DOI 10.20504/opus2023.29.06

Samba mudo: saberes sensíveis que a música não fala e a pesquisa não vê nem salvaguarda

Nina Graeff
https://orcid.org/0000-0002-6867-1308
(Universidade Federal da Paraíba, UFPB / Centro de Comunicação, Turismo e Artes / Programa de Pós-Graduação em Música, João Pessoa-PB, Brasil)

Resumo: "Samba mudo" foi a expressão usada por sambadores do Recôncavo Baiano ao assistirem a vídeos de 1987 de João da Viola tocando cinco tons de machete. O samba foi chamado de mudo porque os vídeos foram gravados sem canto, de maneira a capturar com clareza aquelas cinco técnicas de execução da pequena viola. A clareza e os objetivos analíticos da pesquisa possibilitaram, décadas depois, reativar um saber em grande parte desaparecido por meio do projeto "Tons de Machete", que registrou diversos saberes e perspectivas em torno da prática e realidade documentadas nos vídeos através de "encruzilhadas sensíveis", método aqui apresentado, entre agentes de diferentes lugares e contextos do Brasil e Portugal. Entretanto, ao enfatizar determinados aspectos e discursos de uma prática cultural mais ampla, certas escolhas de registro e de pesquisa podem emudecer saberes, conforme as premissas e percepção do pesquisador. Este artigo é o primeiro de uma série que, ao apresentar resultados do projeto, busca, a partir de pesquisa etnográfica e das vozes de mestres sambadores, amplificar várias dimensões constituintes do fazer musical que escapam a uma percepção eurocêntrica formatada pela Normatividade Musical Ocidental e predominante na pesquisa, ensino e salvaguarda musicais. Além de apresentar o projeto, neste artigo são questionadas narrativas em torno da viola machete como principal objeto de salvaguarda na patrimonialização do samba de roda e discutidos entendimentos amplos dos sambadores acerca do samba e de seus instrumentos, incluindo aspectos cosmológicos condizentes com epistemologias africanas.

Palavras-chave: Saberes Sensíveis. Samba de roda. Viola Machete. Instrumentos Musicais. Encruzilhadas Sensíveis.

"Samba mudo": sensitive knowledges that music does not say, and research does not see nor safeguard

Abstract: *Samba mudo* was the expression used by sambadores [samba players] from the Recôncavo Baiano region of Bahia, Brazil, while they watched videos from 1987 of João da Viola playing five different playing techniques at the machete guitar, the so-called *tons de machete*. The samba was called *mudo* [mute] because the videos were recorded without the traditional singing voices, aiming to capture the clarity of those five performance techniques on the little "viola" guitar. The clarity and analytical goals of the research enabled the revival of knowledge that had largely disappeared through the *Tons de Machete* project, which documented various types of know-how and perspectives surrounding the musical practice and reality depicted in the videos. This was possible through "Sensitive Crossroads", a method presented in this article that involves agents from different locations and contexts in Brazil and Portugal. However, by emphasizing certain aspects and discourses of a broader cultural practice, research and recording choices may contradict and make the essence of a musical practice invisible ("mute"). This article is the first of a series that presents project results and seeks to amplify the various constituent dimensions of musical practice that elude a Eurocentric perception shaped by Western Musical Normativity prevalent in musical research, education, and heritage preservation. In addition to contextualizing the project, this article questions narratives that turned the viola machete into the main object of protection in the safeguarding plan and implementation of samba de roda as UNESCO Heritage of Humanity, as well as discusses broad understandings of samba players regarding samba practice and instruments, including cosmological aspects that correspond to African epistemologies.

Keywords: Sensitive knowledge. Samba chula. Machete guitar. Musical Instruments. Sensitive crossroads.

GRAEFF, Nina. Samba mudo: saberes sensíveis que a música não fala e a pesquisa não vê nem salvaguarda. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), v. 29, p. 1-22 (página inicial 1, página final 22), 2023. http://dx.doi.org/10.20504/opus2023.29.06
Recebido em 22/4/2022, aprovado em 14/6/2023, publicado em 10/7/2023

"Samba mudo" é a expressão que sambadores de diferentes partes do Recôncavo Baiano usaram, durante caravana de pesquisa, em setembro de 2019, ao assistir a vídeos de 1987 do falecido João da Viola tocando sua viola machete. O samba tocado nos vídeos é "mudo" porque não tem "grito": não tem canto nem as "parelhas" que o "tiram" amarrando versos de chula[1]. Os sambadores ficavam com a "garganta coçando" enquanto assistiam, querendo puxar versos que as cordas dedilhadas da violinha chamavam. Mas havia ainda muito mais aspectos que os vídeos não mostravam, além de informações sobre o contexto que faltavam, pois representavam um recorte muito específico da época e da prática cultural: cinco vídeos filmados por Tiago de Oliveira Pinto na casa de João da Viola, em Santo Amaro da Purificação-BA, nos quais o sambador toca cinco técnicas de execução da pequena viola, os "tons de machete", acompanhados por percussão tocada suavemente, a fim de possibilitar a visualização e a captação sonora de seu virtuosismo instrumental.

João da Viola, à época aos seus 70 anos de idade, era reconhecido na região como um dos grandes tocadores de viola, sendo o único sambador encontrado nas pesquisas de Tiago de Oliveira Pinto a dominar com destreza cinco tons de machete diferentes[2]. O recorte do pesquisador possibilitaria, décadas depois do falecimento de João de Deus, a reativação daquele saber em grande parte esquecido. Afinal, com o falecimento dos mestres e a falta de interesse das gerações seguintes pela tradição, os saberes por trás dos tons de machete, assim como de suas técnicas de construção, se perderiam em grande parte. Esse foi um dos principais argumentos para a proclamação, em 2005, do Samba de Roda do Recôncavo Baiano como "Obra-Prima do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade" (SANDRONI, 2010), programa da UNESCO que visava à salvaguarda de práticas culturais em "risco de extinção" [3].

Tiago de Oliveira Pinto não apenas havia realizado os primeiros, e até a década de 1990 únicos, registros etnográficos em vídeo do samba, da capoeira e do candomblé na região do Recôncavo de que se tem notícia, mas também havia produzido uma "relíquia", termo recorrente quando eu apresentava os vídeos. Se, por um lado, o termo etimologicamente refere-se a uma reminiscência, um fragmento do passado e um resto abandonado, por outro, ele denota um objeto de veneração. O que era apenas um fragmento ínfimo de um universo de saberes sensíveis (GRAEFF, 2018), isto é, de sons, movimentos, cotidianos, é, hoje, em meio a uma miríade de vídeos produzidos diariamente por sambadores, um documento histórico de grande valor por sua unicidade e potencial de informar sobre aquele passado de poucos rastros documentais.

[1] O samba chula é uma variedade do samba do Recôncavo Baiano que se caracteriza pela "tiração de chulas" por, pelo menos, uma parelha de cantadores que, cantando em intervalos paralelos variando entre sextas, terças e oitavas, improvisa versos de desafio acompanhada por instrumentos de percussão, sobretudo pandeiros e pequenos tambores de marcação (cf. GRAEFF, 2015), e por um ou mais instrumentos de altura definida, tais como viola, violão, cavaquinho, sanfona etc. Um breve exemplo de uma roda de samba chula de São Francisco do Conde pode ser visualizado pelo link https://youtu.be/dskoB4I5VMo.

[2] Tiago de Oliveira Pinto, já residente na Alemanha à época, realizou diversas estadias de campo no Recôncavo Baiano entre 1982 e 1988, que iriam compor sua tese de doutorado publicada como livro em alemão (PINTO, 1991).

[3] O programa teve sua vigência entre 2001 e 2005, sendo depois substituído pelos programas atuais da UNESCO, que já não exigem que uma manifestação cultural se encontre em situação de vulnerabilidade para se registrada como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade.

Foi esse potencial que me motivou a iniciar, em 2019, o projeto "Tons de Machete"[4], com o objetivo de possibilitar a aprendizagem autodidática e reinterpretação dos cinco tons a partir dos vídeos de 1987[5]. O plano era "repatriar" os vídeos, discutindo com as comunidades a melhor forma de utilizá-los como material didático, e observar e registrar os desdobramentos da pesquisa-ação. Entretanto, aquele potencial se mostrou muito maior que o previsto, e o projeto teve múltiplos desdobramentos inesperados, coletivos e prolíferos, mesmo antes de eu chegar à Bahia[6], que acabaram por ampliar seu escopo. Os desdobramentos revelaram uma multiplicidade de saberes sensíveis em torno do samba de roda que os vídeos não eram capazes de transmitir, mas que sambadores do presente, mesmo aqueles que não conheceram João da Viola, eram. Saberes que transcendem largamente uma percepção e teoria musicais eurocêntricas.

Com base nessas experiências e perspectivas, em pesquisa etnográfica ao longo de doze anos com o samba de roda e o candomblé e, sobretudo, nas falas e vivências com mestres sambadores, esta série de três artigos apresenta resultados do projeto "Tons de Machete" buscando amplificar várias dimensões constituintes do fazer musical que escapam a uma percepção, compreensão e concepção eurocêntricas dominantes na pesquisa, ensino e salvaguarda musicais e formatadas pela Normatividade Musical Ocidental (NMO, GRAEFF, 2020). O termo NMO refere-se a um conjunto de normas estabelecidas dentro do âmbito da música de concerto europeia que define, a partir de conceitos e metodologias eurocêntricas, o que é música e qualidade musical. A percepção de músicos de diversos continentes, sobretudo em contextos urbanos, acaba por ser moldada de acordo com a NMO devido à disseminação de métodos, instrumentos e teoria musical europeus e estadunidenses, resultante da colonização e da colonialidade (QUIJANO, 2005. PEREIRA, 2014. QUEIROZ, 2017).

Uma percepção musical seletiva, que parte de categorias da Teoria Musical Ocidental como "melodia", "harmonia", "forma" e "ritmo", tende a silenciar dimensões que não apenas transcendem os sons, mas que também os constituem e são constituídas por eles. Saberes sensíveis, dos quais emerge o musical, são plurais, fluidos, situacionais e, por isso, infinitos. Compreendem todos os cinco sentidos e todas as formas de expressão como gestos e olhares, além de sensações, emoções, processos subjetivos envolvidos na experiência individual e coletiva. Como revelam as falas dos sambadores, essas dimensões não são apenas relevantes para o fazer musical, mas fundamentais para aqueles que o praticam e mantêm de geração em geração.

---

[4] O projeto foi financiado pelo órgão de intercâmbio acadêmico alemão DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst), com apoio da Cátedra UNESCO de Estudos Transculturais da Música (Weimar, Alemanha) e cooperação com o projeto "AtlaS - Atlântico Sensível: Memória e mediação das práticas e dos instrumentos musicais na circulação entre comunidades interligadas" do INET-MD (Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança), baseado na Universidade de Aveiro (Portugal).

[5] A ideia vinha desde meu mestrado e foi recebida com entusiasmo por sambadores durante o lançamento de meu livro (GRAEFF, 2015) na Casa do Samba, em janeiro de 2015.

[6] A ação começou a se desdobrar antes mesmo de eu pôr os pés na Bahia: ainda antes da aprovação do projeto pelo DAAD, conheci e comecei uma parceria com o grande violeiro e professor da USP Ivan Vilela, meu companheiro Caio Csermak adquiriu dois dos últimos machetes do marceneiro Zé Carpina em Amélia Rodrigues; o que despertou a curiosidade do músico paulista Chico Saraiva, que encomendou um machete do *luthier* Rodrigo Veras de Recife; o historiador e chulador paulistano de Acupe Mario Lamparelli me passou todas as informações e contatos sobre os poucos tocadores de machete do Recôncavo; seu irmão, Júnio Lamparelli, já aprendia toques em seu machete manufaturado por Zé Carpina; Rodrigo Minhoca, da Casa Mestre Ananias, foi o primeiro a assistir aos vídeos, junto a Chico Saraiva, no meu primeiro dia no Brasil, em 5 de agosto de 2019, a segunda-feira em que percebi que aquele projeto iria muito além de meus planos.

O intuito desta série de artigos não é falar no lugar de vozes silenciadas, mas amplificar algumas que aprendi a sentir ao longo de múltiplas experiências, para expandir a percepção, sensibilizar e, nos termos de Ingold (2015), "educar a atenção" de estudiosos da música, revelando seu "amplo feixe de possibilidades de percepção" (MARTINS, 2003: 80). Proposta, aqui, como uma modulação sonora de fluxos existenciais contínuos e coletivos, a música atualiza saberes sensíveis do passado e os adapta a contextos presentes através do corpo, tanto de quem a produz quanto de quem a presencia ou escuta. Sob esta ótica, a "retórica da perda" (GONÇALVES, 1996), a dicotomia "tradição-inovação" e a suposta necessidade de sistematização e salvaguarda de manifestações musicais podem dar lugar a uma prática da escuta, da circulação de saberes e de encantamento, isto é, de "uma experiência de ancestralidade que nos mobiliza para a conquista, a manutenção e a ampliação da liberdade de todos e de cada um", sendo "uma ética, então, que não rejeita a complexidade do mundo" (OLIVEIRA, 2012: 43).

Este primeiro artigo[7] está dividido em três seções. Na primeira, apresento as rodas e redes tecidas ao longo do projeto Tons de Machete que cunharam o método da Encruzilhada Sensível. A segunda discute as consequências da escolha e de narrativas em torno da viola machete como principal objeto de salvaguarda na patrimonialização do samba de roda, chamando a atenção para outros instrumentos e instrumentistas do samba que o inventário do Samba de Roda do Recôncavo Baiano (IPHAN, 2006) não "viu". A seção três versa sobre a importância de diversas sonoridades e possibilidades do machete, bem como de instrumentos de tradições de matizes africanos, que extrapolam o ideal de pureza sonora e se entrelaçam a cosmologias condizentes com epistemologias africanas.

Encruzilhadas Sensíveis: saberes em roda e em rede

> A experiência transforma. Escutar transforma; não no sentido sensorial de ouvir, mas de abdicar momentaneamente de si, das próprias ações e pensamentos, para se inclinar ao outro, ao mundo, atentando àquilo que expressa. Às vezes a escuta é uma escolha voluntária, às vezes não: muita gente relata ter ouvido de longe sons de tambores, tê-los seguido, e encontrado um terreiro de Candomblé; um outro mundo do qual não se afastaram desde então. Mesmo na distância, a escuta permite o encontro, a encruzilhada, a aproximação de diferentes. Para saber o mundo é preciso escutá-lo; tanto seus sons quanto seus silêncios. O silêncio não é ausência, não é falta de som: é, pelo contrário, presença que o molda. O silêncio é o mundo que não escutamos. Da mesma forma, a ausência não é falta nem perda, mas o mundo que não percebemos. Silêncio e ausência são potência. (Nina Graeff)

Em março de 2010, pisei no Recôncavo da Bahia, sambando pela primeira vez em uma roda de samba chula do grupo Samba Chula Poder do Samba no Coroado, distrito de São Francisco do Conde. Meia roda era composta por duas *parelhas* de cantadores desafiando uma à outra através de versos de chula improvisados tocando junto a demais sambadores, instrumentos de percussão e um cordofone: a guitarra baiana tocada pelo jovem Mestre Jaime do Eco[8]. A outra metade da roda era composta pelos

[7] O segundo artigo, "É um ser vivo" (GRAEFF, 2023), reflete sobre processos de substituição e adaptação de instrumentos africanos no Brasil a partir de questões em torno da construção da viola machete. O terceiro artigo, "A gente não sambava por nota" (em preparação), questiona diversas terminologias da NMO que encontram significados mais amplos no samba chula.

[8] O mestre, que será apresentado em detalhes mais adiante, tinha 29 anos na época.

demais presentes, entre eles pessoas da comunidade e estudantes de diversos países, que batiam palmas e se alternavam individualmente para sambar dentro da roda.

Até aquele momento, minha formação superior em música tinha me levado a crer que a música de concerto europeia era a mais complexa, por isso mais transcendental e, consequentemente, superior a outros tipos de música. Eu havia aprendido reiteradamente os critérios eurocêntricos que determinam, na Teoria Musical Ocidental, uma suposta qualidade musical, entre outros: originalidade da composição, variação melódica e sobretudo harmônica, precisão técnica – de afinação temperada, de pureza sonora[9] e de tempo metronômico. Alguns desses critérios até poderiam estar presentes naquela roda de 2010, mas nenhum deles foi determinante para que a experiência musical marcasse e transformasse a minha vida e a de outras pessoas que lá sambaram.

Em agosto de 2019, ainda residia na Alemanha e viajei ao Brasil para iniciar a pesquisa de seis meses, que incluía uma estadia em Aveiro, Portugal. Logo de minha chegada em São Paulo, uma primeira encruzilhada inesperada ocorreu na Casa Mestre Ananias, onde conheci pessoalmente seu gestor, Rodrigo Minhoca, frequentadores da casa, e o violonista Chico Saraiva, que havia adquirido recentemente uma viola machete construída por Rodrigo Veras como consequência indireta do projeto. Mostrei os vídeos a eles, que expressavam diferentes percepções sobre o que consideravam uma relíquia: Rodrigo Minhoca, que aprendeu a cantar chula com Mestre Ananias, ficou no desejo de escutar as chulas que acompanhavam aqueles toques; Chico Saraiva se impressionou com o pulso leve e a sofisticação do dedilhado dos dedos tão grossos e calejados pelo trabalho braçal de João de Deus.

Virtualmente, eu já conversava com o historiador paulista e parelha de chula de Mestre Ecinho do Samba, de Roda Raízes de Acupe-BA, Mário Lamparelli, que me pôs em contato com a Casa Mestre Ananias e com seu irmão, Júlio Lamparelli, cuja destreza na viola machete já era reconhecida no Recôncavo, apesar de ser nascido e residente em São Paulo. Eu havia conhecido Mário rapidamente em janeiro do mesmo ano, através do produtor cultural e antropólogo mineiro Caio Csermak, que também integrou a caravana de setembro. Caio, que realizou sua pesquisa de doutorado sobre o samba de roda de Cachoeira-BA, conheceu-me em Berlim por recomendação de Tiago de Oliveira Pinto, e acabou por se tornar meu companheiro de vida. Foi ele também quem me apresentou a Ivan Vilela, hoje grande amigo e parceiro, que viria a ser o mentor de minha estadia de pesquisa em Aveiro.

Esse relato que antecede a pesquisa de campo propriamente dita na Bahia, com os sujeitos detentores dos saberes de seu samba, não é arbitrário. Ele demonstra, por um lado, como a empreitada científica ocorre sempre dentro e a partir de uma rede, evidenciando que "saber é agir [...] em companhia" e ao mesmo tempo em que o saber "não reflete a realidade, mas transforma o que sabe" (FABIAN, 2001: 24), tendo transformado também seus envolvidos, sobretudo a mim e a minha postura acadêmica. Por outro, o relato revela o papel de uma ampla rede de mediadores na transmissão e difusão de conhecimentos, sejam eles pesquisadores, músicos, produtores culturais, ou apenas admiradores do samba e da música.

[9] Com "pureza sonora", refiro-me ao ideal sonoro da música de concerto de evitar ruídos e buscar sons limpos na execução de instrumentos musicais, incluindo a voz. O silêncio exigido durante uma performance também faz parte deste ideal.

A pesquisa de campo na Bahia teve início em agosto quando, junto a Mário Lamparelli, visitei Milton Primo em São Francisco do Conde, justamente no dia de ensaio do Samba Chula Mirim Flores da Pitanga. Enquanto assistia aos vídeos, ele pôs a mão no pescoço dizendo que a garganta chegava a coçar pela vontade de cantar uma chula. Milton Primo é quem repassa os saberes da viola machete, bem como dos versos de chula que a acompanham, aos jovens da cidade desde que Mestre Zé da Lelinha faleceu, em 2008[10]. Com sua formação em música e experiência didática, logo me adiantou que os toques de João de Deus eram de um nível muito avançado para os meninos sambadores.

Nesse momento, entendi que os seis meses da pesquisa não seriam suficientes para ver jovens sambadores aprendendo com os vídeos de João de Deus. Porém,

> a surpresa analítica ou a resposta contextual não apenas mantém os pesquisadores mais profundamente engajados em suas pesquisas, mas também pode permitir que os estudiosos se ajustem metodologicamente às circunstâncias em mudança nas quais eles praticam ciência e interagem com os participantes, os dados e o Outro[11] (KORO-LJIUNBERG, 2016: 85, tradução nossa).

A "surpresa analítica" resultou em uma troca profícua com músicos e mestres mais experientes, alguns dos quais aprenderiam os toques com os vídeos, e que seria capaz de desvendar uma imensidão de saberes ausentes no recorte audiovisual, que deixavam coçando a garganta e as pernas daqueles que ressentiam tal ausência.

Por isso, enquanto eu editava os vídeos para sua aprendizagem didática[12], também organizava a "caravana do machete" realizada em setembro. A equipe da caravana contou com a participação da matriarca do samba de Santo Amaro, Nicinha do Samba, do sambador e cantador de chula Mestre Ecinho, do grupo Raízes de Acupe, de Mário Lamparelli e de Caio Csermak. Nicinha era nossa "abre-alas", garantindo a confiança imediata dos mestres assim que chegávamos, que concordavam em participar da pesquisa e das filmagens. Cada um dos mestres e músicos visitados[13] contribuiu de uma maneira diferente com o projeto, multiplicando os saberes dos vídeos e em torno da viola machete e do samba chula contando histórias, sambando, imitando João de Deus na viola ou cantando chulas que encaixavam com os toques.

---

[10] Mestre Zé da Lelinha é o único mestre de viola machete mencionado no Dossiê do "Samba de Roda do Recôncavo Baiano" que ainda se encontrava vivo em 2005. Por isso, foi ele quem ofereceu a primeira "oficina de transmissão e documentação do saber-tocar machete" (IPHAN, 2006: 92) no mesmo ano.

[11] Original: "Not only does analytical surprise or contextual responsiveness keep researchers more deeply engaged in their research but can also enable scholars to methodologically adjust to changing circumstances in which they practice scholarship and interact with participants, data, and the Other".

[12] Os vídeos foram cortados em trechos referentes a distintas partes dos toques que podem ser inseridas, repetidas, variadas de maneira improvisada pelo tocador. Todos esses trechos foram editados e disponibilizados *on-line* em duas velocidades mais lentas além da original, visando a diferentes níveis de aprendizagem. Além disso, os vídeos originais tiveram que ser transpostos de acordo com o diapasão, possibilitando sua imitação imediata, já que João de Deus afinava a viola de ouvido, deixando-a geralmente em torno de um tom acima de uma afinação com referência em Lá 440Hz. Segundo informação do *luthier* Rodrigo Veras, os mestres mais antigos usam como referência de afinação a máxima tensão da corda prima, a mais aguda, o que justificaria a afinação mais alta. Os vídeos estão disponíveis, após registro simples no site, no link: www.ninagraeff.com/tonsdemachete.

[13] Mestre Aurino de Maracangalha (Maracangalha); Mestre Celino e Alexnaldo Santos (Terra Nova); seu Lídio, Jurandir e Naldinho (Acupe); Mestre Domingos Preto e Domingos Grande (Santiago do Iguape); Mestre João do Boi (São Braz); Roberto Mendes (Santo Amaro); Mestre Zeca Afonso, Djalma, Milton Primo, dona Lindaura e dona Cleusa (São Francisco do Conde).

Cada pessoa a quem eu mostrava os vídeos, em diferentes lugares e contextos, atentava a aspectos diversos: Milton Primo ficou com a "garganta arranhando" querendo puxar versos de chula para acompanhar João da Viola; Dona Toca perguntou onde estava a dança; Nicinha identificou cada pessoa do vídeo e lembrou da personalidade peculiar de Seu João; Seu Celino reconheceu seu João de sua juventude, lembrando como lhe desafiava em sambas por sua inexperiência como violeiro 30 anos mais jovem; Seu Aurino, Seu Jurandir e Roberto Mendes tocaram com João da Viola, ora lhe imitando, ora improvisando sobre seus toques[14]. Aquela "relíquia" acionava minas de saberes sensíveis muito mais abrangentes do que ela mesma e que qualquer relato de pesquisa jamais seria capaz de transmitir.

Esse método de levantamento de dados sensíveis transcende em muito o da "vídeo-elicitação" (KREBS, 1975) Por sua situatividade, sua intersubjetividade e afinidade com epistemologias africanas que circundam o orixá Exu, cujo lugar de morada e de ação é a encruzilhada, tenho denominado esse tipo de método de pesquisa "encruzilhada sensível"[15]. Na encruzilhada, tudo o que é lançado é também modificado; qualquer "verdade" logo se transforma em dúvida, potencializando, assim, a abertura de outros caminhos". Trata-se de uma "noção de que nossas práticas de saber se tecem a partir das relações, e das consequentes alterações e acabamentos que nos é dado pelos outros" (RUFINO, 2018: 6).

O método da encruzilhada sensível parte, portanto, daquilo que as sensibilidades de cada sujeito trazem à tona no momento intersubjetivo de seu encontro, no qual todos se expressam, escutam e atentam uns aos outros, transformando suas percepções e realidades. Esse "trazer à tona", assim como tudo aquilo que se percebe no momento do encontro, não acontece necessariamente em linguagem verbal, mas envolve "uma percepção total, de um conhecimento no qual o ser se envolve na totalidade" (HAMPATÉ BÂ, 2010: 172). A troca de sensibilidades e o envolvimento total dos participantes tem o potencial de revelar pontos de identificação, de criar laços afetivos entre eles e de transformá-los, estabelecendo uma rede afetiva e profissional que só tende a se fortalecer e multiplicar.

Exu é o orixá da comunicação e das trocas, tendo o mercado como uma de suas moradas. Seu mercado, denominado mercado Olojá, atende a uma lógica calcada no comunitarianismo (cf. EZE, 2008), diferente daquela do mercado capitalista, centrada na acumulação individual de bens. Enquanto o último "é um lugar de acumulação que, muitas vezes, passa pela expropriação e exploração", o mercado Olojá "é responsável por criar laços de responsabilidade pelo trabalho das outras pessoas que produziram, produzem e produzirão aquilo do que eu preciso, mas não sou capaz de produzir em um determinado momento" e vice-versa (NASCIMENTO, 2016: 30).

Boa parte da produção de conhecimento acadêmico corresponde a essa lógica capitalista de exploração e acumulação individual de bens: o pesquisador, independentemente de quantas pessoas tenha envolvido em sua investigação, é quem aparece como detentor do conhecimento produzido, sendo seu único autor e o único a beneficiar-se com títulos, publicações, prêmios e financiamentos acadêmicos, ao passo que seus colaboradores permanecem, muitas vezes, no anonimato ou em notas de agradecimento. Em movimento contrário, o método da encruzilhada sensível proporciona e beneficia-se de uma troca de saberes transversal, que reconhece, como na pedagogia freireana, que "neste lugar de encontro, não há

[14] Alguns vídeos estão disponíveis no canal de YouTube de Mestre Aurino: https://www.youtube.com/@aurinodaviola480 e em meu canal de YouTube: https://www.youtube.com/@ninamundi.

[15] Em palestra *on-line*, "Encruzilhadas Sensíveis e Ressonâncias Atlânticas", 4 maio 2021, disponível pelo *link*: https://youtu.be/pW4O3SmdstE.

ignorantes absolutos, nem sábios absolutos: há homens que, em comunhão, buscam saber mais" (FREIRE, 2020: 112).

Ao entender que todo e qualquer ser humano tem uma experiência e saber únicos a compartilhar, e não apenas o pesquisador ou professor, o método busca contribuir para desierarquizar o conhecimento produzido e difundido a partir da academia. Além disso, aplicando a cosmovisão exusíaca, alinhada à filosofia africana *ubuntu*[16] que significa "eu sou porque nós somos", pode-se atingir uma ética contemporânea de investigação, segundo a qual o pesquisador pode atuar não como um acumulador de conhecimento, mas como um mediador e tradutor entre mundos, responsável pelos mundos e seres com os quais caminha, capaz também de fertilizar novos solos.

As redes e as rodas tecidas desde março de 2019 não se encerraram com o término dos seis meses da pesquisa de campo, nem se limitaram ao âmbito de produção acadêmica. O encontro com Rodrigo Minhoca, em agosto, resultou em uma viagem de Nicinha do Samba e Aurino da Viola a São Paulo em fevereiro de 2020, onde ofereceram oficinas, um show no SESC 24 de maio e nossa palestra-performance no SESC-CPF. Tampouco se encerraram nas semanas seguintes, com a chegada da pandemia do COVID-19 ao Brasil: o mundo virtual possibilitou sua expansão e, ao mesmo tempo, uma maior aproximação entre os envolvidos, já que as fronteiras internacionais e interestaduais tiveram de ser superadas, fomentando uma comunicação remota assídua e apoio financeiro através da produção digital de mestres como Nicinha do Samba e Aurino da Viola[17].

"A viola é a rainha do samba"

> Obrigado cavaquinho, obrigado cavaquinho por guardar o meu lugar. Eu estava em extinção, mas começaram a fabricar, licença cavaquinho que a rainha vai voltar. A viola é a rainha do samba, a rainha do samba, a rainha do samba.
> (Chula de Mestre Jaime do Eco)[18]

A viola machete acabou por se tornar um símbolo das perdas materiais e imateriais (GRAEFF; PINTO, 2012) do samba do Recôncavo, assim como de sua salvaguarda. Logo, no plano de salvaguarda, previa-se a reconstrução do instrumento e a realização de oficinas para a aprendizagem de seus toques e de sua construção (IPHAN, 2006). Há diversos motivos para o instrumento ser considerado por sambadores e sambadeiras de uma determinada região do Recôncavo[19] como a "rainha do samba", como expresso na

[16] Cf., por exemplo, RAMOSE (1999).

[17] Passei a produzir virtualmente Nicinha do Samba e Mestre Aurino, gerenciando suas mídias sociais (ver Instagram, Facebook e YouTube, Nicinha do Samba e Aurino da Viola), além de concebendo e realizando projetos financiados pela Lei Aldir Blanc. Dentro da mesma lei, também produzi duas videoaulas ministradas pelo mestre de viola machete de Terra Nova, "Mestre Celino dá o Toque", em parceria com Alexnaldo Santos. Nesse mesmo contexto foi que me reencontrei virtualmente e iniciei uma amizade e parceria com o cavaquinista, bandolinista e cantador de chula Mestre Jaime do Eco do Samba Chula Poder do Samba, com o qual sambei em meu primeiro samba de roda em 2010. Com Ivan Vilela e Chico Saraiva, realizei a série de *lives* "No Sotaque das Cordas", no fim de 2020, da qual Celino e Jaime participaram. A iniciativa mais recente que organizei foi a campanha "Uma Sanfona para Mestre Aurino", que arrecadou fundos para a compra de uma sanfona para o violeiro que, apesar de ter começado a sambar com a sanfona, não possuía o instrumento havia mais de 40 anos.

[18] Homenagem feita à viola machete por Mestre Jaime a pedido de Milton Primo, violeiro e iniciador do projeto de reconstrução da viola machete "Essa viola dá samba!".

[19] O dossiê reconhece que o machete parecia, já em 2005, "ser mais característico da região que se estende de Santo Amaro ao Norte e a Leste em direção a Salvador" (IPHAN, 2006: 42).

chula composta por Mestre Jaime do Eco em sua homenagem. Entretanto, ele foi o único, entre uma diversidade de instrumentos majoritariamente percussivos não europeus e de formas tradicionais de cantar, a se destacar nos discursos de patrimonialização, sendo priorizado dentre as ações de salvaguarda, ocupando dois de quatro objetivos de curto prazo do plano de salvaguarda:

> Salvaguardar o saber tradicional dos praticantes mais idosos do samba de roda e contribuir para sua transmissão às gerações mais novas; Revitalizar no Recôncavo a **feitura artesanal de violas de samba e, em especial, de machetes; Salvaguardar o repertório e a técnica do machete como instrumento acompanhador do samba chula** e a sua performance em associação com violas maiores; Contribuir para o processo de auto-organização dos sambadores do Recôncavo (IPHAN, 2006: 92, grifos nossos).

Nenhuma das demais práticas e instrumentos musicais são mencionados no plano. Apenas nas seções de descrição do canto e dos instrumentos do samba (IPHAN, 2006: 39-48) aparecem diversos instrumentos de percussão e outros cordofones, como viola, cavaquinho e bandolim, além de algumas sanfonas e até mesmo uma gaita de boca realejo. Ademais, alguns grupos "se queixam da 'imposição' da viola machete [...], porque alegam que em suas tradições locais ela nunca foi tocada ou não teria importância, portanto priorizam o violão ou a viola três-quartos" (DÖRING, 2016: 89).

À época, era um critério exigido para a candidatura ao título de patrimônio pela UNESCO que a prática em questão se encontrasse em risco de desaparecimento (GRAEFF, 2015: 25-27). O gradual desaparecimento de machetes artesanais, de seu saber fazer e tocar, tão valorizados no samba chula a ponto de lhe conferir sua outra denominação, samba de viola, foi um importante argumento para a candidatura (IPHAN, 2006: 75). É certo também que o direcionamento de ações de salvaguarda voltadas individualmente aos diversos instrumentos do samba de roda arriscaria inviabilizar sua implementação. Ainda assim, o desequilíbrio no foco das ações e discursos de salvaguarda contribui para a invisibilização de outros instrumentos, instrumentistas, práticas e valores dos diversos sambas do Recôncavo.

Em relação aos instrumentos, tal invisibilização expressa-se em diferentes níveis. Um deles é que, enquanto a patrimonialização promoveu uma proliferação de grupos e sua apresentação fora de contextos cotidianos e tradicionais, muitos jovens passaram a formar e integrar grupos de samba de roda, trazendo consigo concepções e práticas musicais de outros tipos de samba e contribuindo para, no lugar da continuação de um processo orgânico de transmissão e adaptação, um apagamento de formas tradicionais. A despeito da introdução recente do surdo e do baixo elétrico, já comentada alhures (GRAEFF, 2015), ou de instrumentos como o triângulo, que "foi tirado do samba chula"[20], a construção artesanal e o uso de materiais naturais para a confecção dos instrumentos são cada vez mais raros. Instrumentos tão ou mais importantes para o samba chula quanto a viola, o pandeiro ou o rebolo, quando fabricados com pele sintética são facilmente adquiríveis, ao passo que sua feitura manual em couro de mamífero é cada vez mais incomum, e com couro de jiboia, proibida. Ainda assim, o couro de jiboia é tão valorizado por mestres antigos que continua sendo utilizado e comercializado de maneira ilegal e oculta por alguns, como já testemunhei. Este é um exemplo de uma pauta relevante que o plano de salvaguarda poderia ter priorizado, a exemplo do processo de patrimonialização dos modos de fazer viola de cocho, que envolve o uso de tipos de madeira com corte proibido ou controlado (cf. VIANNA, 2005).

[20] Mestre Jaime do Eco, NO SOTAQUE-JAIME, 2020.

Outro aspecto é que reiterar a importância da viola machete cristaliza um modelo, senão um estereótipo, de como o "Samba de Roda do Recôncavo Baiano", categoria criada pela patrimonialização, idealmente deve soar (GRAEFF, 2016): se, em 2005, muitos grupos não utilizavam cordofones, hoje é quase imperativa sua presença[21] em um grupo. Tal cristalização também define quais instrumentos e sambadores pertencem a esse modelo, apagando a importância de outros: os dois violeiros antigos que ainda hoje dominam as técnicas de machete, Mestre Aurino de Maracangalha e Mestre Celino de Terra Nova, e que tocam ainda outros instrumentos como a sanfona, não constam no dossiê. Só depois de anos após a pesquisa do dossiê é que se constatou seu conhecimento dos saberes da viola machete, afinal fazia anos que seus machetes estavam quebrados, restando-lhes tocar violas três-quarto ou regra inteira[22], violão e cavaquinho. Foi apenas em 2015 que ambos os mestres tiveram acesso novamente a uma viola machete, através do projeto "Essa Viola Dá Samba!", coordenado pelo músico Milton Primo, na qual o *luthier* pernambucano Rodrigo Veras ofereceu oficinas de construção de viola machete a sambadores, entre eles o próprio Mestre Celino, além de doar violas aos mestres mais velhos, como Seu Aurino.

O jovem Mestre Jaime do Eco, de São Francisco do Conde, cantador de chula com destreza em instrumentos de percussão e de corda dedilhada e fundador do grupo Samba Chula Poder do Samba, junto a seu falecido pai, Mestre Pequeno ou Gogó de Relâmpago, ressente-se de não ter sido contemplado com uma viola machete do projeto. O Mestre é um dos poucos jovens sambadores que cresceram dentro da tradição e que não a abandonaram; pelo contrário, Jaime do Eco se empenha diariamente em garantir sua continuidade através de sua prática e atuação constante em mídias sociais. Como tantos outros cavaquinistas do Recôncavo, ele não recebeu atenção de pesquisadores e tem sua atuação e seu título de Mestre criticados por alguns mestres mais velhos de outras regiões.

Entretanto, no lugar de um jovem que toca instrumentos considerados modernos e não autênticos e típicos do samba – cavaquinho, bandolim e guitarra baiana –, existe uma figura única que estabelece uma ponte que nenhuma política de salvaguarda ou pesquisa jamais seriam capazes de estabelecer e revelar. Sua experiência de sambador que participa de rodas de samba, mas também que corta cana, desde os seis anos de idade, acompanhando seu pai e grande mestre do samba chula, atravessa uma ruptura intergeracional que fez com que mestres antigos se fossem sem deixar herdeiros para seus saberes e instrumentos:

> Chegou um tempo que os violeiros foram morrendo e foram pedindo pras suas famílias, que eles sempre têm o ritual deles: quando eu morrer coloca a minha viola, coloca o meu pandeiro – o instrumento que ele tocar, ele quer no caixão! Porque eles falam que eles vão encontrar os outros mestres que já se foram pra eles sambar juntos. Então, isso é da antiguidade: os mestres sentem amor pelos seus instrumentos, então os mestres iam morrendo e as famílias iam botando os instrumentos dentro do caixão, era um pedido do mestre. Chegou um tempo que os oficineiros que faziam as violas foram morrendo, e a viola foi sumindo do samba. As violas foram sendo enterradas com seus mestres, e os oficineiros de viola foram morrendo também. E aí quando eles chegavam no samba chula quem é que tava lá? Aqueles que sempre acompanharam a viola [machete]: cavaquinho, bandolim, viola três-quartos, viola regra inteira. Foi eles que assumiram o sumiço da viola (Mestre Jaime do Eco, NO SOTAQUE..., 2020).

[21] Hoje em dia, um grupo de samba de roda é composto por, pelo menos, um cordofone mais grave – ou "de corda grossa", como fala Mestre Jaime –, responsável por uma linha de baixo denominada "marcação" ou "bordão", e pelo menos outro mais agudo – "de corda fina" – que dedilha toques rítmico-melódicos típicos do samba de viola. São diversos relatos e registros que demonstram que antigamente o samba de viola era composto por um conjunto de três cordofones de diferentes sonoridades (cf., por exemplo, Waddey, 1980).

[22] Nomes dos dois tamanhos de viola mais comuns, sendo a regra inteira a maior, a três-quartos (de regra) a intermediária e a machete a menor entre as três.

Mestre Jaime não tocava machete, não porque não soubesse ou quisesse, mas porque não tinha acesso ao instrumento até novembro de 2021, após anos de tentativas que não deram certo[23]. A cegueira das pesquisas não visualizava nas mãos de Jaime uma viola machete, nem em seu rosto jovem um grande mestre. Enquanto isso, suas vivências e saberes soavam na sua voz aguda que ecoa longe, que se afina com qualquer toque de viola e grita com qualquer parelha de chula, assim como soavam na destreza de seus dedos extremamente ligeiros, que adaptam os toques de viola ao plectro no cavaquinho, bandolim ou guitarra baiana como ninguém. Jaime explica que canta "chula, em cima do cavaco, em cima do bandolim, em cima da guitarra baiana" colocando seu "cavaquinho em cima da afinação da viola machete, aonde vai dar a mesma tonalidade"[24].

A crítica quanto ao uso da palheta/plectro, elemento visto como inovação já que inexistente nos tempos antigos, Mestre Jaime rebate lembrando que os antigos sempre usam e usaram suas unhas grossas do polegar com o mesmo intuito, como faz Mestre Aurino até hoje[25]. Entretanto, há uma diferença entre o emprego da unha do polegar e da palheta, pois esta é segurada pelo polegar e pelo indicador, impossibilitando o tocador de dedilhar mais de uma nota ao mesmo tempo e, assim, de empregar a técnica polegar-indicador, característica dos tons de machete (PINTO, 1991. GRAEFF; PINTO, 2012). Como afirma Mestre Celino, "palheta não faz ponto com a viola":

> Eu ensino de palheta, mas o melhor mesmo que eu acho é o dedo, viu? Porque o dedo a gente ensina e a gente também toca ponteado e a palheta não faz ponto com a viola, só o com o cavaquinho pra tocar pagode, aí a palheta vai embora, porque é quatro cordas na palheta ela vai embora, agora samba de roda mesmo foi feito pra tocar no dedo, quem aguenta, tem que ser feito no dedo pra gente pontear na viola (Mestre Celino, NO SOTAQUE-CELINO, 2020).

Embora Mestre Celino confesse sua preferência pelo emprego dos dedos para pontear a viola no samba, ele utiliza cada vez mais uma palheta tanto para tocar quanto para ensinar, incentivando seus alunos a tocar a viola de diversas formas. Porém, a palheta que Mestre Celino emprega não é um plectro seguro por dois dedos, como o de Mestre Jaime, mas uma dedeira, isto é, uma espécie de palheta que fica presa ao polegar por um anel e, assim, não limita os movimentos do dedo indicador, como faz o plectro.

A escuta e a vivência com Mestre Jaime revelam, ainda, muitos saberes do samba de roda que foram enterrados com seus mestres. Essa escuta desvenda, inclusive, que Jaime é inspirado e incentivado por Mestre Aurino à aprendizagem dos toques do samba desde pequeno, tendo seu primeiro cavaquinho construído pelo mestre aos três anos de idade, feito de caixote de peixe, quatro arames e cravelhas de madeira[26]. Além disso, mestre Aurino o pegava pelos braços e colocava no banco dos sambadores para que os observasse, de maneira muito distinta de grande parte dos mestres antigos que se recusam a

[23] Mestre Jaime adquiriu duas violas machete que empenaram o tampo, construídas por *luthiers* inexperientes da região. Em 2020, ele me pediu as medidas de minha machete confeccionada pelo *luthier* Luís Armando de Minas Gerais, cuja forma se baseou em uma machete construída por Clarindo dos Santos, para encomendar a viola machete construída pelo *luthier* Gustavo Sant'Ana, de Goiás, e recebida pelo mestre em novembro de 2021.

[24] NO SOTAQUE-JAIME, 2020.

[25] Mestre Celino também optou por usar uma dedeira de plástico em sua videoaula de toques da viola machete, para minha surpresa (MESTRE CELINO DÁ O TOQUE, 2021).

[26] Conversa pessoal em 6 de janeiro de 2022, na estrada entre sua casa, em Maracangalha, e a de Mestre Jaime, na Muribeca.

instruir e apoiar os mais jovens, possivelmente por não terem recebido esse tratamento em sua juventude, mas, ao contrário, terem sido constantemente desafiados por outros mestres em rodas de samba.

Mestre Jaime é, portanto, testemunho e porta-voz de quatro décadas de mudanças no samba chula, tendo acompanhado atentamente o papel dos instrumentos de corda na tradição ao longo do tempo:

> Desde quando eu me entendo na minha cultura do samba chula, desde quando eu nasci, violão sempre foi bordão, corda grossa [canta o bordão do samba], é isso aí, nada de corda fina. Quem faz corda fina é viola. Sempre existiu a viola acompanhada de violão, ou a viola acompanhada de cavaquinho. Nunca estava lá a viola sozinha. Sempre quando eu chegava no samba tinha um instrumento lá pra poder acompanhar a viola. Quando não tinha ninguém acompanhando a viola, era porque aquele tocador de cavaquinho não foi; a viola tava só. Mas eu presenciei no meus 8 pra 10, 12 anos, viola sendo acompanhada por bandolim, viola machete sendo acompanhada por viola três-quartos, eu acompanhei viola sendo acompanhada por banjo, entendeu? Eu presenciei viola sendo acompanhada por guitarra baiana. Só que chegou um tempo que a viola entrou em extinção; ela começou a sumir do mapa. Ela sumiu do mapa. E aquele samba que era chamado de samba de viola, perdeu a essência do samba de viola porque recebia esse nome porque em todo samba tinha uma viola se eu chegava no samba tinha 10, 15, 20 violeiros ali. E aí quando eles chegavam no samba chula quem é que tava lá? Aqueles que sempre acompanharam a viola [machete]: cavaquinho, bandolim, viola três-quartos, viola regra inteira. Foi eles que assumiram o sumiço da viola. E aí agora a viola tá retornando com força, mas a gente não vai tirar a verdade de quem supriu o sumiço da viola machete: cavaquinho, bandolim, guitarra baiana, guitarra, violão, viola regra inteira, viola três quarto. A gente não pode ser cruel com quem assumiu quem não estava mais no samba, né? (Mestre Jaime, NO SOTAQUE-JAIME..., 2020).

A colocação anterior demonstra como cordofones tradicionalmente formam um conjunto com duas funções diferentes no samba de viola: os instrumentos de "cordas grossas" e mais graves, como o violão ou a viola três-quartos, executam um "bordão", uma linha melódica grave sobre a qual os instrumentos de "cordas finas" e mais agudas, como a viola machete, o cavaquinho ou mesmo o bandolim, ponteiam seus toques e improvisos. Demonstra, ainda, como se empregavam cordofones em diversos formatos, tamanhos e quantidades no samba chula. Atualmente, dada a importância dada à viola machete nas narrativas da patrimonialização, quase todo grupo de samba de roda apresenta-se com um violão ou viola regra inteira ponteando uma linha de baixo e um cavaquinho improvisando e executando toques semelhantes ao Toque em Ré Maior (GRAEFF, 2015; 2016). Os grupos costumam chamar certos tocadores já reconhecidos para acompanhar suas apresentações em seus violões, violas regra inteira ou cavaquinhos, enquanto os poucos mestres da viola machete participam de seus próprios grupos[27].

Apenas recentemente, a viola machete vem ressurgindo no samba, graças às já mencionadas oficinas do projeto "Essa viola dá samba!", a partir das quais mestres como Celino e Aurino puderam voltar a tocar o instrumento, ainda que não seja igual àqueles construídos pelos antigos *luthiers* da região. As violas machetes atuais são feitas a partir de ferramentas e tecnologias atuais de construção, que lhe conferem, entre outros, maior durabilidade, estabilidade de afinação e a possibilidade de sua amplificação, aspectos hoje indispensáveis para os contextos atuais do samba de roda (GRAEFF, 2023).

É justo Mestre Jaime, o sambador pouco valorizado por ser jovem e tocar instrumentos considerados exógenos ao samba de roda, pois modernos, quem nos revela, através de seu testemunho,

[27] Mestre Aurino integra, desde 2021, o grupo de Mestre Jaime do Eco, Samba Chula Poder do Samba. Mestre Celino é membro do grupo Samba Chula Filhos da Terra. O grupo de Camaçari "Filhos de Oyó" conta com a participação do violeiro Plínio, que também possui uma viola machete.

como o samba de viola recebe esse nome não por conter uma viola ou por tê-la como principal instrumento, mas pela importância de diversos cordofones em sua prática. Sua fala reivindica a valorização dos demais cordofones, ainda mais pelo fato de terem "suprido o sumiço" da viola machete. Portanto, a viola machete pode ter sido e continuar sendo, em determinados contextos, a "rainha do samba"; mas o samba tem muitos reis e rainhas, que são sucedidos por outros mais "jovens" e modernos, mais adaptáveis aos contextos atuais da prática.

"Afinação natural": Da pureza do som à natureza dos instrumentos

É verdade que a viola machete exerce especial fascínio sobre quem a escuta e dança sobre seus toques em uma roda de samba, mas também sobre quem assiste aos vídeos de João da Viola, como pude perceber a cada demonstração em campo ou em sala de aula. Além de seus violeiros relatarem histórias místicas envolvendo o instrumento, como de pactos com o diabo para aprender a tocá-la[28], de promessas para santos e orixás, e da própria prática de se colocar dentro de seu corpo um chocalho de cascavel.

A sonoridade das violas tem uma peculiaridade: suas cinco ordens de cordas duplas[29] de aço ou metal, que são afinadas geralmente em uníssono nas duas primeiras ordens e em oitavas nas três ordens mais graves, o que também faz com que a segunda corda da terceira ordem soe mais aguda que as cordas da primeira ordem, fator conhecido no mundo das violas como "afinação reentrante". O resultado é uma rica paleta de harmônicos mais diversa que de instrumentos de cordas simples, como o violão e o cavaquinho, ou mesmo com cordas duplas afinadas em uníssono, como o bandolim. Paleta que se torna ainda mais variável pelas diversas possibilidades de afinação[30], ou seja, de combinação de notas e harmônicos resultantes, assim como pelas possibilidades de microafinações – e desafinações – de cada corda[31].

É interessante refletir sobre o ideal sonoro da NMO: quem passa por treinamento em voz ou instrumento dentro dos moldes europeus deve aprimorar sua técnica em busca de um som limpo e preciso, isto é, sem ruídos. O cantor lírico, por exemplo, desenvolve técnicas que ajustam seu trato vocal de maneira a buscar o "formante do cantor"[32] (SUNDBERG, 1987), que se caracteriza acusticamente pela concentração em determinadas frequências baixas da voz e consequente eliminação de harmônicos mais agudos (FELD et al. 2004: 335). Sons sem altura definida e difusos por seu largo espectro harmônico sem concentração sobre determinadas frequências, como é o caso de grande parte dos instrumentos de percussão, são considerados ruídos, enquanto em culturas africanas são muito apreciados e funcionam como partes integrantes de práticas musicais e coreográficas (NKETIA, 1974). Além disso, cumprem mais do que mera função estética, podendo ainda despertar espíritos (SILAMBO, 2020) e atuar na saúde e no bem-estar humanos:

[28] Relatos comuns a violeiros de diversas partes do Brasil, como esmiúçam Vilela (2005) e Pereira (2013).

[29] Também são feitas violas com mais cordas nas ordens, geralmente três nas duas ordens mais graves.

[30] As principais afinações no samba do Recôncavo chamam-se natural, treversa ou traversa e rio abaixo, constando também nomes como requinta ou retinta e sétima (segundo Mestre Celino); no Sudeste, algumas são cebolão, rio acima e rio abaixo. Para um detalhamento das afinações de machete, ver NOBRE (2008).

[31] Ivan Vilela, por exemplo, aprecia certo grau de desafinação entre determinadas cordas de uma ordem, a depender da música que vai tocar e dos efeitos que deseja gerar, o que é facilitado pela presença de microafinadores em suas violas.

[32] Ao mesmo tempo em que representa um perfil timbrístico específico, o formante do cantor possibilita uma voz de grande amplitude capaz de se sobrepor a uma orquestra (cf. GUSMÃO et al., 2010).

> *Clusters* ou harmônicos naturais imperceptivelmente massageiam e acalmam os tecidos do cérebro e do corpo. Os instrumentos melorrítmicos[33] construídos com materiais naturais são, portanto, instrumentos de cura. A energia sonora das vibrações juntamente com as suas estruturas funcionais pode acalmar ou agitar um estado de ser. A este respeito, tanto o *design* como o material de construção dos instrumentos melorrítmicos é crucial – o tipo de madeira, pele, elemento mineral como ferro, terra etc.[34] (NZEWI; NZEWI, 2009: 20, tradução nossa).

A afirmação do professor nigeriano Meki Nzewi, que parte de sua larga experiência como pesquisador e mestre tamboreiro-dançarino, coincide com evidências da musicoterapia ocidental, que reconhece que, "porque o som e a música formam um sistema energético complexo, a sua influência no sistema energético do corpo é um meio através do qual a música, o som e as terapias vibracionais podem interagir com o funcionamento físico"[35] (KEARL, 2017: 28, tradução nossa). O interessante trabalho da musicoterapeuta estadunidense busca compreender como as vibrações dos harmônicos de um monocórdio construído com propósitos terapêuticos atuam fisiologicamente sobre o corpo.

O entendimento e prática de instrumentos africanos como ferramentas para a manutenção e melhoria do bem-estar humano envolvem também as formas, contextos rituais e materiais com que são construídos:

> a tradição africana pesquisou potências extramusicais de materiais do meio ambiente, preferíveis para a construção de instrumentos musicais indígenas africanos. A racionalização da saúde considera a opção por materiais da natureza e por pele de animais. Tais especificações da ciência humana (da humanidade) para os materiais preferíveis para a construção de instrumentos musicais indígenas africanos (tratamento de materiais, tecnologia e formas) e para técnicas de performance e configurações estruturais, asseguram a atenção cognitiva na pesquisa de perspectiva africana acerca de seu *continuum* contemporâneo no ambiente global moderno. Por exemplo, o ferro fundido, preferido para a construção de sinos indígenas, corrige a deficiência de ferro e impulsiona o ferro do corpo humano, enquanto os instrumentos modernos construídos com produtos minerais aleatórios como alumínio, cobre, pele sintética etc., prejudicam a saúde corporal (NZEWI, 2020: 129).

Percebe-se diversos exemplos do *continuum* dessa perspectiva africana em manifestações musicais brasileiras, sobretudo naquelas que mantêm explicitamente seu vínculo espiritual: os gãs e atabaques do Candomblé, os ilús do Batuque, os gonguês e as alfaias do maracatu são feitos a mão, com materiais naturais, através de determinados rituais ou "processos de feitura" (MARQUES, 2018). Portanto, a importância do couro de jiboia na confecção de pandeiros e tambores, assim como de demais materiais da natureza em diversos instrumentos, não é mero tradicionalismo, mas fundamento do samba. É possível até mesmo que suas vibrações afetem o estado físico e emocional de quem presencia seu toque, como propõe Nzewi quanto ao uso de materiais da natureza na construção de instrumentos africanos.

---

[33] Neste caso, instrumentos melorrítmicos são "qualquer tambor ou outro instrumento capaz de produzir mais de dois níveis distintos de tom que não são notas puras" (Original: "Any drum or other instrument capable of producing more than two distinct levels of tone that are not pure pitches", NZEWI; NZEWI, 2009: 6).

[34] Original: "Cluster or raw harmonics imperceptibly massage and soothe brain and body tissues. Melorhythm instruments constructed with natural materials are, therefore, healing instruments. The sonic energy of the vibrations along with their functional structures can calm or agitate a state of being. In this regard the design as much as the material for constructing melorhythm instruments is crucial – the type of wood, skin, mineral element such as iron, soil, etc."

[35] Original: "Because sound and music form a complex energetic system, their influence on the energetic system of the body is a means through which music, sound, and vibrational therapies can interface with physical functioning".

Um instrumento feito de pele animal, como o tambor do Xigubu moçambicano,

> carrega dentro de si a alma do animal sacrificado, uma alma que atrai ou encanta o coração, de maneira que aqueles que o tocam reconhecem que estão tocando (não simplesmente batendo o tambor), mas sentindo e cuidando da alma de um outro animal que os ajuda na criação de uma experiência de encantamento e mobilização da liberdade de cada participante (SILAMBO, 2020: 51).

A mesma noção é expressa por Mestra Ana do Coco em relação ao bombo do coco de roda paraibano: "dentro do bombo tem uma peça chamada 'alma' que é o que segura a estrutura do bombo e tem os couros dos animais que foram tirados pra colocar nesse instrumento, que tinham alma também. Então, é alma, é pulsação, é vida" (RODRIGUES, 2020: 207).

Sob essas perspectivas, compreende-se que a manutenção de determinados aspectos de práticas musicais tradicionais não resulta de apego, conservadorismo ou tradicionalismo por parte de seus praticantes, sobretudo mais velhos, mas de fundamentos transmitidos de geração em geração desde tempos ancestrais. Dessa forma, suas razões podem ser invisíveis para pesquisadores, para pessoas de fora e mesmo para jovens com pouca experiência da tradição, afinal um pandeiro de couro de jiboia ou um sintético de fábrica acabam por cumprir a mesma função **sonora** dentro de uma roda de samba. As diferenças para além do som e do formato dos instrumentos são visíveis e compreensíveis apenas para os mais experientes e, por isso, valorizadas pelos mesmos:

> Se a gente perder a essência do nosso ancestral, do nosso passado, da nossa cor negra, o nosso samba vai daqui a pouco estar com bateria, como vai estar com teclado, né? Vai estar com as coisas que a gente não vivemos na nossa ancestralidade antiga. [...] O que eu quero deixar aqui para o mundo é que a gente precisa deixar carimbado o que a gente fazemos, o que a gente vivemos e o que a gente aprendemos: [...] é samba chula, que é totalmente diferente de samba de roda (Mestre Jaime, NO SOTAQUE-JAIME..., 2020).

Instrumentos modernos como bateria e teclado não fizeram parte da ancestralidade do samba, das vivências dos mestres e seus antepassados; ancestralidade que, no Brasil, remonta aos primeiros africanos em terras baianas. Mestre Jaime pontua uma distinção entre o samba que ele faz, o samba chula, e o "samba de roda". Enquanto o samba chula é considerado mais cheio de regras a serem respeitadas, como a famosa parada do coro e da dança enquanto os cantadores tiram a chula, o samba de roda, por ser uma categoria guarda-chuva (DÖRING, 2016) que reúne diversas formas de samba, abarca mais inovações, tais como o uso de surdo e baixo elétrico (GRAEFF 2015). Samba chula é um samba dos antigos, cantado majoritariamente por mestres mais velhos, que tiram diversos versos de chula narrando experiências de vida suas e daqueles que lhes antecederam. Assim, "deixar carimbado" o que sambadores "fazem, vivem e aprendem", buscar a manutenção de certas práticas, regras e instrumentos, é fundamental para dar seguimento à ancestralidade que permeia a prática do samba chula.

O *continuum* africano parece ainda manifestar-se em cosmovisões tradicionais que não separam o ser humano da natureza, nem dos instrumentos que fabrica com seu corpo-natureza: "tambor, enquanto entidade negra em comunidade, é, a um só tempo, pessoa e natureza; acontecência e buraco; artifício e substrato orgânico" (SANTANA, 2020: 153). Talvez por isso instrumentos personifiquem essências femininas e masculinas, não somente no aspecto simbólico e afetivo, como fazem os violeiros em relação às suas violas, que recebem sempre um nome feminino e são objeto de zelo e ciúme (GRAEFF;

PINTO, 2012). Em músicas africanas, "pares opostos como pai/mãe, meninos/meninas, macho/fêmea, homens/mulheres, e mãe/criança são regularmente projetados para expressar uma dicotomia entre registros de voz graves e agudos"[36] (KUBIK, 1999: 131, tradução nossa).

Assim, são também os próprios saberes em torno dos materiais dos instrumentos e daquilo que dizem musicalmente que partem de uma dualidade de energias masculinas e femininas: couros utilizados em tambores de duas peles provêm, geralmente, cada um de um animal, sendo o couro mais grave de um macho e o mais agudo de uma fêmea. Esse é o caso tanto do bombo do coco de roda paraibano (RODRIGUES, 2020) quanto do bombo das músicas de marimba do pacífico Sul colombiano (BURBANO, 2022), como explica um de seus mestres, Maestro Pacho:

> O bombo macho tem uma barriga bem larga e polidinha por dentro, para que ele dê um som especificamente claro sem nenhum som que chie, por isso é chamado de bombo macho. E o bombo fêmea, aqui dentro [aponta para o interior do tambor] tem uma *recove*, ou seja, é para que o ar tropece, certo? E o faça tanto em uma pele como na outra, é um bombo fêmea, porque a fêmea é a que engravida, a mulher é a que engravida, o homem não engravida. Então o que acontece é que aí se classificam ou separam os sons, porque o bombo macho tem uma voz e o bombo feminino tem outra voz; nós sabemos disso, mas há pessoas que não sabem. A voz da mulher é menor, e a voz do homem é mais grossa, e é assim que se tem que colocar nos instrumentos. [...] O homem não engravida, então a barriga do homem é maior e a da mulher mais redonda, para quê? Para ter a família"[37] (apud BURBANO, 2022: 119, tradução nossa).

O mestre colombiano diferencia os bombos fêmeas por seu formato de construção: os primeiros levam aquilo que ele chama de *recove* e considera uma espécie de útero do instrumento ao "deixar a cavidade interior do tambor mais estreita e redonda"[38] (BURBANO, 2022: 120, tradução nossa). O bombo macho, por sua vez, tem a cavidade interna lisa e parelha. Cada uma dessas técnicas de construção resulta em sonoridades diferentes, sendo a fêmea mais aguda e de menor volume, resultante do "tropeço" do ar na cavidade útero, e o macho mais grave e potente, pelo fato de o ar passar pela madeira sem nenhum obstáculo.

Sambadores do Recôncavo também distinguem sonoridades através da dualidade masculino-feminino refletida em sons, cordas, materiais "grossos" e "finos", entre outros. Ou seja, para além de uma discussão de hierarquia e identidade de gênero no samba[39], o samba de roda estrutura-se através dessa dualidade não apenas no fato frequentemente criticado por pessoas externas de que, geralmente, os homens tocam os instrumentos e as mulheres dançam – como se uma função fosse melhor que a outra –, mas em diversas dimensões:

---

[36] Original: "Oppositional pairs such as father/mother, boys/girls, male/female, men/women, and mother/child are regularly projected to express a dichotomy between higher and lower voice ranges".

[37] Original: "El bombo macho lleva la barriga bien larguita por dentro y bien pulidita, ¿para qué? para que él dé el sonido específicamente claro y sin sonido de que chirree, entonces se dice que es bombo macho. Y la bomba hembra, por acá adentro [señala el interior del tambor], se le hace un recove, queriendo decir que es para que el aire tropiece, ¿sí? Y haga tanto de una piel a la otra, es bomba hembra, porque la hembra es la que preña, la mujer es la que preña, el hombre no preña. Entonces que pasa que ahí clasifican o se separan los sonidos, porque el bombo macho tiene una voz y la bomba hembra tiene otra voz, ya, eso lo sabemos, pero hay personas que no conocen. La voz de la mujer es más menuda, y la del hombre es más gruesa y así mismo hay que ponerle a los instrumentos. [...] El hombre no preña, entonces la barriga del hombre es más larga y la de la mujer es más redonda, ¿para qué? Para tener la familia".

[38] Original: "Al dejar la cavidad interior del tambor más estrecha y redonda".

[39] Nesse sentido, vale a leitura da pesquisadora nigeriana Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí (2002; 2021), que a partir de epistemologias iorubá desconstrói concepções universalistas de hierarquia de gêneros típica do pensamento Ocidental.

> A gente precisa muito do homem por causa do toque, porque raramente a mulher toca; e o homem precisa da mulher pra acompanhar na voz e no pé. Sem a mulher não tem samba, sem homem também não tem. Aqui a gente depende dos toques, mas pra sambar depende de mulher: um samba só de homem, você vem, dá uma olhada e vai embora, mas quando vê mulher, fica (Dona Mirinha de Pirajuína apud DÖRING, 2015: 11).

A fala de Dona Mirinha deixa clara não apenas a importância equânime dos papeis tradicionalmente consagrados a cada um dos dois gêneros[40], mas de sua interdependência. O fato de "raramente a mulher" tocar não é visto como problemático, tendo em vista que o seu papel de sambar, de interagir com o toque dançando e cantando através do próprio corpo, e não necessariamente de um instrumento, é fundamental a ponto de fazer as pessoas ficarem no samba.

No samba chula, a dualidade masculino/feminino, como reflexo da natureza, realiza-se ainda em suas concepções musicais. Mestre Celino explica, em relação ao ponteado do toque Riúna, nome de um pássaro possivelmente mais conhecido como Graúna, que "pra fazer a riúna é um macho e uma fêmea" e que "um fala mais grosso, outra fala mais fino; um dobra, o outro não dobra"[41]. Em seguida, Celino demonstra no machete o diálogo entre melodia ponteada nas cordas agudas e sua "dobra" ou resposta nas cordas graves. A melodia "fêmea" tocada pelo mestre, ao intercalar notas agudas com uma nota grave que se repete, assemelha-se muito ao canto do pássaro Graúna[42].

Outros exemplos são oferecidos por Mestre Jaime. O primeiro reflete-se em sua insatisfação com os pandeiros atuais industrializados, cujos chuás, nome dado às platinelas, são côncavos e virados uns contra os outros de maneira a fechar seu som, tornando-o grave e "macho", ao passo que nos pandeiros antigos os chuás eram feitos de lata de cerveja, retos e paralelos uns aos outros, soando agudo e tornando-se chuás "fêmeas", que "casavam" com os graves do couro do instrumento[43]. O segundo exemplo refere-se às regras e rodas do samba chula, que igualmente manifestam dualidades masculino/feminino tanto no papel desempenhado por homens e mulheres na roda como nos diálogos e "sintonias" sonoras graves/agudos:

> Dentro da chula, quando a gente está cantando a chula, a gente está no grave, e quando a mulher está na roda a gente está no agudo, que é corda fina do instrumento. Então, quando você está no grave, você está ajudando as cordas vocálicas do cantador de chula. Então, ele vai estar totalmente num grave único: grave instrumental da viola machete, grave instrumental do instrumento de pele e a sua voz vai estar associada a uma tonalidade de cordas grossas. Então se ele tá cantando lá e você tá na prima da viola, na segunda corda da viola, ele vai tá onde? em uma sintonia aguda (Mestre Jaime do Eco, NO SOTAQUE-JAIME..., 2020).

[40] Aqui, reconheço duas de diversas identidades de gênero possíveis e destaco que, embora a prática do samba de roda tradicionalmente reitere e preveja funções apenas para as duas identidades predominantes mencionadas, homem e mulher, jamais testemunhei qualquer tipo de discriminação ou exclusão de participantes e sambadores que se reconhecem em outras identidades, binárias ou não binárias.

[41] Videoaula "Mestre Celino Dá o Toque: Viola Machete", 0'27"00 (MESTRE CELINO DÁ O TOQUE, 2021).

[42] Graúna é um pássaro preto conhecido por seu canto do Norte ao Sul da América do Sul. Para uma comparação entre o toque Riúna e o canto da Graúna, ver minuto 27'12 da videoaula de viola machete https://youtu.be/1b7i7ZZlu5Y e os trechos de áudio de graúna disponíveis no link https://youtu.be/5S3ddcPoeZk.

[43] Explicação oferecida em vivência virtual, não registrada, em setembro de 2020.

Um terceiro exemplo é levantado por Mestre Aurino durante *live* com o violonista catarinense Chico Saraiva[44]. O violonista demonstra um toque em sua machete na afinação natural, que Mestre Aurino tenta acompanhar até perceber que estavam em afinações diferentes. Chico Saraiva pergunta se é possível, no samba, dois violeiros tocarem em afinações diferentes. Seu Aurino responde "é o casamento", mostrando em sua machete, a parte "macho", que faz um bordão, dizendo que a afinação treversa/traversa[45] é macho e a afinação natural é a fêmea. Mestre Jaime explica:

> Jaime: Ele tá falando como os antigos, né? o casamento de uma afinação com outra. E hoje a gente falamos tipo "está combinando" porque você está solando e eles está marcando. Dentro do mundo do samba chula, ele tá falando como os antigos falavam. Então, [é] o casamento da treversa com natural.
> Aurino: A traversa ela canta tudo!
> Jaime: A treversa é a mais valente.
> Chico Saraiva: A travessa quando vai pro grave é que faz o bordão que seria o macho, né? [Jaime e Aurino concordam com a cabeça] (MESTRE AURINO NA REDE, 2021).

Esses breves exemplos abrem a percepção para cosmovisões holísticas do fazer musical, que o compreendem como um equilíbrio; um equilíbrio da natureza, entre energias femininas e masculinas, entre os presentes na roda, entre instrumentos e suas sonoridades. Esse equilíbrio envolve tudo o que participa da performance, não separando músicos profissionais de dançarinos e audiência; nem o corpo que toca daquele que dança e daquele que emite os sons, o instrumento; assim como não considerando instrumentos como meras ferramentas distintas da natureza e do ser humano, que faz parte dela, que toca e é tocado, encantado, pelo instrumento – quando não é ele também que o constrói.

Em culturas tradicionais africanas, "um instrumentista bem-sucedido é aquele que sabe fazer seu próprio instrumento, [...] desenvolvendo uma intimidade com ele"[46] (MUCAVEL, 2018: 110, tradução nossa). Quando não são os próprios tocadores que constroem seus instrumentos, sua relação com os *luthiers* e com o processo de feitura é muito próxima, de maneira a construir um instrumento personalizado de acordo com suas preferências e necessidades, especificando "tamanho, afinação e tonalidade" (MUCAVEL, 2018: 110, tradução nossa), tal como fazia Clarindo dos Santos com os sambadores que lhe encomendavam violas, entre os quais João de Deus[47]. Assim, tais cosmovisões não separam os processos e materiais de construção do instrumento, nem o instrumento em processo de feitura se separa do praticante, que, com ele pronto, fará sambar e encantar.

---

[44] *Link* para o vídeo: https://www.youtube.com/live/Tif6zB6dCZo

[45] Para um detalhamento sobre as afinações da viola machete, cf. WADDEY, 1981 e NOBRE, 2008. Registrei Mestre Aurino explicando e afinando sua machete em "traversão" em vídeo disponível no link: https://youtu.be/d1Jg131q9Eg.

[46] Original: "An accomplished instrumentalist is one who can make his/her own instrument. And, because instruments are made by hand, each one is unique, having its particularities and identity. The builder spends much time on each instrument, thus developing an intimacy with it. When and instrument is ordered, the builder will consider the size of the 'orderer's' hand, or the 'orderer' himself, will give specification regarding the size, the tuning and the tonality, if applicable, so the instrument is customized to him/her (its owner). Thus, the owner/orderer participates in the construction process, which makes the instrument personal".

[47] Como revela a entrevista concedida a Ralph Waddey em 1977, arquivo pessoal de Ralph Waddey (SANTOS, 1977).

Conclusões

Os cinco vídeos de João da Viola representam uma relíquia na história do samba do Recôncavo Baiano, capaz de informar jovens em contextos diversos da contemporaneidade sobre uma prática que se encontrava em grande parte "adormecida" – segundo Mestra Ana do Coco, "cultura não morre, ela dorme" (RODRIGUES, 2020). Entretanto, eles não continham nem podiam prever as múltiplas experiências que a caravana dos tons de machete pôde vivenciar através deles: a dança de dona Lindaura e dona Cleusa em São Francisco do Conde; as cachaças que Seu Domingos Preto e Seu Domingos Grande tomaram conosco de bar em bar do Centro de Santiago do Iguape antes de almoçarmos e filmarmos; o licor que Seu João do Boi sempre oferecia[48]; as constantes frases expressas em versos cantados por Seu Aurino em São Paulo; o carinho de Seu Celino por sua viola Margarida e o brilho nos olhos com que a recebeu restaurada em Terra Nova através do projeto (cf. GRAEFF, 2023). Tampouco podiam prever as encruzilhadas sensíveis, os diversos saberes nelas transmitidos e as redes que se formariam e paradoxalmente aproximariam durante a pandemia de COVID-19.

Entre esses saberes, refutou-se a ideia de que uma prática musical tenha necessariamente um instrumento principal, de certa forma mais importante que outros, demostrando que instrumentos são primordialmente instrumentos; isto é, ferramentas, meios de fazer música, não importa qual música, em que lugar e de que forma. Consequentemente, muitos instrumentos e materiais de sua confecção compõem o samba, sendo alguns preferidos por determinados sambadores, mas todos utilizados e reconhecidos como importantes. Ao mesmo tempo, a noção de perda de um instrumento como a viola machete desfaz-se ao entendermos processos de substituição e adaptação de instrumentos e de suas técnicas, como no caso do jovem Mestre Jaime do Eco, que, até muito recentemente, tocava outros cordofones que não a viola machete pelo simples fato de não ter acesso a uma.

Vimos também como instrumentos não são meras plataformas de produção sonora, mas seres vivos em constante interação com seus executantes e ouvintes. Assim como os materiais vivos de que são tradicionalmente feitos, refletem a divisão de gêneros macho e fêmea que cria a vida e as sonoridades que produzem. Tais sonoridades contrariam, ainda, o ideal de pureza do som propagado pela NMO, segundo o qual é exigido um alto nível de precisão técnica para que nenhum ruído ou timbre divergente emerja em meio às notas ditadas pelo compositor e controladas pelo maestro. No samba, assim como em práticas africanas, o ruído é desejado, já que sua variedade e complexidade de harmônicos têm capacidade de trazer bem-estar através de sua vibração no corpo. Essas e outras formas de pensar e fazer samba, presentes também em outras práticas de matizes africanos, demonstram diversos pontos de convergência com epistemologias africanas.

Se a pesquisa "Tons de Machete" tivesse seguido premissas e abordagens tradicionais de investigação musical, este artigo poderia ter dado continuidade a descrições e transcrições de instrumentos, notas e técnicas empregadas por mestres da viola machete. Dessa forma, seguiria correspondendo a uma lógica ocidental, tecnicista pois racionalista do conhecimento e da música, como apontada por Weber (1921). Contudo, aqueles vídeos, retrato ínfimo de uma realidade hoje inexistente, produziram, através de encruzilhadas sensíveis, muito mais que conceitos; produziram uma série de encantamentos causados pela

[48] O grande cantador de chula de São Brás, Mestre João do Boi, faleceu durante a revisão deste artigo.

viola machete e pelo samba entre aqueles que se deixaram encantar. Aqueles encantamentos foram apontando novos caminhos e possibilidades de se pensar música a partir do samba; a partir de vozes e experiências muitas vezes ignoradas ou relegadas a segundo plano, emudecidas na pesquisa e no plano de salvaguarda que visa a resultados objetivos e que só percebe aquilo que quer e é capaz de ver.

Nicinha do Samba (17/10/1949-17/2/2022), a grande matriarca de Santo Amaro da Purificação, faleceu durante a finalização deste artigo. Foi ela que me ensinou tudo o que sei e sinto sobre o samba, sem nunca me ensinar nada; sem nunca me instruir ou explicar qualquer coisa. Aquilo que vivi e aprendi com ela raramente está explícito em minha escrita ou mesmo consciente em meus argumentos: a imensidão de seus saberes sensíveis não se encaixa nem cabe em nenhuma palavra. Entretanto, essa imensidão perpassa cada linha de meu ser e de minha pesquisa, assim como cada cadência do samba de roda. Ela era o vento que batia e tudo transformava sem que pudéssemos ver ou tentar entender. Era o ar que respiramos sem precisar pensar nem querer. E, principalmente, Nicinha era a luz e a alegria que nem imaginamos que um único ser possa conter, até ouvirmos sua risada e sambarmos em roda.

Referências

AURINO, Mestre. Entrevista concedida a Nina Graeff em 18 set. 2019. Maracangalha-BA.

BURBANO, Maria X. A. *Al otro lado del rio*. Músicas Tradicionales de Marimba de Chonta del Pacífico Sur Colombiano. Tese (Doutorado em Musicologia). Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena, University of Music Franz Liszt Weimar & Friedrich-Schiller University, Jena, 2022.

DÖRING, Katharina. *Cantador de chula.* O samba antigo do Recôncavo. Salvador: Pinaúna Editora, 2016.

DÖRING, Katharina. Umbigada, encanto e samba no pé: o feminino na roda. *Interfaces Científicas - Humanas e Sociais*, v. 4, n. 2, p. 9-21, 2015.

EZE, Michael Onyebuchi. What is African Communitarianism? Against Consensus as a regulative ideal. *South African Journal of Philosophy*, v. 27, n. 4, p. 386-399, 2008.

FABIAN, Johannes. *Anthropology with an Attitude*: critical essays. California: Stanford University Press, 2001.

FELD, Steven; FOX, Aaron A.; PORCELLO, Thomas; SAMUELS, David. Vocal Anthropology. From the Music of Language to the Language of Song. In: DURANTI, A. (Org.) *A Companion to Linguistic Anthropology*. Massachussets: Blackwell, 2004. p. 321- 346.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 74 ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2020.

GONÇALVES, José R. S. *A retórica da perda*: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 1996.

GRAEFF, Nina; PINTO, Tiago de Oliveira. Música entre materialidade e imaterialidade: os tons-de-machete do Recôncavo Baiano / Music between Tangibility and Intangibility: the tons-de-machete from Recôncavo Bahiano. *Revista MOUSEION,* v. 11, n. 1, p. 72-97, jan.-abr. 2012.

GRAEFF, Nina. *Os ritmos da roda:* Tradição e transformação no samba de roda. Salvador: EDUFBA, 2015.

GRAEFF, Nina. Orchestrating Heritage: From samba in the living room to "Masterpiece of Humanity". *Die Tonkunst,* v. 10, n. 4, p. 409-417, out. 2016.

GRAEFF, Nina. Singing by and with heart: embodying Candomblé's sensuous knowledge through songs and dances in Berlin. *Revista Orfeu,* v. 3, n. 2, p. 44-71, 2018.

GRAEFF, Nina. Notas negras, pautas brancas. Abertura do dossiê Matizes Africanos na Música Brasileira. *Revista Claves,* v. 9, n. 14, p. 1-28, 2020.

GRAEFF, Nina. É um ser vivo: Substituição, adaptação e padronização de instrumentos musicais entre África, Europa e Brasil. *Per Musi*, n. 43, p. 1-32, 2023.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: UNESCO (org.). *História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África*. 2 ed. Brasília: UNESCO, 2010. p. 167-212.

INGOLD, Tim. *Estar vivo*: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Trad.: Fábio Cremer. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

IPHAN. Samba de roda do Recôncavo Baiano – Dossiê 4. IPHAN, 2006.

KEARL, Annette M. *The Swiss Resonance Monochord Table*. Inquiry into de Healing Complexity and Transformative Power of Sound. Tese (Doutorado em Psicologia). California Institute of Integral Studies, San Francisco, 2017.

KORO-LJIUNBERG, Mirka. *Reconceptualizing Qualitative Research*: Methodologies without Methodology. Londres: Sage, 2016.

KREBS, Stephanie. The Film Elicitation Technique. In: HOCKINGS, Paul (org.). *Principles of Visual Anthropology.* The Hague: Mouton Publishers, 1975. p. 283-302.

KUBIK, Gerhard. *Africa and the Blues*. Jackson: University Press of Mississippi, 1999.

MARQUES, Lucas. Fazendo orixás: sobre o modo de existência das coisas no candomblé. *Religião e Sociedade,* v. 38, n. 2, p. 221-243, maio-ago. 2018.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras,* v. 25, p. 55-71, 2003.

MESTRE AURINO NA REDE convida Chico Saraiva. *S. l.*: *s.n.*, 2021. 1 vídeo (176 min). Publicado pelo canal de YouTube "Aurino da Viola". Disponível em: https://youtu.be/Tif6zB6dCZo Acesso em: 13 fev. 2023.

MESTRE CELINO DÁ O TOQUE: Viola Machete. Terra Nova-BA, 2021. 1 vídeo (30 min). Publicado pelo canal de YouTube "Samba Chula de Terra Nova. Disponível em: https://youtu.be/1b7i7ZZlu5Y Acesso em: 13 fev. 2023.

MUCAVEL, Lucas. Applied organology: challenges and potentials of traditional musical instruments in present-day contexts: Xizambi, Ximbvokombvoko, and Mbira. *África [s] - Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos e Representações da África,* v. 5, n. 9, p. 97-116, 2018.

NASCIMENTO, Wanderson Flor do. Olojá: Entre encontros - Exu, o senhor do mercado. *DasQuestões*, v. 4, p. 28-39, ago./set. 2016.

NO SOTAQUE das Cordas: Mestre CELINO e Alexnaldo Santos. *S. l.*: *s. n.*, 2020a. 1 vídeo (140 min). Publicado pelo canal de YouTube "Ressonâncias Atlânticas". Disponível em: https://youtu.be/Wb7jorDfRhg Acesso em: 13 fev. 2023.

NO SOTAQUE das Cordas: Mestre JAIME do Eco. *S. l.*: *s. n.*, 2020b. 1 vídeo (189 min). Publicado pelo canal de YouTube "Ressonâncias Atlânticas". Disponível em: https://youtu.be/oVltCSN4VUM Acesso em: 13 fev. 2023.

NOBRE, Cássio. *Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano*. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

NKETIA, J.H. Kwabena. *The Music of Africa*. W.W. Norton Inc., 1974.

NZEWI, Méki; NZEWI, Odyke. *African Classical Ensemble Music: Theory and Drum-based Concert Series, Book 1* – Agiri Music. Cidade do Cabo: African Minds, 2009.

NZEWI, Meki. Por uma Musicologia Africana-Brasileira. Entrevista com Meki Nzewi. Entrevista concedida a Kamai Freire e Nina Graeff. *Revista Claves,* v. 9, n. 14, p. 119-139, 2020.

OLIVEIRA, Eduardo David de. Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: Educação e cultura afro-brasileira. *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação*, n. 18, p. 28-47, maio-out. 2012.

OYEWÙMÍ, Oyèrónké. *A invenção das mulheres:* Construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Trad. de Wanderson Flor do Nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

OYEWÙMÍ, Oyèrónké. Conceptualizing Gender: The Eurocentric Foundations of Feminist Concepts and the challenge of African Epistemologies. *JENdA: A Journal of Culture and African Women Studies,* v. 2, n. 1, n.p., 2002.

PEREIRA, L. P. As vicissitudes da fama: os dons divinos e os pactos demoníacos entre os tocadores de viola de dez cordas do norte e noroeste mineiro. *Revista De Antropologia*, v. 55, n. 2, p. 1047-1084, 2013.

PEREIRA, Marcus Vinicius Medeiros. Licenciatura em música e habitus conservatorial: analisando o currículo. *Revista da ABEM*, Londrina, v. 22, n. 32, p. 90-103, 2014.

QUEIROZ, Luiz R. S. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. *Revista da ABEM*, v. 25, n. 39, p. 132-159, 2017.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.) *A colonialidade do saber:* eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 227-278.

PINK, Sarah. *Doing Visual Ethnography.* Images, Media and Representation. Londres: Sage Publications, 2001.

PINTO, Tiago de Oliveira. *Capoeira, Samba, Candomblé*: *Afro-brasilianische Musik im Recôncavo*. Bahia; Berlim: Museum für Völkerkunde, 1991.

RAMOSE, Mogobe B. *African Philosophy through Ubuntu*. Harare: Mond Books, 1999.

RODRIGUES, Ana. Negro racha os pés de tanto sapatear: Coco, uma história de vida. *Revista Claves*, v. 9, n. 14, p. 201-218, 2020.

RUFINO, Luiz. Pedagogias das Encruzilhadas. *Revista Periferia*, v. 10, n. 1, p. 71-88, jan./jun. 2018.

SANDRONI, Carlos. Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade. *Estudos Avançados*, v. 24, n. 69, p. 373-388, 2010.

SANTANA, Tiganá. Ensaio inclinado ao tambor. *Revista Claves*, v. 9, n. 14, p. 153-161, 2020.

SANTOS, Clarindo dos. Entrevista concedida a Ralph Waddey em 1977. Gravação de áudio do acervo pessoal de Ralph Waddey.

SILAMBO, Micas. Xigubu: um "microscópio" para entender músicas e lutas de matizes africanos. *Revista Claves,* v. 9, n. 14, p. 44-80, 2020.

SUNDBERG, Johan. *The Science of the Singing Voice*. Northern Illinois University Press, 1987.

VIANNA, Letícia. O caso do registro da viola-de-cocho como patrimônio imaterial. *Sociedade e cultura*, v. 8, n. 2, p. 53-62, jul.-dez. 2005.

VILELA, Ivan. Na toada da viola. *Revista USP*, v. 64, p. 76-85, 2005.

WADDEY, Ralph. "Viola de Samba" and "Samba de Viola" in the Recôncavo of Bahia (Brazil). *Latin American Music Review*, v. 1, n. 2, p. 196-212, 1980.

WADDEY, Ralph. "Viola de Samba" and "Samba de Viola" in the "Reconcavo" of Bahia (Brazil) Part II: "Samba de Viola". *Latin American Music Review*, v. 2, n. 2, p. 252-279, 1981.

WEBER, Max. Die rationalen und soziologischen grundlagen der musik. Munique: Drei Masken Verlag, 1921.

Nina Graeff é musicista, produtora cultural e pesquisadora com doutorado em Antropologia da Educação pela Universidade Livre de Berlim (2017). É professora colaboradora do Programa em Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, onde atuou como professora visitante de 2020 a 2022. Durante sua atuação como pesquisadora da cátedra UNESCO de Estudos Transculturais da Música em Weimar, Alemanha (2017-2020), foi contemplada com uma bolsa de pós-doutorado do programa HONORS da Universidade Livre de Berlim (2018-2019) e outra do DAAD em cooperação com a Universidade de Aveiro, Portugal (2019). É autora do livro *Os Ritmos da Roda: Tradição e Transformação no Samba de Roda* (2015). info@ninagraeff.com