

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA**

**CIBELE AMBROZZI CORREA**

**"SEGUE, SEGUE, SEGUE...NÃO PODE PARAR!": UMA PESQUISA  
ETNOMUSICOLÓGICA SOBRE AS VIVÊNCIAS MÚSICO-SOCIAIS EM UMA  
RODA DE SAMBA**

**Bagé  
2019**

**CIBELE AMBROZZI CORREA**

**"SEGUE, SEGUE, SEGUE...NÃO PODE PARAR!": UMA PESQUISA  
ETNOMUSICOLÓGICA SOBRE AS VIVÊNCIAS MÚSICO-SOCIAIS EM UMA  
RODA DE SAMBA**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Curso de Licenciatura em  
Música da Universidade Federal do  
Pampa, como requisito parcial para  
obtenção do Título de Licenciada em  
Música.

Orientadora: Luana Zambiazzi dos Santos

**Bagé  
2019**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente com os dados fornecidos pelo(a) autor(a) através do Módulo de Biblioteca do Sistema GURI (Gestão Unificada de Recursos Institucionais)

C824" Corrêa, Cibele Ambrozzi  
"SEGUE, SEGUE, SEGUE...NÃO PODE PARAR!": UMA PESQUISA ETNOMUSICOLÓGICA SOBRE AS VIVÊNCIAS MÚSICO-SOCIAIS EM UMA RODA DE SAMBA / Cibele Ambrozzi Corrêa.  
51 p.

Trabalho de Conclusão de Curso(Graduação)-- Universidade Federal do Pampa, MÚSICA, 2019.

"Orientação: Luana Zambiazzi dos Santos".

1. roda de samba. 2. resistência negra. 3. música popular. 4. etnomusicologia. I. Título.

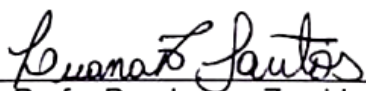
**CIBELE AMBROZZI CORREA**

**"SEGUE, SEGUE, SEGUE...NÃO PODE PARAR!": UMA PESQUISA  
ETNOMUSICOLÓGICA SOBRE AS VIVÊNCIAS MÚSICO-SOCIAIS EM UMA  
RODA DE SAMBA**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Curso de Licenciatura em  
Música da Universidade Federal do  
Pampa, como requisito parcial para  
obtenção do Título de Licenciada em  
Música.

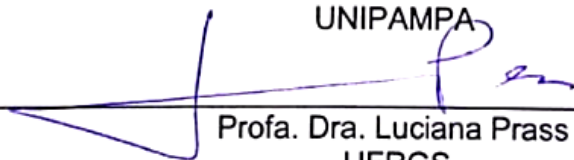
Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado em: 6 de dezembro de 2019.

Banca examinadora:



\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Luana Zambiazzi dos Santos

Orientadora  
UNIPAMPA



\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Luciana Prass

UFRGS



\_\_\_\_\_  
Prof. Me. Luis César Rodrigues Jacinto

SEDUC

Dedico este trabalho à minha família e a todas as pessoas que compartilharam suas vidas, movimentos e resistências comigo. Agora, começo a entender... “Sou o que sou pelo que nós somos” (Ubuntu).

## AGRADECIMENTOS

À minha família, todo o meu amor e gratidão por acreditarem em mim e apoiarem a melhor decisão da minha vida: fazer Licenciatura em Música.

À orientadora Profa. Dra Luana Zambiazzi dos Santos, minha eterna gratidão por me apresentar o caminho das “etnocoisas”, pelos momentos de reflexões, pelos teus ensinamentos e pela tua paciência. Tenho muita admiração por ti e pelas tuas lutas. “Tamo junto!”

A todas as professoras e professores que convivi durante esses anos no curso, muito obrigada pelas vivências, projetos e ensinamentos. Levo um “pedacinho” de cada uma/um de vocês comigo.

À colega Kim, pelas tensões e diálogos construtivos! Graças a isso, percebi a minha primeira “ficha cair” em relação às resistências negras e aos racismos presentes em nossa sociedade. Também agradecer aos/às colegas Antoniel, Thais e Niandra que compõem nosso grupo de pesquisa “ETNOSÔNICAS” pelas contribuições e reflexões que foram de suma importância para esse trabalho.

Ao meu querido colega-irmão Feliz por ter possibilitado minha entrada em campo. Ao meu “maninho” Maurício, que junto do Feliz, caminhou comigo durante essa trajetória na qual construímos um projeto tão bonito e significativo que se originou do nosso curso: a nossa banda Velho Abajour.

À colega Isabele Reis e ao colega Jean Leão, toda minha gratidão pelo carinho e amizade de vocês.

Às mulheres da “Casa Pitanga” por me possibilitarem conviver e lutar junto de vocês. Aos meus alunos e minhas alunas de práticas vocais, muito obrigada pelas trocas.

Por fim, à Tia Iza e todos os/as participantes da roda do Recanto do Samba, muito obrigada pelo acolhimento, por generosamente compartilharem seus conhecimentos comigo e por “não deixarem o samba morrer”.

## RESUMO

Esta é uma pesquisa etnomusicológica que tem como tema principal as vivências músico-sociais da roda de samba do bar “Recanto do Samba”, enfatizando as marcas de resistência negra. Localizado na cidade de Bagé, interior do Rio Grande do Sul, o bar é gerenciado por “Tia Iza”, uma senhora negra que também faz parte da roda e canta quase todos os domingos à noite junto aos demais músicos. Sendo este um estudo etnográfico, busquei acompanhar e participar intensivamente da roda de samba e, como forma de registrar as vivências e reflexões, descrevi todos os encontros do trabalho de campo em diários. Na pesquisa, (1) reflito sobre minhas “iniciações”, inclusive como aprendiz ao tocar um instrumento percussivo na roda; (2) apresento uma descrição musical da roda e narro o que pude perceber como suas marcas musicais com apontamentos sobre a densidade da trajetória músico-social de Tia Iza; (3) apresento dinâmicas e interações da roda de samba que podem indicar suas próprias “regulações”, conflitos e tensões étnico-raciais. É possível inferir que tais regulações e especificidades das práticas músico-sociais da roda do Recanto do Samba relacionam-se às visões de mundo negras ao manifestarem suas resistências na manutenção de culturas afrodiaspóricas.

**Palavras-chave:** Roda de samba. resistência negra. música popular. etnomusicologia.

## ABSTRACT

This is an ethnomusicological research focused on musical experiences among a samba group at the "Recanto do Samba" bar, emphasizing the marks of black resistance. Located in Bagé, a town from Southern Brazil, the bar is managed by "Tia Iza", a seventy-four years old black woman who is also part of the group, which she takes part as a singer almost every Sunday evening, with other musicians. As an ethnographic study, I tried to attend and intensively participate in the samba group and describe all the fieldwork activities in diaries as a way of registering the experiences and reflections. In this work, I (1) reflect on my "initiations", including playing a percussive instrument as an apprentice at the group; (2) present a musical description of the musical practices among the group and narrate what I understand as musical features, including notes about the density of Tia Iza's musical and social trajectory; (3) present the samba group dynamics and interplays that may indicate their own "rules", including ethnic-racial conflicts and frictions. It is possible to infer that such "regulations" and specificities presented on musical and social practices involved at the Recanto do Samba group are related to African/afro-Brazilian worldviews by manifesting their resistance through the maintenance of afrodiasporic cultures.

**Keywords:** Samba group. black resistance. popular music. ethnomusicology.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Localização do Bar Recanto do Samba .....	22
Figura 2 – Trajeto para o Bar Recanto do Samba.....	23
Figura 3 - Croqui da disposição de instrumentos musicais e participantes da roda do Recanto do Samba.....	26
Figura 4 – Foto tirada do quadro de fotografias .....	29
Figura 5 – Foto tirada de um pôster da parede do bar com a imagem de Selmar ..	30
Figura 6 – Linha do rebolo - Na beira do mar (antes) .....	38
Figura 7 – Linha do rebolo - Na beira do mar (depois) .....	38
Figura 8 – Linhas de percussão - Na beira do mar (Roda do Recanto do Samba)	39

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Sistema de chamada-e-reposta na roda do Recanto do Samba (Na beira do mar) .....	25
---	----

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>2</b>	<b>INICIAÇÕES ETNOMUSICOLÓGICAS .....</b>	<b>15</b>
<b>3</b>	<b>“A RODA NÃO PODE PARAR”: UMA DESCRIÇÃO MUSICAL .....</b>	<b>22</b>
<b>4</b>	<b>DINAMICIDADE MÚSICO-SOCIAL NA TRAJETÓRIA DE TIA IZA.....</b>	<b>31</b>
<b>5</b>	<b>“AS PESSOAS JÁ SE CONHECEM OU FAZEM NOVAS AMIZADES”: INTERAÇÕES MÚSICO-SOCIAIS DA RODA.....</b>	<b>37</b>
<b>5.1</b>	<b>A roda como resistência negra .....</b>	<b>43</b>
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>48</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>50</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa etnomusicológica surgiu em meio às minhas transformações pessoais e acadêmicas ao ter percebido que há diferentes visões de mundo em relação a vários aspectos músico-sociais. Junto a isso, ter percebido minha condição de mulher branca e meus privilégios em nossa sociedade. Pensava eu que apesar desta condição, a minha posição era de uma mulher “não racista”, por tentar não cometer atos preconceituosos. Porém, comecei a perceber que alguns “ranços” que eu sentia em relação a certos estilos musicais, como o funk, pagode e alguns sambas, por exemplo, que são práticas músico-sociais de predominância negra, poderiam ser sinais de um racismo que se estruturou e vem se mantendo. Como infelizmente prepondera uma arrogância eurocêntrica de querer definir o que é o racismo, frases como “Quê inhaca!” e “Lista negra” muitas vezes são tidas como narrativas naturalizadas. Porém, essas manifestações já conhecidas nos apontam (gritam) atos velados desse racismo estruturado e das agressões brancas que cometemos. Ora, então, seria muita ingenuidade minha não perceber que o sistema social do qual pertenço é racista e suas regras sociais me estruturam, regulam e atravessam como um ser músico-social. Essas reflexões se constituíram durante a relação e até mesmo tensões em conversas com colegas negros/as, ajudando-me a perceber a presença do racismo na construção da branquitude<sup>1</sup>.

Em vários momentos de reflexão me vi e, ainda me vejo, com muitas indagações e, percebendo minha trajetória de vida, acredito que tais inquietações tenham surgido antes mesmo destas reflexões, já estando no Curso de Música. Porém, reconheço que para chegar a este momento, o que gerou esta movimentação em mim e esta pesquisa, não bastou questionar vivências e estruturas sociais, mas também precisei/preciso realizar autocríticas e autoavaliações constantes. Sair de minha zona de conforto de somente repetir afirmações como: “não sou uma pessoa racista”, pois “não cometo atos racistas”, foi graças aos vários choques de tensões que vivenciei e que, sim, me marcaram muito ao sentir as “fichas caírem”. Então, percebi que precisava no mínimo compreender

---

<sup>1</sup> Reconheço não ter tido tempo hábil neste trabalho para teorizar sobre o assunto, mas entendo a branquitude como um conjunto de regulações e comportamentos que mantêm o racismo ao reconhecer somente no padrão hegemônico branco (em suas músicas, costumes e culturas, etc) um único ideal a ser seguido.

as diferentes narrativas e possíveis interações que mediam visões de mundos negros/as e posicionar meu compromisso com as questões étnico-raciais.<sup>2</sup>

Nesta pesquisa busquei acompanhar de junho à novembro do corrente ano as vivências musicais em uma roda de samba do bar “Recanto do Samba”, na qual Maria Luiza, “Tia Iza”, como é chamada entre os seus, gerencia e é cantora aos domingos à noite com o grupo de samba fixo do local. O contato com Tia Iza e a roda foram mediados por um colega negro, meu parceiro musical de banda, que possibilitou minha entrada em campo a partir de seus vínculos com a roda de samba e o bar. Ao mesmo tempo, busco refletir sobre os processos de racialização e a manutenção do racismo, fazendo algumas ponderações sobre as vivências musicais da roda, apontando vínculos sociais e cosmológicos.

Por isso, as questões que moveram as reflexões desta pesquisa se basearam em entender alguns pontos: o que mobiliza essas pessoas a manter a prática musical da roda de samba todos os domingos à noite? Quanto à Tia Iza, quais as suas relações músico-sociais com a roda? Quais marcas musicais vocais e/ou instrumentais podem ser captadas na roda de samba e o que dizem a respeito do mundo social no qual estão inseridas? Tendo como objetivos nesta investigação de responder essas perguntas, fez parte desta pesquisa realizar trabalho de campo, acompanhando a roda de samba em quase todos os domingos. Este “procedimento/comportamento” tem a ver com a perspectiva etnográfica que, no caso e a partir da música, busca entender seus sentidos e movimentos sociais, a partir de um convívio intenso com seus participantes.

Durante a realização desta pesquisa, muitas mudanças aconteceram, incluindo seus objetivos e, com isso, suas leituras. Por ser/estar professora e cantora, meu foco inicial estava voltado a compreender o que levaria uma mulher negra a cantar em uma roda de samba todos os domingos. Porém, a partir das relações desenvolvidas no campo percebi movimentações e envolvimento que me

---

<sup>2</sup> Durante a minha trajetória acadêmica busquei e busco desenvolver minhas práticas sem desvincular meu compromisso com as questões étnico-raciais. Exemplo disso são as atividades desenvolvidas em meus estágios obrigatórios em que as práticas são pensadas no intuito de desconstruir ideias hegemônicas e de supremacia branca em relação às músicas que são legitimadas na sociedade. Nessas práticas, busco não só me aproximar dos contextos dos alunos, mas também, apontar os preconceitos em relação às músicas “periferizadas” e tidas como “demonizadas” como o Funk, sabendo que esse gênero é de predominância negra e que tais preconceitos estão diretamente relacionados às questões étnico-raciais. Nesse sentido, busco dialogar com a lei 10639/03 que altera a lei nº 9.394, de 1996 e torna obrigatória a inserção da temática “história e cultura afro-brasileira” nas escolas.

levaram a modificar este trabalho. Então, de protagonismo do feminino negro, me percebi inserida na roda de samba e acolhida por aquelas pessoas e suas interações, que me possibilitaram viver e me iniciar em novas experiências. Ao começar esta pesquisa e com foco no feminismo negro, foi relevante pensar essa questão no contexto não apenas brasileiro, como no caso do trabalho “O decolonial e as raperas sudacas na América Latina” de Ariana Mara da Silva (2016). Também encontrei diálogo pertinente no livro “olhares negros, raça e representação”, de bell hooks (2019), o qual me fez refletir sobre a construção e manutenção do racismo estruturado. Após perceber a direção que a pesquisa estava tomando, iniciei minhas leituras em outras literaturas, como “Saberes Musicais em uma Bateria de Escola de Samba: uma etnografia entre os bambas da orgia” de Luciana Prass (2004), que me mostrou a trajetória da autora e o legado de se posicionar como aprendiz em campo; o livro “No princípio, era a roda – Um estudo sobre samba, partido alto e outros pagodes” de Roberto M. Moura (2014), contribuindo em minhas reflexões sobre as histórias do samba, mesmo que aguçando minha perspectiva crítica; e o trabalho de conclusão de curso “Práticas músico-educativas de integrantes do grupo *confraria do samba*, da cidade de Bagé/RS” de Lidiane Carvalho Xavier, graduada neste Curso de Licenciatura em Música. Neste trabalho ela procurou investigar as práticas músico-educativas de integrantes da *confraria*. Acredito ser importante mencionar que o fato desta pesquisa etnomusicológica ser a segunda voltada ao tema, pode indicar a roda de samba como uma prática musical recorrente em Bagé. Porém, saliento que meu propósito aqui é acentuar as questões étnico-raciais a partir das práticas musicais, enquanto que no trabalho de Lidiane, focou-se mais nos elementos pedagógico-musicais.

Este trabalho estrutura-se em mais cinco capítulos, além desta introdução. No capítulo 2, faço algumas reflexões sobre minhas iniciações, tanto em relação à roda do Recanto do Samba quanto em relação ao campo da Etnomusicologia e suas referências. No capítulo 3, descrevo o que apreendi como marcas músico-sociais da roda e de seus/suas participantes. Dentre os/as participantes, falo no capítulo 4 sobre uma figura emblemática e dinâmica que compõe a roda: a Tia Iza. No capítulo 5 busco compreender as interações entre aquelas pessoas e as possíveis narrativas que as levam a formar este constructo músico-social de resistência. Nas considerações finais, faço algumas reflexões sobre a pesquisa e o quanto ela atravessou meus papéis sociais.

## 2 INICIAÇÕES ETNOMUSICOLÓGICAS

Neste capítulo pretendo refletir sobre minhas “iniciações” ao realizar esta pesquisa etnomusicológica, o que envolve a familiarização com o campo de estudos, alguns de seus referenciais teóricos e metodológicos e, conseqüentemente, a inserção e construção de vínculos no bar Recanto do Samba, envolvendo seus integrantes e participação na roda de samba.

“Etno o quê?”, algumas pessoas questionaram/questionam quando tento explicar este trabalho. Normalmente busco contar sobre minhas relações com este campo, o que pode ter me motivado a buscar um diálogo, como me aproximei dele e o que compreendi a respeito. Também aqui partirei do que imagino que tenha sido alguns dos movimentos que constituíram a minha trajetória.

Desde minha outra graduação em Gestão Ambiental, carrego comigo questões e indignações que não sabia (e ainda não sei) ao certo de onde vinham. “Por que não posso conectar o campo de conhecimento da Música com o da Gestão Ambiental?” Possivelmente por questões epistemológicas, porém, sabendo das possíveis conseqüências, tentei e o fiz. Sanei minhas dúvidas? Não. Então, como uma aparentemente “boa” pesquisadora ocidentalizada em formação, algo me moveu a continuar buscando respostas. Ao cursar a especialização em Educação, Interdisciplinaridade e Transversalidade, senti certo alívio e conforto ao perceber que eu poderia encontrar respostas no coletivo e na complexidade, mas, por quê? O que nos move a atuar no coletivo? Um coletivo “fetiche”? Ainda assim, continuei sem respostas mais contundentes às indagações. Porém, ao iniciar o curso de Licenciatura em Música, carregando comigo diversas palavras-chaves “na ponta da língua”, me dei conta do quão estática eu me mantinha, e isso, não sei ao certo o porquê, me incomodou.

No curso de Licenciatura em Música, me atravessaram muitos ensinamentos vindos de campos como Educação Musical, Filosofia da Música, Psicologia da Música e outros. Percebi que nesse movimento migrei de teorizações “estruturadas” para aquelas tidas como “pós-estruturadas” e me vi buscando respostas em linhagens como as de Michel Foucault, Felix Guattari e Gilles Deleuze. Hoje não me surpreendo por ter me aproximado dessas teorizações e desses pensadores, visto que são homens brancos europeus e legitimados em suas contribuições teóricas, que, sim, considero também importantes.

Porém, durante este caminho, conheci a tese de doutorado de Eduardo Pacheco (2011) e este estudo me ajudou a perceber que eu não estava satisfeita com as teorizações pós-estruturalistas. Embora seja questionável a redução da África a ritmo, o autor sinaliza reflexões importantes com relação aos estigmas em torno deste elemento musical, especialmente do ponto de vista ocidental/europeu:

a opção feita pelos músicos europeus é de que a busca pela elaboração da melodia guiasse as experimentações no campo da composição. Essa escolha coloca o ritmo com traço de segundo plano, tendo serventia, somente, para carregar a melodia nas obras. Essa opção invade todo o fazer musical do ocidente. Diferentemente, os povos africanos elegeram o ritmo como principal traço de suas composições musicais. O que interessa é a possibilidade de criação de tramas de timbres e polirritmias. Por tudo que sabemos da relação entre o ocidente e os povos africanos, é possível constatar na história que o ritmo, além de ser entendido como um instrumento de apoio à melodia, representa a expressão de um povo tratado como menos capaz, menos humano. Essa relação expressa, no fazer musical, uma hierarquização entre as forças que compõem uma obra musical. (PACHECO, 2011, p. 18)

Percebendo minha insatisfação em relação às minhas respostas, me aproximei da Etnomusicologia, o que me ajudou a compreender a música na sociedade. O campo parece-me tratar de questões epistemológicas que nos levam a pensar de formas diferentes; enquanto outros campos de conhecimento me davam algumas “respostas”, também importantes, o campo da Etnomusicologia me deixava “incomodada” e me instigou a conhecer mais a respeito das questões músico-sociais. Após essa aproximação, percebi a música como um constructo social, ou seja, constituída e estruturada a partir de diversas formas diferentes de compreender as músicas/performances - me deixando ciente de que percebo isso, a partir da minha visão de mundo, atravessamentos e possíveis transformações. Um paradoxo!

Ao fazer essas relações, de que comportamentos que ocorrem em uma sociedade podem mediar e estar atrelados às suas músicas/performances, minhas “fichas começaram a cair”: vivemos em uma sociedade de hegemonia branca que é herança do colonialismo, então vivemos em uma estrutura calcada em racismos, machismos, gordofobias, etc; logo, a música sendo entendida como constructo social, poderia também estar atrelada a isso? Não somente em letras, mas em toda a sua estrutura musical?

Notando que essas tensões tinham lugar para reflexão na Etnomusicologia, me iniciei em algumas leituras do campo que ajudavam também a me relacionar



com o tema de pesquisa e tornam-se referências teóricas. É o caso de textos como o da etnomusicóloga Elizabeth Travassos (2003), ao contar das contribuições da Etnomusicologia. Travassos afirma que

A etnomusicologia nos ensina a desconfiar da universalidade daquilo que o senso comum ocidental chama de música há algum tempo. Assim como exercita continuamente a relativização dos hábitos de escuta e dos critérios de valoração em nome da necessidade de compreender outras escalas de valor, o etnomusicólogo costuma dessubstancializar a ideia de música. (TRAVASSOS, 2003, p. 79).

Entre essas tensões emergentes das relações de hierarquizações de práticas musicais, entendo como muito pertinente o que postula o etnomusicólogo Luis Ferreira Makl (2011, p. 60) em seu texto “Artes musicais na diáspora africana: improvisação, chamada-e-resposta e tempo espiralar”. Ao falar a respeito de músicas “brancas”, legitimadas no meio escolar, Makl (*ibidem*) afirma que

Quando ouvimos músicas eruditas no meio escolar institucionalizado, elas são carregadas de legitimidade, junto com a familiarização com ferramentas conceituais – desenvolvimentos de “harmonia”, de “forma”, “períodos históricos”, “correlações com os marcos sociohistóricos”, etc. Tratam-se de categorias pretensamente universais, produtos da colonialidade, bem como da essencialização das suas qualidades e valores como ícones da civilização europeia ocidental e da modernidade. Precisaremos, portanto, de uma dupla mobilização sensível, fenomenológica, por um lado, crítica e conceitual por outro, sem perder a perspectiva de que o fazer da música e sua recepção são irreduzíveis ao *logo* (MAKL 2011, p. 60).

Considero importante pensar também que no processo de ensino-aprendizagem pode haver hierarquizações entre as formas de registro. Analisemos esse exemplo: sociedades africanas como os yorubás (CARVALHO, 2003) não carregam a mesma intenção ocidentalizada de registro em busca de uma *verdade absoluta* daquilo que acontece em seus lugares. Então, poderíamos inferir que o que está mediando essa supervalorização do registro escrito ocidental (partitura e aprendizados escolares hegemônicos) em relação ao registro oral (roda de samba) seria o processo de racialização?

Com base nessas “fichas caindo”, visualizei o campo da Etnomusicologia me possibilitando também diálogo com outras referências, como “olhares negros, raça e representação”, da feminista negra e norte-americana bell hooks (2019). Percebi diversas provocações e demandas que me fizeram realizar uma autocrítica quanto às minhas atuações, incluindo a construção da branquitude, pois em diversas

situações musicais me via colocando em prática comportamentos de dominância branca em relação às pessoas negras de meu entorno, mesmo que talvez isso não “parecesse” racismo.

Outra iniciação que vivi nesta pesquisa, central para a sua construção, foi a aproximação ao bar e à roda do Recanto do Samba. Acompanhei a roda durante os meses de junho a novembro do corrente ano e, inicialmente, o enfoque desta pesquisa era o de compreender quais interações e narrativas estariam envolvidas na atuação de uma mulher negra ao cantar em uma roda de samba. A partir das relações desenvolvidas no campo percebi que precisaria mudar o objetivo deste trabalho ao vivenciar um grande desafio: tocar um instrumento percussivo, o rebolo. Não só pelo fato de ser um instrumento que eu nunca havia tocado antes, mas também, por ser o instrumento que Tia Iza tocava na roda.

Seguindo um legado etnomusicológico de se iniciar musicalmente em uma prática não tão próxima, rememoro a experiência de Luciana Prass (2004, p. 27), violonista, ao vivenciar o processo de se iniciar ritmista na Bateria da Escola de Samba Bambas da Orgia em Porto Alegre/RS. Assim como parece ter acontecido para Prass (*ibidem*), ao ter me colocado como aprendiz no campo, busquei a aprovação de seus participantes para ser aceita, interagindo, aprendendo e respeitando suas manifestações. A roda de samba apresenta uma centralidade de negros e negras, então, sabendo que eu, uma branca, fui/sou o “elemento” estranho, procurei me familiarizar com suas regulações. Nos momentos em que eu toquei o rebolo, busquei me comunicar com os/as participantes da roda para ter uma noção do meu aprendizado. Por vezes, Seu Bicudo, um dos músicos “fixos” da roda, dava um sorriso de “canto de boca” ao acelerar o andamento e perceber meu desespero para acompanhar. Em outros momentos, Tia Iza me olhava ou tocava em meu ombro, sorria e mexia a cabeça fazendo um sinal positivo. Percebi que me posicionar dessa forma contribuiu para desenvolver laços de confiança e de acolhimento com aquelas pessoas que generosamente compartilharam comigo seus conhecimentos músico-sociais. Penso que não à toa tais ensinamentos me foram passados oralmente, podendo ter revelado manifestações de resistências ao manter vivas práticas culturais e formas de registro que no meio musical ou mesmo na educação musical do ponto de vista ocidental, ainda não é tido como legitimado (SOUZA, 1998).

Considerando esse contexto, a familiarização com o trabalho de campo considerou a minha posicionalidade como aprendiz musical, e, nesse sentido, lembro Seeger (2008), que, ao rememorar a bimusicalidade no campo (HOOD 1982, p. 400 *apud* SEEGER, 2008, p. 252) afirma que em um estudo etnomusicológico, o/a pesquisador/a se coloca como um aprendiz das práticas musicais/performance e das possíveis narrativas que as constituem, da mesma forma que ele/a aprende uma nova língua pra falar com as pessoas. Seeger (2008, p. 256), ao refletir a respeito das performances, afirma que pode envolver questões tanto para sua composição, quanto para a sua manutenção. O autor (*ibidem*, p. 260) diz que a “performance musical possui aspectos fisiológicos, emocionais, estéticos e cosmológicos. Tudo isso está envolvido no por que pessoas fazem e apreciam certas tradições musicais.”

Em relação à performance, Makl (2011, p. 68) aponta o que também me parece ser importante para conseguirmos compreender as manifestações músico-sociais negras:

Pensar sobre a música enquanto um fazer em performance nos trouxe distintas questões úteis na tentativa de situar com maior precisão os componentes distintivos das práticas culturais de matrizes africanas. A partir do legado de distintos repertórios culturais africanos e diaspóricos em circulação, as músicas de matrizes africanas têm sido desenvolvidas e elaboradas propiciando modos melhorados de comunicação e de organização social, bem como propiciando a produção de experiências de vida-no-mundo para além do logocentrismo da modernidade hegemônica. Como os sistemas de complexidade que apontei, essas práticas constituíram e constituem, nos interstícios da colonialidade do poder/saber, suas formas próprias e paralelas de uma modernidade não-hegemônica. (*ibidem*, p. 68)

Esses momentos e tradições musicais são acontecimentos que fazem parte de um processo político, econômico e social do lugar. Nesse sentido, as descrições musicais do trabalho de campo na roda do Recanto do Samba foram fundamentais para este trabalho e dialogam com Seeger (*ibidem*, p. 239), que afirma serem “as descrições desses eventos [que] formam a base da etnografia da música”, pois ela é

a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons. Geralmente inclui tanto descrições detalhadas quanto declarações gerais sobre a música, baseada em uma experiência pessoal ou em um trabalho de campo (*ibidem*).

Por isso, dialogo também com a antropóloga social Claudia Fonseca (2005) e, partindo de uma perspectiva qualitativa, entendo que os procedimentos da etnografia foram apropriados para esta pesquisa. A autora faz refletir que este processo mexe com as estruturas hegemônicas das regras sociais que regulam comportamentos na sociedade, pois tem o caráter político de reconfigurar as próprias narrativas que mantém essas estruturas (FONSECA, 2005, p. 217).

Como forma de registrar não apenas as vivências, mas também minhas reflexões a partir dessas leituras, descrevi todos os encontros do trabalho de campo em diários. Essa experiência me desafiou (e ainda desafia) a não buscar ou não precisar buscar utilizar uma “ferramenta de registro” de pesquisa que me dê a “certeza do reconhecimento científico”, muitas vezes enfatizada no senso comum, a ideia de buscar uma “verdade única”.

Diante disso, as reflexões desta pesquisa não são estáticas, possivelmente perseguindo movimentações e direcionamentos diferentes até o seu “final”. A sua escrita também foi um grande desafio para mim. Por diversas vezes precisei me monitorar, pois me percebia atrelada a tipos de escritas que considero rígidas e que não me permitiam refletir sobre as visões de mundos e as verdades que vivenciei.

Diante dessa (infeliz) busca por uma “verdade” (vício ocidental), considero a possibilidade de ter cometido diversas violências durante a entrevista que fiz com a Tia Iza. Ouvindo o áudio da entrevista, apesar das tentativas de evidenciar meu respeito à ela, ao espaço e à roda de samba, busquei, mesmo que inconscientemente, uma verdade que fosse ao encontro do que eu investigo nesta pesquisa<sup>3</sup>. Contudo, esta percepção me ajuda a também interpretar as minhas vivências em campo, não neutras, e compreender esta pesquisa como parte de um processo de se iniciar em uma pesquisa que envolve tanta intensidade e mudanças. Assumir as fragilidades, penso eu, também é uma marca etnográfica.

A partir do trabalho de campo, algumas dinâmicas que acontecem neste espaço, tenho percebido o quanto as práticas musicais da roda, os movimentos e as interações músico-sociais que envolvem as pessoas, as músicas e as questões étnico-raciais existentes no Recanto do Samba, podem estar associados a sentidos

---

<sup>3</sup> Reconheço que talvez mais leituras nesse sentido pudessem ter me ajudado, mas o tempo para um trabalho de campo intenso em uma graduação foi também um processo de escolhas – não foi possível realizar tantas leituras, mas adentrá-las com profundidade acabou sendo uma delas, mesmo estando ciente do ônus que isso poderia causar.

sociais/cosmológicos e de resistência das culturas afrodiáspóricas e negras, envolvendo o valor da coletividade, acolhimento e, ao mesmo tempo, possibilidade de transformação (vinculada à criatividade).

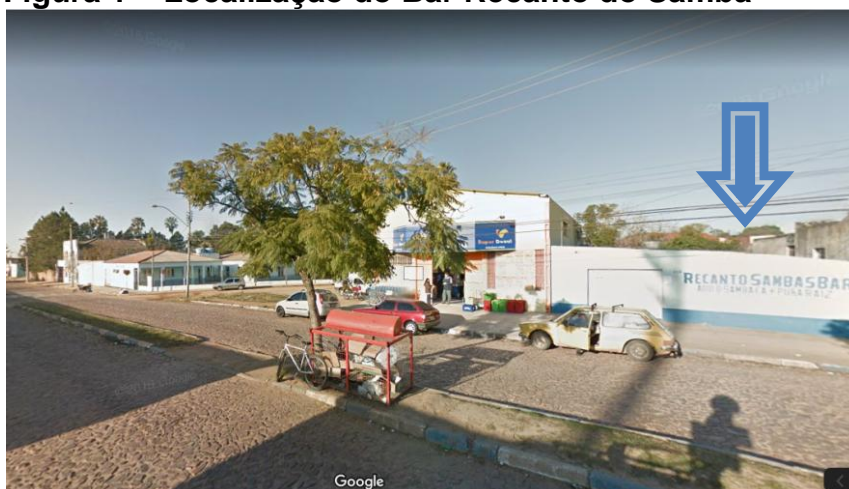
### 3 “A RODA NÃO PODE PARAR”: UMA DESCRIÇÃO MUSICAL

Neste momento, peço licença às leitoras e aos leitores e às pessoas que compõem à roda do bar Recanto do Samba para narrar o que pude captar como marcas músico-sociais a partir da convivência com seus integrantes.

Durante o período de trabalho de campo, aos domingos geralmente acordava pensando “hoje tem samba”, e antes de chegar a noite sempre costumava mandar mensagem para a Suzi para confirmar se teria. Suzi é sobrinha da Tia Iza e mora em uma casa nos fundos do bar, e muito querida, sempre costumava me responder. Por vezes poderia acontecer de não ter a roda de samba devido ao clima (como chuva forte ou tempestades), e isso costuma alterar bastante a mobilidade e circulação na cidade de Bagé.

Com a confirmação da Suzi, por volta das 20h00min costumava me deslocar para lá. Aliás, trago aqui um pouco do trajeto para chegar até o bar Recanto do Samba. O bar fica localizado na Rua Líbio Vinhas, no Bairro Menino Deus, na região oeste do perímetro urbano da cidade de Bagé, RS, em frente ao estádio de futebol Pedra Moura. É um bairro tido como residencial, mas possui vários estabelecimentos comerciais, então, geralmente há bastante movimentação dos residentes. Na rua em que o bar está localizado, há um aumento dessa movimentação principalmente quando há jogos de futebol no estádio, sendo que o bar fica aberto durante esses eventos.

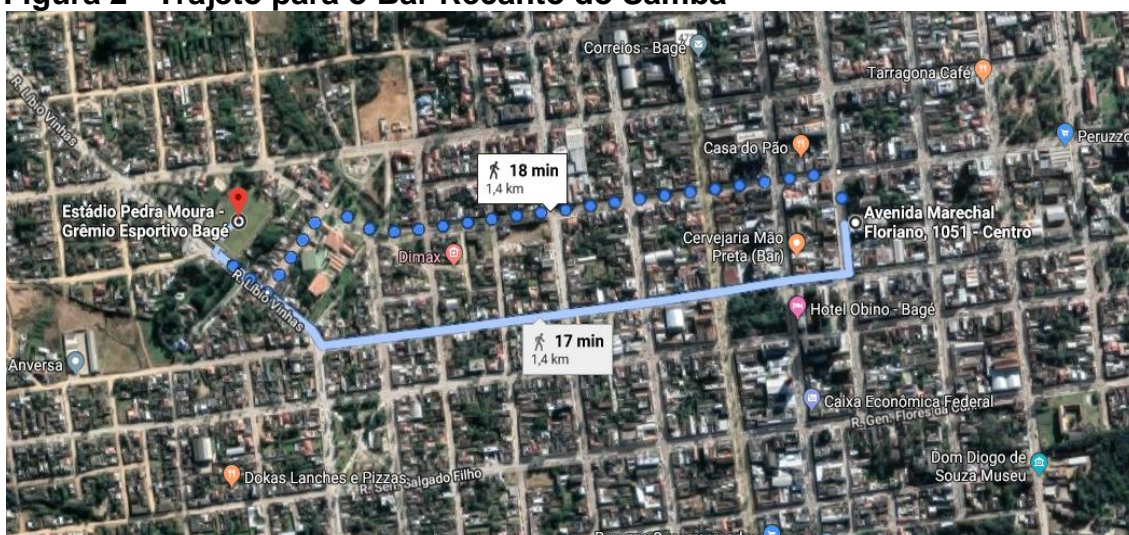
**Figura 1 – Localização do Bar Recanto do Samba**



Fonte - Google Maps

Nas minhas idas a campo, o percurso costumava ser muito tranquilo, ou seja, sem movimentações de pessoas nas ruas; no entanto, as ruas eram bastante escuras, o que cria certo ar de vicissitude a uma mulher desacompanhada na cidade. Então, fui aconselhada por Feliz, justamente aquele que mediou a minha entrada em campo, a não ir sozinha quando fizesse esse trajeto a pé. Algumas vezes passava em frente à pista de skate da cidade; em outras vezes, ia pelo o outro lado, passando por ruas mais residenciais. Então, a caminhada do bairro Centro, onde eu morava, até o bar, era distante aproximadamente umas 10 quadras, completava talvez uns 20 minutos.

**Figura 2 - Trajeto para o Bar Recanto do Samba**



Fonte - Google Maps

Ao chegar lá, geralmente o Seu Negro, marido da Tia Iza, estava no balcão do bar para atender os/as frequentantes. Tia Iza, sempre muito atenciosa, cumprimenta a todas/os, mas, como de costume, está “para lá e para cá”, pois ela está sempre ocupada no bar, seja atendendo alguém ou limpando as mesas.

Sentadas/os em torno de uma mesa redonda tomando chimarrão, na qual depois se forma a roda de samba, frequentemente encontrava Suzi, a Winne<sup>4</sup>, outra sobrinha da Tia Iza, a Sônia, amiga e frequentante do bar e a Tia Iza. Nesta mesma mesa, após se formar a roda de samba, costumam estar dispostos instrumentos percussivos, sendo eles uma meia lua, um agê e um pandeiro. Apesar de nem todas as pessoas se sentirem “autorizadas” a interagirem diretamente com os

<sup>4</sup> Winne também foi uma presença marcante na roda de samba no início desta pesquisa.

instrumentos, eles ficam à disposição de quem vai ao bar e queira fazer parte da roda de samba.

Em torno das 20h30, às vezes 20h45, Seu Hermes e Seu Bicudo, músicos “fixos” do bar, senhores negros de mais ou menos 60 anos e oriundos de bairros populares<sup>5</sup>, chegam para se posicionarem em seus lugares da roda e plugarem seus instrumentos elétricos à caixa de som do lugar. Seu Hermes, um tanto mais reservado, ao menos comigo, geralmente vai direto ligar sua guitarra e aguarda o início da roda conversando com outros conhecidos seus que frequentam o bar. Já Seu Bicudo, me cumprimenta algumas vezes, dá algumas risadas de “canto de boca” e vai plugar seu banjo, enquanto seu filho Eduardo, quando consegue ir ao samba, cumprimenta, se senta e ajusta o surdo amarrando-o ao próprio cinto que segura sua calça jeans. Embora Seu Bicudo e Seu Hermes sejam “fixos”, houve recorrência de outros músicos, como o caso de Seu Querosene, que tocava surdo e cantava algumas vezes e do Dedeco, que tocava pandeiro na roda. Isso não quer dizer que essa sequência até formar a roda seja sempre igual: já houve saída de campo que fiz em que nós quatro tomamos chimarrão enquanto não começava a roda; ou seja, apesar dessa rotina, as situações são moventes.

Em relação aos instrumentos musicais não “percussivos”, no total, são dois microfones e dois instrumentos melódico-harmônicos (guitarra e o banjo), que são plugados na única caixa de som que fica sobre uma das mesas do bar. De um lado desta mesa, próximo da porta, Seu Hermes e sua guitarra vermelha cintilante; do outro lado, Seu Bicudo, seu banjo e um pedestal com o microfone à sua frente; ambos cantam na roda. Seu Hermes geralmente canta respondendo ao Seu Bicudo, exemplo disso ocorre na música “Na beira do mar” – Teresa Cristina cantada na roda por Seu Bicudo. Nesta música, esse sistema funciona da seguinte forma: Seu Bicudo inicia chamando “Na beira do mar todo mundo brinca” enquanto Seu Hermes e geralmente a roda de samba junto, os outros integrantes, respondem “Na beira do mar, êêê” e assim seguem as chamadas e respostas:

---

<sup>5</sup> Este trabalho não pôde adentrar nas posicionalidades sociais e trajetórias dos músicos da Roda, para além da Tia Iza, mas saliento a importância de aprofundar tais elementos em futuras pesquisas.



**Tabela 1 - Sistema de chamada-e-reposta na roda do Recanto do Samba (Na beira do mar)**

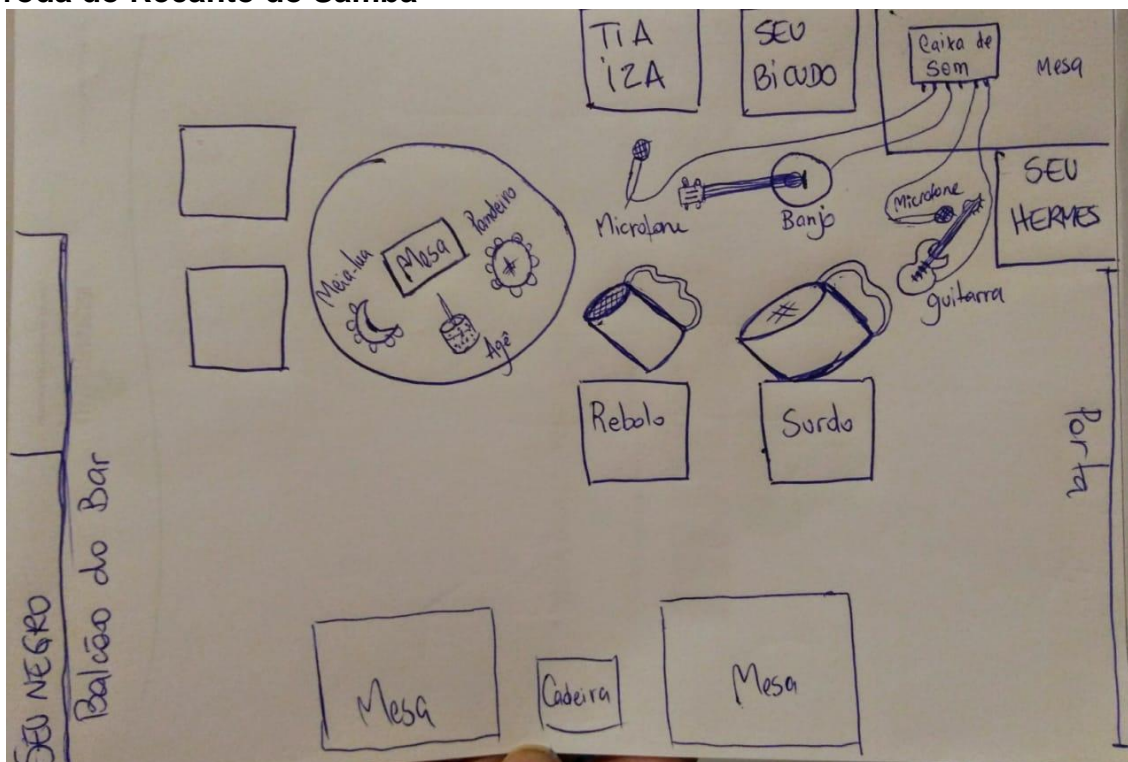
<b>Cantor/cantores</b>	<b>Chamada-e-resposta</b>
Seu Bicudo	Na beira do mar todo mundo brinca
Seu Hermes e demais participantes da roda	Na beira do mar, êee
Seu Bicudo	Na beira do mar todo mundo fica
Seu Hermes e demais participantes da roda	Na beira do mar, êee
Seu Bicudo	Na beira do mar nego joga bola
Seu Hermes e demais participantes da roda	Na beira do mar, êee
Seu Bicudo	Na beira do mar nego deita e rola
Seu Hermes e demais participantes da roda	Na beira do mar, êee

Fonte - Autora (2019)

Ao lado de Seu Bicudo, uma cadeira fixa para a Tia Iza se sentar e cantar - parece-me que assim facilita o compartilhamento do microfone, visto que Tia Iza e Seu Bicudo dividem o mesmo. Tia Iza geralmente inicia cantando umas sete músicas e Seu Bicudo continua cantando após ela se afastar para fazer outras atividades do bar. Outras pessoas que queiram cantar também usam este microfone.

Outros instrumentos percussivos como o surdo e o rebolo ficam sob a mesa – a mesma sobre a qual fica a caixa de som – sendo disponibilizados a quem vá fazer parte da roda de samba. Por vezes acontecem alterações dos músicos que vão tocar estes instrumentos, então, Seu Bicudo ou Seu Hermes, ao perceberem quem se prontificou a tocar e formar a roda naquela noite distribuem os instrumentos. Isso depois que os demais instrumentos já estiverem plugados à caixa de som. Assim que se posicionam, Seu Bicudo, Seu Hermes, Tia Iza, e quem mais que estiver por fazer parte da roda, o samba começa.

**Figura 3 - Croqui da disposição de instrumentos musicais e participantes da roda do Recanto do Samba**



Fonte – Autora (2019)

Tia Iza inicia cantando músicas de cantoras e cantores do samba, geralmente daquelas/os localizadas/os ou que emergiram como “sucessos” da indústria fonográfica no sudeste brasileiro. Assim como a maioria frequentante do bar, o repertório parece acentuar sujeitos negros/as: entre as minhas vivências na roda, já ouvi Tia Iza cantar “Castigo” – Dolores Duran, “Nem Morta” – Alcione, “Meu Ébano” – Alcione e “Foi o rio que passou em minha vida” - Paulinho da Viola. Em entrevista, Tia Iza citou algumas de suas preferências musicais: “samba, samba canção, bolero, essas coisas eu canto, não tem erro. Agora, outras? Outros ritmos não”. Tia Iza também comentou que na roda normalmente as músicas são tocadas em “estilo” de samba, se referindo ao andamento mais acelerado, comentando “eu gosto muito da música lenta” falando da sua preferência ao bolero e ao samba-canção (Entrevista - Tia Iza).

Em outro momento, Tia Iza, ao compartilhar suas preferências musicais lembrou e mencionou um rapaz chamado “Gago”. Gago, já falecido, era companheiro de Suzy, sua sobrinha. Percebi que Tia Iza ao falar dele demonstrou bastante carinho, dizendo que ele sempre a acompanhava tocando suas músicas e relembrou que pedia “Gago, toca tal música?” e ele respondia “eu nunca

acompanhei essa, mas a senhora siga cantando que eu lhe encontro”, Tia Iza ainda exclamou ao fim da lembrança “ah, era maravilhoso” (Entrevista - Tia Iza).

Com minhas idas a campo, comecei a perceber que após iniciar a música, a roda de samba não pára, fazendo pequenas pausas somente após serem tocadas de forma contínua umas sete ou oito músicas em forma musical de *pout-pourri*. Como contei no capítulo 2, o rebolo acabou sendo um instrumento musical muito presente para mim, então, eis um grande desafio: “tum-tum-ta-ta-tum-tum-ta-ta-tum-tum”, sentir o bater e fazer ressoar a pele do rebolo e tentar marcar o contratempo no corpo do instrumento, e logo após, sentir dores fortes em meu ombro direito. “Segue, segue, segue, não pode parar”; essa frase, dita para mim em campo era recorrente. Seu Bicudo, risonho ou/e debochado, geralmente acelerava o andamento e, “seguindo firme”, tocava seu banjo. Seu Hermes normalmente não esboçava reações que eu pudesse ler em seu rosto e seguia cantando e tocando.

Assim como a música, Tia Iza se movimenta o tempo todo. Enquanto canta, gerencia o bar e, por vezes, acompanha com seus olhos as pessoas que entram. Se for preciso, deixa a roda e vai atender junto do Seu Negro no balcão. Seu Bicudo, nesses momentos, geralmente assume o microfone e segue cantando, tocando e observando o movimento do bar. Dependendo das situações que aconteçam dentro ou fora da roda, Seu Bicudo reage mudando seu olhar, e algumas vezes, me olha, ri e sinaliza apontando com a cabeça ou faz sinal negativo de reprovação quando algo parece não lhe agradar. Predomina uma polirritmia e uma polifonia de instrumentos e vozes da roda e do que acontece no espaço. Há uma diversidade de pessoas, sendo crianças, jovens e idosos; de sons, sendo da própria roda, das conversas, de pessoas dançando e cantando e de risadas em seu entorno; de cheiros, sendo de perfumes variados, de pastel frito, de cerveja e das fumaças dos cigarros de algumas pessoas que ficam na frente do bar.

Enquanto acompanhava a roda, tocando, cantando ou participando sem necessariamente dispor de um instrumento musical em mãos, acompanhei muitas interações sociais, como por exemplo: um jovem comprando bebida no balcão e, ao pagar e se despedir, “tasca” um beijo carinhoso no rosto de Tia Iza; uma mãe dançando um samba com seu bebê de colo; mulheres dançando juntas as músicas que tocávamos; crianças correndo entre os adultos que dançavam na volta da roda. Então, percebi que, na maioria das vezes, o clima que predominou entre as pessoas no local, é de descontração.

Notei também que é possível existir diferentes formas de receptividade no bar. Dependendo do desenvolvimento das relações entre as pessoas, frequentantes ou não, podem acontecer acolhimentos, tensões e estranhamentos. Geralmente é bem acolhida a pessoa não frequentante que vá conhecer o bar pela primeira vez.

Durante a “tocada” na roda de samba, o tempo vai passando, a concentração vai aumentando, tanto no instrumento musical quanto no que acontece a nossa volta. Como buscarei expor adiante, são tensões e acolhimentos, repetições de músicas e interações, resistências que perduram no tempo e histórias diferentes e diversas vidas em movimento.

São mais ou menos 23h45 e a música segue sem parar, a roda de samba se mantém. Aliás, vem se mantendo há muito tempo. Já ouvi relatos de participantes contando que a roda existe há em torno de vinte anos, outros de que acontece há uns doze anos. Sabendo que a precisão da memória em uma pesquisa depende de processos intersubjetivos, a intenção aqui não é buscar uma certeza em relação ao tempo de existência daquele espaço. O que eu pude compreender é que, independente do tempo, a roda de samba tem feito parte da vida de seus participantes cotidianamente.

Quanto à formação da roda, Tia Iza afirmou que vários integrantes já fizeram parte dela, apontando para um quadro de fotografias que fica pendurado na parede do bar. O quadro tem fixadas fotografias de várias/os músicas/os que compuseram a roda. Em entrevista, Tia Iza falou ter ganhado o quadro de uma professora e salienta não ter sido fácil juntar todas as fotos para montá-lo.

**Figura 4 - Foto tirada do quadro de fotografias. À esquerda Tia Iza tocando o instrumento percussivo rebolo**



Fonte – Autora (2019)

Em entrevista, Tia Iza estabelece como marco de seu início ao assumir o bar o falecimento de seu sobrinho chamado Selmar. Ela me contou que ele era “o dono do bar”. Selmar faleceu em um acidente de moto, então Tia Iza, após esse ocorrido, deu prosseguimento:

é que eu dei continuidade no que ele fazia, então pra dar continuidade, que é o que explico pras pessoas, que ele gostava tanto, era que nem eu, enlouquecido por música, né? Eu digo ‘não, não vou deixar parar, enquanto der, vamos continuar’. Tenho certeza que lá onde ele tá, ele tá feliz, feliz por que sabe que a gente tá [prossequindo com o bar]. (Entrevista - Tia Iza)

**Figura 5 - Foto tirada de um pôster da parede do bar com a imagem de Selmar**



Fonte – Autora (2019)

Ela comentou que no período em que Selmar foi dono do bar, já acontecia a roda de samba, e que “ele fazia fim de semana, no sábado” e que “amanhecia no bar” comentando que ela ia para o bar para compor a roda: “sempre vinha pra cá pra cantar, né? Eu vinha porque tinha música também, ele fazia música aqui” e “eu vinha pra cantar, eu não atendia [gerenciava o bar] aqui” (Entrevista - Tia Iza).

O próximo capítulo, então, será dedicado a uma das pessoas que aparentemente mais mobiliza a roda do samba do Recanto e pode revelar uma densa trajetória músico-social: Tia Iza.

#### 4 DINAMICIDADE MÚSICO-SOCIAL NA TRAJETÓRIA DE TIA IZA

Neste momento falarei sobre uma “figura” simpática, acolhedora e cuidadosa com o bar Recanto do Samba: a Tia Iza. Então, para dar início a essa parte do texto, trago um trecho da nossa entrevista que recupera a sua marca de dinamicidade e simultaneidade com práticas musicais: “Não paro! Então, aqui mesmo várias pessoas me perguntam, porque eu tô cantando aqui [na roda], mas controlando quem entra e quem sai [do bar], então já é, o meu ritmo é esse aí. (Entrevista – Tia Iza).

Algumas pessoas dizem que ela é a “estrela” do bar, outras a intitulam como matriarca, outras de “Dona Iza”, de “Dona Maria”, de “Maria Luiza”, só “Luiza” e outras de “Tia Iza”. Nesta última chamada, a de “Tia”, estaríamos rememorando a imagem de mulheres como Maria Hilária Baptista de Almeida, a Tia Ciata?<sup>6</sup> Não tenho a intenção de responder esta questão, mas é importante salientar a proatividade destas e tantas outras mulheres no samba.

Tia Iza é uma senhora negra que tem setenta e quatro anos e possui uma voz encorpada atingindo notas bem graves<sup>7</sup>. Para além das posições que as pessoas possam a colocar em seus “tabuleiros imaginários” – lugares e posições músico-sociais que alocamos pessoas tomando a nós mesmos como referência - sempre pareceu uma “figura” atenciosa e inquieta.

Em entrevista com Tia Iza, ela falou também sobre os acontecimentos em sua vida que ela relacionava com a sua aproximação com a música. Comentou que desde menina, quando tinha em torno de sete anos, se sentia estimulada a cantar pelo seu tio chamado “Ducho”. Pelo seu relato, Senhor Ducho dava aulas de cavaquinho e, de vez em quando, fazia churrasco nos finais de semana e se reunia com seus alunos. Em alguns desses encontros, quando Tia Iza participava: “ele pedia: ‘Maria Luiza, canta tal música’” (Entrevista - Tia Iza) e ela cantava, afirmando que ele sempre pagava um valor em dinheiro a ela.

---

<sup>6</sup> Dada a complexidade das trajetórias envolvidas e o foco desta pesquisa, este tema pode ser desenvolvido no futuro.

<sup>7</sup> Considerando que as noções de grave e agudo em música são relativas, entendo que as notas alcançadas por Tia Iza são graves, mas tomando como referência a minha própria extensão e o que desenvolvo em minhas experiências vocais, como cantora.

Além do seu tio, ela também rememorou sua irmã, disse que ela era cantora e participava de diversos festivais. Para Tia Iza, sua irmã também a incentivava a cantar:

ela dizia: “Maria Luiza”, era eu e minha sobrinha, filha dela, né? “Eu vou dar uns vestido bem bonito pra vocês, pra vocês se apresentarem pra cantar”. Mas eu nunca quis, tinha vergonha, nunca quis... Eu vim aparecer mesmo pra cantar, agora, depois de velha. É, depois de velha. Bom, aí me convidaram pra eu cantar no IMBA. [Na] “Noite das Serestas”, ah, eu sempre participei, né? E aí me convidaram pra sair no bloco [de carnaval], pra sair puxando tal música, pra lá, eu ia também. Vim começar depois de antiga já, mas é muito bom, a música, eu gosto. (Entrevista - Tia Iza)

Os espaços mencionados por Tia Iza são tradicionais da cidade, tanto na música erudita quanto na música popular. O IMBA - Instituto Municipal de Belas Artes “é um conservatório de música localizado na Avenida Sete de Setembro, no centro de Bagé/RS. Existente há 95 anos, o instituto oferece diversos cursos de instrumentos, canto, teoria musical e dança” (RODRIGUES, 2016, p. 12). Neste espaço acontecia o evento *Noite de Serestas e Músicas Inesquecíveis*, que foi mencionado por Tia Iza, e que, segundo o estudo etnomusicológico nele centralizado<sup>8</sup>, tratava-se de “um evento no qual se reúnem diversos personagens a fim de demonstrar suas representatividades culturais e pertencimentos em comum” (*ibidem*, p. 14).

Em entrevista com Tia Iza, ela comentou que em algumas oportunidades fez parcerias musicais e interagiu com um senhor chamado Ivonléo Monteiro, um músico negro muito conhecido na música popular da cidade, falecido em 2018. Rodrigues (2016, p. 14) detalha em sua pesquisa que “Ivonléo é tido como ‘centralizador’ do evento [Noite de Serestas], tendo participado ativamente desde a primeira edição como o pianista-acompanhador dos cantores e cantoras”. Além disso, a autora ressalta que seu “nome carrega uma ‘bagagem cultural’ que, segundo o próprio, dá mesmo para ‘escrever um livro’” (RODRIGUES, p. 30, 2016). Possivelmente por esses motivos, após o seu falecimento, não houve mais o evento “Noite de Serestas”.

O contato da Tia Iza com Ivonléo e o evento aponta uma rede musical negra além do contexto do samba, o que envolve também estratégias de ascensão social e

---

<sup>8</sup> Esta pesquisa fez parte do Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura em Música da Unipampa - Bagé defendido por Niandra Lacerda Rodrigues em 2016.



luta por prestígio musical, como é o caso também da trajetória da música de Ivonléo Monteiro.

Além da “Noite de Serestas”, Tia Iza lembrou que cantava em outros bares e que por certo tempo era convidada a almoçar e a cantar em um deles aos domingos, e ao final da tarde, ia para o Recanto para seguir cantando na roda.

Durante a entrevista, além de rememorar os espaços de prática musical da cidade como parte de sua trajetória, Tia Iza lembrou a relação musical com sua mãe, mostrando como a rede familiar também teve parte em suas referências musicais:

Minha mãe [cantava] e meu tio era professor [de música]. Então as músicas que não eram brasileiras, que eram “castelhanas”, ela cantava e lia pra ele pra poder decorar as letras tocando no violão. Ele pedia pra ela ‘olha, prenda, é tal música’ e ela gostava. Já o meu pai não gostava de música. Ela sim, gostava. (Entrevista - Tia Iza)

Assim como a sua mãe, Tia Iza também parece ter passado por algumas tensões para permanecer atuando musicalmente na roda de samba. Como geralmente as rodas são majoritariamente masculinas, Seu Negro, marido da Tia Iza, não se sentia à vontade com ela fazendo parte deste espaço musicalmente. Comentou em entrevista que “ele ficava [bravo], mas aí ele viu que não adiantava, vinha pra cá, eu me sentava aqui, bater surdo, cantar, então aí ele, esqueceu, liberou”. (Entrevista - Tia Iza). A insistência e conquista de autonomia, recorrentes entre muitas mulheres até a contemporaneidade, nos lembra também os desafios da atuação musical de mulheres negras na sociedade. O livro “Solistas Dissonantes – história oral de cantoras negras” de Ricardo Santhiago (p. 19) fala sobre as “fronteiras da música” e o desafio da escolha artística e política de mulheres negras ao se deslocarem para outros espaços músico-sociais de destaque entre um cenário hegemônico branco. Seriam essas possíveis manifestações de resistência feminina negra?

A autonomia negra feminina também me parece ser salientada quando perguntei à Tia Iza como havia aprendido a tocar. Disse-me que aprendeu *sozinha* na roda de samba e que só não “bate<sup>9</sup>” mais porque sente uma dor muito forte no ombro direito. Em diálogo com o etnomusicólogo Luis Ferreira Makl (2011, p. 62), ao se referir a espaços onde acontecem músicas percussivas de contextos

<sup>9</sup> Bater foi um termo utilizado pela Tia Iza que significa tocar o rebolo.

afrodiaspóricos, que “as crianças aprendem de ouvir e de ver o fazer dos adultos e jovens; aprendem tentando fazer juntas, por vezes guiadas por um maior”, o que parece ser o caso de Tia Iza.

Percebo que tais vivências e aprendizados da Tia Iza foram generosamente compartilhados comigo na roda do Recanto do Samba. Por diversas vezes fui convidada a cantar e percebi mais um grande desafio: atingir a sua tonalidade. Ao cantar, Tia Iza atinge tonalidades bastante graves e isso chamou muito a minha atenção, me fez pensar se teriam e quais poderiam ser as interações que estariam mediando essa forma de cantar. Certa noite, Tia Iza, percebendo minha dificuldade ao cantar em uma região grave para mim, revelou-me que sua estratégia é cantar todas as músicas na mesma tonalidade, e pelo que percebi, em Ré maior. Essa manutenção da mesma tonalidade nas músicas, para além de “facilitar” o desenvolvimento, pode estar acionando a questão de manutenção da música e da própria roda, como uma forma de resistência. Afinal, trocar a tonalidade para cada música implica a alteração da performance da roda, como um todo, o que poderia ser um problema a seu ver, considerando o fluxo musical para manutenção da performance: “as pessoas gostam, porque se parar, aí tu tem que dar o tom de outra música pra tu entrar, então, aquelas músicas que tu está cantando no coiso ali [microfone], é tudo o mesmo tom”. (Entrevista - Tia Iza).

Percebendo também a minha dificuldade em conhecer as letras, ela falou que me emprestaria seu caderno de músicas; então, no dia em que a entrevistei, tive acesso a ele. Nele, há diversas referências musicais que ela ouve e canta na roda do Recanto do Samba. Dentre elas, há cantoras como *Alcione*, *Carmem Silva*, *Angela Maria* e cantores como *Noite Ilustrada*, *Lupicínio Rodrigues* e *Zeca Pagodinho*. Além desses registros, quando perguntei a respeito de suas preferências musicais, ela comentou gostar de

tudo que é música, eu acordo de manhã, já ligo o rádio, eu acordo já com o rádio ligado, mas não que eu pare assim pra escutar, pra aprender, não[...]. Claro, uma música que tu gosta, né, tu presta mais atenção. Mas da Alcione eu gosto de todas. Paulinho da Viola eu gosto de ver ele cantar. Aquele que está doente, como é o nome dele? O Arlindo Cruz eu gosto também. O Negrinho da Beija Flor também eu gosto, então [o que é] de samba é comigo mesmo. (Entrevista - Tia Iza)

Buscando compreender as possíveis narrativas que falem a respeito do que pode estar por trás de algumas das características vocais da Tia Iza que ficaram

mais explícitas durante o trabalho, encontrei no texto *Synthesizing Race: Towards an Analysis of the Performativity of Vocal Timbre*<sup>10</sup> de Nina Eidshein (2009), diálogo sintonizado com os referenciais desta pesquisa. Neste artigo, a autora analisa os processos pelos quais as pessoas conectam sons e performances a conceitos sociais e como atua a racialização do corpo negro em tais processos. Para isso, apresenta o software chamado Vocaloid, que “disponibiliza” o primeiro par de cantores de *backing vocals* chamados de *Lola* e *Leon* e “promete” que tais personagens carregam características vocais de cantores de soul, aparentemente remetendo ao imaginário biológico vinculado a pessoas negras. Após analisar diferentes percepções de usuários que questionam tais características, Nina critica o processo de racialização que está por trás dessas padronizações da voz negra, e faz pensar que isso não é uma questão *natural* do corpo negro, alegando que o “timbre vocal de uma pessoa não pode ser inteiramente não mediado”, ou seja, o convívio, a escuta, a repetição sonora e vocal e as práticas vocais de uma pessoa que constroem sua voz. Trazendo para o caso de Tia Iza, que afirma gostar muito de Alcione, estaria ela então manifestando suas referências musicais através do seu timbre vocal? Ou ainda, revelando um processo de identificação e de pertencimento? Pois essa preferência pode ter a ver com a importância de perceber uma trajetória de ascensão social de uma cantora negra que fez da sua voz o centro de sua vida, e para Tia Iza é uma grande paixão (a música, cantar etc). E, ainda, de perceber a trajetória de sucesso e de luta de uma mulher que compartilha certamente muito de suas interseccionalidades - termo muito utilizado no caso brasileiro para falar das relações étnico-raciais cruzadas as de classe e gênero, por exemplo (e.g. AKOTIRENE, 2019).

Nina Edshein (2009) faz pensar também como o contexto colonialista impôs a necessidade de criar vínculos com figuras de referência, que permitam pensar nas atualizações da negritude no contexto afrodiaspórico. Em relação a isso, Makl (2011 p. 59) reflete e tenta analisar algumas dessas matrizes e africanidades que revelam questões de resistência às músicas instrumentais afrodiaspóricas:

Sustentarei, para tanto, três hipóteses: primeiro, nas práticas musicais negras há embutidos *códex* que dizem sobre as formas históricas de resistência ao escravismo e ao racismo. Segundo, essas práticas vão além

---

<sup>10</sup> Artigo acessado dia 10 set. 2019 no site <https://www.sibetrans.com/trans/article/57/synthesizing-race-towards-an-analysis-of-the-performativity-of-vocal-timbre>

de processos de resistência e acomodação, porquanto produziram práticas vitais portadoras de valores de vida embutidos na organização do som/música, nos modos de fazer dos músicos e da dança, e na organização social para fazer música. Terceiro, considero que um sentido de africanidade foi desenvolvido nas “políticas da sincopa”: táticas históricas que os afrodescendentes desenvolveram, conseguindo suspender e desafiar a rejeição deslegitimante e culturalmente racista dos setores dominantes. A política da sincopa compreende a sedução do simbólico exercida com a performance de música e dança com a qual os afrodescendentes conseguiram atrair segmentos dos setores dominantes, em um primeiro momento pela exotização, depois pela folclorização. Compreende também as práticas em espaços alternativos em que os afrodescendentes tanto criaram novas relações sociais diferentes às de dominação quanto resistiram à dominação simbólica. Para tanto, geraram jogos de ambivalências e táticas de dupla voz em que uma mensagem pode ter mais de um sentido, segundo o código utilizado (MAKL, 2011, p. 59).

Certamente todas essas reflexões realizadas até o momento não são suficientes para pensar a trajetória de Tia Iza, em sua completude. Seguramente sua história e movimentos valeriam uma pesquisa futura, com aprofundamento e reflexões sobre suas marcas vocais, sua posicionalidade social e também, a possíveis ligações com a ancestralidade. O objetivo de refletir sobre sua biografia musical foi apontar como a sua atuação na roda do Recanto do Samba me pareceu revelar a densidade da sua trajetória músico-social. Isso também implica em dizer que sua atuação na roda aciona esta densidade. Segundo Tia Iza: “Em primeiro lugar eu amo cantar, ouvir uma boa música, estar entre amigos, por tudo isso que procuro *manter* o bar com roda de samba.”.

Por se tratar de um trabalho de graduação e não ter tempo hábil para aprofundar ainda mais sobre essas questões, me atenho apenas a tentar compreender algumas das interações que levam as pessoas que conheci na roda do Recanto do Samba a formarem este constructo músico-social. No próximo capítulo, então, pretendo dialogar sobre algumas dessas reflexões e movimentações que me parecem estar relacionadas e fazer parte de visões de mundos negras.

## 5 “AS PESSOAS JÁ SE CONHECEM OU FAZEM NOVAS AMIZADES”: INTERAÇÕES MÚSICO-SOCIAIS DA RODA

*É o local onde as pessoas já se conhecem ou fazem novas amizades, cantam músicas da antiga, músicas do momento, enfim, interação.*  
Tia Iza (2019)

Novamente peço licença às leitoras e leitores, mas principalmente, às pessoas negras que conheci fora e dentro da roda do Recanto do Samba, pois neste capítulo pretendo apresentar algumas reflexões sobre as interações músico-sociais que percebi durante minhas vivências neste espaço e em outros a ele relacionados. Uma delas aconteceu há pouco tempo, aliás.

Devido a esta pesquisa, considerei importante conhecer outros movimentos e músicos/as de rodas de samba, então, soube que haveria um show com um grupo de samba chamado “Mesa de bar” durante a Feira do Livro da cidade de Bagé-RS, evento de prestígio na cena cultural da cidade. Decidi acompanhar e, durante a apresentação do grupo, percebi que um senhor tocava um instrumento parecido com o rebolo e a seu toque prestei atenção. Notei que a forma como ele “batia” no instrumento e os padrões rítmicos que ele fazia me pareciam diferentes daqueles que geralmente faço na roda. Então, experimentei “colocar em prática” na ida a campo que teve próxima desta vivência. Mais de uma vez percebi que meu toque diferente foi notado pelos integrantes da roda. O momento mais forte penso ter sido quando alguém comentou: “Nós gostamos quando vocês brancos vem até aqui e participam da roda, vocês acham que não, mas a gente gosta”, sinalizando a força das questões étnico-raciais nas vivências musicais.

Enquanto realizava o registro escrito desta “nova batida”, ia percebendo a dificuldade que senti e o quão insatisfeita eu fiquei com o “resultado” (figuras abaixo). Percebi que essas indignações poderiam estar me revelando algumas coisas, como por exemplo, as tentativas eurocêntricas de se tomar como centro de legitimação e de apropriação de manifestações músico-sociais que não se compreendem desde as organizações musicais ocidentais. Ora, enquadrar e simplificar em partitura um movimento de referência musical negra e que é tão complexo como o improvisado?

**Figura 6 - Linha do rebolo - Na beira do mar (antes)**

Linha do rebolo - Na beira do mar (antes)

Cibele Ambrozzi Corrêa

Fonte – Autora (2019)

**Figura 7 - Linha do rebolo - Na beira do mar (depois)**

Linha do rebolo - Na beira do mar (depois)

Cibele Ambrozzi Corrêa

Fonte – Autora (2019)

Uma aproximação do registro musical das partes percussivas seria esta:

**Figura 8 - Linhas de percussão - Na beira do mar (Roda do Recanto do Samba)**

Linhas de percussão - Na beira do mar  
(Roda do Recanto do Samba) Cibele Ambrozzi Corrêa

The musical score consists of four systems, each containing three staves for different percussion instruments: Rebolo, Surdo, and Agê. The notation is as follows:

- Rebolo:** Uses a 2/4 time signature. The first system shows a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes. The subsequent systems (3, 5, 7) show variations of this pattern, with the 7th system ending with a double bar line and repeat dots.
- Surdo:** Uses a 2/4 time signature. The notation consists of quarter notes and eighth notes with a '7' symbol above them, indicating a specific rhythmic value.
- Agê:** Uses a 2/4 time signature. The notation consists of eighth notes with accents, grouped in pairs and separated by a '+' sign, indicating a complex, syncopated rhythmic pattern.

Essa passagem me ajudou a pensar o quanto esses movimentos podem ter acionado uma rede musical compatível com as questões de pertencimento e o quanto a roda do Recanto do Samba pode ser vivida como um constructo social dinâmico.

Surge outro desafio: refletir sobre essas interações compreendendo que muitas narrativas se apoiam em padrões hegemônicos, que adotam uma supremacia branca como ideal e que mediam muitas “regras” músico-sociais. Como já dialogado no capítulo 2, a respeito de minhas iniciações, tive e ainda tenho dificuldades em entender esses movimentos, porém, acredito que não posso me desviar de minhas responsabilidades e possíveis consequências epistemológicas. Foi devido a isso que tentei uma aproximação a essas narrativas e uma familiarização com a roda do Recanto do Samba. Ao me familiarizar com o campo, percebi na prática um constructo social que longe de ser algo estático, revelou através de suas manifestações músico-sociais, regras, tensões e conflitos que se formam a partir de interações com base em suas narrativas e atravessamentos e podem conectar-se como parte das visões de mundos negras.

A partir da escrita deste trabalho, percebi que minhas reflexões estão entrelaçadas nesta supremacia da qual compartilhei e, não por acaso, muitas das formas que me relaciono com a música também estão. Uma delas é através da minha prática profissional como cantora contratada por bares, eventos diversos e festivais. Muitos conflitos e tensões que já vivenciei nestes espaços estão diretamente conectados à lógica do capital, envolvendo questões de pagamentos, de negociações e de acertos diversos. Na roda de samba percebi que estes aspectos também apareceram, pois mesmo com toda a política de acolhimento, há interação com essa lógica. Essas questões podem estar relacionadas a comportamentos e atravessamentos capitalistas ocidentais que vão de encontro a um valor cosmológico de coletividade, característico de tradições africanas. Em diálogo com esta reflexão, Luis Ferreira Makl (2011, p. 61) fala que

a circulação assimétrica de produtos da economia capitalista corporativa, encenados pela mídia, não conseguiu destruir a memória de comunidades e setores populares tradicionais, os quais frequentemente conseguem desenvolver formas de globalização popular não-hegemônicas, tratando-se de novas diásporas e transculturações de práticas culturais. (MAKL, 2011, p. 61)



Essas características manifestadas na roda podem estar revelando comportamentos que estejam transversalizados e que tenham sido ressignificados. Um dos materiais pedagógicos disponibilizados pelo Ministério da Justiça e Cidadania<sup>11</sup>, sobre povos e comunidades tradicionais de matriz africana, explica que

nas tradições africanas, as estratégias de lidar com a unidade e com a multiplicidade são diametralmente opostas às do ocidente. enquanto o ocidente busca a unificação para padronizar e estabelecer hierarquias de poder, normalmente opressivas, e lê na diversidade o enfraquecimento e o empobrecimento, as tradições africanas concebem tanto a unidade como a diversidade como elementos essenciais e indissociáveis para integrar e criar. (BRASIL, p. 15, 2016).

Percebi que essas ressignificações também foram manifestadas nas próprias regulações da roda, pois apesar de alguns instrumentos fixos, como o banjo e a guitarra, não rotacionarem, outros instrumentos percussivos são utilizados por quem quiser tocar. Ao perguntar para Tia Iza a respeito dessa movimentação, ela fala que “sempre tem alguém para tocar” e que “qualquer um que chegar [na roda], toca” (Entrevista – Tia Iza). Em relação a essa rotação de pessoas e a esse acolhimento, Makl (2011, p 63), dispõe que “o comportamento cíclico e disposições espaciais em círculo dos participantes encontram-se na diáspora em muitas manifestações” como o que acontece na roda do Recanto do Samba. Makl (2011, p. 62) também comenta que

as músicas percussivas de matrizes africanas, são familiares, mas pouco - e quase sempre - preconceituosamente conhecidas. As ocasiões em que ocorrem são em festas familiares, cerimoniais e festejos, cortejos carnavalescos ou rituais religiosos. Trata-se sempre de contextos e de performances comunitárias, nas quais as formas de arte tradicional estão integradas na vida em comunidade e supõe, sem dúvidas, que muitas pessoas estão ou estarão envolvidas na prática da dança, do canto e dos instrumentos. (MAKL, 2011, p 62)

Outra característica que pude notar é que na roda do Recanto do Samba os processos de aprendizagem parecem ser semelhantes aos dos povos “bantu” e

---

<sup>11</sup> O desenvolvimento do material foi mais um dos elementos emergentes com a lei 10.639/2003 (BRASIL, 2003) que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira"; e a lei 11.645/2008 (BRASIL, 2008), que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e cultura afro-brasileira e indígena".

perpassados a partir da oralidade (transmissão oral). Como dialogado no capítulo 4, o aprendizado da Tia Iza foi de forma oral e o meu na roda também foi. O material pedagógico citado há pouco também explica sobre a oralidade, já que

para os povos tradicionais de matriz africana a palavra é uma força vital e fundamental, pois é o enunciado oral, é uma exteriorização de forças vitais e o resultado da integração de forças vitais das pessoas. Portanto – tudo precisa ser pronunciado, pois a palavra, ao ser dita, transmite energia, força e dinâmica, repletas de metáforas e símbolos que nenhum papel ou gravador dará conta de sistematizar. A oralidade é um princípio civilizatório destes povos. É através da oralidade que estes povos transmitem sua tradição e ancestralidade, transmitem/passam o *ethos* de cada comunidade para as futuras gerações. (BRASIL, 2016, p. 14).

A oralidade e a repetição/ressignificação/manutenção das músicas do repertório na roda do Recanto do Samba foram características recorrentes durante minhas vivências em campo e muito importantes para o meu aprendizado. Para isso, senti a necessidade de ter disciplina e resistência para me manter na roda, visto que nela há suas próprias regulações, padrões e combinações que levam essas vivências e que revelam a complexidade na forma de tocar/vivenciar as músicas de matriz africana. Em relação a essas formas, Makl (2011, p. 68), reflete que são “sistemas complexos - baseados na auto-organização e auto-regulação - muito diferentes dos sistemas complicados, porém não complexos - como a orquestra sinfônica euro-ocidental baseada na hierarquização estrita e a direção centralizada” e especifica que o desenvolvimento de músicas de tradição de concerto “implica [em seguir] o tempo linear da composição e da regência”; enquanto que, na roda de samba, que é um “grupo de improvisação, caracterizado pela polirritmia e os sistema de chamada-e-resposta de matrizes africanas, implica o tempo espiralar do coletivo” (MAKL, 2011, p. 68).

Em relação à polirritmia, elemento que presente na roda, harmoniza-se com o que Makl (2011, p. 64) define como

a sintonização mútua entre os músicos; na execução de padrões em mosaico no qual um padrão finaliza onde outro começa; na heterofonia ou diversidade de vozes/sons; e, na auto-regulação coletiva. Aspectos todos que requerem a disciplina dos músicos [...] e sua sintonização com o coletivo. (MAKL, 2011, p. 64)

Além disso, o trabalho de campo na roda do Recanto do Samba fez-me perceber que a inovação está presente nas repetições das músicas, pois a cada

“nova tocada” criam-se novos arranjos sonoros compostos por elementos (instrumentos musicais e pessoas) provenientes das relações de parentesco, familiares e comunitárias que constituem uma nova polifonia e uma nova polirritmia. Posso dizer que percebi na roda essas particularidades mencionadas por Makl (2011, p. 64) de um grupo de improviso, pois “ocorre dentro do círculo e no cíclico do sistema de chamada-e-resposta” (*ibidem*, p. 64). Para além de compreender essas questões músico-sociais somente como técnicas que se “encaixam em um padrão hegemônico”, acredito que seja importante refletir neste trabalho o entendimento de Makl (2011, p. 66) em relação à improvisação que, para ele,

espelha-se no legado e nos diálogos que estabelece com repertórios musicais, referências aos antepassados e à história dos gêneros musicais negros. Mas, também se distancia do passado ao desenvolver um pensamento musical e elevar-se na possibilidade de criação de novos sons e “palavras” musicais, ainda que sempre sujeitos à avaliação dos mais experientes do grupo. O momento da performance significa, portanto, uma ação circular, um instante presente que restitui o passado ao mesmo tempo em que nele se apoia – acervos de sons, padrões, modos de tocar, saber fazer – projetando-se ao futuro. (MAKL, 2011, p. 66)

Considerando essas reflexões, compreender a roda como essa “ação circular” permite interpretar também suas “regulações”, códigos de participação e tensões emergentes, já que, “por meio da performance, a memória coletiva (re)inscreve-se nos corpos que a registram, transmitem e modificam dinamicamente” (*ibidem*, p. 66).

### **5.1 A roda como resistência negra**

A partir dessas vivências e diálogos com a literatura, entendo que as práticas na roda do Recanto do Samba revelam regulações e especificidades músico-sociais que podem indicar uma resistência, em direção à manutenção de culturas negras. Diferentes daquelas estabelecidas por uma supremacia branca, que, relacionando-se à imposição de hierarquias, se tornam hegemônicas e tidas como ideais a serem seguidas, essas regulações podem ser subjugadas e estereotipadas. Diante disso, penso que tais comportamentos podem fazer parte do processo de racialização e, em diálogo com essa reflexão, o antropólogo Kabengele Munanga (1990, p. 111) reflete que o movimento de tornar o racismo como algo universal, ou seja, podendo ocorrer entre brancos e negros, negros e amarelos, amarelos e brancos e etc, parte da racionalização do pensamento. O autor fala que o branco foi tido como referência

de “raça” superior com a “missão” de unificar o mundo de acordo com seus valores. Esse pensamento explica ao menos parte do processo de naturalização da colonização e conseqüente escravidão de povos negros. O autor reflete que, na atualidade, o discurso “científico” de “raça”, pode ser pouco significativo intelectualmente, mas muito forte política e ideologicamente, por funcionar como uma categoria etno-semântica, ou seja, “política e econômico-social de acordo com a estrutura de poder em cada sociedade multirracial” (MUNANGA, 1990, p. 110).

O autor (*ibidem*) faz refletir que apesar de haver imposições de culturas por forças hegemônicas, ocorrem “recusas” dessas imposições pelas populações negras (manter o samba e suas interações de ensino-aprendizagem; a oralidade; sincopas; improvisos e polirritmias, por exemplo); podendo ser manifestações de resistência ao buscar

sua afirmação cultural, moral, física e intelectual, na crença de que ele é sujeito de uma história e de uma civilização que lhe foram negadas e que precisava recuperar. A essa retomada, a essa afirmação dos valores da civilização do mundo negro deu-se o nome de “negritude” (*ibidem*, p. 111).

Percebo que as práticas músico-sociais que aconteceram na roda do Recanto do Samba podem estar revelando essas afirmações de negritude e de resistência em relação às manifestações de práticas racistas, mesmo que essas sejam estruturadas, ou seja, não conscientes. Munanga (*ibidem*, p. 110) propõe: “se historicamente a negritude é, sem dúvida, uma reação racial negra a uma agressão racial branca, não poderíamos entendê-la e cercá-la cientificamente sem aproximá-la com o racismo do qual é consequência e resultado”.

Durante as saídas a campo, presenciei vários comportamentos dos músicos da roda e de frequentantes do bar que me pareceram acionar essa reação de resistência e de negritude da qual Munanga (1990) se refere. Em uma das noites de samba, um rapaz fez um pedido musical à roda para que tocassem uma milonga: pude notar um descontentamento no rosto do cantor, negro, ao receber o pedido e a resistência ao dizer que ali era uma roda de *samba*. Em outra situação, um homem branco vestido “de gaúcho” – referência ao universo “tradicionalista” do RS - foi ao bar para cantar na roda. Ao ver o cantor, uma senhora negra e frequentante do bar que estava próxima de mim comentou com certa decepção que “agora vai ser só música gaúcha”. Nesta mesma situação, um homem negro e também frequentante

do bar, em “tom” de provocação, fez um questionamento ao novo integrante perguntando se ele iria aguentar, insinuando que ali era uma *roda de samba* (e a roda não pode parar). Percebendo que o cantor não havia dado atenção ao comentário, o provocou novamente, mas dessa vez, falando a seguinte frase: “ô branco, tu vai aguentar?”. Essas reações negativas quanto ao pedido, ao traje e à “provocação” lembram que o cenário gaúcho, ao menos em música, foi marcado pelo racismo.

Em relação a essas reações e manifestações que aconteceram na roda do Recanto do Samba, perguntei à Tia Iza durante a nossa entrevista se ela já havia percebido isso na roda, e ela fez a seguinte reflexão: “Já, já! Participei de vários lugares e sempre tem uma pessoa branca entrosada com a negrada toda, então tem pessoas [negras] que ficam com o pé atrás, mas é normal” (Entrevista – Tia Iza). Gelson, filho da Tia Iza, ao ouvir os diálogos a respeito e sobre a pergunta que fiz, refletiu e exclamou que “falam isso por que eles [negros] gostam muito de samba, aí quando começa um branco a tocar, eles [negros] acham que não pode”.

Essas reações também podem ter revelado manifestações de uma coletividade e do respeito pela roda. Notei que, muitas vezes, aqueles/as músicos/as que geralmente tocam, mesmo que de forma cíclica, dependendo da noite, não assumem o compromisso de entrar na roda de samba para tocar os instrumentos percussivos como o surdo e o rebole, pois tocá-los geralmente indica que não poderá parar e que precisará resistir à demanda física, musical e de interação com a roda.

Outro elemento para refletir é o das relações da roda de samba com alguns “centrismos”. Como já dialogado no capítulo 3, o bar Recanto do Samba fica localizado na cidade de Bagé – RS e neste espaço acontece a roda de samba todos os domingos à noite, fazendo parte da vida de seus participantes cotidianamente. No meio da Etnomusicologia, muitos estudos foram feitos a respeito do samba, mas infelizmente, algumas pesquisas realizadas por outros campos de conhecimento acabam reificando geopoliticamente um lugar de “origem” do samba. Moura (2014), por exemplo, durante o seu livro “No principio, era a roda”, insiste que para se falar a respeito do samba, é necessário retomar o seu “surgimento” como roda e referencia esse acontecimento ao quintal da Tia Ciata que ficava perto da Praça Onze no Rio de Janeiro.

Pois bem, evidente que minha crítica aqui não está voltada à figura da Tia Ciata, mas sim, à centralidade para o sudeste apontada por Moura (2014) que ao direcionar uma “origem” do samba, desconsidera que em regiões como o sul do país também se “originaram” espaços como o Recanto do Samba, que tem a sua história, seus atravessamentos músico-sociais locais e regionais e a construção de novas interações e novas diásporas (MAKL, 2011, p. 61). Ora, são tantas nações, famílias e particularidades de identidades étnico-raciais afrobrasileiras que na diáspora foram violentadas pela supremacia branca, que considero que querer resumir o samba a uma forma homogênea de manifestação cultural negra e esta ter origem em algum lugar específico, que neste caso, é em uma região que concentra um poder econômico no Brasil, me parece no mínimo, ofensivo e ingênuo.

Por outro lado, como mencionado no capítulo 3, na roda do Recanto do Samba são tocadas e cantadas muitas músicas de cantoras e cantores do samba, geralmente daquelas/os localizadas/os ou que emergiram como “sucessos” da indústria fonográfica no sudeste brasileiro. É possível que isso aconteça devido à falta de identificação e pertença dessas pessoas negras que compõem à roda em relação às músicas de vertente africana no sul do Brasil? Makl (2011, p. 56) fala que diversos autores estudam as práticas musicais negras relacionando-as tão somente à música instrumental (percussão), ao canto (corais e solistas) e à dança, negligenciando muitos aspectos sobre os estudos dessas práticas, sendo eles esquecidos, falsificados, ignorados e inviabilizados devido à colonialidade do poder. Diante disso, o autor (*ibidem*) ressalta a necessidade de avançarmos na análise das suas possíveis consequências epistemológicas.

Apesar de forças hegemônicas tenderem à homogeneização e à diminuição de culturas negras, percebi em campo que podem ocorrer ressignificações e novas regulações. Levando em conta a diversidade dos povos afrodiáspóricos que foram trazidos ao Brasil por meio da escravidão, não se pode pensar em uma unidade ao se falar dessas populações sem considerar sua pluralidade. Já há certo senso comum ao afirmar que os povos bantu, que estão entre os primeiros grupos que chegaram ao país, “contribuíram” para a construção da cultura nacional. Porém, em relação a isso, Amselle e M'bokolo (2017, p. 62) refletem que

quando as potências europeias se apoderam da África, assiste-se às vezes a uma simples retomada de certos “etnônimos” que são empregados no mesmo contexto ou em diferentes contextos. Mas, em outros casos,

observa-se a designação de um lexema novo, e sem referência a uma unidade social pré-colonial, a um espaço circunscrito pela administração colonial (AMSELLE; M'BOKOLO, 2017, p. 62).

Penso que essas novas designações colonialistas (bantu) aos povos africanos, que considero não só contribuírem, mas sim constituírem nossas referências culturais, foram algumas das violências causadas por atravessamentos de forças hegemônicas que se apropriaram e de certa forma “levam o mérito”; exemplo disso, no próprio samba.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do atual cenário político em que vivemos, onde o principal governante do nosso país é assumidamente racista e não demonstra iniciativas de investimentos em políticas públicas voltadas a campos de conhecimento como a Música, eis que uma voz ressoa e resiste: “Em primeiro lugar eu amo cantar, ouvir uma boa música, estar entre amigos, por tudo isso que procuro **manter** o bar com **roda de samba**.” (Tia Iza, 2019).

Esta passagem e esta pesquisa como um todo me possibilitaram entender não só as possíveis narrativas de resistência negra que foram reveladas nas regulações e interações entre os(as) músicos(as) da roda do Recanto do Samba, mas também perceber a importância da música em suas vidas sendo que através dela, manifestaram suas lutas.

Foi a partir das vivências e ensinamentos generosamente compartilhados na roda do Recanto do Samba, que refleti que mesmo havendo culturas hegemônicas que historicamente vêm impondo suas manifestações, ocorrem resistências em afirmações culturais pelas populações negras a partir de músicas percussivas de matrizes africanas. Exemplo disso, a própria Tia Iza e sua luta na busca por autonomia para se manter na música, levando em consideração os diversos desafios da atuação musical de mulheres negras na sociedade. Além disso, outra afirmação cultural é a própria manutenção da roda de samba com suas músicas que inclusive desafiam a lógica métrica ocidental; a complexidade de seus improvisos; chamadas-e-respostas; polirritmias e polifonias de suas interações; e regulações músico-sociais. Nessas interações pude perceber a inovação presente nas repetições das músicas e a criatividade na criação de novos arranjos sonoros formados por instrumentos musicais e pelas pessoas a partir de relações familiares e comunitárias. Essas manifestações culturais resistem e se mantêm a partir do convívio em roda e na oralidade.

Para o aprendizado do repertório da roda do Recanto do Samba, percebi a necessidade de ter persistência, visto que suas regulações, padrões e combinações carregam suas vivências e revelam a complexidade na forma de tocar/vivenciar suas músicas ao acionarem características de culturas negras. Então, diversos comportamentos dos participantes da roda de samba e frequentantes do bar me pareceram acionar essas regulações e reações de resistência negra. Foram recusas



a pedidos musicais fora do contexto da roda de samba e diversos desafios colocados àquelas pessoas que manifestavam algum tipo de desrespeito às músicas daquele contexto. Ao mesmo tempo, aconteceram acolhimentos dessas pessoas, o que pode ter revelado uma coletividade a partir de estratégias de perceber a unidade e a diversidade de forma diferente daquelas hegemônicas, característico de manifestações de tradições africanas e que constituem a roda como um constructo músico-social.

Durante a escrita deste trabalho, vários momentos me fizeram perceber “fichas caindo” e assim o foi até o último segundo de sua escrita. O seu movimento foi intenso a ponto de no meio do percurso ter ocorrido alterações de temas e de objetivos, ter vivido imersões em novos lugares, saberes e aprendizados, e quase em seu final, ter retomado caminhos que havia desviado ao ter percebido que não atingi pontos que considero importantes e, ainda, que as “fichas” continuam caindo. Percebi que ao compreender o mundo baseado em forças hegemônicas isso tentou preponderar durante a escrita e em minhas escolhas, dificultando os processos de desconexão de regras que me atravessam e que pode manter esse racismo estruturado.

Apesar disso e devido a isso, ciente de alguns de meus privilégios como mulher branca, educadora, artista e pesquisadora e da responsabilidade em relação às consequências epistemológicas que podem ser geradas por uma pesquisa e comportamentos, busquei me posicionar em relação a essas questões e refletir a respeito. A partir dessa pesquisa percebi intensificados em mim o respeito e a importância de compreender com profundidade diferentes formas de fazer musical, sendo que foi através das músicas da roda do Recanto do Samba, espaço do qual pretendo continuar frequentando, que pude me aproximar de vivências que acredito que todos/as deveriam conhecer para entender e colaborar nas percepções desses sujeitos como pessoas de muito valor, conhecimentos e complexidades, que mantêm suas lutas e resistem a partir de suas músicas. Afinal, como dizem os integrantes da roda: “Segue, segue, segue, não pode parar!”.

## REFERÊNCIAS

- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- AMSELLE, Jean-Loup; M'BOKOLO, Elikia. **No centro da etnia: etnias, tribalismos e Estado na África**. Tradução Maria Ferreira; revisão da tradução Alexandre dos Santos. Petrópolis: Vozes, 2017.
- BRASIL. Ministério da Justiça e Cidadania. Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial. Secretaria de Políticas para Comunidades Tradicionais: **Caderno de debates - Povos e comunidades tradicionais de matriz africana**. Brasília, DF: Ministério da Justiça e Cidadania, 2016.
- BRASIL. **Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003**. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. Disponível em [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/2003/L10.639.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm) Acesso em: 24 out. 2019.
- CARVALHO, José Jorge. A Tradição Musical Iorubá no Brasil: Um Cristal que se Oculta e Revela. **Série Antropologia**, Brasília, v. 327, 2003.
- EIDSHEIN, Nina. Synthesizing Race: Towards an Analysis of the Performativity of Vocal Timbre. **TRANS: Revista transcultural de Música**. 2009. Disponível em <https://www.sibetrans.com/trans/article/57/synthesizing-race-towards-an-analysis-of-the-performativity-of-vocal-timbre> Acesso em: 19 jun. 2019.
- FONSECA, Claudia. O anonimato e o texto antropológico: dilemas éticos e políticos da etnografia "em casa". In: SCHUCH, Patrice; VIEIRA, Miriam Steffen; PETERS, Roberta (orgs.). **Experiências, dilemas e desafios do fazer etnográfico contemporâneo**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010, p. 205-228.
- hooks, bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.
- MAKL, Luis Ferreira. Artes musicais na diáspora africana: improvisação, chamada-e-resposta e tempo espiralar. **Revista de Literatura Outreavessia**, Florianópolis, n. 11, p. 59-70, 2011. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2011n11p55/18075> Acesso em: 9 set. 2019
- MOURA, Roberto M. **No princípio era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes**. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2014. (recurso digital)
- MUNANGA, Kebengele. Negritude Afro-brasileira: perspectivas e dificuldades. **Revista de Antropologia**, n. 33, USP, São Paulo, 1990.
- PACHECO, Eduardo Guedes. **Por uma (Des)Educação Musical**. 2011. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em Educação – PPGEDU, Porto Alegre, 2011. Disponível em:

<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/72124/000882121.pdf?sequence=1> Acesso em: 16 jan. 2019.

PRASS, Luciana. **Saberes Musicais em Uma Bateria de Escola de Samba**: uma etnografia entre os Bambas da Orgia. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

RODRIGUES, Niandra Lacerda. **“Noite de serestas e músicas inesquecíveis”**: uma etnografia sobre música e memória em Bagé/RS. 2016. Monografia de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura em Música) - Universidade Federal do Pampa. Bagé, 2016. Disponível em: <http://dspace.unipampa.edu.br:8080/jspui/handle/riu/720> Acesso em: 18 nov. 2019.

SANTHIAGO, Rodrigo. **Solistas dissonantes**: história (oral) de cantoras negras. São Paulo: Letra e Voz, 2009.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. **Caderno de campo**. São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/47695> Acesso em: 15 abr. 2019.

SILVA, Ariana. Raperas Sudacas: a poética lésbica negra na América Latina. Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia. **Anais [do] VIII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia - VIII ENABET** - Rio de Janeiro: UNIRIO, 2017.

SOUZA, Jusamara Vieira. Sobre múltiplas formas de ler e escrever música. In: NEVES, Iara et al. (Org.) **Ler e escrever: compromisso de todas as áreas**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1998. p. 209-218.

TRAVASSOS, Elizabeth. Esboço de Balanço da Etnomusicologia no Brasil. **Revista Eletrônica da ANPPOM**, v. 9: 2003. p. 73-86.

XAVIER, Lidiane Carvalho. **Práticas músico-educativas de integrantes do grupo confraria do samba, da cidade de Bagé/RS**. 2017. Monografia de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura em Música) - Universidade Federal do Pampa. Bagé, 2017. Disponível em: <http://dspace.unipampa.edu.br:8080/jspui/handle/riu/2812> Acesso em: 24 nov. 2019.