

O Samba da Bahia: Tradição pouco conhecida

Katharina Döring

A música dos sambas na Bahia é um campo de pesquisa muito amplo tanto na sua trajetória histórica como na sua presença contemporânea, portanto, vou me deter a analisar neste artigo alguns aspectos musicais sobre o batuque, o samba-de-roda e o samba de viola no decorrer da história. A pesquisa foi realizada mediante literatura e fontes históricas e diálogos com compositores e mestres da cultura popular. Acrescentaram-se informações de pesquisadores e etnomusicólogos que estudaram e escreveram sobre aspectos musicais e culturais do samba na Bahia.

O Batuque na Bahia

A diferença entre batuque e samba na Bahia e a passagem entre ambos, dificilmente será esclarecida, pois as fontes históricas são poucas, muitas vezes imprecisas e geralmente foram proferidas de um olhar hegemônico e racista que pouco percebeu as sutilezas e diferenças entre as diversas manifestações culturais e musicais da população negra e escravizada. Portanto, tentarei fazer uma leitura de algumas características que se encontram nas fontes com frequência, sem poder afirmar uma certeza sobre os fatos acontecidos. A deduzir pelas fontes literárias, os batuques aconteciam em praça pública, muitas vezes ligados às festas religiosas oficiais do calendário católico baiano, como também nos momentos de folga dos africanos e seus descendentes, tanto escravos como libertos. O fato de que geralmente foi registrada a presença de africanos nestes batuques, pode se referir a todos os negros presentes como denominação coletiva de um observador contemporâneo que não soube distinguir entre os diversos grupos presentes na vida urbana do século XIX, ou seja africanos recém-chegados, negro-mestiços escravizados e libertos, negros de ganho, negro-mestiços nascidos livres entre outros. Por outro lado, é possível que alguns contemporâneos realmente tiveram conhecimento do fato de que foram principalmente os africanos que mantinham certas tradições musicais e religiosas se encontrando e trabalhando em pontos conhecidos, como p. ex. nas docas. Outros trabalhavam como escravos de ganho, passando o tempo batucando e can-

tando seus versos (o samba?), nos chamados cantos de nagô, cantos de haussá etc., quer dizer os pontos, esquinas e outros lugares conhecidos onde se reuniram grupos das diversas etnias africanas, esperando por pessoas que tinham serviços para oferecer. (Verger:1981)

Não se sabe com certeza quais os instrumentos e estilos musicais que foram executados nos batuques, mas parecia fundamental a presença de atabaques e/ou outros tipos de tambores, a qual levou muitas vezes a uma certa confusão nas fontes históricas sobre o que seria um batuque de lazer enquanto forma precursor ou semelhante ao samba-de-roda e o que seria uma festa religiosa africana, igualmente com a presença de atabaques e com os elementos da dança e do canto. Tanto que ainda no final do século XIX, Nina Rodrigues aponta para várias denominações e usos paralelos o que também poderia refletir a falta de conhecimentos mais aprofundados sobre as práticas culturais e religiosas dos negros na Bahia, já que o olhar de Nina Rodrigues também foi distante e preconceituoso:

"Dos nomes dos instrumentos, dos fins **sacros ou profanos** das festas, as danças africanas tomam entre nós denominações diferentes, tiradas naturalmente das suas línguas: dança de tambor, no Maranhão; maracatus em Alagoas e Pernambuco; **candomblés, batucagés, batuques** na Bahia, etc. (1945:252)

Estudiosos e historiadores das religiões africanas na Bahia devem confirmar que é muito pouco provável que as festas religiosas aconteciam em praças públicas nos centros urbanos, sendo que elas se realizam nos espaços sagrados construídos e mantidos nos terreiros de candomblé os quais geralmente se encontram em lugares distantes e escondidos, em bairros populares e áreas verdes, perto de matos e matagais.

Artur Ramos, estudioso dos costumes africanos e afro-brasileiros no início do séc. XX, resumiu que as danças negro-brasileiras do tipo batuque podem ser reduzidas, "... ao motivo primitivo da dança de roda, de onde surge um dançador, que vai para o meio do círculo, executando curiosos passos, com requebros de corpo, em evoluções individuais e ao ritmo das palmas e dos instrumentos de percussão;..." (1954:128) o que é uma descrição simplificada a qual, no entanto, corresponde com a maioria das explicações do fenômeno, semelhante às observações de Nina Rodrigues algumas décadas anterior:

"Por via de regra, aos lados da rude orquestra dispõem-se em círculo os dançarinos que, cantando e batendo palmas, formam o coro e o acompanhamento. No cen-

tro do círculo sai por turmas a dançar cada um dos circunstantes. E este, ao terminar a sua parte, por simples aceno ou violento encontrão, convida outros a substituí-lo. (1954:252)

Enquanto Ramos menciona explicitamente os instrumentos de percussão, a "rude orquestra" no comentário de Rodrigues provavelmente também deveria ter sido um conjunto de instrumentos de percussão porque um instrumento de cordas p. ex. certamente teria achado uma menção especial. Nos diversos registros geralmente podem ser encontrados os três elementos básicos: canto (pergunta-resposta), palmas e percussão para estimular a dança na roda de uma pessoa que geralmente termina com uma espécie de chamada e/ou umbigada.

Rugendas infelizmente não destacou a presença de instrumentos musicais, mas registrou a "batida cadenciada das mãos" e ainda "um canto monótono" enquanto "os outros repetem o refrão" (1949:196), o que se refere ao canto no padrão pergunta-resposta. Ele dava mais atenção aos movimentos da dança e o ritual que aconteceu no círculo, formado pelos presentes, da mesma forma observado por Koster: "O círculo se fechava e o tocador de viola sentava-se num dos cantos, e começava uma simples toada, acompanhada por algumas canções favoritas, repetindo o refrão, e freqüentemente um dos versos era improvisado e continha alusões obscenas." (1942:316) Koster não menciona a presença de instrumentos e palmas, mas chama atenção também para o refrão repetido, além do detalhe interessante que tinha espaço para a improvisação dos versos, como acontece até hoje no samba-de-roda. A presença da viola e o capricho nos versos cantados no trecho de Koster, provavelmente indicam uma outra tradição do samba que é o samba de viola, o qual será retratado nos próximos parágrafos.

Um aspecto interessante do batuque é a continuação dessa tradição no Recôncavo e mesmo na cidade de Salvador entre capoeiristas e sambistas. No filme "Capoeiragem", realizado pela IRDEB no ano 2002, são expostos algumas imagens dos anos 60/70 de um batuque entre homens num Engenho no Recôncavo. As homens trabalham duro empurrando os moinhos mecânicos da cana, são quase todos velhos, magros e negros. Num momento do lazer eles começam a bater, a cantar e a dançar o batuque que consiste num ritmo simples no pandeiro e nas palmas enquanto um homem dança no meio até dar uma pernada ou então até acenar uma pernada num outro homem. No filme, os homens são pobres e somente vestidos de calça comprida e sem camisa, menos um que tem o traje de um senhor com terno branco

e chapéu. Mestre Gerson Quadrado, 78 anos, sambador e capoeirista conhecida de Mar Grande, ilha de Itaparica, me contou que ele mesmo alcançou ainda o tempo do batuque em Salvador, nas festas do largo, nas rodas de capoeira e samba. Ele confirmou que o batuque foi feito entre os homens porque precisava dar pernadas fortes com as coxas no outro homem para derrubá-lo o que de fato muitas vezes teria acontecido. A musicalidade teria sido um misto entre samba e capoeira, mas ele não se lembrava mais das letras e das melodias.

No sul do Brasil ainda existem outras formas de batuque, como p. ex. o batuque de embigada no interior de São Paulo e o batuque do Rio Grande do Sul, que denomina as religiões afro-brasileiras naquela região, mas que não posso aprofundar neste parágrafo, pois o tema principal deste artigo é o samba na Bahia.

Samba-de-Roda na perspectiva histórica

Qual seria então a forma e estrutura musical do samba na Bahia, sua melodia, seu ritmo e quais os instrumentos normalmente usados? Esta questão, por se tratar de um gênero musical na sua estrutura e execução aparentemente simples, deveria achar respostas fáceis, porém, a simplicidade desse gênero e seu amplo uso em inúmeras ocasiões, lugares, contextos históricos e contemporâneos, o tornaram musicalmente muito complexo.

O samba-de-rodinha na região metropolitana de Salvador, no Recôncavo e nos interiores mais distantes da Bahia assume características musicais distintas entre si, as quais não foram pesquisadas suficientemente. Na cidade de Salvador, as práticas do samba englobam estilos populares diversos e coexistem com formas tradicionais, sendo que estas também são incrementadas por contribuições espontâneas - efêmeras ou não - na coreografia, nos ritmos, nos cantos, na escolha dos instrumentos e timbres, um fenômeno comentado por Ordep Serra.

"Viola ou violão, pandeiro, ganzá, chocalho, triângulo, reco-reco, são instrumentos clássicos na orquestra do samba-de-rodinha, que ainda admite cuíca, atabaque ou timbau, cavaquinho, banjo, etc. Mas a falta desses instrumentos não constitui obstáculo sério para que o brinquedo se realize: a rigor, basta que haja disposição para cantar e bater palmas. Além disso, objetos variados costumam transformar-se em instrumentos musicais nas rodas de samba: caixas de fósforo, pequenos pedaços de madeira percutidos um contra o outro, prato e garfo cuja raspagem faz um som festivo, cacumbu e garrafa

de cerveja, de tinido alegre... Assim como os instrumentos podem ser improvisados, as cantigas também - pelo menos em parte. São muitas aquelas em que frases novas têm de ser criadas para combinar-se com o refrão. **A roda de samba é um pequeno laboratório de criação musical.**" (grifo meu) (2000:105/106)

A conclusão de que o samba-de-roda é um pequeno laboratório musical, talvez seja a expressão que realmente melhor caracteriza a musicalidade do samba-de-roda porque ele não se enquadra facilmente em estruturas e formas musicais definidas. Em toda literatura existente e nos depoimentos orais colhidos por mim, o que se destaca como característica primordial do samba-de-roda, é a simples vontade de se reunir, tocar, cantar e dançar. Para este divertimento, ainda é suficiente a presença de algumas pessoas que saibam cantar e bater palmas ou então batucar em qualquer objeto disponível nos ritmos do samba-de-roda.

Os poucos trabalhos que procuram dar uma estrutura contextual e formal ao samba-de-roda entre outros, são publicações de Edison Carneiro (1961, 1982) que estudou o samba de umbigada como uma forma genérica que tem sua característica na umbigada ou uma variação da mesma nas várias modalidades de dança de roda regional no Brasil inteiro. Ele descreve a roda de samba como é praticada nas primeiras décadas do séc. XX principalmente nas festas tradicionais e nos finais de semanas nos lugares conhecidos como a Ribeira, a Conceição da Praia e o Largo da Piedade:

"A roda de samba forma-se com qualquer número de pessoas, homens e mulheres. A orquestra geralmente se compõe de pandeiro, viola e chocalho ou simplesmente pandeiro e um prato de cozinha, arranhado por uma faca. Este último tipo de orquestra tende a predominar, tanto por ser mais fácil de obter como devido à natureza eventual da dança. O canto parte, habitualmente, do tocador de pandeiro ou de prato." (1982:59)

O leque dos sambas vai de uma forma mais simples (canto, palmas) até uma forma mais elaborada e preparada como no caso do samba chula em Santo Amaro que apresenta uma variedade de instrumentos de cordas, de percussão e de estilos vocais. Estas formas coexistem e se desdobram em inúmeras possibilidades e práticas de se realizar uma boa roda de samba, que constantemente se recriam e renovam, entre outros, com a influência dos sucessos musicais veiculados na mídia. A distinção entre o que seria musicalmente a forma ideal de uma orquestra de samba-de-roda (pandeiro, viola e chocalho) e uma forma mais simples (pandeiro e prato), devido p.

ex. à falta de um músico que toque viola ou que disponha de um tal instrumento, é encontrado na descrição de Carneiro como décadas mais tarde em Serra (2000).

Carneiro recolheu muitas letras de samba-de-roda em Mar Grande na ilha de Itaparica e deu muita atenção às peculiaridades do canto: "Em geral, o samba-de-roda se reduz a uma frase de solo e uma frase de coro. Às vezes, o solo é mais rico, pois há uma série de versos tradicionalmente ligados ao samba, mas a variedade do solo depende da iniciativa do cantor." (1982:60) O canto pergunta-resposta com frases curtas e repetitivas é o mais executado no samba corrido, porém, a riqueza poética e melódica depende muito da criatividade do cantor e requer até variações na resposta do coro, como mostra o exemplo colhido por Carneiro:

"O solo é mais variado, e dependendo do cantor pode tornar-se extremamente rico, nos sambas seguintes, (...), o último do Mar Grande:

*quando vejo mulher magra
trabaiá a semana interia,
quando chega segunda-feira
procura as cadeira... - não acha!
Procura as cadeira... -cadê elas?
Procura as cadeira... - fugiu!" (ibid:61)*

Carneiro também registrou um terceiro elemento do canto solo, que ele chama de quadras, consistindo de quatro versos em rimas, de preferência - provavelmente uma forma de canto solo, que é chamado chula, um termo não utilizado por ele e o qual explicarei em seguida. Um outro detalhe importante observado por Carneiro, é a ligação estreita entre a música e a dança num samba-de-roda bem-sucedido, que vem sendo reforçada numa relação positiva estabelecida entre as pessoas que participam do samba:

"O canto e a dança adquirem grande riqueza de colorido em sambas mais especiais, em que a improvisação do cantor, a mímica ou o movimento das ancas do dançarino são quase tudo. Estes sambas se realizam, em geral, quando o grupo tem mais unidade, por laços da família ou de amizade, e raramente em festas públicas." (ibid:62)

É interessante que Carneiro achou uma variedade de sambas tão grandes em Mar Grande onde também comecei a fazer pesquisa de campo e encontrei o Mestre Gerson Quadrado e seu grupo Samba Tradicional da Ilha o qual na verdade canta e toca o samba chula, um estilo do samba que Carneiro não menciona explicitamente. No outro lado da ilha, na região de

Mutá, Encarnação, Salinas de Margaridas ao contrário de Mar Grande, não se toca e canta o samba chula e sim o samba-de-roda de acordo com Davizinho de Mutá, fundador do grupo musical Barravento, que nasceu e cresceu sambando naquela região. Mestre Quadrado que não sabe ler nem escrever, guarda na memória um tesouro da tradição oral da Ilha de Itaparica que desde os versos, melodias e ritmos dos samba chula e samba-de-roda, até os cantos do Afoxé (Netos de Ghandi), do Terno de Reis (Terno de Rosas), da Chegança, do Batuque e das músicas do Zé do Vale, manifestação cênico-musical da Gameleira. Ele aprendeu este repertório imenso na juventude, participando das diversas festas populares e manifestações tradicionais, olhando, ouvindo, cantando e tocando, o que mostra a riqueza e presença forte destas tradições na Ilha que devem ter contribuído para que o interesse de Edson Carneiro de pesquisar se concentrasse naquela região.

Cláudio Tavares num artigo da revista carioca "A Cigarra" contribui também com informações valiosas a respeito dos instrumentos e da musicalidade do samba-de-roda, referindo-se a um samba (aqui evento, ponto de encontro) conhecido e muito freqüentado no antigo porto da Lenha, onde se reuniram as pessoas conhecedoras da tradição:

"Os espectadores, sambistas ou não, mas todos sabendo pelo menos tirar o coro, formam a roda tradicional batendo palmas pelo compasso da música. O pandeiro faz o samba. É o instrumento marcador que melhor fornece o ritmo. A cuíca, o tamborim, a viola e o violão, o cavaquinho e o surdo, às vezes são instrumentos que entram no conjunto, para viver o impressionante colorido musical. Dois pandeiros são material excelente para um bom samba. Os tocadores enfileiram os versos, fazendo ouvir as estrofes, bem repetidas. O coro responde no mesmo diapasão dolente."(1949:27)

Tavares destacou a importância do pandeiro que segundo ele "faz o samba", enquanto que os outros instrumentos citados podem enriquecer o samba, mas não seriam essenciais. O que não pode faltar para um samba-de-roda bem animado são os pandeiros, as palmas e o canto característico com os versos solos cantados pelos tocadores e respondidos pelo coro. A presença do pandeiro no samba de roda é uma tradição do Recôncavo, sendo ele parte indispensável no samba de viola, enquanto na cidade de Salvador predominava o batuque e o samba dos terreiros de Candomblés que sempre foi tocado nos atabaques, pois o pandeiro nunca fez parte do conjunto de instrumentos religiosos na tradição africana. A importância crescente do pandeiro nos sambas urbanos poderia então tanto ser ligado às

influências e trocas musicais com os sambistas do interior, como também ser um reflexo da chegada dos sambas cariocas divulgadas pela rádio e pelos primeiros discos na vitrola. Além do samba-corrído e samba-batido, Tavares também menciona uma outra modalidade do samba com uma nomenclatura diferente que aparentemente corresponde ao samba de viola:

"Há o samba-valentão, outra modalidade da dança bantu. É chamado também, "samba-de-rojão", tendo muita influência sertaneja. Canta-se com violão e viola, que o tornam mais entoadado, mais descansado que o samba-corrído, onde predomina o contentamento, Serve para os cantadores tirarem desafios e o pandeiro dá repiques bem demorados. Como no Recôncavo e muito usado nas horas de descanso pelos doqueiros e estivadores dos cais." (1949:28)

Esta infinidade de denominações diferentes torna difícil de classificar os diversos estilos de samba, porque não se sabe, se estes nomes realmente apontaram para estilos musicais diferentes, ou se eles variavam de acordo com a época na qual foram colhidos ou com o meio social e cultural que os utilizou. Segundo minhas observações e pesquisas, tanto uma como a outra hipótese tem um fundo de verdade, pois resumindo podem ser destacadas duas vertentes principais do samba na Bahia: o samba-de-roda, geralmente corrído, isto é ligeiro e o samba de viola, geralmente mais compassado, isto é mais lento. No entanto, existem sim, uma infinidade de variações destas duas vertentes do samba a depender do contexto local, da composição eventual ou planejada do conjunto de samba e do evento no qual o samba se insere, pois cantam-se muitos sambas dentro de uma outra manifestação que tem sua própria narrativa e momentos musicais variados entre si, como p. ex. o "Nego fugido" de Acupe de Santo Amaro, o "Lindramor" de São Francisco do Conde, o Terno de Reis em Salvador e no Recôncavo a até mesmo em festas de Candomblé de Caboclo.

Ainda assim existem diversas denominações que provavelmente se referem às letras dos sambas e a suas diversas formas e movimentos individuais coreográficos. Cláudio Tavares tentou distinguir os sambas em várias categorias sem sabermos os critérios de classificação, nem mesmo a origem das suas observações e conclusões. Ele tratou das letras, da aparência e indumentária desses sambas os quais, segundo ele, "desvendam aspectos psicológicos e dos costumes do negro brasileiro" (1949:28).

"Pelos assuntos e motivos principais, podemos dividir os sambas do negro baiano em cinco categorias não muito precisas: sambas que trazem reflexos das sobre-

vivências totêmicas; sambas com marcas de fitolatria (?); sambas com caráter de adoração fetichista, no sentido de demonstrar bem objetivamente a adoração aos deuses: sambas como expressão simbólica ou direta das dificuldades da vida material do povo, e sambas, mais antigos, ortodoxos, com vestígios da escravidão." (ibid:28)

Geraldo Costa Leal, odontólogo aposentado e um dos mais assíduos historiadores amadores na Bahia presenciou muitas festas populares e se preocupou com os costumes populares e com o registro de eventos culturais e artísticos da cidade. Ele descreveu detalhadamente um samba-de-roda acontecendo na festa de Santa Bárbara, que toma seu início no Pelourinho, na Igreja dos Rosários dos Pretos e se amplia pelo centro histórico durante o dia todo. Leal tem sido muito mais atento aos detalhes musicais e à beleza característica da coreografia no samba do que muitos outros comentadores antes:

Aqui na cidade do Salvador, assistimos àquelas "rodas de samba", que também ouvimos chamar de "samba coco" e "samba de prato" (...) Formado a roda, era ouvido o som de um cavaquinho, estrepitoso bater de palmas no ritmo da música, acompanhadas de um pequeno atabaque, colocado em baixo do em baixo do braço de algum participante, batido com as duas mãos, um chovalho, um pandeiro e muitas vezes os instrumentos paravam para se ouvir uma faca ser arranhada na borda de um prato de cozinha, complementando a sonoridade inusitada e distinta. As palmas não paravam, e no contorno da roda uma crioula ou mulata sambava rodopiando. Nem todos os componentes das rodas eram jovens, havia até velhos e senhoras participantes com grande habilidade dançante, que passavam a outro componente o direito de se apresentar no centro da roda. Com uma umbigada, transferiam a outro bailarino a responsabilidade de uma grande exibição de movimentos dos pés, o molejo das cadeiras, dos ombros e dos braços, enfim, todo o corpo em requebros, recebendo carícias das próprias mãos que ficavam inquietantemente eróticas.(...) O tirador do samba poderia estar cantando o estribilho, e os componentes da roda, o refrão. Várias músicas de domínio público, outras de autores conhecidos, algumas oriundas de outros locais, que também usavam o mesmo artifício, já que a palavra samba originou-se de SEMBA, que era a umbigada introduzida no Brasil pelos escravos bantos. (...) Aqui, nas festas de largo, nas

rodas de samba, ouvimos uma variedade de músicas alegres: Levanta a saia mulata, Marinheiro só, Chapéu grande, Paraná ê, se essa mulher fosse minha, Maneiro pau, Patrão prenda seu gado, e uma variedade de músicas agradáveis e buliçosas. (...)" (2000:95)

Costa Leal menciona instrumentos diversos como p.ex. o cavaquinho e não a viola que em outros relatos é o instrumento de corda mais típico para a roda de samba, e registra também um pequeno atabaque que foi colocado em baixo do braço, diferente do atabaque grande, tocado no candomblé e na capoeira, geralmente em pé. Este atabaque muito provavelmente é um pequeno tambor feito de um barril, para embalar peixe e outras mercadorias, como se usava muito naquela época, anos 30 e 40, ainda registrado em diversas fotografias do fotógrafo e pesquisador Pierre Verger no final dos anos 40. O imprescindível pandeiro e um chocalho fazem parte da orquestra, como mais uma vez o prato que tinha uma função muito importante, pois, segundo Costa Leal, os outros instrumentos paravam de vez em quando para ouvi-lo ressoar sozinho. Junto com as palmas e os cantos se forma um conjunto musical que teria uma "sonoridade inusitada e distinta" - um julgamento bastante positivo comparado com os adjetivos dados às rodas de samba algumas décadas anterior. Quanto ao canto, Costa Leal aponta para a interação do "tirador" que canta os estribilhos e o coro que canta somente o refrão e ele destaca o fato de que o repertório - "uma variedade de músicas agradáveis e buliçosas" - se compõe de músicas conhecidas de domínio público e de músicas que teriam autores conhecidos. Costa Leal deixou esta informação importante porque geralmente supõe-se que as músicas do samba-de-roda seriam exclusivamente de "domínio público" ou então de criação espontânea e coletiva como de fato acontece em muitas rodas de samba. No entanto, na literatura existente, raramente foi mencionado o fato de que existiam e existem compositores identificados também nas manifestações populares. Outro detalhe interessante nesta descrição é o termo samba de coco ou samba de prato que poderia ser uma referência à célula rítmica (3 - 3 - 2) como é tocada por um instrumento no baião e no coco em Alagoas e Pernambuco, e que no samba-de-roda geralmente é batida com as palmas. A fórmula utilizada, uma pequena time-line com batidas na duração de três e duas semicolcheias será mais detalhadamente comentada no próximo parágrafo.

Tavares, descrevendo o samba-de-rojão, ou seja, o samba de viola, mencionou que ele teria influência sertaneja e que ele "serve para os cantadores tirarem desafios e o pandeiro dá repiques bem demorados" o

que remete às músicas nas regiões do interior, principalmente do Sertão da Bahia, com seu ritmo mais lento, seus desafios e repentes.

Samba de roda e seu parente samba de viola na perspectiva etnomusicológica e folclórica

Emilia Biancardi, pesquisadora do folclore baiano e brasileiro em geral, numa pesquisa não-editada sobre samba-de-roda e outras manifestações populares do Recôncavo, também transcreve a célula rítmica (3 - 3 - 2), mencionada acima como sendo aquela que é batida com palmas, e que segundo ela, é chamada de "Esquenta Mulher" ou "Quebra Bosta". O termo "Esquenta mulher" encontra-se difundido no Nordeste todo, para as bandas chamadas Cabaçal com o instrumento característico zabumba ou enquanto nome da zabumba, o que aponta novamente para a influência da musicalidade nordestina, diferente da música predominantemente afro-descendente em Salvador. Existem diversas formulas rítmicas para o acompanhamento das palmas que podem variar conforme estilo regional do samba e a própria dinâmica na roda de samba. Biancardi encontrou diversos termos para os subgêneros do samba-de-roda, vindo de informantes, tanto de Salvador como da zona rural, "sendo as designações mais citadas as de samba Parelhado ou de Parelha, samba-de-roda Corrido, samba de Leva e samba Chulado. Há outras designações para as mesmas espécies de samba a depender da região.(sem paginação)" O subgênero mais difundido, segundo ela, seria o samba corrido que tem um ritmo acelerado, acompanhado de um canto pergunta-resposta simples e que marca sua presença característica nas festas de largo e nas festas religiosas tradicionais em conjunto com seu lado profano.

Biancardi transcreveu os ritmos de vários instrumentos no samba-de-roda corrido, utilizando sua representação gráfica: Um tambor que toca um ritmo básico, marcando a mesma célula como as palmas (3 - 3 - 2); um tambor chamado dobrado que toca todas as semicolcheias do compasso; um pandeiro acentuando a primeira de um grupo de quatro semicolcheias; um prato e um reco-reco que também tocam em semicolcheias, acentuando os últimos três de um grupo de oito semicolcheias. Um outro instrumento inusitado é um par de colheres de metal tocando em semicolcheias que "... são percutidas da coxa para a mão que funciona como caixa acústica, sendo que o indicador serve de eixo separando uma colher da outra, ficando a colher de cima presa pelo indicador e polegar, e a de baixo pelo médio e indicador." (Biancardi, sem paginação). Mais um recurso inusitado e raro

de se encontrar é a marcação rítmica de uma pessoa, com uma mão criando um corpo de ressonância nas axilas, acentuando uma colcheia pontuada com uma semicolcheia seguida de uma pausa de semínima.

A grande variedade de subgêneros do samba-de-roda também foi encontrada pelo pesquisador Tiago de Oliveira Pinto (1991) que realizou uma pesquisa detalhada sobre o samba de viola no Recôncavo, particularmente em Santo Amaro e que descobre duas distinções principais como lhe foi explicado pelo Mestre de Capoeira Vavá:

"Capoeira é mesmo que samba: samba de estivador é um, samba de chula é outro, samba corrido é outro. É mesmo que a capoeira, porque o samba corrido não é todo mundo que gosta. Essa velha de outrora não gosta, porque ela vai trabalhar demais e já não tem perna para isso. E o samba amarrado não, samba um agora, o indivíduo canta, quando ele vai parar, ela entra, vai sambar. Quando ela sai, não entra outro, ele vai cantar de novo. Agora quando tira a chula, é que outra entre pra samba, e o samba-de-roda corrido não, você samba aqui, dá umbigada naquele, aquele vai, aquele outro já vai ali, é ligeirinho o negócio, de molha a camisa. Não tem diferença." (1991:248)

Estas duas categorias: **amarrado** e **corrido**, muitas vezes não conceituam estilos musicais diferentes, mas duas modalidades que podem acontecer na mesma roda de samba num determinado momento. Como numa roda de capoeira é mais provável que o samba comece **amarrado** até digamos a roda "esquentar" e em dado momento se tornar **corrido**. No entanto, essas modalidades variam de região em região, pois em determinados lugares e rodas tradicionais do Recôncavo, elas não se misturam na mesma roda de samba. Oliveira Pinto argumenta que as duas categorias principais abrigam inúmeras variações e que a dificuldade da nomenclatura resulta no uso paralelo dos termos. Segundo o Mestre Vavá então, o samba-de-roda seria o equivalente do samba corrido, enquanto em Cachoeira o termo samba-de-roda geralmente é usado para o samba de viola, que por sua vez é diferente do samba de viola de Santo Amaro, porque não apresenta a chula como característica.

Na introdução da pesquisa sobre o samba de viola em Santo Amaro, Tiago de Oliveira Pinto levanta informações importantes sobre os vários níveis rítmicos geralmente utilizados no samba-de-roda baiano que são entrelaçados de forma específica e apresentam variações regionais. Ele dis-

tingue as características de três níveis que ele chama de *pulso elementar*, *time-line* e *beat*:

"1.) Elementarpuls-Ebene: Die sukzessive Folge der Elementarpulse, d. h. der kleinsten subjektiven Orientierungseinheiten, im samba fast immer identisch mit den kleinsten Aktions- und Zeitwerten im 8er- bzw. im 16er-Formenzyklus, wird akustisch lückenlos ausgefüllt. Die einzelnen Schläge erhalten jedoch unterschiedliche Betonungen. Hier sind auch Rasseln verschiedenster Art, *prato e faca* und oftmals auch *pandeiros* als wesentliche ausführende Instrumente zu nennen.

2.) *Time-line*-Ebene: Der Formzyklus wird von einer asymmetrisch strukturierten und präzise, meist hoch klingende Folge von geschlagenen und leeren Elementarpulsen, bzw. der Komplementärformel ausgefüllt. Neben dem Spiel auf der Doppelglocke agogô, auf einer Glasflasche oder auf das Korpus einer Trommel, werden solche Formeln auch durch das Klatschen erzeugt.

3.) Beat-Ebene: Der Beat, häufig umspielt, doch niemals innerhalb der zyklischen Einheiten verschoben, wird auf Fass- und Konustrommeln (*atabaque* und *timbal*) akustisch hervorgehoben. Wichtig ist, dass diese Ebene auch die Orientierungsebene der Tänze ist, d. h. in Beziehung zum Beat lassen sich die wesentlichen Tanzschritte zuordnen." (1991:111)¹

Para as palmas, Oliveira Pinto utiliza a mesma célula rítmica (3 - 3 - 2), que corresponde com aquela transcrita por Biancardi, como sendo a fórmula característica utilizada na Bahia e que ele anota em 8 pulsos destacando os batimentos: x . . x . . x . . Desta forma geralmente são anotadas as fórmulas para a *timeline*, um conceito e termo criado por Nketia² e desenvolvido pelo etnomusicólogo Gerhard Kubik que acrescentou o conceito da *cifra formal* para um ciclo rítmico. A *cifra formal* indica o número das

¹ 1.) plano do pulso elementar: a seqüência sucessiva dos pulsos elementares, i. e. as unidades de orientação mínimas subjetivas, no samba quase sempre idêntico com os valores temporais e ativos no ciclo formal de 8 respectivamente 16 pulsos, sempre é preenchido acusticamente sem pausas. Porém as batidas individuais são acentuadas de forma diferenciada. Aqui podem ser mencionados os diversos tipos de chocalho, prato e faca e freqüentemente pandeiros como instrumentos executantes essenciais. 2.) plano do timeline: O ciclo formal é preenchido por uma fórmula complementar que é uma seqüência estruturada de maneira assimétrica de pulsos

pulsações elementares existentes num ritmo, incluindo todas as pulsações, as batidas e as não-batidas.

Kubik (1979) conseguiu desvendar vínculos rítmicos entre músicas africanas e afro-brasileiras, estabelecendo dois conceitos de ciclos rítmicos principais presentes no Brasil: um ciclo de 12 pulsações, oriundo da África Ocidental, predominando na Bahia, em diversos ritmos de candomblé, e um ciclo de 16 pulsações, oriundo da África Central e dos grupos *Bantu* que predominam no samba carioca, como também no samba baiano do Recôncavo. A transcrição dos ritmos em ciclo rítmico está simplificada pela anotação dos pulsos batidos (x) e os pulsos não batidos (.). Uma outra possibilidade de anotar os ciclos rítmicos se realiza utilizando cifras que indicam um pulso batido seguido do número de pulsos não batidos (ou então batidos, mas sem acento podendo ser omitidos muitas vezes), como p. ex. na *timeline* geralmente encontrado no samba carioca, tocado pelo tamborim com um ciclo formal de 16 pulsos:

x . x . x . . x . x . x . x . . ou assim:
x . x . x(x) . x . x . x . x(x) . representado em cifras:
(2+2+3) + (2+2+2+3) marcando grupos de durações de
2 ou 3 semicolcheias

Esta última forma de anotar o ciclo rítmico aponta para um outro conceito muito importante no caso dos demais ritmos africanos: sua imparidade rítmica. Isto significa que os ciclos rítmicos que consistem em um determinado número de pulsos elementares, batidos ou não, e que não correspondem ao conceito ocidental do compasso, não podem ser divididos em duas partes iguais, na maioria das vezes. Eles são chamados ritmos *aditivos* por Nketia em contraste aos ritmos *divisivos* na cultura musical européia. Um ciclo rítmico de 12 pulsações está geralmente dividido da seguinte forma: 5 + 7 ou: 7 + 5, juntando grupos de cinco pulsos, respectivamente sete pulsos. O ciclo rítmico do samba carioca, anotado acima, então é um ritmo aditivo, em grupos de 7 + 9 pulsos ou então em 9 + 7 pulsos, a depender da

elementares, alguns omissos e outros batidos precisamente com timbres agudos. Estas fórmulas são reproduzidos pelas palmas, e principalmente pelo sino duplo agogô ou numa garrafa de vidro, corpo de tambor etc. 3.) plano do beat: o beat, geralmente dobrado, porém nunca deslocado nas suas unidades cíclicas, é destacado acusticamente nos tambores cônicos ou de barril (timbal, atabaque). É importante que este plano também é o plano de orientação das danças, i. e. os passos essenciais podem ser relacionados ao beat. (Tradução minha)

² NKETIA, J. H. Kwabena. *The Music of África*. New York, 1974.

definição do início de cada ciclo rítmico que varia de acordo com o estilo, contexto e a origem desse ritmo. Os ritmos aditivos podem ser assimétricos, como na maioria dos casos ou então simétricos como acontece também em alguns ritmos usados no Candomblé, p. ex. nos ritmos *batá* (2 + 2 + 2) e *ijexá* (8 + 8).

Oliveira Pinto reconhece que praticamente não existe uma estruturação igual a todas as formas do samba e que a fórmula de oito pulsos no sambade-roda é muito usada enquanto no samba de viola de Santo Amaro é utilizada uma fórmula de 16 pulsos. A fórmula curta de oito pulsos batida com as palmas, porém, pode ser combinada com outras de 16 pulsos que geralmente são tocadas em instrumentos de timbre agudo como o agogô e a garrafa de vidro e que apresentam, segundo Oliveira Pinto, estas duas fórmulas de *timeline* mais usadas no Recôncavo (ibid:113):

$$(16) \begin{array}{cccccccc} x & . & x & x & . & x & . & x & . & x & x & . \end{array} \quad \text{ou} \quad (16) \begin{array}{cccccccc} x & x & x & . & x & x & . & x & . & x & . & x & . \end{array}$$

$$\begin{array}{cccccccc} 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 8 \end{array} \quad \begin{array}{cccccccc} 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 8 \end{array}$$

O plano do *beat*, chamado de marcação geralmente é tocado em atabaques ou outros tambores disponíveis e basicamente acentua da seguinte forma (ibid:111):

$$(16) \begin{array}{cccc} x & x & . & . & x & x & . & . & x & x & . & . & x & x & . & . \end{array}$$

$$\begin{array}{cccc} 1 & 2 & 3 & 4 \end{array}$$

A batida antes do *beat* que é chamado de *antecipado* é que mais caracteriza o ritmo e geralmente é tocado na margem do couro do atabaque, principalmente antes do 1 e do 3. Existem diversas formas de marcação que se distribuem da seguinte maneira (ibid:112):

Margem

□									□							
	□				□	□				□				□	□	

Meio

$$\begin{array}{cccc} 1 & 2 & (1) & (2) \end{array}$$

Margem

□									□							
	□	□	□	□	□				□	□	□	□	□			

Meio

1 2 (1) (2)

A pulsação elementar acima de 8 pulsos, muito usada no samba-do-roda corrido, não exclui o uso de outras fórmulas rítmicas com ciclo de 16 pulsos, geralmente usadas no Recôncavo no samba de viola e também colhidas por Oliveira Pinto na sua forma básica (ibid:112-113)

Margem

□						□		□								
	□			□	□			□				□	□			

Meio

1 2 3 4

Margem

□						□		□								
	□	□	□	□	□				□	□	□	□	□			

Meio

1 2 3 4

Estas fórmulas rítmicas representam somente algumas das variações existentes que podem ser improvisadas infinitamente e que variam de acordo com cada região e tradição local.

Uma especialidade do samba-de-roda no Recôncavo é o samba de viola que por sua vez tem um estilo característico que é o samba chula, o qual está sendo preservado principalmente na região de Santo Amaro. O uso dos termos não está sempre tão definido, porque pode haver um samba de viola que é um samba-de-roda com a presença da viola ou então acompanhado de outros instrumentos de corda. Este samba não teria necessariamente a poesia da chula, sendo ela uma forma específica de cantar, diferen-

te do canto simples no estilo da pergunta-resposta do samba-de-roda. Esta particularidade do samba baiano, também foi estudada pelos etnomusicólogos Ralph Wadley (1980/81) e Tiago de Oliveira Pinto (1991) e, portanto quero apresentar somente algumas características.

O samba chula é mais complexo musicalmente do que o samba-de-roda e sua origem e presença parecem se centrar quase que exclusivamente na região de Santo Amaro e em poucos outros lugares do Recôncavo. Ele é um samba de viola no qual a viola é tocada de maneira característica com tonalidades determinadas, afinações das cordas, técnicas e acentos rítmicos. A viola é um instrumento de corda trazido pela cultura portuguesa e que no Brasil foi modificado na sua construção, dando surgimento a formas e timbres diferentes que variam de região em região. A viola típica da região de Santo Amaro chama-se *machete* e se encontra em processo de extinção pelo fato de que os construtores desse instrumento quase todos falecerem e poucos instrumentos antigos ainda estão em uso. Muitos instrumentos quebraram e não foram consertados na falta do artesão específico enquanto outros tocadores de viola abandonaram sua arte musical, em função da convergência para uma das igrejas pentecostais que proíbem este tipo de música, pela sua suposta proximidade ao "pecado". Muitas vezes, nesta conversão os instrumentos foram banidos do lar ou mesmo jogado fora. Ao mesmo tempo, a viola tradicional está sendo cada vez mais substituída pelo cavaquinho e pela viola paulista que é maior e tem uma sonoridade dura e metálica, enquanto o *machete* tem um timbre mais doce e melódico e menos "potente".

Uma das características do samba chula é o canto que apresenta uma quadra que é chamada chula³ e geralmente consta de 2 a 4 versos que são cantados pelo cantor principal sem serem repetidos pelo coro. O canto do samba-de-roda normalmente e pronunciado em versos curtos os quais são logo repetidos e/ou respondidos pelo coro no esquema pergunta-resposta. Segundo Wadley a chula "pode ter sentido lógico, mensagem clara, ser narrativa linear, ou pode ser altamente simbólica, parecendo a expressão de uma livre associação." (1981:33). Muitas vezes a chula é seguida de um relativo, que são dois versos que deveriam fechar ou comentar de alguma

³ chula é um termo que pode ser encontrado para vários gêneros musicais e coreográficos, tanto em Portugal como em várias regiões do Brasil. Na Bahia além da chula característica no samba chula do Recôncavo, tem por exemplo a chula que é cantada na música da Capoeira, depois da ladainha, por alguns chamado de saudação.

forma a narrativa da chula o que nem sempre acontece. Um determinado relativo pode estar vinculado tradicionalmente a uma chula conhecida, sem que se conhecesse sempre o sentido e contexto histórico dessa combinação poética. A chula foi descrita da seguinte forma por Guilherme de Melo:

"Chulas são as composições poéticas que servem de tema ao samba. As composições musicais das chulas fazem-se de uma, duas ou no máximo quatro frases melódicas abrangendo cada uma duas ou quatro compassos, terminando por um estribilho cantado em coro, cujas palavras são as que denominam o samba. É muito curioso assistir no nosso Recôncavo a um samba de crioulas e mestiços, já pelas sátiras tiradas algumas vezes de improviso que são bem chistosos e picantes; já pelos meneios, umbigadas e sapateados, tais como: o corta-jaca, o miudinho, o choradinho, o baiano, o côco e muito outros, que sendo por vezes executados com maestria por uma das dançarinas tornam-na a protagonista mais saliente e disputada do samba. (1947:32)

O comentário do Melo sobre os diversos passos de dança com uma coreografia específica e denominações conhecidas (documentadas também por Carneiro, na E.M.B. e por outros autores), menciona um componente importantíssimo, tanto do samba-de-roda como do samba de viola: a coreografia com seus aspectos cênicos, sendo que o samba-de-roda muitas vezes é chamado de folguedo popular.

Entre o samba chula e o samba-de-roda tem algumas diferenças básicas, que foram registradas com detalhe e algumas transcrições por Waddey (1980/81). O instrumento viola para o samba chula tradicional é imprescindível, e geralmente ainda acompanhado de outros instrumentos de corda, sejam eles um violão, um cavaquinho, um banjo ou outro tipo de viola. O samba-de-roda típico geralmente se faz sem instrumentos melódicos e harmônicos, somente com atabaques e/ou pandeiros, canto e na palma da mão, sendo que na prática sempre quando possível, instrumentos diversos são acrescentados, de corda ou de sopro ou outros instrumentos de percussão. A chula não faz parte do samba-de-roda, onde se canta o samba corrido como já foi dito anteriormente no estilo pergunta-resposta que não perde sua atualidade e preserva nos repertórios do samba-de-roda uma imensa variedade de formas poéticas, muitas brincadeiras, jogos de palavras, trocadilhos entre outros. No samba chula geralmente se valoriza um canto melódico e uma poesia expressiva, ainda reforçada por uma segunda voz que canta com uma terça de diferença e improvisações melódicas. Esta

terça muitas vezes é uma terça intermediária entre uma terça maior e menor, o que gera um timbre harmônico inusitado que corresponde com outras melodias e harmonias nordestinas de diversos estilos musicais.

Outro aspecto importante é a coreografia que no samba chula somente permite a entrada de uma dançarina depois que a chula, ou seja, a parte vocal termina e a parte instrumental começa, a qual pode se estender por vários minutos. A próxima dançarina deve entrar somente após uma outra chula cantada, porém, observei que numa parte instrumental prolongada, às vezes entram várias dançarinas, uma após a outra. No samba-de-roda, as pessoas dançam, acompanhando os corridos cantados, revezando num ritmo muito mais rápido do que no samba chula, dando umbigada ou pernada na próxima pessoa que pode ser homem ou mulher. Muitas vezes também entram duas pessoas na roda, e uma terceira disputa para dançar com uma pessoa, mulher ou homem que permanece no meio da roda.

No ano 1992 foi realizada uma pesquisa sobre o samba-de-roda na região de Cachoeira por Elisabeth Travassos e Rosa Zamith que resultou na gravação de um disco de diversos conjuntos de samba de Cachoeira, São Felix e Muritiba pela Funarte em 1994.⁴ Rosa Zamith aponta algumas características do samba-de-roda sintetizando as demais pesquisas (1995:57):

- diversidade das designações para o gênero samba, relacionadas à coreografia ou instrumental;
- variedade de instrumentos absorvidos no samba a depender do contexto, influência e possibilidade;
- importância da relação entre música, letra e dança; função do canto em solo/coro, pergunta/resposta comentando e instigando os dançarinos;
- flexibilidade e migração do evento samba de áreas rurais para espaços urbanos

Na região de Cachoeira, a autora identifica o uso freqüente dos seguintes instrumentos: cavaquinho, viola de 10 cordas duplas e violão, timbal de repique e de marcação, pandeiros, maracá, triângulo, reco-reco, taubinhas (tábuas de madeira) e/ou palmas. Zamith descreve a ordem dos vários momentos de um samba corrido com barravento, uma forma típica da região pesquisada.

"Entrada - Introdução instrumental 1a frase - cordas sem repetição. 2a frase - cordas e percussão. Esta frase pos-

⁴ "Samba-de-Roda no Recôncavo Baiano", nº 47, MinC/Funarte/CFCP de 1994, lançado em 1995.

sui variações podendo se alongar por tempo variável para aguardar o solo vocal. Solo ou duo vocal - o samba é enunciado por uma ou duas vozes, possuindo número variável de frases, predominando períodos com 2 ou 3 frases. Coro repete ou responde ao enunciado na samba, em uníssono ou criando uma segunda voz. A resposta pode ser um membro de frase, uma ou mais frases. Ponto de ligação (Barravento) Semelhante à entrada, porém, com todos os instrumentos tocando juntos. Serve como ligação para a repetição ou para aguardar um novo samba. Conclusão - Todos os instrumentos executam a entrada, concluindo na 2ª frase, realizando variações em decrescendo até o som desaparecer." (1995:63)

A expressão *barravento*, aqui é definido como um momento instrumental no samba que faz uma ponte entre duas partes vocais e que por essa característica específica deu o nome à forma de samba *corrido e barravento*. Aparentemente se trata de mais um termo da cultura afro-brasileira que pode assumir vários significados, sendo que no candomblé de Angola existe um ritmo rápido de 12 pulsos que também é chamado de *barravento*, na linguagem popular.

Segundo Davizinho de Mutá, o fundador do grupo musical **Barravento** em Salvador, o *barravento* "pode acontecer, mas já no final da festa, porque o barravento, ele é mais lento, ele é mais melodioso, é mais...interessante." Diferente do *barravento* em Cachoeira que é uma passagem instrumental, o *barravento* de Mutá, perto da ilha de Itaparica, e um momento vocal que acontece no final do samba: "Eles saíam do samba de roda, passava a noite toda, no dia seguinte pela manhã, continuava tomar cachacinha e já na venda não era mais samba de roda, já era barravento. As duplas todas cantando barravento" Na região de Mutá o *barravento* tem um significado e uma estrutura musical diferente do que no samba-de-roda de Cachoeira, expressando um clima de melancolia e despedida depois uma noite feliz de samba e que surgiu historicamente de um contexto de trabalho:

"o barravento já é diferente, são duas vozes, uma cantando assim atrás da outra, quase assim pegando as últimas sílabas. E não dá para sambar no barravento. O barravento é muito ou era muito tocada quando se fazia a taipa da casa. O povo era convidado para ajudar, para levantar uma casa, fazia uma cera de barro, aquela barro de gaiamum e aí ficava os homens machucando e as

mulheres carregando a água. Enquanto eles estavam ali machucando o barro, eles cantavam o barravento, no ouvido do outro e todos os outros ouviam, mas o barravento são geralmente duas pessoas cantando." (Davizinho de Mutá)

As diversas formas de cantar o samba, as pequenas variações e recursos vocais quanto ao ritmo do canto, sua melodia, seus timbres e efeitos vocais ainda tem sido muito pouco pesquisados e registrados. O samba de roda sempre foi um campo aberto para todos os participantes de soltar sua voz e pouco se sabe sobre determinadas regras ou preferências sonoras, porém existem recursos vocais que somente bons cantadores conseguem utilizar.

"A escolha do samba fica a critério do "puxador" que, em sua emissão vocal anasalada e aberta, utiliza curtos melismas vocais. Ele enuncia o samba, podendo estar acompanhado de uma segunda voz, cantando acima ou abaixo da melodia principal, em 3ºs ou 6ºs paralelas, que nem sempre aparecem desde o início da melodia, sendo criadas no seu decorrer." (Zamith, 1995:63)

Rosa Zamith deu mais atenção às particularidades do canto e os recursos vocais do que outros pesquisadores e descobriu várias formas de diálogo entre solista e coro que podem ser resultado das diversas tradições oralmente transmitidas como também inspirações espontâneas dos participantes da roda de samba. As diversas técnicas vocais, sonoridades alcançadas, distribuição de quadras e versos entre solo e coro, entre pergunta e resposta, as temáticas das poesias, os diversos cantos de trabalho e pontos religiosos - todos estes ingredientes que formam os sambas na Bahia ainda serão aprofundados em pesquisas futuras no meu projeto de pesquisa maior que abrange as "Tradições do Samba na Bahia", saindo do meio urbano para os sambas tradicionais "clássicos" do Recôncavo até os sambas poucos conhecidos (samba de lata, samba de nego, samba de velha) no interior da Bahia, nas regiões rurais mais remotas.

Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Briguet&Comp. Editora, 1926.
- BIANCARDI, Emilia. "Manifestações Folclóricas do Recôncavo Baiano" (sem data)
- CARNEIRO, Edson. *Samba de Umbigada*. Rio de Janeiro: MEC, 1961b.
- _____. *Folguedos Tradicionais*. Rio de Janeiro, 1982.
- CASCUDO, Luis Câmara. *Antologia do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Edit. Livraria Martins, 1956.
- CERQUEIRA, Nelson (Edit. Geral). "Batatinha - Diplomata do samba" *Revista da Bahia*. Nº24 Salvador: egba, 1997, pp. 7-43
- KOSTER, Henry, *Viagem ao Nordeste do Brasil*. Rio de Janeiro: Comp. Edit. Nacional, 1942, p. 316.
- KUBIK, Gerhard. *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil*. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979.
- LANDES, Ruth. *A cidade das mulheres*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- LEAL, Geraldo da Costa. *Salvador dos contos, cantos e encantos*. Salvador: Gráf. Santa Helena, 2000.
- LODY, Raul Giovanni. *Samba de Caboclo*. Cadernos de Folclore 17. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro-MEC-FUNARTE, 1977
- MARCONDES, Marcos Antonio (ed) *Enciclopédia da Música Brasileira, Erudita, Folclórica, Popular*. São Paulo: Publifolha, 1977.
- PIERSON, Donald. *Branços e Pretos na Bahia*. São Paulo: Nacional, 1971.

- PINTO, Tiago de Oliveira. *Capoeira, Samba, Candomblé*. Berlin: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 1991.
- RAMOS, Artur. *O Folclore negro na Brasil*. São Paulo: Edit. Da Casa do Estudante do Brasil, 1954.
- RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. São Paulo, 1945.
- RUGENDAS, *Viagem pitoresca através do Brasil*, 4. ed. São Paulo: Ed. Livraria Martins, 1949, p. 196.
- QUERINO, Manoel. *A Bahia de outrora*. Salvador: Progresso, 1955.
- SANSONE, L. e Santos, J. T. dos. *Ritmos em trânsito, Sócio-antropologia da Música na Bahia*. São Paulo: Dynamis, 1998.
- SERRA, Ordep. *O sagrado e o profano na Bahia*. Salvador: EDUFBA, 2000.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- TAVARES, Cláudio. "Roda de Samba", *A Cigarra*, Rio de Janeiro, 1949, p. 26.
- TAVARES, Odorico. *Bahia - imagens da terra e do povo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.
- TELES DOS SANTOS, Jocélio. "Divertimentos Estrondosos: Batuques e Sambas no Século XIX." In: Lívio Sansone e Jocélio Teles dos Santos (orgs.): *Ritmos em Trânsito. Sócio-Antropologia da Música Baiana*. São Paulo: Dynamis, 1998.
- TINHORAIO, J. R. *Pequena história da música popular. Da modinha á canção do protesto*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- _____. *Os sons dos negros no Brasil*. São Paulo: Art, 1988

VERGER, Pierre. *Notícias da Bahia*. Salvador, Corrupio, 1981

VIANA, A. *Casos e coisas da Bahia*. Salvador: Museu do Estado, 1950

WADDEY, Ralph C. "Viola de Samba and Samba de Viola in the Recôncavo of Bahia (Brazil)", *Latin American Music Review*, 1980/81, vol. 1 (2), pp. 196-212; vol. 2 (2), pp. 252-279.

ZAMITH, Rosa Maria. "O Samba-de-Roda Baiano em Tempo e Espaço". *Revista Interfaces*. Universidade Federal Rio de Janeiro, 1995, pp. 53-66.