

Samba corrido e samba de barravento em Cachoeira, Bahia: discursos em contraponto sobre a tradição no samba de roda¹

Caio Csermak (UFPB/Paraíba)

Palavras-chave: samba corrido; barravento; e transformações musicais.

Introdução

A organização em grupos artísticos de samba de roda dos sambadores de Cachoeira, Bahia, operou transformações significativas na instrumentação, nas técnicas de toque, nas formas de canto e nas funções dos instrumentos do samba na região. Esse processo é indissociável de mudanças na relevância de repertórios de distintos tipos de samba, dado que os sambadores dominam, além de um vasto repertório de sambas, diversos gêneros ou formas de samba, como *samba corrido*, *barravento*, *chula* e *samba de caboclo*, dentre outros.

Com a predominância do grupo artístico como forma de expressão do samba em Cachoeira a partir dos anos 1970, verifica-se uma estabilização e redução de repertórios de samba, o que levou à institucionalização de duas formas de samba pelos grupos: o *barravento* e o *corrido*. A partir dos anos 1980, uma segunda etapa é gestada, ganhando força nos últimos anos 20 anos com o processo de patrimonialização do samba de roda e um maior acesso às políticas culturais: a preponderância do *corrido* sobre o *barravento*. Isso fica mais nítido quando nos aproximamos do regime profissionalizado das *tocadas*, categoria nativa para as apresentações de samba de roda. *Barravento* e *corrido* assumem funções e figuram em momentos distintos das *tocadas*. A depender do contexto, os grupos tocarão um ou outro tipo de samba; já alguns grupos cultivam uma identidade inclinada a um deles. Assim, o contraste entre *barravento* e *corrido* se tornou estruturante dos grupos de samba em Cachoeira.

Nos discursos de sambadores e de pesquisadores sobre o samba, o *barravento* aparece, por um lado, como autêntico frente à descaracterização do samba pelo *corrido* e, por outro, o *corrido* se torna o repertório por excelência das novas gerações. No entanto, na maior parte do tempo acontece um jogo complementar entre ambos os tipos de samba, até porque boa parte dos sambas pode ser tocada nas formas tanto de *barravento*, como de *corrido*. O *corrido* operaria, portanto, como uma *ponta de lança*, promovendo um maior

¹ Trabalho apresentado na 34ª Reunião Brasileira de Antropologia (Ano: 2024);

contato com repertórios alheios ao samba, sobretudo aqueles da música de consumo massivo e dos eventos musicais de caráter mais comercial. O *barravento*, por sua vez, seria um samba conectado ao *fundamento* e mobilizado pelos discursos tradicionalistas sobre o samba. Há, contudo, um campo de contenda em que os discursos dos *sambadores* apontam disputas e polissemias. Por isso, através da análise de dados de campo recolhidos ao longo de 2 anos de pesquisa etnográfica com os sambadores de Cachoeira, este trabalho analisa perspectivas múltiplas sobre os sambas *barravento* e *corrido* para discutir como eles são mobilizados em discursos orais e musicais para produzir compreensões diversas sobre tradição e autenticidade no samba de roda de Cachoeira.

Busco, portanto, sistematizar essas questões em uma abordagem musicológica que irá se debruçar sobre um conjunto limitado de transformações musicais do samba em Cachoeira. Minha intenção é compreender em termos musicológicos algumas questões relevantes do samba de Cachoeira que nos permitirão ver a partir de outra perspectiva os processos até aqui descritos. Para esse objetivo, valho-me tanto das narrativas dos *sambadores*, como de suas práticas musicais: combino a descrição textual com o uso de ferramentas de transcrição e análise musicais (Csermak, 2020).

O samba de Cachoeira como prática musical

Afirmar que a cultura é dinâmica e que as suas formas de expressão artística estão em constante transformação se tornou um lugar comum em textos acadêmicos, projetos culturais e documentos institucionais, funcionando como uma boia para evitar o afogamento nas águas turbulentas do tempo. Em contraste, há uma tendência à nostalgia em muitos textos sobre expressões artísticas e patrimônios culturais, que avaliam essa mudança a partir de um sentimento inexorável de perda (Santos, 1996). A primeira questão que poderíamos nos colocar, portanto, é como os detentores de uma forma de expressão artística enxergam e, em sentido limitado, produzem a mudança. Por mais que as forças do mercado e as tendências de longo prazo das políticas públicas tenham um peso inegável nos processos de mudança estética nas culturas populares, advogo que primeiro é preciso olhar para como os processos endógenos contribuem para a mudança de formas de expressão artística. Ao fazer isso, vemos que a transformação das formas musicais do samba de roda não é homogênea e que a

disputa entre *sambadores* e grupos pelo controle de tal processo pode nos revelar questões que ficam invisibilizadas quando sobrevalorizamos a influência de fatores externos.

Sempre perguntei aos *sambadores*, fossem de qualquer faixa etária, como viam as diferenças entre o samba de hoje e o de outras épocas. Ainda que eu não colocasse um recorte temporal nessa pergunta, a maioria das respostas – mesmo no caso dos mais jovens – tinha como referência o samba do *tempo antigo*. Embora não exista um consenso entre eles sobre como era esse samba, as respostas convergiam em alguns pontos: era um samba feito por formações menores e com menos instrumentos, às vezes apenas com pandeiro, timbal/atabaque e viola; era o samba feito nos *carurus*, *rezas* e festas vicinais, não nos palcos; os eventos atravessavam a noite sem o medo da atual violência urbana; o samba era *mais amarrado*, sendo que o *barravento* e a *chula* eram mais valorizados do que o *corrido*; e os coletivos formados pelos *sambadores* eram variáveis e não possuíam a formalidade dos atuais grupos de samba de roda.

Saber ao certo como era esse samba é uma tarefa difícil em Cachoeira, já que, com raríssimas exceções, não há registros audiovisuais e sonoros do samba de Cachoeira antes dos anos 1990. Os registros feitos por Ralph Waddey (anos 1970) passaram ao largo de Cachoeira e os de Tiago Oliveira Pinto (anos 1980) apresentam um curto vídeo no qual um grupo de samba de roda não identificado toca na rua 25 de Junho. Por outro lado, há um precioso registro sonoro de pouco mais de dois minutos do Samba de Roda da Suerdieck feito em 1973 pelo percussionista e pesquisador Djalma Corrêa que, por sorte, está disponível em seu site – ainda que a qualidade do áudio seja ruim². Fora isso, os primeiros registros acadêmicos de maior amplitude na região foram feitos no começo dos anos 1990 pela pesquisadora Rosa Maria Zamith e a partir dos anos 2000 pela pesquisadora Francisca Helena Marques. Foi também nos anos 1990 que alguns grupos de Cachoeira e São Félix foram registrados pela primeira vez em CD: o Samba de Roda Filhos de Nagô gravou seu primeiro CD nos estúdios WR de Salvador; e o Samba de Roda da Suerdieck e o Samba de Roda Esmola Cantada gravaram algumas faixas no projeto Bahia Singular e Plural do Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia – IRDEB.

² Eu tentei entrar em contato de diversas maneiras com Djalma Corrêa para verificar se havia mais registros dessa natureza em seu arquivo pessoal, mas, infelizmente, não obtive resposta.

Assim, a comparação que farei nesse trabalho entre o samba do *tempo antigo* e o samba do tempo presente em Cachoeira se baseia na memória oral dos *sambadores* e na elaboração de hipóteses especulativas a partir dos poucos registros e escritos disponíveis sobre o tema para o período que precede os anos 1990. Por outro lado, o uso dos registros sonoros feitos a partir dos anos 1990 e dos meus próprios registros permitem que avaliemos diferenças significativas nos modos de fazer samba de Cachoeira.

Ao longo do meu período de campo fiz dezenas de horas de registros sonoros de eventos musicais cachoeiranos e de encontros com *sambadores* e grupos de samba de roda. Tais registros dão conta de uma grande diversidade de eventos e de formas de fazer samba. Mesmo que contemporâneos, os registros feitos por mim representam distintos contextos da prática musical do samba em Cachoeira, assim como também contemplam vários *sambadores* associados ao *tempo antigo*, fornecendo, assim, pistas relevantes sobre como as formas de fazer samba têm se transformado. O cruzamento da memória oral dos *sambadores* com a análise desses registros parece ser suficiente para aventar um conjunto de hipóteses plausíveis sobre a transformação do samba em Cachoeira, sobretudo tendo como apoio e referência pesquisas que abordaram questões similares em Cachoeira e em outras localidades do Recôncavo (Waddey, 1980; 1981; Oliveira Pinto, 1991; Zamith, 1995; Marques, 2003; 2008; Graeff&Oliveira Pinto, 2012; Graeff, 2015; Döring, 2016).

Por mais que *sambadores* associados ao *tempo antigo* lamentem a perda de certas maneiras de fazer samba, isso não os converte, automaticamente, em conservadores formalistas. Pelo contrário, entre os *tiradores de chula*, a capacidade de criar, compor e inovar é muito valorizada. Como aponta Döring (2016, pp.95-96, grifos no original),

A questão da autoria no samba chula é, também, relativa. O sambador usualmente se ‘apropria’ de determinadas chulas de domínio público, caracterizando-a pelo seu jeito específico de cantar os versos ou rimar. Com isso, cada sambador cria uma espécie de “patente” sobre determinadas chulas, sendo muitas vezes imitado por outros sambadores, e assim gerando uma genealogia de “autoria” pelas qualidades interpretativas, melódicas e sonoras de determinadas chulas. Outras vezes, as chulas são herdadas, transmitidas do mestre para seu aprendiz, ou de avô para o neto e de pai para filho.

Nesse sentido, se alguns repertórios cachoeiranos buscam relativo isolamento para garantir a manutenção de suas formas tradicionais e de seus fundamentos, o samba tem como característica relevante a sua alta capacidade criativa, que permite tanto o comentário da vida

cotidiana, quanto a comunicação entre grupos sociais e repertórios distintos. A institucionalização dos grupos de samba de roda e a profissionalização de *sambadores*, contudo, criaram um novo contexto para as transformações estilísticas no samba de Cachoeira.

Esses processos começaram ainda nos 1950, tendo como marco inicial a criação do Samba de Roda da Suerdieck por dona Dalva Damiana (Csermak, 2020). Muitos personagens os acompanham desde o princípio e colaboraram intensamente com a minha pesquisa. Tenho, portanto, muitos registros da memória oral dos *sambadores* sobre esse período. Com o passar dos anos, é claro que muitas dessas memórias já não têm mais uma data exata, sobretudo aquelas que não estão ligadas a nenhum marco temporal de conhecimento geral – como, por exemplo, a realização do primeiro São João Feira do Porto em 1972. Isso não diminui a importância de tais relatos, principalmente quando temos como referência a categoria êmica de *tempo antigo* – que está ligada à uma concepção flexível e circular do tempo. Muitos desses relatos do *tempo antigo* não estão se referindo a acontecimentos ou características da mesma década ou até da mesma geração, mas o que realmente me interessa aqui é como eles criam um antagonismo com o samba do tempo presente.

Parto do pressuposto de que o tempo afro-brasileiro de Cachoeira pode operar de modo cíclico, tornando possíveis atualizações do passado no presente. De certa forma, é isso que acontece quando ancestrais coletivizados, como os *caboclos*, *descem* aos corpos e cantam e dançam entre os humanos. De modo similar, o *tempo antigo* é potencialmente acessível nos terreiros de Candomblé que mantêm e cultivam os *fundamentos* de suas nações. Já aquele samba do *tempo antigo*, embora não mais presente na maioria dos eventos musicais cachoeiranos, ainda pode ser feito pelos velhos *sambadores* e mesmo pelos jovens que *pegaram o ritmo* dos tocadores *antigos*. Isso não quer dizer que a materialidade dos instrumentos musicais e que as técnicas de toque e canto possam ser recuperadas, mas sim que essas últimas podem ser acessadas por *sambadores* contemporâneos em seus novos instrumentos – evidenciando o contraste com o samba do tempo presente. Tais esforços mnemônicos, embora não sejam registros históricos, fornecem informações relevantes.

Ainda que não exista um consenso entre os *sambadores* sobre como se deve cantar ou tocar cada tipo de samba, há características específicas que são recorrentemente apontadas

como o modo de tocar no *tempo antigo* e que diferem daquelas do tempo presente. Em todos os casos, as características extramusicais parecem ser tão relevantes quanto as musicais. Por sua vez, é evidente que há elementos estritamente musicais relativos a instrumentação, técnicas de toque, formas de canto, padrões rítmicos e questões harmônicas.

Barravento e corrido

As transformações musicais apontadas no samba de Cachoeira mostram como os grupos de samba de roda operaram mudanças na instrumentação, nas técnicas de toque, nas formas de canto e nas funções dos instrumentos. Esse processo é indissociável de mudanças na relevância de repertórios de distintos tipos de samba, principalmente entre aqueles preponderantes entre os grupos de samba de roda de Cachoeira: *barravento* e *corrido*.

É de se esperar que um bom *sambador* do tempo presente em Cachoeira seja capaz de tocar e cantar diversos tipos de samba, como *samba de caboclo*, *samba de bumba-meu-boi*, *samba de santo*, *barraventos* e *corridos*. Os *sambadores* oriundos do *tempo antigo* ainda podem cantar *chula* ou *samba de parada*, *samba versado* e *samba de estivador*. Aqueles que também são *ogãs*, por sua vez, devem dominar um amplo repertório de cantigas de sua nação e de outras. Uma *sambadeira* que seja irmã da Boa Morte - além dos sambas - precisará dominar *ladainhas* e outros cantos da liturgia da Festa da Boa Morte e Glória. Por sua vez, a maioria das *sambadeiras* costuma cantar outros repertórios, como *rezas* e *cantigas de esmola*.

Com isso, vemos que a maioria dos personagens relevantes do samba de Cachoeira é capaz de cantar repertórios variados, inclusive distintos tipos de samba. Parte desses repertórios são cantados e tocados por coletivos flexíveis e pouco institucionalizados que não se confundem com os grupos de samba de roda. Isso acontece porque o grupo de samba de roda é apenas um dentre os muitos coletivos formados por cachoeiranos ao longo dos eventos musicais. Mesmo assim, não seria exagero dizer que o grupo de samba de roda se tornou o principal coletivo do samba cachoeirano e, quanto mais nos aproximamos do regime das *tocadas*, maior é o seu protagonismo.

Se os *sambadores* se remetem ao samba do *tempo antigo* descrevendo eventos em que poucos instrumentos eram revezados nas mãos de muitas pessoas ao longo de toda uma noite, é porque a prevalência dos grupos de samba de roda nos eventos musicais cachoeiranos é razoavelmente recente. Embora existente desde os anos 1950, essa forma de organização

social se fortaleceu nos anos 1980, tornando-se preponderante no cenário cachoeirano nos anos 2000, na esteira da patrimonialização do samba e das oportunidades criadas pelas políticas culturais dos governos do Partido dos Trabalhadores (Muniagurria, 2016). As transformações musicais do samba são uma consequência da predominância do grupo de samba de roda como forma de expressão em Cachoeira. Essas transformações aconteceram em paralelo com outro movimento, que é a estabilização e redução de repertórios, o que levou à institucionalização de dois tipos de samba pelos grupos de samba de roda: o *barravento* e o *corrido*. A partir dos anos 1980, uma segunda etapa desse processo começou a ser gestada, ganhando força nos últimos anos: a preponderância do *corrido* sobre o *barravento*.

Ainda é muito comum que *sambadores* da região se juntem para *tirar chulas* por horas a fio. Para tanto, não precisam sequer de instrumentos musicais, bastando o uso das vozes. Claro que estando os instrumentos à mão, serão usados, mas a questão é que é possível passar sem eles. A *chula*, nesse caso, pode ser exclusivamente um canto poético, *jogado em desafio* e contando com certo grau de improviso. *Tirar chula* desse modo consiste em que uma *parelha* cante uma sequência de versos, sendo normalmente respondida por outra *parelha* com uma sequência menor de versos - chamada de *relativo*. Segundo Waddey (2006 [1981;1982]), o tema do *relativo* supostamente tem relação com os versos principais da *chula*. Trata-se de um jogo poético travado entre homens e, geralmente, sem a presença de dança. Nele, o conteúdo poético dos versos é o protagonista, sendo que os *sambadores* mais respeitados nessa arte são aqueles capazes de responder a qualquer tema ou provocação com uma *chula* de texto adequado – seja ele pré-existente, ligeiramente adaptado ou improvisado.

Esses *sambadores* poderão cantar algumas dessas mesmas *chulas* acompanhados de instrumentos musicais e *sambadeiras* em um evento qualquer do regime dos *sambas de vizinho*. Nessa ocasião ainda é possível que eles *tirem chulas* em desafio, porém, na maior parte do tempo, eles cantarão *chulas* com acompanhamento musical em um evento onde todos participam cantando, tocando e dançando ou, no mínimo, batendo palmas. São esses os eventos descritos por Waddey (*idem*) nos anos 1970 e por Oliveira Pinto (1991) nos anos 1980. Esse coletivo de *sambadores*, em algum momento, poderá se institucionalizar como um grupo de samba de roda e transformar esse conjunto flexível e imprevisível de *chulas* em um repertório estável a ser apresentado em *tocadas*. Isso, provavelmente, irá reduzir a variedade de tipos de samba, formas de canto, técnicas de toque e repertórios do regime dos

sambas de vizinho, já que o grupo de samba de roda precisa operar uma série de transformações no samba e em sua instrumentação para se adequar ao regime das *tocadas*.

Embora esse processo tenha ocorrido em todo o Recôncavo Baiano, foi em Cachoeira que ele aconteceu com mais força e há mais tempo, tendo efeitos mais profundos não apenas sobre as formas de tocar e cantar, como sobre a formatação dos repertórios de cada tipo de samba. Como vimos, há poucos *sambadores* na sede do município que saibam *tirar chula* e eles já não se encontram para fazê-lo - como ainda é possível ver em Santiago do Iguape, Acupe ou Saubara. Há, contudo, um tipo de samba que, a depender do ponto de vista, guarda diversas semelhanças com a *chula*, que é o *barravento*. Há quem diga, aliás, que *barravento* é o nome que em Cachoeira se dá para a *chula*; alguns *sambadores* resistem ao nome *chula* e dizem que o nome correto é *samba de parada* ou *samba amarrado*; e outros são categóricos em afirmar que *chula* e *barravento* são coisas diferentes. É possível, no entanto, identificar uma espécie de consenso: tanto *chula* como *barravento* são categorias usadas para descrever sambas *amarrados* e de regras mais rígidas de comportamento que se contrapõem ao samba *solto*, *pra frente* e pouco regrado do *corrido*.

Na sede do município de Cachoeira, o *barravento* se converteu no tipo de *samba amarrado* por excelência, tornando-se parte do repertório estável de todos os grupos de samba de roda da cidade, combinando-se ao *corrido*. Ambos assumem diferentes funções e figuram em momentos distintos das *tocadas*. A depender do contexto, os grupos tocarão mais um ou outro tipo de samba: se a *tocada* for na Festa da Boa Morte e Glória, provavelmente tocarão mais *barraventos*; se for em uma noite de *seresta*, tocarão majoritariamente *corridos*. Alguns grupos cultivam uma identidade inclinada a um ou outro tipo de samba: o Samba de Roda de Dona Dalva e o Filhos de Nagô são grupos associados ao *barravento*; o Filhos do Caquende, o Filhos da Barragem e o Semente do Samba, ao *corrido*.

Ainda que existam vários tipos de samba em Cachoeira, foi o contraste entre *barravento* e *corrido* que se tornou estruturante dos grupos de samba de roda. Assim, mesmo para descrever outros tipos de samba em Cachoeira, é necessário antes compreender como os *sambadores* mobilizam as diferenças entre *barravento* e *corrido*. Abordarei tais diferenças primeiro a partir de parte da literatura acadêmica sobre samba de roda para, então, passar ao discurso dos *sambadores* de Cachoeira recolhidos ao longo de minha pesquisa de campo.

Já nos anos 1970, Waddey (2006 [1981;1982]) apontava para a diferença entre o *samba de parada* - no qual os tocadores paravam de cantar na hora da dança e as *sambadeiras* paravam a dança para a retomada do canto – e o *samba corrido* – em que canto e dança eram simultâneos e mais de uma pessoa poderia entrar ao mesmo tempo na roda para sambar, o que era rigorosamente proibido no *samba de parada*. A *chula*, para o autor, seria classificada como um *samba de parada* que teria implicações poéticas específicas, dado que a *chula* é o texto do canto:

Chulas são poemas, de extensão variável, porém mais comumente de quatro versos, e ecléticos ao extremo, tanto na forma como no assunto. A chula pode ter sentido lógico, mensagem clara, ser narrativa e linear, ou pode ser altamente simbólica, parecendo expressar uma livre associação. A chula, como vimos, pode ser seguida por um “relativo”, tipicamente de dois versos, que se considera adequado para a chula que o precede (adequação esta que, na prática, muitas vezes é só relativa). Uma constante entre todas essas variáveis é que a forma textual do samba chulado é essencialmente européia. As chulas são de extensões diferentes. (Waddey, 2006 [1981;1982], p. 127, grifos no original)

É interessante notar que Waddey aponta para a forma europeia do texto da *chula*. Em contraste, o autor afirma que “o padrão breve do chamado do solo e da resposta do grupo, e a duração indeterminada do samba ‘corrido’ são eminentemente africanos” (*idem*). Waddey, no entanto, não desenvolve mais profundamente essa diferenciação.

Já Oliveira Pinto (1991, p.248) traz sobre o tema uma interessante citação de mestre Vavá do Maculelê, de Santo Amaro:

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 pra 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 entra pra sambar, 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.

Ou seja, mesmo nos anos 1980, a principal diferença apontada por uma grande referência do samba de Santo Amaro é relativa à coreografia. No entanto, Rosa Maria Zamith, tendo feito sua pesquisa em Cachoeira, São Félix e Muritiba no começo dos anos 1990, não aborda as diferenças coreográficas e afirma que

O Corrido possui andamento mais acelerado e os sambas se encadeiam sucessivamente, estabelecendo um diálogo acirrado entre o solista e o coro. No Barravento, além do andamento mais lento, é executada uma parte instrumental

entre os sambas, podendo ser enunciada por um duo vocal e o coro não existir” (Zamith, 1995, p. 62).

A autora afirma ainda que seu Avelino de Muritiba, que por muitos anos foi o *puxador* do Samba de Roda da Suerdieck, foi o único informante que identificou uma estrutura poética de *verso* e *relativo* no *barravento*, estrutura essa similar à da *chula*. De resto, *barravento* e *corrido* já apresentariam uma mesma estrutura poética no começo dos anos 1990. Zamith (1995) descreve uma execução musical similar de *barraventos* e *corridos*, com a diferença que, no *barravento*, o grupo faria uma ponte de ligação instrumental mais longa entre um e outro samba. Essa ponte seria similar à da entrada, porém mais duradoura e com todos os instrumentos sendo tocados ao mesmo tempo, ao contrário da entrada, que teria apenas as cordas na sua primeira frase. A autora não apresenta diferenças entre as coreografias dos dois tipos de samba, mas a descrição geral que faz se aproxima mais do *barravento* que do *corrido*.

Como principais diferenças entre *barravento*³ e *corrido*⁴, Francisca Helena Marques (2003) aponta a performance coreográfica, embora informe que o primeiro teria andamento mais lento e o segundo mais rápido. A autora ainda aborda outras possíveis diferenças na estrutura poética e no canto, porém não consensuais. Uma informação colhida por ela junto a um violeiro não identificado aponta para uma semelhança provável entre *barravento* e *chula*: “no barravento ‘duas pessoa grita e as duas pessoa que grita mesmo responde a primeira e a segunda’” (Marques, 2003, p.80). Já na sua tese de doutorado, Marques (2008) avança nessa discussão, mostrando que alguns *sambadores* de Cachoeira questionam a visão de que o *barravento* seja uma variante do *samba chula*⁵, afirmando que essa relação existe, porém que hoje se trata de tipos diferentes de samba. Segundo Marques (*idem*), os *sambadores* consideram o *barravento* um samba refinado e que precisa de conhecimento e habilidade para ser feito. As irmãs da Boa Morte, por exemplo, só sambam o *barravento* (*ibidem*)

Já segundo Döring (2016, p.73), em Cachoeira o samba de viola é um *samba corrido*, porém feito com as violas de regra inteira ou três-quartos no lugar da *viola machete*. Os

³ Ou ainda *samba pontuado*, *samba amarrado* ou *samba de parada* (Marques, 2003).

⁴ Também identificado pela autora como *samba ligeiro* e *samba jogado* (*op. cit.*).

⁵ Essa identificação entre *barravento* e *chula* que, segundo Marques (2008), alguns *sambadores* de Cachoeira refutam, é apontada justamente no Dossiê do IPHAN sobre o samba de roda (IPHAN, 2006). As principais diferenças entre *barravento* e *corrido* elencadas no dossiê, por sua vez, também são as coreográficas.

cantos seriam “quadras pequenas ou maiores – nem chula, nem somente verso de uma linha no estilo *responsorial* – e contam pequenas historinhas melódicas, algumas vezes usando quadras conhecidas que podem ser cantadas nas rodas, nos reis, como na capoeira e nos sambas de caboclo” (Döring, 2016, p.73, grifos no original). Döring (2016) aponta para a polissemia do termo *barravento*, que no Candomblé é também o nome de um ritmo de 12 pulsos elementares sem relação direta com o samba.

Se em Cachoeira o *barravento* seria um momento instrumental, Döring (*idem*) traz um depoimento do *sambador* Davizinho de Mutá, colhido por ela no município de Jaguaribe. Davizinho afirma que o *barravento* era um canto de trabalho feito durante a construção de uma casa de taipa, ou seja, o que em Cachoeira se conhece por *samba de amassar barro*, tipo de samba que existia no *tempo antigo*, mas hoje é apontado pelos cachoeiranos como extinto – assim como a própria construção de casas de taipa. Sobre a relação entre *chula* e o *barravento* de Cachoeira, Döring (*ibidem*) afirma que o resultado sonoro atual de ambos os tipos de samba é muito diferente, sendo que as prováveis semelhanças entre eles no *tempo antigo* podem ter sido dissolvidas pela formalização dos grupos de samba de roda. Segundo a autora:

A partir dos anos 70/80, alguns grupos de samba urbanos (Salvador, Cachoeira, São Félix) optaram pela modernização no sentido de grupo musical semi-profissional a ser contratado, bem antes das zonas rurais, o que resultou numa divisão maior entre músicos e público. Muitos grupos (*Filhos de Nagô, Filhos do Varre Estrada, Filhos do Caquende, Filhos da Barragem, Amor de Mamãe*) se compõem apenas por músicos (homens) que costumam tocar em palco, sem a participação de sambadeiras, diminuindo a expressão multidimensional que abrange a dança, o ritual e o sentido de participação coletiva. Eles apresentam um samba de viola ligeiro, sem chula e relativo, cantam corridos e quadras numa pegada rítmica mais acelerada e marcante. (Döring, 2016, p.76, grifos no original)

A conclusão de Döring é que o *barravento* de Cachoeira compreende uma mesma sequência de acontecimentos da *chula*: canta-se os versos e logo após a viola *chama* a *sambadeira* para a roda, o que seria fisicamente impossibilitado pela *tocada* no palco. O formato cênico-musical seria o mesmo, porém o resultado sonoro seria bem diferente, já que o *barravento* de Cachoeira apresenta diferenças significativas com a *chula* da região de Santo Amaro, como a ausência de *parelhas* de timbres agudos cantando em terças neutras paralelas.

Por fim, Graeff (2015) corrobora a afirmação de Döring (2016) de que *barravento* e *chula* apresentam conteúdos sonoros distintos e ainda acrescenta que *barravento* e *corrido*

parecem ter se fundido musicalmente em Cachoeira: “Instrumentação, harmonia e forma musical são praticamente idênticas nas gravações e apresentações dos sambas da região de Cachoeira” (Graeff, 2015, p.57). A autora pondera que parece ter existido em Cachoeira uma forma de samba muito semelhante ao *samba chula*, considerando a possibilidade de que, no passado, o *barravento* tenha sido uma das denominações do *samba chula* na região (*idem*).

A ideia de que *barravento* e *corrido* se fundiram musicalmente, por sua vez, é corroborada pela fala de alguns *sambadores*, como seu Carlito (Entrevista em 26/09/2017), que afirma que hoje os grupos de samba de roda só tocam *corrido*. No entanto, por que durante minha pesquisa de campo os *sambadores* sempre demonstraram uma grande preocupação em diferenciar o *barravento* do *corrido*? Por um lado, tal preocupação parece advinda justamente dessa aproximação musical entre ambos os tipos de samba, levando a que *sambadores* associados ao *tempo antigo* se esforcem em apontar e cultivar essas diferenças, buscando manter uma divisão mais nítida entre eles. Por outro lado, muitos veem no *barravento* e no *corrido* tipos de samba obviamente diferentes, apontando tanto diferenças musicais como extramusicais entre eles. Assim, mais que uma divisão estável entre dois tipos de samba, a mobilização das diferenças entre *barravento* e *corrido* parece ser uma maneira dos *sambadores* se situarem tanto em um campo estético, como político do samba de Cachoeira.

Passemos, então, aos discursos dos *sambadores*. Seu Pedro Galinha Morta (Entrevista em 09/02/2017) afirma que sempre houve *barravento* e *corrido*, mas que até os anos 1980 o primeiro era o tipo mais comum, sobretudo porque a viola que *fazia todo o processo*, sem o violão. Seu Pedro afirma que antes o samba era cantado por duas *parelhas*, uma *puxando* o samba e a outra *dando o relativo, como fossem repentistas*. Atualmente, no entanto, *barravento* e *corrido* são cantados do mesmo modo: um *sambador puxa* o samba e o *backing vocal* responde. Para ele a diferença hoje está no ritmo, o *barravento* é mais lento – *o tocador não cansa* - e o *corrido* é mais *ritmado*, mais rápido. Segundo seu Pedro, alguns grupos se acostumaram tanto ao samba *corrido*, mais *pra frente*, que quando tocam um *barravento* acabam acelerando a *cadência* no meio do samba.

Já César do Filhos de Nagô (Entrevista em 16/10/2018) me contou que gosta mais de *barravento* que de *corrido*, porque nele a viola *destaca mais*, “faz o pessoal chorar”. O

corrido é bom para animar, pra pegar mais força. Como vimos, César afirma que o Filhos de Nagô faz dois tipos de *barravento*, um *cadenciado*, mais lento, e outro *mais jogado*, que imita o *corrido*, para ser usado em eventos em que o público espera um samba mais *pra frente* mesmo de um grupo cuja identidade é marcada pelo *barravento*. As regras para dançar dos dois tipos de *barravento* são as mesmas, só pode sambar durante a parte instrumental; quando o *puxador* começa a cantar, a dança para.

Se César gosta mais de *barravento* que de *corrido*, seu Carlito (Entrevista em 26/09/2017) afirma categoricamente que não gosta de *corrido*. Quando, no entanto, perguntei se ele cantava *corrido*, a resposta foi “canto também, mas não gosto” (*idem*). Então, prossegue:

Porque o samba corrido é samba de micareta. Aquela zoada danada (...). O samba que eu sempre gostei é viola, uma viola boa, um cavaquinho, e quando tinha, berimbau. Dois ou três pandeiro e um timbal. Quatro fulano cantando e as mulher, duas ou três mulher batendo palma (...) eu não aprendi a sambar essa baboseira aqui que é *bábábáááááá*. Eu não gosto, eu não gosto. (*ibidem*)

Mesmo assim, seu Carlito respeita alguns *sambadores* do tempo presente. Um deles é Viana: seu Carlito *sambava* com o seu falecido pai, Maneca da Barraca, e já *sambou* muito com ele. Por outro lado, Viana é contrabaixista em grupos de pagode e arrocha, tipos de música que, para seu Carlito, também são *bábábáááááá*. Na visão de Viana (Entrevista em 26/11/2018), o *corrido* é mais *ritmado, pra frente*, ao passo que “o *barravento* é amarradinho”. Segundo ele, o *barravento* é um samba de *rastá chinelo*, até porque “O pessoal mais velho não vai fazer repulso igual o povo de hoje”. Para Viana, o *corrido* em Cachoeira se tornou mais forte nos anos 1990 em decorrência do surgimento dos grupos soteropolitanos de pagode como o Gera Samba e o É o Tchan, grupos, segundo ele, de *swingueira* – para seu Carlito, de *micareta*.

Já a opinião de Jaime (Entrevista em 19/10/2018), um *sambador* jovem, é de que o *barravento* é um samba *em que todo mundo se ouve* e a viola, o timbal e o cavaquinho *se destacam*; já no *corrido*, a percussão *se destaca mais*. O curioso é que Jaime aponta que no *barravento* se destacam instrumentos de corda e percussão que podem realizar solos, excluindo desse grupo a percussão grave e o violão, responsáveis exclusivamente pela função de *marcação*. A postura de Jaime é similar à de *sambadores* de várias idades: no *barravento* a viola e o timbal *trabalham mais* ou *se destacam*. Isso se dá por uma combinação de motivos:

a parte instrumental do *barravento* é muito mais longa que a do *corrido*; a *cadência* é mais lenta, trata-se de um samba *amarrado*; a função de *marcação* vai para o segundo plano, sendo de se esperar que os responsáveis por esses instrumentos toquem mais leve; e, por fim, com um menor peso da percussão grave e uma *cadência* mais lenta, há maiores possibilidades para o protagonismo dos *toques* de viola, dos solos de cavaquinho e dos *repiques* do timbal.

Ainda que os *sambadores* de Cachoeira e São Félix diferenciem *barravento* e *corrido* – e até tipos distintos de *barravento* –, para seu Carlito (Entrevista em 26/09/2017) todos os grupos das duas cidades tocam hoje *o mesmo samba*: o *corrido*. Segundo ele, as mulheres não *correm mais a roda*, os cantadores não sabem mais cantar em *parelha* e a maioria dos tocadores deixa a desejar. Assim, todos os grupos de samba de roda tocam o mesmo *ritmo*. Apesar de seu Carlito – ao menos em minha interpretação – usar ritmo como sinônimo de tipo de samba, sua afirmação se torna ainda mais interessante quando contrastada com uma anedota de minha pesquisa de campo.

Algumas vezes fui à Casa do Samba de Dona Dalva para ter lições de instrumentos de percussão com seu Gilson. Na primeira delas, a lição foi no pandeiro, seu principal instrumento. Pra começar, seu Gilson me mostrou como fazia o padrão rítmico do *barravento*, basicamente o padrão transcrito em minha tese (Csermak, 2020, p. 335). Então, sem parar de tocar o mesmo padrão, seu Gilson acelerou a *cadência* e quando estava tocando já bem mais rápido, afirmou ser aquele o pandeiro do *corrido*. Intrigado, perguntei se a batida era realmente a mesma: ele respondeu que sim, que entre o pandeiro do *barravento* e do *corrido* a diferença era a *cadência*. Como vimos, o padrão rítmico que seu Gilson faz no pandeiro para o *corrido* não é o mesmo de outros grupos, assemelhando-se mais ao padrão rítmico que, em outros contextos, identifiquei no pandeiro do *samba de caboclo* e da *chula*. No entanto, não existe em Cachoeira uma regra geral de qual seria o pandeiro do *barravento* ou do *corrido* propriamente dito: existe o pandeiro de tal pessoa ou tal grupo para um tipo específico de samba. Aquele era o pandeiro de seu Gilson no Samba de Roda de Dona Dalva e, para ele, *barravento* e *corrido* tinham o *mesmo ritmo*, porém *cadências* diferentes.

Essas questões musicais são indissociáveis das extramusicais. No *barravento* as regras de dança são mais rígidas, sendo que só pode sambar uma pessoa por vez na roda e apenas durante a parte instrumental. A dança é aberta a mulheres e homens, mas no

barravento é mais comum a presença feminina na roda. A pessoa que entra na roda precisa ser escolhida por um gesto – *umbigada*, abertura dos braços ou toque de testa – da pessoa que estava até então sambando. Ao entrar, é necessário *correr a roda*, passando lentamente em frente aos tocadores e cumprimentando-os. Nesse momento, a pessoa que *corre a roda* pode se deter por mais tempo na frente de um tocador específico, *sambando* para ele em tom de conquista, desafio ou zombaria. Esse gesto pode ser o desdobramento de uma relação prévia entre essas duas pessoas ou ainda um resultado específico daquele evento musical, principalmente se o tocador atraiu aquela pessoa até a roda com o seu *toque*. Após *correr a roda*, a pessoa se dirige ao centro da circunferência formada pela junção do semicírculo dos presentes com o dos tocadores, *sambando* mais algum tempo até escolher o próximo a entrar na roda que, no caso do retorno do canto, deve esperar até que volte a parte instrumental.

Com essa descrição é possível imaginar o impacto que uma *tocada* feita em um palco tem na dança do *barravento*: não há mais a possibilidade de *correr a roda*. Nesses casos, a regra de dançar apenas na parte instrumental continua a ser observada, mas com a ampla presença de forasteiros nas festas de largo – que não estão cientes da etiqueta do *barravento* – é necessário um esforço incessante para impedir que mais de uma pessoa entre na roda ao mesmo tempo ou ainda que não se sambe enquanto o *puxador* canta. Com isso, notei que há uma tendência entre os grupos de samba de roda em privilegiar o repertório de *corridos* nesse tipo de *tocada*, avaliando que ele se adapta melhor às condições do evento. A exceção deve ser feita às *tocadas* na Festa da Boa Morte e Glória que, mesmo realizadas desde meados dos anos 2000 em palcos, têm uma forte presença de *barraventos* no repertório, principalmente quando as irmãs estão presentes. No entanto, mesmo em eventos musicais cachoeiranos em que há pouca ou nenhuma presença de forasteiros, é comum que a partir de certa hora as regras de dança do *barravento* comecem a ser desrespeitadas, o que não passa despercebido e provoca a ira de *sambadores* mais zelosos.

O *corrido*, portanto, tem regras de dança mais flexíveis, sendo normal que várias pessoas sambem ao mesmo tempo sem a obrigação de *correr a roda*. Assim, o *corrido* acaba predominando tanto nas *tocadas* feitas em palcos grandes, como naquelas feitas em eventos em que há um menor zelo pelas regras de comportamento, com pouco controle sobre a ingestão de álcool e presença de repertórios como o pagode e o arrocha. Em alguns casos, não são apenas as regras de dança que se tornam mais flexíveis, mas a própria maneira de

sambar o *corrido* que se torna explicitamente sexualizada – em contraste com a sensualidade sutil do *barravento* - e muito próxima dos eventos de pagode de Salvador, o que gera repulsa de alguns *sambadores* associados ao *tempo antigo*. É claro que nem sempre a maneira de se dançar o *corrido* é explicitamente sexualizada, mas, quando isso acontece, normalmente se trata de eventos onde raramente há a presença do *barravento*. Embora não seja uma identidade, faz-se em Cachoeira uma associação bastante recorrente entre juventude e *corrido*, por um lado, e *barravento* e pessoas mais velhas, do outro.

Conclusão: Leva eu minha canoa⁶

Fora desses extremos onde, por um lado, o *barravento* aparece como autêntico frente à descaracterização do samba pelo *corrido* e, por outro, o *corrido* se torna o repertório por excelência das novas gerações, na maior parte do tempo acontece um jogo complementar entre ambos os tipos de samba. Nesse sentido, a transição apropriada entre *barraventos* e *corridos* é fundamental para o sucesso de muitos eventos musicais, de modo similar a que, em outras ocasiões, isso dependerá da transição entre outros repertórios e o samba. Há, entretanto, uma tendência de predominância do *corrido* sobre o *barravento* no tempo presente, que fica mais nítida quanto mais nos aproximamos do regime das *tocadas*.

Isso não quer dizer que o *corrido* não estivesse presente no *tempo antigo* e tampouco que muitos *sambadores* mais velhos não gostem de cantá-lo e tocá-lo. A novidade é, justamente, o seu predomínio sobre outros tipos de samba a ponto de que muitos se queixem que hoje os grupos de samba de roda e os mais jovens só queiram saber de *corrido* – isso quando querem saber de samba. Parece que dentre os muitos tipos de samba de Cachoeira, o *corrido* funciona como uma ponta de lança, promovendo um maior contato com outros repertórios, sobretudo aqueles da música de consumo massivo e dos eventos musicais de caráter mais comercial. Já o *barravento* seria um samba conectado ao *tempo antigo* e ao *fundamento*, sendo, por isso mesmo, o preferido dos mais velhos e das irmãs da Boa Morte.

Ainda que exista uma área de consenso sobre as diferenças entre *barravento* e *corrido*, há também um campo de disputa em que os discursos dos *sambadores* apontam contradições e polissemias. Em Cachoeira, boa parte dos sambas pode ser tocada como

⁶ Verso recorrente no samba da região.

barravento ou *corrido*, sendo que o que define a questão não é o samba em si, mas a maneira como ele será tocado e dançado. Lembro de um ensaio do Samba de Roda Esmola Cantada em que os *sambadores* estavam classificando os sambas que seriam gravados no CD do grupo como *barraventos* ou *corridos* e, a cada decisão, sempre apareciam posições divergentes. Analogamente, muitas *chulas* podem ser cantadas como *barraventos* ou até como *corridos*, apresentando variações na letra e na melodia.

Ao tomar o samba como articulador do sistema musical cachoeirano (Csermak, 2020), vemos que o *barravento* está mais próximo dos eventos religiosos do catolicismo popular e do Candomblé, ao passo que o *corrido* se faz mais presente nos eventos seculares em que o samba divide espaço com a *seresta* e com as *charangas*. Em um universo de muitos tipos de samba, o *barravento* e o *corrido* se tornaram os mais presentes na vida cotidiana de Cachoeira. Essa predominância parece remeter a duas importantes dimensões existenciais dos cachoeiranos: uma poderia ser representada pelo *barravento* e estaria ligada à tradição, ao *fundamento* e à continuidade; a outra seria relacionada ao *corrido* e se apresentaria como articuladora de novas relações e operadora de mudanças e transformações. São dois lados de uma mesma moeda e, por isso, os grupos de samba de roda transitam cuidadosamente entre um e outro tipo de samba, a depender do contexto.

Recorro à imagem sugerida por mestre Adó (Entrevista em 25/11/2018): o samba é um rio que passa entre a capoeira e o Candomblé, separando-os e conectando-os a um só tempo. Se levarmos mais a fundo a metáfora do rio, sobretudo em uma cidade que nasceu às margens do largo e caudaloso Paraguaçu (Nascimento, 2019), o samba estaria ligado ao movimento das águas: o rio que corre, as marés que sobem e descem. Assim, o *barravento* se assemelha às marés, que vão e voltam, ao passo que o *corrido* nos remete ao curso natural do rio correndo ao mar. Ambos os movimentos podem ser observados nessa altura do rio Paraguaçu, um *rio de maré*. Podemos ainda pensar que o *barravento* aponta para a circularidade do *tempo antigo*, ao passo que o *corrido* transcorre junto ao tempo cronológico. Curiosamente, ambos os termos podem também representar um tipo de movimento: o primeiro, o lado que sopra o vento; o outro remete à ideia de fluxo.

O samba é um rio e o principal rio de Cachoeira é o Paraguaçu. O grupo de Valmir da Boa Morte se chamava Samba de Roda Filhos do Paraguaçu e o nome era uma homenagem

ao rio que trouxe por muito tempo o sustento da sua família. Esse mesmo rio sofreu uma alteração profunda no regime de suas águas com a construção da Barragem da Pedra do Cavalo, principiada em meados dos anos 1970 e finalizada em 1985. A barragem fica a cerca de dois quilômetros da sede de Cachoeira rio acima e pode ser vista da cidade: ela foi construída justamente em um trecho em que as águas do rio eram rasas e davam passagem a pessoas e animais (Nascimento, 2019). A partir dali, as águas começavam a descer até o nível do mar, batendo violentamente nas pedras, o que no século XVII tinha o nome de cachoeira (*idem*). Logo abaixo desse trecho, foi construído um porto, que ganhou o nome de Porto da Cachoeira, o que viria a nominar em 1674 a Freguesia da Vila de Nossa Senhora do Rosário do Porto da Cachoeira do Rio Paraguaçu (*ibidem*). Daí a cidade herdou o seu nome.

Por um lado, a barragem permitiu a criação de uma represa que abastece de água a região e evitou as constantes enchentes causadas pelo rio Paraguaçu - foram muitos os anos em que as águas do rio encobriram boa parte da área central da cidade. Por outro lado, a barragem controla artificialmente o fluxo de água do rio que, nos últimos anos, teve a sua vazão consideravelmente diminuída e passa cada vez mais tempo sem ter as suas águas renovadas. Isso faz com que a proporção de água salgada no Paraguaçu cresça, alterando o ecossistema da foz do rio e ameaçando os meios de sobrevivência das comunidades ribeirinhas e marisqueiras que ficam a jusante da barragem⁷.

Muitos sambas antigos da região narram uma Baía de Todos os Santos de circulação intensa, como mostra o verso *leva eu minha canoa lá pra Ilha de Maré*. A identidade cultural do Recôncavo Baiano se formou e sedimentou através das conexões possibilitadas pelas águas. O samba, por sua vez, canta o movimento das águas, como no samba *quando a maré vazar vou ver Juliana*, um dos mais cantados em Cachoeira. Mais que isso, o samba era cantado *sobre* as águas, como no caso do *samba de canoeiro* e do *xaréu*, tipos de samba do *tempo antigo* que pertenciam aos pescadores.

⁷ Em 2017 o Ministério Público Federal promoveu uma audiência pública em Maragogipe reunindo representantes do poder público e mais de trezentos moradores das comunidades ribeirinhas do rio Paraguaçu. As discussões da reunião dão uma boa ideia dos problemas socioambientais causados pela Barragem da Pedra do Cavalo. Um bom resumo delas pode ser encontrado no site do próprio MPF: <http://www.mpf.mp.br/ba/sala-de-imprensa/noticias-ba/operacao-da-usina-de-pedra-do-cavalo-impacta-na-subsistencia-de-cinco-mil-familias>. Acesso em 13 nov 2019.

O declínio econômico da região, a predominância do transporte rodoviário, a degradação ambiental e as grandes obras de infraestrutura: todos esses fatores diminuíram o movimento das águas e sobre elas. Foi em meados dos anos 1970 que o palco se tornou uma presença cotidiana na vida do samba de Cachoeira e nos anos 1980 que o regime das *tocadas* se estabeleceu, o que coincide com a construção e inauguração da Barragem da Pedra do Cavalo. A coincidência não é apenas simbólica: trata-se de dois avanços do progresso e do tempo cronológico por sobre as formas de conceber o movimento e a territorialidade do *tempo antigo*. A barragem diminuiu o fluxo das águas e aprofundou a decadência do transporte fluvial; o palco criou uma divisão entre *sambadores* e público, cessando parcialmente o movimento circular da roda. A barragem e o palco são meios de controlar e racionalizar formas de movimento intimamente relacionadas entre si: as águas e o samba.

O samba é movimento não apenas por ensejar a dança, mas também porque produz acontecimentos. O samba é agente de transformações: leva de um momento a outro de um evento; cria e fortalece laços sociais; dá forma a coletivos; faz com que as pessoas se desloquem pela geografia da cidade; possibilita o trânsito de entidades entre diferentes planos da existência; gera redemoinhos no tempo cronológico. Quando os *sambadores* do *tempo antigo* cantam *leva eu minha canoa lá pra Ilha de Maré*, estão assumindo que canoas e águas têm desejos próprios e que o samba é capaz de modulá-los. Se o *samba é um rio*, os *sambadores* constroem embarcações para singrá-lo.

Referências bibliográficas

CSERMAK, Caio. **Reinventar a roda**. A circulação do samba entre sujeitos, eventos e repertórios em Cachoeira, BA. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Universidade de São Paulo, 2020.

DÖRING, Katharina. **O samba de roda no Sembagota**. Tradição e modernidade. Dissertação (Mestrado em Música) – UFBA, 2002.

_____. **Cantador de chula**: o samba antigo do Recôncavo. Salvador: Pinaúna Editora, 2016. 256pp.

GRAEFF, Nina. Fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música afro-brasileira: o exemplo do Samba de Roda. **Música e Cultura**, v.01, n.09, p.01-23, 2014.

_____. **Os ritmos da roda**: tradição e transformação no samba de roda. EDUFBA: Salvador: 2015. 164pp.

GRAEFF, Nina; OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Música entre materialidade e imaterialidade: os tons-de-machete do Recôncavo Baiano. *Mouseiom*, v. 01, n. 11, p. 72-97, 2007.

MARQUES, Francisca Helena. **Samba de roda em Cachoeira, Bahia**: uma abordagem etnomusicológica. Dissertação (Mestrado em Música) – UFRJ, 2003.

_____. **Festa da Boa Morte e Glória**: ritual, música e performance. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – USP, 2008.

MUNIAGURRIA, Lorena Avellar de. **As políticas da cultura**: uma etnografia de trânsitos, encontros e militância na construção de uma política nacional de cultura. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – USP, 2016.

NASCIMENTO, Luiz Cláudio do. **Povoamento e formação social de Cachoeira**. Cachoeira: Edição independente, 2019a. 173pp.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. **Capoeira, Samba, Candomblé**: afro-brasilianische Musik im Recôncavo, Bahia. Berlin: Museum für Völkerkunde, 1991, 264pp.

SANTOS, José Reginaldo dos. **A Retórica da Perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. 152pp.

WADDEY, Ralph. Viola de Samba e Samba de Viola no Recôncavo Baiano. Em IPHAN – Instituto do Patrimônio e Artístico Nacional. **Dossiê IPHAN 4**: Samba de roda do Recôncavo Baiano. Brasília: IPHAN, p.102-153, [1981-1982] 2006.

ZAMITH, Rosa Maria. O samba-de-roda baiano em tempo e espaço. *Interfaces*, v. 01, n. 02, p. 53-66, 1995.

Entrevistas

César do Samba. Data: 16/10/2018 (entrevista concedida ao autor em São Félix). Presidente e fundador do Samba de Roda Filhos de Nagô de São Félix;

Jaime Cerqueira Pires. Data: 19/10/2018 (entrevista concedida ao autor em Cachoeira). Cavaquinhista do Samba de Roda Esmola Cantada, Samba de Roda Filhos de Nagô e de Juninho Cachoeira;

Mestre Adó. Data: 25/11/2018 (entrevista concedida ao autor e à Márcia Paraíso em Santo Amaro da Purificação). Mestre de capoeira Angola.

Seu Carlito. Data: 26/09/2017 (entrevista concedida ao autor em Cachoeira). Sambador e ex-integrante dos grupos Samba de Roda Esmola Cantada e Samba de Roda da Suerdieck;

Seu Pedro Galinha Morta. Data: 09/02/2017 (entrevista concedida ao autor em Cachoeira). Tocador de timbal de diversos grupos de samba de roda de Cachoeira e região;

Viana. Data: 26/11/2018 (entrevista concedida ao autor em Cachoeira). Violeiro de diversos grupos de samba de roda da cidade e músico de bandas de arrocha e pagode.