo e proveniente do ritmo produzido pelos pés. Ele lembra uma pequena gangorra que balançasse de maneira perpendicular à pélvis, com o ponto de engate um pouco abaixo do umbigo. Este movimento, nas sambadeiras mais velhas, pode ser feito mantendo a parte superior do corpo totalmente imóvel. Entre as sambadeiras mais velhas notamos também que, embora a cabeça se mantenha ereta, geralmente o foco do olhar está dirigido para o chão, observando o passo do miudinho. Enquanto que, nas mais jovens, o foco do olhar se dirige discretamente para várias direções. Entretanto, elas não perdem a sensualidade do remexer dos quadris, que é bastante enfatizado, tanto pelas mulheres mais velhas como pelas mais jovens. No caso dos sambas corridos, embora a coluna vertebral também esteja ereta, ela se mostra mais flexível, enquanto os dois joelhos ficam semiflexionados e ambos os cotovelos também semiflexionados, dão aos braços mobilidade no movimento de ir e vir; os pés continuam plantados e em contato com o chão, ainda no passo miudinho, mas com mais velocidade, amplitude e liberdade: os pés se separam e podem às vezes sair do paralelismo e formar um ângulo agudo; os calcanhares elevam-se um pouco mais. (IPHAN, 2006, p. 54).

No Dossiê do IPHAN, encontramos uma descrição sobre as posturas das sambadeiras no que diz respeito à dança no Samba Chula e no samba corrido. Conforme descreve Queiroz (2019), são muitas as formas de sambar adotadas pelas sambadeiras, não há apenas um miudinho, mas diversos miudinhos.

Queiroz (2019, p. 91) descreve que “[...] o balançar dos braços da maioria das sambadeiras, o gingar dos ombros, o tronco como um todo que se coloca em atitude similar ao

do tronco das filhas de santo na roda do Xirê”. E, nesse misto, os pés de algumas sambadeiras, por vezes, saem do miudinho e simulam os contratempos praticados nas danças dos orixás, e não só esses contratempos, como também giros.

A roda é o espaço ancestral do samba. É ali que o movimento desenha as memórias dos antepassados. Cabeça, busto, braços, mãos, bunda, pernas, pés e mãos são letras que combinadas constroem a gramática dos gestos que se tornam palavras escritas no corpo. (QUEIROZ, 2019, p. 133).

Esse corpo carrega traços da cultura baiana de candomblé, por exemplo, nas roupas que algumas sambadeiras costumam utilizar. Quem já foi à Bahia, mais precisamente a Salvador, teve a oportunidade de presenciar, em diversos locais da cidade, mulheres vestidas em um traje intitulado de *baiana*. A roupa de baiana, típica da vestimenta das mulheres do século XIX, bastante presente no cotidiano da roça ou terreiros de candomblé, também pode ser vista em locais turísticos de Salvador, em performances artísticas, como apresentações de Samba de Roda.

Esta indumentária está atrelada a diversos fatores históricos, sociais e econômicos e, sobretudo, à crença de uma representação simbólica da Bahia e/ou à preservação das tradições de antepassados, que se diferenciam de acordo com as localidades onde residem os grupos, mas guardam em comum a utilização de cores vibrantes na maioria dos trajes e, sobretudo, a roda da saia ou do vestido. (QUEIROZ, 2019, p. 130).

É possível encontrar um vasto material de imagens, filmes e fotos sobre Samba de Roda e nela sempre encontramos a imagem da saia, que permeia um universo de possibilidades, para a dança e para cena.

A saia rodada (ainda que ela seja parte de um vestido). Com mais ou menos volume, com ou sem anáguas, nos calcanhares, abaixo ou acima dos joelhos, a roda da saia é um elemento que complementa a performance das mulheres. É ela que favorece seus giros, criando um círculo em torno dos corpos, elemento que configura o espaço e caracteriza a expressão artística realizada por elas. (QUEIROZ, 2019, p. 120).

A saia permite um floreio encantador na roda, porém, podemos encontrar, nos eventos de Samba de Roda e Samba Chula, mulheres trajando calça comprida, short ou saia sem volume algum. Mestre João do Boi relata que não se importa se a mulher está de calça ou de saia, “*se ela saber sambar ela pode entrar na roda*”, quando o mestre fala se “*ela saber sambar*”, parece-me que está se referindo ao conhecimento do ritual performático que envolve

o Samba Chula, ou seja que a pessoa saiba a hora de entrar e sair na roda do Samba Chula. No Grupo Samba Chula João do Boi, na hora da apresentação, todas as sambadeiras vestem as roupas de baiana, mas se o samba acontecer de maneira informal na porta da casa do mestre, como normalmente acontece em São Braz, as sambadeiras dançam com as roupas que estão utilizando no momento.

No Samba de Roda ou Samba Chula, as pessoas que estão presentes acompanham a música com palmas enquanto constituem uma roda. Mas nessa roda de Samba de Roda, o samba pode ser corrido ou de chula.

O samba corrido – também conhecido apenas como “Samba de Roda” –, como o próprio nome anuncia, não tem paradas entre o canto e a dança, que ocorrem concomitantemente. Os versos são geralmente curtos, nos quais muitas vezes o mesmo texto e melodia são repetidos pelo coro, que responde ao solista. A tradição oral também explica o nome “corrido” por ser mais ligeiro e mais solto. Já o Samba Chula pode ser mais lento, “amarrado”, como ocorre em alguns grupos na região de São Francisco do Conde, mas também pode ter o andamento mais ligeiro, como nas regiões de Acupe e São Braz ou Saubara, e se diferencia do corrido pela presença marcante da viola e um tipo singular de canto. (QUEIROZ, 2019, p. 38)

Conforme apresentou Queiroz (2019, p. 137), “[...] os grupos que se reconhecem dentro da tradição do Samba Chula realizam um ritual performático na roda”, iniciando com o canto (gritar a chula, seguida do relativo). Gritar a chula é uma expressão utilizada pelos sambadores e sambadeiras para informar que cantam a chula, o relativo é uma espécie de coro no Samba Chula. Depois de entoada a chula e o relativo, a viola entra, ou seja, começa a chorar – expressão utilizada pelos sambadores e sambadeiras para designar o solo da viola, outro termo utilizado pelos sambadores e sambadeiras para designar o solo da viola é o “pinicado da viola”¹⁹. Em seguida, as mulheres correm a roda – expressão que se refere ao ato de dançar por toda a extensão da roda –, após todas as sambadeiras correrem a roda, reinicia-se o canto. Sendo assim, nesse momento, não há dança no centro da roda. Todos estão atentos ao que o cantador está entoando, quando a parte vocal termina e permanece somente a parte instrumental, é que uma sambadeira se direciona ao centro da roda e começa a sambar, mostrando seu sapateado, dialogando com os tocadores, as outras sambadeiras e os presentes.

Segundo Mascarenhas (2014, p.28), “[...] uma regra primordial no Samba Chula é que se há canto não há dança e vice-versa”, se uma sambadeira sair na roda enquanto houver

¹⁹ Pinicado da viola – expressão para designar o solo da viola, consiste em uma série de combinações melódicas. O violeiro que está tocando a viola machete, responde e interage com o instrumento, através dos movimentos da dança da sambadeira ou do sambador. Ver em Souza Lima (2008).

canto, ou se os sambadores cantam em cima da dança da mulher essa situação pode ser considerada um desrespeito.

O convite para outra sambadeira dançar parte da sambadeira que está no centro da roda ou de quem estiver na roda. No caso do Samba Chula João do Boi, os sambadores também entram na roda para sambar, é comum, sobretudo nas rodas informais. O convite para dançar é finalizado com a umbigada. Nas rodas de Samba Chula que eu presenciei, somente a sambadeira finaliza o convite para outra sambadeira dançar com a umbigada, os sambadores não realizam esse movimento ou por vezes realizam outro convite gestual.

Queiroz (2019, p. 36) descreve que a umbigada “[...] é um giro dos quadris em torno do centro do corpo ou do umbigo”. No Samba de Roda em questão, a umbigada surge como um convite para entrar na roda e sambar. Silva (2010) discorre sobre os sambas de umbigada.

Sobre a umbigada a autora pontua que: É no limiar das questões corpo, cultura, conflito racial e sexualidade que a umbigada tece os seus significados. Primeiramente, como uma prática herdada dos povos africanos, mais especificamente da região de Angola e Congo, como apontaram os estudiosos Luís Câmara Cascudo (1965), Edison Carneiro (1960) e Roger Bastide (1974) e mais recentemente o pesquisador Kazadi Wa Mukuna (2000). Assim, a umbigada é índice de parentesco com África. (SILVA, 2010, p. 185).

A umbigada, conforme descreveu Silva (2010), tem sua origem ou interpretação com a africanidade banto, a autora ainda ressalta que a mesma tem seu sentido relacionada à questão da sexualidade: fertilidade, sensualidade e feminilidade. Assim como no Samba de Roda, em outras manifestações culturais afro-brasileiras, como: Tambor de Crioula, Batuque Paulista e outros, encontramos a presença da umbigada. No Samba de Roda, a umbigada é uma porta de acesso ao centro roda.

Existe outra possibilidade de adentrar na roda para sambar. Uma das sambadeiras que está compondo a roda entra no centro da roda em direção à sambadeira que está dançando, em seguida corre a roda e pela umbigada ou outro gesto, informa sua vontade de dançar naquele momento, sendo importante que as sambadeiras que estão no centro da roda se atentem aos cantadores, pois se o mesmo entoar uma chula, elas devem se retirar do centro da roda e assim sucessivamente.

Nas diversas vertentes do Samba de Roda do Recôncavo, incluindo o samba chula, geralmente são as mulheres que dançam, enquanto os homens batem palmas, cantam e tocam os instrumentos, no entanto, existem determinados momentos em que dançam homem e

mulher ou mais de uma pessoa dentro da roda. É possível encontrar, também, em alguns grupos que praticam o samba de roda, mesmo entre alguns de Samba Chula, os homens sambam independentemente nos corredos e nas chulas por não conhecerem o ritual. No Samba Chula, há momentos para que o homem entre na roda para dançar, porém, é preciso saber o momento exato, senão, ele será caçoado pelos sambadores mais velhos. Em relação à dança dos sambadores no Samba Chula, Mascarenhas (2014) ressalta que:

Os sambadores quando se projetam para o centro da roda no intuito de sambar fazem um movimento corporal muito diferente das mulheres. Eles inclinam o corpo para frente e para trás, alternando com algumas pisadas fortes no chão e pequenos saltos gingados. Não há requebros com a região da cintura. Isso é observado nos sambadores mais antigos e próprio do âmbito do Samba Chula. (MASCARENHAS, 2014, p. 101).

Mestre João do Boi, diferentemente de outros sambadores, tem seus momentos em que entra na roda e “pisa o barro”, essa expressão é como os sambadores costumam dizer que estão dançando, em uma das conversas com o Mestre João do Boi, perguntei se o mesmo sambava e ele respondeu sorrindo, “*homem não samba minha filha, homem pisa o barro, amassa o barro*”. Em seguida, Mestre João do Boi demonstrou como é pisar o barro, com uma movimentação focada nos pés, corpo levemente inclinado para frente e com pouco requebrar dos quadris. Pude observar tanto na fala do mestre como no ato de dançar do mesmo, que a dança realizada por ele, se difere em alguns aspectos da forma de sambar das sambadeiras, mais sendo também uma das formas de sambar. A meu ver, o ato de dizer que o homem não samba amarga situações de discriminação e preconceito de gênero presente no samba de modo geral.

Sendo muito frequente nas rodas de Samba Chula, o homem exercer papéis em torno do ato de tocar e cantar, o que não exime sua participação no centro da roda para dançar. No Samba Chula, a dança, o canto, o toque, os instrumentos tornam-se um só corpo.

1.4 O Corpo-voz do Samba Chula

O pesquisador João Paim Mascarenhas (2014) pesquisou o modo como as práticas cotidianas dos sujeitos que promovem o Samba Chula são representadas na estética das letras do seu canto. No artigo *Por uma cena samba: na batida do pandeiro e no pinicado da viola*, Mascarenhas descreve a “chula”, como um canto de labor predominante em diversas regiões

da Bahia, onde a palavra tem imensa relevância e possui uma peculiaridade no canto, forma e conteúdo (OLIVEIRA, 2021, p. 05).

As comunidades de samba possui características distintas, desde sua forma de cantar, tocar os instrumentos e dançar. Döring (2016b, p. 37) descreve que o Samba de Roda é o “[...] *tesouro imaterial, que continua vivo na memória dos antigos sambadores e sambadeiras*”. O Samba de Roda, como patrimônio imaterial, ultrapassa as fronteiras de um gênero musical e finca raízes em diversos espaços e manifestações de tradições populares, tais como: a capoeira, o candomblé, o caruru, e como destacado por Döring (2016, p. 29):

O Terno de Reis, o Reis Roubados, as novenas de Santo Antônio, as rezas para São Roque e Santa Bárbara, a Chegança, o Zé do Vale, o Lindroamor, a Esmola Cantada, a Dança de São Gonçalo e outras manifestações religiosas e profanas, sobretudo aquelas promovidas pelos negros, maioria da população baiana, principalmente na capital Salvador, no Recôncavo e Litoral baiano. Mesmo em lugares mais distantes da caatinga e do sertão baiano – onde se encontram inúmeras comunidades negras, porém predomina uma população heterogênea, de índios, caboclos e mestiços, muitos de ascendência galego-portuguesa – encontram-se formas variadas do samba de roda ou samba rural, com nomes diversos, misturas e adaptações das tradições culturais em forma de canto, dança e reza, que vieram da Europa e/ou sempre estiveram presentes nas culturas indígenas.

As manifestações e festejos religiosos e/ou populares acima citados, possuem uma característica comum. Ambos têm a presença de um Samba de Roda ou Samba Chula. Não podemos generalizar e dizer que cada samba que se apresenta nestas festividades é o mesmo que os outros. No Recôncavo Baiano, encontramos diversos sambas:

[...] samba de coco, samba rural, samba de caboclo, samba de estivador, samba duro, samba de parada, samba batuque, samba martelo, samba tropeiro, samba-de-rojão, samba beira-mar, samba litoral, samba catingueiro, samba de verso, samba de metro, samba no pé, samba de “esparro”, samba de “putaria”, samba de “ma-tratá” e chula-e-batuque, além dos citados samba corrido, samba amarrado, samba chula, samba de viola, samba de barravento e samba de parelha, revelam a riqueza deste estilo genericamente denominado Samba de Roda. (DÖRING, 2016, p. 76 e 77)

O registro do samba abrigou a chula dentro do guarda-chuva do Samba de Roda, mas os sambadores e sambadeiras por vezes não se reconhecem assim, como é o caso de Seu Zeca Afonso do Samba Chula Filhos da Pitangueira, de Francisco do Conde, como destaca Queiroz (2019). Todos esses sambas possuem estruturas, códigos e formas diferenciadas em suas execuções. Assim, devemos nos atentar e não rotular e/ou generalizar esses sambas. Döring (2016a), assim como os demais autores aqui destacados que pesquisaram e

pesquisam o Samba de Roda, trazem aspectos importantes para compreensão e divulgação do Samba de Roda em geral. Nos estudos de Döring, encontramos um vasto levantamento histórico sobre o samba e o Samba de Roda. Além de descrever parte da história de vida de muitos sambadores e sambadeiras, a autora aprofunda seus estudos principalmente no canto, nas “[...] diversas formas de cantar o Samba de Roda, suas variações e recursos vocais quanto ao ritmo do canto, sua melodia, seus timbres e efeitos vocais” (DÖRING, 2004, p. 89) e sobretudo no Samba Chula, na relação da chula cantada com os toques e tons da viola machete que possui uma afinação diferenciada (Döring, 2016b).

As diversas formas de se cantar o samba, as pequenas nuances e técnicas vocais quanto ao ritmo do canto, sua melodia, seus timbres e efeitos vocais, como melismas e vibratos na voz, têm sido pouco pesquisadas e registradas, pois existem recursos vocais que são muito apreciados pelos participantes e que somente bons cantadores conseguem utilizar. Na região de Santo Amaro, os cantadores de chula são conhecidos como gritadores, quer dizer, eles não cantam, eles “gritam” a chula, com duas características diferentes, com vozes levemente anasaladas e agudas ou então com vozes graves e roucas. Durante anos, observei atentamente a técnica vocal e a mímica dos cantadores de chula quando cantavam, sobretudo Gerson Quadrado e João do Boi, que são dois cantadores que canta(va)m de corpo e alma, que pareciam possuídos, incorporando a atitude de um líder e sambador por completo, ainda mais quando “afinam” ou “requeentam” a voz com uma pinga ou um cognac (preferência de Gerson) que não afrouxa a voz, como por exemplo a cerveja, a qual, segundo eles, não é recomendada para uma longa noite de chula porque “cansa a voz”. (DÖRING, 2016b, p. 99 e 100)

No trecho acima, podemos observar uma análise atenta dos estudos de Döring (2016) em relação aos recursos vocais de cantores experientes no Samba Chula, como João do Boi e Gerson Quadrado.

Tanto no Dossiê do IPHAN (2006) sobre o Samba de Roda, como nos relatos de sambadeiras e sambadores como João do Boi, Dona Dora e Babau, observamos que, para cantar o Samba Chula, o ideal é contar com quatro vozes, essas vozes por vezes são divididas em pares, as pares são duplas de pessoas que cantam junto, emparelhadas. No entanto, ter quatro vozes no Samba Chula tem sido cada vez mais difícil de se ver. Normalmente, encontramos uma par e o relativo acaba sendo respondido pelas sambadeiras e/ou sambadores.

O Dossiê (2006) ressalta que as duas primeiras vozes gritam a chula, em polifonia de terças paralelas²⁰, e as outras duas vozes cantam o chamado relativo, ambos em polifonia de terças paralelas (IPHAN, 2006).

Em se tratando de samba chula, a principal parte cantada é chamada justamente de chula. Chula (masculino: chulo) é adjetivo português que quer dizer vulgar ou grosseira. De adjetivo passou a substantivo já em Portugal, para designar certas danças e cantos populares. No Brasil, os estudiosos registraram a existência de chulas não só na Bahia, mas também no Rio Grande do Sul, Amazonas e São Paulo, também para designar cantos e danças. Na Bahia, no entanto, o termo se fixou no canto, como já foi notado por Oneyda Alvarenga. (IPHAN, 2006, p. 39)

Para iniciar uma roda de Samba Chula, a primeira parelha de sambadores canta à capela, em seguida, entra o relativo e, assim que terminam, a viola inicia o samba e os outros instrumentos seguem acompanhando (OLIVEIRA, 2021, p. 05). O Dossiê destaca que “[...] no relativo, as mulheres cantam geralmente uma oitava acima do gritador de chula que faz a voz mais grave e, conseqüentemente, uma sexta acima do gritador de chula que faz a voz mais aguda” (IPHAN, 2006, p.51).

Quando escutamos o gritar da chula pelas parelhas, podemos observar entrosamento e a liberdade de interpretação estabelecida. Elas trazem, em suas vozes, uma sonoridade muito característica. Pude observar Mestre João do Boi fazendo parelha com pessoas distintas. Em São Braz, tive a oportunidade de ouvir um áudio de Mestre João do Boi quando era parelha de seu finado irmão Edgar e, atualmente, podemos encontrar na internet e em CDs Mestre João do Boi fazendo parelha com seu falecido irmão, Mestre Alumínio. Atualmente, a parelha de Mestre João do Boi é seu primo, Massú. Nesses três momentos, observei Mestre João do Boi oscilando tanto na primeira quanto na segunda voz.

Os cantores experientes, sobretudo quando cantam em parelha por muito tempo, conseguem facilmente alternar as vozes e trocar a primeira pela segunda, como observei algumas vezes entre João do Boi e Alumínio, seu irmão e parelha, ou entre Mestre Quadrado e Manteiguinha, principalmente quando se tratava de chulas, que estavam num registro tonal diferente, quando por exemplo a viola mudava a tonalidade, trazendo um desconforto para a “primeira voz”. Trocavam as vozes, para

²⁰ Polifonia, em música é uma técnica compositiva que produz uma textura sonora específica, em que duas ou mais vozes se desenvolvem preservando um caráter melódico e rítmico. A “Terça” é uma parte da teoria musical chamada de intervalos, sendo que o intervalo é o termo de análise melódica, onde se observa a distância entre dois sons por alguns quesitos. Assim, conforme descreve a pesquisadora Queiroz (2019, p. 204), “Terças paralelas são duas vozes melódicas cantadas simultaneamente com um intervalo harmônico de uma terça na escala diatônica”.

cantar uma chula que era da autoria ou da melhor apropriação interpretativa do parceiro. (DÖRING, 2016b, p. 97)

As parselhas (João do Boi e Edgar – João do Boi e Alumínio – João do Boi e Massú) trazem, em seus cantos, um entrosamento harmonioso, uma unidade que se expressa não só no canto, mas, também, nos relatos de Mestre João do Boi e de Massú, quando ambos elogiam a qualidade vocal um do outro.

É através da oralidade que se mantém viva a tradição do Samba Chula, com forte caráter ritualístico que permeia desde as formas de tocar a viola, aos ritos de como entrar na roda de Samba Chula, saberes esses de que mestres e mestras são guardiões, transmitindo seus ensinamentos através de conversas, cantos e demonstrações. Boa parte dos mestres e mestras que tive a oportunidade de conhecer guardam em suas memórias as letras das chulas que geralmente retratam situações do dia a dia, ou acontecimentos sobre a região ou até mesmo sobre uma pessoa específica. (OLIVEIRA, 2021, p. 05)

Os instrumentos presentes no Samba de Roda podem variar de grupo para grupo, destacando-se: pandeiro, atabaque, ganzá, reco-reco, agogô, viola e às vezes o berimbau. No Samba Chula, encontramos sambadores/tocadores que se organizam agrupando os instrumentos de melodia e harmonia – viola, cavaquinho e violão, nos quais alguns grupos têm em suas composições, por vezes, dois instrumentos de melodia como: viola e violão e/ou viola e cavaquinho. Os pandeiros são utilizados de três ou quatro e, por fim, os outros instrumentos de percussão – timbal, surdo, triângulo, tabuinha. A depender do grupo, também podemos ver atabaque e congas.

No entanto, os fazedores de Samba de Roda acabam por utilizar os instrumentos disponíveis, pois nem sempre é possível contar com todos os instrumentos descritos acima. No Samba Chula, o instrumento mais importante é a viola, como apontado no Dossiê IPHAN (2006). A importância da viola no Samba Chula é tanta que um dos jeitos de chamar esse tipo de samba é samba de viola.

São encontrados dois tipos de viola empregados no Samba de Roda. Ambos apresentam cinco ordens de cordas duplas: as três mais graves, oitavadas, e as duas mais agudas, afinadas em uníssono. Um tipo é a viola industrial, também conhecida como viola paulista, provavelmente devido aos principais fabricantes estarem na cidade de São Paulo. Um pouco menor que o violão, o modelo é bastante difundido em todo o Brasil. O segundo tipo encontrado, chamado no Recôncavo de machete, é uma viola de talhe diminuto, como se fosse uma soprano da família das violas. De fato, na pesquisa de Ralph Waddey encontra-se menção a três tamanhos diferentes de violas artesanais do Recôncavo, obedecendo à velha terminologia portuguesa para os dois maiores: regra inteira e três quartos. O nome do modelo menor também

tem origem portuguesa, situada, ao que parece, na Ilha da Madeira. Tanto lá como no Brasil, machete foi muitas vezes um outro nome para o cavaquinho, que tem quatro cordas simples e é ainda menor. O machete do Recôncavo parece ser mais característico da região que se estende de Santo Amaro ao Norte e a Leste em direção a Salvador. (IPHAN, 2006, p. 42-43)

No Samba Chula, segundo os sambadores e sambadeiras do grupo Samba Chula João do Boi, um dos instrumentos mais importantes é a viola machete. Encontramos variados tipos de viola existentes no Brasil, que cumprem papel fundamental em várias tradições musicais marcadamente rurais. Döring (2016b, p. 88) pontua sobre a origem da viola machete no Brasil, conhecida por “machim, machinho, machetinho”, e que teria vindo de Portugal, ou, “[...] possivelmente da Ilha de Madeira, onde também lhe chamam braguinha”. A autora ressalta ainda que:

[...] existe uma função de tocar solos agudos e pontilhados, floreios e ornamentações para encantar as mulheres, que a viola machete exerceu e que hoje é prioritariamente preenchida pelo cavaquinho, semelhante aos usos na Ilha de Madeira, onde existem várias violas para funções equivalentes. Alguns grupos do Samba de Roda se queixam da “imposição” da viola machete, como uma das medidas da salvaguarda e patrimonialização do Samba de Roda, porque alegam que em suas tradições locais ela nunca foi tocada ou não teria importância, portanto priorizam o violão ou a viola três- quarto, também chamada regra-inteira. No Brasil inteiro esse tema é muito complexo pela grande quantidade de violas, seus usos e sua evolução em função da construção e dos materiais. A viola três-quarto se deu com esse nome, possivelmente por ter correspondido à numeração que os construtores seguiam. (DÖRING, 2016b, p. 88-89)

Para a etnomusicóloga Nina Graeff (2015), a viola machete apresenta técnicas diferentes em sua execução dentro do samba baiano, sendo estabelecida pelo contexto cultural do grupo que a toca, o que também acontece com os outros instrumentos de cordas utilizados nessa manifestação cultural, como o violão e o cavaquinho (GRAEFF, 2015, p. 93-94).

Queiroz (2019), em sua tese, coaduna com a informação, também constata em outros documentos e na fala dos próprios sambadores e sambadeiras que não há ocasiões exclusivas para a realização do Samba de Roda, “[...] mas há aquelas nas quais ele é imprescindível, a primeira delas refere-se às festas do catolicismo popular, que são associadas, no Recôncavo, as tradições religiosas afro-brasileiras”, conforme descreve Oliveira (2021, p. 4). Como também destacou a autora que “[...] no final de setembro, acontecem os sambas nas festas dos Santos Cosme e Damião, sincretizados com os orixás iorubanos relacionados aos gêmeos, os Ibeji, estas festividades são chamadas também de Carurus” (OLIVEIRA, 2021, p. 04).

Podemos encontrar o samba também ligado às festividades e cultos das religiões de matrizes africanas, como em festas de Candomblés de tradição Keto ou Congo-Angola e, em alguns casos, “[...] já como tradição institucionalizada e, em outros casos, como algo espontâneo que pode acontecer ou não... o Samba de Roda também é parte fundamental do culto aos caboclos, entidades espirituais cultuadas no contexto afro-brasileiro, mas com forte referência ao universo ameríndio” (IPHAN 2006, p. 19).



Figura 3: Festa de Caboclo 2012/2013. Acervo: Terreiro Àṣẹ Alaketù ilê Ògún

1.5 Samba Chula João do Boi

No Samba Chula, João Saturno, conhecido mundialmente como João do Boi, é o “Rei”, sem pose e sem reino! Todos percebem sua soberania, todos escutam, todos sentem na pele o fenômeno – um calafrio, quando João começa a pegar no pandeiro e entoar suas chulas numa roda de samba, acompanhado de uma boa segunda de parêlha e uma dose de cachaça! (DÖRING, 2016b, p. 172).

Conforme apontado no site CRCBA – Conselho Regional de Contabilidade do Estado da Bahia, a cidade de Santo Amaro, também conhecida pela denominação não oficial de Santo Amaro da Purificação²¹, é um município do Recôncavo Baiano. Conforme aponta o IBGE/2019, tem população de 60.069 habitantes, com 492 quilômetros quadrados de área. O município é composto pela sede e os distritos de Acupe e Oliveira dos Campinhos e por mais quinze povoados na zona rural, um desses povoados é sede de um dos mais destacados grupos de Samba Chula, o Samba Chula João do Boi, que tem sua origem no povoado de São Braz.

São Braz é um vilarejo à beira da maré, que depende quase inteiramente da pesca. Tem uma rua principal sem pavimentação, que atravessa uma pequena praça com uma capela e termina no outro lado da colina, perto do mangue. Várias ruas se estendem a partir da rua principal. (IPHAN, 2006, p. 133)

Segundo a Fundação Cultural Palmares, São Braz é uma comunidade remanescente de quilombolas, intitulada pela portaria de nº 43/2009, com certificação em 05/05/2009. O grupo Samba Chula João do Boi foi fundado por João Saturno, popularmente conhecido como João do Boi ou Mestre João do Boi. Torna-se necessária uma breve contextualização dessa localidade, onde os principais integrantes do grupo nasceram e/ou foram criados.

Conforme destacou Mascarenhas (2014), São Braz está classificada dentro de duas zonas: do açúcar e da pesca, tanto pelo contato com as plantações de cana, que cercam toda a região, como pelas atividades de subsistências ainda desenvolvidas por seus moradores: a pesca, a mariscagem e a agricultura. O distrito se localiza a dezoito quilômetros de Santo Amaro, à beira de um braço de mar que, de encontro com alguns rios, proporciona um manguezal, servindo para a pesca e para mariscagem extrativista.

Outro polo econômico que se instalou nas proximidades de Santo Amaro foram as fábricas de papel, que, conforme relatado por alguns moradores do distrito de São Braz, se aproveitaram da falta de preparo e do baixo nível econômico de vida da população, comprando suas terras por um valor relativamente baixo, então, quando os dinheiros dessas terras acabaram os moradores da região, que muitas vezes viviam da agricultura, passaram a mariscar, porém sem grandes retornos financeiros. Sobre isso, Mascarenhas (2014, p. 43) colheu o seguinte depoimento de Carlos Mivaldo Santana, conhecido por Babau:

²¹ Ver SOBRE Santo Amaro (c2021)

Ele, Edgar, Jorge a maioria dele era tudo agricultura. Mas depois que foi acabando as roça, a fábrica de papel começou a comprar aquelas roça, tinha muita casa de farinha. A fábrica de papel dava dois, três mil e ele achava que era muito dinheiro, aí foi se desfazendo, foi ficando sem atividade. Ai eles começaram a pescar. Quem não sabia pescar teve que aprender. E teve vários irmãos de João que viraram caranguejeiro... eles tirava pros atravessador.

Durante minha estadia pela região, tive a oportunidade de conhecer esse pequeno povoado. O Recôncavo Baiano é compreendido por 19 municípios com diversas histórias, e parte dessa história está registrada também em São Braz, seja pelas ruas, ou quando avistamos a ruína da velha igreja barroca dedicada a São Braz, que fica no alto de uma colina, lugar que também abriga um antigo cemitério da região. Ao subir o morro para conhecer melhor o lugar, podemos ter uma ampla visão do povoado, do manguezal, das plantações de bambu e de cana.



Figura 4: Ruína da Capela São Braz. Foto: Lorena Fonte, 2020.

É importante ressaltar que outros estilos musicais e sociais permeiam esse rico povoado, ritmos urbanos e contemporâneos como: funk, reggae, pagode, axé, arrocha e o sertanejo. Mascarenhas (2014) descreveu o povoado com precisão em sua dissertação de mestrado. Após seis anos da defesa de sua dissertação, observei da mesma descrição apresentada por ele:

Na chegada observa-se algumas casas com pessoas (adultos e crianças) sentadas nas portas passando as tardes, cortando bambu para fazer palito de espetinho. Ao

perguntar, em uma das ocasiões, por quanto vendiam os espetinhos, foi revelada uma espantosa proporção: a cada mil palitos entregues eles recebiam dez reais, ou seja, cada palito custava menos de um centavo. Esta proporção consegue mensurar de certa forma o nível da pobreza material do lugar. São Braz é também um cantinho do interior como muitos outros espalhados pela Bahia. Possui uma vida social bem pacata e simples, estradas de terra batida, as ruas do centro de paralelepípedos, gente humilde e receptiva que fica na porta de casa conversando ou no bar tomando uma cervejinha no final da tarde. Há também os desconfiados que olham atravessados os que chegam de fora, mas não deixam de responder um “boa tarde” que ajuda a superar a desconfiança. Os filhos, netos e sobrinhos compartilham sua criação entre todos da família. Recolhem-se cedo (quando não é sexta ou sábado), acordam cedo e almoçam cedo. (MASCARENHAS, 2014, p. 45)

No trecho acima, Mascarenhas (2014) descreve outra atividade econômica presente naquela região. Seis anos se passaram após a descrição dessa atividade e os valores pagos pelo trabalho detalhado acima permanecem os mesmos. As filhas do mestre João do Boi, uma delas conhecida também por Cida – Maria Aparecida de Souza Saturno, uma outra, Timbeta – Elisângela Saturno e Ana Saturno realizam, além da mariscagem, esse trabalho; ambas relatam que chegaram a encontrar um vendedor que comprava, por doze reais, os palitos, no entanto, isso se repetiu por alguns meses e, em seguida, o comprador não voltou mais naquela região.

O contato de Mestre João do Boi com o samba vem de uma longa trajetória, seu reconhecimento como mestre veio da população que reconheceu sua condição de detentor de um conhecimento, um Mestre que reúne em sua memória um conjunto de informações e técnicas importantes sobre o Samba Chula e o Samba de Roda em geral.



Figura 5: Mestre João do Boi e Massú. Foto disponível em:
<https://www.instagram.com/p/B2uTil3ltMn/?igshid=1hc2lx34%20ahy4a>

A trajetória do Mestre João do Boi no Samba Chula iniciou-se desde criança, conforme relato do próprio mestre. Ele e seus irmãos Edgar e Alumínio ouviam o pai entoar diversas chulas, tanto no dia a dia de trabalho como nos momentos de descanso. Mestre João do Boi contou-me que saía escondido junto com o irmão mais velho para assistir ao samba, pois os pais não os levavam, essa informação também foi descrita por Mascarenhas (2014, p. 60). E foi com muita persistência que ele e seus irmãos começaram a acompanhar os sambas da região em que moravam. Esses sambas eram realizados geralmente em festas e/ou comemorações aos santos católicos.

João Saturno nasceu em Palmua²², no dia treze de junho de 1942, mudou-se para São Braz, com seus familiares ainda criança, mas reside até hoje no povoado. Aos 16 anos de idade, juntou-se com Dona Nicinha, e ela por sua vez informou que eles não eram casados oficialmente, mas consideraram-se marido e mulher, pois vivem juntos há mais de 40 anos, tiveram 19 filhos(as). Dona Nicinha relatou que sobreviveram apenas seis mulheres,

²² Segundo Mestre João do Boi, Palmua era um alambique que moía cana, localizado no Recôncavo Baiano.

atualmente todos residem em São Braz, filhas, genros, netos, bisnetos, formando uma família numerosa e unida.

O grupo Samba Chula João do Boi, tem como integrantes: João do Boi – primeira voz e pandeiro; sua parceira Massú (Máximo Ferreira da Silva) – segunda voz e pandeiro; Babau (Carlos Mivaldo Santana) – instrumentos de percussão como atabaque e conga; Paulinho (Paulo Batista de Almeida) – marcação e pandeiro; Emanuel – marcação e pandeiro; os netos de João do Boi: Nêgo (Jonatas Saturno) e Alberth Saturno – pandeiro; Paulo Roberto – viola machete. Cantando os relativos, temos as sambadeiras: Dona Dora (Doralici Santana), que também toca pandeiro, grita chula e quando preciso faz a segunda voz no grupo; Dona Nicinha (Maria Eunice de Souza), esposa de João do Boi que na ocasião da pesquisa fazia parte do grupo; as filhas de João do Boi: Cida, Ana e Timbeta, que, juntamente com Babau, respondem pelo grupo; a neta de João do Boi, Steffany Saturno - vocal; Dona Mundinha vocal e Faustina vocal.

Antes da fundação do grupo que leva o seu nome, o Mestre João do Boi integrou outro grupo de samba chula, O Samba Chula de São Braz. As informações sobre Mestre João do Boi e o grupo de Samba Chula que ele integra e/ou já integrou a que teve acesso foram bibliográficas e em campo, sendo a etapa de campo realizada em 2016 e entre os dias 26 de janeiro de 2020 e 12 de fevereiro de 2020, no distrito de São Braz em Santo Amaro-BA. A pesquisa de campo será apresentada com detalhes no segundo capítulo deste trabalho.

Mascarenhas (2014) pontua sobre a fundação do grupo Samba Chula de São Braz:

A história do grupo foi contada em uma entrevista concedida pelo percussionista Babau. Ele discorreu sobre a prática do samba antes da formação do grupo, contou sobre os fatos que levaram ao engajamento neste formato e sobre como se comportou o grupo após a formação nas viagens feitas pelo Brasil e no exterior. Babau aprendeu a tocar desde pequeno já que na casa de sua avó em São Braz, na qual foi criado, sempre havia samba nas rezas dos santos e sua mãe era ialorixá em uma casa de santo no bairro do Trapiche de Baixo em Santo Amaro. Cresceu tocando no terreiro, apesar de não se iniciar na religião do candomblé, e nas rodas de samba de roda e samba de caboclo. Ele já conhecia João do Boi e Alumínio e em uma dessas rodas de samba de caboclo conheceu Edgar, o irmão mais velho dos dois, o qual Babau afirma ser o maior sambador que já conheceu. Toda a história da formação do grupo está ligada a trajetória da família de sambadores de João do Boi, Alumínio e Edgar. (MASCARENHAS, 2014 p. 46)

Conforme destaca Mascarenhas (2014), a história de formação do grupo está ligada à trajetória familiar dos irmãos: João do Boi, Alumínio e Edgar. Os três vivenciaram o pai entoar chula e sempre estavam presentes nos sambas da comunidade e dos entornos de São Braz.

Começaram a frequentar os sambas e, em seguida, a criar diversas chulas, iniciando-se um reconhecimento de que eram bons sambadores, começando a receber convites para tocar e cantar nas festas aos santos católicos e também nas festividades aos caboclos.

Foi nessas rodas que conheceram Babau, que sempre esteve presente na trajetória do grupo como também na vida de João do Boi, sendo padrinho de uma das netas de Mestre João do Boi. A fundação do grupo Samba Chula de São Braz, foi sistematizada por João do Boi, Edgar e Alumínio. E contou com integrantes como Massú e Zé Quer Mamar, primos primeiros do trio de irmãos sambadores, Babau, Paulo Roberto, Seu Messias, Nininho, Plínio da Pitinga, Dona Nicinha, Dona Dora entre outras sambadeiras.

Assim se formou o grupo com a presença de duas duplas, Massú e Alumínio, Zé Quer Mamar e João do Boi; o percussionista Babau e Mário Pérez; o violeiro Lotero e algumas sambadeiras, que ainda não contava com a presença de Dona Nicinha, mulher de João do Boi. Depois da morte de Massú e Zé Quer Mamar, a presente dupla João do Boi e Alumínio se consolidou a frente do grupo. Com a morte do violeiro Lotero, substitui Paulo Roberto também nativo de São Braz e chegam ao grupo os violeiros pesquisadores da capital Cássio Nobre e Tadeu. Dona Nicinha assume as sambadeiras junto com suas filhas Ana e Timbeta e assim fica a formação atual do grupo com algumas variações esporádicas e agregações posteriores como Junior, mais conhecido como Bahia, que passou a tocar surdo no grupo depois de algum tempo ajudando a carregar os instrumentos. Deste modo, o Samba Chula de São Braz se formou sob as relações comunitárias de parentesco e camaradagem durante a prática do seu divertimento social e que ao atentar para sua valorização por uma parcela do mercado cultural se lançou como produto no cardápio de opções desse mercado. (MASCARENHAS, 2014, p. 48)

Mascarenhas (2014) pontua sobre a saída de João do Boi do grupo Samba Chula de São Braz e descreve que com a ida de Babau para Salvador, eles colocaram Fernando Santana para ajudar na organização do grupo, porém nada foi registrado, firmando ali um acordo verbal. Fernando passou atuar como produtor do grupo.

A saída de Mestre João do Boi do grupo fundado por ele e seus irmãos, foi marcada divergências estéticas e administrativas entre ele e Fernando Santana. Após o falecimento de seu irmão Edgar, Mestre João do Boi seguiu entoando chulas com seu irmão Alumínio. Em 2014, Mestre Alumínio veio a falecer.

Mestre João do Boi ao sair do grupo Samba Chula de São Braz, fundou outro grupo. Massú, Dona Nicinha Babau, Ana, Zé Quer Mamar, Timbeta, Dona Dora, Paulo Roberto entre outros(as) integrantes também saem do grupo e passam a agregar o novo grupo de Samba Chula fundado por Mestre João do Boi.

Logo após, Zé Quer Mamar teve um derrame e hoje não consegue se locomover e nem falar. Após a morte de Mestre Alumínio, Mestre João do Boi começou a fazer parilha com Massú, que atualmente está com um problema muito sério de visão, o qual o tem prejudicado muito em todos os contextos.

É importante ressaltar que Massú e Zé Quer Mamar estão vivos. Mascarenhas (2014) descreve que ambos já faleceram, acredito que o pesquisador se equivocou no trecho que afirma a morte dos dois integrantes do grupo, uma vez que tive a oportunidade estar com Massú, em 2016, e novamente em 2020, e tanto o Mestre João do Boi como Babau confirmaram diversas vezes que Zé Quer Mamar está vivo, porém acamado. Nesse trecho, é importante nos atentarmos para as relações e contextos que formataram a fundação do grupo Samba Chula de São Braz.

Em 2015, Mestre João do Boi fundou um novo grupo de Samba Chula, que leva seu nome “Samba Chula João do Boi”, o mestre relatou que a ideia de colocar seu próprio nome no grupo de Samba Chula é para que não tenham dúvidas que o grupo é realmente seu.

Depois da fundação do grupo Samba Chula João do Boi, o grupo se apresentou em diversos eventos na Bahia e também na cidade de Goiânia-GO, onde participaram do 12º Encontro Goiano de Capoeira Angola e Samba de Roda²³, entre os dias 09 e 11 de setembro de 2016. Nessa ocasião, estavam presente João do Boi, Massú, Elsinho (Nelson Bispo dos Santos), que também integra o grupo Samba Raízes do Acupe, Paulinho, Paulo Roberto, Duda, Babau, Ana Saturno e Cida Saturno.

O Samba Chula João do Boi, a partir de novembro de 2015, se apresentou em São Francisco do Conde, no 3º Festival de Samba de Roda do Recôncavo e em 2016, pelo Carnaval da Cultura em duas oportunidades. Na abertura da festa, no Largo do Pelourinho, em homenagem ao centenário do primeiro samba gravado, abrindo o show de Paulinho da Viola. E no trio elétrico independente, também pela Secult - BA. Em junho de 2016, o grupo se apresentou no Cine-Teatro Solar Boa Vista, pelo projeto Circuito Motiva – Vitrine BA, do edital Agitação Cultural da Secult - BA. Em setembro o Samba Chula João do Boi realizou apresentação e oficinas no 12º Encontro de Capoeira de Angola e de Samba de Roda, a convite do Só Angola Capoeira, em Goiânia - Goiás. Em outubro de 2016, João do Boi e Ecinho representaram o grupo no lançamento da Cartilha do Samba Chula, com diversos cantadores e sambadeiros e sambadeiras do recôncavo. O lançamento da cartilha aconteceu no Teatro Sesc - Senac, no Pelourinho, em Salvador e na Casa do Samba,

²³ Ver SÓ ANGOLA (2017) – Vídeo sobre o evento realizado pela Associação de Capoeira Angola do Estado de Goiás – Grupo Só Angola - Ponto de Cultura Buracão da Arte, contemplado pelo Fundo de Arte e Cultura do Estado de Goiás. Com participação de Mestre Boca Rica (BA), Mestre Jaraça (BA), Mestre João do Boi - Samba Chula João do Boi de São Braz (BA) e o Jongo de Iracema (GO) em 2016.

em Santo Amaro. O Samba Chula João do Boi foi representado pelo seu fundador em São Paulo, na Casa Mestre Ananias, Ponto de Cultura no Bixiga. Evento que João do Boi anualmente se faz presente e teve como companhia os companheiros de grupo Massu (pandeirista e gritador de chula) e da sambadeira Doralice Santana. (SAMBA, c2022)

O Samba Chula, para Mestre João do Boi e seus familiares, representa o cotidiano, a vida, o dia a dia. Enquanto para algumas pessoas essa manifestação traz um misto de alegria e celebração, para os fazedores ultrapassa o significado de festa e celebração, permeando a existência de suas vidas na essência do samba, retratando o poder de uma memória coletiva, que permeia uma trajetória familiar, a união de uma família, que atravessa os muros, as cercas, as ruas, os mangues e chega em lugares inimagináveis. O Samba Chula tem a potência criativa da subsistência para aqueles homens e mulheres, que trazem em sua trajetória a ancestralidade de seu povo.

Döring (2016b, p. 174) ressalta que “[...] a tradição e prática do Samba Chula e de outras manifestações culturais vêm de longa data na comunidade de pescadores e marisqueiras de São Braz”. A autora destaca a participação de João do Boi nas festas e rezas para os santos católicos, onde frequentemente é convidado, para cantar e tocar. Döring (2016b) colheu o seguinte depoimento de Mestre João do Boi:

“S’eu rezo, eu não sambo... Santo Antônio, São Cosme... não existe mais isso, as pessoas em sua maioria viraram crentes, quem entra na lei do crente, sai da lei da chula. Os que tinham essa tradição, os mais velhos, morreram”. (DÖRING, 2016b, p. 177)

No trecho acima, podemos observar que Mestre João do Boi, quando está cantando para os santos católicos, não dança. Em seguida, o mestre ressalta que as pessoas que acabam por sair do samba devido às inserções em religiões que não permitem a realização de tais atividades, fragilizam a manifestação, pois a manifestação acaba perdendo grandes fazedores desta prática.

Mestre João do Boi tem muita importância para o Samba Chula, seja por sua trajetória pessoal ou artística. A pesquisadora Döring descreve que João do Boi defende com veemência sua categoria de sambador. “Eu tenho prosa!” – frase aparentemente simples, porém emblemática e polissêmica” (DÖRING, 2016b, p. 37). Conforme destacado anteriormente, a sabedoria de muitos mestres e mestras da cultura afro-brasileira é oral, com João do Boi não é diferente: “[...] o mestre possui um repertório imenso de chulas, relativos e quadras, assim

como uma grande variedade de melodias, ritmos e suas variações vocais, que contam a história e sabedoria do seu povo” (DÖRING, 2016b, p. 37).



Figura 6: Samba Chula João do Boi. Foto disponível em: <https://www.diadamusica.com.br/scjb>

1.6 Angoleiros do Samba Chula

O grupo de Samba Chula Angoleiros do Samba Chula foi fundado em 2011, por Mestre Vermelho - Vanderly Francisco de Oliveira, e tem em sua trajetória de fundação um vínculo com o grupo de Capoeira Angola (Só Angola).

A frente desse trabalho estão os irmãos Mestre Vermelho e Mestre Caçador, conforme comentei na introdução desta pesquisa, irmãos de meu pai. O início dessa trajetória se dá quando Mestre Caçador, praticante de capoeira, decide levar, no ano de 1983, seu irmão Mestre Vermelho para a capoeira regional, em Goiânia, com o Mestre Zumbi, no grupo Cordão de Ouro. Além da prática da capoeira, o grupo realizava, também, apresentações de dança como: Puxada de Rede, Samba Duro, Maculelê e apresentações teatrais, tais como: Olodum Maré de Palmares, o Babaocá de Zumbi e o Pagador de Promessas, com as quais qual tiveram a oportunidade de participar de festivais em estados como São Paulo, Rio de Janeiro entre outros.

Em 1986, Mestre Vermelho, juntamente com Mestre Zumbi, participa do Festival Praia Verde em Brasília, onde teve a oportunidade de ver a Capoeira Angola pela primeira vez. Estavam presentes nesse evento mestres como: Boca Rica²⁴, Curió²⁵, João Pequeno²⁶, Moraes²⁷, Cobra Mansa²⁸ e tantos outros mestres e capoeiristas. Após esse evento, Mestre Vermelho relata seu encantamento pela Capoeira Angola, explicando o que viu para seu irmão e amigos. No mesmo ano, juntamente com seu irmão Caçador e outros (as) capoeiristas (Ana Maria, Valéria, Besouro e Guaraná), decide ir para a Bahia, para adquirir melhor conhecimento sobre a Capoeira Angola.

A chegada em Salvador foi marcada por diversas situações e dificuldades. Mestre Vermelho relata que no evento em Brasília havia conseguido hospedagem com um capoeirista da cidade, mas a acolhida não se concretizou e chegando lá eles tiveram que se virar. Com as expectativas frustradas, a solução seria o retorno para o estado de Goiás, porém se depararam com Mestre Boca Rica, que lembrou de Vermelho no evento em Brasília e decidiu ajudá-los. Os rapazes passaram a morar no Forte, ajudando nas tarefas diárias e treinando capoeira com Mestre Boca Rica, que além de capoeirista, também era feirante. Mestre Vermelho relata que trabalhou com Mestre Boca Rica em sua estadia em Salvador, nas feiras de São Joaquim e Sete Portas.

Em 1987, na Vila Maria Luiza, no Centro Comunitário do Jardim Novo Mundo, em Goiânia-GO, Mestre Boca Rica dá o título de mestre de Capoeira Angola a Mestre Vermelho. O evento contou com a presença de seus familiares e de mestres como: Mestre Boca Rica,

²⁴ Mestre Boca Rica - Manoel Silva, nascido em Maragogipe, Bahia em 26 de novembro de 1936, é mestre de Capoeira Angola e discípulo de Mestre Pastinha

²⁵ Mestre Curió - Jaime Martins dos Santos, nasceu no 23 de janeiro de 1937 em Candeias é mestre de Capoeira Angola, filho de capoeiristas Dona Maria Bispo (Pequena) e José Martins dos Santos (Malvadeza), o Martim da Pemba, e neto de capoeirista Pedro Virício (Curió).

²⁶ Mestre João Pequeno - João Pereira dos Santos (1917-2011) Salvador, Bahia, foi mestre de Capoeira Angola, discípulo de Mestre Pastinha.

²⁷ Mestre Moraes - Pedro Moraes Trindade, nascido em Salvador, Bahia em 09 de fevereiro de 1950, é mestre de Capoeira Angola.

²⁸ Mestre Cobra Mansa - Cinézio Feliciano Peçanha, nascido em Duque de Caxias, Rio de Janeiro em 1960, é mestre de Capoeira Angola.

Mestre Zequinha²⁹, Mestre Suíno³⁰, e capoeiristas como: Goyano, Guaraná³¹, Caçador³², Besouro³³, Valéria³⁴, Ana Maria³⁵ entre outros.



Figura 7: Mestre Boca Rica e Mestre Vermelho. Foto: Acervo Só Angola

Com muitas idas e vindas para Salvador, treinando capoeira e aprendendo os segredos e fundamentos da Capoeira Angola na Bahia, com o Mestre Boca Rica, Mestre Vermelho passa a dar aulas de capoeira em diversas escolas. Mestre Vermelho foi o primeiro professor

²⁹ Mestre Zequinha - Zequinha Almeida, mestre de Capoeira Angola – Escola de Capoeira Raiz de Angola.

³⁰ Mestre Suíno - Elto Pereira de Brito, presidente fundador do Grupo Candeias, mestre de capoeira regional.

³¹ Mestre Guaraná - Carlos Alberto Martins Alves, mestre de Capoeira Angola - Grupo de Capoeira Calunga Capoeira Angola.

³² Mestre Caçador - Vanderly Francisco de Oliveira, mestre de Capoeira Angola, um dos fundadores do Grupo Só Angola – Associação de Capoeira Angola do Estado de Goiás.

³³ Besouro - Raimundo Nonato da Silva, ex-integrante do Grupo Só Angola – Associação de Capoeira Angola do Estado de Goiás.

³⁴ Valéria Costa - angoleira, uma das fundadoras do Grupo Só Angola – Associação de Capoeira Angola do Estado de Goiás.

³⁵ Ana Maria da Silva - angoleira, uma das fundadoras do Grupo Só Angola – Associação de Capoeira Angola do Estado de Goiás.

de Capoeira Angola do estado de Goiás e chegou a ser funcionário público e a dar aula na Fundação Leite das Neves, porém se exonerou para se dedicar inteiramente à Capoeira Angola.

Em 1988, Mestre Vermelho fundou, juntamente com outros capoeiristas da cidade de Goiânia, o Grupo Só Angola – Associação de Capoeira Angola do Estado de Goiás, que tem por objetivo realizar um trabalho de valorização e preservação da capoeira, de tradição baiana e herança africana, cumprindo a responsabilidade de passar para as futuras gerações a filosofia e os ensinamentos dessa arte assim como o ofício dos mestres são considerados patrimônio imaterial brasileiro. Nesse processo, Mestre Boca Rica se torna o patrono do grupo Só Angola.

Mestre Vermelho nos relata que, durante sua estadia em Salvador, observou que sempre após uma roda de Capoeira Angola, os capoeiristas faziam um samba, o qual o mestre disse conhecer por Samba de Angola, feito com atabaque, pandeiro e berimbau, e acabou por trazer essa tradição para o grupo Só Angola. No entanto, Mestre Vermelho sempre gostou de samba de partido alto e como o Besouro, um de seus melhores amigos, era sambista, eles começaram a trabalhar com samba de partido alto, cantando Bezerra da Silva, Zeca Pagodinho, Clementina de Jesus, Dona Ivone Lara, tocando entre os anos 90 a 2000 nas noites de Goiânia.

Por volta dos anos 2000, Mestre Vermelho foi convidado a participar do *1º Encontro dos Guardiões da Capoeira Angola*, realizado por Mestre Renê³⁶, no bairro da Preguiça, em Salvador. Nesse evento, Mestre Vermelho teve a oportunidade de conhecer Mestre Bigodinho³⁷, Mestre Gerson Quadrado³⁸ e alguns outros mestres sambadores.

Foi a primeira vez que Mestre Vermelho presenciou o Samba de Viola, apesar de já conhecer o estilo. Em seu retorno para Goiânia, ainda fazendo samba de partido alto, começa a aprofundar seus estudos e pesquisas sobre Samba de Roda e samba de viola.

Ao longo dos anos, Mestre Vermelho aproxima-se de Mestre Ananias³⁹, estabelecendo uma relação para aprofundar seus estudos com Samba de Roda. Outro importante mestre que

³⁶ Mestre Renê - Renê Bitencourt dos Santos, fundador da Associação de Capoeira Angola Navio Negroiro (ACANNE), que foi fundada em 11 de março de 1986.

³⁷ Mestre Bigodinho - Reinaldo Santana (1933 - 2011) Bahia, foi mestre de Capoeira Angola.

³⁸ Mestre Gerson Quadrado - Gérson Francisco da Anunciação (1925 - 2005), foi mestre de capoeira e Samba de Roda.

³⁹ Mestre Ananias - Ananias Ferreira (1924 - 2016) São Félix, Bahia. Foi mestre de capoeira e Samba de Roda.

guiou os estudos sobre Samba de Roda de Mestre Vermelho foi Mestre Boca Rica, um exímio tocador e cantador de capoeira e samba.

A associação sem fins lucrativos, que tem como presidente Mestre Vermelho, chegou a ter como sede um imóvel no setor Jardim Novo Mundo, depois mudou-se para outro local da região leste da capital Goiânia, região conhecida como “buracão”, localizada no Jardim das Aroeiras. Assim, ela permaneceu nesse segundo espaço por mais de 22 anos.

No ano de 2011, a Associação recebeu recursos de um convênio firmado entre o Ministério da Cultura do Governo Federal e a Prefeitura de Goiânia, a partir daí foi reconhecida também, como “Ponto de Cultura Buracão da Arte”, em que ofereceu aulas de Capoeira Angola, percussão, dança, teatro, Samba de Roda, Samba Chula e viola. O reconhecimento como ponto de cultura, tornou-se um divisor de águas para associação que teve a oportunidade de atingir um número maior de pessoas, crianças, adolescentes, jovens e adultos, podendo melhorar o espaço físico, além de adquirir equipamentos, materiais para as atividades e realizar a contratação de arte educadores para ministrar as oficinas.

Além de virar ponto de cultura, a Associação de Capoeira Angola do Estado de Goiás já foi contemplada com projetos nas leis de incentivo Lei Goyazes, Lei Municipal de Incentivo à Cultura, Fundo de Arte e Cultura do Estado de Goiás. Recebeu vários prêmios, entre comendas e homenagens de autoridades do município e do estado, reconhecendo-a como melhor trabalho realizado para comunidade na cultura afro-brasileira e questões étnico-raciais, sendo os últimos prêmios concedidos a Mestre Vermelho, nos editais: Culturas Populares - Edição Teixeira-2019, do Governo Federal, e Prêmio Arte em Toda Parte, da Funarte.

No primeiro semestre de 2013, os moradores do bairro que ficava localizada a Associação, na região leste de Goiânia - Go, receberam uma ordem de despejo, esses moradores tiveram que deixar suas casas e foram direcionados para uma outra região da cidade. Mestre Vermelho, juntamente com os integrantes do grupo de capoeira, permaneceu no espaço, travando uma luta judicial pela permanência no local, uma vez que a associação desenvolvia um trabalho gratuito com crianças, adolescentes, jovens e adultos da comunidade local, proporcionando desenvolvimento cultural assim como integração social através das manifestações culturais propostas.



Figura 8: Associação de Capoeira Angola do Estado de Goiás no Jardim das Aroeiras. Foto: Acervo Só Angola

Em 2015, a justiça concedeu um novo espaço para a sede, localizado na mesma região (Região de Leste) de Goiânia - GO, no bairro Recanto das Minas Gerais, é importante ressaltar que a construção do novo espaço não foi financiada pelo governo, logo, foi construída do zero com recursos próprios do Mestre Vermelho e com ajuda financeira de alguns integrantes do grupo.

A Associação de Capoeira Angola do Estado de Goiás, há trinta e dois anos, vem trabalhando com aulas, oficinas e apresentações culturais dentro e fora do estado. Atualmente, a associação não tem nenhum incentivo do governo. As atuais atividades são Capoeira Angola, dança (Hip-Hop, danças urbanas, Samba de Roda, Samba Chula) e viola.

Toda a trajetória de Mestre Vermelho e da fundação do grupo Só Angola brevemente resumida tem, ao meu ver, importância na composição de ações afirmativas sobre a cultura afro-brasileira no estado de Goiás. Frisar a busca por conhecimento desse mestre e de tantos outros é ressaltar a importância e dimensão que a arte e a cultura propõem em suas trajetórias de vida. A aproximação com a Capoeira Angola possibilitou uma amplitude de conhecimentos para Mestre Vermelho que, paralelo a tudo isso, também desenvolvia estudo e pesquisa sobre o samba de modo geral.

Entre os anos de 2009 a 2011, Mestre Vermelho começou a sistematizar um grupo de estudos, sendo composto pela Contramestra Marcinha, o percussionista AbuBark, seus filhos

Mateus e Iury, suas sobrinhas Vanessa, minha irmã, e eu, entre outros integrantes do grupo Só Angola que tinham interesse em estudar o Samba de Roda. Mas, somente em 2011, Mestre Vermelho funda o grupo intitulado Angoleiros do Samba. Esse nome foi dado porque praticamente todos os integrantes eram praticantes de Capoeira Angola e os praticantes dessa arte, comumente, são chamados de angoleiros por terem uma identidade de capoeira muito própria. Na ocasião, tocávamos samba corrido, samba de angola e também samba de caboclos com três atabaques, pandeiro e agogô, realizando apresentações em eventos culturais de Goiânia e do entorno e também em alguns terreiros de candomblé da cidade de Aparecida de Goiânia.

No ano de 2011, com o ponto de cultura, foi possível adquirir instrumentos como a viola paulista de 10 cordas e realizar a contratação do professor de viola Diogo. No entanto, o professor Diogo tocava moda de viola e viola caipira e não conhecia o estilo do samba de viola e nem do Samba Chula, portanto, foi necessário Mestre Vermelho desenvolver momentos de estudos através de vídeos e CDs, juntamente com o professor, para que o mesmo pudesse aprender e ensinar os alunos. Inicialmente, a turma era composta por cinco alunos, duas mulheres (eu e Marcia) e três rapazes (Pedro Henrique, Reginaldo e Pompílio). Nesse momento, a viola começa a ser introduzida no samba, porém tocavam, ainda, samba corrido com a presença da viola e de um cavaquinho.

Somente quando Mestre Vermelho tem a oportunidade de conhecer Mestre João do Boi, em 2014, é que o mesmo passa a aprofundar seus estudos sobre o Samba Chula. Em 2016, Mestre Vermelho acrescenta no nome do grupo de samba a palavra “chula” e o grupo de samba passa a ser chamado de Angoleiros do Samba Chula, deixando de tocar samba corrido, samba de angola e samba de caboclo. O grupo passa por diversas alterações em sua composição e, no segundo semestre de 2016, a associação realiza o 12º Encontro de Capoeira Angola e Samba de Roda, que contou com a presença de diversos Mestres e Mestras e também a vinda de Mestre João do Boi cujo grupo, na ocasião, já era chamado de Samba Chula João do Boi. O encontro contou também com a presença de outros mestres de Samba Chula, como Mestre Ecinho, que acompanhou o grupo de João do Boi. O evento foi de extrema importância para a associação e para todos os pesquisadores e pesquisadoras de Samba de Roda do Estado de Goiás que tiveram a oportunidade de acompanhar a atividade.

Nesse período, o samba de Mestre Vermelho era feito com viola caipira. É importante ressaltar que além de acompanhar toda trajetória de estudos sobre o Samba de Roda

desenvolvida por Mestre Vermelho, integrei o grupo Angoleiros do Samba Chula desde sua fundação e que atualmente não apresento com o grupo, porém acompanho os ensaios e apresentações. Com o início desta pesquisa de mestrado, em minha primeira ida para São Braz, fiz o convite a Mestre Vermelho para que me acompanhasse nessa experiência.

Iniciei a pesquisa de campo no estado da Bahia sozinha, pois devido à agenda de Mestre Vermelho, o mesmo não conseguia me acompanhar desde o início. É importante ressaltar que esta pesquisa não teve apoio financeiro e que toda a viagem (traslado, hospedagem e alimentação) minha e do mestre foi custeada por mim, apesar das diversas dificuldades financeiras. No entanto, conseguimos iniciar a primeira ida a campo com o grupo Samba Chula João do Boi. E foi nessa ida que tivemos a oportunidade de conhecer Mestre Plínio e Mestra Jane de Camaçari, ambos sambadores de Samba Chula. Conhecemos também Mestre Zé Carpino, fabricante de viola machete, quando tivemos a oportunidade de adquirir a primeira viola de machete da Associação de Capoeira Angola do Estado de Goiás.

O grupo Angoleiros do Samba Chula, atualmente, é composto por treze integrantes: Mestre Vermelho – pandeiro e voz; sua parceira Gustavo – pandeiro e voz; Mestre Caçador – congas; Valéria – pandeiro, voz e sambadeira; Contramestra Marcinha – voz e sambadeira; Nathália – voz e sambadeira, filha de Mestre Vermelho; Reginaldo – viola machete e cavaquinho; Pedro Henrique – viola machete, filho de Mestre Vermelho; Danilo – pandeiro e voz, sobrinho de Mestre Vermelho; Contra Mestre Aquim (Arisvan Gomes) – rebole e marcação.



Figura 9: Integrantes do grupo Angoleiros do Samba Chula. Foto: Acervo Só Angola

Os estudos de Mestre Vermelho se estenderam para além do tocar, cantar e dançar, pois, sendo luthier, o mesmo realiza a fabricação dos seus instrumentos e, atualmente, ele tem iniciado o processo de fabricação de viola machete juntamente com sua parceira no Samba Chula, Gustavo. Mestre Vermelho corta e prepara a madeira e Gustavo faz a montagem da viola. Ao todo, já foram fabricadas quatro violas. Mestre Vermelho relata como são realizados os estudos de Samba Chula com as violas:

Atualmente, os meninos eles costumam treinar sozinho, hoje veio o Elon que ficou um tempo em Salvador e é discípulo do Mestre Plínio. Elon que vem dando aula para os meninos, o Elon ficou aqui 21 dias e também a gente estuda por vídeo, Plínio manda os vídeos para mim e a gente senta e ensaia com os meninos. A gente estuda também pela Cartilha do Samba Chula, não é fácil. Cada samba que eu tiro, cada chula que eu grito os meninos vão tentando tirar na viola e vamos tentando moldar. Justamente porque não temos um mestre de viola de machete em Goiás e é praticamente assim. A gente tá aprendendo mesmo na tora, né. Mas os meninos também têm talento porque se eles não tivessem talento a gente não faria isso. (MESTRE VERMELHO em entrevista concedida no dia 27/07/2020).

Outro aspecto importante dentro do grupo Angoleiros do Samba Chula é que, apesar das mulheres terem liberdade para tocar, em geral, elas têm a responsabilidade de sambar. Mestre Vermelho ressalta sobre a dificuldade que elas têm em tocar determinados instrumentos nas apresentações, pois além de responderem o relativo, elas precisam sambar; conforme destacado anteriormente no Samba Chula, um dos aspectos principais é a dança.

Assim, torna-se complicado que elas sentem juntamente com os demais sambadores e toquem, mas é possível observarmos, nas apresentações do grupo, que as mulheres tocam o pandeiro, principalmente Valéria, que também grita chula em determinados momentos. Entretanto, tocar viola, conga e marcação chega a ser impossível. Nos ensaios do grupo, observamos as mulheres tocando qualquer instrumento que compõe o Samba Chula inclusive a viola, tocada por Valéria e pela Contramestra Marcinha (Marcia de Oliveira) que se dedica a apreender. Conforme relatou Mestre Vermelho:

[...] a chula não é fácil de gritar mas, às vezes, por exemplo, a Mestra Valéria, estava gritando chula comigo, a Marcinha eu quero introduzir ela para gritar chula igual a dona Edith do Prato, a Dona Dalva Damiana, igual à Dona Nicinha que é aquelas sambadeiras. Eu quero que as meninas do Só Angola do Samba Chula gritam chula junto comigo, aqui não tem essa diferença não, que o Mestre Vermelho é o cantor, mas é importante demais as meninas gritar chula e sambar também. Eu grito ou relativo, elas grita a chula e eu respondo os relativos para elas. Isso é um trabalho bem diferente que eu acho que até na Bahia eu fiquei vendo as meninas lá não tem muito, os mestres, parece que não é machismo, mas eles têm um segmento de tradição que as mulher não grita chula, só samba e responde relativo, então, é um trabalho que eu quero fazer aqui e mudar isso, essa imposição dos mestre cantador de chula. (MESTRE VERMELHO, 2020, Informação Verbal, 27/07/2020)

Dessa forma, o grupo vem ampliando seus estudos, com cerca de dois a três ensaios na semana. O grupo já se apresentou em diversos lugares. Porém, Mestre Vermelho vem desenvolvendo um projeto para realização de um Samba Chula por mês no espaço da associação, pois como o grupo tem um número grande de integrantes, sair para se apresentar sem o cachê ideal acaba se tornando um gasto muito maior, pois os instrumentos precisam de manutenção. Nos últimos anos, o grupo tem realizado diversas apresentações beneficentes para mestres, pais de santos e pessoas que estão passando por dificuldades e precisam de uma ajuda financeira. Mestre Vermelho afirma que o projeto de desenvolver um samba por mês no espaço é para que as pessoas possam compreender melhor o que é o Samba Chula, pois quando realiza apresentações em espaços abertos, as pessoas não compreendem os códigos e querem entrar na roda e dançar a qualquer momento.

[...] o Samba Chula para rua é complicado porque o pessoal não entende a tradição do Samba Chula quer saber de qualquer jeito aí a gente corrige e o pessoal acha ruim, mas é assim mesmo com a cultura, a gente tem que sempre tá martelando, apertando a tecla para as pessoas entender, porque o Samba Chula não é só chegar e entrar na roda, tem todo um princípio, tem todo o fundamento, tem toda uma hierarquia dentro do Samba Chula. Primeiro samba as mais velhas, para depois sambar as mais novas, porque o Samba Chula é assim, é igual na capoeira, primeiro

os mais velhos, depois os mais novos, então, o Samba Chula é praticamente da mesma forma. (MESTRE VERMELHO, 2020, Informação Verbal, 27/07/2020).

Além dos ensaios, o grupo de Samba Chula tem se dedicado a estudar cada instrumento, buscando entender como se toca, o ritmo, a melodia e a musicalidade do Samba Chula. É nos ensaios, também, que os sambadores e sambadeiras ensaiam os passos do miudinho. Há momentos que Mestre Vermelho e outros sambadores, nas apresentações, vão até o centro da roda e amassam o barro, dançando e convidando outros homens para dançar, essas situações geralmente acontecem quando o Samba Chula está em uma pegada boa, conforme relata Mestre Vermelho, “é como na roda de capoeira, quando a energia está lá em cima aí dá vontade de sambar”.

Mestre Vermelho relata que o Samba Chula “tem uma ligação muito grande com ancestralidade”, por ser de candomblé Mestre Vermelho diz que:

Olha eu sou da religião de matriz africana, eu sou do Candomblé e para mim cantar chula toda vez que eu vou cantar a chula eu peço a permissão aos meus ancestrais eu dou a comida do Exu, eu dou a bebida do Exu, eu pago a rua a Ogum. Eu trato dos meus ancestrais, porque se eu não tratar eu não tenho força para trabalhar. Mas o samba, ele tem uma ligação muito grande com ancestralidade, não vou falar com a religião porque a religião é uma coisa, ancestralidade é outra coisa, mas o samba ele tem uma, como se fala, assim, uma ligação muito forte, porque, assim, às vezes, você tá cantando uma chula, você fala de um orixá, você fala de uma santa, você fala, então tem uma ligação muito grande, de uma forma ou de outra, tem uma ligação muito grande com a religiosidade não podemos negar isso. (MESTRE VERMELHO, em entrevista cedida no dia 27/07/2020).

Mestre Vermelho, ao falar de ancestralidade a conecta com religião, mas, podemos ampliar nossos olhares para ancestralidade, ligada aos saberes e valores ancestrais, não só relacionada a esse universo religioso, como também a oralidade, a memória entre outros aspectos que podem ser explorados através dos espaços de conhecimentos das manifestações tradicionais. O Samba de Roda e suas diversas vertentes fazem parte da cultura afro-brasileira que permeia, por vezes, o universo religioso, principalmente o universo religioso africano, que perpassa por tradições culturais, cuja ancestralidade se faz presente e se reconfigura nos rituais e cerimônias. A esse respeito, Queiroz (2019) argumenta que:

O Samba de Roda é uma dessas estruturas que atualizaram os valores africanos trazidos e traduzidos nos seus corpos e repassados aos seus descendentes, que produziram os batuques, o lundu e tantas outras formas estruturais semelhantes, como o coco, o jongo ou samba de pareia, organizadas pela dinâmica da ancestralidade. (QUEIROZ, 2019, p. 93)

A Associação de Capoeira Angola do Estado de Goiás, também conhecida por Ponto de Cultura Buracão da Arte, é composta atualmente pelo grupo de Capoeira Angola chamado Só Angola e o grupo de Samba Chula chamado Angoleiros do Samba Chula. A Associação é um espaço cultural, onde a comunidade pode treinar capoeira angola, além de aprender a cantar, tocar, dançar, jogar, questionar, resistir e a conviver em grupo com a diversidade, sociabilizar, valorizar as tradições, os fundamentos e os rituais da Capoeira Angola e do Samba Chula, bem como valorizar os mais antigos detentores desses saberes.

1.7 Na Encruzilhada, o Samba, o Dono do Corpo

Entre o tempo fraco e o forte, irrompe a mobilização do corpo, mas também um apelo a uma volta impossível, ao que de essencial se perdeu com a diáspora negra. Fraco e forte: os dois tempos em contraste são os elementos genitores desse som, também transportado por um terceiro termo, aquela “terceira pessoa” que canta no blues ou samba - Exu Bara, o dono do corpo. (SODRÉ, 1998, p. 67 e 68)

No trecho acima, retirado do livro *Samba, o dono do corpo*, de Muniz Sodré, podemos observar, alguns elementos importantes para se pensar as trajetórias diaspóricas presentes na musicalidade brasileira, precisamente o samba. Muniz Sodré é jornalista, sociólogo e professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na Escola de Comunicação. Ele relançou a obra citada acima com acréscimos importantes, apresentando relatos de figuras como Pixinguinha, Donga, Heitor dos Prazeres, Ismael Silva, Almirante.

O autor discorre sobre a origem do samba e de suas influências africanas, perpassando pela Bahia até sua chegada no Rio de Janeiro. Sodré (1998) apresenta o samba vinculado às religiosidades, aduzindo a figura de Exu, orixá e mensageiro. O autor discursa sobre a concepção negro-africana do tempo, aplicada ao fenômeno da síncope⁴⁰, discorrendo sobre como esse fenômeno é o elemento rítmico característico do samba. Pontua o samba como gênero nacional-popular e sua apropriação pelos *mass-media*, a comunicação de massa ou a mídia de massa, como também é conhecida.

Sodré (1998, p. 16), destaca o processo do samba, “[...] de mera expressão musical de um grupo social marginalizado, a um instrumento efetivo da luta para afirmação da etnia

⁴⁰ Síncope é uma questão de deslocamento do tempo, sendo uma figura rítmica caracterizada pela execução de som em um tempo fraco, ou parte fraca de tempo que se prolonga até o tempo forte, ou parte forte seguinte de tempo, criando um deslocamento da acentuação rítmica.

negra no quadro de vida urbana brasileira”, como lugar de resistência cultural, ganhando espaços nas margens dos circuitos de produção da indústria cultural. Mesmo que o samba tenha ampliado seus espaços, ainda hoje, constitui-se em uma prática de resistência cultural negro-popular.

A verdade é que o samba, ainda hoje dançado em festas populares ou em rodas (não-religiosas) realizadas em terreiros da Bahia, conserva traços do que poderia ser um *mimodrama*: gesto de mãos, paradas, aceleradas, caídas bruscas, sugestivos requebrados dos quadris, constituem uma espécie de significantes miméticos para um significado (já recalcado) que tanto pode ser a história de uma aproximação ou um contato com qualquer outro fato em que o corpo seja dominante. (SODRÉ, 1998, p. 29 e 30)

Podemos observar, no trecho acima, que o samba exige um corpo, uma relação constante entre canto e dança. Sodré (1998) ressalta que esse corpo é sincopado, que foi violentado e reprimido culturalmente na história brasileira, esse corpo tem cor, é o corpo do negro, taxado, negado, censurado e também transformado em objeto sexual. É no dançar que esses corpos expressavam e expressam suas trajetórias, seus desejos e inquietações. A relação entre música e dança, no samba, apresenta uma interdependência, em que podemos encontrar o corpo que se adequa à musicalidade e/ou a música que acompanha e se altera em função dos movimentos de quem dança.

Sodré (1998, p. 23) descreve que “[...] cantar/dançar, entrar no ritmo, é como ouvir os batimentos do próprio coração - é sentir a vida sem deixar de nela reinscrever simbolicamente a morte”. O samba não foi e nunca será um movimento fechado, feito por uma e para uma parcela da população, ele permite a abertura do processo de participação das pessoas, reescreve-se no cotidiano da população brasileira.

O samba é coisa diferente. Quanto ao seu aspecto de resistência, não há lugar para dúvidas, basta saber “ler” ou escutar a história da música negra. Referindo-se à dança da *mana-chica* campista, um pesquisador acadêmico não pôde deixar de observar que “a aparente alegria da música brasileira é apenas inquietação: são os arrancos do bandeirante ambicioso, o desespero do escravo transplantado, o recalcado rancor do índio espoliado número” (LAMEGO, 1934, p. 87). Sendo um discurso tático de resistência no interior do campo ideológico do modo de produção dominante - perpassado por ambiguidades, avanços e recuos, característicos de todo discurso dessa ordem o samba é ao mesmo tempo movimento de continuidade e afirmação de valores culturais negros. (SODRÉ, 1998, p. 56).

Sodré (1998) nos apresenta o samba como lugar de afirmação e identidade da cultura negra. Sem dúvida, essa manifestação se encontra nesse lugar e abre espaço para novas discussões e posicionamentos para pensarmos a importância do movimento negro no Brasil. O samba possui relação importante com a memória e, sobretudo, com a memória ancestral e coletiva de parte da nossa sociedade. Mesmo tendo se ramificado em diversas vertentes, o samba carrega, em si, conteúdo da diversidade do povo brasileiro, da religiosidade, das mulheres, dos homens, das crianças, dos lugares. O samba possui um lugar de pertencimento cultural.

É interessante observar como o samba pode ser visto de maneira tão ampla e difusa, considerando a sua presença em vários estados brasileiros, sua internacionalização, bem como seus processos de transformação estética e de vinculação midiática, ao passo que também pode ser observado de maneira extremamente localizada em uma determinada região e comunidade, guardando seus atributos de cultura negra tradicional, como é o caso do Samba Chula do João do Boi na cidade de São Braz, que embora seja um grupo organizado e que realiza apresentação, tem o samba presente no cotidiano de seus e suas participantes, como se o samba fosse dono de seus corpos, ou seus corpos donos do samba. Assim, intencionando o diálogo com o Samba Chula, tendo em vista o processo de criação em Artes da Cena, pareceu-me fundamental ceder meu corpo ao samba para daí nascer Dona Rosário, personagem criada a partir do Campo Vivido, dos diários de campo e dos laboratórios de criação.

Neste primeiro capítulo, intencionei apresentar uma sistematização da revisão bibliográfica, etapa de estudo fundamental para uma maior compreensão do samba, como manifestação expressiva, abordando-o desde suas origens até seus desdobramentos, no entanto, tendo o Samba Chula como principal foco de interesse, apresentei os grupos de Samba Chula de Mestre João do Boi e de Mestre Vermelho. A seguir, e ainda antes de apresentar Dona Rosário e seu processo de criação de fato, dedico o segundo capítulo para relatar e analisar a experiência no Campo Vivido na cidade de São Braz, no Recôncavo Baiano, no período de 26 de janeiro a 12 de fevereiro de 2020, um pouco antes de estourar a pandemia por Covid-19⁴¹, que assolou o mundo e, em especial, o Brasil.

⁴¹ A pandemia por Covid-19 iniciou em janeiro de 2020. O coronavírus (COVID-19) é uma doença infecciosa causada pelo vírus SARS-CoV-2.



2. SEGUNDO CAPÍTULO – OS SONS, AS CORES, OS SABERES E A GENTE DO LUGAR

2.1 O Campo Vivido

Conforme já apresentado, este trabalho se alicerça também nos estudos de Silva (2010, 2012), no que diz respeito à preparação corporal e ao processo de criação, e em Lima (2016) e Silva e Lima (2014, 2021), no tocante às abordagens metodológicas da Poetnografia e do Campo Vivido.

Tanto em Silva (2010), como em Lima (2016), encontramos a relação com o Campo Vivido muito presente em suas escritas e processos de pesquisa. Mas Lima (2016) dá especial atenção à ideia de Campo Vivido, como um espaço e momento de inserção em campo de pesquisa, onde não se busca apenas um tema de pesquisa, mas, sim, vivências, trocas, compartilhamentos e aprendizagens. Ambas as pesquisadoras, líderes do Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22 (NuPICC), do qual também faço parte, vêm, por meio de suas escritas e em parcerias, amadurecendo a ideia de poetnografia como abordagem metodológica. No artigo *Poetnografias: trieiros e vielas entre poéticas afro-ameríndias e a criação artística*, publicado em 2021, destacam o inventário pessoal, a narrativa semificcional, os lugares-momento e a instalação corporal como procedimentos poetnográficos (SILVA; LIMA, 2021).

Assim, tendo em vista meu envolvimento com o NuPICC, bem como a atuação como artista-pesquisadora do Núcleo Coletivo 22, em que somos convidadas a viver e criar campos de vivência relacionados às poéticas afro-ameríndias, arrasto essa perspectiva para este estudo de mestrado, compreendendo a poetnografia como um procedimento metodológico teórico-prático.

É interessante observar como a ideia de poetnografia perpassa tanto pela ideia de etnografia, como um método de pesquisa em campo, como também pela ideia de coreografia, na qualidade de escrita da dança. Figurativamente, a poetnografia constitui um pêndulo entre a realidade vivida em um determinado contexto social, com a qual a(o) artista compromete-se ética e politicamente, e a criação artística, que, por sua vez, é permeada por uma autonomia criativa que não necessariamente pretende reproduzir a realidade vivida e sim recriá-la, daí a importância desse Campo Vivido estar atrelado ao desdobrar do eu, à luz do pensamento decolonial, como uma formulação inquietante e crítica. (SILVA; LIMA, 2021, p. 13).

A escolha em adentrar a pesquisa de campo, a partir da noção de Campo Vivido, possibilita, primeiramente, um processo de reconhecimento crítico de minha história pessoal e de relação com o foco de pesquisa. O Campo Vivido abre possibilidades de diálogos ao saber sensível e à experiência estética e se constitui como uma possibilidade metodológica para se pensar os lugares-momentos e suas potencialidades para o laboratório de criação, onde se dá a construção poenográfica, que, por sua vez, pode ser pensada em termos de dramaturgia do corpo e, por que não, de criação de uma personagem, como pretendo discutir.

Nesse sentido, apresentarei a seguir o meu Campo Vivido, em que o bom e velho diário de campo foi um grande aliado, bem como as vivências, as prosas, as caminhadas, os encontros e desencontros. É importante salientar que adentrei esse campo atenta ao que asseveram Silva e Lima (2021, p. 17): “[...] é necessário diferenciar um Campo Vivido de um passeio turístico, daí a importância de se ter um recorte claro do que se almeja pesquisar”.

Desse modo, adentrar no contexto do Samba Chula, tendo como intuito a convivência com as sambadeiras e sambadores e o ser e estar em São Braz, fez com que se priorizasse as sensações e experiências que atravessaram o corpo, em meio à dança, ao canto, aos instrumentos, à comida, à bebida e às prosas, consciente dos afetos e estranhamentos criados nesse processo.

O Campo Vivido também pode nos colocar frente aos desafios da diferença, impondo a barreira do ser de dentro e do ser de fora, daí a importância da pesquisa sobre si (inventário pessoal), para se chegar em campo ciente de sua identidade. Ademais, um olhar e escuta atenta e sensível para não forçar porteiras que não se querem abrir. Estar ciente de sua identidade, porém, significa também compreender a identidade como algo em constante construção e atravessamentos, pois para se entrar no Campo Vivido é preciso estar poroso, para desdobrar o eu, isto é, na poética da alteridade, se reinventar. Essa reinvenção acontece por meio da poenografia e são marcas que ficam tatuadas na pele por se tratar de aprendizados afetivos. (SILVA e LIMA, 2021, p. 17).

Se para entrar no Campo Vivido é preciso estar poroso, como ressaltaram as autoras acima, permitir-se, tirar as amarras, doar-se, ouvir, olhar e compartilhar são, também, importantes aspectos para adentrar o campo. Foi por meio do Campo Vivido que uma poenografia, circunscrita no processo de criação de personagem, a Dona Rosário, instaurou-se no tempo e no espaço cênico, em um jogo lúdico, que, sem dúvida, embora ainda em processo, já tem ampliado as experiências dessa artista-pesquisadora em uma consonância com o Samba Chula. Desse modo, acredito que o Campo Vivido me permitiu um desdobrar

de mim no ser/estar no Recôncavo Baiano, no Samba Chula, no mariscar, no canto, na religiosidade, nas rodas, nas prosas e no dia a dia, conforme passo a relatar nas linhas que se seguem.

2.2 Chegança...

*A nossa casa é de carne e osso
Não precisa esforço para namorar
A nossa casa não é sua nem minha
Não tem campainha pra nos visitar
A nossa casa tem varanda dentro
Tem um pé de vento para respirar
A nossa casa é onde a gente está
A nossa casa é em todo lugar
A nossa casa é onde a gente está
A nossa casa é em todo lugar
(A nossa casa – Arnaldo Antunes)*

Iniciar um novo processo, um novo caminho de trabalho artístico, a partir de experiências com o Samba Chula, era um misto de sentimentos e sensações. Conforme já mencionado, desde a graduação em Artes Cênicas, tenho um interesse pessoal em investigar processos artísticos da cena, relacionados com manifestações expressivas tais como a Capoeira Angola e o Samba Chula. A inserção no mestrado em Artes da Cena coroou esse interesse e me levou para outra casa, a “nossa casa”, o Recôncavo Baiano.

A música que abre este capítulo, *A nossa casa*, de Arnaldo Antunes, descreve esse misto de sentimentos que tive ao ingressar nessa nova caminhada. Apesar de já conhecer a Bahia, a cidade de Salvador e alguns municípios desse estado, a sensação que eu tinha era de que estava indo em busca de uma nova morada, de uma nova casa.

Em 2016, como descrevi no capítulo anterior, tive a oportunidade de conhecer o Mestre João do Boi e suas filhas Ana e Cuiuba. Estreitamos os laços e nos comprometemos em visitar umas às outras. Mantivemos contato, através das redes sociais e por telefone e, em 2019, com a vontade de desenvolver um projeto de mestrado sobre o Samba Chula, iniciei um diálogo mais preciso com Cuiuba e com o Mestre João do Boi. No início de 2020, segui viagem para pesquisa em campo e, nessa caminhada, descobri e ganhei várias moradas, devido ao modo generoso e afetivo com o qual fui recebida.

Para iniciar essa caminhada, fiz o convite ao meu tio, Mestre Vermelho, para ir comigo nessa viagem, primeiramente, por saber que aquela viagem lhe proporcionaria

grandes momentos de alegria e, também, pelo fato dele ter relações com mestres e mestras de samba e capoeira da Bahia, o que facilitou o meu contato e acesso às pessoas. Devido aos compromissos de trabalho, Mestre Vermelho não viajou no mesmo dia que eu. Iniciei essa viagem sozinha.

O combinado com Cuiuba era que chegaria no aeroporto de Salvador e seguiria para a rodoviária. Lá pegaria um ônibus para Santo Amaro, onde ela me esperaria para seguir para São Braz.

*Eu sou de Santo Amaro Eu vim aqui dizer
João Do Boi me chama pro Samba Chula
Que amanhã com você*
(Chula cantada por Dona Dora, Mestre João do Boi e Massú)

Era por volta das 13 horas quando desembarquei em Salvador, com uma mochila e uma mala de mão. Comigo, levava meus pertences pessoais e meus anseios. Ao sair do local de desembarque, vejo um senhor se apoiando em uma bengala à minha espera. Quando vi Babau, fiquei anestesiada, ele estava acompanhado de Elon, que, por coincidência, conheci há cerca de 10 anos. Elon morou por muito tempo em Goiânia, depois mudou-se para Pirenópolis e agora estava residindo em Salvador. Chegar em Salvador e ser recepcionada pelos dois foi uma grande surpresa.

Conheci Babau em 2016, em Goiânia, assim como tive a oportunidade de conhecer os outros e outras integrantes do grupo Samba Chula João do Boi. Babau me informou que soube da minha chegada e que não me deixaria seguir de ônibus para São Braz. Elon estava morando em Salvador e estava engajado em aprender com as mestras e mestres dali um pouco mais sobre o samba. Assim, tornou-se uma espécie de acompanhante de Babau, onde Babau ia, lá estava Elon seguindo seu mestre de percussão. Saímos do aeroporto, pegamos a rodovia, com o entendimento que estávamos indo para São Braz. No entanto, Babau me informou que passaríamos na cidade de Camaçari para pegar uma viola e me apresentar Mestre Plínio e Mestra Joseane, ambos baianos de acarajé, Mestre Plínio tocador de viola machete e Mestra Joseane sambadeira, casal de fundadores do grupo Samba Chula Filhos de Oyò.

2.3 Lugar / Geografia

*Santo Amaro é boa terra de morar
Quem mora em Santo Amaro*

*Não mora em outro lugar
Éh outro lugar
(Chula cantada por Dona Dora)*

O samba nos conta sempre uma história. E, no Recôncavo, a história do Samba de Roda, quando contada, tem primazia, narrada por seus fazedores e suas fazedoras. O samba conforme pontuou Muniz Sodré (1996) “[...] não se separa da música, da dança, do corpo, da alma, da boca, do ouvido”. O Samba de Roda faz um contorno em seu próprio nome e de forma maleável se adequa aos lugares que habita.

No capítulo anterior, mencionei que o Samba de Roda leva esse nome por sua organização se dar em roda, por sua vez, o Samba Chula, recebe esse nome pois a chula é nome do canto entoado. Nesse sentido, Muniz Sodré (1996), chama atenção para a relação entre a manifestação artística e o lugar, pois os sobrenomes do samba recebem significados a partir dos seus lugares. É dessa maneira que quando pronunciamos samba de partido alto, pode-se remeter a uma imagem da cidade do Rio de Janeiro, assim como a expressão samba de morro pode remeter à imagem, às comunidades que habitam os morros cariocas. Tanto quanto um referente geográfico preciso, essas nomenclaturas nos levam a lugares específicos, com imagens, sons, cheiros, costumes e características.

Ao chegar à Bahia, adentrar o Recôncavo, pelas rodovias, pelas ruas, pelas moradas, pelas pessoas que encontrei no caminho, tudo foi alimentando meu imaginário. Minha passagem por Salvador foi rápida, até chegarmos em Camaçari, que fica a cerca de 41 km da capital, Salvador, sendo parte da região metropolitana de Salvador. Uma cidade ampla, que, conforme pontuou Babau, é um município baseado no polo industrial, com diversas empresas químicas, petroquímicas e de outros ramos de atividade como indústria automotiva, de celulose, metalurgia do cobre, têxtil, bebidas e serviços.



Figura 10: Mestre Plínio tocando viola machete e Mestra Joseana cantando e batendo palma. Foto: Lorena Fonte, 2020.

Camaçari foi minha primeira parada, uma cidade repleta de oportunidades, de histórias. Fui recebida de braços abertos por Mestre Plínio e Mãe Jane, foi assim que ela se apresentou e depois ressaltou que era mestra, baiana de acarajé, mulher de santo, sambadeira, mãe, esposa e avó. Ali, cantamos, tocamos, comemos acarajé e vatapá. Mestre Plínio me apresentou um pequeno quarto, onde constrói instrumentos a mão, tais como pandeiro e outros instrumentos de percussão.

Logo, observei um pandeiro com couro de cobra, me chamou muito a atenção, pois nunca tinha visto um pandeiro encourado com esse tipo de couro. Lourenço, neto de Mestre Plínio e Mestra Joseane, com quase dois anos, tocava o pandeiro no ritmo da música, as horas se passaram e nem nos deparamos que precisávamos seguir viagem, já eram 22:00 horas e Cuiuba estava preocupada comigo, quando dei conta que não informei a ninguém que havia chegado em Salvador. Estava feito o rebuliço. Babau não disse ao pessoal que iria passar por

Camaçari, eu particularmente adorei o desvio, mas foi motivo para muita desavença no restante da noite.



Figura 11: Pandeiro feito por Mestre Plínio com couro de cobra. Foto: Lorena Fonte, 2020.

Minha chegada em São Braz foi no final da noite para o início da madrugada, senti um certo constrangimento com o horário. Ali, observei que as coisas não saíam conforme o planejado, fui recebida por João do Boi, sua esposa Dona Nicinha, filhas, netas, netos e genros do mestre. Naquele dia, a conversa durou madrugada adentro e quando chegou a hora de dormir, fui para a casa de Timbeta, filha de João do Boi. Babau e Elon ficaram na casa do mestre João do Boi e, no outro dia cedo, fui para lá. Nos dias que se seguiram, eu dormia na casa de um familiar do mestre e, no outro dia, seguia para tomar café em outra casa, esse ir para lá e ir para cá fez parte da minha rotina durante a minha estadia por São Braz, pois recusar um convite, para dormir, jantar, almoçar ou tomar café da manhã, poderia ser considerado uma desfeita.

Essa rotina me permitiu caminhadas matinais, nas quais pude conhecer melhor a região, sendo um povoado aparentemente calmo, simples, de pessoas com olhares atentos e curiosos para quem vem de fora, assim, boa parte daquelas pessoas sabiam da minha chegada.

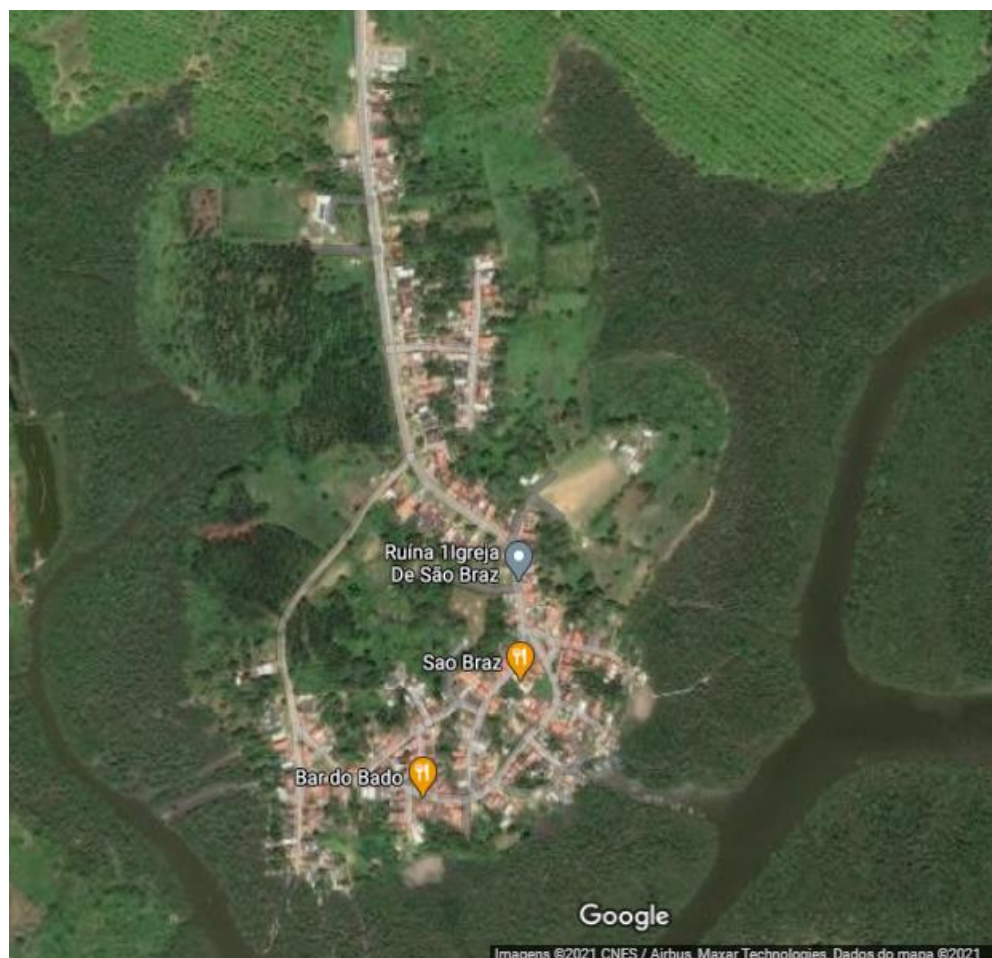


Figura 12: São Brás. Fonte: SÃO BRÁS. Google Maps, c2022.

Disponível em: [https://www.google.com/maps/place/S%C3%A3o+Br%C3%A1s+-+Santo+Amaro,+BA,+44200-000/@-12.6084988,-](https://www.google.com/maps/place/S%C3%A3o+Br%C3%A1s+-+Santo+Amaro,+BA,+44200-000/@-12.6084988,-38.7326681,15.5z/data=!4m5!3m4!1s0x715da2148f94377:0x1e49f7143e4c580!8m2!3d-12.6073119!4d-38.7271689)

[38.7326681,15.5z/data=!4m5!3m4!1s0x715da2148f94377:0x1e49f7143e4c580!8m2!3d-12.6073119!4d-38.7271689](https://www.google.com/maps/place/S%C3%A3o+Br%C3%A1s+-+Santo+Amaro,+BA,+44200-000/@-12.6084988,-38.7326681,15.5z/data=!4m5!3m4!1s0x715da2148f94377:0x1e49f7143e4c580!8m2!3d-12.6073119!4d-38.7271689)

Ao chegar em São Brás, é possível visualizar uma extensa área de bambuzal que se alarga desde o entroncamento até as proximidades das casas. Quando andamos pelas ruas, podemos observar que a comunidade é composta por três principais ruas: Rua Nova, que compreende a ocupação mais recente; Rua da Lama, que abarca a parte mais antiga e uma rua central, onde está situada a nova sede da Igreja de São Brás.



Figura 13: São Braz e, ao fundo, plantação de bambu. Foto: Lorena Fonte, 2020.

Em São Braz, assim como em outras cidades do Brasil, as igrejas ocupam lugares de destaque. Vale a pena mencionar que, na capital baiana, esses espaços constituem-se como expressões do patrimônio que rememora o período colonial, como a igreja do Senhor do Bonfim, a Ordem Terceira de São Francisco, a igreja de São Francisco, a igreja do Carmo, a Catedral, a igreja da Conceição da Praia. Assim, religiosidade e fé percorrem as ruas da cidade baiana de São Braz, por onde as religiosidades de matrizes africanas também se fazem presente.

2.4 Trabalho e Sobrevivência

*Meu balaio, meu balaio, meu balaio, meu balaio, meu balaio, meu balaio
tira o maxixe da rama, bota o quiabo no pé, tira o maxixe da "gaia",
eu vou, eu vou com meu barco anda no mar
o vento bateu na vela.
Balaio meu, balaio de opinião,*

*moça que não tem balaio,
senta as "cadeira" no chão!*
(Mestre João do Boi e Mestre Alumínio - Samba, Cachaça e Viola)

São Braz é uma comunidade de remanescentes quilombolas e de pesca artesanal, abrange as jurisdições dos municípios de Santo Amaro/BA e de São Francisco do Conde/BA. Habitado por marisqueiras(os), pescadoras(es), agricultoras(es), paliteiras(os), trabalhadores em atividades domésticas, músicos, comerciantes, estudantes entre outros. No que diz respeito ao modo de subsistência dessas pessoas, a pesca e a mariscagem são as principais atividades desenvolvidas.

É possível encontrar uma pequena parcela da população que depende da terra, plantando suas roças, como também, existem algumas pessoas que se deslocam para os municípios adjacentes, indo trabalhar em Santo Amaro, Salvador, Camaçari entre outros lugares. Quem vive da pesca e da mariscagem, além de enfrentar o duro trabalho no mangue, precisa lidar com a venda desses alimentos na beira das estradas ou em feiras de rua.



Figura 14: Mangue em São Braz. Foto: Lorena Fonte, 2020.

A pesquisadora Maria das Candeias dos Santos (2016, p. 13) ressalta que, no final dos anos 1960, “[...] instala-se naquela região, a Fábrica de Papel Penha, assim como outras multinacionais, causando diminuição significativa de peixes e mariscos, substituindo roças

por bambuzais”. A autora traz questionamentos pertinentes em relação aos problemas ambientais advindos de empreendimentos globais que se instalaram naquela região.

Os apontamentos de Santos (2016) a respeito dos problemas ambientais foram por mim observados e também constatados a partir dos relatos dos próprios moradores e moradoras, que apontam que a instalação dessas fábricas mudou a vida da comunidade, como o fato da plantação de bambu ter causado o desaparecimento das antigas roças e ter provocado a poluição na maré, o que diminuiu a quantidade de peixes e mariscos.



Figura 15: Mulheres vendendo camarão em feira de rua em Santo Amaro – BA. Foto: Lorena Fonte, 2020.

Mestre João do Boi relatou que muitos moradores venderam partes de suas terras para as fábricas, no entanto, o valor vendido não era suficiente para manter as famílias e, quando o dinheiro da venda acabou, ficaram sem terra para plantação ou criação de animais. Para trabalhar nas fábricas, são exigidos cursos e formação escolar, e a média de escolaridade dos

moradores de São Braz, conforme menciona Santos (2016), corresponde ao ensino fundamental incompleto.

Pude observar que a comunidade de São Braz se alimenta e tem sua subsistência a partir das roças, extração de bambu, do mar e dos mangues para a pesca e mariscagem. Conforme descrevi no capítulo anterior, boa parte da família de Mestre João do Boi vive da palitaria, feita a partir do bambu que é plantado pela fábrica de Papel Penha. O trabalho com palitaria é feito em sua maioria por mulheres, mas encontramos homens que também desenvolvem esse ofício, ambos acabam por ficarem em frente à porta de suas casas, descascando bambu, fazendo palitinho para churrasco.



Figura 16: Timbeta e Ana trabalhando na porta da casa de Mestre João do Boi. Foto: Lorena Fonte, 2020.



Figura 17: Timbeta e Ana trabalhando na porta da casa de Mestre João do Boi. Foto: Lorena Fonte, 2020.

O trabalho diário é árduo e cansativo, durante o período que estive com aquelas pessoas, elas não demonstravam estar desanimadas, levantavam com sorriso no rosto e seguiam à luta. Levando consigo a memória de seus ancestrais, transformam constantemente seu dia a dia, não se entregam ao cansaço, ali elas vivem, permitem-se viver e se alegram com pequenos gestos, tudo se transforma, tudo vira canto, tudo vira chula.

2.5 Cotidiano – Samba, Comida e Cerveja

*Eu sou o samba, sou a saia, sou os pés descalços, sou as mãos cortadas e calejadas,
sou o sorriso de quem toma uma gelada, em uma tarde de segunda,
sou o que quero ser, e o que você pode imaginar de mim,
sou Dona Rosário.*
(Lorena Fonte de Oliveira)

Peço licença para abrir essa sessão apresentando Dona Rosário, mulher negra, mãe, cabocla, feiticeira, encantada. Rosário é a personificação de todas as mulheres que sou e das mulheres e homens que tive a oportunidade conhecer durante minha estadia por São Braz.

Chegaremos ainda nos escritos sobre Dona Rosário, no terceiro capítulo, no entanto, trazer a imagem dessa personagem nesse momento é ressaltar que ela é fruto do samba, do cotidiano, da alegria e dos que eu tive a oportunidade de conhecer na minha trajetória de contato com o Samba Chula. Sem dúvida, o ato de chegar em São Braz e me deparar com uma família numerosa me recebendo, me remeteu a minha família sanguínea de Goiânia: risadas, alegria, gritaria, agitação, brigas, desentendimentos, discussões, conversas, festa e samba.

Não teve um dia, dos 18 que estive ali, em que não fizemos Samba Chula, não cantamos Samba Chula, não bebemos e comemos ouvindo Samba Chula. Grande parte dos moradores e moradoras de São Braz acabam por realizar seus trabalhos próximos as suas casas, seja indo ao mangue mariscar ou fazendo palito. Com a família de Mestre João do Boi não é diferente, enquanto trabalham, há sempre alguém que começa a cantarolar uma chula, pegar uma cervejinha no bar da esquina, logo chega Dona Nicinha, ou a filha Ana com um pratinho de marisco para servir e dar para o pessoal comer.

Em uma mistura de trabalho e lazer, está o cotidiano. Sem pausa, de segunda a segunda, na porta da casa de Mestre João do Boi, seus familiares trabalham, tomam cerveja, trançam cabelos, fazem unhas, comem, passam o dia.



Figura 18: Familiares, moradores e amigos de Mestre João do Boi na porta de sua casa. Foto: Lorena Fonte, 2020.

Essa foto tirada por mim é um retrato desse cotidiano. E por falar em comida e bebida, realmente isso é algo que me causa um estranhamento, pois apesar do meu contexto familiar e de capoeira ser permeado pela bebida, eu não consumo bebida alcoólica. Isso me coloca em um outro estado, pois a bebida é um ingrediente do samba e de seu contexto.

Assim, percebo que a sobriedade estabelece alguns limites, pois não é fácil acompanhar as pessoas que bebem, ainda mais no ritmo do Mestre João do Boi, eita homem que gosta de uma cachaça! Mas suas filhas têm controlado a bebida do mestre, por uma questão de saúde. Porém, diferente do contexto que estou inserida na cidade de Goiânia, percebi que, como os homens, as mulheres também bebem muito e a Dona Rosário não é diferente.

*Porque bebe tanto assim rapaz
Você já bebeu demais
Porque bebe tanto assim rapaz
Você já bebeu demais
Você vai morrer sabendo*

*Que a cachaça saborosa tem veneno
Eu te falei você não quis acreditar
Que a cachaça tá botando pra quebrar*

(Mestre João do Boi e Mestre Alumínio – Quando eu dou minha rosada haha).

As pessoas se espantam com fato de eu não beber bebida alcoólica, isso gerou, por vezes, um certo desconforto. Nos momentos insôbrios, aconteceu, por exemplo, de quererem insistentemente me arrumarem um marido, mas eu tentava explicar que já estava comprometida. Episódios que me levaram a algumas reflexões sobre minha condição de mulher refém de uma sociedade machista, diante de um campo de pesquisa predominantemente masculino, como também questões sociopolíticas relacionadas à bebida que pode ser um meio de dominação e apatia também se insere nesse contexto.

Talvez esse também seja um dos motivos pelos quais fiz o convite ao meu tio Mestre Vermelho para me acompanhar na viagem, para me sentir mais segura. A partir das minhas experiências com o Samba de Roda, em Goiânia, tinha receio que pudesse me deparar com algumas situações de assédio, pois percebo que o contexto do samba pode, em alguma medida, ser propício a isso, já que tem o envolvimento de bebida alcoólica e também pelo fato da mulher no Samba de Roda ocupar um espaço que talvez possa ser interpretado em termos de objetificação.

Com o passar dos dias, tive a oportunidade de ir me apresentando, de conhecer melhor as pessoas, e também de elas me conhecerem. Com isso, fui me sentindo mais à vontade, à medida em que se selava laços de afeto e que eu ia compreendendo e me adaptando à cultura baiana, que, vale mencionar, é muito distinta da cultura goiana.

Nos momentos em que estavam todos cantando, dançando, bebendo, quando era chegada a hora de comer, o código da comida era um ritual. Os homens permaneciam sentados, enquanto as mulheres levantavam e colocavam comida para os mesmos, as mulheres casadas serviam seus maridos ou filho, a jovem que estava acompanhada de seu pai ou irmão, colocava comida para eles, e, somente depois, as mulheres serviam a si próprias. Ver essa cena me causava bastante incômodo, sobretudo, considerando que quem cozinhava eram essas mulheres. No dia em que meu tio Mestre Vermelho chegou em São Braz, eu tive a oportunidade de falar sobre essa questão, com quem ali estava.



Figura 19: Mestre Vermelho e Mestre João do Boi com seu cavalo na rua de sua casa. Foto: Lorena Fonte, 2020.

A chegada de meu tio sem dúvida foi marcante. Presenciar o encontro de Mestre João do Boi e Mestre Vermelho em São Braz alegrou ainda mais nossos momentos. Mas chegada a

hora do almoço, levantei e me servi, logo os olhares de todos caíam sobre mim, as mulheres me questionaram, porque eu não coloquei comida para o Mestre Vermelho. Surgindo uma deixa para que eu pudesse falar sobre esse assunto com elas.

Iniciei uma discussão, onde falei que as mulheres não são obrigadas a servir os homens, que todos temos condições de ir até a comida e fazer nosso próprio prato. Ainda bem que meu tio acompanhou meu raciocínio, levantou e se serviu. A minha opinião divergiu de todos que estavam ali, mas achei pertinente manifestar a minha compreensão sobre esse assunto e que a minha relação com meu mestre, apesar dele também ser meu tio e ser perpassada por muito carinho e cuidado mútuo, não é a de servir o seu prato.

Evidentemente aquela conversa não alterou os pensamentos e posicionamentos das pessoas, mas iniciamos ali um momento de repensarmos o papel da mulher em nossa sociedade, em que a dominação patriarcal sobre a história das mulheres fica ainda mais evidente nas construções culturais e no comportamento da vida em sociedade.

A hora da comida, na casa de Mestre João do Boi, é hora de união, mesmo os que não moram ali acabam por realizar as refeições na casa do mestre. Observei umas três vezes em que os vizinhos passavam pela porta da casa do mestre quando estávamos almoçando ou jantando, e o mestre oferecia comida a eles, então eles logo aceitavam, puxavam uma cadeira e sentavam-se para comer.



Figura 20: Comida: arroz, vatapá, caranguejo e carne bovina. Foto: Lorena Fonte, 2020.



Figura 21: Marisqueira separando sururu que pegou no mangue em São Braz. Foto: Lorena Fonte, 2020.

A comida se diferencia bastante da culinária goiana, no almoço ou na janta, sempre tinha um marisco. Dona Nicinha relatou, em uma de nossas conversas, que nem sempre foi fácil a questão da alimentação, pois trata-se de uma família numerosa, mas agora, as filhas são todas adultas e podem colaborar. Para dona Nicinha, “o mariscar é buscar, no escondido do mangue, o alimento que nutre, que dá força, que dá vida”. Nos dias que estive em São Braz comi vatapá, feijão fradinho, sururu, camarão, ostra, sarnambi, rala oco entre outros mariscos que eu nunca tinha experimentado. Confesso que, por vezes, senti falta do arroz e feijão que tanto tenho costume de comer em Goiânia.

2.6 As Mulheres, os Homens, os/as Jovens e as Crianças na Dança e no Canto da Chula

*“Plantei um pé de abóbora
Dentro da palha da cana
Eu plantei um pé de abóbora
Dentro da palha da cana
Abobreira não deu nada
Deu sessenta numa rama
Comi abóbora, dei abóbora
Paguei meus trabalhador
Com dinheiro dessa abóbora
Comprei um elevador
Passear com a baiana”*

(Mestre João do Boi e Mestre Alumínio – Roça, Boi e Lobisomem).

A família de Mestre João do Boi é uma referência de Samba Chula na cidade, mas vale mencionar que outros moradores e moradoras participam. A música está diretamente entrelaçada ao contexto sociocultural da região do Recôncavo Baiano. Em São Braz, o grito da chula ecoa como um chamado nas ruas, logo, inicia-se um encontro de sambadeiras, sambadores, apreciadores da chula, jovens e crianças, que se aproximam e juntos entoam a chula.

Esse lugar/momento é o cotidiano daqueles que vivem a chula, na porta de suas casas, na frente de um bar, na esquina, debaixo de uma árvore, onde a chula for entoada será motivo para reunir pessoas. Os que estão trabalhando, os que estão transitando, os que estão em casa, todos saem e se reúnem para ouvir o cantador de chula. É exatamente nesse lugar que o Samba Chula acontece em sua totalidade.

Pandeiro, prato, surdo, viola, violão, palmas de mão e qualquer outro instrumento que eventualmente possa acompanhar o canto chulado. Ali homens, mulheres, jovens e crianças, com suas roupas do dia a dia, de chinelos ou descalços, respondem o relativo, cantam e

dançam. Nesse momento, a clássica baiana, de vestuário típico, com os seus balangandãs não está presente. O Samba Chula, nesse momento, difere das apresentações elaboradas para um grande público e acontece em outro viés, mais ordinário.

*Ô violeiro, toca viola sereno ô violeiro, toca viola sereno quem sabe lê não trabalha
só "veve" com a mão na pena ô violeiro, violeiro, toca viola serena, ha
Aprender a ler, vô aprender a ler
aprender a ler pra dar lição a meus camarada
ê he, meus camarada*
(Mestre João do Boi e Mestre Alumínio – Samba, Cachaça e Viola)

Na roda cotidiana do Samba Chula, todas as regras, crenças e rituais acontecem de forma orgânica, sem cobranças de horário, sem a necessidade de uma vestimenta especial. Nesse momento, Mestre João do Boi permite que todas e todos que estão ali apreciando entrem na roda do Samba Chula, mas, como ressaltamos, as regras e os rituais são os mesmos, sambando uma mulher de cada vez, quando não estão entoando a chula.



Figura 22: Moradora de São Braz, que ao passar na porta da casa do Mestre João do Boi, parou para sambar. Foto: Lorena Fonte, 2020

Enquanto o Samba Chula está acontecendo no espaço da rua, ali, transitam homens e mulheres que param, cantam, dançam e seguem seus caminhos, alguns permanecem na roda por algum tempo, outros chegam para ficar. É nesse lugar/momento que acontece a roda do aprendizado, que jovens e crianças cantam, gritam a chula, aprendem na prática com os mais velhos. Pude observar alguns netos e netas de Mestre João do Boi que soltam a voz nesse momento, cantam e fazem segunda voz para o mestre, até a chegada de Massú, ou de Dona Dora, ambos cantadores de chula.

Os mais jovens entram na brincadeira da chula, ficam por um tempo e saem, outros, como Nêgo, apelido de Jonatan Saturno, e também Stheffany Saturno, permanecem ao lado dos mais velhos até o final do samba. Em conversa com ambos, pude observar que a maturidade proporcionou a eles a compreensão da importância do Samba Chula como lugar de resistência e cultura tanto para sua família como para sua comunidade.

Mestre João do Boi ressaltou que, à medida que os mais jovens e crianças crescem, muitos acabam por se afastar da chula, passam a ouvir outros estilos musicais. Desenvolver um mecanismo para despertar o interesse das gerações mais jovens é muito difícil. Assim, viabilizar a prática no cotidiano é uma das possibilidades de inserção desses mais jovens no Samba Chula. Nêgo, conforme mencionei acima, tem acompanhado a trajetória de seu avô desde criança. Massú, parêlha de Mestre João do Boi, mora em Santo Amaro e por causa da idade avançada e dos problemas de saúde, tem encontrado dificuldades para ir a São Braz todos os dias. Assim, quando o Samba Chula começa, na porta da casa de Mestre João do Boi, Nêgo está sempre pronto para acompanhar e fazer segunda voz para seu avô.



Figura 23: Seu João do Boi e os netos, Calango e Nêgo, de São Braz, município Santo Amaro da Purificação.

Foto: Luiz Santos, retirada do Dossiê do IPAHN Samba de Roda do Recôncavo Baiano (2006, p. 62)

Quando eu era criança, meu avô, eu e Henrique fomos na fonte d'água que tem aqui em São Braz, depois paramos em um bar, eu não lembro o que estava acontecendo lá, mas tinha muitas pessoas, gente com câmera...sentamos: eu, Henrique e meu vô João no meio, aí não tinha nada pra fazer, pegamos um pandeiro e começamos a gritar chula, só eu e Henrique, parecia que tinha sido ensaiado, mas não foi, os dois netos de João do Boi gritando chula com ele, acho que eu tinha uns sete anos, fizeram uma foto nossa que saiu até um livro, depois posso te mostrar. (JONATAN SATURNO DE ALMEIDA, em entrevista concedida no dia 11/02/2020).

A história narrada acima por Nêgo, mostra sua aproximação e desenvoltura com o Samba Chula e a foto acima confirma o relato de Nêgo, apesar de relatar que vivenciou por um período um afastamento da manifestação. Todavia, parece-me que ele sempre compreendeu a importância do Samba Chula para seu avô e sua família. No dia 30 de março de 2021, o grupo Samba Chula João do Boi lançou um vídeo clipe em seu canal do YouTube⁴², projeto idealizado por Babau, com realização da Zazueira Produções e apoio financeiro do Estado da Bahia, através da Secretaria de Cultura e do Centro de Culturas Populares e Identitárias (Programa Aldir Blanc Bahia) via Lei Aldir Blanc, direcionada pela Secretaria Especial da Cultura do Ministério do Turismo, Governo Federal⁴³, que contou com a participação dos integrantes mais novos do grupo Nêgo e Steffany.

⁴² Ver SANTANA (2021).

⁴³ Informações sobre o vídeo estão disponíveis em <http://www.cultura.ba.gov.br/2021/03/18850/LeiAldirBlanc-Samba-Chula-Joao-do-Boi-lanca-seu-primeiro-clipe-dia-30-de-marco.html>. Acesso 01 de abril de 2021.

A participação de ambos no vídeo clipe reforça a importância da inserção dos mais jovens no Samba Chula, como também amplia a possibilidade de continuação dessa expressão cultural no meio familiar. Nêgo possui uma desenvoltura com o canto da chula, canta e improvisa, as chulas abaixo foram cantadas por ele, quando conversamos sobre o Samba Chula e sua participação.

Oh Lorena você não sabe
Eu lhe conto uma mentira
Você pensa que é verdade
Me chamo João da Luz
João da Luz paixão que mata saudade haha
O dile, dile dilá
É na boca vou ver morena
O dile, dile dilá
É na boca vou ver morena
(Chula cantada por Nêgo)

Papai me chama, minha mãe me dá um grito!
Menino sai da palha da cana
Vai vender seu pirulito
Enfiado no palito é pirulito
Enrolado no papel, pirulito é!
Conheço aquela voz, minha io, io...ia, ia
Adeus baiana, vou embora, eu contar a vida, você chora!
(Mestre João do Boi e Mestre Alumínio)

Assim como Nêgo, Stheffany também canta chula e samba. A mesma relata que sempre se interessou pelo Samba Chula, mas quando criança participava pouco. Somente quando completou 18 anos de idade que se aproximou de fato do Samba Chula e foi através do candomblé que se descobriu.

Eu acho que o samba é uma cultura que faz parte da raiz africana, só quando eu me iniciei no axé, que eu fui conhecer minha voz, pois dentro do candomblé eu fui cantar e louvar os orixás aí eu vi que podia cantar e isso me fez aproximar mais do samba de meu avô. (STHEFFANY SATURNO, em entrevista concedida no dia 08/02/2020).

Stheffany se dedica ao candomblé, a sua família e ao samba, na foto abaixo podemos ver a mesma sambando no miudinho com Massú na sala da casa de Mestre João do Boi.



Figura 24: Massú e Stheffany sambando chula na sala da casa de Mestre João do Boi. Foto: Lorena Fonte, 2020.

Como podemos observar pelas imagens e pelo que presenciei, o Samba Chula é realizado pela comunidade em meio à vida cotidiana, por meio de um repertório carregado de memórias e histórias que significam a prática e que, ao serem passadas de geração a geração, tanto fortalecem laços de identidade como se tornam importantes patrimônios daquela comunidade.

Conforme já mencionado no primeiro capítulo, a noção de patrimônio deve aqui ser compreendida como um conjunto de saberes, fazeres, expressões, práticas e produtos que remetem à história, à memória e à identidade desse povo, tendo importância histórico cultural.

O Samba Chula, como poética do cotidiano, reflete nos corpos dos homens e mulheres um corpo ancestral, com suas singularidades, vivências, experiências e sabedorias diante do coletivo, potencializando aquele lugar/momento. Há homens que entram na roda e amassam o barro, há mulheres que entram e sambam no miudinho, da roda da chula à roda da vida, a transmissão dos saberes, da dança e da música mais que salvaguarda a memória das tradições populares, valida as relações culturais, as representações e é capaz de construir a história daquela gente.



Figura 25: Mestre João do Boi, Massú, Dona Dora e Emanuel sentados na frente da casa de Mestre João do Boi, cantando, tocando e dançando Samba Chula. Foto: Lorena Fonte, 2020.

A foto acima registra um desses encontros que se abrem em meio ao cotidiano, motivados pelos laços comunitários e pela cantoria. Diferentemente da chula gritada e acompanhada do relativo, nesse dia Mestre João do Boi, Massú e Dona Dora cantavam em uma espécie de disputa, também chamada de cantar martelo, conforme ressaltou Dona Dora. Massú fazia parilha tanto para João do Boi, como para Dona Dora, passaram a tarde improvisando e cantando chulas já conhecidas por eles, momento de grande alegria e descontração para todos e todas que estavam presentes.

2.7 Samba para os Santos: São Cosme e São Damião, Ibéjis e Caboclos

*Eu era criança e tinha esperança de ser um dia feliz.
Fiz uma promessa, dei doces à beça para os santinhos guris.
Mamãe que fazia os doces pediu que eu lhe fizesse um favor: pedisse pro meu
“papaizinho” que desse a ela o seu grande amor.
Cosme, Damião, Doum, Crispim e Crispiniano, Caboclinho das Matas
doces pra vocês eu dei e as promessas que fiz já paguei.
Festas e mais festas eu fiz.... Nesta data feliz eu me lembro.
Cosme e Damião, Doum, 27 de setembro...
(Canto de domínio público)*

A chegada em Salvador, seguida para São Braz, nos meses de janeiro a fevereiro, fez com que eu criasse um universo de expectativas relacionadas ao mês do carnaval. A imagem de uma festa de rua, cheia de pessoas, trios elétricos, multidões, foi dando lugar a outras imagens e referências. Em São Braz, encontrei um lugar calmo, em que hora ou outra ouvíamos um som em volume um pouco mais alto que o de costume, com arrochas, reggae e outros estilos musicais. São Braz, diferentemente do que eu esperava nesse período de carnaval, apresentou-me também outro sentido para o samba: a sua relação com as religiosidades, dos festejos aos santos católicos – São Cosme e São Damião. Durante minha estadia pelas casas dos familiares de Mestre João do Boi e, ao visitar as casas de outras pessoas, como a de Dona Dora, tive a oportunidade de adentrar no universo da fé que move aquelas pessoas.

As pessoas se apresentavam e, no desenrolar da prosa, por muitas vezes, o lugar da religiosidade aparecia. Muitas pessoas se apresentavam católicos, devotos de santos católicos, e, em seguida, deixavam pistas a respeito de suas vinculações com elementos da religiosidade de matriz africana. Ou seja, depois que a confiança de certa forma era instaurada naquele diálogo, me apresentavam outros lugares de fé.

O caruru para São Cosme e São Damião, era também caruru de Ibéjì. E mesmo no mês de fevereiro, tive a oportunidade de comer caruru de Dona Dora. A comida em todos os sentidos tem um poder transformador, nutre e dá vida ao mesmo tempo que estabelece a junção de pessoas, simboliza congregação e criação de elos. Dona Dora, depois de uma tarde de conversa, convidou-me para ir até sua casa para continuar aquela prosa. Contou-me que é devota de São Cosme e São Damião e que havia preparado um caruru, como “pagação” de promessa.

Assim como Dona Nicinha, Dona Dora disse que aprendeu a “botar” o caruru com sua mãe. Na entrada da casa de Dona Dora, tem um pequeno corredor e, encostado na parede, um altar, com diversas imagens e esculturas de santos católicos e de orixás, velas, terço, aos pés de São Cosme e São Damião, uma travessa com caruru, canjica e pipoca, um misto de religiosidades que movem a fé. Dona Dora me convidou para comer caruru e depois acompanhá-la na obrigação com os santos, e assim fomos, passamos na casa de Mestre João do Boi e seguimos: eu, Dona Dora, Dona Nicinha e Mestre Vermelho. Uma experiência que não me sinto à vontade para descrever, mas que trago em minha memória, no meu corpo, que ressoa em meu processo artístico de criação.



Figura 26: Dona Dora e Dona Nicinha no quintal da casa de Dona Nicinha. Foto: Lorena Fonte, 2020.

“No dia 27 de setembro é dia de comemorar! É dia de Cosme e Damião”. Essas são as palavras de Dona Dora, que relatou que nesse dia tem festa, reza, samba e comida. Mas que durante o ano, não deixa de realizar as suas obrigações. Ao perguntar à Dona Dora qual a sua religião, ela afirmou ser católica, mas que é importante cultuar nossa ancestralidade, após sua fala, pediu licença a São Cosme, São Damião e aos Ibéjís e cantou:

Ô São Cosme que está no altar, dê licença pra eu sambar
 Dê licença pra eu sambar, dê licença pra eu sambar
 Ô glorioso São Cosme que está no pé do altar
 Ajuda a dona da casa que está em primeiro lugar...
 Ajuda eu São Cosme! ajuda eu São Cosme!
 (Música cantada por Dona Dora)

Depois de entoar a música Dona Dora, disse que “quando você vê que o homem não dá conta, você recorre aos orixás e aos santos”. Assim como Dona Dora, Dona Nicinha e Mestre João do Boi afirmam ser católico, isso não inviabiliza sua ligação com o candomblé, que é bastante evidente. No terreno da casa do mestre, um de seus netos é Pai de Santo e lá tem um terreiro de candomblé.

Conforme também pude verificar no Dossiê sobre Samba de Roda do Recôncavo Baiano, o samba é um componente que exerce protagonismo nas festas destinadas a São Cosme e São Damião, que também são sincretizados com os Ibéjis, orixás gêmeos e crianças. Além do samba, essas festas são regadas a um farto caruru. Isoladamente, é um prato feito à base de quiabo, camarão, dendê e cebola. Todavia, um caruru completo vem acompanhado de outros alimentos característicos da cultura alimentícia baiana e, em especial, do candomblé. Tais como farofa de dendê, vatapá, milho branco, feijão fradinho, feijão preto, cana, pipoca, xinxin de galinha, coco, inhame e rapadura, que agrada e contempla todos os orixás. Por fim, essa festa, para alegria das crianças, conta com uma diversidade de doces.

Mestre João do Boi afirma que apesar de seu neto ter o terreiro de candomblé em seu terreno, ele vai ao lugar em momentos pontuais e que não tem tanta aproximação. Conforme descrevi anteriormente, Mestre João do Boi já participou de muito samba de caboclo. Assim como nas festividades aos santos católicos tem a presença do samba, na festa aos caboclos também tem.

Caboclas são entidades presentes em uma vasta gama de práticas religiosas de matriz africana no Brasil, sendo descritos como ancestrais indígenas e/ou descendentes desses, agrupados em linhas e funções como: caboclos de pena; caboclos de couro (boiadeiros, vaqueiros); caboclos das águas (marujos e pescadores) e encantados. Uma forte característica dos caboclos é o fato de serem ancestrais da terra, isto é, de demarcarem uma identidade brasileira, ao contrário dos orixás que são divindades africanas. Os caboclos, como moradores e protetores da mata, são muitas vezes vinculados ao orixá Oxóssi, embora, eventualmente podem aparecer associados a outras divindades.

*Quem manda no mato é Oxóssi, Quem manda no mato é Oxóssi,
Oxóssi é caçador! Quem manda no mato é Oxóssi
Oxóssi é caçador!
(Chula cantada por Dona Dora)*

Assim, na qualidade de ancestrais da terra, os caboclos foram aceitos em grande parte das casas de candomblé, até mesmo daquelas mais adeptas de um certo purismo africano. Nas festas destinadas a essa entidade ou mesmo nos chamados candomblés de caboclos, o samba é um componente que anima a festa e faz a alegria dos ancestrais da terra que adoram sambar, sobretudo os boiadeiros.

O Samba de Roda e o Samba Chula perpassa por aspectos artísticos, religiosos e culturais, sua vinculação com o sincretismo religioso nos informa sobre o seu caráter afro-brasileiro e de encruzilhada, onde, em geral todas as pessoas são bem-vindas. Essa manifestação afro-brasileira adentra as casas, os corpos, as comunidades, os festejos católicos e os festejos das religiosidades de matrizes africanas, sendo um elemento que atua nos contextos de intersecção desses dois últimos.

As experiências vivenciadas em campo somam-se a minha trajetória pessoal, artística e cultural que venho estabelecendo ao longo de alguns anos. Conforme mencionado na introdução, o envolvimento com manifestações afro-brasileiras, em minha trajetória se dá tanto a partir do contexto familiar, que se expande para o Só Angola, grupo coordenado pelos meus tios, onde faço minha formação em Capoeira Angola e tive o primeiro contato com Samba Chula, e também no Núcleo Coletivo 22, onde tenho oportunidade de vivenciar essas e outras manifestações, por exemplo, o jongo de São Paulo e o tambor de crioula do Maranhão. Aqui vale mencionar que, nessa experiência com o Coletivo 22, também participo de carurus realizados na sede do núcleo (Espaço Águas de Menino), que também abriga um projeto com Capoeira Angola.

Foi no espaço Águas de Menino que ocorreram grande parte dos laboratórios práticos desta pesquisa, ou seja, trata-se de um espaço que carrega em si memórias que remetem ao contexto vivido em São Braz, tais como uma imagem representativa dos gêmeos Ibéjis, um pequeno estandarte com a imagem de São Cosme e São Damião, que foram incorporadas no trabalho cênico e no figurino, conforme relatarei nos capítulos a seguir. No próximo capítulo, discorro sobre as metodologias que subsidiaram o processo de criação da personagem Dona Rosário.



3. TERCEIRO CAPÍTULO – DAS TÉCNICAS E METODOLOGIAS DE TRABALHO CÊNICO

Neste capítulo, pretendo discorrer a respeito das metodologias utilizadas no processo de criação da personagem Dona Rosário, que nasce a partir do Campo Vivido, evocado nos laboratórios de criação, que tiveram como subsídio técnicas e noções de preparação corporal e de trabalho de artista da cena, ancoradas em propostas desenvolvidas pelo Núcleo Coletivo 22 e o Lume Teatro, e também revisões bibliográficas sobre o trabalho do ator e da atriz, realizadas a partir de produções dos grupos citados acima.

O processo de escrita, por vezes, é visto como algo solitário. Por mais que a escrita aconteça de forma individual, neste estudo, esta escrita parte de uma coletividade e das experiências com os dois grupos de Samba Chula, com os quais foi realizado o Campo Vivido deste processo de pesquisa artística-acadêmica.

Desse modo, discuto sobre o processo de criação da personagem, aliado aos estudos e às pesquisas de Renata Kabilaewatala (Núcleo Coletivo 22) e do Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP. Ambos os grupos se caracterizam pelo fato de realizarem estudos e atividades artísticas pautados nas questões do corpo, como instância para os estudos da cena, do teatro, da dança, do espetáculo, da arte.

Tanto o ambiente da companhia como do grupo de pesquisa foram, ao longo dessa última década, para mim, um espaço de formação e criação, no que diz respeito ao trabalho como atriz e no campo acadêmico. Com isso, justifica-se a metodologia de criação do Núcleo Coletivo 22 fazer parte desse processo de pesquisa, mas o que o trabalho de pesquisa do Lume teria a ver com isso.

O Núcleo Coletivo 22, apesar de ativo e atuante na cidade de Goiânia, traz em sua história a particularidade de ter nascido na cidade de Campinas (SP), a partir do trabalho de conclusão do curso de Dança, de Renata Kabilaewatala e Ively Mayumi Nagaye Viccari. Assim, o grupo já nasce dentro da universidade, aliando pesquisa e prática artística. A história do grupo é também atravessada pela trajetória acadêmica de Renata, desde sua iniciação científica até o doutorado, já que se configurava também como espaço de laboratório de pesquisa. É no período de graduação, e sobretudo da pós-graduação, que a fundadora do Coletivo 22 entra em contato com a produção artística e acadêmica do Lume, o que viria a influenciar seu trabalho no que diz respeito às concepções sobre preparação corporal e sobre

os processos de criação pautados no corpo. Visto também que o Lume é uma referência nacional, desde o fim dos anos 1990, para pensar a criação de personagens a partir do corpo.

3.1 Instalação Corporal

Silva (2010, 2012), em sua tese de doutorado e, posteriormente, na publicação da mesma, propõe uma sistematização para o “[...] processo de investigação e de procedimentos metodológicos para uma preparação corporal e processo de criação na linguagem da Dança Brasileira Contemporânea” (SILVA, 2010, p. 09).

Em seus estudos, a autora propõe uma metodologia que auxilie no processo de criação em dança, no entanto, observo que essa proposta de metodologia ultrapassa os limites da dança, e pode ser trabalhada também em outras áreas artísticas, como é o caso do teatro. Durante minha trajetória no Núcleo Coletivo 22, Renata Kabilaewatala apresentou-me a Instalação Corporal, entrelaçada com outros conceitos, tais como: Corpo Limiar, Encruzilhadas, Poetnografia e Campo Vivido – esses dois últimos conceitos defendidos por Lima e Silva (2014, 2021) –, que auxiliam nossos processos criativos, não só no âmbito da dança, mas em uma cena expandida, que entrelaça dança, teatro, música e culturas populares.

Desde a tese de doutorado de Silva (2010), os procedimentos para o trabalho cênico vêm sendo discutidos e investigados a partir de parâmetros oferecidos pela experiência com manifestações expressivas tradicionais, que aqui neste estudo abordamos como poéticas afro-ameríndias, para ressaltar seus aspectos estéticos e qualidade artística. (SILVA e LIMA, 2021, p. 09 e 10)

A autora quando propõe um diálogo com as manifestações expressivas tradicionais, para pensar os processos criativos, busca no encontro com essas manifestações, “[...] um corpo munido de potência, de expressividade e de símbolos relevantes para serem abordados no âmbito da cena contemporânea, pois representam parte significativa da pluralidade que tece a cultura brasileira e a possibilidade da criação de novas encruzilhadas” (SILVA, 2010, p. 09).

Os estudos de Silva (2012) perpassam pelo corpo, movimento e cultura, apontando caminhos para se pensar a corporeidade, elaborada nas potencialidades, nos parâmetros estéticos das manifestações expressivas tradicionais. Assim, a autora traz uma sistematização

de procedimentos metodológicos de preparação corporal e processo de criação a: Instalação Corporal.

[...] a instalação é vista como um trabalho de consciência corporal e transformação do corpo (simplesmente corpo ou corpo cotidiano) em corpo diferenciado. Esse processo envolve o ato e efeito de se aliar à imagem de si a sensação de si através de exercícios que acionam o tônus muscular, respiração, equilíbrio e concentração, distintos do cotidiano. Instalar-se, assim, um corpo diferenciado (extracotidiano), que no caso das artes cênicas é a própria possibilidade para o transbordamento de um corpo em arte. (SILVA, 2012, p. 125)

Para uma melhor compreensão do método de preparação corporal sistematizado pela autora, a mesma alia-se a outros conceitos, como ressaltados acima, a Encruzilhada e o Corpo Limiar. Silva (2012) traz o entendimento de encruzilhada como metáfora de tempo-espço a partir de Martins (1997) e entrelaça esse conceito com o corpo limiar, através da corporeidade dos sujeitos que habitam e ressignificam a encruzilhada (LIMA e SILVA, 2021).

A encruzilhada se constitui justamente nesse processo de encontro, tensão, paixão, conflito, incorporação, assimilação, sincretismo que tecem identificações afrobrasileiras, aparente em costumes, culinária, na religião, na língua e, sobretudo no corpo. (SILVA, 2012, p. 65)

As autoras Silva e Lima (2021, p. 10), destacam que “[...] o corpo limiar seria a corporeidade de sujeitos que habitam e significam as encruzilhadas”, ressaltando que esse corpo limiar consiste em um estado corporal, que pode ser acionado por determinadas estruturas, possibilitando que se instaure a encruzilhada. Podemos observar em Silva (2012) os caminhos para se chegar nesse estado corporal. A autora apresenta a ideia de corpo limiar a partir da discussão sobre o fenômeno da limiariidade, discutido por Victor Turner.

A partir dos estudos de Renato Ferracini (2003, 2013), pesquisador do Lume, sobre corpo-subjétil e zona de turbulência, a autora tece um paralelo entre corpo limiar/corpo-subjétil, zona de turbulência/encruzilhada, buscando estabelecer os aspectos de relação, estrutura, composição e jogo como ponte “[...] na compreensão do universo ritualístico e na transposição de seus elementos para o estudo do processo de criação” (SILVA, 2010, p. 15).

O corpo limiar é o próprio corpo da encruzilhada, entre o passado e o presente, o sagrado e o profano, o eu e o outro. É o corpo que se move, brinca, dança, canta e recria a história de tantos Firminos.... Isto é, a partir da assimilação da memória coletiva, dá corpo à herança cultural negro-africana no Brasil. (SILVA, 2012, p. 69)

“Corpo instalado é, então, um corpo diferenciado, isto é, sensivelmente preparado para uma abordagem extracotidiana do movimento corporal”, conforme pontuou Silva (2010, p. 134). É desse corpo limiar que se pretende chegar no corpo instalado, ou, mais precisamente, é vivenciando esse Corpo Limiar que buscamos a Instalação Corporal, munidos de uma potência (energia), expressividade e simbologias.

A Instalação Corporal consiste no módulo básico da preparação corporal nesse estudo, nomeado dessa maneira por ser uma espécie de “preparação da preparação”. Na língua corrente, instalar, refere-se à ideia de dispor algo para funcionar, sendo a instalação o ato ou efeito de instalar – a disposição de objetos no lugar apropriado. (SILVA, 2012, p.125).

A Instalação Corporal é dividida em exercícios primários e secundários, tornando-se uma porta de acesso para os laboratórios de criação. Essa divisão dos exercícios para se chegar no corpo instalado é decupada em seu livro *O corpo limiar e as encruzilhadas: processo de criação em dança*, o mesmo tornou-se um importante material para se pensar o processo de criação. Não pretendo descrever todos os exercícios propostos pela autora, no entanto, resalto a importância de alguns elementos como: o enraizamento dos pés; o arqueamento dos joelhos (espiral nas coxas); seta no cóccix; o zíper no púbis (do púbis ao esterno), fio de nylon; cachoeira nos ombros.

Esses exercícios foram abordados da base do corpo para cima, justamente com o intuito de trabalhar a noção de “edificação” corporal, começando do alicerce até chegar ao ápice. Apesar de cada exercício ser uma etapa da construção, ou melhor, da instalação, todos se integram e são determinados uns pelos outros. A ausência de um só tijolo põe em risco toda a arquitetura. (SILVA, 2012, p. 131).

Apesar da Instalação Corporal estar descrita no livro, esta metodologia é uma prática vivenciada no cotidiano do Núcleo Coletivo 22, logo, é algo que se mantém vivo e em constantes transformações em cada processo de criação. É importante ressaltar que minha aproximação com o núcleo se deu pelo meu interesse em trabalhar a Capoeira Angola, o que gerou uma aproximação com Renata, que além de professora da UFG, é capoeirista do Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô.

O contato com a Instalação Corporal, a princípio, forneceu subsídios para articular minha vivência com a capoeira com o trabalho de atriz. Ao longo dos anos nos quais continuei trabalhando com a Instalação Corporal no Núcleo Coletivo 22, pude observar que,

para além dos exercícios descritos acima, essa metodologia se relaciona também com outros exercícios e jogos corporais que auxiliam no desenvolvimento do trabalho corporal.

A ginga pessoal, o treinamento da Capoeira Angola, o jogo do olhar, o jogo das palmas, o jogo do bastão, o pular corda, o zip-zap entre outras atividades fazem parte do leque de exercícios secundários propostos pela Instalação Corporal. A utilização desses exercícios traz uma ampliação do conceito da Instalação e possibilita uma consciência do corpo em seu uso diferenciado, instaurando uma potência/consciência corporal.

Assim como na pesquisa sistematizada em Silva (2010), a prática do Núcleo Coletivo 22 está profundamente ligada às manifestações expressivas tradicionais tais como Jongo, Tambor de Crioula, Batuque de Umbigada e a própria Capoeira Angola, que se configuram como espaço de aprendizagem para todo o elenco. Essas manifestações são tanto um caminho para se chegar na Instalação Corporal, como o contrário pode acontecer, a partir da Instalação, do trabalho corporal estabelecido dentro dela, podemos chegar em um corpo instalado capaz de adentrar as manifestações.

Foi por meio da Instalação Corporal que desenvolvi meu trabalho de conclusão de curso em Artes Cênicas, dialogando com a Capoeira Angola. Por esse mesmo caminho de investigação cênica, já no Núcleo Coletivo 22, atuei como intérprete-criadora nos trabalhos para o vídeo arte *Passagem* (2012), o espetáculo *De Lá pra cá, Nzinga Vem Gingar!* (2013), o espetáculo *Por Cima do Mar eu vim* (2016), o ensaio ritual *Entre Raizes, Corpos e Fé* (2012), o vídeo dança *Elas Florescem* (2018), o espetáculo *Ladainha* (2019). É importante mencionar que a despeito da Instalação Corporal ser uma metodologia de trabalho pensada, inicialmente, para o processo criativo em dança em alguns destes trabalhos citados, podemos observar tanto a presença de personagens como a do texto falado. O interesse em aprofundar a questão da criação de personagens, e considerando a já citada relação entre a proposta no Núcleo Coletivo 22 com os princípios conceituais e técnicos desenvolvidos pelo Lume, fez-me debruçar em alguns trabalhos desenvolvidos por esse núcleo.

3.2 Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP

*“A busca do ator, assim como a de todo artista
que quer algo mais do que o simples
reconhecimento social e econômico, é a
incontestável tentativa de reavivar a memória”.*
Luís Otávio Burnier

O LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP, foi fundado em 1985, pelo ator, diretor e pesquisador Luís Otávio Burnier (1956-1995). A experiência de oitos anos de treinamentos e pesquisas na Europa, onde teve oportunidade de estudar com Étienne Decroux, criador da Mímica Corporal (FERRACINI, 2003); o trabalho desenvolvido com Jerzy Grotowski, Eugenio Barba; Philippe Gaulier; Jacques Lecoq; Ives Lebreton e com mestres do teatro oriental (Kathakali, Nô e Kabuki), é um dos pilares para fundação do núcleo, que se deu juntamente a musicista Denise Garcia e com os atores Carlos Roberto Simioni e Ricardo Puccetti, conforme descreveu Ferracini (2003).

Desde sua fundação, o Lume pesquisa, elabora, codifica e sistematiza técnicas não-interpretativas de representação para o ator e a atriz, atualmente com a chegada de Naomi Silman, são sete atores e atrizes pesquisadores/as, em 2003 eles eram seis:

[...] conta com seis atores-pesquisadores ativos em suas linhas de pesquisa e também com uma equipe de professores e pesquisadores cujo objetivo é a produção divulgação e aplicação de conhecimentos interdisciplinares e transculturais no campo das artes performáticas e cênicas e, principalmente, o desenvolvimento de um estudo aprofundado sobre a arte de ator, seus componentes, sua realização, sua historiografia e sua técnica. (FERRACINI, 2003, p. 31)

O núcleo trabalha com as seguintes linhas de pesquisa: dança pessoal; clown e a utilização cômica do corpo e a mimesis corpórea. Burnier (1994) em sua tese de doutorado em Comunicação e Semiótica, pela PUC-São Paulo, intitulada “*A Arte de Ator: Da Técnica à Representação – elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator*”, reuniu em sua tese os dez anos de pesquisa junto ao Lume. Posteriormente, a tese foi publicada com o nome: “*A Arte de Ator: Da Técnica à Representação*”.

A partir de 1994, o LUME aumentou sua equipe de trabalho com a chegada de novos atores-pesquisadores: Renato Ferracini, Raquel Scotti Hirson, Ana Cristina Colla e Jesser de Souza. Nosso objetivo é estudar a arte de ator em profundidade, focando seus diversos componentes – as técnicas e os métodos de trabalho. Não estamos apenas preocupados com a produção artística, mas, primeiramente, em pesquisar o homem e seu corpo-em-vida em situação de representação – o ator como pessoa, como filho de determinada cultura e como profissional do palco. (FERRACINI, 2003, p. 251)

Burnier (2009, p. 13) propõe “[...] um estudo aprofundado sobre a arte do ator, seus componentes, suas realizações, sua técnica”. A princípio, propôs estudar a cultura brasileira e as corporeidades brasileiras encontradas em diversas manifestações espetaculares populares, tais como: batuque de minas, folias de reis, bumba-meu-boi, maracatu, entre outros. No entanto, conclui que o fato de os atores e as atrizes não serem munidos de técnicas objetivas, impedia uma busca a partir de elementos encontrados em nossa cultura. Nesse sentido, Burnier inicia um caminho de pesquisa e estudo para uma edificação técnica para o ator, trilhando um caminho de pesquisa teórico/prático.

“A arte não está em o que fazer, mas em como fazer” (BURNIER, 2001, p. 169). No entanto, para o artista, a questão do como é muitas vezes antecedida pelo com o que, com quais instrumentos: a mímica, a dança, o canto, a dicção. Todos pertencem a um universo, objetivo e resultam, digamos, de um uso particular do corpo e da voz. Poderíamos, pois, concluir que o corpo (a voz, como parte do corpo) pode ser entendido como o instrumento de trabalho do ator e da atriz (assim como o pintor tem as tintas, o pincel, a tela).

Existe, no entanto, no caso da arte do ator e todos os artistas performáticos do palco, uma particularidade que lhes é específica: no momento, em que a arte acontece, eles estão presentes e vivos diante de seus espectadores. Isto introduz um outro fator de determinante importância: a presença, o estar vivo, “em-vida”. Evidentemente, a vida também existe para as outras artes, mas não de maneira tão evidenciada, mostrada e comprometedora. O artista do palco se expõe ao vivo, ao passo que os outros artistas não precisam estar presentes quando “desnudados” pelo público, quando suas fragilidades são expostas por meio de suas obras. (BURNIER, 2009, p. 18)

O trabalho do ator e da atriz requer um equilíbrio dinâmico, um aprofundamento teórico/prático munido de muita dedicação. Burnier (2009) reforça em seu livro que o ator e atriz necessitam de técnica, e seu material de trabalho é o próprio corpo-em-vida. O autor aborda a arte do ator e da atriz sob a ótica da representação, a respeito:

Abordarei a arte do ator sob a prisma da representação. O ator visto como alguém que representa e não que interpreta. Os termos interpretação e representação não são empregados aqui no sentido filosófico, lingüístico ou semiótico, mas simplesmente teatral. Nesse contexto, o sentido da palavra representar remete a interpretar, que devolve a representar (cf. Dicionário Aurélio); portanto, usando dessas palavras, fazemos alusão na realidade, a modos de pensar a arte do ator. Em seu sentido próprio, interpretar quer dizer traduzir, representar significa “estar no lugar de” (o chefe de gabinete que representa o prefeito), mas também pode significar o encontro de um equivalente. Assim, quando um ator interpreta um personagem, ele está

realizando a tradução de uma linguagem literária para ciência, quando ele representa, está encontrando um equivalente. (BURNIER, 2009, p. 21)

Burnier, ao longo de sua trajetória, trabalhou em busca da dinamização das energias para o trabalho do ator e da atriz, pensando no corpo do ator e da atriz e na sua organicidade. Sistematizando uma metodologia de trabalho. Em seus escritos, ressalta uma busca constante pela compreensão da arte do ator e da atriz, para isso, busca caminhos trilhados por outros nomes importantes para a arte teatral, como Eugenio Barba e Jerzy Grotowski. O autor propõe um trabalho a partir do Treinamento Energético; Treinamento Técnico; Ação Física; Técnica Pessoal intitulada também de Dança Pessoal.

Esses termos/conceitos compõem a metodologia de trabalho de Burnier, e são fundamentais para compreensão de “como fazer” e não de “o que fazer”. Assim, essa metodologia de trabalho pode ser uma das inúmeras possibilidades utilizadas pelas atrizes e atores que iniciaram um trabalho de criação artística. Burnier propôs pensar em um treinamento que possibilite múltiplas maneiras de fazer, descobrir novos instrumentos e que possibilite o aprimoramento dos materiais já conhecidos pelas atrizes e atores. Um desses caminhos é o treinamento energético, que para Burnier (2009) trata-se:

De um treinamento físico intenso e ininterrupto, extremamente dinâmico, que visa trabalhar com energias potenciais do ator. “Quando o ator atinge o estado de esgotamento, ele conseguiu, por assim dizer, ‘limpar’ seu corpo de uma série de energias ‘parasitas’, e se vê no ponto de encontro um novo fluxo energético mais ‘fresco’ e mais ‘orgânico’ que o precedente” (L. O. Burnier, 1985, p.31). Ao confrontar e ultrapassar os limites de seu esgotamento físico provoca-se um “expurgo” de suas energias primeiras, físicas, psíquicas e intelectuais, ocasionando o seu encontro com novas fontes de energias profundas. (BURNIER, 2009, p. 27)

No que diz respeito ao Treinamento Técnico, Burnier (2009, p. 27) destaca que esse tipo específico de treinamento pode ser abordado de duas formas:

A primeira e mais conhecida entre nós é o aprendizado via imitação de técnicas corpóreas preestabelecidas, quando o ator aprende uma técnica já codificada ou então trabalha com um conjunto de elementos extraídos de técnicas diversas. A segunda, mais árdua, difícil e demorada, é o desenvolvimento de uma técnica própria e pessoal do ator, partindo-se da premissa de que em cada indivíduo existe um movimento natural, que pode ser o germe de uma técnica pessoal. (BURNIER, 2009, p. 27)

Nos estudos da arte do ator e da atriz e dos processos criativos em arte, ao meu ver, não existe um único modelo e Burnier, em sua trajetória de pesquisa teórico/prática, nos mostra, através de seus escritos, algumas possibilidades e caminhos que o/a ator e atriz pode percorrer. É importante compreendermos que esses conceitos e propostas metodológicas apresentados pelo autor, podem ser assinalados como caminhos possíveis para iniciar o processo de criação em teatro.

Compreender esses conceitos/metodologias é um dos objetivos aqui propostos, no entanto, não pretendo fazer um caminho tão longo, mas, para situar a questão da utilização de técnicas e métodos da arte do ator e da atriz, da preparação corporal propostas pelo Lume, é importante elucidar o debate sobre essas propostas de metodologias.

Juntamente com o treinamento energético e treinamento técnico, o autor apresenta a noção de ação física, ressaltando que a mesma é de fundamental importância para a arte de ator e da atriz. “O termo parece lógico; é uma ação que acontece no corpo, corporificada, ou um corpo-ação” (BURNIER, 2009, p. 32). Quanto à dança pessoal, Burnier destaca a mesma como:

A dança pessoal é, digamos uma “filha” do treinamento energético. Com o caminhar do tempo, diversas variantes desse treinamento foram se delineando. Ante a necessidade de fixa ações recorrentes, fomos memorizando-as aos poucos, criando, assim, um léxico particular, pessoal e corpóreo do ator. Embora o treinamento energético em si não apresentasse elementos pré-fixados, num outro momento, denominado por nós de treinamento pessoal, esses códigos recorrentes eram retomados e trabalhados “livremente”, ou seja cada ator podia ministrar a ordem, no espaço e no tempo que bem quisesse (isso não impedia a possibilidade do novo, mas a base do trabalho era com o material já existente, uma espécie de improviso com códigos fixos, como se o ator pintasse um quadro com tintas que ele já possuísse). Assim o treinamento pessoal passou a ser uma extensão do energético, como uma variação. O energético abria caminhos apontando perspectivas que eram desenvolvidas aprofundadas e aprimoradas no treinamento pessoal, que mais tarde se configuraria na dança pessoal. (BURNIER, 2009, p. 140)

Burnier descreve a “[...] dança pessoal é um trabalho que almeja as mesmas qualidades de energia e de vibrações descobertas no treinamento energético, e os mesmos códigos aprimorados no treinamento pessoal, mas com dinâmica completamente diversa” (BURNIER, 2009, p. 140). A dança pessoal trabalha com ações, seguindo diversas qualidades de energia, usando de diferentes dinâmicas de tempo, ritmo e espaço.

A técnica proposta por Burnier em seu livro vem acompanhada de uma descrição detalhada do treinamento e de exercícios que trabalham os componentes da arte de ator e da

atriz. Exercícios que podem ser utilizados para potencializar o trabalho com o treinamento energético, treinamento técnico/pessoal. Burnier não traz apenas um objeto de estudo para ser decupado, o mesmo percorre um caminho de descobertas como artista-pesquisador.

Assim, proponho compreender as metodologias de pesquisa do Lume através dos estudos de Burnier, como também através de outros materiais produzidos pelo núcleo, tais como: *A Arte de não interpretar como poesia corpórea do ator* e *Ensaio de atuação*, de Renato Ferracini e *Da minha janela vejo...: relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no Lume* de Ana Cristina Colla, para sistematização de um processo criativo em artes da cena.

Conforme descrição apresentada no site do Lume Teatro, “Renato Ferracini é ator, pesquisador e colaborador do Lume desde 1993, desenvolve pesquisas na codificação, sistematização e teatralização de técnicas corpóreas e vocais não-interpretativas para o ator dentro de todas as linhas de trabalho do Lume”⁴⁴. Em seu livro *A Arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*, fruto da sua dissertação de mestrado em Multimeios pela UNICAMP, definiu a diferença entre representação e interpretação sob três enfoques: a relação interpretação/representação discutida na tese de doutorado de Luís Otávio Burnier (1994); em seguida, através de um breve resumo histórico focando esses mesmos conceitos; e, finalmente, realizando uma breve análise semiótica. Por meio dessa diferenciação/definição, discorreu sobre a proposta de um processo de formação de um ator ou atriz não-interpretativo, baseado nas experiências técnicas, práticas e metodológicas do Lume, aplicadas nos então “novos atores” desde 1993 (FERRACINI, 2003, p. 24).

Ferracini (2003) discorre sobre o termo “técnica”, ressaltando que o mesmo, tem uma amplitude de significados, desde “[...] metodologias que permitam e/ou induzam uma elaboração técnica pessoal, até esquemas codificados e sistematizados em uma estrutura gramatical organizada e precisa” (FERRACINI, 2003, p. 31); desde exercícios ginásticos até complexas formas de expressão.

Ferracini (2003) pondera sobre determinados conceitos basilares para abrangência dos exercícios e trabalhos propostos pelo Lume, tendo como base a compreensão conceitual de pesquisa de Luís Otávio Burnier, o Lume e seus atores-pesquisadores. Para compreensão da ação física, Ferracini (2003) discorre sobre a pré-expressividade, o pré-expressivo como algo que vem antes da expressão, tanto da personagem construída, quanto da cena acabada.

⁴⁴ Trecho disponível em LUME TEATRO (c2022).

A pré-expressão, portanto, é o alicerce do trabalho não-interpretativo, pois é nesse nível que o ator busca aprender e treinar uma maneira operativa, técnica e orgânica de articular, tanto suas ações físicas e vocais no espaço como, e principalmente, sua dilatação corpórea, sua presença cênica e a manipulação de suas energias. (FERRACINI, 2003, p. 100)

O autor descreve que a ação física é a trajetória (passagem – transição) entre a pré-expressividade e a expressividade. Para Ferracini (2003) o ator ou a atriz materializa os elementos pré-expressivos de trabalho, sendo considerado o imo, o alicerce de um ator ou uma atriz que representa.

Até aqui, definimos o conceito de ação física, tanto a parte físico-mecânica como a parte “interior”, ou seja, os elementos que dão vida à ação. Como resumo dessas definições, podemos observar o caminho complexo pelo qual a ação física nasce: da intenção vem o élan e o impulso (ou impulsos) que, posteriormente, transformam-se em movimento na relação tempo/espaço; esse movimento é preenchido pelo ator com uma presença e uma dilatação corpórea que correspondem, em primeiro lugar, a um contato do ator com sua pessoa, sua “alma”, sua “verdade” e suas energias potenciais, configurando, assim, uma ação física orgânica. Essa organicidade deve gerar uma energia expandida e/ou dilatada, e finalmente, todos esses elementos devem ser manipulados, pelo ator, de forma clara, objetiva e precisa. (FERRACINI, 2003, p. 113)

Tanto Burnier (2009) quanto Ferracini (2003) destacam que a ação física é separada em dois grupos distintos quanto à parte físico-mecânica da ação, sendo eles: “[...] intenção, élan, impulso e movimento e o outro grupo denominado micro-elementos, refere-se à dilatação e organicidade cênica, no entanto esses elementos devem ser interligados” conforme destacou Ferracini (2003, p. 102).

Esses conceitos e metodologias auxiliam na busca de um corpo cênico orgânico, que possibilita operacionalizar e articular o corpo/voz em cena.

Convém repetir que o LUME não se predispõe a formar e “dar” aos atores uma técnica pré-codificada, mas ao contrário, busca fazer com que esses mesmos atores descubram, por si e em si, as maneiras de articulação de sua arte. Busca uma técnica pessoal de representação. Assim sendo, a primeira tarefa que um ator deve enfrentar, quando começa essa busca, é um desnudar-se, buscando dinamizar suas energias potenciais e procurando encontrar e abrir as “portas” que o levem a um contato orgânico com sua pessoa. Ao mesmo tempo, deve “domar” essas energias em “trilhos” técnicos corpóreos, por meio de trabalhos e exercícios que possibilitem uma relação extracotidiana, portanto dilatada, com o espaço e com seu próprio corpo, in-corporando elementos objetivos que permitam uma nova relação psicofísica. (FERRACINI, 2003, p. 133)

Quando propus estudar o processo de criação da personagem, pensar em uma metodologia ou autores e autoras do teatro que pudessem subsidiar este processo, foi, de fato, um dos caminhos mais desafiadores. Atualmente, encontramos diversas possibilidades de caminhos/estudos, no que diz respeito às metodologias para o processo criativo em artes da cena. No entanto, o processo e resultado são duas partes de um mesmo todo, que nos fez caminhar para compreensão das pesquisas e estudos desenvolvidos pelo Núcleo Coletivo 22 e pelo Lume.

Um dos fatores importantes para aliar essa pesquisa aos estudos do Lume é referente às metodologias de trabalho propostas pelos mesmos para se pensar o processo de criação. Ferracini (2003) pontua sobre a improvisação codificada, utilizada pelo Lume no trabalho de clown. Destacando a mesma como precisão técnica, que dá liberdade ao trabalho do ator e da atriz, ao ponto de o ator ou a atriz “[...] não improvisar a personagem, mas improvisar com a personagem, o que é essencialmente diferente, pois o ator, nesse caso, trabalha a partir de ações pré-elaboradas e “guardadas” em seu repertório, e não criando as ações à medida que improvisa” (FERRACINI, 2003, p. 58).

Ferracini (2003) apresenta um panorama da arte teatral e como essa arte se embasava no texto (texto centrismo), na qual o papel do ator e da atriz, por vezes, era somente uma pequena peça em toda engrenagem teatral. O Lume propõe a criação da personagem a partir do trabalho corporal do ator e da atriz, trazendo elementos como: organicidade, energia, precisão, corporeidade, matrizes, emoções, memorização de ações a partir da musculatura, do treinamento energético e outros. Não temos a pretensão de trabalhar com todas as metodologias propostas pelo núcleo. Aqui, nos interessa pensar como essas metodologias podem integrar o processo de criação da personagem.

Ferracini (2013), no livro *Ensaio de Atuação*, traz uma contribuição para atores e atrizes que buscam refletir sobre a arte da atuação. Podemos observar, nessa publicação, um grande salto sobre os estudos e reflexões que Ferracini traz ao longo de sua trajetória sobre os caminhos para construção de processo criativo.

Sabemos que os manuais de atuação têm pouco ou nada a oferecer, pois normas e procedimentos fixos não permitem a criação das condições fundamentais da arte de atuar. Ao contrário, um livro que produza incertezas possa alimentar espíritos que, mais que respostas corretas para suas dúvidas, desejam acompanhamento para suas buscas. Esta é uma qualidade do livro: ele nos oferece um olhar intrigante sobre os materiais do ator, provocando-nos a refletir, tornando mais complexo nosso pensamento acerca do atuar. (FERRACINI, 2013, p. 20)

O ato de criar, produzir e se aprofundar no processo criativo, pode ser feito de inúmeras maneiras. As propostas, até aqui apresentadas, são apenas algumas das possibilidades de trabalho que o ator ou a atriz pode seguir. Seja qual caminho seguir para criação de um trabalho artístico, os questionamentos e dúvidas estarão caminhando lado a lado. Ao nos aprofundarmos em uma metodologia, ou estudo específico, como é o caso da proposta de trabalho do Lume, podemos encontrar diversas possibilidades no contexto artístico de criação onde o corpo de quem atua e as potências criadas nos laboratórios de criação possibilitarão um corpo ativo, atento, pronto para lidar com as narrativas, as poéticas, os jogos e as visualidades cênicas.

Um dos questionamentos iniciais desta pesquisa é sobre as possibilidades e metodologias de criação artística a partir do Samba Chula. Nos estudos em Artes da Cena, encontramos uma gama de possibilidades e abordagens que conduzem os processos de criação. O processo criativo a partir de uma manifestação afro-brasileira é um caminho trilhado, também, por outros artistas/pesquisadores. Algo que, de alguma forma, já se anunciou no pensamento e/ou prática de figuras importantes para o teatro, como Antonin Artaud (1896 – 1948), Jerzy Grotowski (1933 – 1999), Eugênio Barba e na dança de Ruth Saint Denis (1879 – 1968), Katherine Dunham (1906 – 2006) e, no Brasil, em artistas como Antônio Nóbrega, Ariano Suassuna (1927 – 2014), Mercedes Baptista (1921 – 2014), entre outros.

Partamos de um princípio presente no pensamento contemporâneo: a arte do atador ou do agente das artes performativas – seja ator, dançarino ou performador – coloca-se na área de atuação (seja ela cena, instalação, inserção, acontecimento, evento) enquanto materialidade de seu corpo. A materialidade do corpo potencializa o terreno performativo e gera nessa ação possíveis linhas de fuga das relações de representação e de modelos pré-estabelecidos. (FERRACINI, 2013, p. 33)

No que diz respeito à arte da atuação, nós, atores e atrizes, caminhamos em busca de um corpo latente, capaz de proporcionar potências artísticas e de criação. Um corpo expressivo, que expande, capaz de preencher as lacunas do espaço cênico, seja qual for ele. Ferracini (2013) reflete sobre como a arte de atuar é uma arte da construção de si mesmo. Ampliando um espaço para novas reflexões acerca do papel de quem atua como eixo do fenômeno teatral, ele propõe um diálogo poético, oferecendo um olhar intrigante sobre os materiais do ator e da atriz, buscando refletir sobre o quão complexo pode ser nosso pensamento acerca do ato de atuar.

A proposta de treinamento técnico e as metodologias de trabalho de atores e atrizes do Lume visa o reconhecimento e a dilatação das capacidades expressivas do corpo cênico. Nesse sentido, quando buscamos estabelecer um diálogo com o método de trabalho do grupo, no que diz respeito ao processo de composição, buscamos em suas propostas um corpo dilatado que esteja preparado para criação, ampliação e novas descobertas de possibilidades criativas para a criação da personagem.

No livro “*Da minha janela vejo... Relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no Lume*”, de Ana Cristina Colla, tive a oportunidade de reviver algumas memórias de dois espetáculos do Lume: Você e SerEstando. Há cerca de 10 anos atrás, eu ainda engatinhava nos estudos teatrais e pude me encantar com todo trabalho corporal da atriz Ana Cristina Colla.

Colla (2006) traz em seu livro um relato sobre suas experiências enquanto atriz, as técnicas oferecidas pelo Lume para o ofício do saber teatral. A autora descreve os ensaios e treinamentos do Lume e, nesse momento, surpreendo-me com as semelhanças dos ensaios e treinamentos do Núcleo Coletivo 22. Renata Kabilaewatala, nossa diretora, é fruto da UNICAMP e trouxe em sua bagagem muitos elementos desses estudos.

Quando ou onde quero penetrar? No corpo, na voz, nos gestos, nas palavras, no dentro-fora, no ser único. O que vejo não será sempre fruto de um olhar específico, que passa pelo dentro de quem olha, determinando o visto? Então, o que vejo? A mim ou ao outro?... Mochila nas costas. Casa para trás. Sentido alerta. Em três períodos distintos, fui e voltei, grávida de gentes. Relato, no apêndice, essas três experiências distintas, partindo de impulso de partilhá-las e pela imensa importância que tiveram nos rumos de minha trajetória de atriz, tendo sido, em muitos momentos, definidoras de caminho. (COLLA, 2006, p. 95)

Colla (2006) traz relatos precisos de suas pesquisas de campo, desenvolvidas com o Lume, de forma singela e poética, narra não só esses encontros, mas também como esses encontros reverberaram em potências artísticas.

Quando desejo transpor a memória para o corpo, dentro da linguagem teatral, necessito ir além da descrição. Não basta entrar em cena com meu corpo jovem e dizer “tenho oitenta anos, a idade pesa no meu corpo e minha voz treme quando falo”. Preciso impregnar minha musculatura da fragilidade de um corpo já desgastado, descobrir em meu corpo onde ressoa essa voz, expirar toda juventude da minha pele, de meus olhos, de meus ossos, para que eu possa comunicar o corpo-em-vida de uma pessoa de oitenta anos. (COLLA, 2006, p. 102)

Todas essas vivências são, de certa forma, levadas para o laboratório de criação, Colla (2006, p. 84) ressalta que a “[...] dinâmica diária de trabalho sempre partia do treinamento, da dinamização das energias, para depois manipularmos e darmos corpo ao material escolhido”. Aqui, podemos observar dois pontos importantes da descrição da autora, o primeiro sobre o material escolhido para trabalhar no laboratório de criação, sendo ele: fotos, textos ou outros. E o segundo é quando esse material é levado para o laboratório de criação artística. Colla (2006, p. 84) destaca, também, que o contato com esse material, que serviria para conduzir os laboratórios, ocorria com o corpo dilatado, “[...] para que incorporação não se desse pela via racional”.

O Lume busca caminhos para ampliar as dinâmicas de trabalho do ator e da atriz seja no uso de técnicas corporais como o trabalho com objetos como apontado acima. Em que a base do treinamento do/da atuante tem o intuito de atingir e influenciar caminhos que possam ampliar a consciência e as possibilidades de ações físicas e vocais de cada ator e atriz, na busca de inovações eficazes, relações, energias, qualidades, cores, figuras e jogos.

Aqui, é importante mencionar que embora o Lume Teatro tenha um reconhecido trabalho prático acessível por meio de curso e oficinas, bem como a atuação na pós-graduação, meu acesso ao seu trabalho se deu basicamente por meio das referências bibliográficas e por meio de espetáculos, tendo também participado do bate papo com Renato Ferracini, promovido pelo SESC – Palco Giratório 2020-21 / Pensamento Giratório, no qual o Núcleo Coletivo 22 foi convidado para conversar sobre espetáculo *Kintsugi 100 Memórias* do Lume Teatro. Nesse encontro, discutimos a própria temática da memória, mas também questões relativas ao fazer teatral. O encontro aconteceu no dia quinze de outubro de 2021, pela Plataforma Teams.

Assim, saliento que a minha base prática para a criação da personagem foi, além da minha formação em teatro, a Instalação Corporal, que, durante esse processo, foi utilizada como uma metodologia aberta e adaptável à especificidade da criação de personagem e, nesse sentido, destaco algumas abordagens discutidas pelos pesquisadores/as do Lume, que se somaram a essas experiências, tais como Mimesis Corpórea, Manipulação de Objetos e a Dança Pessoal. Essa última, vale mencionar, já serviu de referência para a própria sistematização da Instalação Corporal, como podemos conferir na tese de doutorado de Silva (2010).

Levando em consideração tanto a abordagem da Mímesis Corpórea, como da Poetnografia, que por meio do Campo Vivido estabelecem uma relação entre o trabalho de campo e o trabalho de laboratório, apresentarei no quarto capítulo o processo de criação da personagem Dona Rosário, acionando os aspectos apresentados no capítulo dois, referentes ao Campo Vivido e que, por meio da memória, foram atualizados tanto na criação da narrativa semificcional como no corpo e na cena.



4. QUARTO CAPÍTULO – O VIR A SER DE DONA ROSÁRIO

Os laboratórios de criação da personagem Dona Rosário iniciaram a partir do segundo semestre de 2019, período que ingressei no PPGAC – UFG. A orientadora desta pesquisa, sugeriu o retorno do LaNuPICC – Laboratório Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22 durante esse semestre, uma vez que a mesma se encontrava com um número significativo de orientandos interessados em trabalhar com a cena artística.

Nossos encontros aconteciam semanalmente, com o intuito de trabalharmos a questão da prática do ator e da atriz e dos trabalhos artísticos voltados para a cena. O primeiro (re)encontro aconteceu no dia 09 de setembro de 2019. Participavam desse laboratório quatro orientandos: Jordana Dolores – mestranda em Performances Culturais, Luciano Cachimbo – graduando em Teatro, Robson Leles – graduando em Dança e eu.

O trabalho era guiado por mim e por Jordana Dolores. Inicialmente, montamos um cronograma de trabalho, pontuando quais elementos gostaríamos de trabalhar, então, chegamos à conclusão que seria interessante iniciar nossas atividades com o treinamento da Capoeira Angola. Já que nós duas somos angoleiras, a capoeira seria um ponto inicial para o trabalho de preparação artística, aliado à Instalação Corporal proposta por Silva (2010, 2012).

Os participantes do LaNuPICC, naquele momento, tinham propostas distintas de trabalho artístico. Trabalhar com a Capoeira Angola e a Instalação Corporal, como um ponto de partida, potencializou nossos encontros de forma significativa.

O (re)encontro com o LaNuPICC, me fez transbordar de alegria, trouxe lembranças do período de graduação em Artes Cênicas, dos momentos iniciais dentro do grupo de pesquisa. Pois desde minha formação na graduação eu participava apenas do grupo de estudos teórico. Um (re)encontro, com o laboratório, e um encontro com novas pessoas, novas pesquisas. (Trecho diário de campo Lorena Fonte, 09/09/2019)

Iniciávamos nosso encontro sempre com um alongamento individual, em seguida, com o treinamento da Capoeira Angola, depois, partíamos para o trabalho com a Instalação Corporal. A cada semana, eu e Jordana nos intercalávamos para guiar o encontro, assim, poderíamos nos aprofundar individualmente no trabalho, uma vez que, ao guiar o trabalho corporal, não era possível uma total imersão individual, pois era necessário ter atenção e orientação com os demais participantes.

Optamos por trabalhar a Instalação Corporal em partes. A cada encontro, inseríamos uma etapa da mesma. O livro *Corpo Limiar e Encruzilhadas: processo de criação na dança*, de Silva (2012), foi nosso manual de trabalho, juntamente com as experiências de anos de trabalho com a Instalação Corporal ministrada por Silva, com quem eu e Jordana tivemos a oportunidade de trabalhar.

Os exercícios foram utilizados da base do corpo para cima: enraizamento dos pés, arqueamento dos joelhos, seta no cóccix, zíper no púbis, cachoeira nos ombros, o fio de nylon. A compreensão desses termos no corpo, inicialmente, pode trazer um certo desconforto, como foi relatado algumas vezes pelos nossos colegas de trabalho. A cada encontro, desenvolvia-se o aprofundamento desses princípios técnicos, investindo em uma ampliação da consciência do corpo e em seu uso diferenciado,

Naquele semestre, realizamos um total de 10 encontros, sendo que, em alguns desses encontros, estávamos presentes somente eu e Jordana, e, por duas vezes, estava sozinha. Nesses momentos em que estava sozinha, iniciei um processo de trabalho com algumas das metodologias propostas pelo LUME, o qual pretendo relatar mais à frente. Finalizamos o segundo semestre de 2019 com muitas expectativas para nosso retorno.

Após viagem para São Braz, retornaríamos nossos encontros no LaNuPICC, mas, devido à pandemia de covid-19, nossas atividades foram canceladas. Durante o ano de 2020, em casa, vivendo o isolamento social, aprofundi os estudos na pesquisa bibliográfica.

No início do mês de janeiro de 2021, as atividades envolveram o revisitar da experiência do Campo Vivido, por meio da memória, das imagens (foto e vídeo) produzidas e também do diário de campo, material compartilhado com a orientadora deste projeto de pesquisa, que também orientou o processo de criação.

Em janeiro de 2021, ainda em meio à pandemia, eu e a orientadora da pesquisa optamos por retomar os laboratórios práticos de criação, realizando os encontros na sede do Núcleo Coletivo 22, o espaço Águas de Menino⁴⁵.

Começamos a nos encontrar duas vezes na semana. Um dos encontros acontecia toda terça-feira, juntamente com a atividade da Capoeira Angola, ação realizada pelo projeto Águas de Menino, coordenado pela própria professora Renata Kabilaewatala. Nesse dia,

⁴⁵ O espaço cultural Águas de Menino, localizado no setor Antônio Barbosa em Goiânia – GO, abriga tanto um projeto de compartilhamento da Capoeira Angola, em uma perspectiva de educação de fundo de quintal, isto é, afrocentrada, sensível e comunitária, como é a sede do Núcleo Coletivo 22, companhia cênica que, no ano de 2021, completou 20 anos de existência.

treinávamos Capoeira Angola eu, Renata, Jordana e, por vezes, algumas crianças do projeto. O outro encontro acontecia na quinta-feira, nele, participávamos somente eu e Renata, para trabalharmos o processo de criação da personagem. Com muitas histórias para contar, das experiências vivenciadas em campo, Renata pediu que eu selecionasse algumas fotos, vídeos e trechos do diário de campo. Esses materiais selecionados foram compondo nossos encontros semanais.

Ao chegar em São Braz, as pessoas por diversas vezes me perguntavam sobre a minha ida para lá como pesquisadora. E, no imaginário daquelas pessoas que conversavam comigo sobre minha pesquisa, eles questionavam o porquê eu não agendar entrevistas, filmar e gravar áudio deles comentando sobre o Samba Chula. No primeiro momento, eu tentava explicar que eu estava ali pesquisando, porém não teria essa postura, que estava lá para viver aquele lugar-momento, sentir no corpo, na fala e guardar em minhas memórias, e, no máximo, deixar registrado em um diário de campo. Mas, por vezes, essa metodologia de pesquisa não era compreendida e diante da insistência de meus/minhas interlocutores/as para que eu gravasse algo, que foi tanta, depois de duas semanas em campos decidi colher alguns depoimentos. Isso gerou um movimento muito bonito na casa do Mestre João do Boi, as pessoas se organizaram para estar nesse dia. A cada depoimento que gravava, sentia no olhar, na fala das pessoas que participaram, o prazer e a alegria de estar ali comigo, falado de si e do Samba Chula naquele momento.

Por fim, esse material, que a princípio nem era a intenção recolher, deu grande subsídio para a segunda fase dos laboratórios, na qual eu apresentava para a orientadora, a cada encontro, algumas fotos, um trecho de vídeo registrado e do diário de campo. Dessa dinâmica de trabalho, selecionávamos lugares-momentos e elementos para a experimentação cênica que procedia desse primeiro momento de conversa, sempre iniciando por uma passagem pela Instalação Corporal. Todavia, é importante salientar que, sem uma experiência sensível no Campo Vivido, esse material não teria a mesma potência. Pois, o Campo Vivido é uma maneira de fazer pesquisa de campo, aberta para a sensibilidade e para os afetos. Além disso, é um modo de viver o campo, isto é, não apenas de fazer pesquisa, mas de ser e estar em determinado lugar, em relação com a espaço e a comunidade. Trata-se de um processo que aliado a outros procedimentos metodológicos, como a Instalação Corporal e Poetnografia, pode possibilitar a potencialização de um estado corporal que no jogo cênico convoca o contexto cultural pesquisado, com suas características gerais, mas também entre-linhas,

subjetividades e acasos vividos pela artista-pesquisadora no exercício de desdobrar do eu que o Campo Vivido provoca, evitando com isso representações meramente folclóricas.

Conforme descrevi no segundo capítulo desta pesquisa, foram diversas as vivências em São Braz e o retorno para Goiânia, veio carregado de saudade e gratidão. Levava comigo as memórias, as histórias que vivenciei naquele lugar e a vontade de narrar tudo que vivi. Em um dos meus encontros com a orientadora da pesquisa, ela pediu que eu iniciasse uma escrita semificcional, exposta no início deste capítulo, sistematizando, assim, um primeiro texto sobre a história da personagem que pretendia criar.

No decorrer dos meses de janeiro, fevereiro, março e abril de 2021, trabalhei no processo de criação da personagem duas vezes por semana. Em um desses encontros, eu contava com a participação da Renata Kabilaewatala, que o direcionava, no outro, eu trabalhava sozinha. Os encontros aconteciam tanto no Espaço Águas de Menino, como também no espaço de capoeira de que faço parte, o Só Angola. Nos dias em que eu trabalhava sozinha, dedicava-me a sistematizar, em meu corpo, alguns princípios que pude apreender a partir da leitura dos trabalhos do Lume a que tive acesso.

Entre os meses de março e abril, comecei a ensaiar com a presença do músico percussionista Pompílio Machado. Sua participação foi muito importante, pois ele toca viola caipira e se dedica a apreender a viola machete, assim, passou a participar dos ensaios com a presença da Renata, onde ela orientava os momentos ideais para que ele tocasse a viola, buscando um diálogo entre o violeiro e Dona Rosário.

Já no mês de abril, os ensaios que aconteciam no Só Angola passaram a ter a presença do grupo Angoleiros do Samba Chula. Nesse momento, já tínhamos sistematizado um pré-texto para Dona Rosário, assim, sabíamos os momentos certos para entrada do grupo na cena.

A seguir trago algumas reflexões sobre o processo do laboratório de criação, a partir dos registros realizados em meu diário, como também apresento o processo de investigação prático de criação da personagem Dona Rosário e por fim apresento uma breve descrição sobre o LaNuPICC – Laboratório Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22, reflexões e relatos referentes ao processo de criação conduzidos sob a orientação de Renata Kabilaewatala e por mim em trabalho solo.

4.1 Reflexões a partir do Diário de Laboratório I

Ao longo desta pesquisa, o diário de laboratório esteve muito presente para que eu registrasse os acontecimentos, as sensações e, principalmente, como um aliado das reflexões a serem realizadas sobre o processo de criação. No entanto, ao reler esses escritos, noto que a minha subjetividade como intérprete-pesquisadora em relação à atividade de criação se fez pouco presente no diário de laboratório. Os pensamentos, sentimentos, impressões, emoções inscritos no diário dão conta apenas parcialmente do meu estado de espírito, pois, muitas vezes, eu não conseguia transcrever em palavras o misto de sensações e sentimentos vivenciados. Porém, busquei colocar-me em um lugar de engajamento como pesquisadora no processo de criação, sobretudo no compromisso em revelar, na escrita, elementos advindos do Campo Vivido.

Assim, apresento, a seguir, algumas reflexões realizadas a partir do diário de laboratório de criação:

Dona Rosário: do samba para a fala, primeiros passos e a saia (07/01/2021)

Como de costume, a Instalação Corporal, sobretudo na fase inicial de um trabalho de criação, começa no chão, em um trabalho de relaxamento, no que Silva (2012) chamou de exercícios preliminares. Talvez, um diferencial da Instalação Corporal, tendo como referência a publicação de 2012 e que vem sendo explorado no Núcleo Coletivo 22, seja a utilização de mais imagens relacionadas à relação corpo-natureza, por exemplo, o corpo feito de barro que se dissolve sob a chuva, imagem com a qual iniciamos o primeiro laboratório desta pesquisa sob a condução de Renata.

Depois do relaxamento, ainda no que pode ser considerado como exercícios preliminares, com bastante atenção na respiração, somos gradativamente conduzidas a abandonar o chão e o estado de “inércia” em uma atitude de despertar, passando por todos os níveis espaciais e pontos de apoio até chegar ao nível alto, onde entramos nas danças das articulações. A dança das articulações consiste em movimentar o corpo a partir das articulações, inicialmente, em um tempo lento, que vai gradativamente acelerando, em busca tanto de aquecer o corpo como de produzir energia para a dilatação da percepção de si e, logo, da presença. Procedimento, esse, presente na Instalação Corporal e fortemente influenciado pelo treinamento energético do Lume.

A partir da dilatação provocada pela dança das articulações (ou outros procedimentos dinâmicos, por exemplo, jogos), estruturamos tecnicamente o corpo, a partir do que Silva (2010) intitulou de exercícios primários:

1 – ENRAIZAMENTO DOS PÉS > Reconhecer o triângulo de base do apoio dos pés: primeiro metatarso (dedão), Quinto metatarso (dedinho) e o calcâneo. Pressionar os pés contra o solo, vetor para baixo a favor da gravidade (afundar). Acentuar (sustentar) o arco medial. Exercícios complementares: • Massagem: amassar os pés como se fosse uma massa de pão; desatarraxar os dedos; entrelaçar os dedos das mãos com os dos pés; tatear os espaços entre os metatarsos e o arco medial; lateral e transversal. Distanciar o calcâneo da tíbia e fíbula, como se estivesse tirando o sapato. Com os pés apoiados no chão, trabalhar sobre o peito do pé, abrindo os espaços entre o metatarso. • Rolar os pés sobre o bastão ou bolinha, massagendo-o e pressionando bem contra o solo e testando o equilíbrio. Com a bolinha no metatarso enfatizando o arco transversal, e no calcâneo buscando o equilíbrio a medida que enfatiza os pontos do triângulo dos pés. • Sucção: pressionar os pontos de apoio dos pés e em seguida subir o maléolo medial repetidamente, trabalhando o arco medial do pé. 2 – ARQUEAMENTO DO JOELHO> com os joelhos levemente flexionados (soltos, desprendidos) e na elevação do maléolo medial e da rotação externa da articulação coxofemoral se dá a rotação da tuberosidade da tíbia, provocando o arqueamento do joelho. 3 – SETA NO CÓCCIX > O cóccix, um pequeno osso no final da coluna vertebral, de onde se projeta a seta de ferro trabalhando com o peso de toda a bacia, também formada pelo sacro, ílio, púbis e ísquios. Exercício complementar: Desenhar no chão com a seta círculos e o símbolo do infinito (∞) começando do pequeno (quase imperceptível externamente) para o grande (exagerado) 4 – ZÍPER NO PUBIS > encaixar o púbis, considerando o peso da seta, contraindo a região abdominal e simultaneamente alongando-a em direção ao externo. 5 – CACHOEIRA NOS OMBROS > peso de água corrente que desce do topo da cabeça em direção aos ombros, escorregando também pelo esterno. Esta ação provoca a abdução das escapulas e relaxamento do esterno. A abdução da escapula e o abaixamento e distanciamento da coluna vertebral que perpassa todo o úmero, rádio e ulna com o fluxo intenso de água que passa pelas falanges, vazando para espaço externo. Exercício complementar • Sensibilização através do toque no outro (parceiro) na região do esterno, clavícula e esterno direcionando-o para baixo e pra fora. Experimentar a mobilidade do braço a partir da escapula e do cotovelo. 6 – FIO DE NYLON > Linha imaginária que nasce no sacro (ou que amarra a seta no cóccix) e que se estende por toda a coluna e a partir da ponta do áxis perfura o crânio em direção ao céu. (SILVA, 2012, p. 143-144)

Conforme já mencionada, a Instalação Corporal, desde sua sistematização, é uma metodologia de trabalho viva e dinâmica, em constante transformações a cada momento e processo de criação do Núcleo Coletivo 22. Nesse sentido, é importante mencionar que, na qualidade de artista-pesquisadora do Núcleo Coletivo 22 há dez anos, tendo experimentado a Instalação em diversos processos, já tenho uma memória corporal capaz de ser ativada por diferentes caminhos, inclusive atalhos, tanto para se chegar aos exercícios primários como para, a partir deles, lançar-me para a investigação de poenografias.

Seguindo os procedimentos da Instalação Corporal, após da dança das articulações e em estado profundo de dilatação, Dona Rosário dá seus primeiros passos, que surgiram de uma caminhada sutil, onde o foco era amassar o chão com os pés.

Do amassar o chão com os pés, meu corpo e minha memória me levavam ao Recôncavo Baiano, às sonoridades que por lá vivi, às lembranças das pessoas com quem eu tive a oportunidade de conviver, os cantos, os risos.

Em seguida, Renata orientou que eu pegasse e vestisse uma saia, a ser utilizada não apenas como figurino, mas como elemento da criação cênica. Vale mencionar que a saia além de ser um objeto com que eu ansiava trabalhar desde a graduação em Artes Cênica é, também, um elemento simbólico do Samba Chula, sobretudo, no contexto de apresentação. Com isso, quero dizer que, a despeito da saia não ser um item obrigatório para execução do Samba Chula, que, muitas vezes, acontece de forma espontânea em meio ao cotidiano, com as roupas que as pessoas estão na hora, em dia de apresentações especiais, a saia não só está presente como acaba por assumir um certo protagonismo, tanto por sua visualidade como por estender o corpo das sambadeiras. É justamente essa ideia de estender o corpo por meio da saia que foi acionada para criação da Dona Rosário.

Ao vestir a saia nesse dia, as lembranças dos encontros com Dona Nicinha e Dona Dora me foram acionadas. Depois de vestir a saia, comecei um samba miudinho e, desse samba, Renata convidou Dona Rosário para contar alguma história, isto é, a fala (texto e ato de falar) começou a nascer a partir do sambar. A partir desse laboratório, realizado no dia 07/01/2021, Dona Rosário começa, então, a caminhar e a ser construída tanto a partir da relação com a saia como a partir da dança, que é abordada como estímulo para a fala.

Com a utilização da palavra falada, além de uma busca pela vocalidade, isto é, a voz de D. Rosário, aparece também a necessidade “do que falar” e, logo, de melhor compreender “quem fala”, com isso, criamos a história semificcional.

4.2 Dona Rosário – uma história semificcional

Com intuito de dialogar com a cena artística teatral e com os processos de criação desta pesquisa, trago um elemento que venho tentando trabalhar em processos criativos desde o período da graduação – uma saia. Nesse caminho percorrido em minha trajetória como atriz, a saia, apesar de povoar minhas inquietações como artista-pesquisadora, nunca havia se

concretizado em um trabalho artístico, sendo uma imagem insistente, mas que acabou por dar lugar a outros símbolos, caminhos e desejos.

Finalmente, essa saia, que por tanto tempo permeou meu desejo artístico de criação, é incorporada no processo criativo da personagem Dona Rosário. A saia da cena da minha vida, as saias do Samba de Roda, do Samba Chula, do jongo, do Tambor de Crioula, do Batuque de Umbigada, ressignifica-se nos laboratórios criativos desta pesquisa. Essa saia que sempre esteve comigo, balançou, girou e gira no pinicado do samba, revela a mulher que sou e as mulheres que dela podem vir. São muitas as mulheres que permeiam o engomar dessa saia, minhas bisavós, minhas avós, minha mãe, minhas mestras. Essa saia que se criou no samba, cheia de história, nesta pesquisa, foi o ventre que pariu do Dona Rosário, transformando-se também em sua própria pele.

Como intérprete-criadora do Núcleo Coletivo 22, chego para esse processo de criação, com o corpo marcado por outras personagens mulheres, todas velhas: a Rainha Nzinga/Preta-velha do espetáculo *Por Cima do Mar eu vim* (2016), a velha do ensaio-ritual *Entre Raízes, Corpos e Fé* (2012), a Maria Felipa de Oliveira do espetáculo *Ladainha* (2019). A sombra dessas velhas rapidamente influenciou as primeiras abordagens de Dona Rosário, no entanto, as memórias da saudosa Dona Nicinha e de Dona Dora, pessoas extremamente vitalizadas pelo samba, fizeram com que a personagem, que nasceu velha, fosse rejuvenescendo. Para tanto, busquei na imagem próxima de minha mãe, Dona Rosa, uma cinquentenária, elementos técnicos e afetivos para a criação.

Apesar de Dona Rosário ser uma personagem ficcional, na qualidade de fruto de uma poethnografia, foi construída na fricção com a realidade do Campo Vivido, assim, trata-se de uma “senhora” feita de fragmentos de realidades, tecida de minhas vivências pessoais, no campo e na roda de Samba Chula. O processo de criação da personagem envolveu uma etapa de fabulação de sua história, que apresentarei a seguir em uma narrativa semificcional. O recurso metodológico das narrativas semifissionais foi utilizado por Silva (2010) e, logo após, influenciou também o trabalho de Lima (2016).

Esse procedimento vem sendo compreendido como mais um recurso de combate às invisibilidades e aos silenciamentos, seja nas formas hegemônicas de escrita na academia, ou no reconhecimento da oralidade como uma fonte inesgotável de produção de conhecimento, comprometida com a realidade, com os fatos e com as cosmo percepções afrocentradas e dos povos tradicionais. (LIMA in SILVA e FALCÃO, 2021, p. 17)

Na narrativa de Dona Rosário, ela nos apresenta a história de sua família. Por meio dessa história, sistematizei dados importantes sobre a personagem, seu nome e características como personalidade, trejeitos, gosto musical... No entanto, essas informações não aparecem explicitamente no texto, pois a própria narrativa e as práticas me levaram a deflagrar a caracterização de Dona Rosário.

Cada processo criativo tem seu próprio percurso. Contudo, existem algumas técnicas que podem auxiliar essa trajetória. Escrever sobre a personagem possibilitou formatar algumas características, mas, ao chegar no laboratório de criação, foi possível repensar essas informações e me deparar com novas possibilidades criativas.

* * *

*Eu não sou de Santo Amaro
Mas quero lhe dizer
Me chama pra uma chula
Amanheço com você
Eu não sou de Santo Amaro
Mas quero lhe dizer
Me chama pra uma chula
Que amanheço com você
(Chula cantada por Dona Rosário)*

Sou mulher negra, mãe, cabocla, feiticeira, sou do rosário de Deus, sou da vida, sou das estradas que a vida me fez percorrer, sou a tristeza no corpo de quem fez a diferença e de quem luta pela igualdade, eu sou o samba, sou a saia, sou os pés descalços, sou as mãos cortadas e calejadas, sou o sorriso de quem toma uma gelada em uma tarde de segunda, sou o que quero ser e o que você pode imaginar de mim, sou Dona Rosário.

Me criei no trabalho e na alegria da vida, não tive medo e fui logo me entregando para o amor, a raiva, às vezes, para a tristeza e a amargura da vida. Transformei minha dor em chula, gritei chula, sambei e mostrei que comigo o buraco é mais em baixo. Tenho dito: não abaixo a cabeça para homem algum, não descuido do meu pandeiro e da minha viola, chego e mostro de onde vim. Vim de terras distantes, de onde desacreditaram que eu podia chegar até aqui.

Aqui estou e já me apresentei a vocês, por isso, deixo essa prosa de lado pra lhes contar outra história... Eram seis da manhã, o sol cobria a vegetação escura e as longas raízes de uma árvore. Raízes contorcidas espalhadas pelo mangue, fortalecidas no solo lodoso que mantinha aquela árvore de pé, a água escura e fria, que mais parecia estar parada, recebia o

toque preciso, porém suave das mãos de minha avó, que por ali mariscava com muita dificuldade. Com 11 filhos para sustentar, aguardava a chegada de mais um filho, ou melhor de uma menina. Menina essa que seria seu braço direito, que herdaria, de todos os filhos, a herança ancestral que sua mãe mais se orgulharia. Já estava há algumas horas sentindo as contrações e as dores da reta final de sua última gravidez, como se já soubesse a hora e o lugar que queria estar. Foi para o mangue trabalhar, trabalho árduo, cansativo, que lhe dava prazer, apesar das dificuldades passadas naquela região. Seu marido estava, por alguns dias, fora, pois, devido à dificuldade, aceitou um convite de embarcar numa pescaria em alto mar, com a esperança de trazer um dinheirinho a mais para família. Seus outros filhos e filhas ajudavam nos afazeres domésticos e no trabalho com o mangue.

Nesse dia, ela saiu mais cedo que todos, caminhou e caminhou por horas, sentia que queria ficar só e, por isso, foi mariscar sozinha, quer dizer sozinha, não, pois como uma boa devota, Deus e os orixás a acompanhavam. E por ali, próximo ao mangue, que para muitos é extremamente perigoso, lugar de segredos profundos em suas águas escuras, foi chegada a hora, procurou a sombra de uma árvore, sentou, respirou fundo e gritou forte. Como estava longe, ninguém ouviu seus gritos, que era um misto de desespero e alívio. Nascia, naquele onze de maio de mil novecentos e trinta, Rosa a última filha de Lurdes, com quem deixaria a herança mais preciosa antes de partir.

Rosa é minha mãe, ela ganhou de minha saudosa vó Dona Lurdes o gosto pelo samba e pela vida. Mamãe, por ser a filha caçula, ficou sempre do lado de vovó, até que chegou a hora de ela seguir seu caminho. A estrada levou mamãe para outro estado, para Goiás. Mamãe veio para Goiás, com dois filhos e depois teve mais três. Eu sou uma dessas três que nasceu em meio ao cerrado. Mas, sempre que podíamos, visitávamos vovó lá em São Braz.

Me chamo Maria do Rosário, mais conhecida como Dona Rosário, nasci em onze de maio de mil novecentos e sessenta e sete, sou viúva e tenho cinco filhos: Francisco, João, Zé Benedito, Maria e Luzia. Desde criança, apreendi com mamãe e com vovó a gostar de samba, Samba de Roda, e principalmente Samba Chula. Sou devota de São Braz, ele é meu protetor, não desgrudo das minhas saias, da cerveja, da cachaça, do pandeiro, da viola, do meu prato e da minha faca. Se eu sair para algum lugar, um desses objetos eu vou levar.

Em um canto da minha casa, tem uma pequena mesa de madeira, com um forro, ali, estão São Braz e Nossa Senhora Aparecida, sempre coloco uma vela para os meus santinhos.

Através de mamãe e vovó, conheci muitos sambadores e sambadeiras, apesar de ter crescido no cerrado goiano, pois sempre ia de viagem para Recôncavo, para visitar vovó. Minha mãe, Dona Rosa, quando chegava em São Braz, se metia logo com o povo do samba e eu, quando pequena, ficava com minha vó, que me levava para mariscar. Foram elas duas que me ensinaram a gostar de Samba de Roda e a ser devota de São Cosme e São Damião, além de São Braz. Olhe... eu posso até não ser baiana, assim, legítima, mas a minha ancestralidade é de lá.

4.3 Reflexões a partir do Diário de Laboratório II

Uma das importantes vivências que tive em São Braz foi a oportunidade de ir com Dona Dora e Dona Nicinha até o rio para deixar uma oferenda. Essa experiência de fé e de relação com a espiritualidade, sobretudo no tocante às relações entre religiões de matriz africana e o catolicismo, foi um dos elementos que selecionamos como lugar-momento para a criação poethnográfica.

Assim, em outra vivência de laboratório de criação, depois de já ter contado essa história para Renata, trago essa memória para o corpo: ajoelhei no centro da sala, orei, levei até os pés do Ipêoba uma bacia (imaginária) de caruru. Em uma das paredes do espaço, tem uma ilustração de uma árvore com uma representação dos Ibeji. Ajoelhada no chão, fiz menção a estar colocando a bacia com caruru nos pés da árvore. Em seguida, deixei aquele objeto cênico imaginário aos pés da árvore e fiz menção de benzer os dois meninos.

A relação entre fé católica e as religiões de matriz africana, conforme pude presenciar durante o Campo Vivido, por vezes, aparecia com a primeira camuflando a segunda, essa problemática social, que perpassa pelos sincretismos religiosos, reflete a maneira como o racismo religioso atua sobre a sociedade brasileira e, por isso, pareceu-nos um tema importante de ser abordado de alguma maneira por Dona Rosário.

Com isso, optamos que essa dualidade estivesse estampada na saia de Dona Rosário, que como vimos é, na verdade, uma extensão de seu próprio corpo. Assim, os santos São Cosme e Damião aparecem em uma primeira camada da saia e a representação dos Ibeji em uma segunda camada.

É importante dizer que essas duas camadas geraram o que podemos chamar de lugares-momentos para o desenvolvimento da poethnografia, conforme narrarei mais adiante.



Figura 28: Pequeno estandarte com as imagens de São Cosme e São Damião do espaço Águas de Menino. Foto: Renata Kabilaewatala, 2020.



Figura 29: Laboratório prático no espaço Águas de Menino, sede do Núcleo Coletivo 22. Foto: Renata Kabilaewatala, 2020.

4.4 Reflexões a partir do Diário de Laboratório III

Conforme já relatado durante o processo de desenvolvimento do mestrado, não foi possível participar de nenhum encontro prático com o LUME, por demandas pessoais e, também, devido à pandemia de covid-19.

A partir da revisão bibliográfica de trabalhos de pesquisadores e pesquisadoras do LUME, Renato Ferracini (2003, 2013), Luís Otávio Burnier (1994, 2009), Ana Cristina Colla (2006), busquei selecionar dois procedimentos metodológicos que considere adequados e possíveis para o processo de criação de Dona Rosário, considerando o caminho que já vinha percorrendo a partir do trabalho do Núcleo Coletivo 22 e, também, minhas outras experiências com teatro.

Nesse sentido, a Mimesis Corpórea, compreendida como uma aproximação estética de determinada imagem corporal a partir de um processo de manipulação da energia potencial, produzida durante a Dança Pessoal (e, no meu caso, na própria Instalação Corporal e do estado corporal instaurado no ato de sambar), por meio de um “modelar” do próprio corpo da atriz. Em outras palavras, trata-se da busca por meio da imitação de “ações coletadas externamente” de pessoas do cotidiano, mas, também, de imagens como fotos para, por meio de um processo de investigação da organicidade das ações, transformá-las em matrizes complexas.

No dia 18 de janeiro de 2021, fui ensaiar no espaço Só Angola, passei por meu tio Mestre Vermelho, que estava lixando cabaças. Entrei e limpei o chão, no qual espalhei as fotos que tirei em São Braz.

Deitei no chão e busquei deixar a gravidade agir sobre meu corpo. Depois de algum tempo, iniciei um alongamento, buscando ter consciência do trabalho de respiração. Após o alongamento no chão, levantei e comecei a caminhar pela sala, uma caminhada lenta, que foi sendo acelerada até se transformar em uma corrida.

Depois, entrei em conexão com uma música instrumental, deixando meu corpo ser levado por esse estímulo. Esse movimento foi se transformando em meu corpo, à medida que, gradativamente, aumentava a velocidade da movimentação, sem pausas. Assim, fui entrando em um estado corporal de intensidade. A partir disso, passei a trabalhar também com variações de tempo e formas no espaço, no que podemos chamar de dança pessoal. Nessa dinâmica, busquei a consciência da minha respiração para não perder a energia instaurada.

A partir desse estado, e já desenhando formas com o corpo, começo a caminhar pelas imagens espalhadas na sala, selecionando uma delas.



Figura 27: Dona Nicinha sambando com Massú - Foto: Lorena Fonte, 2020.

Em frente à imagem selecionada, procurei adentrá-la, ao mesmo tempo que ela me adentrava... Nesses instantes, as memórias do dia em que realizei esse registro emergem.

A imagem de Dona Nicinha sambando com Massú na sala de sua casa é o dispositivo para matrizes corporais (e vocais) baseadas não apenas na imagem da foto, mas na própria memória de Dona Nicinha. Depois de trabalhar um tempo com essa primeira fotografia, busquei outra imagem disposta no espaço, transitando entre uma e outra, criando, assim, uma sequência.

Embora nesse dia de laboratório, em que pude trabalhar sozinha, fiz uma tentativa de aproximação com o que pude compreender da pesquisa bibliográfica feita a partir das leituras de trabalhos realizados por pesquisadores/as do Lume. É importante que se diga que nos próprios laboratórios desenvolvidos ao longo dos primeiros meses de estudos, com a orientação de Renata, a ideia da Mimesis Corpórea esteve presente, tanto no trabalho com as fotografias tiradas durante o Campo Vivido, como também nos vídeos assistidos e, por fim, mas não menos importante, na imagem de minha mãe, Dona Rosa.

A figura de minha mãe, Dona Rosa, foi acionada pela necessidade de uma imagem mais próxima de uma mulher forte e com faixa de idade de 50 anos, para evitar o vício já estabelecido de personagens idosas. Evidentemente, não é por um acaso que Dona Rosário tem esse nome, ela também é filha de Rosa. O que se coloca aqui é a minha própria projeção e subjetividade que se confunde com a da personagem, ou melhor, faz parte da criação da personagem.

Nessas experiências, acredito que Campo Vivido transbordou em corpo-memória, partindo da ideia de desterritorialização que a pesquisa de campo provoca. No entanto, ir para sala de trabalho sozinha e fazer o exercício de tentar se aproximar de elementos das propostas de trabalho do LUME, sem ter tido a possibilidade de contato direto com o grupo, causou-me a sensação de insegurança e, ao mesmo tempo, de liberdade, do risco e da oportunidade de buscar meu próprio caminho.

O laboratório do dia 18/01 se encerra com a sensação de um *corpo-rosário* se fixando com mais aderência em minha memória corporal. Nesse dia, o trabalho é finalizado com uma chula que Dona Rosário começou a cantarolar, quando foi interrompida pelo Contra Mestre Aquim, que apareceu no salão para iniciar o treino de capoeira.

4.5 A poenografia de “Dona Rosário e sua aula samba-chula”

A partir do Campo Vivido, a criação da personagem Dona Rosário esteve atrelada ao processo de poenografar, isto é, uma criação dramatúrgica a partir das memórias e experiências de campo, elaborados nos laboratórios de criação, alicerçados na Instalação Corporal e na noção de Mímeses Corpórea. No entanto, talvez fosse importante, também, compreender o próprio Samba Chula, com suas poéticas e técnicas, não apenas como um lugar e experiência simbólica e afetiva, que oferece pretextos para a dramaturgia, no que diz

respeito ao texto e roteiro cênico, pois o ato de sambar, miudinho ou na pisada do caboclo, e o jeito de cantar a chula foram incorporados à Instalação Corporal.

Com isso, quero dizer que o Samba Chula denota no corpo uma dinamicidade, uma força, um movimento, uma intensidade, que, no trabalho prático, pode ser lido como um estado cênico próprio.

Pela Instalação Corporal, preenchida das memórias do Campo Vivido, encontrei o caminho e o próprio caminhar de Dona Rosário, a partir do ritmo e movimento do Samba Chula, com as solas dos pés plantadas no chão, mas também prontas para deslizar pelo salão no miudinho, ressinificando, a partir desta manifestação, o sentido de “enraizamento dos pés”. A bacía, ao seguir o ritmo e o mover dos pés, que foram seduzidos pelo pinicar da viola, evoca o sutil requebro dos quadris herdados da matriz africana banto. Por fim, “cachoeira nos ombros”, na mesma toada, tornou-se o balançar dos ombros ao sambar deslocando para as laterais do corpo.

Logo nos primeiros laboratórios, ao remexer os diários de campo e ao relatar para a orientadora as histórias que a mim foram narradas, percebemos o interesse em que a Dona Rosário fosse, sim, uma sambadeira e que se comunicasse através de um corpo que dança, mas que o texto poderia ser um grande aliado na própria caracterização da personagem. O desafio foi, então, criar um texto, a partir de fragmentos retirados do diário de campo e das entrevistas realizadas com os sambadores e sambadeiras de São Braz, mas de não aprisionar Dona Rosário a uma cena fechada, pois compreendemos que essa jovem senhora precisava se apresentar aberta ao jogo, como é o próprio ritual do Samba Chula.

No entanto, além dos elementos advindos da experiência em campo, aspectos relacionados a minha própria história, como, por exemplo, o contato com os Angoleiros do Samba Chula e a imagem de minha mãe, Rosa, foram acionados para a criação da personagem que tanto reflete a realidade social de muitas sambadeiras e sambadores do Recôncavo Baiano, como aborda os fluxos previsíveis e imprevisíveis das culturas populares, que, de forma dinâmica, migram e se reinventam, como é o caso do Samba Chula, praticado em Goiânia pelos Angoleiros do Samba Chula.

O resultado desse processo é, então, uma fricção entre a realidade da personagem e da intérprete-pesquisadora, fazendo com que a atriz em cena passe por um processo de autoconhecimento e também de reinvenção de si.

Para chegar em Dona Rosário, eu, Lorena, olhei para minha própria família, para minha história com o samba, com a capoeira e, sem me perder no caminho, fui para São Braz, bem acompanhada do meu tio mestre, que me iniciou na arte da capoeiragem e que, de certa maneira, me entregou a chave, para adentrar o Recôncavo Baiano e chegar em São Braz.

A criação poethnográfica que dá contexto para aparição de Dona Rosário foi realizada a partir de lugares-momentos, noção, essa, utilizada desde Silva (2010), lapidada por Lima (2016) e reorganizada por ambas autoras em artigo recente sobre poethnografia:

Os lugares-momentos são definidos a partir de motivações temáticas, que, conforme descrevemos anteriormente, são ações ou símbolos diretamente trazidos do campo e que são a porta de entrada para o movimento poético (matrizes). No caso do processo descrito por Lima (2016), a vivência em quilombos e em aldeias indígenas dos estados de Goiás e Tocantins promoveram motivações temáticas como, por exemplo, a relação com a fé, com as ervas, com o partejar (e o parir), com o cotidiano e com a festividade.

A presença física de ervas, dispostas no chão e em uma cuia de coité, o cheiro que delas exala e o ato de macerá-las é um lugar-momento. Isto é, um lugar qualquer da sala de ensaio e um momento específico em que o artista-pesquisador (com o corpo instalado) relaciona-se com aquele material (ou com aquelas ideias), evocando memórias do Campo Vivido e desdobrando-as em movimento poético. (SILVA e LIMA, 2021, p. 15).

Nessa perspectiva apresentada pelas autoras, estabelecemos como lugares-momentos, nesse caso cenas específicas, transições, passagens: *a procissão, o caruru, o samba de caboclo, o ibejís, o erês*⁴⁶, *o saia gira-cabeça roda e o mangue*:

- *Procissão*: diz respeito à presença da devoção nos santos católico São Cosme e São Damião.
- *Caruru*: tanto diz respeito à vinculação do Samba Chula com a festa, como com a cultura em que a comida tem papel fundamental. O caruru, como lugar-momento, também foi o ponto de menção a lembranças de família e ancestralidade.
- *Samba de Caboclo*: lugar místico que evoca a força, alegria e habilidade para lidar com as adversidades própria da figura do caboclo, que, como vimos, por vezes, é cultuado com samba.

⁴⁶ Erês, em religiões como candomblé e umbanda, dizem respeito às entidades espirituais que na forma de crianças, ou no estado infantil da divindade se manifestam nos/as filhos/as de santo, fazem brincadeiras e travessuras.

- *Os Ibejis*: representam a divindades gêmeas, sincretizadas aos santos gêmeos católicos Cosme e Damião. Encontramos, nesse momento, a dualidade na imagem dos gêmeos, mas, também, a dualidade em se apresentar católica e cultivar os Ibejis. Nessa matriz, tudo inicia e brota: a nascente de um rio, o nascimento dos seres humanos, o germinar das plantas, as águas do mangue, o alimento que nutre e da vida.
- *Os Erês*: Depois do nascimento, esse lugar-momento, que faz referência às entidades infantis que aparecem e são cultuadas em algumas religiões de matriz africana, traz, para as performances, a vitalidade e a energia própria das crianças traquinas.
- *Saia gira, cabeça roda*: lugar-momento destinado ao sambar e o samba propriamente dito. Corpo-saia, corpo-gira, saia-gira, cabeça-roda, pés que deslizam no chão no pinicado da viola, o requebro dos quadris e também a presença dos instrumentos, a viola machete e o pandeiro.
- *Mangue*: é tanto um pretexto para se contar histórias, como uma menção à realidade de trabalho, econômica e alimentícia de São Braz.

Todos esses lugares-momentos foram sistematizados a partir de elementos e experiências descritas e melhor contextualizadas tanto no primeiro como no segundo capítulo desta dissertação. Nesse sentido, é importante mencionar que tanto a dramaturgia textual quanto a dramaturgia corporal que dão vida à Dona Rosário foram construídas a partir desses lugares-momentos. Nesse processo, a relação com a saia se revelou proeminente, pois ela gerava movimentos e ações, assim como também foi se constituindo a partir das imagens que a experimentação evocava. Isto é, foi nesse processo que uma saia qualquer foi se transformando na saia de Dona Rosário com suas várias camadas e simbologias.

4.6 Processo de Construção do Figurino

Conforme já relatado, o processo de investigação cênica e de criação da personagem Dona Rosário perpassou experiências pessoais, o Campo Vivido e os laboratórios de criação, do qual fez parte a elaboração do figurino, que materializa um antigo desejo de trabalhar com uma saia, não apenas como figurino, mas, também, como elemento cênico. Para essa

construção, contamos com a colaboração de outras artistas da cidade, a saber Renata Caetano, Barbara Félix e Aisse Kárita.

Quando iniciamos os primeiros encontros para criação da personagem propriamente dita, no início de 2021, pegamos uma saia para utilizar nas experimentações. A saia em questão, de chita vermelha, havia sido produzida por Dona Aurinda, uma mestra sambadeira e sacerdotisa de candomblé da Ilha de Itaparica. Em alguns momentos, sentimos a necessidade de usar mais de uma saia, para investir na ideia de camadas que gradativamente se revelariam na performance a partir dos lugares momentos: *Procissão; Caruru e Saia gira, cabeça roda*.

Na medida que ensaiávamos, observávamos a necessidade de convidar uma terceira pessoa para trabalhar a questão do figurino. Assim, convidamos a atriz, artesã, figurinista, mãe e mulher preta Renata Caetano, que já realizou outros trabalhos como figurinista para espetáculos do Núcleo Coletivo 22. É importante comentar que Renata Caetano tem um trabalho chamado *Nanã Souvenirs*, no qual desenvolve ilustrações de imagens de orixás em artesanatos.

Depois de alguns encontros com Renata Caetano, ela nos apresentou um primeiro croqui das saias a partir do material que já tínhamos elaborado sobre a personagem Dona Rosário.

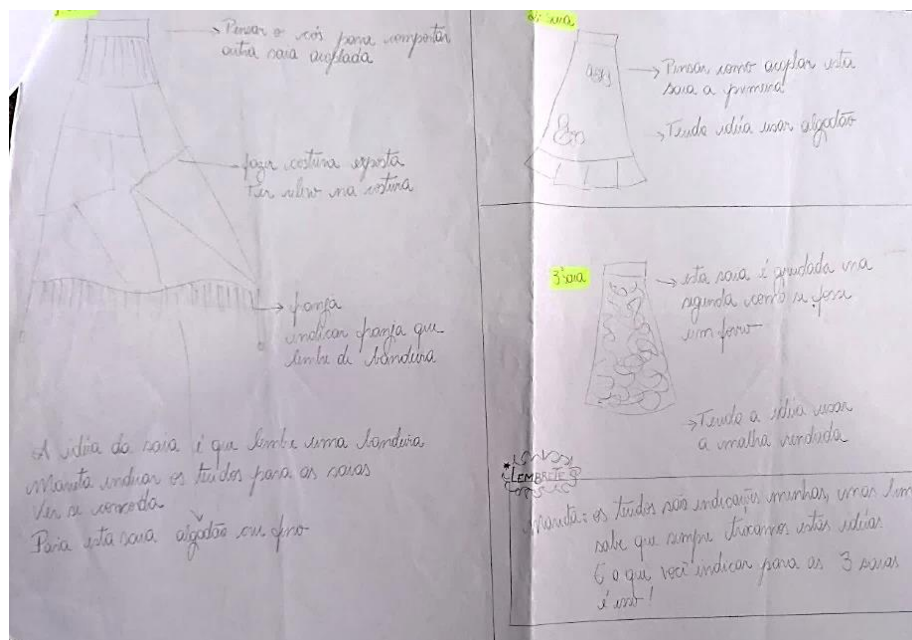


Figura 31: Ilustração e descrição para criação do figurino feito por Renata Caetano - Foto: Lorena Fonte.



Figura 32: Ilustração feita por Renata Caetano - Foto: Lorena Fonte



Figura 33: Ilustração de São Cosme feito por Barbara Felix - Foto: Barbara Felix.

Após apresentação do croqui, aprovado por mim e por Renata Kabilaewatala, seguimos para o processo de compra dos tecidos e posteriormente o processo de confecção.

Renata Caetano sugeriu que convidássemos a artista plástica Barbara Felix, para transpor as imagens adaptadas de São Cosme e São Damião na saia, utilizando a técnica da pintura em tecido. Para desenhar as imagens dos Ibejis, convidei a artista plástica Aissi Kárita, uma das artistas responsáveis pela pintura na parede do Espaço Águas de Menino. Eu expliquei à Aissi o quanto aquela imagem alimentou todo o processo criativo, então chegamos à conclusão que o ideal seria inserir a mesma imagem dos Ibeji retratada na pintura da parede no figurino

Aissi sugeriu que utilizássemos a técnica do *silk*, (impressão da imagem no tecido), um processo mais industrializado, então optamos por imprimir a imagem dos Ibeji em um tecido branco e a Renata Caetano sugeriu a utilização de uma cola para tecido para que colássemos as imagens.



Figura 28: Ilustração de Aisse Karita.

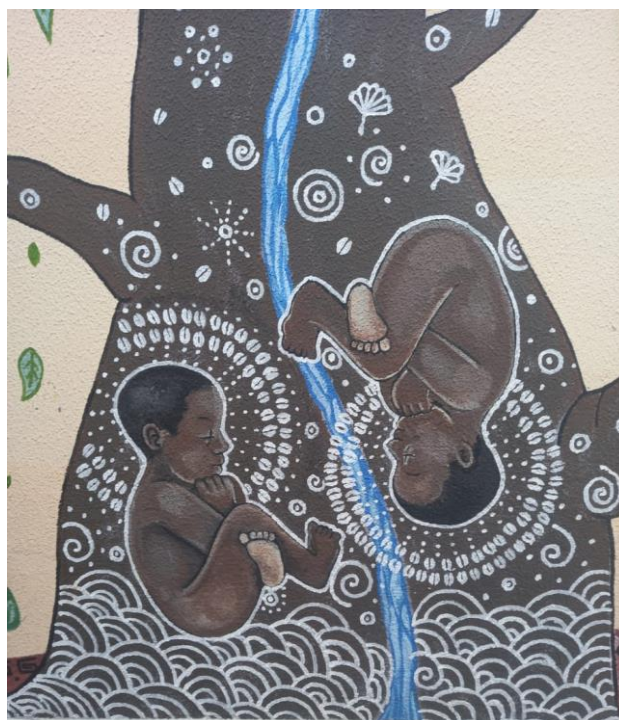


Figura 29: “Ipêobá” ilustração em uma das paredes do Espaço Águas de Menino, de Cris Alves e Aisse Karita - Foto: Lorena Fonte.



Figura 30: Abrindo os búzios fechados em minha casa. Foto: Maria Rosa Fonte, 2021.

Nas propostas de croquis, uma das saias seria bordada por búzios. Como era mais econômico, comprei os búzios fechados e, depois de conversar com colegas ligados

diretamente às religiões de matriz africana e obter informação de como abrir búzios, fiz eu mesma, em um trabalho manual de dias. Todos os búzios que estão posicionados em volta dos Ibejis foram bordados por mim. Esse labor, somado ao processo de investigação e à colaboração de todas as envolvidas, direta ou indiretamente, atribui à saia da personagem Dona Rosário um misto de sentimentos e emoções, são três saias em uma só, cada camada dessa saia revela uma história e dialoga com a cena.

A primeira saia, feita com algodão cru, traz as imagens estilizada de São Cosme e São Damião e é utilizada em cena como uma bandeira, a exemplo da bandeira de Folia de Reis que anualmente meus pais recebem em nossa casa. Representando, assim, a fé cristã que faz parte do contexto cultural da personagem e do Samba Chula.



Figura 31: Primeira saia, com as imagens de São Cosme e São Damião - Foto: Lorena Fonte.

A segunda saia tem um tecido marrom cor de terra com duas crianças gêmeas estampadas, está debaixo da primeira e simboliza a história e a fé do povo negro que tanto foram soterradas pelo racismo brasileiro, e como encontraram, na “negociação”, estratégias de sobrevivência. A imagem faz referência à divindade africana Ibeji e, na performance, aciona também a ideia de fertilidade, representada tanto em uma gestação (figura 58) como um parto. Logo após esse parto, os Ibeji dão lugar a um erê, que transforma a atmosfera de densidade posta até então, em uma grande brincadeira.



Figura 32: Segunda saia, com as imagens de São Cosme e São Damião - Foto: Flávia Honorato.

A terceira e última saia, de tecido branco rendado, é a saia que veste Dona Rosário para a continuidade ao diálogo com o público por meio da fala, em caráter mais cotidiano, depois dela ter passado por outros estados corporais que, mobilizados pela espiritualidade e pela fé (*Procissão, Samba de Caboclo, Ibejis, Erê*), simbolizam uma espécie de transe, isto é, uma manifestação do sagrado por meio do corpo de Dona Rosário.



Figura 33: Terceira saia - Foto: Lorena Fonte.

Além dessas três camadas de saia, optamos por uma calçolão branco, também inspirado no vestiário de candomblé e de alguns sambas de roda, e por uma blusa com

tonalidade bege e branca que substituiu um *body* usado na primeira apresentação e no ensaio fotográfico.

Por fim, compõem o figurino um lenço amarrado no cabelo e os pés descalço. O figurino de Dona Rosário serve à narrativa, comunica com a cena, com as histórias vivenciadas pela personagem e torna-se uma extensão do próprio corpo em cena.



5 QUINTO CAPÍTULO – VIVA DONA ROSÁRIO, DONA ROSÁRIO VIVA!

Depois de narrar e analisar o processo de gestação e criação da personagem, o quinto e último capítulo desta dissertação é destinado a revelar a vida de Dona Rosário. Suas aparições e andanças, a maneira como foi aceita e acolhida pelo grupo Angoleiros do Samba Chula e recepcionada no Espaço Águas de Menino, em meio a um caruru e, por fim, em um evento com a presença de Mestre João do Boi e Babau de São Braz-BA, Mestre Plínio e Mestra Joseane de Camaçari-BA, integrantes do Grupo de Samba Chula Filhos de Oyò e o Mestre de Capoeira Angola Boca Rica de Salvador-BA.

Neste capítulo, também apresento o que chamei de (pré)texto teatral de uma aula-cena de Dona Rosário sobre suas memórias e o Samba Chula. Por fim, um ensaio fotográfico realizado pela atriz, fotógrafa e mestra em Performances Culturais Flávia Honorato, no Memorial do Cerrado da PUC Goiás, composto pelo Espaço de Educação Ambiental Dalila Coelho Barbosa, o Museu de História Natural, a vila cenográfica Santa Luzia, a Fazenda Baraúna, as réplicas em tamanho real de uma aldeia indígena e de um quilombo do cerrado e a Trilha da Semente Peregrina.

5.1 As Andanças de Dona Rosário: Qualificação, Ginga Erê, 13º Encontro de Goiano De Capoeira Angola e Samba Chula

Dona Rosário iniciou sua aparição ao público em maio de 2021, no processo de qualificação desta pesquisa. Geralmente, no processo de qualificação, o/a candidato/a tem um tempo para apresentar a pesquisa à banca avaliadora, optamos por apresentar a personagem Dona Rosário, ao invés de uma apresentação formal da pesquisa. Para a qualificação, contamos com a participação do músico Pompílio Machado e parte dos integrantes do grupo Angoleiros do Samba Chula (Mestre Vermelho, Nathália Batista, Contramestra Marcia, Pedro Henrique de Oliveira e Gustavo Santana).

Essa foi a primeira aparição de Dona Rosário e a apresentação para a banca foi transmitida pela plataforma do Google Meet. Foi um passo importante para o processo de criação da personagem, aliado a todo o processo de avaliação do andamento da pesquisa.



Figura 34: Qualificação de Mestrado (Dona Rosário e o Grupo Angoleiros do Samba Chula - Foto: Vanessa Fonte 07/05/2021).

Depois da qualificação, continuamos com os ensaios. Em seguida, Dona Rosário foi convidada a participar da gravação do vídeo “A Bahia está Viva em Goiás”, realizado pelo grupo Angoleiros do Samba Chula, com recursos da Lei Aldir Blanc, realização do Ministério do Turismo, da Secretaria Especial de Cultura do Governo Federal, Governo de Goiás, Secretaria de Estado de Cultura de Goiás. Como relatei anteriormente, atualmente, não sou mais integrante do grupo Angoleiros do Samba Chula, mas, sempre que possível, participo das apresentações. Nessa ocasião, a pedido de Mestre Vermelho, toquei pandeiro, cantei e Dona Rosário fez uma pequena participação, o vídeo está na plataforma do Youtube no canal do Só Angola⁴⁷, sua estreia aconteceu no dia 15 de agosto de 2021.

⁴⁷ Link de acesso ao vídeo, ver SÓ ANGOLA (2021).



Figura 35: Gravação do vídeo “A Bahia está Viva em Goiás”, com pequena participação de Dona Rosário - Foto: Balaio Produções 15/08/2021.

A gravação aconteceu seguindo todos os protocolos de segurança referente à covid-19 e foi realizada com autorização da Secretaria de Cultura do Estado de Goiás. Os novos decretos relacionados à covid-19 foram possibilitando o retorno gradual das atividades artísticas na cidade de Goiânia, então, Dona Rosário participou, também, do evento Ginga Erê, produzido pelo Núcleo Coletivo 22, em parceria com o Projeto Águas de Menino, a partir do Projeto Pau a Pique: Morada de Dança e Poética Afro-Ameríndia, contemplado pelo Edital de Fomento Fundo de Arte e Cultura do Estado de Goiás 2018 - Edital Dança 16/2018. O evento é realizado anualmente em comemoração aos gêmeos Ibeji.

Esse evento foi o primeiro em que Dona Rosário teve contado direto com o público, ela chegou no meio de uma roda de Capoeira Angola. Assim que ela chegou, foi apresentada e convidada a sentar do lado da bateria da capoeira. Dona Rosário cantou, bateu palma, conversou com as pessoas próximas e, logo após a roda de Capoeira Angola, apresentou-se cantando e contando um pouco de sua história.

Nesse evento, a apresentação de Dona Rosário foi acompanhada somente pelo músico Pompílio Machado. Na apresentação em questão, preparei um roteiro próprio para ocasião, isto é, um pouco mais curto por não utilizar o (pré)texto teatral todo. Essa adequação se fez necessária pelo contexto do evento, mas, também, para colocar Dona Rosário no exercício de ser e estar não apenas em função texto e aberta para diferentes contextos e diálogos. Ao final

da aula-chula, Dona Rosário convidou outros músicos que estavam presentes no evento para tocar e cantar com ela.



Figura 36: Material Gráfico Design: Michel Cunha - Evento Ginga Erê.



Figura 37: Participação de Dona Rosário no evento Ginga Erê no espaço Águas de Menino – Foto: Vinicius Bolivar 25/09/2021.



Figura 38: Participação de Dona Rosário no evento Ginga Erê no espaço Águas de Menino – Foto: Vinicius Bolivar 25/09/2021.

Logo após o evento Ginga Erê, os ensaios com Dona Rosário passaram a acontecer com o grupo Angoleiros do Samba Chula, pois o grupo se organizava para apresentar no 13ª Encontro Goiano de Capoeira Angola e Samba Chula, contemplado pelo Edital de Fomento Fundo de Arte e Cultura do Estado de Goiás, de 2018, e realizado pela Associação de Capoeira Angola do Estado de Goiás. O evento foi adiado por diversas vezes, em decorrência da pandemia durante o ano de 2020. Após a diminuição da taxa de contaminação por covid-19 no município de Goiânia, objetivamos autorização para realização do mesmo.

O evento em questão homenageou as angoleiras Valéria de Almeida Costa e Ana Maria da Silva e, na ocasião, ambas receberam o reconhecimento como mestras de Capoeira Angola, por parte de Mestre Boca Rica, patrono do Só Angola. Minhas tias, Valéria e Ana Maria, que acompanham a história do grupo desde o início, juntamente com os mestres Vermelho e Caçador, são finalmente reconhecidas oficialmente com mestras. E Dona Rosária estava lá!

O evento teve, em sua programação, oficinas de Capoeira Angola e de Samba Chula: dança, canto, viola machete e percussão, rodas de Capoeira Angola e apresentações de Samba Chula com Angoleiros do Samba Chula, Samba Chula de João do Boi e Samba Chula Filhos de Oyò.

Na ocasião, Dona Rosário se apresentou com os Angoleiros do Samba Chula. Nessa apresentação, tivemos a oportunidade de gravar um vídeo, que segue anexado a essa dissertação e que é compreendido como parte do resultado de pesquisa. Essa apresentação foi carregada de muita emoção, rever os mestres e as mestras, participar da produção do evento, cantar, jogar capoeira e atuar trouxe um misto de sentimentos. Ao final da apresentação, as lágrimas cortavam meu sorriso, sentia-me aliviada, feliz pela oportunidade de apresentar a Dona Rosário para a comunidade à qual pertencço e, ainda, para aqueles e aquelas que, de alguma maneira, também constituem a personagem. Esse dia foi vivido por mim com uma mistura de ritual, cena e agradecimento e, ao mesmo tempo, de muita reverência pelas histórias compartilhadas comigo.

A proposta de apresentação de Dona Rosário e dos Angoleiros do Samba Chula no evento no espaço aberto teve o intuito de democratizar o acesso, permitindo que mais pessoas pudessem acessar o trabalho, mas a apresentação, apesar de estar na programação, não estava sendo esperada por alguns que ali estavam. A entrada de Dona Rosário entoando uma chula, segurando sua saia/bandeira com as imagens de São Cosme e São Damião, interrompeu a rotina dos que ali estavam conversando, comemorando, bebendo e comendo, o que fez com que alguns estranhassem o que estava acontecendo.

Dona Rosário chegou cantando, dançou e se apresentou ao público. Por alguns momentos tinha a sensação de estar apresentando na rua, uma hora ou outra ouvia os comentários da plateia e, por vezes, a intervenção de uma pessoa que estava aparentemente embriagada, que insistia em dialogar com Pompílio Machado, o músico que me acompanhava em cena, pedindo para que ele tocasse a música em momentos que a cena estava em silêncio (da voz falada).

O ator ou a atriz que já vivenciou uma apresentação de teatro de rua, sabe que a rua absorve tudo, é um ambiente que necessita de uma urgência na resposta e de olhar atento e crítico. Na apresentação, precisei lidar com situações parecidas com quando nos apresentamos na rua, foi preciso jogar no espaço e no tempo presente. Quando a cena estava na matriz do *erê*, foi o momento oportuno para buscar um diálogo incisivo com aquela pessoa que, por vezes, estava atrapalhando a cena. Confesso que foi um deleite ver a reação dela após o susto que ela levou quando o *erê* se aproximou e deu um grito agudo ao lado de seu ouvido. Depois disso, ela ficou um pouco mais contida.

Ao final da apresentação, Dona Rosário não poderia deixar de convidar esses mestres e mestras para cantar com ela e, assim, a cena encerrou com participação de Mestre João do Boi, Babau, Mestre Plínio, Mestra Joseane e Mestre Boca Rica, que se somaram aos integrantes do Angoleiros do Samba Chula. Após a apresentação, muito emocionada, consegui agradecer a presença de cada um e cada uma e tive a honra de ouvir cada mestre e a mestra Joseane comentar sobre o trabalho, emoção que não consigo descrever, apenas sentir e relembrar.

ASSOCIAÇÃO DE CAPOEIRA ANGOLA DO ESTADO DE GOIÁS

13º ENCONTRO GOIANO DE CAPOEIRA ANGOLA E SAMBA CHULA

08, 09 e 10 de OUTUBRO/2021

MESTRE VERMELHO/GO

Só Angola

ANGOLEIROS SAMBA CHULA

PROGRAMAÇÃO

08 OUTUBRO (SEXTA FEIRA)

08h - OFICINA DE VIOLA (SAMBA CHULA) - MESTRE PLÍNIO/BA
08h - OFICINA DE PERCUSSÃO (SAMBA CHULA) - MESTRE JOÃO DO BOI E MESTRE BABAU/BA
14h - OFICINA DE VIOLA (SAMBA CHULA) - MESTRE PLÍNIO/BA
OFICINA DE PERCUSSÃO (SAMBA CHULA) MESTRE JOÃO DO BOI E MESTRE BABAU/BA
19h - ABERTURA DO EVENTO
RODA DE CAPOEIRA ANGOLA - MESTRE BOCA RICA/BA
HOMENAGENS - VALÉRIA COSTA/GO e ANA MARIA SILVA/GO
COQUETEL
21h - APRESENTAÇÃO: ANGOLEIROS DO SAMBA CHULA/GO

09 OUTUBRO (SÁBADO)

08h - OFICINA DE DANÇA (SAMBA CHULA) - MESTRA JOSEANE/BA e ANA SATURNO/BA
OFICINA DE CAPOEIRA ANGOLA - MESTRE VERMELHO/GO
14h - OFICINA DE DANÇA (SAMBA CHULA) - MESTRA JOSEANE/BA e ANA SATURNO/BA
OFICINA DE CAPOEIRA ANGOLA - MESTRE VERMELHO/GO
17h - DONA ROSÁRIO E OS ANGOLEIROS DO SAMBA CHULA
RODA DE CAPOEIRA ANGOLA
22h - APRESENTAÇÃO SAMBA CHULA - JOÃO DO BOI DE SÃO BAZ E SAMBA DE IOIO DE CANAÇARI/BA

10 OUTUBRO (DOMINGO)

14h - ENCERRAMENTO E RODA DE PROSA

LOCAL

PONTO DE CULTURA SURACÁ DA ARTE
RUA DE S. O. 3870, 00, 35, L. 10
RECANTO DAS MINAS GERAIS
GOIÂNIA - GOIÁS - BRASIL

INFORMAÇÕES E INSCRIÇÕES

(021) 99224-1360 e
angolagoi@gmail.com

TODOS CONTRA A COVID-19

PREVENÇÃO É FUNDAMENTAL
O USO DE MÁSCARA É OBRIGATORIO

HOMENAGEADAS

Valéria de Almeida Costa
Ana Maria da Silva

CONVIDADOS

Mestre Boca Rica/BA
Mestre Vermelho/GO
Mestre João do Boi/BA
Mestre Plínio/BA
Mestre Babau/BA
Ana Saturno e Mestra Joseane/BA

VAGAS LIMITADAS

20
PESSOAS POR OFICINA
www.angolagoi.com.br

APRESENTAÇÃO

Secretaria de Estado de Cultura
GOIÁS

FUNDO DE ARTE E CULTURA DE GOIÁS

REALIZAÇÃO

Só Angola

APOIO CULTURAL

BALAFON
Instrumentos musicais de percussão
Vanderley F. de Oliveira

SALAIO
PRODUÇÕES CULTURAIS

Figura 39: Material Gráfico – 13º Encontro Goiano de Capoeira Angola e Samba Chula.



Figura 40: Apresentação Dona Rosário e os Angoleiros do Samba Chula – Foto: Diogo Marujo 09/10/2021.

5.2 (Pré)texto-teatral de Dona Rosário

Entra cantando e desenvolvendo trabalho corporal com a saia em mãos

Santa Marençaa aa Santa Marença aa Santa Marença aa Toma a bença papai Bença, bença mamãe Santa Marença aa

Eu não sou de Santo Amaro Mas quero lhe dizer
Me chama pr'um Samba Chula Que amanheço com você
Eu não sou de Santo Amaro Mas quero lhe dizer
Me chama pr'um Samba Chula Que amanheço com você

Oh lêga, lêga, lêga Oh lêga,, lêga, lêga Vou ver Santo Amaro
Eu vou ver Santo Amaro,
Vou ver Santo Amaro minha terra Vou ver Santo Amaro
Ooh eu vou ver Santo Amaro, Vou ver Santo Amaro
Vou ver Santo Amaro minha terra Vou ver Santo Amaro

Eêh Santo Amaro é terra boa de morar Eêh Quem mora em Santo Amaro Num mora em outro lugar
Santo Amaro é terra boa de morar Quem mora em Santo Amaro
Num mora em outro lugar (Êê outro lugar)

Coloca a saia no chão, enquanto arruma a mesma fala:

Dona Rosário: Eu queria dizer pra vocês que eu sou baiana. Baiana da Bahia mesmo, tipo assim... De São Félix, Cachoeira, Santo Amaro, São Francisco.... Um lugar desses do Recôncavo..., mas não tive essa sorte.

Eu sou Rosário. Rosário porque minha mãe era Rosa, essa, sim, era baiana. Baiana de São Braz e todo 27 de setembro ela botava caruru. Caruru completo: o caruru, vatapá, feijão fradinho, feijão preto, milho branco, pipoca, banana frita, farofa de dendê, inhame, acarajé, cana-de-açúcar, coco, rapadura e xinxim de galinha.... No caruru de mamãe tinha samba, oh se tinha. Mas era um samba diferente do Samba Chula que hoje eu já tô acostumada. Não tinha esse negócio de viola, parecia assim um samba corrido, onde entrava quatro, cinco mulheres e não tinha nada de parar, porque no Samba Chula, entra a viola, grita a chula, responde o relativo, e entra uma mulher de cada vez, essa é a diferença do Samba Chula pro samba de mamãe. Porque se não tiver a viola, não é Samba Chula. Pra essas bandas aqui, tocador de viola machete não é fácil de achar, não.

Olhando para o violeiro: conversa entre viola e samba, valorizando a saia. Se larga na cadeira do lado do violeiro que finaliza a música, e ela diz:

Dona Rosário: Não é que esse menino deu conta de tocar essa viola?!

Me faz até lembrar de quando era menina e ia para São Braz, com minha mãe, visitar minha vó.... Mal a gente chegava na cidade e minha mãe já estava lá metida com o povo do samba... Minha avó, mãe de minha mãe, também gostava muito de samba... Minha saudosa vó... Ela era marisqueira, trabalhava no mangue. E quando eu estava lá em São Braz, ela me levava pra mariscar... Ah, eu não vou mentir, eu não gostava... No mangue só entra quem tem coragem. A maré foi por muito tempo a segunda casa de minha vó. Minha vó ensinou seus filhos a viver da maré e a respeitar seus limites. A primeira vez que eu estive no mangue, eu não me lembro, mas dona Mindú, que era vizinha de minha vó e minha defensora, me contava que a primeira vez que eu fosse no mangue ia tomar uma surra, e num é que tomei, porque eu cheguei toda melada de lama. Nesse dia fomos pescar siri de linha na maré cheia, peguei um pedaço de barbante, ou uma corda de bananeira, num lembro, e coloquei a isca.

A isca pode ser resto de peixe, galinha crua ou vaza maré, aratu, tesoura (que é um marisco que não se come, mas serve de isca para outro marisco), aí joga na água, quando senti o cordão esticar, peguei na ponta e suspendi, aí botei o jereré em baixo, os siri soltou e caiu no jereré. Eu fiquei tão feliz, que fui gritar minha vó e caí, me lambuzei toda, aí a surra que levei.

(Cai, levanta com bumbum pra cima) O pra tirar o sururu tem de ficar com o bumbum para cima procurando o sururu na lama, só acha de um em um, às vezes de dois, às vezes as rodinha, só quando a maré vem enchendo que você acha as rodas grandes.

Para pegar caranguejo tem que ser no buraco, a gente enfia o braço no buraco, estica, estica até alcançá-lo, tem vez nem conseguimos pegar e tem que ter jeito pra pegar senão eles toram seu dedo.

Ixi, se eu ficar aqui só pra ensinar vocês a mariscar, vai demorar demais, mas olha, no mangue só entra quem tem coragem! Porque lá, quando a gente entra não é nada fácil para quem não conhece. Lá encontramos de tudo, você pode atolar na lama, se cortar, se perder, e até morrer afogada, mas é de lá que muitas famílias tiram seu sustento até hoje.

Enquanto eu ficava lá mariscando no mangue com vóvó, mamãe estava onde? No samba! Metida lá com o povo do João do Boi, com D. Nicinha, D. Dora, com Massú, Babau, os finados Seu Alumínio, Zé que Mamar, que Deus os tenha. Porque samba bom igual Samba Chula de João do Boi, pa te, vai nascer.

Ai ai... Mamãe sambava como ninguém... parecia que deslizava no chão. Saudade dela, saudade de minha vó. D. Lurdes. Por falar em saudade a gente até podia fazer um samba, pra acalmar a saudade.

Violeiro: Mas como é que nós vamos fazer um samba só nós dois aqui D. Rosário, não dá não!

Dona Rosário: Deixa de ser bobo menino, o mais difícil a gente já tem que é a viola e o violeiro. O resto a gente arruma! Veja só, há quem diga que a viola “machete” tem origem em Portugal, lá na Ilha da Madeira e, que foi trazida para o Brasil, mas eu digo, a viola machete é da Bahia, do Samba Chula... Por um tempo, quase acabou essa história de viola no samba sabe, quase entrou em extinção, mas teve um projeto do tal do Iphan e o povo reviveu essa coisa de fazer viola machete... pra tocar tem que ter muita dedicação, saber improvisar, dialogar com a sambadeira.... Éh, violeiro é coisa do cão! Mas eu trouxe meu pandeiro. Cadê meu pandeiro?! Esse pandeiro foi de vovó, era de couro de cobra, foi feito por Mestre Plínio, esposo de Mestra Joseane, os dois baianos de acarajé. Mestre Plínio além de Baiano de Acarajé é tocador de viola e violão, Mestra Joseane é sambadeira e das boas. Esse pandeiro aqui era de couro de cobra. O paio, um dia eu tava visitando a casa de minha vovó e ouvi um barulho vindo lá de trás da casa, as galinhas gritando já no final da tarde, quando cheguei lá

era uma besta de uma cobra, num pensei duas vezes, dei um grito na vovó, ela veio e oh. Mas minha vó me disse que quem manda no mato é Oxossi.

Quem manda no mato é Oxossi, Oxossi é caçador
Quem manda no mato é Oxossi, Oxossi é caçador

Muito bom esse pandeiro! Onde eu chego meu pandeiro é respeitado. Mas como eu ia dizendo, tendo o machete e um bom pandeiro, o resto a gente arruma.

Oh Mestre Vermelho. Como é? O senhor me chama pra uma festa e não tem samba não?

Mestre Vermelho: Tem sim, Rosário, peraí que eu já vou chamar os Angoleiro do Samba Chula

(O grupo toca uma música com Rosário no pandeiro)

Dona Rosário: Teve bom..., mas Seu Vermelho, como é? Que samba é esse que não tem sambadeira. Por que o senhor sabe, já que aprendeu com Seu João do Boi, que os homi só presta pra amassar barro e que o samba é pras moças...

Mestre Vermelho: Olha Rosário, as meninas aqui estão aprendendo, mas sambadeira que nem a senhora aqui não tem não. A senhora não quer mostrar como se faz?

Dona Rosário: Oh seu Vermelho, eu vou sambar sim, mas não vai ser agora não, vou esperar o samba esquentar que por enquanto ele está só começando, não é? E outra, também não dá pra sambar com sede, né? Mas o senhor sabe que embora eu goste muito de sambar, eu também gosto de gritar chula e de bater meu pandeiro. Antigamente o povo achava ruim mulher tocar, dizia que mulher podia só sambar, bater palma e tocar prato. Hehe, lembro da minha finada vó já velhinha sentadinha no samba arranhando o prato dela assim... é por isso que chamavam ela de D. Lurdez do Prato.

Eu gosto de tocar prato, gosto de tocar pandeiro, gosto de sambar e gosto também grita a chula. E não gosto de ninguém me dizendo o que eu tenho que fazer, não viu? Se eu quiser tocar eu toco.... Se eu quiser dançar eu danço...

Mestre Vermelho: Tá certo D. Rosário, eu não estou querendo dizer o que a senhora tem que fazer não. Longe de mim, mas é que não todo dia que a gente tem uma sambadeira como a senhora, Mestra Joseane, Ana Saturno, por aqui...

Dona Rosário: Hahaha, tá certo. Vamos ver como é que tá, pra ver como é que fica. Mas cadê as sambadeira do lugar.

(Nathália se apresenta)

Dona Rosário: Sabe sambar minha filha?

Nathália: Sei, sim, senhora.

Dona Rosário: Oh beleza. Agora esse samba vai começar a ficar bom.

(Começa o samba e a Nathália sai toda rebozoa atravessando a roda no meio da Chula. Rosário entra no meio e manda parar)

Dona Rosário: Que esculhambação que é essa. Mas Vermelho, que prezepada. Mas como é que essa menina vai atravessando no meio da chula desse jeito. Não minha filha, no Samba Chula não é assim não... E outra não precisa entrar no samba toda rebozoa desse jeito não, senão é até capaz do seu traseiro cair... O samba começa no pé, naquele miudinho que faz vibrar todo resto. Venha cá, fique do meu lado que eu vou lhe mostrar...

(Desenrola um pouco de samba)

Dona Rosário: Oh coisa boa, o samba para mim é a vida, é meu dia-a-dia, já acordo cantarolando, gritando chula, o samba minha comida... Eu até me considero uma boa sambadeira, porque modéstia não é meu forte. Mas que nem Dona Nicinha, D. Dora não tem não. Aliás, que tal a gente cantar mais uma porque eu sei que mais tarde tem mais...

5.3 Ensaio Fotográfico de Dona Rosário



Figura 41: Personagem Dona Rosário / Locação Memorial do Cerrado da PUC Goiás – Foto: Flávia Honorato
14/01/2021.



Figura 42: Personagem Dona Rosário / Locação Memorial do Cerrado da PUC Goiás – Foto: Flávia Honorato
14/01/2021.



Figura 43: Personagem Dona Rosário / Locação Memorial do Cerrado da PUC Goiás – Foto: Flávia Honorato
14/01/2021.



Figura 44: Personagem Dona Rosário / Locação Memorial do Cerrado da PUC Goiás – Foto: Flávia Honorato
14/01/2021.



Figura 45: Personagem Dona Rosário / Locação Memorial do Cerrado da PUC Goiás – Foto: Flávia Honorato
14/01/2021.



Figura 46: Personagem Dona Rosário / Locação Memorial do Cerrado da PUC Goiás – Foto: Flávia Honorato
14/01/2021.



Figura 47: Personagem Dona Rosário / Locação Memorial do Cerrado da PUC Goiás – Foto: Flávia Honorato
14/01/2021.



Figura 48: Personagem Dona Rosário / Locação Memorial do Cerrado da PUC Goiás – Foto: Flávia Honorato
14/01/2021.



Figura 49: Personagem Dona Rosário / Locação Memorial do Cerrado da PUC Goiás – Foto: Flávia Honorato
14/01/2021.



Figura 50: Personagem Dona Rosário / Locação Memorial do Cerrado da PUC Goiás – Foto: Flávia Honorato
14/01/2021.



Figura 51: Personagem Dona Rosário / Locação Memorial do Cerrado da PUC Goiás – Foto: Flávia Honorato
14/01/2021.



Figura 52: Personagem Dona Rosário / Locação Memorial do Cerrado da PUC Goiás – Foto: Flávia Honorato
14/01/2021.



Figura 53: Personagem Dona Rosário / Locação Memorial do Cerrado da PUC Goiás – Foto: Flávia Honorato
14/01/2021.



Figura 54: Personagem Dona Rosário / Locação Memorial do Cerrado da PUC Goiás – Foto: Flávia Honorato
14/01/2021.



Figura 55: Personagem Dona Rosário / Locação Memorial do Cerrado da PUC Goiás – Foto: Flávia Honorato
14/01/2021.



Figura 56: Personagem Dona Rosário / Locação Memorial do Cerrado da PUC Goiás – Foto: Flávia Honorato
14/01/2021.



Figura 57: Personagem Dona Rosário / Locação Memorial do Cerrado da PUC Goiás – Foto: Flávia Honorato
14/01/2021.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a realização desta pesquisa, assumi o desafio de criar uma personagem a partir do contexto cultural do Samba Chula, buscando, nessa manifestação cultural expressiva, um estímulo para criação artística. Dona Rosário é a personificação desse desafio, mas o caminho percorrido para se chegar nesse corpo e nessa personagem se fez tão importante quanto o resultado.

Ao longo deste trabalho, tentei demonstrar o quanto a experiência em campo é importante em pesquisas como essa, que buscam uma poética e identidade negra e popular. Assim, estar nas rodas, ensaios, apresentações de Samba Chula em Goiânia, ir para São Braz e vivenciar o Samba Chula com as sambadeiras e sambadores de lá, encontrar esses mestres e mestras em eventos como o narrado anteriormente, são não apenas subsídio para o trabalho cênico, mas experiência de vida.

Dona Rosário é uma sambadeira, filha de sambadeira, neta de sambadeira e as possibilidades de criação da personagem a partir do contexto do Samba Chula formatou suas características tais como suas histórias, gosto musical, corporeidade, modo de se comunicar e vestir. Mas acredito que a potência artística presente no Samba Chula possibilita, para além da criação da personagem, subsídios poéticos e técnicos para o corpo do/da intérprete criador/a, seja nos laboratórios de criação, na cena, no trabalho de improviso, assim como outras manifestações expressivas tais como o Tambor de Crioula, o Jongo, o batuque de umbigada, o Samba Chula. Além disso, ele se configura, também, como mola propulsora para o trabalho artístico, conforme tenho vivido no Núcleo Coletivo 22.

A Poetonografia, a Instalação Corporal, o Campo Vivido e os estudos sobre Mimesis Corpórea foram abordagens metodológicas que auxiliaram o processo de criação artística, aliado à minha experiência como sambadeira, capoeirista, atriz/performer, para criação da personagem Dona Rosário. A movimentação do Samba Chula foi apropriada no corpo e pelo corpo, de forma a ressignificar a cena, através do canto, da dança, das histórias contadas, dos risos e das interações estabelecidas entre personagem e público.

Durante a trajetória da pesquisa, fui ampliando a compreensão das questões apresentadas inicialmente, no projeto de pesquisa: como o Samba de Roda pode estimular a criação artística no teatro? Qual abordagem metodológica de criação artística, considerando a minha experiência como sambadeira e atriz/performer, seria adequada para a criação de uma

personagem criada a partir do contexto cultural do Samba Chula? Como os treinamentos e a proposta de preparação corporal do NuPICC/Núcleo Coletivo 22 e do Lume Teatro podem integrar os elementos do Samba Chula? Como a movimentação do Samba Chula pode ser associada no corpo e pelo corpo de forma a ressignificá-lo na cena? Ao invés de respostas objetivas a essas questões, o que tentei sistematizar ao longo desta dissertação foram as diversas experiências adquiridas ao longo da pesquisa. Finalizo este trabalho com experiências vividas e histórias a serem contadas.

Olhar para o trajeto percorrido me faz perceber que, enquanto busquei o Samba Chula, fui também me encontrando, à medida em que pude refletir sobre a minha própria relação com o samba, minha ancestralidade. Por isso, narrei minha trajetória, a importância dos meus laços familiares e, principalmente, meu envolvimento com a Capoeira Angola, que, por sua vez, revela-me o Samba Chula pelas mãos e palavras de meu tio Mestre Vermelho, a quem sou muito grata.

Aproximei-me do Samba Chula João do Boi e conheci uma nova família. Os ensinamentos dos mestres e mestras do saber do Samba Chula e também dos/das outros/outras camaradas que a pesquisa me proporcionou conhecer, fortaleceram essa caminhada. Na encruzilhada entre São Braz e Goiânia, o encontro, a tensão, a paixão, os conflitos e o sincretismo teceram identificações afro-brasileiras, desde a chegada, no dia a dia, nos costumes, na culinária, na religião e no corpo das mulheres, homens, crianças, jovens.

Essa encruza proporcionou potencialidades ao processo de criação da personagem, que foi estruturado a partir de lugares-momentos selecionados a partir do Campo Vivido e que funcionaram como uma espécie de ponte para trazer para o momento da experimentação as memórias do campo, com o auxílio técnico da Instalação e da ideia de Mimesis Corpórea, da qual me aproximei a partir da leitura de alguns trabalhos de artistas-pesquisadores do Lume - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa Teatrais da Unicamp. É interessante mencionar que essa aproximação me proporcionou outra lente de compreensão para o próprio trabalho corporal desenvolvido no Núcleo Coletivo 22, já que o segundo, de fato, também se alimentou de elementos propostos pelo primeiro.

No entanto, a relação com as culturas populares, vivenciadas tanto em minha experiência de vida e familiar como no Coletivo 22 é, ao meu ver, a principal tônica desse trabalho que possibilita, para o próprio núcleo, um maior contato com o Samba Chula, o que

tende a reverberar seja a partir do meu corpo, seja nas sonoridades, seja nos símbolos e poéticas que foram adicionados ao nosso repertório.

Finalizo a escrita desta dissertação em atenção aos prazos e ao processo formativo do mestrado, mas sem a pretensão de encerrar meu aprendizado no samba de roda e muito menos com Dona Rosário, que estando viva, tende a sair por aí, batendo perna, com seu pandeiro, sua saia em busca de novas histórias. Por fim, dada a importância das imagens, dos sons e da cena nessa investigação, minhas considerações finais se concretizam na prática no vídeo *No pinicado da viola – Dona Rosário*, representado pela imagem a seguir, para ter acesso ao vídeo basta clicar na imagem abaixo:



Figura 58: Vídeo No pinicado da viola – Dona Rosário. Fonte: Acervo da autora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRACE 20 anos: celebrando a diversidade [recurso eletrônico]. José Tonezzi, Luciana Lyra e Matteo Bonfitto (org.). Natal: Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2020. 382 p.: il.

ALMEIDA, Verônica. Corpo e artes da cena. In: HADERCHPEK, Robson Carlos; VIEIRA, Marcílio de Souza (org.). **Corpo e processos de criação nas artes da cênicas**. Natal: EDUFRN, 2016.

AMOROSO, Daniela M. **Levanta mulher e corre a roda**: dança, estética e diversidade no Samba de Roda de São Félix e Cachoeira. 2009. Tese (Doutorado) – Escola de Teatro/Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

AMOROSO, Daniela M. **Etnocenologia**: conceitos e métodos a partir de um estudo sobre o Samba de Roda do Recôncavo baiano. ABRACE, Bahia, 2010. Disponível em: <http://www.portalabrace.org>. Acesso em jan. 2022.

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator** - dicionário de antropologia teatral. São Paulo; Campinas: Hucitec; Editora da UNICAMP, 1995. 272p.

BATUCAGÊ. Grupo de Capoeira Angola Barravento, **Blogspot**, Goiás, [2011-2021]. Disponível em: <http://grupobarravento.blogspot.com/p/projeto-batucage.html>. Acesso em 2020.

BATUCAGÊ Na Serrinha. Fotos. Facebook, Goiânia, 24 nov. 2016. Disponível em: <https://ptbr.facebook.com/batucage/photos/a.1825661701048864/1825666114381756/?type=3&theater>. Acesso em jan. 2022.

BRAYNER, Natália Guerra. **Patrimônio cultural imaterial**: para saber mais. Brasília, DF: IPHAN, 2007.

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte de Ator**: da Técnica à Representação – elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator. Doutorado em Comunicação e Semiótica. PUC/São Paulo. 1994.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica à representação. 2º ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

COLLA, Ana Cristina. **Da minha janela vejo...**: relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no Lume. São Paulo: Aderaldo e Rothschild Editores Ed.: Fapesp, 2006.

DOMENICI, Eloísa. **O corpo no Samba Chula do litoral norte da Bahia e suas possíveis contribuições para o artista cênico**. Rebento, São Paulo, n. 6, p.222-234, 2017.

DOMENICI, Eloísa. **Desmanchando no pinicado da viola: potências do Samba de Roda da Bahia**. Anais da VI Reunião do ABRACE. Porto Alegre: ABRACE, 2011.

DÖRING, Katharina. **A cartilha do Samba Chula**. Salvador: Natura Musical, 2016a.

DÖRING, Katharina. **Cantador de chula: o samba antigo do recôncavo baiano**. 1. ed. - Salvador, BA: Pinaúna, 2016b. (Sons da Bahia; 4).

DÖRING, Katharina. **Memórias fractais do Samba de Roda Patrimônio cênico-musical em voz, gesto, som e movimento**. TRANS - Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review 19, 2015. Disponível em: <https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/06dtrans-2015_2.pdf>. Acesso em: 14 de maio. 2020.

DÖRING, Katharina. **O Samba da Bahia: tradição pouco conhecida**. ICTUS - Periódico do Programa de Pós Graduação em Música - UFBA | ICTUS Music Journal. v. 5 (2004). Disponível em: file:///C:/Users/USER/Downloads/34238-Texto%20do%20Artigo-122134-1-10-20070418.pdf. Acesso em: 20 de maio 2020.

DÖRING, Katharina. **Uma Vida para o Samba de Roda – O aprendizado estético e significativo ao longo da vida no Recôncavo**. Disponível em: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:RujvfvcxmjwJ:www.cult.ufba.br/wordpress/wp-content/uploads/Uma-vida-para-o-Samba-de-Roda-Katharina-Doring.pdf+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso 23 abril de 2020.

Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica, popular. 2ª ed. São Paulo: Art Editora: Itáu Cultural, 1997.

FERRACINI, Renato. **A Arte de Não Interpretar Como Poesia Corpórea do Ator**. 2º ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

FERRACINI, Renato. **Ensaio de Atuação**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

FESTA Samba de Caboclo. Terreiro é Àṣẹ Alaketù ilê Ògún

FRANCISCO de Jesus, Rafaela. **A performance negra de Victoria Santa Cruz e suas reverberações na construção de escrituras e feminismos negros**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais da UFG, 2020.

GRAEFF, Nina. **Os ritmos da roda: tradição e transformação no Samba de Roda**. Salvador: EDUFBA, 2015.

GARCIA, Sônia Maria Chada. **A música dos caboclos: o Ilê Axé Dele Omi**. Dissertação de mestrado em Música, UFBA, 1995.

HONORATO dos Santos, Flávia Cristina. **As ressonâncias da musicalidade afro-brasileira no espetáculo Por cima do mar eu vim**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais da UFG, 2019.

IPHAN. **Samba de Roda do Recôncavo Baiano**. Brasília, DF: Iphan, 2006. (Dossiê Iphan; 4).

LE BRETON, David. **Antropologia do corpo**. Tradução de Fábio dos Santos Creder Lopes. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

LIMA, Marlini Dorneles de. **Entre Raízes, Corpos e Fé: Trajetórias de um Processo de Criação em Busca de uma Poética da Alteridade**. Tese Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília (UNB), 2016.

LINHAS de pesquisa | Arte da Cena. PPGAC (Programa de pós-graduação em Artes da Cena). UFG (Universidade Federal de Goiás), Goiás, [entre 2000 e 2022]. Disponível em: <https://artesdacenappg.emac.ufg.br/p/27730-linhas-de-pesquisa>. Acesso em 2020.

LOPES, Nei. NOVO DICIONARIO BANTO DO BRASIL. 2ª ed. Brasil: Editora Pallas, 2012.

LUME TEATRO | Home. O grupo. Atores. Lume Teatro, Campinas, c2022. Disponível em: <http://www.lumeteatro.com.br/o-grupo/atores>. Acesso em jan. 2022.

MACHADO, Pinheiro Maria Angêla de Ambrosis. O Processo de Criação do Ator: Uma Perspectiva Semiótica, p. 92- 104. In: CARREIRA, André; CABRAL, Biange; RAMOS, Luiz Fernando; FARIAS, Sérgio Coeho (orgs.). **Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

MASCARENHAS, João Gilberto Paim. **A representação do cotidiano no Samba Chula do recôncavo baiano: as letras da chula e o grupo de Samba Chula de São Braz**. (Dissertação). Programa de Pós-graduação em Ciências Culturais. UFBA (Universidade Federal da Bahia), Salvador, 2014.

MOTA NETO, João Colares da. **Por uma pedagogia decolonial na América Latina: reflexões em torno do pensamento de Paulo Freire e Orlando Fals Borda**. Curitiba: CRV, 2016.

MONTELES, Nayara Joyse Silva. **Ecossonâncias: o protagonismo da mulher no tambor de crioula**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais da UFG. UFG (Universidade Federal de Goiás), 2020.

NOGUEIRA, Vanusa Neves. **Histórias ressignificadas entre Glorinha Fulustreka e mulheres kalunga do Riachão**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais da UFG. UFG (Universidade Federal de Goiás), 2019.

NO PINICADO da viola – Dona Rosário. (Diretora – Lorena Fonte de Oliveira). Canal do Youtube Lorena Fonte. Goiânia, 31 de janeiro de 2021. (18:13min). Disponível em: <https://youtu.be/toEKTdVqaII>. Acesso em jan. 2022.

NUNES, Alexandre Silva. **Dioniso como Método: Teatro, Mito e Ritual no Espetáculo**

NJILAS: Dance e Esqueça suas Dores, p. 21-35. In: Revista Urdimento. Florianópolis, v. 2, n. 27, 2016.

OLIVEIRA, Lorena Fonte; SILVA, Renata de Lima. **Por uma cena samba na batida do pandeiro e no pinicado da viola.** Anais da ABRACE, v. 21 (2021) XI Congresso da ABRACE Artes Cênicas e Direitos Humanos em Tempos de Pandemia e Pós-Pandemia GT - O Afro nas Artes Cênicas: performances afro diaspóricas em uma perspectiva de decolonização. Anais publicados em 20/12/2021. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/5006>, acesso em 21 de dezembro de 2021.

OLIVEIRA, Lorena Fonte; SILVA, Renata de Lima. **Que samba é esse?** na batida do pandeiro e no pinicado da viola. Revista Mosaico – Escritos e Rabiscos do Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22, n. 7, ano 7, 2021. Cadernos de textos da II Jornada de Estudo da Performance e de Artes da Cena do NuPPIC. Disponível em https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/819/o/lorena_7.pdf. Ano 2021.

OLIVEIRA, Lorena Fonte; SILVA, Renata de Lima. **Caminhos, encruzilhadas e encontros:** relato de experiência artístico-acadêmica no Núcleo Coletivo 22. Revista Mosaico – Escritos e Rabiscos do Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22 - 6 edições. Dossiê Escritas de si - na encruza entre um Eu e o Nós. Ano 6, dez. 2020.

PEIXOTO, J. D. **Poéticas e saberes da capoeira Angola:** caminhos para pensar a performance negra de atrizes e atores narradores. 2021. 140 f. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021.

PLAZA, Julio. **Arte, Ciência, Pesquisa:** Relações, p. 20-32. In: Revista Trilhas. Campinas, São Paulo, v. 6, 1997.

QUEIROZ, Clécia Maria Aquino de. **Aprendendo a ler com minhas camaradas:** seres, cenas, cenários e difusão do Samba de Roda através das sambadeiras do Recôncavo Baiano. Tese. Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2019.

RODRIGUES, Izabel Cristina de Melo. **Dicionário Língua Portuguesa.** São Paulo: Bicho Esperto, 2012.

SAMBA Chula João do Boi. Dia da Música, Bahia, c2022. Disponível em: <https://www.diadamusica.com.br/scjb>. Acesso em jan. 2022.

SAMBADEIRAS do Recôncavo da Bahia. Canal do Youtube. Bahia, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCexayAF02ySt_-kh7Hw90zw. Acesso em jan. 2022.

SANTANA, Carlos Mivaldo (diretor). Videoclipe Samba Chula João do Boi pot-pourri. Canal Samba Chula João do Boi, Bahia, 30 mar. 2021. (8 minutos 24 segundos). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oxbgoqNKsrw>. Acesso em jan. 2022.

SÃO BRÁS, Santo Amaro, BA. Google Maps, c2022. Disponível em: <https://www.google.com/maps/place/S%C3%A3o+Br%C3%A1s+->

+Santo+Amaro,+BA,+44200-000/@-12.6084988,-38.7326681,15.5z/data=!4m5!3m4!1s0x715da2148f94377:0x1e49f7143e4c580!8m2!3d-12.6073119!4d-38.7271689. Acesso jan. 2022.

SANTOS, Maria das Candeias dos. **Memórias compartilhadas**: uma etnografia sobre a trajetória do idoso e o papel da memória na construção de identidades étnicas nas comunidades quilombolas de São Braz e Cambuta, em Santo Amaro- BA. (Dissertação). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais: Cultura, Desigualdades e Desenvolvimento. UFRB (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia), Salvador, 2016.

SILVA, Renata de Lima. **Mandinga da rua**: a construção do corpo cênico a partir de elementos da cultura popular urbana. 2005. 139p. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284844>. Acesso em: 10 ago. 2020.

SILVA, Renata de Lima. **O corpo Limiar e as Encruzilhadas**: A Capoeira Angola e os sambas de umbigada no processo de criação em Dança Brasileira Contemporânea. 2010. 239 f. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2010.

SILVA, Renata de Lima. **O corpo limiar e as encruzilhadas**: processo de criação em dança. Goiânia: Editora UFG, 2012.

SILVA, Renata de Lima; LIMA, Marlini Dorneles de. ENTRE RAÍZES, CORPO E FÉ: poetnografias dançadas. **MORINGA - Artes do Espetáculo**, [s. l.], v. 5, n. 2, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/22452>. Acesso em: 16 dez. 2021.

SILVA, Renata de Lima; LIMA, Marlini Dorneles de. Poetnografias: trieiros e vielas entre poéticas afro-ameríndias e a criação artística. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, RS, v. 11, n. 3, p. 01-28, jun. 2021. ISSN 2237-2660. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/102530>>. Acesso em: 16 dez. 2021.).

SILVA, Renata de Lima (Kabilaewatala); FALCÃO, José Luiz Cirqueira. **Performance negra e dramaturgias do corpo na Capoeira Angola** [recurso eletrônico] / Renata Kabilaewatala (Kabilaewatala); José Luiz Cirqueira Falcão. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2021.

SÓ ANGOLA. 12º Encontro goiano de Capoeira Angola e Samba Chula. Canal SÓ ANGOLA/Ponto de Cultura Buracão da Arte, Brasil, 7 mar. 2017. (14 minutos 52 segundos). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jpKfLP-jmaI>. Acesso em jan. 2022.

SÓ ANGOLA. Angoleiros do Samba Chula - "A BAHIA ESTÁ VIVA EM GOIÁS". Canal SÓ ANGOLA/Ponto de Cultura Buracão da Arte, Brasil, 15 de ago. 2021. (54 minutos 16 segundos). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rR3cP9mzkh0>. Acesso em jan. 2022.

SOBRE Santo Amaro. Início. CRCBA (Conselho Regional do Estado da Bahia), Bahia, c2021. Disponível em: <https://www.crcba.org.br/servicos/delegacias/delegacia-de-santo->

amaro/sobre-santo-amaro/. Acesso em jan. 2022.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo (1942)**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA LIMA, Cássio Leonardo Nobre de. VIOLA NOS SAMBAS DO RECÔNCAVO BAIANO. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música Programa de Pós-Graduação em Música –UFBA.

VELOSO, Jorge das Graças. Paradoxos e paradigmas: a etnocenologia, os saberes e seus léxicos - I Encontro Nacional de Etnocenologia. *In: Repertório*, Salvador, nº 26, p.88-94, 201