



TRANS 19 (2015)
ARTÍCULOS/ARTICLES

Memórias fractais do Samba de Roda Patrimônio cênico-musical em voz, gesto, som e movimento

Katharina Döring (UNEB)

Resumen

O samba de roda do Recôncavo baiano é aqui apresentado e discutido como fenômeno transdisciplinar que toma a experiência e memória estética dos sambadores e sambadeiras como referência para investigar as potencialidades de um ensino-aprendizagem estético e artístico a partir das tradições orais de matrizes africanas, mediante o conceito do *musicking*. A etnomusicologia, educação cênico-musical, história oral e as teorias de cognição, percepção e expressão estética podem formar caminhos entrelaçados entre saberes acadêmicos e saberes da oralidade, construindo novas perspectivas para a continuidade de músicas, danças e rituais das culturas populares. O texto propõe o olhar sobre a dinâmica inerente ao samba de roda como expressão cênico-poético-musical afro-brasileira que perpetua as demais instâncias da vida cotidiana, mediante as histórias individuais e a memória coletiva, refletidas nas relações socioculturais e político-econômicas. Ele traça um caminho através de *descrição densa* e *história de vida* dos antigos sambadores, em diálogo com estudos transdisciplinares para compreender e traduzir os processos de aprendizagem, percepção e criação musical, seus valores, significados, assim como suas transformações ao longo da vida.

Palabras clave

Samba de roda, patrimônio imaterial, *musicking*, história de vida, percepção, expressão e aprendizado sensorial e estético

Fecha de recepción: octubre 2014
Fecha de aceptación: mayo 2015
Fecha de publicación: octubre 2015

Abstract

The samba de roda from the Recôncavo of Bahia, in this paper, is presented and discussed as a multidisciplinary phenomenon that makes reference to the experience and memory of the samba players to research the potentiality of the artistic and aesthetic learning and teaching, taking as a background the oral history of African descendents using the concept of *musicking*. Ethnomusicology, scenic and music education, oral history, and the theories of cognition, aesthetic perception and expression could form paths intertwined between academic knowledge and knowledge of oral traditions, building new perspectives for the continuation of songs, dances and rituals of popular cultures. The text proposes a look over the dynamics inherent to samba de roda, as an African-Brazilian scenic-musical-poetic expression, that perpetuates all other instances of everyday life through individual stories and collective memory, reflected in socio-cultural and political-economic relations. It traces a path through *thick description* and *oral history* of the ancient sambadores in dialogue with trans-disciplinary sciences to understand and translate the processes of learning, perception and musical creation, values, meanings, as well as their transformations along the life.

Keywords

Samba de roda; intangible heritage; *musicking*; oral history; sensorial and aesthetic perception, expression and learning.

Received: October 2014
Acceptance Date: May 2015
Release Date: October 2015

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Memórias fractais do Samba de Roda
Patrimônio cênico-musical em voz, gesto, som e movimento
Katharina Döring (UNEB)

Afro-diáspora, *musicking* e patrimônio imaterial

Sou Negro
meus avós foram queimados
pelo sol da África
minh'alma recebeu o batismo dos tambores atabaques, gonguês e agogôs
Contaram-me que meus avós
vieram de Loanda
como mercadoria de baixo preço plantaram cana pro senhor do engenho novo
e fundaram o primeiro Maracatu.
Depois meu avô brigou como um danado nas terras de Zumbi
Era valente como quê
Na capoeira ou na faca
escreveu não leu
o pau comeu
Não foi um pai João
humilde e manso
Mesmo vovó não foi de brincadeira
Na guerra dos Malês
ela se destacou
Na minh'alma ficou
o samba
o batuque
o bamboleio
e o desejo de libertação...
Solano Trindade

O poema *Sou Negro* de Solano Trindade¹ testemunha o legado cultural africano, que inspirou a luta, resistência e sobrevivência de povos africanos durante o longo período da escravidão no Brasil. Sobrevivência, que não trata apenas da materialidade da vida, mas faz referência e reverência à luta pela manutenção dos valores imateriais e espirituais que mediante “o samba, o batuque, o bamboleio” alimentaram a alma, a perseverança e “o desejo de libertação”.

O tesouro imaterial da herança africana continua vivo na memória dos antigos sambadores e sambadeiras do Recôncavo baiano, os quais, ainda tem muitos versos e lições para cantar e contar, lembrando o cantador de chula João do Boi, defendendo com veemência e orgulho sua categoria de sambador: “Eu tenho prosa!” – frase aparentemente simples, porém emblemática e polissêmica. Assim como as palavras do sambador Paião de Teodoro Sampaio: “Quanto mais a gente futuca, vem coisa... Tenho prosa! Ah, se me bulir, vai até amanhã!” Nesses enunciados proferidos com atitude afirmativa, se esconde o segredo da memória oral dos descendentes

¹ Viveu de 1908 (Recife) – 1974 (Rio de Janeiro). Pintor, teatrólogo e ator. Poeta da resistência negra. 1930, começou com poemas afro-brasileiros; 1934, participou do I e do II Congresso Afro-Brasileiro (Recife, Salvador). 1936, fundou a Frente Negra Pernambucana, Centro de Cultura Afro-brasileiro.

africanos, perpetuado pelos sambadores, que possuem um repertório imenso de chulas, relativos e quadras, assim como uma grande variedade de melodias, ritmos e suas variações vocais e, numa dimensão poética, histórica e semântica, um profundo conhecimento dos cantos, os significados ancestrais, as metáforas e entrelinhas, assim revelando um baú de tesouros poético-musicais que contam a história e sabedoria do povo:

É, pois, nas sociedades orais que não apenas a função da memória é mais desenvolvida, mas também a ligação entre o homem e a palavra é mais forte. Lá onde não existe a escrita, o homem está ligado à palavra que profere. Está comprometido com ela. Ele é a palavra e a palavra representa um testemunho daquilo que ele é. A própria coesão da sociedade repousa no valor e no respeito pela palavra. (...) **A tradição oral é a grande escola da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos.** (...) Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial. (...) Uma vez que se liga ao comportamento cotidiano do homem e da comunidade, a “cultura” africana, não é, portanto, algo abstrato que possa ser isolado da vida. (Hampaté Bá 1982: 182-183).

Embora na música popular baiana, muitos cantos sejam proferidos de forma repetitiva e superficial para entreter o coletivo, nas vozes singulares dos cantadores e sambadores, ainda pode ser encontrado um conjunto das narrativas poéticas-musicais que formam a memória significativa das comunidades negras rurais. Essa herança se perpetua na dimensão emotiva e estética, dando continuidade à apropriação e à transmissão da cultura por caminhos que fogem do conceito da racionalidade e historiografia linear, que lhes fora imposto:

A carga simbólica da cultura autóctone, permitindo-se a sua manutenção e contribuindo para que esta mesma cultura possa resistir ao impacto daquela outra que lhe foi imposta pelo dominador branco-europeu e que tem na letra a sua mais forte aliada. A milenar arte da oralidade difunde as vozes ancestrais, procura manter a lei do grupo, fazendo-se, por isso, um exercício de sabedoria (Padilha 2007: 35).

Na cultura da diáspora africana, as ‘vozes ancestrais’ reprimidas, porém resistentes, estão por toda parte, sobretudo no Recôncavo baiano, onde se respira a carga histórica de séculos de escravatura e das sequelas do período pós-abolição, aliado às sociabilidades político-econômicas que perpetuam um sistema colonialista, baseado no poder de poucas famílias de ascendência portuguesa, no nepotismo e na troca de favores (desiguais). As vozes ancestrais africanas permeiam o Recôncavo em muitas dimensões, mas se transformaram ao longo dos anos em vozes de afirmação sociocultural e política, literalmente trazendo o *passado presente*, mediante a atuação da memória poético-musical. Perseguidas, infantilizadas e rejeitadas – as vozes, danças, gestualidades, mediante rituais e ritmos do tronco africano, se transformaram em patrimônio cultural que se faz presente no eixo central que a oralidade preenche de forma versátil nas comunidades negras rurais, um esforço tremendo por todas as Américas:

Em grande medida, foi devido à flexibilidade e à descentralização do fundamento cultural africano, que os escravizados foram capazes de criar rituais para celebrar sua identidade; seu fazer musical (*musicking*), suas poesias e danças não dependiam nem de fontes escritas, nem da presença de especialistas e estavam assim abertas e disponíveis para a recreação infinita não somente para poucos, mas para todos (Small 1987: 81-82).

A poesia cantada na música africana e da diáspora se expressa pelo uso criativo da metáfora, do 'sotaque', do subentendido, por vezes malicioso, brincalhão, sensual ou mesmo alertando, dando "recado", assim construindo uma prática discursiva que se alimenta da improvisação poético-musical e dos recursos performáticos e gestuais, compondo um acervo imensurável da memória e presença cultural dos filhos e das filhas africano-americanos, perpetuado e transformado ao longo dos séculos da escravatura, repressão e pós-abolição. O samba de roda, enquanto expressão cênico-musical negra que transcende o substantivo 'música', pode ser melhor compreendido com o conceito *musicking*, de Small, enquanto verbo e ação:

A natureza e o significado fundamental de música não está nos objetos, nem mesmo nas obras/composições musicais, mas na ação, no que as pessoas fazem. É somente no ato de compreender o que as pessoas fazem, quando tomam parte num ato musical, que esperamos entender sua natureza e função que preenche na vida humana. (...) O livro, então, não é muito sobre música, mas sobre pessoas, como elas tocam e cantam, escutam e compõem e mesmo como elas dançam (porque em muitas culturas, música não acontece se ninguém está dançando, por ser tão integrado ao ato musical), e sobre a sua – nossa – maneira de cantar, tocar, compor e escutar. (...) Eu propus esta definição: *fazer música é participar com qualquer habilidade numa performance musical, providenciando material para a performance (chamado de composição), ou dançando* (Small 1998: 8-9).

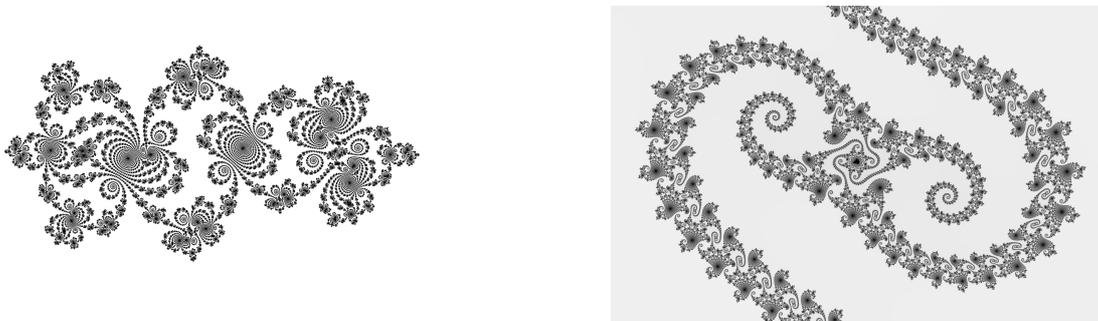
Além dos aspectos musicológicos e cênicos do samba de roda, seus comportamentos alegres, lúdicos e sensuais, deve-se levar em conta o contexto das canções negras, transmitidas oralmente durante séculos de escravatura, na postura corporal, vocal, poética e psicológica, valendo-se de metáforas e alegorias que poderiam ocultar e preservar segredos religiosos e de organização coletiva. Através de palavras com duplos sentidos, expressões das línguas africanas, gritos, ruídos, gestos, mímicas, passos, olhares e a combinação específica e criativa dos signos estéticos e corporais, os segredos e saberes particulares das culturas africanas poderiam ser passados para a comunidade como avisos, ensinamentos e alertas. Diante dessa trajetória histórica e presença criativa, torna-se urgente o uso e a construção de metodologias que incluem os valores da sensibilidade humana, lembrando que o imaginário e as representações culturais negras pareciam jazer no inconsciente coletivo, e que em poucas décadas foram trazidos para a luz da ciência e da consciência do coletivo local. Além dos 'Saberes' a serem reconhecidos, registrados, analisados e organizados, deve se incluir a dimensão afetiva e espiritual que se mescla com valores estéticos e crenças no limiar do lúdico-sagrado, codificados nas práticas e atitudes. É necessário experimentar metodologias sócio-afetivas e flexíveis e gerar vínculos criativos que seriam capazes de superar os limites da razão científica, de tocar no imaginário do Ser individual e de dialogar com as representações estéticas coletivas. Os cantadores antigos dispõem de percepção aguçada e cismada em confronto com a razão 'científica' e 'branca', tomando suas providências, às vezes imperceptíveis para quem não conhece os recados sutis, que não se expõem a um discurso linear, observado pelo antropólogo Ari Lima, pesquisador do *Cantador de Chula*²:

Além disso, outro aspecto importante são os ganchos orais e performáticos que expressam uma compreensão subjetiva da história local ou uma ação objetiva diante desta mesma história e seus desdobramentos ao longo do tempo. A narrativa sinuosa, entrecortada por longas pausas, o aparente esquecimento ou desconhecimento de uma informação, o olhar incisivo para o interlocutor, a intensa comunicação com jeitos de corpo revelam um modo de não se render a lógica do diálogo e reflexão conduzidos pelo entrevistador ou um cuidado de não cair na armadilha

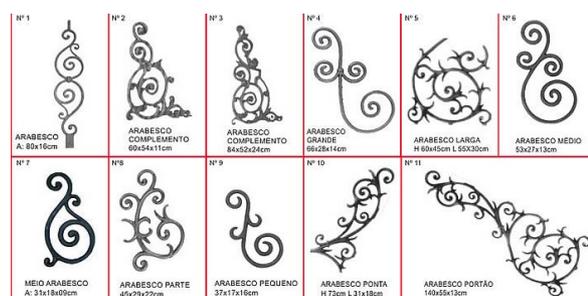
² Projeto *Cantador de Chula*: www.cantadordechula.wordpress.com

de falar sobre o que não se quer falar ou segredo. Até porque normalmente eles cultivam o segredo, a convicção de que nunca se deve contar tudo o que se sabe e de que embora se aprenda a cantar, tocar e dançar o samba quem o faz bem traz consigo “um dom” pessoal e intransferível (Lima 2013: 229).

Compreender a dinâmica do patrimônio imaterial dentro de uma região geográfica e sociocultural, repleto de microuniversos, personagens, contextos e significados historicamente construídos, representa um estado de pesquisa permanente. Conhecer o Recôncavo baiano e sua fenomenologia e adentrar aos poucos seus milhares de meandros e desdobramentos geoculturais, socioeconômicos e estéticos, é como uma viagem de autoconhecimento: a cada instante se revela um novo dado a partir de um ângulo diferente. As imagens dos *fractais* de Mandelbrot³ podem ajudar a ilustrar a complexidade, in/stabilidade e relatividade de cada organismo, partícula e impulso: uma rede móvel e conectada em transformação e construção permanente, no fluxo contínuo da ação de cada sujeito, sua memória e experiência de vida:



Há uma beleza singular nos desdobramentos e variações do mesmo tema do samba de roda, que aparenta ser frágil e efêmera, no entanto, quando se manifesta no coletivo, revela uma força equilibrada, geometria flexível, e estética que exhibe a composição do *Todo* a partir de cada partícula, de cada pessoa, de cada toque e canto, que dá brilho ao conjunto da obra. Olhando de perto para as imagens dos fractais acima, não parece um acaso que encontramos estas imagens por todo Recôncavo nas estruturas ornamentais barrocas e coloniais:



³ http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3628&secao=349

Nesse sentido, também tenho trilhado um caminho sinuoso e algumas vezes tortuoso para adentrar o emaranhado das relações e memórias socioeconômicas, afetivas e estéticas entre sambadores, familiares, ‘patrões’ e diversos agentes políticos e portadores de voz do Recôncavo baiano que muitas vezes são extremamente difíceis de des(a)fiar. Numa rede de desigualdades, preconceitos, interesses óbvios e ocultos, hierarquias excludentes e racistas, fui aprendendo passo a passo, com os lúcidos sambadores, o que significava para eles serem socialmente e racialmente excluídos no contexto histórico, e ainda assim, manter a dignidade, a ética e o respeito pelo mundo, pelo outro e por si mesmos: “Já as populações africanas não pensam por contradição, isso não faz parte de sua estrutura cognitiva, elas pensam por analogia e participação, obedecendo aos princípios de inclusão, complementaridade, integração, respeito à diversidade e às diferenças.” (Oliveira, 2003: 89). A preocupação do bem-estar de todos, sem esquecer da própria pessoa, ou seja, sem falso altruísmo, encontrei como qualidade primordial entre muitos sambadores e sambadeiras, que naturalmente afirmam que a atividade e dedicação de manter o samba de roda desde de pequeno, lhes proporcionariam uma profunda alegria e amor incondicional pela vida e reforçam o elo vital e a sobrevivência da comunidade negra, como acontece(u) por todas as Américas:

... dois aspectos complementares do *musicking* afro-americano que são claramente parte da herança africana (...): o prazer de fazer instantaneamente uma canção específica para determinada ocasião (o que os europeus chamam de improvisação) e a suposição de que a habilidade de criar canções é tão universal como a habilidade de criar elocuições com palavras. Estas duas suposições são centrais para o *musicking* dos afro-americanos por motivos muito bem explicados: eles permitem ao indivíduo não somente de celebrar sua individualidade, assim como a tradição ocidental, mas também de afirmar e celebrar a relação vital e recíproca entre o indivíduo e a comunidade, que jaz no coração da sobrevivência durante a escravatura e o período de repressão brutal que a seguiu (Small 1987: 93-94).

Musicking significa tematizar a continuidade, resistência, transmissão e complexidade dos fazeres, saberes e sentidos poético-musicais e performáticos dos descendentes africanos nas Américas: ou seja, os fatos musicais não podem ser isolados como objetos sem conexão com a experiência histórica, humana e estética do todo, o que contraria a concepção vigente sobre arte: “A suposta ‘coisificação’ autônoma de obras musicais é obviamente somente uma parte da filosofia moderna predominante da arte em geral. O que é valorizado, não é a ação da arte, não é a ação da criação e muito menos o ato de perceber e responder, mas o objeto de arte em si.” (Small, 1998: 4) Neste sentido, o samba de roda resistiu a ‘coisificação’, porque missão, inspiração, aprendizado e ensinamento se entrelaçam num fluxo constante e recursivo na vida e fala dos mestres sambadores, enquanto filosofia e arte de vida que transcende a vaidade, unindo a humildade com um amor-próprio, a sabedoria com a autoconsciência, a busca da perfeição no detalhe de sua arte cantada com a inspiração que se recebe como uma dádiva (divina), que requer esforço, além da autoria própria e do objeto ‘samba’ como propriedade individual, aqui retratado pelo tropeiro e sambador Manoel de Luiz⁴ do Paiaí:

Seu Manoel de Luiz dizia também que o samba não se ensinava, até se aprendia vendo e ouvindo o outro fazer, porém, para ele, o samba era um dom que “a pessoa traz no juízo”, era um segredo que nunca se revelava completamente nem para um herdeiro. Chamou-me a atenção também em sua narrativa a indicação de que compreendia o samba não apenas como diversão, arte, mas como discurso sobre si, sobre o outro e sobre a própria realidade. O que se evidencia ao afirmar que o

⁴ Mestre Manoel de Luiz faleceu no dia 19 de agosto de 2010.

aprendiz de outro só sabe aquilo que o outro lhe permite aprender, além disso, nada tem a “dizer/falar” no samba. Enfim, “quem samba mais, samba mais, quem samba menos, samba menos... né nada não, que a providência de lá de cima é a sobretudo” (Lima 2013: 230).

Mudança de paradigmas e o pensamento da complexidade

A Geometria dos Fractais não é apenas um capítulo da Matemática, mas também uma forma de ajudar os Homens a verem o mesmo velho Mundo diferentemente
Benoît Mandelbrot

Para poder dar valor ao imaterial nas expressões estéticas e socioculturais, precisa estar consciente da relatividade e efemeridade das próprias observações, descrições, interpretações, sentimentos e afirmações. Frequentemente, as ciências sociais seguem a lógica positivista e a agenda oculta das ciências exatas: mesmo estando em diálogo com novos paradigmas, teorias e debates pós-modernos, o pensamento moldado no sistema educacional racionalista que se alinha com a lógica e hierarquia da sociedade de produção e consumo, não demonstra abertura para uma mudança de paradigma nos níveis mais profundos da reflexão e ação. Portanto, as interpretações científicas que se referem a lugares, modelos e fundamentos da ciência materialista, especialmente à luz de paradigmas conservadores e/ou positivistas, resultam na reprodução de limites, que antes de serem matérias e espaciais, em primeiro lugar são limitações conceituais. Partindo do pressuposto: *encontramos somente aquelas respostas pelas quais procurávamos*, excluem-se ricas experiências e possíveis caminhos, em diversos contextos educacionais e socioculturais. Entretanto, essas experiências – os saberes e as tradições culturais locais –, na contemporaneidade necessitam do diálogo com a ciência, na busca de uma ética transdisciplinar, de abertura política e expansão das fronteiras do saber, e contribuir para uma verdadeira transformação da vivência e compreensão do imaterial. A ciência contemporânea é ao mesmo tempo veneno e antídoto, porque produz através de suas ferramentas, o caminho da desconstrução do castelo erguido, exemplificado pelo surgimento do conceito ‘patrimônio **imaterial**’ que se origina no patrimônio **material**: na medida que o imaterial se serve dos conceitos racionais e ‘edificantes’ do patrimônio histórico, ele se afirma como campo de pesquisa e trabalho, contestando a hegemonia do material para dar espaço e valor crescente ao conceito do imaterial, que transforma a compreensão dos sujeitos sobre sua própria história, atuação e importância. Isso significa que: com a razão emerge a crise da razão; com a ciência moderna, emerge a crise da ciência, que por sua vez é uma manifestação da própria razão iniciante, da sua crise e dos paradigmas que a referenciam. O problema se revela para o sujeito, o qual, de forma contraditória, precisaria fazer as leituras ‘objetivas’ do conhecimento ‘universal’, apartado do objeto que procura estudar, para seguir as orientações do método científico e se posicionar com distanciamento diante do mundo – uma atitude que pressupõe um desejo de separação: entre o sujeito que lê o mundo e o objeto de sua leitura. Surge a metáfora da fita de Möbius⁵, porque o sujeito que lê o mundo, nada mais é do que o próprio sujeito que interpreta o mundo, enquanto cientista, através da formação que recebeu e das trajetórias que construiu, retomando a reflexão de Morin acerca da presença/ausência do sujeito na produção científica: “Percebe-se que o paradigma que sustém o nosso conhecimento científico é incapaz de responder, visto que a ciência se baseou na exclusão do sujeito. (...) Em nossas observações mais objetivas entra sempre um componente subjetivo.” (Morin 1999: 136-137). Conclui-se que a leitura do mundo, empreendida por qualquer sujeito, inclusive o sujeito científico, é sempre *trans-*

⁵ Representa um caminho sem fim nem início, infinito, onde se pode percorrer toda a superfície da fita que aparenta ter dois lados, mas no fundo somente tem um.

textual. Não há como desconsiderar, nessas circunstâncias, o caráter coletivo da leitura e interpretação do sujeito do conhecimento, que deverá ser sempre um sujeito do mundo para que possa produzir saber, o que corresponde ao pensamento da hermenêutica. A ciência moderna gerou um paradigma conflituoso e limitador que se baseia em dois pressupostos que pouco combinam com a pesquisa. p. ex. nas ciências sociais, na etnomusicologia e na defesa do patrimônio imaterial: *a distinção entre sujeito e objeto*, assim como *a delimitação dos territórios disciplinares*.

A etnomusicologia, por exemplo, é marcado pela trans-disciplinaridade, por um procedimento processual e olhar hermenêutico a partir de experiências e significados diversos de percepção e expressão musical e performática, que dariam uma contribuição imensurável para a pedagogia contemporânea, na medida em que práticas e saberes das tradições cênico-poético-musicais seriam incluídos nos conteúdos, repertórios e metodologias das artes. Instituições socioculturais que dispõem de mais aproximação com as comunidades locais do que a escola formal tem experimentado com projetos artísticos que incluem conteúdos e repertórios das tradições orais de matrizes africanas e trilham por uma pedagogia da roda e da convivência, como é o caso da capoeira angola e do samba de roda, um universo cheio de sonoridades, poesias, movimentos, significados e aprendizados valiosos. Procuo tecer os saberes e fazeres dos sambadores do Recôncavo, evidenciando sua contribuição e sabedoria multifacetada na perspectiva transdisciplinar da percepção e expressão estéticas, educação musical, etnomusicologia e história oral para gerar fundamentos para uma educação cênico-poético-musical referenciados pela experiência da diáspora africana.

Para gerar um olhar diferenciado sobre a história e experiência de vida e ensino-aprendizagem dos sambadores, trabalho na base da pesquisa qualitativa, combinando etnomusicologia, história oral, estudos culturais e *Descrição densa* (Geertz 1989), utilizando a entrevista narrativa e biográfica como instrumento de pesquisa. Tomando a imagem e o movimento dos *Fractais* como metáfora, busco interligar os microuniversos do samba de roda, com vários macro-universos de teorias de história oral, estudos culturais, percepção e expressão estética e suas múltiplas ligações com os sentidos, a percepção sensorial, criatividade e musicalidade. A pesquisa qualitativa, enquanto aplicação prática da filosofia hermenêutica, e na continuidade dos estudos biográficos, investiga a compreensão da vida humana na sua diversidade expressiva em condições mais diversas, sem partir de uma verdade ou hipótese premeditada. Em primeira instância se trata de ganhar novos conhecimentos, partindo de experiências, percepções, visões e dos pensamentos, sentimentos de pessoas singulares, sem aplicar uma 'grade científica objetiva', na qual o sujeito investigado teria que se encaixar, assim sendo delimitado para categorias previamente definidas. A metodologia está sobretudo indicada para contextos interculturais:

[A] pesquisa qualitativa tem a pretensão de descrever os universos da vida "de dentro", do ponto de vista das pessoas e suas ações. Dessa forma, ela quer contribuir para a melhor compreensão das realidades sociais, e chamar atenção para processos, padrões de interpretação e características estruturais. Estes permanecem fechados para os que não pertencem ao campo, porém normalmente também não estão conscientes para muitos atores dentro do campo, limitados pela rotina auto-evidente do dia-a-dia. Com suas descrições detalhadas e "densas", a pesquisa qualitativa não representa simplesmente a realidade, nem mantém um exotismo gratuito. (Flick et alli 2000: 14)

A pós-modernidade que trouxe pluralidades, incertezas, dúvidas e novas buscas pelas dimensões sociais, políticas, religiosas, culturais, filosóficas, espirituais entre outros, contribui para um novo significado das escolhas individuais, ou seja, a ciência histórica, sociocultural e pedagógica se interessa pelo sujeito e seus pensamentos, conhecimentos, experiências, sentimentos, conflitos e soluções. Ela se baseia nas premissas de que a realidade social é um resultado de interações sociais e é definido sempre de novo por todos os participantes, portanto tem um caráter processual, com ênfase na reflexividade e recursividade, assim como nas formas de expressão e interação. O fundamento e desenvolvimento teórico da pesquisa qualitativa surge junto com o *interpretive turn*⁶ nas ciências sociais, jurídicas e literárias e incorpora a metodologia da *descrição densa* na etnologia e etnomusicologia.

Uma descrição detalhada somente faz sentido enquanto *descrição densa*, quando é combinada com a atribuição de significados culturais na visão dos envolvidos. Aqui não se trata somente de pontos de vista individuais que seriam documentados pelo pesquisador, mas dos conceitos e valores de percepção e atuação dos indivíduos, conectados pela rede de uma cultura complexa, o que significa que é necessário capturar as formas simbólicas e os respectivos significados atribuídos, na descrição dos atos sociais, dos depoimentos e das interações dos indivíduos. Geertz retoma a base da espiral hermenêutica, quando esclarece a dialética entre fatos, atos e depoimentos individuais e os níveis estruturantes mais profundos: “Geertz fala da manobra constante entre detalhes locais específicos e estruturas abrangentes, ou seja, de uma espiral progressiva entre observações gerais e comentários detalhados ” (Geertz 1983c: 307, em Wolff 2000: 88). A partir desse vai-e-vem entre os níveis significantes e estruturantes, pode-se deduzir que a *descrição densa* sempre estará inacabada, como toda abordagem hermenêutica, ou seja: somente uma maior aproximação possível pode ser o resultado, visto que o sentido da vida humana nunca será definitivo. A inclusão da perspectiva do pesquisador como parte do processo é um componente importante em Geertz, que se posiciona de forma contrária ao postulado até então vigente da máxima objetividade e distância do etnólogo. Geertz aponta que o pesquisador, com sua presença e atividade, representa uma intervenção permanente no processo de pesquisa, sendo muito mais do que um observador, torna-se um autor que constrói um diálogo criativo que obtém como resultado um texto como produto:

A pergunta de Geertz “o que acontece com a compreensão quando não há empatia?”, exemplifica que, para ele, a pergunta sobre a percepção e autoria em primeiro lugar não é de natureza moral, mas cognitiva. Sua resposta: eu consigo compreender as pessoas, quando estudo como elas compreendem a si mesmas. As perguntas centrais se referem à imagem do homem e à autoimagem. O esclarecimento pode acontecer, de acordo com Geertz, com a investigação etnográfica das formas simbólicas, tais como palavras, imagens, situações, instituições e comportamentos. O procedimento metodológico a ser aplicado neste caso, ele compara com o círculo hermenêutico de Dilthey, quando o todo e as partes devem ser relacionados num movimento vai e volta. (Schneider 1998: 69)

O debate de Geertz sobre o pesquisador-autor redireciona o foco para a construção de um caminho no meio que se preocupa com a transmissão e empregabilidade dos saberes nos seus respectivos contextos. A transmissibilidade engloba os significados na visão dos emissores (*nativos*), que dispõem de linguagens, imaginários e sentidos entre si e as coisas, como também os significados na visão dos receptores com seus códigos, signos e interpretações. A missão da etnologia contemporânea não seria um retrato ‘realista’ das formas desconhecidas da vida, mas

⁶ Rabinow e Sullivan (1979) cunharam o termo “interpretive turn” para a mudança epistemológica nas ciências sociais a partir de meados do sec. XX, deixando o positivismo em direção ao interpretismo

intuir e conceber o máximo possível a semântica interior dessa concepção, para depois descreve-la mediante a linguagem textual de tal forma que será compreensível para sua cultura de pertencimento. O pesquisador e autor não permanece ‘neuro’ ou ‘de fora’, mas participa ativamente no processo de ‘tradução’, que acontece dentro dele em primeira instância, ou seja, os conhecimentos obtidos e vivenciados de forma empática proporcionam a experiência subjetiva de transformação. O postulado da universalidade foi repensado a partir do *interpretative turn*, o que levou a uma relatividade maior nas ciências sociais, buscando fazer justiça aos sujeitos e contextos socioculturais, como também às categorias qualitativas e estéticas de uma descrição bem-sucedida: “Aproximar-se da perspectiva de várias pessoas, para lançar um olhar etnográfico sobre culturas desconhecidas, (...) poderia ser o programa de uma antropologia que se esgotou na atitude do auto-esquecimento do etnógrafo e parte do princípio da territorialidade do conhecimento.” (Ecarius 1999: 71)

Cantadores de chula e lições de vida

*O que rege o samba é a alegria, a disponibilidade para a felicidade... O samba é lugar de riso fácil e pé no chão, morada da simplicidade, da construção coletiva dos iguais, da mulher e do homem da roça, das lavadeiras e dos peões. Assim se manteve e se manterá a roda com seus cantadores respeitados, violeiros e tocadores afinados no recôncavo baiano.*⁷

O samba de roda do Recôncavo baiano começou a ganhar reconhecimento internacional depois a proclamação pela UNESCO, como patrimônio imaterial e cultural da humanidade no ano 2005. Pelo fato de que tem várias pesquisas e publicações sobre o assunto⁸, inclusive o próprio *Dossiê do Samba de Roda*⁹, vou me restringir, a uma breve descrição do fenômeno:

O samba de roda não é restrito ao Recôncavo e sim, presente em todo Estado da Bahia, com variações musicais incontáveis quanto à cantoria, instrumentos, encenação e timbres. Ele abrange uma infinidade de estilos, sons, ritmos, poéticas, movimentos, gestos, significados e comportamentos que variam bastante entre mestres, grupos, regiões, bairros, terreiros, ocasiões e situações na roda. A sonoridade e expressividade singular do samba se garante pelas composições musicais e coreográficas dos instrumentos, cantos e movimentos que, embora haja diferenças locais, tem muitos fundamentos em comum: os pandeiros figuram como instrumento principal, ao qual podem ser acrescentados muitos outros instrumentos percussivos como: atabaques e tambores diversos: rebolo, marcação, tumbadora, timbal, atabaque, prato-e-faca, tabuinhas, triângulo, reco-reco, cuia-e-baqueta. Antigamente o samba chula era tocada com a viola *machete*,¹⁰ instrumento raro e acústico que nas últimas décadas caiu em esquecimento e foi substituído pelo cavaquinho, viola paulista e violão, mas que está sendo revitalizado pela Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia e outras iniciativas¹¹. O canto da *chula* acontecia em duas duplas à duas vozes, dispõe de um repertório imenso de chulas melódicas por todo Recôncavo e Bahia. Uma dupla de cantadores canta a chula e outra dupla e o coro das mulheres responde com *relativo*, sendo um verso menor que ‘relata’ ou ‘arremata’ a chula. Nessa hora, ninguém entra na roda para sambar, esperando os homens terminarem de cantar e começar a parte instrumental com solos de viola e percussão. A sambadeira entra no samba com passos

⁷ Soares, Sergio Santos. Samba “cunvelsado”. Caderno da 1. Mostra do Samba de Roda do Recôncavo Baiano no VI. Mercado Cultural em Salvador, 2005

⁸ Waddey (1980, 1981), Oliveira Pinto (1991), Sandroni (2006, 2010), Doring (2005, 2012, 2016), Marques (2003, 2009), Nobre (2008, 2009), Iyanaga (2010).

⁹ Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_SambaRodaReconcavoBaiano_m.pdf

¹⁰ Veja publicações de Nobre, Cássio e Waddey, Ralph entre outros

¹¹ ASSEBA: www.asseba.com.br e “Essa viola dá Samba”: <http://essavioladasamba.blogspot.com.br/>

miudinhos e um permanente rebolar sutil e controlado do quadril, chamado de ‘peneirar’ e percorre o semicírculo, até dar *umbigada*¹² para outra sambadeira, que espera sua saída até finalizar a próxima chula cantada. As chulas são miniaturas poéticas que contam pequenas histórias, relatam conflitos e complicações da paixão, retratam aspectos do cotidiano e dão conselhos, alertas e *sotaques*, revelando uma grande riqueza melódica, rítmica e de timbres nas vozes dos mais velhos.

Durante vários anos de convivência e pesquisa com os sambadores, percebi a urgência de registrar os cantadores de chula, seus cantos e poesias, porque são poucos os mestres que cantam com domínio de timbre, melodia e variedade de repertório, a riqueza musical das chulas, rezas, quadras e dos relativos e desafios. Ao longo de vários meses, durante o projeto *Cantador de Chula*, um conjunto de 16 mestres e mestras do samba de roda foi visitado, entrevistado e registrado em vídeo e áudio em suas residências em vários municípios do Recôncavo. Deste modo, foi possível aprofundar o universo e a vida dos sambadores antigos, e encontrar semelhanças e diferenças em suas histórias e visões de mundo, que revelam seu profundo conhecimento poético-musical e humano. As descobertas sobre vida e sabedoria dos sambadores foram complementadas ao longo de vários anos de pesquisa e convivência, numa espécie de *descrição densa* que forneceu um perfil interessante dos herdeiros idosos desse patrimônio imaterial em combinação com seus processos de aprendizados estéticos e valores éticos. Apresento um resumo deste microuniverso e os aprendizados possíveis a partir da sabedoria e experiência desses mestres, exemplificando com algumas falas dos mesmos.

Os sambadores e sambadeiras são filhos/filhas de famílias negras e pobres no Recôncavo, que lutavam diariamente por comida e sobrevivência, através do cultivo extensivo da terra, pesca, coleta de marisco e caranguejo, criação de gado, artesanato e trabalhos de ganho. Desde criança, eles ajudaram nas tarefas dentro e fora de casa: cuidar dos irmãos menores, catar ostra e marisco, separar feijão, assim como roçar, pescar e mariscar:

eu sempre ajudei a criar meus irmãos, com mamãe. Na roca, a gente, fomos criados no mato e a vida foi essa,... agora que eu tou sabendo o que é adolescência, porque não sabia o que era adolescência! adolescência pra mim, essa palavra não existia..., hoje em dia: isso é a fase da adolescência – que nada! eu nunca tive isso, ... que a gente sempre trabalhou, quando comecei a trabalhar pra comprar minha roupa, eu ganhava um tostão por dia, de que? ... de plantar, capinar mandioca, era isso que fazia.... cortar os pedacinho de pau e plantar, plantar melancia... (Dona Jelita).

Naquele tempo era muito difícil ... a gente não tinha uma cama pra dormir, a gente dormia em cima de uma tarimba, minha mãe botava dois pau um de um lado, um do outro, fazia aquela tarimba de esteira pra gente dormir. Não é hoje, que todo mundo tem sua caminha boa pra dormir e tem estudo o que eu não tive, mais meus irmãos.... Não aprendi nada de leitura, porque não tive, eu não tive estudo porque meu pai, mais minha mãe também não tinham condições. Me botava, pra eu vender marisco, as vezes, quando eu vendia o marisco cedo, dava pra eu ir no colégio, e quando não vendia, batalhando na rua toda, pra vender esse marisco... (Domingos Preto).

Eles preservam uma ligação forte com familiares e seu contexto sociocultural. Trabalho duro e pobreza nunca foi motivo para queixa e foi compensado no samba de roda, nas rezas, etc. Tudo que aprenderam nesta fase de vida é preservado até hoje: a música, o respeito, a dignidade, a honestidade, o prazer nos trabalhos manuais. Apesar da idade (entre 60 e 80), percebe-se que

¹² Umbigada no samba de roda e o encontro de ventre para ventre que simboliza o chamado da próxima sambadeira, sendo que muitas vezes é somente um gesto, um aceno, uma rasteira.

eles estão ativos e continuam trabalhando na roça, no mar, no mangue e no artesanato, mesmo com pequena aposentadoria. O trabalho não é separado da cultura e eles crescerem no meio de outros sambadores e imersos nas tradições culturais e religiosas do povo negro no Recôncavo, as quais são assunto central nas entrevistas e histórias de vida:

Não tinha outra coisa melhor na vida do que um samba, uma noite de Santo Antônio, uma noite de São João .. São João, isso tudo aqui tinha, São Cosme, Santo Antônio, São Pedro, ... era Caruru, era São Crispim, São Cosme, Santa Bárbara, São João, São Pedro, isso tudo rezava aqui, oxente! Tudo isso tinha samba, a gente podia me procurar que tava no samba! Tivesse um baile e tivesse um samba, eu largava o baile pra lá, e caía no samba e só saía do samba de manhã ... desde de criança, (...) que a gente não podia sair, ai eu ficava dentro de casa mesmo, sambava dentro de casa... (Dona Jelita).

Samba de roda constitui um dos elementos mais importantes na vida dos sambadores e todos expressam de maneira explícita e/ou implícita seu orgulho e sua consciência do valor das tradições culturais e ainda apontam os benefícios para a saúde física e emocional e o bem-estar social e pessoal. Quase todos os sambadores e sambadeiras estão engajados nas demais manifestações culturais, no artesanato e nas rezas para os santos populares, enfim, são pessoas criativas e integrativas na comunidade. Nas entrevistas percebe-se claramente o **aprendizado sociocultural** positivo para seus participantes, porque as crianças e futuros adultos aprendem a ocupar seu espaço na comunidade e respeitam outras pessoas nas suas funções e expressões singulares. O samba constitui-se como momento da integração: diferenças são postas do lado ou disputadas de forma estética, pertencimento e coesão do grupo são fortalecidos. O aprendizado acontece de forma orgânica numa pedagogia de convivência e de respeito pelas diferenças; o balanço entre o desenvolvimento estruturado e livre, que dependem entre outros do próprio interesse, compromisso e comportamento:

Acho que já estava com aquele dom, que eu ouvia os outro gritar, de longe ouvi os outros gritar e mesmo quando eu tava pescando, eu ouvia os homens sambando, porque eles quando apanhar marisco, vinha cantando, quando não apanhava, vinha tudo com a cara feia. Ninguém não queria nem conversar com uns os outros. Mas quando apanhava, vinha contente, aquela alegria sambando, então eu tou ali no meio, aprendendo as 'manha' (Domingos Preto).

O samba e outras tradições culturais formam a memória coletiva, no sentido de história oral e identidade sociocultural da comunidade. Nos momentos da convivência prazerosa, os saberes da comunidade negra são transmitidos para as próximas gerações, de maneira integrada mediante palavras, ritmos, melodias, movimentos, gestos e diálogos, que unem as formas de expressão e a continuidade das culturas africanas na diáspora, preservando valores, conteúdos, saberes e linhagens ancestrais. "É o samba, batuque e capoeira. Os três acompanham. Por que quando a gente acaba uma roda de capoeira se faz um samba. (...) Depois formava aquela roda de batuque. (...) Mesmo que uma roda de capoeira. Mesma coisa. Agora, tinha eles que sabiam cantar o batuque." (Gerson Quadrado). Os sambadores conhecem profundamente os assuntos musicais e são coerentes sobre as diferenças entre samba chula e samba corrido, quanto à musicalidade, estrutura, poética e as variações locais:

...não é tanto quanto antigamente, a viola solava. Um violeiro quando tocava direitinho chamava a mulher sambadeira próximo da viola, ele tem um jeito de tocar e chamar a pessoa na prima, ou seja, saltar no pé da viola, mesmo sem querer faz agente sapatear. O samba é o pé no chão, não como esse povo samba. A pessoa mexe só a parte de baixo, a parte de cima é dançando o

candomblé (Dona Jelita).

Agora tem samba que você grita, ele que não tem relativo também, é um samba em cima de Lá maior grande, vou gritar aqui ele baixinho, porque ele só canta alta, vou gritar baixinho por causa da garganta, que tou sozinho: *Eh Beira Mar, eeh Beira Mar, Beira Mar eheh Beira Mar, riacho que corre pro rio, rio que corre pro mar e o mar é morada de peixe, quero ver você sambar, crioula!* – isso é um samba sustentado, isso é o sustentado grande, aí você, mas tem que abrir o eco!: *eh riacho que corre pro rio, O, rio é que corre pro mar e o mar é morada de peixe, que ver você sambar, crioula!* Aí, você solta ele ... (Domingos Preto).

Samba de roda é assunto sério e lúdico ao mesmo tempo sem contradição: eles valorizam o elemento alegre e vitalizante, porém mantêm respeito pela tradição e os mais antigos. Todos se pronunciam contra leviandade, imoralidade das músicas midiáticas, observado no ‘pagode baiano’ e se queixam da ausência de gerações novas e da falta de respeito e paciência dos jovens com os mais velhos, atitude que seria necessária para poder aprender o samba:

... e as crianças toda no meio, que antigamente as crianças gostavam de samba, mas esse negocio desse tal desse arrocha, esse negocio “enfiaado”, essas coisas, essas indecência que ta existindo agora – as criança não querem mais saber de samba! Só quer dançar toda “enfiaada”, toda não sei o que la, porque essas cantiga devia ter censura como tinha antigamente, é tão imoral essas cantiga, que não sei como é que não tem censura ... (Dona Jelita).

Acabou o samba! ... Uma vergonheira! Foi tapa! Uma na cara da outra. Os rapazes: iê, iê, iê, quero ver quem ganha! Ai, os parentes uns puxando de um lado e do outro, entendeu, e ai, terminei o samba, acabou! Que começou pelas mulher, daqui a pouco termina pelos homens e vai ser pior... Falei logo, não tou ganhando nada nisso, tou fazendo uma diversão pra vocês, vocês querem acabar! Vamos acabar! Não respeitam não! é por isso que digo a você toda hora, que não tem mais nada aqui que preste, quando esses antigo falecer, não vai ter mais nada que preste (Domingos Preto).

Os sambadores e as sambadeiras antigos têm um carisma muito grande, com presença de corpo e espirito, suavidade, afinação, agilidade corporal e não demonstram a avançada idade. Sempre dispostos para atividades musicais com uma atitude positiva perante a vida, valorizando a vida social, as pessoas de seu apreço e a comunicação:

Por isso, eu digo, não ganhei dinheiro não, mas ganhei muita coisa, que foi amizade. Toda vida sambei, nunca cobre nada de pessoas nenhum, tinha gente, oh Domingos, esse samba quanto é? Não, amor e amizade, amor e amizade, nos somos pagos. Mas já, como eu falei aqui com você, não é porque fazemos questão de ganhar dinheiro... (Domingos Preto)

Acho que dá saúde, pra mim dá, eu não sei pra os outros, mas pra mim dá! Deixa a pessoa mais aliviada, a pessoa cantando, fica mais aliviada, a gente, é uma alegria, eu não sei, se os outros é assim também, mas de mim, sai uma alegria de dentro de mim, eu me sinto alegre, eu cantando, me sinto alegre, fico mais jovem, eu sambando, é uma alegria! eu adoro um samba! (Dona Jelita)

Assim, percebe-se o valor do **aprendizado corporal e psicoemocional** que ocorre em relação estreita com os processos de percepção e expressão mediante o corpo e seus sentidos. No samba de roda se incorporam e aprendem habilidades, movimentos, gestos e repertórios corporais que acompanham as pessoas durante toda vida e que exercem uma influência positiva para o bem-estar físico e emocional: suavidade, flexibilidade, tônus muscular, disposição para o

movimento, equilíbrio entre as fases de atividade e descanso, capacidade de reação, diálogo e improvisação, prontidão e equilíbrio corporal entre interior e exterior, tensão e relaxamento, contato com a sensualidade e sexualidade. Os papéis entre homens e mulheres são bastante definidos no samba de roda, porém não intransigentes, porque a sabedoria popular é muito mais flexível do que os dogmas religiosos e políticos de cada época, como explica o sambador João do Boi que está plenamente de acordo quando mulheres tocam instrumentos ou cantam chula, com a condição de que o saibam de verdade:

Já cansei de ouvir mulher tocar viola. Em Santo Amaro tinha uma mulher, chamada Luzia, não tinha medo de sentar com os homens, aquela velha com o violão. E tem mulher que pega no pandeiro, é a mesma coisa que homem, ainda tem aqui, Dora mesmo, toca pandeiro e grita chula, tem mulher que toca marcação também, acompanha homem até de manha... Toda vida teve o negócio do prato no samba com a faca, as mulher pega o prato, segura na boca do prato, aquilo ali é que mesmo que um pandeiro, a marcação boa! (João do Boi)

Podem ser observadas as seguintes qualidades que evidenciam maturidade em sintonia com o aprendizado musical e corporal: Equilíbrio psicoemocional, autoconsciência e confiança no grupo (na roda). As vezes, o sujeito é o centro das atenções, outras vezes transfere este lugar a outro, assim vivenciando o acolhimento pelo grupo, diante do desafio de 'entrar na roda'. Essas experiências promovem compromisso e capacidade para a felicidade e o diálogo, canalização de energia, emoções e desejos, maturidade interior, firmeza de caráter, flexibilidade situacional, prontidão para ação, assim como alerta, crítica e discernimento, como explica Dona Aurinda. Ela percebe quando alguém chega com pensamentos negativos, quer se aproveitar de alguém ou da situação, mas não demonstra o que sente, porque aprendeu que precisa tirar suas lições da vida, mas não deve convencer ao outro e simplesmente evitar as pessoas e ambientes negativos e seguir seu caminho, quando for o caso:

Agora tem vez que fico quietinha, boto prato no saco, fico *curiando*¹³ ... se eu analisar que eu posso entrar, ai eu entro, se eu analisar que aí não posso entrar, não há acordo, ninguém nem sabe, se levei prato, que eu não gostei do ambiente, por isso, antes de eu levar, abrir meu prato, eu primeiro vou curiar o meio que vou entrar, se o meio não der, nem o prato, nego não sabe que eu levei. Fico ali com minha sacolinha, disfarço, quando eles me procuram, já estou em casa, nem vou sair, porque nem entrei! Ninguém nem vê eu sair... (Dona Aurinda).

O samba de roda pode ser considerado como escola permanente de vida, que promove uma iniciação musical e estética integrada nos processos do cotidiano e que precisa ser incluídos nos currículos e metodologias escolares e universitários, fato este que os mestres sambadores tem plena consciência e disposição, como Mestre Nelito que tem conhecimento histórico e político que sofre os preconceitos como homem negro que tem poucas oportunidades de ter seu trabalho e sua trajetória reconhecidos numa sociedade racista, o que não o impede de estar participando ativamente de uma cultura que se sustenta pelos seus fortes laços ancestrais, religiosos e artísticos. Ele ensina e promove palestras sobre o samba chula e várias formas de samba e é chamado para inúmeros seminários e oficinas desde a periferia até a universidade, mas sonha com que esses saberes de fato sejam incluídos nos currículos:

...de certa forma, sou professor lá em Salvador desse tipo de samba para se explicar, mas você não consegue mentalizar todo mundo, até porque, Salvador é muito grande, eu dou aula aqui só numa

¹³ *Curiando*: observando, do adjetivo curioso

escola, eu não posso mentalizar Salvador de um modo geral, porque não tem como, mas de qualquer modo, estou chegando aos poucos. Inclusive aquele pessoal que toma minha aula, aquele pessoal que vou na Universidade, que falo sobre samba de roda, sobre coisa. Aí, tou pedindo a Deus, eu quero que na universidade, não só nos colégios na periferia de Salvador, que a gente precisa botar o samba de roda, eu abordei esse assunto na nossa capoeira, na nossa associação, o samba de roda tem que estar em todo lugar, da universidade até as escola da periferia, então o pessoal lá admitiu meu ponto de vista (Mestre Nelito).

Até mesmo dentro do pensamento específico do **aprendizado artístico, estético e musical** observei e analisei, enquanto arte-educadora e educadora musical, as seguintes qualidades específicas que são trabalhadas, incentivadas, exercitadas e aprendidas no samba de roda:

- **Aprendizado musical** – timbres sonoros, ritmo (elementar e polirritmia), melodia, harmonia (viola, violão, cavaquinho, sanfona), técnica instrumental e vocal (técnicas vocais da cultura ancestral), diálogos musicais, *responsorial*, fraseado, improvisação, estruturação, memória auditiva, coordenação rítmica e melódica, onomatopeia, prontidão, alternância, variações;
- **Aprendizado cênico e sinestésico** – coordenação motora, orientação e exploração espacial, lateralidade, repertório de movimentos, ritmo, gestualidade, consciência e experiência da cena, presença de corpo e espírito, coreografia, dialogo, improvisação, prontidão;
- **Aprendizado poético e linguístico** – jogo de palavras, ampliação de vocabulário, diálogo, memória literária, sentido poético, metáfora, ironia, espontaneidade, construção de sentido e interpretação, criatividade, improvisação, presença de espírito, humor;
- **Aprendizado plástica-visual** – Simetria e ruptura, criatividade, habilidades manuais, cores, formas, materiais, técnicas, improvisação e adaptação (vestimenta, cenário);

Percepção, performance e pedagogia em ritmo, som e movimento

A riqueza de percepções, expressões, significados e aprendizados musicais, cênicos e poéticos das culturas populares de tradição oral, raramente é tematizado no contexto da criação e pedagogia em artes, geralmente sendo pesquisados enquanto fato histórico, antropológico ou folclórico, que não aprofundam a importância desses aprendizados estéticos e significantes para a formação humana. As ciências sociais durante décadas documentaram os fatores socioculturais e históricos que comprovam a negação, repressão e exclusão das culturas populares de tradição oral para a formação da identidade e expressão estética brasileira. Com o surgimento (inter-)nacional do conceito do patrimônio imaterial, defendido pelo IPHAN¹⁴, foram empreendidos inúmeras pesquisas e candidaturas pelo reconhecimento das culturas de tradição oral como patrimônio imaterial brasileiro que levaram a uma valorização e um novo lugar histórico das mesmas. No entanto, no campo das artes e pedagogias, encontra-se uma lacuna de pesquisas transdisciplinares que fundamentam a importância e necessidade dos saberes e fazeres das tradições orais e culturas populares para uma educação brasileira contemporânea e inclusiva. Necessitamos de muitos estudos para suprir uma demanda crescente de elaborar e constituir uma fundamentação teórica, estética e filosófica que estabelece uma relação entre percepção, expressão e aprendizado sensorial e estético, a partir da confluência e simultaneidade das práticas artísticas, presentes no samba de roda e nas demais músicas e danças das tradições orais africanas e da diáspora africana.

¹⁴ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Ministério de Cultura do Brasil

Em seguida, trago algumas reflexões e autores que buscam as interfaces entre percepção e expressão estéticas e sua importância para a educação em artes de forma transdisciplinar, na intenção de construir uma ponte para os saberes e o ensino-aprendizagem das culturas populares.

A relação entre os processos da percepção sensorial e sua compreensão e importância para a educação estética e perceptiva, são temas pesquisados e aprofundados por Krieger que interliga vários campos de estudos e elabora fundamentos e conceitos para a percepção e educação estética, levando em conta o construtivismo radical e o paradigma da *autopoiese*.¹⁵ Krieger aponta as dificuldades que se encontram, quando se quer trazer a discussão estética de volta para a nossa experiência cotidiana, onde ela deveria estar:

A ignorância geral nas ciências sociais sobre as artes estéticas, é somente por parte uma consequência da autossuficiência racionalista. Ela não é menos fruto da auto-isolação elitista da teoria de artes, criada pelo conceito de uma estética distante do cotidiano, o qual, destituído da vivência sensorial, se tornou um modo de experiência intelectual, que depende da versatilidade do especialista em história da arte, para justificar sua existência (Krieger 2004: 13).

Aqui encontra-se o dilema da arte-educação e também da educação musical: por um lado tratado como supérfluo, em pesquisa, prática e ensino, enquanto as ciências exatas recebem toda prioridade (cargos, recursos, programas, instalações, materiais). Por outro lado, a famigerada auto-isolação das artes, que continua com um ar de arrogância, para destacar, que uma pessoa que não tenha desenvolvido habilidades sensíveis e conhecimentos específicos, mal poderia entrar no 'círculo seletivo'. Ambas as posições alienam o ser humano da vivência sensível e estética do cotidiano, que acompanha a experiência criativa da vida. Porém, foi a ciência ocidental que gerou a hermenêutica como campo de pensamento e metodologia científica demonstrando a importância do singular no plural, tomando como ponto de partida a experiência real que só poderia ser compreendido através de uma teoria de percepções! Esse pensamento posteriormente é retomado pelo construtivismo que afirma que as verdades de cada indivíduo se constroem a partir de suas condições possíveis de percepção, ou seja:

Essa representação nos leva à questão do significado (no sentido das teorias de cognição) dos órgãos perceptivos e da relatividade do nosso conceito de realidade. Quem determina de fato essa relatividade é a percepção, pois é ela que representa qualquer relação, qualquer ligação entre sujeito e mundo exterior, até mesmo a conexão do sujeito consigo mesmo. (...) Ela sempre será uma competência criativa e não apenas um espelho da realidade num sujeito passivo-reflexivo (Krieger 2004: 14-15).

A competência criativa da percepção de cada ser humano está em jogo e contém um 'segredo bem guardado', que muitas vezes permanece no inconsciente, porque numa era, na qual os indivíduos estão sistematicamente desconectados das suas percepções e sensações devido à exposição e poluição audiovisual e digital em grande escala. A evidência de que a percepção estética acontece mediante os sentidos e sensibilidades – que por sua vez influenciam e formam nossa visão do mundo – encontra pouca repercussão nas práticas e teorias educativas. A objetivação e catalogação dos conhecimentos tomou a frente ao decorrer dos séculos e esmagou o sujeito sensível com essa carga. O sujeito se acomodou numa atitude consumista e se serve de acordo com as necessidades imediatas nas prateleiras ou páginas na internet, onde conhecimentos são disponíveis em pequenas porções, fáceis de digerir com um único clique.

¹⁵ *Autopoiese* (do grego *auto* "próprio", *poiesis* "criação") termo cunhado nos anos 70, pelos biólogos chilenos Francisco Varela e Humberto Maturana para designar a capacidade dos seres vivos de produzirem a si próprios.

Se o pensar apreensivo ocorre pela percepção e todos os sentidos, por sua vez interligados com as necessidades e competências fisiológicos e psicoemocionais, chegamos a conclusão que aprender pode ser considerado um processo estético, no qual forma e conteúdo são conectados inextricavelmente: „O conceito da educação estética nos serve aqui como denominação de um princípio pedagógico, que busca levar em conta esta nova relação” (Ibid.: 24). Não se trata de aprender ‘arte’, e sim, do fato de que todo desenvolvimento de crescer e aprender, seria um processo criativo, que toma o sentimento e a percepção estéticos como base. Isto não significa que os fatos artísticos e musicais não teriam um significado próprio, mas destaca a importância e ponderação específica do aprendizado estético no desenvolvimento integral das crianças, sobretudo para incentivar e aproveitar este potencial (latente e adormecido) de forma mais significativa, do que tem acontecido em tempos pós-modernos. O foco não está em conteúdos decorados, realidades virtuais e na imitação das aparências, e sim, em **como** aprender: da construção estética e criativa do acesso à realidade.

A *Reformpädagogik* (‘pedagogia da reforma’)¹⁶ na Alemanha, a qual no sentido mais amplo incluiu grandes educadores musicais como Dalcroze, Orff, Montessori entre outros, deu ênfase à natureza criativa da criança e enriqueceu a perspectiva pedagógica com a visão sobre a apreensão estética da realidade. Justamente em relação ao movimento, ritmo, música, dança e suas combinações, surgiram quase um século atrás, fundamentos importantes, que continuam sendo discutidos e desenvolvidos, considerando variações históricas, políticas, estéticas e socioculturais. Muitos temas e reivindicações foram retomados a partir dos anos 60 e 70 com o pensamento construtivista, e entre avanços e recuos, contradições e conquistas, permaneceu a noção da importância de que a convivência e pedagogia com arte, música e movimento é essencial para o desenvolvimento das crianças. A educação musical e rítmica, unindo som, movimento e afeto, constituem uma base elementar para o desenvolvimento da criança pequena, não somente para crianças com interesse e aptidão musical específica, o que foi observado com Maturana e Verden-Zöller:

Ritmos corporais, formas flutuantes, correlações senso-motoras em contato estreito entre mãe e filho, representam o fundamento da consciência humana. Protegido e acolhido nos acontecimentos pulsantes e poli-rítmicos, o embrião desenvolve seus próprios ritmos corporais na interação com os ritmos da mãe: batida de coração, respiração, movimento e vibração da voz materna. Depois essa relação imediata entra o feto e a mãe, o encontro musical-elementar com uma mãe, que carrega, acaricia, cantarola, balança, vibra pele-a-pele com seu filho, constitui o processo fundamental e epigenético da consciência humana (Maturana/Verden-Zöller 1994: 106).

Como um dançarino que experimenta e estuda movimentos, a criança se conhece na experimentação de novas formas e sons, que deixam rastros e marcos permanentes na sua percepção corporal. A criança vivencia a marcação dos rastros e a exploração do espaço no corpo em exercício e troca permanente com o ambiente e o outro, sem ela se dar conta desse esforço. O dançarino, no entanto, precisa ‘re-aprender’ as formas livres, porque a ‘localização geométrica’ do balé ‘adestrou’ seu corpo e o roubou da expressão da sua própria vontade, pressionando-o em padrões e posições absolutos (Günther 1962: 113, em Seitz 1996: 140).

Segundo von Laban somente a conexão entre a esfera dinâmica e a esfera cinética, gera a forma e em consequência o conteúdo – *motion* e *emotion* se tornarão com isso a preocupação principal da expressão *gestaltica* da dança. Os diversos pontos de vista com os quais ele analisa o

¹⁶ *Reformpädagogik* se baseia no anseio pela reforma de educação, escola e ensino. Novas formas educacionais, tais como ensino inclusive e em grupos variados, trabalho em grupo, ginástica rítmica, participação discente, trabalhos manuais e criativos e novos campos de atuação pedagógica devem ser desenvolvidos (Bahr 2008: 2).

movimento: perspectiva corporal, sensação dinâmica, e funções de controle – são parte de um todo do movimento. Sem dúvida, uma tal unidade existia nos tempos antigos, isto é, nos caminhos dos gestos que chamamos de traços e formas elementares (Seitz 1996: 145).

Os ‘tempos antigos’ remetem a povos e tradições, que deixaram seus signos e traços antes da literalidade ao mundo posterior, e não somente nas cavernas e pedras, e sim nos corpos, inscritos nos sons, gestos e movimentos, os quais falam por eles mesmos. De fato, eles transmitem de geração em geração, os saberes indizíveis mediante cantos, ritmos e danças ‘mágicas’, cujos significados as crianças intuem sem palavras, antes de serem pressionados nas formas estéticas e padrões linguísticos do seu tempo. É fascinante observar, como crianças pequenas participam do samba de roda, esquecendo o mundo, de forma lúdica e concentrada ao mesmo tempo, se entregando ao ritmo e entrando em diálogo com a música e os participantes, de uma forma integrada e sensorial, visível no seu rosto e gesto corporal. É de profunda importância de estabelecer uma conexão entre as teorias contemporâneas de cognição, percepção e expressão e os saberes dos ‘tempos antigos’, que pelo *passado presente* e a memória vivida da diáspora africana, no caso o Recôncavo baiano, pode ser trilhado e reconstruído em tempo real com a geração de sambadores antigos. A experiência estética ancestral traz consigo um imenso potencial de inovação, criatividade e transcendência:

Entendo essa proposta como uma possibilidade de dar forma a comunicações “novas”, construídas tanto com elementos da tradição africano-brasileira quanto da tradição cultural de outros povos – em um sentido universal, que permite vivências de transmissões de valores culturais de modo dinâmico. Quando se aborda conteúdos míticos, pode-se reafirmar e respeitar universos plurais significativos e retomar experiências individuais. Informações como cantos, danças e matrizes da tradição de uma cultura possibilitam comunicação e compreensão da estrutura de vida dos seus povos, bem como constituem uma arte arraigada e que, ao mesmo tempo, pode levar à transcendência na sociedade contemporânea, tão carente de mecanismos que propiciem esse “transcender” (Santos 2009: 37).

No Brasil tem-se o privilégio de poder assistir ao vivo inúmeras tradições cênico-poético-musicais de forma participativa e conhecer os mestres ou mais antigos dessas expressões culturais e compreender seus saberes e sua visão e atuação na vida. No entanto, na sociedade brasileira contemporânea, persistem preconceitos profundos, visível na hegemonia cultural e midiática, contra o aprendizado e a criação estética, musical e artística em geral e contra a diversidade artística e musical das culturas das tradições orais e matrizes negras, indígenas, nordestinas em específico. Para evitar os estereótipos da folclorização, espetacularização e do reducionismo midiático, é necessário, formular diretrizes que apontam caminhos práticos para levar em conta os processos de aprendizado artístico e musical no sentido da diversidade cultural e das suas múltiplas formas de expressão corporal, rítmica e musical. Me refiro novamente ao termo *musicking* porque foi criado por Small, a partir da experiência vivida e preservada das comunidades afro-americanas, na profunda compreensão do fazer musical enquanto Ser corporal e existencial da comunidade negra, mas não restrito à mesma. O *musicking* pode ser ampliado e aplicado à musicalidade brasileira, e suas fontes nas tradições orais indígenas, africanas e europeias, que impregnaram a música e dança popular com elementos estruturantes, na visão desse fazer musical, como uma expressão integrada na simultaneidade das percepções, sentimentos, pensamentos e respostas e interações estéticas.

Pesquisas contemporâneas sobre percepção e expressão apontam cada vez mais para a intersecção dos aprendizados artísticas e estéticos, incluindo e conectando igualmente a audição, a visão, a ainda pode se dizer que no samba de roda ocorrem simultaneamente vários níveis de

percepção, expressão e aprendizagem estéticas e sociais, que formam uma espécie de conjunto *sinérgico*, o qual “integra os fenômenos singulares nas suas conexões transversais que são reconhecidas de maneira polivalente”. Essa visão representa a essência da criatividade estética: “Eles (*os fenômenos*) funcionam como unidades de sentido em vários níveis da construção do significado e conectam dessa maneira outras unidades pela primeira vez com singeleza (Hansch 1997: 334, em Krieger 2004: 504). As percepções (auditivas, visuais, sensoriais, psicoemocionais, cinéticas, sociais) não ocorrem de forma separada e sim, formam um **Todo** que potencializa e transcende as competências de percepção, execução e aprendizado. A **sinergia** da percepção estética se refere simultaneamente à integração dinâmica do processo de percepção e execução (musical) e transpõe as competências sensoriais-musicais adquiridas para outros níveis de aprendizado e execução de elevada complexidade.

A **percepção social** ainda é pouco contemplada em música, geralmente priorizando os aspectos musicais ou as questões antropológicas. Mesmo sabendo que a prioridade para os participantes consta nas expressões musicais, cênicas e poéticas, no samba de roda, o evento como um todo não teria a mesma intensidade, referente aos processos de percepção e aprendizagem musical, se o entorno social não estivesse originalmente presente. A teoria da percepção social representa por um lado a condição social e sua influência sobre as percepções singulares, como também do registro através da percepção do acontecimento social como um todo (Krech/Crutchfield 1992: 88, em Krieger 2004: 505), isto é, o evento samba de roda com todos os níveis de significados, acontecimentos que ocorrem de forma entrelaçada e simultânea. Pode-se falar de um **reconhecimento sensorial**, que se encaixa no samba de roda e seu entorno: “Percepção e aprendizagem fornecem o contexto e a condição social para a apropriação da realidade como uma realidade da cultura humana” (Krieger 2004: 508). A função da arte encontra-se aqui no seu contexto original que preserva o ritual da integração, renovação e solidariedade e traz a memória musical e estética inscrita no corpo e na alma dos sambadores em conexão com a memória social. Através da simultaneidade de vários níveis de percepção e expressão estéticas no contexto vivo, surgem qualidades criativas, como um novo elemento: Vivências que geram marcos de aprendizagem cognitivos, emocionais e sensoriais, e ancoram a experiência individual no contexto social. Algumas experiências somente podem ser feitas em grupo: troca energética, ressonância física e psíquica, com retorno para o indivíduo.

Nos não podemos ensinar a um outro sistema nervosa, percepção e comportamento. No fundo, não podemos ensinar nada a uma outra pessoa. Todo mundo somente aprende para si mesmo com a própria atenção e o próprio comportamento. Ensinar neste sentido, só pode significar que nos conduzimos o aprendiz a situações, que o ajudam a aprender aquilo que ele quer aprender mediante sua própria percepção e ação. Este caminho leva a autonomia (Jacoby 2000: 28).

Peter Jacoby, cantor lírico e professor alemão, pesquisou a ruptura e transformação dos paradigmas científicos e desenvolveu um modelo de ensino-aprendizagem de canto que utiliza o conceito **aprendizado orgânico**, para distinguir do aprendizado escolar positivista que reforça prioritariamente processos mentais de forma isolada, sem levar em conta o paradigma da complexidade, como resultado de experiências pessoais de vida. Sem fundamentação acadêmica, mas com uma profunda observação e prática de vida e do canto da chula, o sambador Zeca Afonso corrobora as conclusões do professor alemão de canto:

...porque, ainda não encontrei alguém para substituir, ainda não achei, tenho pelejado por todo lado. Porque veja bem, cantar é um dom! Ninguém ensina ninguém cantar, você já nasce cantor, eu posso lhe ensinar a música, eu passo a música pra você, você aprende, mas pra você ensinar a

cantar, isso não existe! Então, eu tenho pelezado para ver se consigo uma pessoa pra me substituir, amanhã quando eu fechar os olhos... (Zeca Afonso).

A relação entre desejo, motivação, aptidão, estudo, autonomia e um 'chamado' interior, que passa pelas sensações, percepções e emoções subjetivas, requerem um estudo mais profundo. Os fenômenos da percepção, que ocorrem nos níveis psicofísicos e neuroquímicos, não acontecem de forma mecânica, mas sob a influência de inúmeros fatores e acontecimentos internos e externos. O ser humano é um organismo em troca permanente, pois "Nós nos abrimos e fechamos de forma seletiva frente ao ambiente nas demais funções, começando pela atenção e percepção" (ibid.:19), o que confirma o princípio da *autopoiese*, aqui no campo do aprendizado estético, como um movimento que o sujeito empreende em direção a um som, objeto, uma pessoa ou cena que atrai e desperta o desejo (ou necessidade!) de interagir. Mariotti explica como os conceitos da *autopoiese* e o pensamento sistêmico e complexo estão interligados, em possível diálogo com pensamentos binários e lineares, que se esgotaram na tirania cartesiana do controle absoluto, sem capacidade de oferecer soluções vitais:

Para Maturana, o termo "autopoiese" traduz o que ele chamou de "centro da dinâmica constitutiva dos seres vivos". Para exercê-la de modo autônomo, eles precisam recorrer a recursos do meio ambiente. Em outros termos, são ao mesmo tempo autônomos e dependentes. Trata-se, pois, de um paradoxo. Essa condição paradoxal não pode ser adequadamente entendida pelo pensamento linear, para o qual tudo se reduz à binariedade do sim/não, do ou/ou. Diante de seres vivos, coisas ou eventos, o raciocínio linear analisa as partes separadas, sem empenhar-se na busca das relações dinâmicas entre elas. O paradoxo autonomia-dependência dos sistemas vivos é mais bem compreendido por um sistema de pensamento que englobe o raciocínio sistêmico (que examina as relações dinâmicas entre as partes) e o linear. Eis o pensamento complexo, modelo proposto por Edgar Morin (Mariotti, 1999: 1).

Neste sentido da complexa relação entre dependência e autonomia, entre coletivo e indivíduo, precisamos recorrer a imagens e modelos que não sejam lineares, que permitam a visão de um mundo em movimento e diálogo, que convide e espere pela ação e contribuição criativa de cada gesto, pensamento e impulso subjetivo. Cheguei à conclusão de que o ensino-aprendizagem e a prática das músicas e danças negras, (e de outras culturas), são marcados por características que incentivem e exijam as seguintes qualidades e competências:

- Fluxo natural – "Flow"¹⁷;
- Permeabilidade, flexibilidade, avanço-recuo, interior-exterior;
- Relação de troca, vai-e-vem, balanço, abrir-fechar;
- Espontaneidade, prontidão para ação e transformação;
- Vivência e exercício da maleabilidade e continuidade corporal e criativa, incluindo rupturas, contrapontos, variações;
- Sensibilidade, participação, empatia, atenção em relação a si mesmo, ao outro, ao grupo e a situação inteira (eu, você, nós, o todo);

Na obra de Krieger, encontram-se os seguintes componentes de habilidades criativas com teor semelhante (de acordo com Guilford e Landau) (Krieger 2004: 522):

¹⁷ Conceito do *Flow* foi observado e pesquisado pelo psicólogo e professor renomado húngaro-americano Csikszentmihalyi (1990, 1996), que descreveu o *Flow* como um estado de envolvimento profundo numa atividade, por ela mesma, como acontece no brincar da criança, que se encontra esquecida dela mesma.

- Versatilidade – competência em re-aproveitar e dispor de recursos de conhecimento rapidamente nas respectivas situações;
- Flexibilidade – competência de lidar com os componentes do saber de forma “liquida”, poder transpor categorias e adaptá-las a novas situações;
- Originalidade/fator de transformação – capacidade de abandonar perspectivas habituais e enxergar coisas e conceitos de outra maneira;
- Elaboração – capacidade de construir novas estruturas de componentes dos conhecimentos diversos e já existentes;
- Sensibilidade – habilidade em reconhecer as estruturas do problema e perceber as mudanças no ambiente de forma diferenciada;
- Re-definição – capacidade de avaliar componentes situacionais de forma inusitada e utilizá-los para novos fins (dissolver a rigidez funcional);

Estas habilidades e competências são todas qualidades **imateriais** e fruto dos processos de percepção e aprendizado estéticos, mas não são reduzidas à atividade musical e sim, de grande significado em muitas situações de aprendizado (artístico). O fundamento das formas musicais de percepção, aprendizado e expressão, uma vez construído e mantido ao longo da vida, contribui para a melhoria de qualidade da vida individual, como do coletivo e deve ser considerado como direito humano, no sentido da **educação estética, cultural e musical como princípio pedagógico**: as competências e habilidades estéticas, musicais, cognitivas e psicofísicas requerem a experiência concreta, sensorial e autodeterminada.

No Brasil, a educação musical, cultural e estética, como componente indispensável da formação humana, no âmbito escolar continua sendo menosprezada, muito embora demonstra resultados pioneiros em projetos socioculturais e atividades extraescolares, consolidando o chão para uma metodologia de educação musical e cultural brasileira que faria justiça às exigências sociais, inovações musicais e artísticas. Um debate fundamental sobre educação musical, cultural e estética que não se deixa reduzir a funções de bode expiatório, tais como decoração, pano de fundo, comemorações, entretenimento e/ou compensação para estresse e frustração escolar, torna-se urgente, visto o avanço das novas realidades virtuais:

A estranha e alia, na teoria mal refletida, combinação ou des-combinação das unilateralidades dos acessos midiáticos à realidade por um lado e, por outro lado a representação da realidade, destituído de sentido e sensorialidade, que representa a ‘normalidade’ para as crianças e jovens hoje, deixa condições muito ruins para o desenvolvimento de empoderamento pessoal. Em ambos os casos, os educandos encontram realidades pré-fabricadas em imagem, som e linguagem, que não podem ser influenciados por eles e às quais, eles somente podem se submeter incondicionalmente ou então não se expor, sem meio termo. As realidades somente podem ser integradas de forma significativa com experiência e criação própria de vida, se elas são expostas aos efeitos da ação própria e assim, sendo transformáveis, ou seja, quando estão presentes de forma direta e sensorial e assim podendo ser moldados, (trans-)formados,...” (Krieger 2004: 475)

A exigência para uma vivência e apreensão sensorial das realidades materiais e imateriais em múltiplas expressões e formas auditivas, visuais e sensoriais, está se tornando um ‘luxo’ para crianças e jovens, que se encontram e ‘movimentam’ cada vez mais em espaços virtuais, enquanto percepções e habilidades sensoriais e físicas estão atrofiando, ou pior, não se desenvolverão! A diferença está aumentando entre processos digitais complexos, que são absorvidos com velocidade e facilidade, e processos corporais, emocionais, sensitivos, que somente podem ser

desenvolvidos no vivenciar e apreender interior, concreto e sensorial e que exigem trabalho/estudo prático, iniciativa, movimento e 'suor'. Frustrações e sucessos, que resultam do próprio esforço, principalmente na construção coletiva e social, são condição para o desenvolvimento geral e da personalidade do ser humano.

Memória oral e aprendizado no samba de roda

Mediante as múltiplas habilidades e competências da música e da vida dos sambadores e sambadeiras, tornou-se compreensível como o samba de roda representa um elemento catalisador e enriquecedor ao longo da vida que se constitui como parte importante na maturidade interna e externa dos seus protagonistas. O maior desafio consiste na inclusão desse patrimônio imaterial das expressões cênico-poético-musicais afro-brasileiras numa pedagogia brasileira contemporânea, sem perder sua essência e complexidade, assim transportando a memória viva do passado presente, para a atuação estética e musical de hoje:

O movimento que nos transporta é da mesma natureza que aquele que o representa para nós. Se habitássemos ainda nossa memória, não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares. Não haveria lugares, porque não haveria memória transportada pela não história. Cada gesto, até o mais cotidiano, seria vivido como uma repetição religiosa daquilo que sempre se fez, numa identificação carnal do ato e do sentido. Desde que haja rastro, distância, mediação, não estamos mais dentro da verdadeira memória, mas dentro da história (Nora 1993: 8).

O samba de roda é um espaço mutante e um tempo flutuante, sem necessidade de "lugar" que lhe seja "consagrado", porque se constitui e reitera a cada momento na roda formada pelas pessoas, na repetição do gesto cotidiano, mediante o qual cada participante sente a "identificação carnal do ato e do sentido". Enquanto essa identificação se reproduz espontaneamente, a memória dessa pessoa continua viva, embora sujeita a um processo permanente de seleção, determinado por fatores internos e externos. As tradições populares resistem, migram, acabam, persistem, renovam-se, mudam de lugar e aparência: ou seja, olhando de perto, de alguma forma sempre estarão em processo de transformação, porque não há permanência sem inovação. A memória é um estado do Ser que se faz presente na nossa vida continuamente, sem nos darmos conta, porque imaginamos algum limite definido em números e fatos, entre o passado e o presente, enquanto, na realidade, o tempo é um ser quântico, que não separa entre aquilo que supostamente esteja separado de nós. A separação da matéria, do espaço e do tempo é uma racionalização e construção virtual, para neutralizar o passado, o qual, no entanto, continua ativo pela memória corporificada nas nossas células, um tema que preocupa os físicos quânticos e neurocientistas, assim como os filósofos:

Minha memória está aí, empurrando algo desse passado para dentro do presente. Meu estado de alma, ao avançar pela estrada do tempo, infla-se continuamente com a duração que vai reunindo: por assim dizer, faz bola de neve consigo mesmo. Com mais forte razão, isso ocorre com os estados mais profundos interiores, sensações, afetos, desejos, etc. (...) Mas é cômodo não prestar atenção a essa mudança ininterrupta e só notá-la quando se torna grande o suficiente para imprimir uma nova atitude ao corpo, uma nova direção à atenção. Nesse momento preciso, descobrimos que mudamos de estado. A verdade é que mudamos sem cessar e que o próprio estado já é mudança (Bergson 2006: 2).

É interessante, quando pensarmos que as manifestações da cultura popular ocupam um

espaço simbólico que a sociedade lhes reservou, representando passado, história, tradição, sonho de um mundo melhor e distante (*'Era uma vez...'*), parecendo uma reserva indígena ou zoológica. A cerca simbolizaria que se trata de algo que, no sentido material, definitivamente passou, porém que pode ser esporadicamente visitado e reconstruído como um conto de fadas com reis, princesas e cavalheiros, como um show folclórico, ou uma comida 'caseira', ao sabor da avó na fazenda. No entanto, o conto de fadas não é o enredo da narrativa popular, mas o fato de que é sugerido para nossos olhos e ouvidos que estaríamos diante de um retrato falado e cantado, um objeto de museu que pode ser fotografado:

A curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a este momento particular da nossa história. Momento de articulação, onde a consciência da ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada, mas onde o esfacelamento desperta ainda memória suficiente para que se possa colocar o problema de sua encarnação. O sentimento de continuidade torna-se residual aos locais. Há locais de memória porque não há mais meios de memória (Nora 1993: 7).

Visto por essa ótica, os lugares da memória cristalizada representariam na verdade um 'conto de fadas', porque quando se vê, percebe, escuta e participa ativamente nas tradições populares, nas relações com os participantes atuantes, essas 'peças de museus' se revelam muito vivas, diretamente costurando o 'fio da memória', reconectando sensações, percepções e emoções vivenciadas, as quais podemos experimentar 'na real', assim dissolvendo o muro artificial que estaria separando o passado do presente:

O universo dura. Quanto mais nos aprofundarmos na natureza do tempo, mais compreenderemos que duração significa invenção, criação de formas, elaboração contínua do absolutamente novo. Os sistemas delimitados pela ciência só duram, porque estão indissolivelmente ligados ao resto do universo (Bergson 2006: 8).

O elo dos 'fios da memória' que conectam o aqui e agora com o 'resto do universo' é constituído em cada indivíduo, a partir das sensações e percepções que num nível mais profundo e semântico 'dão sentido' aos fatos, dados e acontecimentos. Quando se entra 'de corpo e alma' nas narrativas e práticas da tradição oral, consegue-se vivenciar e sentir a memória do campo ancestral das culturas populares, mediante sensações e percepções que fazem compreender os 'fios da memória': informações codificadas nos sons, gestos, toques, poesias e movimentos são acessadas, que remontam a algo passado, renovam-se justamente a cada instante por intermédio do corpo e das sensações de cada participante. Certamente é algo que não acontece de forma 'automática', pois requer esforço e motivação, como explica Dona Aurinda, sambadeira antiga que canta e toca prato-e-pandeiro a vida inteira e revela um segredo óbvio que a pedagogia contemporânea parece ter esquecida:

Isso aqui é, vamos dizer, aqui depende do interesse! A gente não aprende no estudo, se interessando? Que às vezes a gente estuda, mas não tem interesse de aprender! Se eu quero tocar, aprender a tocar, eu tenho de ter interesse em aprender a tocar! Se não, não aprendo! Foi que deu, eu tinha que ter interesse nesse prato! Que esse prato para mim é uma joia! Esse prato aqui, com essa faca! Pode ser essa, pode ser outra, mas o prato é o mesmo. Não é? então, aqui é, vamos dizer, aqui é um ganha-pão pra mim! Então, eu tinha que ter o quê? Muito interesse em aprender a tocar! (Dona Aurinda).

Atitude, prazer, conhecimento, motivação e um interesse (enquanto misto entre desejo e necessidade) que vem de dentro da pessoa, fazem a mistura de ser um bom sambador e boa

sambadeira: enquanto houver pessoas dançando, cantando e tocando com **sentido** – na acepção dupla da palavra (entre a percepção sensório-afetiva e a semântica do fazer), essa ‘tradição’ estará mais viva do que nunca: ela não representa o ‘passado’, ela **é** presença, religando o passado com o presente para o futuro, num movimento contínuo através de sua gente. Isso pode ser exemplificado pela imagem do *fractal* em permanente fluxo e ramificação, revelando os desdobramentos holográficos entre passado, presença e futuro, desconstruindo visivelmente a organização cartesiana de tempo e espaço. Nada mais fácil para compreender a ‘tradição’ que se renova como um organismo vivo, do que pela ótica e prática dos sambadores e sambadeiras.

BIBLIOGRAFIA

- Austerlitz, Paul. 2005. *Jazz Consciousness. Music, Race and Humanity*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Bergson, Henri. 2006. *Memória e Vida*. São Paulo: Editora Martin Fontes.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. *Creativity : Flow and the Psychology of Discovery and Invention*. New York: Harper Perennial, 1996.
- Döring, Katharina. 2005. “O samba da Bahia – Tradição pouco conhecida. Em *Revista ICTUS*, vol 05, Salvador PPGMUS – UFBA, p. 69 – 92.
- _____. 2012. “Wahrnehmung und Ausdruck in afrobrasilianischen Tanz-Musik-Traditionen – sinnlich-ästhetisches Lernen im Samba de Roda – Recôncavo.” Tese de doutorado: Universidade Siegen, disponível em: <http://dokumentix.ub.uni-siegen.de/opus/volltexte/2012/606>
- _____. 2016. *Cantador de Chula – O Samba antigo do Recôncavo baiano*. Salvador: Pinaúna Editora.
- Flick, U., Kardoff, E. Von, Steinke, I. (Ed.). 2000. *Qualitative Forschung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Geertz, Clifford. 1989. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara.
- Herrmann, U. e Schlüter, S. (ed.). 2011. *Reformpädagogik - eine kritisch-konstruktive Vergegenwärtigung*. Klinkhardt: Bad Heilbrunn.
- Iyanaga, Michael. 2010. “O samba de caruru da Bahia: Tradição pouco conhecida”. Em revista *ICTUS*, vol. 11, n. 2, p. 120-150.
- Jacoby, Peter. 2000. *Die eigene Stimme finden*. Detmold: Blaue Eule Verlag.
- Krieger, Wolfgang. 2004. *Wahrnehmung und ästhetische Erziehung*. Bochum: Projekt-Verlag.
- Mandelbrot, Benoît B. 1983. *The Fractal Geometry of Nature*. San Francisco: W.H. Freeman
- Mariotti, Humberto 1999. “Autopoiese, cultura e sociedade.” em: <http://www.geocities.com/pluriversu/autopoies.html>. Acesso em: 2 maio 2013.
- Marques, Francisca. “Samba de Roda em Cachoeira, Bahia: uma abordagem etnomusicológica.” Dissertação de Mestrado em Música, UFRJ, 2003.
- _____. “Festa da Boa Morte e Glória: ritual, música e performance.” Tese de doutorado em Antropologia social. São Paulo: USP, 2009.
- Maturana, Humberto e Verden-Zöller, Gerda. 1994. *Liebe und Spiel*. Heidelberg: Carl-Auer-Systeme.
- Morin, Edgar. 1999. *Ciência com consciência*. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Nobre, Cássio. 2008. “Viola nos sambas do Recôncavo Baiano”. Dissertação de Mestrado em Música, EMUS-UFBA. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/9143/1/Dissertacao%20Cassio%20Leonardo%20Nobre%20de%20Souza%20Lima.pdf>
- _____. 2009. “Viola nos sambas do Recôncavo Baiano”. In *Pacific Review of Ethnomusicology*, vol. 14, p. 1 – 12.

- Nora, Pierre. 1993. "Entre memória e história: a problemática dos lugares. Em revista *Projeto História.*, vol. 10. São Paulo: PUC/US, p. 7 – 28.
- Oliveira, David Eduardo de. 2003. *Cosmovisão africana no Brasil – elementos para uma filosofia afrodescendente*. Fortaleza: LCR.
- Oliveira Pinto, Tiago de. 1991. *Capoeira, Samba, Candomblé*. Berlin: Staatliche Museen.
- Padilha, Laura. 2007. *Entre voz e letra: O lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: EDUFF, (2ª ed).
- Rabinow, Paul e Sullivan, William. 1979. *Interpretive Social Science*. University of California Press.
- Ruiz de Asua Altuna, Raul. 1993. *Cultura tradicional banto*. Luanda: Secretariado Arquidiocesano de Pastoral, 2ª ed.
- Sandroni, Carlos. 2010. "Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade". Em *Estudos avançados*, vol. 24, n. 69, p. 373-388
- Sandroni, Carlos e Sant'anna, Marcia (orgs). 2006. *Samba de roda do Recôncavo baiano*. Dossiê IPHAN 4. Brasília: IPHAN.
- Santos, Inaicyr Falcão dos. 2009. "Dança e Pluralidade Cultural: Corpo e Ancestralidade" em Revista Múltiplas Leituras, v.2, n. 1, p. 31-38.
- Seitz, Hanne. 1996. *Räume im Dazwischen. Bewegung, Spiel und Inszenierung im Kontext ästhetischer Theorie und Praxis*. Essen: Klartext Verlag.
- Skiera, Ehrenhard. 2003. *Reformpädagogik in Geschichte und Gegenwart. Eine kritische Einführung*. München: Wissenschaftsverlag.
- Small, Christopher. 2011. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press.
- _____. 1987. *Music of the Common Touch. Survival and Celebration in African-American Music*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Waddey, Ralph. 1980. "'Viola de samba' and 'samba de viola' in the 'Recôncavo' of Bahia (Brazil). *Latin America Music Review*, vol. 1, n. 2, p. 196-212
- _____. 1981. "'Viola de samba' and 'samba de viola' in the 'Recôncavo' of Bahia (Brazil), Part II: 'Samba de Viola.'" *Latin America Music Review* 2(2): 252-279

Entrevistas Sambadores e Sambadeiras

Gerson Francisco da Anunciação – Mestre Quadrado

Entrevistas realizadas no período setembro - novembro 2004, para o projeto **Toques e Trocas**;
Nascido em 1924 e falecido em 2005; morador da Ilha de Itaparica – Bahia, mestre de capoeira e sambador antigo.
Retratado e homenageado no Dossiê do Samba de Roda e pelo projeto *Toques e Trocas* com o CD *Samba Tradicional da Ilha – Aruê Pã*.

Aurinda Raimunda da Anunciação – Dona Aurinda

Entrevistas realizadas nos períodos setembro - novembro 2004 - projeto **Toques e Trocas**;
Entrevistas realizadas no período setembro - novembro 2008 - projeto **Cantador de Chula**;

Eusébio dos Santos – Mestre Nelito

Entrevistas realizadas no período setembro - novembro 2008 - projeto **Cantador de Chula**;

José Afonso Gomes – Mestre Zeca Afonso

Entrevistas realizadas no período setembro - novembro 2008 - projeto **Cantador de Chula**;

João Saturno – João do Boi

Entrevistas realizadas no período setembro - novembro 2008 - projeto **Cantador de Chula**;

Carlos Bispo dos Santos – Paião

Entrevistas realizadas no período setembro - novembro 2008 - projeto **Cantador de Chula**;

Domingos da Conceição – Domingos Preto

Entrevistas realizadas no período setembro - novembro 2008 - projeto **Cantador de Chula**;

Entrevistas narrativas e biográficas realizadas início 2009 – tese de doutorado da autora

Nascido em 1942; conhecido como Domingos Preto; morador de Santiago do Iguape (Cachoeira) – Bahia, sambador antigo. Retratado no Dossiê do Samba de Roda e pelo projeto Cantador de Chula.

Joselita Moreira da Silva – Dona Jelita

Entrevistas realizadas no período setembro - novembro 2008 - projeto **Cantador de Chula**;

Entrevistas narrativas e biográficas realizadas início 2009 – tese de doutorado da autora

Nascida em 1936; moradora de Saubara – Bahia, sambadeira, e dama de honra da marujada de Saubara; retratada no Dossiê do Samba de Roda e pelo projeto Cantador de Chula.

Katharina Döring é Licenciada em Educação Musical (UFBA-2000), Mestre em Etnomusicologia (UFBA-2002); Doutora em Educação (Universidade Siegen, 2011). Desde 2002 é professora assistente da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) para: Arte-Educação, Iniciação Musical, Processos de Criação, Artes Visuais na Contemporaneidade, Referências teóricas e metodológicas do Ensino de Artes e Ludicidade. Trabalha na interface de Etnomusicologia, Educação Musical e Artes, com músicas, artes e culturas populares, tradição - contemporaneidade no samba de roda, tradições cênico-poético-musicais de matriz africana, danças circulares. Elaborou, desenvolveu, coordenou ou contribuiu (com) vários projetos de pesquisa e produção cultural com samba de roda e culturas populares na Bahia e Nordeste, buscando o diálogo entre culturas populares, tradições orais e práticas estéticas contemporâneas, para elaborar novos caminhos, metodologias, fundamentos teórico-práticos e epistemologias no campo do patrimônio imaterial, performance, produção cultural e educação musical.

Cita recomendada

Döring, Katharina. 2015. “Memórias fractais do Samba de Roda. Patrimônio cênico-musical em voz, gesto, som e movimento”. *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 19 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/choose/?lang=es> ES