

Faculdade Santa Marcelina

Laura Lopes de Freitas

FULORESTA DO SAMBA

O Maracatu Rural no Disco de Siba Veloso - Tradições em Movimento

Trabalho apresentado como requisito parcial para a conclusão da pós-graduação lato sensu Canção Popular: criação, produção musical e performance sob orientação **do Prof. Dr. Sergio Molina.**

São Paulo
2025

Resumo: O presente artigo analisa o disco *Fuloresta do Samba*, de Siba e o grupo Fuloresta, gravado e lançado no ano de 2002, a partir de músicas do álbum e de entrevista com Siba. A análise parte do maracatu de baque solto, ritmo tradicional contemplado na obra, para abordar, além da estética do álbum, as transformações e relações sociais e políticas da cultura popular, que emergem deste contexto.

Palavras-chave: Siba. Fuloresta. Maracatu Rural. Nazaré da Mata.

Abstract: This article analyzes the album *Fuloresta do Samba*, by Siba and the group Fuloresta, recorded and released in 2002. The analysis draws on songs from the album and an interview with Siba, taking the *maracatu de baque solto*, a traditional rhythm featured in this article, as a starting point to discuss not only the album's aesthetic, but also the social and political transformations and relationships within popular culture that emerge from this context.

Keywords: Siba. Fuloresta. Rural Maracatu. Nazaré da Mata.

Introdução

Sérgio Veloso, conhecido artisticamente como Siba, é compositor, poeta, cantor e instrumentista nascido em 1969 em Recife (PE). Ao longo de sua trajetória musical, transitou por diversas linguagens e experiências, majoritariamente urbanas, até se estabelecer em Nazaré da Mata, na Zona da Mata Norte de Pernambuco. Essa mudança marcou uma virada significativa em sua carreira, motivada pelo desejo de aprofundar as pesquisas musicais e trocas com os moradores locais e se aproximar das manifestações culturais tradicionais da região, como o maracatu rural (ou maracatu de baque solto), a ciranda e o cavalo-marinho.

Dessa imersão surgiu o grupo Fuloresta, formado a partir da colaboração entre o artista e músicos populares de Nazaré da Mata, cujo fruto do encontro é o disco *Fuloresta do Samba*¹, gravado em 2002 no Engenho Lagoa Dantas, com produção de Beto Villares². O álbum foi lançado no mesmo ano e marcou a produção da música popular contemporânea por estabelecer pontes entre os diferentes universos.

Este artigo propõe uma análise da relação entre Siba, o maracatu rural, e a cultura popular, tendo como base o álbum *Fuloresta do Samba*. A investigação parte do entendimento de que essa obra não apenas dialoga com uma manifestação popular enraizada na cultura afro-indígena da Zona da Mata pernambucana, mas diz respeito a um cenário mais amplo de relações que se dão na cultura popular, a partir de uma abordagem estético-sociocultural.

Parte da metodologia está baseada em uma entrevista realizada com o artista, com o intuito de incorporar seu ponto de vista ao processo analítico, ampliando a compreensão sobre a evolução dessa relação entre o compositor e a cultura popular que é uma das bases de sua obra.

1 - Maracatu rural, ou de baque solto

A origem da palavra “maracatu” permanece em debate entre pesquisadores, com diferentes correntes propondo hipóteses etimológicas. Uma delas, citada por Moura (2018, p. 85), sugere derivação dos termos tupi *marã* (guerra, confusão) e *catu* (bom, bonito), que produziria um sentido de “guerra bonita”. Tal interpretação parece pertinente se considerarmos

¹ Link para audição do disco: https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_nCxEzsb1yZuJgMCJsdVFG3i6wsJ0ugHIE&si=V0oTo3iAbygBooBU

² Fonte: Discos do Brasil, <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/fuloresta-do-samba>, acesso em: 30 de maio de 2025.

a natureza performática e visual do maracatu rural, cujos caboclos de lança, seus personagens mais populares, encenam um tipo de confronto.

Trata-se de uma manifestação de matriz afro-indígena composta por múltiplos elementos: música, dança, personagens, fantasias e poesia oral. Embora esteja tradicionalmente associada ao ciclo do carnaval, o maracatu rural também se expressa ao longo do ano em eventos conhecidos como sambadas (Brasil Escola, s.d), que são os encontros entre grupos de maracatu que atravessam a noite e seguem até o amanhecer, momento conhecido pelos brincantes como a “barra do dia”.

Entre os personagens centrais, destaca-se o caboclo de lança, figura que se tornou um dos símbolos mais reconhecidos da cultura popular pernambucana. Sua imagem foi destacada nacionalmente nos anos 1990 por meio da estética e das referências visuais inseridas no movimento manguebeat, especialmente com Chico Science & Nação Zumbi. O traje do caboclo de lança é composto por uma gola bordada à mão, que recobre um surrão com chocalhos; uma “cabeça” adornada com fitas coloridas; um cravo na boca; e, naturalmente, a lança, que é símbolo de defesa e resistência. A movimentação vigorosa dessa figura traduz o espírito de enfrentamento e orgulho que marca a brincadeira (MEDEIROS, 2003, p.100).



Fig. 1 - caboclos de lança ³

A musicalidade do maracatu rural é sustentada pelo chamado *terno* (*Globo Rural. Mestres do apito criam melodias e versos no maracatu rural*) grupo que reúne instrumentos de percussão (tarol, caixa, surdo, ganzá, chocalhos, porca, zabumba, gonguê) e, mais

³ disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2024-03/recife-ganha-tres-novos-patrimonios-culturais-imateriais>

recentemente, instrumentos de sopro como clarinete, saxofone, trombone e corneta. O resultado é uma sonoridade ritmada e intensa que embala os dançarinos e cria, nos momentos entre os versos entoados pelos mestres, uma atmosfera catártica.

Cabe ressaltar que o maracatu rural tem suas origens nos engenhos de cana-de-açúcar da Zona da Mata pernambucana (MEDEIROS 2003, p.100), em um contexto de forte desigualdade social. A maior parte dos brincantes tiveram ou têm, ainda hoje, como atividade principal, o corte e o plantio de cana, muitas vezes submetidos a condições de trabalho precarizadas. Nesse sentido, o maracatu de baque solto se apresenta como uma forma de resistência popular, expressando-se não apenas como festa, mas como manifestação de identidade e enfrentamento à exclusão.

2 - O mestre

O mestre de maracatu, “armado” com seu apito e sua bengala, é uma figura central na brincadeira. Cabe a ele conduzir o grupo por meio de versos, muitas vezes criados no improviso, em uma tradição que dialoga com os repentes, emboladas e cantorias típicas do Nordeste. Os temas abordados em seus versos são variados: podem incluir desafios a outros mestres (nos encontros entre maracatus, as sambadas), homenagens a pessoas ou grupos, descrições do universo da Zona da Mata, reflexões sociais, temas existenciais como a morte e a saudade, além de tiradas bem-humoradas (*Globo Rural. Mestres do apito criam melodias e versos no maracatu rural*).

Além de ser o guardião das tradições do grupo, o mestre é também agente de renovação. Através do improviso constante, sua poesia mantém a linguagem em movimento, afastando o maracatu de qualquer noção de cultura congelada no tempo, como sugeriam alguns folcloristas do início dos estudos sobre manifestações populares no Brasil. Ao contrário, o que se observa é uma tradição viva, permeada por transformações linguísticas, territoriais e sociais.

3 - Pisando em terra de Lei - Siba, Nazaré da Mata, e os Mestres.

Em entrevista concedida para esta autora em maio de 2025, que serve como base para grande parte da análise a seguir, Siba relata como se aproximou do universo cultural de Nazaré da Mata (PE), cidade onde estabeleceu residência por alguns anos e desenvolveu o trabalho que deu origem ao grupo Siba e a Fuloresta, culminando nos álbuns *Fuloresta do Samba* (2002) e *Toda Vez que Eu Dou Um Passo, o Mundo Sai do Lugar* (2007):

Aproximar-me da cultura popular foi um movimento intencional desde cedo. A Mata Norte apareceu nesse contexto, inicialmente sem conexão direta, até

o primeiro encontro marcante com o maracatu, com o cavalo-marinho. A partir daí, percebi que era um ambiente vivo, uma escola viva — não apenas música, mas um modo de vida, de arte integrada. Com o tempo, minha relação com a poesia popular foi se fortalecendo, especialmente com os repentistas. Quando vim para São Paulo em 1996, conheci uma cena intensa de cantoria, o que ajudou a redefinir minha prática como algo cada vez mais ligado à poesia — e a música vinha junto. A relação com a Mata Norte seguiu firme, mesmo à distância, até que percebi que precisava de uma vivência mais intensa, mais madura. Foi aí que decidi voltar a Pernambuco, morar em Nazaré e fundar a Fuloresta. A ideia era montar um grupo, fazer um disco e estabelecer um vínculo mais sólido com tudo aquilo. Só que o envolvimento cresceu: entrei para o Maracatu Estrela Brilhante, fundei o Maracatu Marachina e assumi a posição de mestre. A Fuloresta virou parte de uma vivência real, com cirandas de horas, repertório autoral e improvisos, um circuito completamente diferente da lógica do show ou do mercado. (SIBA, 2025)

O depoimento revela como a trajetória de Siba, originalmente vinculado à cena musical urbana, ultrapassa a lógica da pesquisa estética ou da apropriação pontual de elementos da cultura popular. Em vez de tratar aquele universo como um objeto exótico a ser explorado, Siba engaja-se em uma vivência marcada pela convivência cotidiana e pela troca afetiva com os mestres e brincantes da Zona da Mata. A experiência, nesse caso, não se dá por meio da observação externa, mas pela participação direta e consistente, estabelecendo um processo de aprendizagem de mão dupla, que transforma tanto o artista quanto os músicos populares com quem colabora. Essa relação se evidencia também em outro trecho da entrevista, no qual Siba afirma:

Foi esse processo, das sambadas, das cirandas, do convívio constante, que me formou. Foi a parte mais valiosa de tudo, e ela não aparece no disco, não está em redes sociais. Mas está em tudo o que escrevo hoje, de forma definitiva. (SIBA, 2025)

Ao reconhecer que sua formação como poeta e compositor passa pelo campo da experiência horizontal, Siba, de alguma forma, se afasta de uma postura colonizadora e se aproxima de um modelo de aprendizagem baseado na escuta, no corpo e na presença. Como desfecho, se aproxima de tal forma naquele universo, que, mesmo vindo de fora, acaba reconhecido, ele mesmo, como mestre de maracatu. Esta forma de relação e diálogo entre universos talvez seja única no histórico da música brasileira contemporânea.

4 - O maracatu, a cultura popular, suas relações e contradições

Ao ser questionado sobre o seu papel nas relações com a cultura popular da Mata Norte, tanto sob uma perspectiva ampla, voltada ao conjunto das manifestações culturais da região, quanto sob um enfoque mais específico, centrado nas pessoas que desenvolvem essas expressões, Siba desenvolve sua reflexão:

Eu acho que é impossível na minha posição e vindo de onde eu venho, é impossível que não existam contradições também desse tipo, porque afinal de contas as estruturas são maiores que a gente. Então é claro que por mais que eu faça parte, depois de 30 anos de história na Mata Norte, e tudo que eu fiz, por mais que eu faça parte, que eu tenha uma contribuição a essa história recente da cultura popular local, e por mais que não exista, pelo menos até hoje, nenhum tipo de denúncia mais séria ética na minha relação com isso aí, por mais que tudo isso possa falar assim, é óbvio que as contradições, especialmente de classe, estão sempre presentes. É impossível que eu deixe de ser quem eu sou, uma pessoa de classe média que veio de fora e que, a princípio, não faria parte daquilo ali. É importante dizer isso porque por mais que eu tenha conseguido uma relação que eu considero, sim, de algum modo horizontal e respeitosa, de duas vias, onde eu trouxe, levei, fui, voltei e assim por diante, é muito importante dizer que as contradições de classe permanecerão sempre, porque o fato é que essa via só foi aberta para mim. Ela só é aberta para pessoas como eu, porque as pessoas de lá não conseguem tão facilmente assim. E, passar por cima disso fica faltando uma parte muito importante. (SIBA, 2025)

O artista segue, ampliando a reflexão ao deslocar o foco de sua trajetória individual para o coletivo, ao considerar a história do grupo Fuloresta e a relevância de mestres populares da região. Com isso, introduz um importante ponto de relativização sobre os espaços de circulação do que é reconhecido como saber.

Você vê a Fuloresta...Fuloresta tem uma construção muito sólida de...é um grupo que, por mais que tenha viajado à Europa, gravou dois discos, tem toda uma visibilidade no meu nome e no próprio nome do grupo, muito além, de Pernambuco, que dirá da Mata Norte, e viajou a Europa e tal, mas quem sou eu perto de Zé Galdino, de João Limoeiro, de Santino? Só para falar (inaudível) mais recentes, os que conheci, os que estavam no auge na época em que cheguei. Para eles, essas (inaudível) nunca foram sequer imagináveis. Não só para o mundo do palco, do show, mas para a academia também, para o lugar de passar o conhecimento para a sociedade. Esse caminho é trancado para o conhecimento oral, para esse outro saber que só hoje a gente começa a questionar a legitimidade da literatura, da academia, todo este saber formal enquanto o único paradigma. Só hoje a gente começa a falar disso. Não só hoje, mas só hoje de um lugar um pouco mais no senso comum. É importante colocar esse olho dos outros na coisa, porque existe uma nota de privilégio. Por mais que a minha relação possa ser positiva, eu sou consciente disso. (SIBA, 2025)

Observa-se, portanto, que o artista reconhece que o acesso à cultura popular da região e as relações que se desenvolveram a partir dele, embora tenham se dado em certa medida, de forma horizontalizada, só foram possíveis em razão de suas origens e privilégios. Siba se reconhece como um homem de classe média, oriundo de um contexto urbano, e problematiza inclusive o reconhecimento que recebeu por seu trabalho, em comparação a outros mestres da região que, segundo ele, seriam bem mais relevantes. Nesse ponto, o artista inicia um raciocínio que transcende o encontro artístico com a Fuloresta, para refletir sobre o próprio papel social e político da cultura popular.

Sob a perspectiva de Antonio Gramsci, conforme desenvolvido por Roseana Borges de Medeiros na tese *Maracatu Rural: luta de classes ou espetáculo* (MEDEIROS, 2003, p. 3), as manifestações da cultura popular são fruto das relações de classe e da condição de

subalternidade. Elas operam simultaneamente como formas de denúncia e como práticas que se adequam à hegemonia dominante, o que lhes confere um caráter inevitavelmente contraditório. Alinhado a esta perspectiva, Siba reflete:

Agora, o que realmente importa, para tentar compreender isso, é o fato de que o que a gente chama de cultura popular é um setor, uma vertente separada dentro de uma gama ampla de atividades culturais, de um país imenso. E a gente separa uma parte disso e chama de cultura popular. Ela tem certas características, mas o mais importante dessa discussão toda é entender que essa separação só existe por conta de uma separação que existe na sociedade, que é a exclusão social que gera o país. Só há cultura popular porque existe um povo excluído. A cultura popular é a cultura do povo. Ela só existe separada porque o povo está separado. Essa separação gera baixa escolaridade, miséria e piores empregos, uma pior condição de vida, um modo como a polícia o trata e assim por diante. Tudo o que a gente já sabe. E a manutenção dessa separação é uma ferramenta importantíssima para a manutenção dessa situação da vida real. (SIBA, 2025)

Um outro exemplo das contradições presentes é a figura do Caboclo de Lança, que, ao mesmo tempo que é atualmente um grande símbolo do carnaval e da cultura pernambucana, é um papel dentro de uma manifestação cultural que recebe pouquíssimos recursos públicos ao longo do ano, como Siba afirma em outro momento da entrevista:

E aí esse mesmo fragmento de atividade cultural gera os símbolos do carnaval, o caboclo de lança, toda aquela coisa. Quem imagina o carnaval de Pernambuco sem aquilo? E é o que recebe a menor parte dos recursos. E, que na hora que quiser se colocar politicamente de um jeito mais contundente, vai ter de lidar com uma série de respostas, porque está na mão desse controle do poder público. (SIBA, 2025)

As reflexões de Siba, articuladas à perspectiva gramsciana evidenciam a complexidade das relações que observamos aqui. Seu reconhecimento das desigualdades estruturais que atravessam essas interações, especialmente no que diz respeito a raça, classe e origem geográfica, aponta para a necessidade de compreender a cultura popular não como um campo estático de tradições, mas como território de disputas simbólicas, políticas e econômicas. A crítica à marginalização estrutural dos sujeitos que sustentam essas expressões, mesmo quando seus ícones são apropriados como símbolos oficiais da cultura nacional ou regional, revela as tensões entre visibilidade e invisibilização, celebração e desvalorização. Ao problematizar seu próprio lugar nesse processo, Siba contribui para uma leitura mais ética e politicamente consciente do cenário em questão.

Assim como a rede de relações que compõe a cultura popular é marcada por complexidade e múltiplos atravessamentos, as reflexões que emergem desse campo também se apresentam como uma trama dinâmica, fluida e não linear. Ao abordar as questões estruturais de classe presentes nessas manifestações, somos conduzidos a outro ponto de interesse: a polêmica em torno da natureza da cultura popular: se ela deve ser compreendida como uma

tradição estática ou como um organismo vivo, em constante transformação. É nesse entrecruzamento de ideias Siba elabora a seguinte reflexão:

De fato, essa parte da cultura popular, porque a cultura popular é tanta coisa, mas essa parte que a gente está discutindo aqui, dessas atividades, elas foram elaboradas a partir dos processos mais antigos da colonização. Elas lidam com esses referenciais, especialmente indígenas e negros, e mesmo dos portugueses, dos ibéricos pobres que vieram para cá. Essa cultura que a gente fala aqui lida com esses referenciais mais antigos. É óbvio que é mais fácil perceber fragmentos de um país, de uma história mais antiga do nosso país, mas não quer dizer que seja passado, está aí presente. Essa colocação desse tipo de atividade num lugar que representa o passado tem uma função política muito importante, que é justamente, se não tirar, diminuir a capacidade de (inaudível) político no presente. O caso do maracatu é muito emblemático. É uma tradição popular, uma iniciativa popular coletiva que já vem lá do século XIX, de algum modo, mas cujos processos são muito recentes. Você pega os pesquisadores dos anos 1930, não saberiam o que dizer daquilo. Tem menos de um século de cristalização, dessa forma que a gente conhece hoje. Pouco tempo atrás eram seis, oito, dez grupos. Hoje são 200. É uma coisa que não só não ficou parada, como se multiplicou. Hoje é um espaço central dentro da cultura de uma região onde as pessoas não só se reconhecem naquilo como discutem a própria realidade. Só na minha história dentro daqui, são mais de 30 anos, tem uma série de modificações estéticas, ou seja, não está parado no tempo. Se modificou, se adaptou e discutiu na poesia, uma cultura que está viva e se modifica. E é colocada como raiz, como passado. (SIBA, 2025)

E conclui, em outro momento:

É um processo bonito, coletivo, social, socializado, nem de longe congelado, muito menos no passado. Ao mesmo tempo, existe uma percepção de que aquilo representa uma identidade de um grupo de pessoas, as pessoas se sentem representadas naquilo e elas também defendem uma certa coerência naquilo na forma de uma tradição. Isso também faz parte, a lógica, a quebra em si não é um valor, mas às vezes ela se impõe. A novidade não é uma coisa que tem que cortar com a tradição, a nova geração tem que cortar, não. A nova geração chega e está sempre chegando, exaltando os que vêm antes. Só que ali aparece alguém que traz uma coisa e, de repente, aquilo pega e vira uma novidade e passa a ser um novo paradigma da tradição. Mas não vem com o sentido de que tem que quebrar, pelo contrário. Isso é bonito. (SIBA, 2025)

4 – *Fuloresta do Samba* e suas canções – uma análise

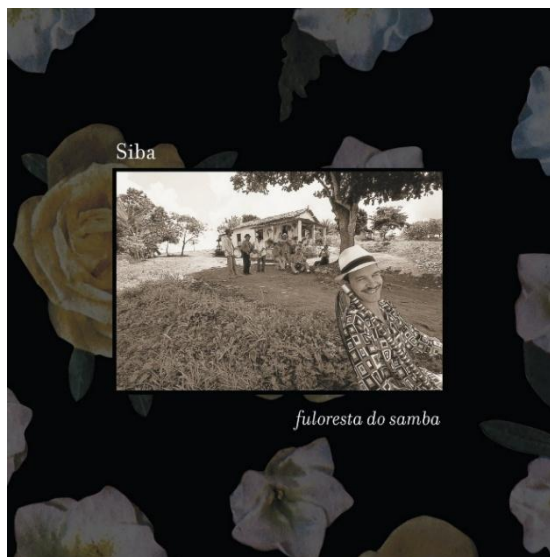


Fig. 2 - capa do disco *Fuloresta do Samba*⁴

“Poeta Sambador” - um autorretrato do poeta

Poeta Sambador

(Sérgio Roberto Veloso de Oliveira)

Eu canto imitando o galo
Que canta chamando o sol
Canto imitando o abalo
Que o peixe sente do anzol
Eu canto imitando o tombo
Da mão que bate no bombo
E da pancada faz calor
O meu azougue é azedo
E por isso eu digo sem medo
Sou poeta sambador

Com a bengala na mão
Eu também sei rir à toa
Fazendo a imitação
Da canção que o mundo entoa
E com meu corte de apito
Pra quem me escuta eu imito
Um passarinho cantador
Que me escutando se inspira
E canta imitando a lira
Do poeta sambador

A voz, por não ser macia
Prefiro chamar de grito
Mas canto imitando o dia
Por isso eu acho bonito
Quando a rima se parece

Com o rebater d'uma prece
Na boca de um rezador
Que reza imitando deus
Eu canto imitando os meus
E sou poeta sambador

Eu imito a carrapeta
D'um caboclo em corrupio
Imito mané baêta
Com seu balançar macio
E assim meu verso arremeda
A chegada, o pulo, a queda
Do mateus guerreador
Que na amanhescência do dia
Dança imitando a poesia
Do poeta sambador

1. Eu canto como quem sofre
Da embriaguez da pinga,
Mas só canto abrindo um cofre
Onde o pé guardou a ginga
E por cantar para quem dança
Meu corpo também balança
Como arranque de motor
Que é como o trovão da serra
Que imita o grito de guerra
Do poeta sambador

⁴ Disponível em: <https://s-i-b-a.bandcamp.com/album/fuloresta-do-samba>

Na canção “Poeta Sambador”, composta em ritmo de maracatu rural e com instrumentação típica da manifestação, incluindo sopros, tarol, ganzá e surdo, Siba constrói, por meio das rimas, a figura do “poeta sambador”. O termo funciona como uma espécie de autorretrato, em que o artista se vê ao mesmo tempo como alguém que se formou na prática da poesia oral e como mais um brincante na sambada, inserido no contexto de improviso, dança e partilha coletiva. Os versos da canção evocam diretamente o universo do maracatu rural, com menções a personagens e elementos como o “Mateus guerreador”, o “azougue”⁵ e o “caboclo em corrupção”, este último se referindo à dança circular dos caboclos de lança. A letra também mobiliza imagens conectadas à natureza, como o “galo que canta chamando o sol” e o peixe que “sente o abalo do anzol”, estabelecendo uma conexão entre o mundo físico e o poético. Já o lugar do poeta na festa é simbolizado por passagens como: “Canto imitando o dia / por isso acho bonito” e “E por cantar pra quem dança / meu corpo também balança / como arranque de motor”, imagens que remetem aos ciclos naturais, ao ritmo e ao corpo em movimento.

Aqui, a canção apresenta um gesto metalinguístico ao colocar a figura do poeta e o próprio ato de criar versos como protagonistas.

“Bringa” - a tradição oral e os espaços míticos do maracatu.

Cruzeiro da Bringa

(Sérgio Roberto Veloso de Oliveira)

Cruzeiro
cruzeiro da bringa
no batente da capela
eu acendi uma vela
pelo que aconteceu

Voa a cigarra
quando lembra da batalha
como se rasga a mortalha
com quem brigando morreu.

A canção “Bringa”, de Siba, parte de uma referência direta a um local real e mítico da Zona da Mata Norte de Pernambuco: o Cruzeiro da Bringa, encruzilhada situada no antigo Engenho da Bringa, localizado na Zona Rural do município de Tracunhaém (PE)⁶. A força simbólica do lugar é retomada em diversas narrativas orais, como a de Seu Biu Alexandre⁷, que

⁵ “O azougue é uma bebida preparada pelos mestres que mistura cachaça, ervas, limão e pólvora.” (CAVALCANTE, Alexandra de Lima. 2024. p. 12)

⁶ Localização disponível em: Governo do Estado de Pernambuco. Mapa Cultural de Pernambuco – Cruzeiro da Bringa. Disponível em: <https://www.mapacultural.pe.gov.br/espaco/512/#info>. Acesso em: 22 jun. 2025.

⁷ Seu Biu Alexandre (1931–2019) foi mestre do Cavalo-Marinheiro Estrela de Ouro de Condado (PE), uma das mais tradicionais expressões da cultura popular da Zona da Mata Norte.

pergunta à pesquisadora Noshua Amoras de Moraes e Silva: “Vocês não conhecem aquele cemitério lá por lado de Nazaré? O cruzamento lá das Bringas?” (SILVA. 2015. p.03)

Segundo registros de campo coletados por Silva (2015)⁸, o Engenho da Bringa é lembrado como um território de confrontos intensos entre caboclos de lança no chamado pela pesquisadora de “tempo antigo” do maracatu. Em períodos de Carnaval, os encontros nesse espaço podiam resultar em disputas violentas que acabavam em ferimentos graves e, por vezes, mortes. Trata-se de um passado anterior à consolidação dos grupos como os conhecemos hoje.

Siba resgata essa memória coletiva e a transforma em canção, em um tom que se distingue da maior parte do álbum *Fuloresta do Samba*. Ao contrário da atmosfera festiva de outras faixas, “Bringa” é uma ciranda⁹ que carrega uma melancolia reverente. Uma vela acesa no batente da capela invoca tanto o luto quanto a religiosidade popular, trazendo elementos sincréticos que unem o catolicismo popular e os cultos afro-indígenas presentes na Zona da Mata. A cigarra, trazendo a natureza, recorrente na poética de Siba, surge aqui como símbolo de memória: voa quando “lembra da batalha”, e rompe a mortalha, de quem brigando morreu. Aqui finalmente o poeta traz a conexão entre o título do local, “Bringa” com o verbo brigar, que era justamente a ação que acontecia no local.

Biu Roque – voz e alma de um brincante

Maria Minha Maria

Domínio Público

Maria minha Maria
Meu doce da melancia
Te lembra daquele abraço
Que eu te dei ontem ao meio dia

Vem ver o velho no ar
A sua ausência reclama
Ó que noite tão preciosa
Não deve dormir quem ama

De baixo da condessa
Onde canta o zabelê
Saudade da minha terra
Aonde eu nasci vou morrer

Vem ver o velho no ar
A sua ausência reclama
Ó que noite tão preciosa
Não deve dormir quem ama

Biu Roque (1934–2010) é uma figura emblemática da Zona da Mata Norte de Pernambuco. Atuou durante grande parte da vida como cortador de cana, mas jamais se desvinculou da

⁸ SILVA, Noshua Amoras de Moraes e. O maracatu, desde antigamente: narrativas e atualizações de uma brincadeira da Zona da Mata de Pernambuco. Das Questões, v. 3, n. 3, 2015. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dasquestoes/article/view/16201>. Acesso em: 22 jun. 2025.

⁹ A ciranda do Nordeste é uma manifestação cultural que une música e poesia para embalar uma dança de roda, elemento central de sua expressão. (MINISTÉRIO DO TURISMO. Ciranda do Nordeste é reconhecida como Patrimônio Cultural do Brasil. 2021. Disponível em: <https://www.gov.br/turismo/pt-br/secretaria-especial-da-cultura/assuntos/noticias/ciranda-do-nordeste-e-reconhecida-como-patrimonio-cultural-do-brasil>. Acesso em: 3 jun. 2025.

música, que praticava cotidianamente, de forma espontânea¹⁰. Estava presente em diversas manifestações da cultura popular local. Sobre ele, Siba afirma:

Biu Roque era uma figura muito... até para os padrões da Mata Norte, ele era muito único, sabe? Uma pessoa com uma voz fabulosa e que passou a vida cantando, o tempo inteiro e participava de tudo que ele participava, cavalo marinho, maracatu, mais como músico mesmo, só mais velho que ele teve o grupo dele. Mas era aquela pessoa que gostava de tocar, cantar e dançar e estar ali, sabe? (SIBA, 2025)

Sua presença no álbum *Fuloresta do Samba* é importantíssima: além de participar do coro em quase todas as faixas, agregando sua voz aguda inconfundível à sonoridade do disco, Biu Roque assume protagonismo em dois momentos: ele interpreta sozinho a canção de domínio público “Maria, Minha Maria”, e divide a autoria e a execução de “Soldado de Areia”, uma ciranda composta em parceria com Siba. Essas faixas não apenas evidenciam seu talento como intérprete, mas também reafirmam seu papel como elo vivo entre a tradição popular e a renovação estética proposta pelo disco.



Fig. 3 - Biu Roque¹¹

¹⁰ DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA (disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/biu-roque/>. Acesso em: 30 jun. 2025)

¹¹ Disponível em: <https://medium.com/revista-bravo/vambora-roque-v%C3%A9io-da86b559a284>

“Vale do Jucá” – ancestralidade e renovação trilhando mesmo caminho

Vale do Jucá

(Sérgio Roberto Veloso de Oliveira)

Era um caminho quase sem pegadas
Onde tantas madrugadas folhas serenaram
Era uma estrada, muitas curvas tortas
Quantas passagens e portas ali se ocultaram

Era uma linha sem começo e fim
E as flores desse jardim meus avós plantaram
Era uma voz, um vento, um sussurro
Relampo', trovão e murro, luz que se lembraram

Uma palavra quase sem sentido
Um tapa no pé do ouvido, todos escutaram
Um grito mudo perguntando aonde
Nossa lembrança se esconde, meus avós gritaram

Era uma dança, quase uma miragem
Cada gesto uma imagem dos que se encantaram
Um movimento, um traquejo forte
Traçado, risco e recorte se descortinaram

Uma semente no meio da poeira
Chão da lavoura primeira, meus avós dançaram
Uma pancada, um ronco, um estralo
E o trupés de um cavalo, guerreiros brincaram

Quase uma queda, quase uma descida
Uma seta arremetida, as mãos se apertaram
Era uma festa chegada e partida
Saudações e despedida, meus avós choraram

2. Onde estará aquele passo tonto?
E as armas para o confronto onde se ocultaram?
E o lampejo da luz estupenda
Que atravessou a fenda que tantos enxergaram
Ah, se eu pudesse só por um segundo
Rever os portões do mundo que os avós criaram

Para além da letra da música, que trata de ancestralidade e da passagem do tempo, interessa aqui analisar essa faixa também do ponto de vista estético e de sua construção sonora. Com os vocais intercalados entre Siba e Maciel Salu a cada estrofe, a canção expressa uma proposta híbrida, afastando-se de uma abordagem puramente tradicional da ciranda. Através de efeitos sonoros marcantes e do violão minimalista e circular de Beto Villares, a faixa apresenta uma sonoridade moderna e de alcance mais universal. Seu início é fortemente marcado pelo violão, que repete a mesma frase musical, e pelo bumbo, que sustenta o ritmo típico da ciranda, criando uma atmosfera de suspense até a entrada do vocal de Maciel Salu e do mineiro (ou gonzá). Progressivamente, novos elementos se somam: a poica e a voz de Biu Roque, o tarol e o assobio, completando um arranjo que rompe com a lógica orgânica de uma roda de ciranda tradicional. Em determinados momentos, todos os instrumentos silenciam, restando apenas o bumbo, que continua a marcar o compasso e reforça a ideia de ciclicidade presente tanto na música quanto em sua temática.

“Vale do Jucá” é um exemplo de como Siba e o produtor Beto Villares não hesitaram em manipular sons e explorar arranjos cuidadosamente construídos para criar uma obra que dialogasse com um público amplo. Como afirma o próprio Siba:

eu queria fazer um disco que comunicasse com o público da música, o público do Mestre Ambrósio, não necessariamente um disco pop, mas um disco que pegasse, independente das questões mesmo de origem, local, do que ele representa enquanto

documento de um lugar específico. Eu queria que fosse um disco de música que conseguisse prender uma pessoa pelo som. Inclusive, mesmo que a pessoa não entenda português, eu queria que ele falasse independente da poesia, do texto. Aí tem aquelas construções de sonoridade, de intervenções que fazem muita diferença no disco. São recursos de produção mesmo. (SIBA, 2025)

Considerações Finais:

A trajetória artística de Siba, embora marcada por diversas experiências e linguagens musicais, é fundamentalmente atravessada por sua vivência e aprendizagem junto às manifestações culturais e aos mestres da Zona da Mata Norte de Pernambuco, especialmente em Nazaré da Mata. Mais do que um experimento estético ou uma simples pesquisa de campo, sua inserção nesse território revela a aposta em uma escuta prolongada, em uma convivência cotidiana e na valorização de saberes frequentemente marginalizados. Em um movimento possivelmente inédito na música brasileira contemporânea, Siba foi reconhecido como mestre de maracatu, mesmo sendo um sujeito de fora daquele contexto geográfico e social.

Dessa vivência nasce *Fuloresta do Samba*, álbum que representa mais do que uma produção fonográfica: trata-se do resultado de uma complexa rede de relações, encontros e trocas entre universos que comumente não compartilham os mesmos espaços. O registro de memórias orais e territoriais, o protagonismo de músicos como Biu Roque e a construção estética que funde tradição e experimentação revelam uma obra aberta ao diálogo com diferentes públicos, e que ao mesmo tempo reverencia aqueles, que permanecem em Nazaré da Mata sustentando suas sambadas até a “barra do dia”.

A partir dos pontos de vista do artista, foi possível refletir, ainda que de forma introdutória, sobre os desdobramentos sociais e políticos presentes no campo da cultura popular. As relações entre desigualdade de classe e resistência, o reconhecimento das contradições presentes, bem como a denúncia das estruturas que mantêm a exclusão de saberes orais dos espaços de prestígio da academia, evidenciam a importância em se refletir cada vez mais sobre estas manifestações na cultura brasileira.

Além disso, ao problematizar a ideia de tradição como algo fixo ou cristalizado, as reflexões de Siba e a própria dinâmica dos maracatus rurais revelam uma cultura em permanente movimento, na qual a inovação surge de dentro e organizadamente, sem romper com a memória. A cultura popular, como se observa ao longo desta análise, não apenas resiste: ela se reinventa, se expande e se afirma como um organismo vivo e, acima de tudo, coletivo.

Fuloresta do Samba, álbum que serve como ponto de partida desta análise, revela-se,

mesmo após tantos anos de seu lançamento, uma obra de relevância contínua para a música brasileira. Simultaneamente registro vivo da cultura popular pernambucana e produto com presença consolidada no mercado musical nacional e internacional, o disco destaca-se pela universalidade de sua poesia, pela riqueza de sua sonoridade e pelos recursos de produção musical que apresenta.

Referências Bibliográficas

BORGES DE MEDEIROS, Roseana. Maracatu rural: luta de classes ou espetáculo? (Um estudo das expressões de resistência, luta e passivização das classes subalternas). 2003. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Serviço Social, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.

BRASIL ESCOLA. *Maracatu*. Disponível em: <https://brasile scola.uol.com.br/cultura/maracatu.htm>. Acesso em: 22 jun. 2025.

CAVALCANTE, Alexandra de Lima. O feitiço do caboclo e os calços do maracatu de baque solto. João Pessoa. 2024.

DISCOS DO BRASIL. *Fuloresta do Samba*. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/fuloresta-do-samba>. Acesso em: 30 maio 2025.

GLOBO RURAL. *Mestres do apito criam melodias e versos no maracatu rural*. [programa de TV]. Globo. disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/4234042/>. Acesso em: 23 jun. 2025.

MINISTÉRIO DO TURISMO. Ciranda do Nordeste é reconhecida como Patrimônio Cultural do Brasil. 2021. Disponível em: <https://www.gov.br/turismo/pt-br/secretaria-especial-da-cultura/assuntos/noticias/ciranda-do-nordeste-e-reconhecida-como-patrimonio-cultural-do-brasil>. Acesso em: 3 jun. 2025.

MOURA, Adriano Carlos de. Maracatu rural: uma representação da cultura popular pernambucana? *Acta Semiotica et Lingvistica*. v. 23 n. 2 (2018). DOI: <https://doi.org/10.22478/ufpb.2446-7006.2018v23n2.43754>. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/actas/article/view/43754>. Acesso em: 22 jun. 2025.

SILVA, Noshua Amoras de Moraes e. O maracatu, desde antigamente: narrativas e atualizações de uma brincadeira da Zona da Mata de Pernambuco. *Das Questões*, [S. l.], v. 3, n. 3, 2015. DOI: 10.26512/dasquestoes.v3i3.16201. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dasquestoes/article/view/16201>. Acesso em: 22 jun. 2025.

Apêndice A – Entrevista com Siba (Sérgio Roberto Veloso de Oliveira)**Data:** 30/05/2025**Local:** Realizada remotamente por videoconferência (Zoom)**Entrevistador(a):** Laura Lopes**Entrevistado(a):** Siba**Duração:** cerca de 65 minutos**Observações:** O entrevistado consentiu com a gravação e uso da entrevista para fins acadêmicos.

Entrevistadora: Eu já estou pesquisando um pouco sobre, enfim, todo esse histórico do disco, do projeto, mas queria ouvir de você como que começou o seu interesse por esse universo da Zona da Mata, mais precisamente de Nazaré. Eu acho que tem uma vivência anterior, talvez de infância? Mas como começou essa aproximação real, assim? Como você se envolveu com esse universo musical de lá e com as pessoas? E em que momento você percebeu que isso ia se tornar um projeto profissional? Que ia ter esse caráter mesmo?

Siba: Essa história é a mais comprida para contar porque, de fato, ela parte muito antes, né? Ela tem a ver com escolhas e buscas que eu fiz bem no começo, bem no momento em que eu decido ser artista, ser músico. Comecei com 18, 19 anos.

A minha família é do Agreste, outra região, bem diferente da Zona da Mata, e eu cresci entre (inaudível)? Que já pressupõe toda uma vivência, mesmo que indireta, dessa presença da cultura popular, não só do carnaval. Mas, especialmente, comecei a estudar música muito cedo, com sete anos, mas era um estudo básico de musicalização, e depois aquela coisa de tocar guitarra, fazer banda de rock e tal. Mas, no fim do segundo grau, naquela coisa de escolher faculdade, veio aquela crise que exigia aquela coragem para enfrentar toda a resistência social ao redor da escolha pela música. E essa foi uma crise bem marcante para mim, de uma construção que eu tive que fazer, de me entender enquanto músico, artista e tal. E esse entendimento passou muito fortemente pela certeza de que, se eu fosse seguir esse caminho, para mim era um caminho que perpassava mais do que tocar, simplesmente estudar música, foi uma coisa de querer compor, de querer criar uma música, de querer ter mais a ver com o processo criativo propriamente. E, junto com isso, a certeza de que aquela vivência que eu já tinha de cultura popular, da identidade local, era muito central para isso tudo. Era uma intuição, uma certa certeza que eu tinha, mas, de fato, eu não tive vivência de participação em cultura popular de infância, não, mas aquilo estava ao redor. O pai gostava de poesia popular e, no

agreste, você tem aquele contato com banda de pife, com o cantador, embolador, e o Carnaval de Recife e o São João, tudo aquilo. Então, já nessa decisão, estava implícito um movimento que comecei a fazer de me aproximar com mais intenção desse ambiente múltiplo da cultura popular. Isso começou muito cedo, já com 18, 19 anos, de já ser um músico jovem que já percorria o Recife, Olinda e o subúrbio e o interior quando tinha oportunidade. E a Mata Norte veio nesse movimento, mas não tinha uma conexão prévia, não.

Só que aí foi um encontro muito marcante para mim, especialmente com o maracatu, o baque solto, mas depois com o Cavalo Marinho, que é o teatro de rua, toda a coisa da Mata Norte me absorveu imediatamente. Claro que, no primeiro momento, as próprias ferramentas que eu tinha para entender esse encontro, essa descoberta, me colocava numa posição de pesquisador, de uma pessoa interessada por música e tal. Por mais que formalmente eu não fosse pesquisador, era só um músico diletante, curioso, interessado, mas a posição era de uma pessoa que estava buscando matéria-prima.

Só que aí, muito rápido, eu percebi que tinha uma inversão ali, a ser feita, que eu estava num ambiente vivo, numa escola viva, e que não era só de música, que não existia esse corte das artes em separado. E aí eu me abri para esse processo, para aprender, e começou muito cedo. O maracatu sempre foi a minha primeira paixão, a coisa mais forte de todas, mas tudo aquilo ali me cativou profundamente.

E o Cavalo Marinho foi a porta de entrada, a rabeca, o cavalo marinho, e que dá na coisa mais visível do Mestre Ambrósio. Só que, paralelo a isso, a relação com a poesia, propriamente, foi ficando mais forte para mim. Um processo muito lento que já existia, porque tinha um gosto em casa, uma relação com a poesia popular em casa, mais difusa, mas existia.

Depois, ao longo desse movimento todo, de deslocar até as movimentações de cultura popular, a coisa da poesia foi ficando muito forte, tanto no maracatu quanto na relação com o repente, com a cantoria de viola. Inclusive, já em 1996, eu vim para São Paulo e aqui teve um momento muito marcante e curioso para mim, que foi o encontro com os repentistas em São Paulo, que tinha uma cena muito forte, um fluxo constante dos repentistas do Nordeste inteiro para cá. Eu, que, em Recife, tinha algum contato mais esporádico, passei a ter um contato intensivo com os repentistas aqui, em São Paulo, e tudo isso foi construindo uma mudança de direção para mim, de perceber o meu processo, mais como um processo de poesia, e que trazia, obviamente, a música junto, nos moldes do que é o processo dos poetas populares como um todo.

E, ao mesmo tempo, mesmo em São Paulo, a partir de 1996, essa relação com a Mata Norte continuou num processo muito constante de amadurecimento mesmo, mesmo à distância, até que chegou um ponto em que percebi que precisava, de algum modo, arrematar ou levar essa relação a um lugar mais maduro para mim, como uma pessoa que estuda, estuda, agora precisa fazer um doutorado, sei lá, uma coisa assim, formalizar esse conhecimento.

E foi quando decidi voltar para Pernambuco, especialmente para morar em Nazaré e fazer a Fuloresta. Originalmente, esse projeto era um projeto de ir para lá, passar um tempo, fazer um disco, montar o grupo, o grupo não existia, o projeto era esse, ir para lá, montar o grupo, e, a partir disso, estabelecer uma relação um pouco mais solidificada com aquilo tudo, já fazia parte do maracatu, tinha uma vivência cavalo marinho. Então, fui para a Mata Norte em 2002 com essa ideia, só que aí a coisa toda tomou uma dimensão bem mais ampla, que foi, de fato, me envolver de um jeito até então inédito com o maracatu, que é o Estrela Brilhante, que até hoje faço parte. Eu quase fundei o maracatu, com Barachinha, e, a partir disso, formalizar, tanto na prática quanto na percepção do público local, o lugar de mestre do maracatu e, paralelamente a isso, cantar ciranda com a floresta na Mata Norte, que é um contexto bem diferente de fazer show. É um circuito onde você vai cantar duas, três, quatro horas, com repertório próprio, com improviso, com uma realidade local que é muito diferente da coisa do show, do mercado da música. E aí a Fuloresta tomou essa dimensão outra, mas, no momento em que o disco foi gravado, tudo estava começando.

Tudo estava ali se desenhando enquanto uma realidade que eu não tinha bem projetado com essa profundidade, não. Tanto é que o disco, em uma perspectiva local, da ciranda, é um disco meio heterogêneo, meio heterodoxo. Ele aproxima e afasta o tempo inteiro e traz um pouco da especialidade dele nisso, eu acho.

Entrevistadora: Eu achei muito interessante quando você falou que quando veio para São Paulo, você encontrou aqui alguma coisa nos repentistas que você lá mesmo, em Recife, não tinha tanto contato. A gente vai percebendo muito isso ao longo da vida, de que a gente se desloca de onde a gente é para conseguir enxergar coisas e depois voltar. Eu acho que você fez um pouco esse movimento. Você saiu, você se distanciou, mas aquela coisa continuava ali te pegando e aí até entender que você precisava realmente ir para morar. Isso que eu acho muito interessante do processo. Mas você falou que quando você foi gravar o disco, ainda não tinha essa dimensão de que vocês sairiam de lá para fazer show, para fazer turnês fora do Brasil. Era mais uma coisa de registro do trabalho que estava sendo feito ali?

Siba: Não. Primeiro que no mundo real não tinha essa perspectiva oferecida para mim. Eu sequer sabia se ia dar certo aquilo. A movimentação toda teve mais a ver com a necessidade nessa idade artística mesmo de eu ter que fazer aquilo enquanto artista. Eu precisava juntar aquelas pessoas e tentar ver o que eu conseguia articular a partir daquilo. E a minha ideia era conseguir fazer um disco. E claro que sendo quem eu era e na posição que eu estava é lógico que num horizonte otimista aquilo podia dar certo num grupo que viaja e que toca. Mas não havia nada que dissesse que daria certo. Pelo contrário. As opiniões ao redor eram contrárias, eram céticas. E o senso comum era muito pesado. No momento em que eu saí de Pernambuco com um grupo pop que dá certo, que se estabelece em São Paulo, pouco tempo depois, na hora em que a coisa fica mais segura, eu pego volto para Pernambuco para trabalhar com músicos populares da coisa menos valorizada no lugar. Porque, inclusive, essa valorização que a cultura popular tem hoje está muito distante desse momento aí para trás. Então foi todo um movimento muito improvável. Nem sequer tinha recurso para tudo. E aí foi dando certo, porque deu certo mesmo. Não tinha tudo na cabeça, não. Agora, a coisa que deu mais certo de tudo, para mim, foi que dessa ideia inicial de juntar umas pessoas, de fazer um grupo e trabalhar com a coisa mais além da Mata Norte, do ritmo da poesia, o que se processou, para mim, de prática de poesia, tanto de maracatu quanto de ciranda lá, local, de cantar maracatu toda semana e de fazer as sambadas, as disputas, de montar a Fuloresta, de fazer aquelas cirandas de três, quatro horas.

Essa parte da formação foi, de tudo, a que eu jamais poderia imaginar que iria tão longe. E foi de tudo o que eu tirei de mais valioso mesmo, que começa a aparecer no meu trabalho só depois. Tudo o que escrevi depois, mesmo no *Toda Vez Que Eu Dou Um Passo* em diante, é tudo o que escrevo hoje tem muito a ver com esse processo que não foi... ele não aparece em disco. O processo em si não aparece em disco, não está em rede social. Ele se processou ali naqueles anos e ele foi formador para mim, definitivo. E, para entender isso, é preciso entender o contexto lá, imaginar que tem uma cena em que isso acontece e que não foi uma coisa que eu inventei. E ao mesmo tempo tem aquele fluxo de obriga a criar carne mesmo e fazer parte.

Entrevistadora: Isso é uma coisa que eu ia perguntar também, mas acho que, de alguma forma, você já falou sobre o processo, mas, enfim, eu já coloco aqui também. Eu vejo e sou bastante crítica, aliás, de muitas relações, até pela minha própria... pela minha história de ser uma pessoa de São Paulo que, de alguma forma, se encantou pela cultura de Pernambuco e foi acompanhando alguns movimentos, e eu vejo uma coisa de...as pessoas urbanas e muito, acho que, do Sudeste. Acho que lá, talvez, não tenho nem como dizer, porque acho que as relações são diferentes, mas do Sudeste se deslocarem para esses focos de cultura popular e ter uma

visão muito exotizada e ficar essa coisa do pesquisador que você falou. E muitas vezes, e isso eu vi acontecendo com amigos meus daqui, nesse processo, é ser uma coisa de ir para o lugar e parece que ser uma via de mão única. A pessoa vai para o lugar só para olhar e para extrair o que ela quer daquela coisa exotizada e isso me incomoda um pouco. Passou a me incomodar ao longo do meu trajeto, como, de alguma forma, também pesquisadora. Mas eu acho que o seu movimento foi completamente diferente disso. O que eu consigo ver e que eu acho muito interessante é que o seu movimento foi inverso mesmo, foi, essas pessoas vão compor o que eu, não sei se estou sabendo me explicar, mas assim, você conseguiu uma relação de horizontalidade, não a relação da pessoa urbana que está exotizando aqueles mestres da cultura popular e vai lá e olha e tira alguma coisa e vai embora. Então acho que essa troca também, o que você levou para eles? Você conta alguma coisa sobre isso? O que você acha dessa perspectiva?

Entrevistado: Olha, não sei se cabe a mim dizer que eu fiz isso, ou pelo menos que essa (inaudível) da conta totalmente, porque eu acho que é impossível na minha posição e vindo de onde eu venho, é impossível que não existam contradições também desse tipo, porque afinal de contas as estruturas são maiores que a gente. Então é claro que por mais que eu faça parte, depois de 30 anos de história na Mata Norte, e tudo que eu fiz, por mais que eu faça parte, que eu tenha uma contribuição a essa história recente da cultura popular local, e por mais que não exista, pelo menos até hoje, nenhum tipo de denúncia mais séria ética na minha relação com isso aí, por mais que tudo isso possa falar assim, é óbvio que as contradições, especialmente de classe, estão sempre presentes.

É impossível que eu deixe de ser quem eu sou, uma pessoa de classe média que veio de fora e que, a princípio, não faria parte daquilo ali. É importante dizer isso porque por mais que eu tenha conseguido uma relação que eu considero, sim, de algum modo horizontal e respeitosa, de duas vias, onde eu trouxe, levei, fui, voltei e assim por diante, é muito importante dizer que as contradições de classe permanecerão sempre, porque o fato é que essa via só foi aberta para mim. Ela só é aberta para pessoas como eu, porque as pessoas de lá não conseguem tão facilmente assim. E, passar por cima disso fica faltando uma parte muito importante. Você vê a Fuloresta...Fuloresta tem uma construção muito sólida de...é um grupo que, por mais que tenha viajado à Europa, gravou dois discos, tem toda uma visibilidade no meu nome e no próprio nome do grupo, muito além, de Pernambuco, que dirá da Mata Norte, e viajou a Europa e tal, mas quem sou eu perto de Zé Galdino, de João Limoeiro, de Santino? Só para falar (inaudível) mais recentes, os que conheci, os que estavam no auge na época em que cheguei. Para eles, essas (inaudível) nunca foram sequer imagináveis. Não só para o mundo do palco, do

show, mas para a academia também, para o lugar de passar o conhecimento para a sociedade. Esse caminho é trancado para o conhecimento oral, para esse outro saber que só hoje a gente começa a questionar a legitimidade da literatura, da academia, todo este saber formal enquanto o único paradigma. Só hoje a gente começa a falar disso. Não só hoje, mas só hoje de um lugar um pouco mais no senso comum. É importante colocar esse olho dos outros na coisa, porque existe uma nota de privilégio. Por mais que a minha relação possa ser positiva, eu sou consciente disso.

Entrevistadora: Muito interessante. Quando eu estava pensando em fazer o trabalho sobre esse disco, eu também fiquei pensando: por que eu vou entrevistar o Siba e não vou entrevistar o mestre da Mata Norte? Acho que isso diz bastante sobre todo esse questionamento. Sigo questionando, talvez porque a gente tem a realidade de diálogos que a gente vai conseguir conversar um pouco mais, mas também não. Por que eu não fiz essa incursão?

Eu fico muito feliz que os paradigmas da academia estão caindo. Eu fico realmente pensando que isso pode tornar as coisas um pouco melhores e torcendo por isso. Vou voltar um pouco nessa coisa conceitual do disco depois, mas eu queria falar um pouquinho sobre estética agora.

Apesar do disco ser um disco com foco, com base nesses ritmos que não são só ritmos, mas enfim, estão musicalmente representados do maracatu rural e da ciranda. Acho que são esses dois que estão mais presentes no disco, ele conseguiu ter um resultado estético muito contemporâneo e conseguiu uma entrada mesmo nesse mercado musical que muitas vezes não seria possível se fosse uma coisa crua de uma captação de áudio de uma dessas festas, por exemplo. Eu tive uma palestra nesse curso mesmo com o Beto Vilarés, que falou um pouco sobre o processo de gravação do disco e eu acho muito interessante também como os produtores podem ser pessoas muito... quase um dos compositores do disco. Eu acho que o Beto tem um pouco esse caráter no trabalho dele e queria saber de você também como as percepções dele trouxeram essa estética para o disco. Eu sei que vocês gravaram ali num engenho mesmo e ele trouxe várias daquelas coisas imagéticas que ele gosta de fazer, de gravar barulho de bicho, gravar e ir colocando isso e, enfim, saber um pouco sobre essa parte estética e o papel do Beto como produtor desse disco.

Siba: Essa é uma construção que foi sendo feita no próprio processo. Existia já uma amizade e uma amizade colaborativa entre o Beto e a gente se conheceu quando ele fez aquele Música do Brasil, que ele rodou o país inteiro gravando música. Então, já tinha uma certa confluência de comunicação em torno dessa questão de como registrar uma música que não é feita para o estúdio. Boa parte dos músicos da Fuloresta nunca tinham usado um fone de ouvido na vida.

Talvez um microfone em palco, em palanque, mas um fone de ouvido não. Então, foi toda uma construção que vem muito antes do momento de gravar. Mas toda coisa foi muito...sendo feita ali com os recursos e as estruturas que a gente tinha acesso. Não teve uma programação muito clara e o resultado é um pouco uma construção quase que em tempo real. Onde gravou, como gravou, depois de como lida com isso, já aqui em São Paulo, e gravações depois.

Então, o disco vai sendo construído ao longo do processo. Ele só termina depois que mixa. E a mixagem é parte muito constituinte do estudo, do som final. A mixagem não é só o ajuste. Ela é quase parte da composição sonora mesmo. Foi isso. A gente descobriu isso fazendo também. Tem uma parte ali que é meio documental, tem uma parte que é uma elaboração já fantasiosa e assim por diante.

Entrevistadora: Então, não foi uma coisa pensada tipo vamos fazer no engenho para simular de repente um tal ambiente que vai trazer essa... Não, foi quase que orgânico sendo construído.

Siba: Foi um espaço que consegui, que cabia gente com conforto, até porque se fosse para levar para o engenho para ter uma atmosfera, a atmosfera do engenho é de trabalho mal remunerado. Não é isso. Pelo contrário. Tinha um caráter muito pragmático. Precisava de um local que tivesse um certo isolamento do barulho da estrada ou da cidade e que a gente pudesse ficar confortável e conseguir esse lugar. E aí não tem a ver com exaltação a origem, a história, o engenho. Não tem essa relação. Embora essa seja uma leitura automática.

Entrevistadora: Sim. E essa coisa da sonoridade contemporânea que o disco adquiriu, você acha que isso foi uma coisa realmente ali na hora da mixagem, na hora dessa construção sua com o Beto? Você queria se distanciar um pouco dessa coisa do só o registro ao vivo, de ter mais efeitos?

Siba: Sim. Eu queria um disco que comunicasse. Eu não gosto do uso da palavra contemporâneo porque ela exclui uma coisa que é do presente, de um agenciamento estético e político do presente.

Entrevistadora: Sim. Armadilhas próprias. Sim.

Siba: Mas eu queria fazer um disco que comunicasse com o público da música, o público do Mestre Ambrósio, não necessariamente um disco pop, mas um disco que pegasse, independente das questões mesmo de origem, local, do que ele representa enquanto documento de um lugar específico. Eu queria que fosse um disco de música que conseguisse prender uma pessoa pelo som. Inclusive, mesmo que a pessoa não entenda português, eu queria que ele falasse independente da poesia, do texto. Aí tem aquelas construções de sonoridade, de intervenções que fazem muita diferença no disco. São recursos de produção mesmo.

Entrevistadora: Eu vou pegar duas músicas do disco para fazer uma análise mais focada. Uma delas é a Bringa. Fazendo algumas pesquisas eu já achei, inclusive, textos que falam sobre esse lugar. Isso eu queria comentar. Não é nenhuma pergunta, mas eu queria comentar que quando eu vi o disco lá atrás e não tinha nenhum contato com esse universo, era muito doido essa coisa que vem das imagens mitológicas. Você ouve dos lugares que você não conhece, que você não sabe quais são, você ouve dos animais. Tem a coisa do suinã, que eu pegava o dicionário e ia procurar o que é isso, do que ele está cantando, e ia entendendo que é um bicho, que é um lugar. Mas eu vou falar do Cruzeiro e queria ouvir também de você o que esse lugar representa para lá, para essa história, para a história dos maracatus, dos encontros. Acho que não é só um espaço que é poético, mas também tem os seus momentos de tragédias, talvez. Mas essa música também é muito significativa para falar um pouco desse universo de lá da Mata Norte.

Siba: Esse engenho... Bringa é um engenho. Um engenho já desativado há muito tempo enquanto fábrica produtiva, ele existe lá ainda mas não produz açúcar, aonde, até um certo momento no século passado, não sei se nos anos 50, 60, como os engenhos eram comunidades, tinham muitas casas e moradores, às vezes tinham palanques de carnaval, eram centros que aglutinavam as agremiações de carnaval, e aí, conta-se, na história oral da coisa, que havia encontros que houberam brigas ali, e que gente saiu machucada, gente morreu. É parte da história do maracatu e é uma história que sempre marcou pra mim, esta ciranda fala disso. Tenta contar um pouco desta história que está sempre meio presente no maracatu.

Entrevistadora: Como você chegou neste grupo que se tornou o Fuloresta, como foram escolhidos estes músicos, como se deu esta reunião com estas pessoas específicas?

(aqui tivemos uma falha no áudio que impediu a transcrição de um trecho do início da resposta a esta pergunta)

Entrevistado: Biu Roque era uma figura muito... até para os padrões da Mata Norte, ele era muito único, sabe? Uma pessoa com uma voz fabulosa e que passou a vida cantando, o tempo inteiro e participava de tudo que ele participava, cavalo marinho, maracatu, mais como músico mesmo, só mais velho que ele teve o grupo dele. Mas era aquela pessoa que gostava de tocar, cantar e dançar e estar ali, sabe? E eu fui pegando as pessoas como ele que estavam mais próximas a mim, que eu gostava de ouvir e estar perto. E assim foi. Biu Roque e Mané Roque eram pai e filho. Cosmo Antônio era o mestre de maracatu, que já estava meio aposentado...mas Cosme não está no disco da Fuloresta. Era Biu Roque, Mané Roque, Mané Martins, e Roberto e Galego, trompete e trombone, já eram uma dupla muito importante no maracatu, porque eles vinham do processo, quer dizer, isso eu conto hoje. Naquela época não estava tão claro isso,

eram só os dois músicos mais especiais do maracatu, mas eles definiram muito o que é o estilo do maracatu na orquestra. Eram eles dois. Quer dizer, tinha mais gente tocando, mas eles foram dois que, de algum jeito, sem pensar isso ou sem se propor a isso, o jeito como eles foram inventando as coisas foi determinando o estilo de orquestra de maracatu, então eles são muito importantes. E, de repente, eles estavam comigo ali na Fuloresta. Mas, na realidade, isso foi pensado assim. Eu fui pegando as pessoas que estavam próximas e que eu admirava e que podiam estar comigo.

Entrevistadora: Tem uma questão que acho que a gente já abordou um pouco e que também me... Eu sempre volto a ela quando estou pensando na coisa da cultura popular. Acho até que talvez seja um discurso meio ultrapassado. A gente já falou das armadilhas. Fiquei me questionando sobre a história de usar o contemporâneo como se fosse o oposto de uma coisa que é contemporânea também. Mas esse contemporâneo ligado à estética já é uma coisa que a gente pode super questionar. Mas vou voltar nessa, e a gente bate um papo franco para trocar sobre isso. Esse questionamento da cultura popular, em algum momento, pelos pesquisadores como o Tinhoão, uma necessidade de uma coisa purista, de uma coisa que tem que ser conservada, de uma coisa estática. E não. E essa discussão acho que já está superada. Acho que a gente vê muitos movimentos que dizem que não é isso, que isso não é o caminho. Mas eu fico pensando sempre nesses caminhos possíveis. Como a cultura popular também pode ser preservada, ou, não sei se preservada é a palavra certa, mas difundida. Será que ela precisa ser difundida? Será que esses mestres que estão lá fazendo suas festas como parte do seu cotidiano, querem realmente que isso seja validado pelo resto do Brasil? Eles precisam? Talvez não. Mas como a gente que tem essa afinidade e gosta dessas coisas de cultura feita dessa maneira... como não cair nesse purismo de forma a preservar, mas ao mesmo tempo não perder o que se tem ali criado nas origens. A não também “hibridificar” tanto que a coisa de alguma forma se perca. Eu não sei se você pensa sobre isso, se esse movimento com a Fuloresta foi muito orgânico e isso não foi pensado.

Entrevistado: Duas coisas aí. A primeira, muito importante, é que é preciso partir do princípio de que esses processos são coletivos, são sociais. E a opinião de uma pessoa ou de outra não importa. Pode importar dentro de uma discussão teórica, claro que importa, mas para o caminho que as coisas vão tomar, pouco importa. A opinião de qualquer pesquisador, qualquer artista, qualquer indivíduo, mesmo a minha, mesmo a de Barachinha, não importa a opinião de ninguém. Porque esses processos são coletivos e eles não têm dono. Agora, o que realmente importa, para tentar compreender isso, é o fato de que o que a gente chama de cultura popular é um setor, uma vertente separada dentro de uma gama ampla de atividades culturais, de um

país imenso. E a gente separa uma parte disso e chama de cultura popular. Ela tem certas características, mas o mais importante dessa discussão toda é entender que essa separação só existe por conta de uma separação que existe na sociedade, que é a exclusão social que gera o país. Só há cultura popular porque existe um povo excluído. A cultura popular é a cultura do povo. Ela só existe separada porque o povo está separado. Essa separação gera baixa escolaridade, miséria e piores empregos, uma pior condição de vida, um modo como a polícia o trata e assim por diante. Tudo o que a gente já sabe. E a manutenção dessa separação é uma ferramenta importantíssima para a manutenção dessa situação da vida real. Não é à toa que a gente, sem querer, fala da cultura popular enquanto que representa um passado, uma raiz, uma origem. De fato, essa parte da cultura popular, porque a cultura popular é tanta coisa, mas essa parte que a gente está discutindo aqui, dessas atividades, elas foram elaboradas a partir dos processos mais antigos da colonização. Elas lidam com esses referenciais, especialmente indígenas e negros, e mesmo dos portugueses, dos ibéricos pobres que vieram para cá. Essa cultura que a gente fala aqui lida com esses referenciais mais antigos. É óbvio que é mais fácil perceber fragmentos de um país, de uma história mais antiga do nosso país, mas não quer dizer que seja passado, está aí presente. Essa colocação desse tipo de atividade num lugar que representa o passado tem uma função política muito importante, que é justamente, se não tirar, diminuir a capacidade de (inaudível) político no presente. O caso do maracatu é muito emblemático. É uma tradição popular, uma iniciativa popular coletiva que já vem lá do século XIX, de algum modo, mas cujos processos são muito recentes. Você pega os pesquisadores dos anos 1930, não saberiam o que dizer daquilo. Tem menos de um século de cristalização, dessa forma que a gente conhece hoje.

Pouco tempo atrás eram seis, oito, dez grupos. Hoje são 200. É uma coisa que não só não ficou parada, como se multiplicou. Hoje é um espaço central dentro da cultura de uma região onde as pessoas não só se reconhecem daquilo como discutem a própria realidade. Só na minha história dentro daqui, são mais de 30 anos, tem uma série de modificações estéticas, ou seja, não está parado no tempo. Se modificou, se adaptou e discutiu na poesia, uma cultura que está viva e se modifica. E é colocada como raiz, como passado. E é controlada politicamente, especialmente por ter de se adequar a uma competição no carnaval, que é coordenada pelo poder público e, a partir desse controle, que é especialmente financeiro, todo um controle político se dá, ou todo um aquartelamento político da coisa se dá.

E é assim que esses processos acontecem. E aí esse mesmo fragmento de atividade cultural gera os símbolos do carnaval, o caboclo de lança, toda aquela coisa. Quem imagina o carnaval de Pernambuco sem aquilo? E é o que recebe a menor parte dos recursos. E, que na

hora que quiser se colocar politicamente de um jeito mais contundente, vai ter de lidar com uma série de respostas, porque está na mão desse controle do poder público. Essa que é a lógica da separação da cultura popular e da colocação dela enquanto passado, no fim das contas, não é? E aí a gente coloca, no senso comum, todo o sentido de invenção, de criatividade, de novidade, de contemporaneidade na música pop, quando isso é bastante questionável, bastante mesmo.

Posso passar a tarde aqui falando contigo de uma coisa específica, que é a que mais admiro e acompanho de perto, que é uma discussão ampla na poesia, que tem um pouco mais de 30 anos, quase 40 anos. Uma discussão sobre o lugar da poesia, os elementos dela, que se deu na Mata Norte, entre os poetas e entre o público, e que gerou as mudanças que gerou. E que está aí, o tempo inteiro, sendo discutido. Fora as próprias ações na música e tal, está tudo aí, é uma coisa viva e criativa e nunca, pelo menos não até hoje, congelado, mas esse setor da criação artística... Mas ninguém decide, não é um debate, um debate fragmentado. Ninguém decide, mas as coisas vão se movendo de acordo com escolhas que ninguém controla, com outra lógica. Mas não tem dono, mesmo os caras mais respeitados, como o Barachinha, como o João Paulo, esses caras também não decidiram nada, eles propuseram coisas, mas não decidiram, ninguém decidiu.

É um processo bonito, coletivo, social, socializado, nem de longe congelado, muito menos no passado. Ao mesmo tempo, existe uma percepção de que aquilo representa uma identidade de um grupo de pessoas, as pessoas se sentem representadas naquilo e elas também defendem uma certa coerência naquilo na forma de uma tradição. Isso também faz parte, a lógica, a quebra em si não é um valor, mas às vezes ela se impõe. A novidade não é uma coisa que tem que cortar com a tradição, a nova geração tem que cortar, não. A nova geração chega e está sempre chegando, exaltando os que vêm antes. Só que ali aparece alguém que traz uma coisa e, de repente, aquilo pega e vira uma novidade e passa a ser um novo paradigma da tradição. Mas não vem com o sentido de que tem que quebrar, pelo contrário. Isso é bonito.

Entrevistadora: São muitas camadas, mas vejo de forma parecida, sempre agregando e movimentando.

Tenho mais uma pergunta final que coloquei aqui, mas fiquei com vontade, ao longo da conversa, de saber mais dessa coisa do seu processo criativo com a poesia. Imagino, como você mesmo disse, que não é uma história curta, saber um pouco dessa coisa com a estética mesmo. Como que essa vivência e essa troca com esses poetas trouxeram para você a sua poesia, ao mesmo tempo que não acho que é também a poesia de lá, é uma coisa que tem você junto, com suas outras influências, e como que isso se desenvolveu? Nem tinha pensado nessa

pergunta, mas acho que fazendo um trabalho nesse campo da canção popular pode ser muito bom te ouvir também e saber desse processo seu como compositor, como poeta, de construção de poesia.

Entrevistado: Essa coisa da poesia, para entender o meu processo, precisa partir do fato de que ele faz parte... inclusive, o maior desafio para mim é estar à altura de uma coisa que é muito maior, que é essa prática de poesia que é um dado central no Nordeste. Estamos falando de uma coisa muito mais ampla do fato de que nessa imensa região as pessoas há muito tempo praticam poesia de diversos modos, de modo coletivo, em vários estilos, de vários jeitos. E essa poesia tem uma poética, uma estética inteira, que é uma poesia que é rimada e metrificada. Ela tem uma certa... que é o que os repentistas chamam de os três fundamentos da poesia que eles dizem os repentistas. Eles formulam essa estética de um jeito mais objetivo, que são os três pilares da poesia, a rima, a métrica e a oração. A rima, para além de ser uma... É a combinação das palavras enquanto sonoridade. É um pouco além disso. Não sei se é o caso da gente discutir isso aqui agora, mas a rima, especialmente para os repentistas, pode... quer dizer, é uma coisa muito restrita. São as palavras pronunciadas do jeito mais correto possível e o mais próximo possível. Aí, quando você passa para os outros estilos, esse rigor pode ser mais maleado ou menos assim por diante. Mas, no geral, qualquer poesia no Nordeste acaba tendo nos repentistas essa... Essa referência maior, sabe? Toda a poesia do Nordeste se mede a partir dos repentistas. Por mais que ela esteja distante, por mais que seja mais oral, menos letrada, mais analfabeta, todo poeta popular do estilo mais popular ele sabe que os repentistas são fodas e que os repentistas são os maiores.

E aí tem o gênero ao redor, as rodas de coco, o mestre de maracatu se aproxima muito disso, os cirandeiros, etc. Os três pilares que eu estava falando, a rima, a métrica, a matemática da coisa, é uma poesia medida matematicamente e a oração, que é o jeito como se coloca o conteúdo dentro das formas. Essa matemática implica formas. São estrofes de quatro, seis, oito, dez, doze combinações de versos de quatro e cinco, de sete, de nove, de onze, de sílabas, assim por diante. Aí tem uma combinação infinita. Essa poética é praticada no Nordeste inteiro. Ela tem nos repentistas de viola a sua vertente mais elaborada, no caso de uma poesia realmente que é estritamente profissional e que exige uma vida de aprimoramento. E, a partir disso, tem os outros estilos que, mesmo que tenham uma certa independência, de algum modo se miram naquilo ali. E que são práticas de poesia que exigem uma dose alta de preparação, de dedicação e de... para você fazer, você precisa ter um certo tempo na vida com aquilo, senão não é fácil. Então, esses processos dessa poesia, eles são os processos que eu uso. Porque me exercitei

neles, não só na observação e em estar perto, mas especialmente cantando maracatu e ciranda, e um pouco de repente aqui em São Paulo também. Aí são esses processos da poesia, não só que só de improviso, mas também são de escrita, memorização e cantar. Aí é uma conversa à parte, em si. Mas são processos que eu aprendi fazendo e observando e que são os processos que eu aplico no meu trabalho como um todo. Na época do *Fuloresta do Samba*, eu estava ainda aprendendo. Com *Toda Vez Que Eu Dou Um Passo*, que é o disco seguinte, é o momento onde eu mais ou menos amadureci nisso aí. E aí, em seguida, são os processos que eu aplico na minha vida. Nesse sentido, no meu trabalho, por mais que ele, mesmo depois do disco que eu fiz, não necessariamente estão restritos a esse ambiente específico da obra popular, mas eles estão sempre se mirando nesse processo da poesia e tentando se colocar à altura. Eu quero que seja uma qualidade do que eu vou fazendo essa possibilidade de inverter essa lógica, que foi uma coisa que eu fiz lá atrás, lá jovem, de olhar para essa atividade viva da cultura popular e dizer que isso aqui é um fim em si.

Quando cheguei como pesquisador, como curioso, olhei rápido e falei que isso aqui não é um lugar para tirar nada, é um lugar para onde eu vou estar dentro dele e procurar um lugar para mim. E esse lugar, no começo, era tocar com a Rebeca, depois bater um pandeiro, e assim por diante. Eu fui percorrendo o meu caminho de acordo com o que ele sabia, a partir do que eu aprendia, e não por outras questões. E aí é onde bate né. É uma escola aberta, mas uma pessoa não chega na universidade desse jeito. E aí, até hoje, eu acho que eu sigo dentro da mesma lógica. Enquanto poeta, quando eu escrevo, eu estou sempre tentando estar à altura desse lugar mais amplo que eu descrevi para você, dessa prática de poesia de milhares de pessoas. Eu estou sempre mirando nisso, o tempo inteiro. Mesmo que eu não esteja fazendo um disco de ciranda, de maracatu, o que eu escrevo está sempre se medindo nessa prática constante. E ela é constante mesmo. Hoje ela está no YouTube o tempo todo. Essa conversa se dá em tempo real.

Bom, eu... Acho que é isso.

Entrevistadora: O disco foi feito em 2002. E a gente está aí quantos anos depois? 23 anos depois. E queria saber qual é a sua reflexão? Tanto dessa questão que a gente já falou um pouco do momento político, o que naquele contexto te levou àquele projeto naquele momento? Como você vê esse projeto hoje? A importância dele? Essas relações todas que a gente está comentando aqui? Se você tem alguma reflexão, alguma coisa que você queira compartilhar sobre a perspectiva de 23 anos depois do disco realizado?

Entrevistado: Sim. Tem uma parte disso que mais uma vez, talvez não caiba a mim responder, que é o fato de que se for um disco, ele precisaria falar para o presente, enquanto disco, que a pessoa, mesmo que não saiba quem eu sou e que não tenha grandes referências do que está ali,

ela possa ser tocada por aquilo que está ali gravado e sobre essa parte não cabe a mim dizer se ele envelheceu ou se não. É uma coisa que eu fiz no tempo que fiz.

Tem uma outra parte do disco que ele aponta para uma coisa muito interessante que é o fato de que aquele tipo de encontro de uma pessoa que faz a trajetória que eu fiz e encontra com aquelas pessoas naquela condição que ainda em 2003 era pré Lula. As condições de vida das pessoas e as condições e o próprio lugar de não valorização dessa cultura estavam em um lugar muito pior do que hoje. Isso é difícil talvez de avaliar, mas aquele tipo de confluência entre aquela cultura local e uma pessoa que vem e tal, ela hoje deixou de ser possível. Qualquer pessoa que fizer a mesma trajetória que eu pode até fazer, mas vai encontrar velhos e jovens, muito mais donos da sua própria cultura e capazes de fazer coisas com aquilo que uma pessoa como eu vai ser obsoleta ou irrelevante. Isso é muito bom, porque nessa minha posição é necessário que uma pessoa na minha posição perca essa guerra, que ela não tenha esse poder ou que ela não possa mais ser tão importante quanto eu fui. Lá em 2000 e pouco, aquela movimentação que eu fiz já a partir de Nazaré teve um impacto grande. Localmente, ela teve um impacto grande. E o fato de eu ter me mantido ligado àquilo e ter conseguido estabelecer relações que eu trouxe até hoje, talvez conte ponto pra mim individualmente, como pessoa. Mas o fato é que aquele impacto daquela época não é mais possível. Hoje tem que ser de outra grandeza. Por exemplo, hoje Anderson gravou uma música com Lenine. É inimaginável pensar isso pouco anos atrás, então um encontro deste tipo, pra ter impacto...o encontro de Anderson com Lenine, ele tem impacto simbólico, mas local não sei, não estou aqui pra avaliar. Mas algo assim que cause um impacto e mude alguma coisa vai ter que ser de um tamanho outro, muito maior que Siba chegar em 2002 em Nazaré. E isso é muito positivo eu acho e é claro é consequência da história recente do país, da parte mais positiva desta história, e neste sentido eu fiquei obsoleto graças a Deus.

Apêndice B – Ficha técnica do álbum Fuloresta do Samba e das músicas citadas

Fonte: DISCOS DO BRASIL. Disponível em:

<https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/fuloresta-do-samba>. Acesso em jun.2025

“Poeta Sambador”

Compositores:

Siba (Sérgio Roberto Veloso de Oliveira)

Músicos:

Siba (Sérgio Roberto Veloso de Oliveira) : Voz

Zeca : Gonguê

Roberto Manoel : Trompete

Dyogenes Santos : Trombone

Galego do Trombone : Trombone

Manoel Martins : Poica

Maurício Muniz : Tarol

Maurício Muniz : Coro

Mané Roque : Coro

Mané Roque : Mineiro

Biu Roque : Bombo

Biu Roque : Coro

Siba (Sérgio Roberto Veloso de Oliveira) : Apito

Zeca : Coro

Arranjadores:

Músicos participantes

Beto Villares

Siba (Sérgio Roberto Veloso de Oliveira)

“Bringa”

Compositores:

Siba (Sérgio Roberto Veloso de Oliveira)

Músicos:

Siba (Sérgio Roberto Veloso de Oliveira) : Voz

Dyogenes Santos : Trombone

Galego do Trombone : Trombone

Manoel Martins : Poica

Maurício Muniz : Bombo

Mané Roque : Coro

Mané Roque : Mineiro

Biu Roque : Coro

Biu Roque : Tarol

Roberto Manoel : Trompete

Arranjadores:

Músicos participantes

Beto Villares

Siba (Sérgio Roberto Veloso de Oliveira)

“Maria, Minha Maria”

Compositores:

Domínio Público

Músicos:

Beto Villares : Violão

Biu Roque : Voz

Dyogenes Santos : Trombone

Arranjadores:

Músicos participantes

Beto Villares

Siba (Sérgio Roberto Veloso de Oliveira)

“Vale do Jucá”

Compositores:

Siba (Sérgio Roberto Veloso de Oliveira)

Músicos:

Siba (Sérgio Roberto Veloso de Oliveira) : Voz

Beto Villares : Violão

Maciel Salustiano : Voz

Siba (Sérgio Roberto Veloso de Oliveira) :

Assobio

Biu Roque : Tarol

Biu Roque : Voz

Mané Roque : Mineiro

Maurício Muniz : Bombo

Manoel Martins : Poica

Arranjadores:

Músicos participantes

Beto Villares

Siba (Sérgio Roberto Veloso de Oliveira)