

SAMBA DE RODA: VISIBILIDADE, CONSUMO CULTURAL E ESTÉTICA MUSICAL

SAMBA DE RODA: VISIBILITY, CULTURAL CONSUMPTION AND MUSICAL AESTHETICS

Katharina Döring¹

Resumo: O samba de roda representa valores estéticos e significados multifacetados enraizados na vida comunitária. Enquanto patrimônio imaterial, o samba de roda e seus protagonistas estão sendo submetidos a uma série de representações estéticas produzidas para públicos comunitários, estudantis, alternativos e comerciais. Este artigo descreve a diversidade geocultural, musical e estética de grupos de samba de roda e aprofunda a relação com a situação performática através de uma reflexão sobre a prática estética e recepção acadêmica do consumo cultural.

Palavras-Chave: Samba de roda, Patrimonialização, Consumo cultural, Estética musical.

Abstract: The “samba de roda” is music/dance/behavior revealing multilayered aesthetics and significations, rooted in community life. As a side effect of recognition as intangible heritage, the samba de roda and its knowledge holders have been and are subjected to a lot of aesthetic representation for communitarian, student, alternative and commercial audiences. This paper describes the geo-cultural, musical and aesthetical diversity of the “samba de roda” and discusses their relation with public performance with a critical reflection between aesthetical practice and academic reception of cultural consumption.

Keywords: Samba de roda, Patrimonialization, Cultural consumption, Musical aesthetics

¹ Doutora em Educação – Universidade Siegen, Alemanha. Profa. Assistente da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). katharina.doring@gmail.com



Fonte: Arquivo pessoal.

1 UMA DÉCADA DO SAMBA DE RODA COMO PATRIMÔNIO IMATERIAL

A salvaguarda do samba de roda, praticada em diversas regiões do Recôncavo baiano, foi o objetivo principal do inventário do samba de roda (IPHAN, 2006). Se, por um lado, é possível afirmar que este objetivo foi atingido, por outro lado, restam algumas dúvidas sobre o que exatamente deve ser salvaguardado e o que de fato tem sido bem sucedido. O samba de roda, um bem imaterial, se manifesta através das pessoas, de suas práticas, memórias e histórias individuais, relacionadas a contextos socioculturais específicos, os quais continuamente interferem no processo da pesquisa e salvaguarda. Estes mesmos contextos, por sua vez, têm sido influenciados e atingidos pelo reconhecimento do samba de roda como patrimônio imaterial. Essa relação dialética vem se desenvolvendo em movimentos e tempos diferentes de acordo com cada pequena região, cidade, distrito, comunidade, grupo ou mestre de samba de roda. Neste sentido, a avaliação do impacto do reconhecimento do samba de roda como patrimônio imaterial deve considerar os seguintes aspectos:

- Mudanças socioculturais, devidas à valorização do samba de roda e seus protagonistas, especificamente no micro-universo das relações sociais, familiares e etc. Isto tem suscitado novas questões de gênero, raça, religião, geração, entre outras;
- Mudanças políticas e econômicas nos municípios e cidades do Recôncavo em virtude de maior atuação social e valorização de lideranças negras e mestres sambadores. Do mesmo modo, há inusitadas questões políticas no âmbito da Associação de Sambadores e

Sambadoras do Estado da Bahia², fundada em decorrência do processo de patrimonialização do samba de roda;

- Preservação e/ou transformação do samba de roda nas suas expressões genuínas musicais, cênicas, poéticas e situacionais que têm se desdobrado em questões importantes sobre a estética, valores artísticos e seus significados assim como na vivência de tensões entre tradição e contemporaneidade;
- Maior evidência da produção e consumo cultural, como um fator permanente que acompanha a atuação dos grupos através das experiências de apresentações públicas, viagens, gravações, entrevistas;
- Relação com mundo midiático através do contato com agentes e dinâmicas específicas dos diversos veículos de comunicação, assim como através do repertório de atitudes e concepções do mundo dos artistas de mídia de massa ou dos artistas/músicos culturais de circulação no cenário da *baianidade*³;
- Embora sejam aspectos diferentes, estão relacionados entre si e não deveriam ser abordados de forma isolada. Porém, observa-se que, nas conversas sobre preservação e mudança entre sambadores e lideranças, estes aspectos aparecem isoladamente ou são confundidos. Desde o Mestrado em etnomusicologia (DÖRING, 2002), discutindo os conceitos de tradição e contemporaneidade na performance musical e estética das culturas populares, pesquisa, produzo e dialogo com o universo do samba de roda em vários momentos e diferentes projetos de pesquisa, intervenção e produção cultural⁴. Estes projetos têm trazido retorno fi-

² Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (ASSEBA), fundada no dia 17 de abril 2005 em Saubara, ver www.asseba.com.br.

³ Sobre baianidade, ver PINHO, O. S. A. A Bahia no Fundamental: Notas para uma Interpretação do Discurso Ideológico da Baianidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 13, n.36, p. 109-120, 1998; MARIANO, A. A invenção da baianidade. Anna Blume, 2009. MOURA, M. *Carnaval e baianidade: arestas e curvas na coreografia de identidades no carnaval de Salvador*. UFBA, 2001

⁴ *Inventário e Dossiê do Samba de Roda*, IPHAN, 2004
Toques e Trocas – Música Nordestina em busca de novos diálogos – programa Petrobras Cultural. DORING, K e OLIVEIRA, A. Bahia, Alagoas, Pernambuco, 2004-05
Mostra do Samba de Roda do Recôncavo baiano – VI. Mercado Cultural, Salvador, 2005
Cantador de Chula – Prêmio Avon Cultura de Vida, Associação Umbigada (DVD, CDs etc) 2008-09
Samba Chula de São Braz - Quando dou minha risada ha, ha... - Premio Pixinguinha, CD-audio 2008-09
Samba Chula de São Braz – viagens internacionais: WOMEX, Copenhagen, 2010; Spring festival, Israel, 2011; Europalia, Bélgica/Holanda, 2011; Londres, Paris, 2012;

nanceiro e reconhecimento para grupos e mestres de samba de roda, tanto quanto têm contribuído para a reflexão sobre as representações estéticas no próprio meio do samba de roda, mediante apresentações elaboradas, gravações e registros em áudio, vídeo e foto com qualidade estética e profissional. Tal perspectiva de intervenção, significa uma tarefa dolorosa no cenário cultural da Bahia que tem enfatizado a padronização da produção, do mercado e consumo cultural, quase exclusivamente dominado pela indústria de entretenimento em grande estilo. Esta indústria, por sua vez, está intimamente ligada às multinacionais de bebidas industrializadas, às poderosas empresas de comunicação (TV, rádio, jornal, gravadoras), e exerce uma verdadeira ditadura do *megaevento* com exorbitante margem de lucro, assim como impõe o consumo de estéticas musicais e visuais pasteurizadas, martela o mantra da alegria baiana que aniquila visões, práticas e expressões estéticas complexas, diversificadas e autênticas nos respectivos ambientes socioculturais.

Dentre os vários projetos executados pela ASSEBA, por outras instituições e pessoas, foco neste artigo a Mostra de Samba de Roda do Recôncavo que aconteceu duas vezes em circunstâncias, tempos e espaços diferentes, ilustrando algumas mudanças no campo do samba de roda. Também pretendo, aqui, relatar e discutir experiências de grupos do samba de roda com produção e consumo cultural, assim como questões em torno da preservação e/ou transformação estética relativas à performance musical e coreográfica, repertórios musicais e indumentária entre outros. Antes disso, no sentido de fazer compreender o momento da intervenção do IPHAN e o impacto da patrimonialização que empreendeu, segue uma análise das expressões cênico-musicais e da formação dos grupos de samba de roda.

2 FORMAÇÃO DOS GRUPOS DE SAMBA DE RODA

A formação e evolução histórica do samba de roda na Bahia é mais complexa e multifacetada do que, por exemplo, os casos dos patrimônios imateriais do jongo (RJ, SP) e do tambor de crioula (MA). Estes dois patrimônios citados podem ser remetidos a específicas comu-

Tradições cênico-poético-musicais do Recôncavo baiano – Edit Proext MEC, DOMENICI, E. , DORING, K.: UFBA/UNEB, 2011-12

Mostra do Samba de Roda do Recôncavo baiano – Premio Funarte Mostras e Festivais de Música Salvador/Recôncavo, 2012

Raízes do Samba de Tocos – SESC Sonora Brasil – *Tambores e Batuques* (CD, palestra, texto), 2013

nidades negras que preservam a herança cultural da ancestralidade africana, evidenciada através de um conjunto de valores coletivos e significados espirituais. No Recôncavo, também existem comunidades negras que cultivam o samba de roda, relacionando-o a diversas tradições sagradas enquanto heranças culturais, porém o perfil dos sambadores e grupos de samba é mais heterogêneo e não necessariamente identificado com uma só comunidade.

O samba de roda está e sempre esteve presente no contexto urbano, na periferia e nas áreas (semi-) rurais como um elemento constituinte e mutante, compondo parte do conceito cultural da *baianidade*, marcado para sempre nas cenas retratadas em desenho, texto, foto, poesia e canção por Caribé, Jorge Amado, Edison Carneiro, Pierre Verger, Wally Salomão, Caetano Veloso, Gilberto Gil e muitos outros. Em Salvador, desde o século XIX, surgiu uma cultura negra urbana que encontrou no candomblé, na capoeira, no afoxé e no samba de roda fortes pilares identitários que contribuem para o mito da *baianidade*. Este mito forneceu um imaginário sociocultural para supostamente toda Bahia, embora existam variadas microrregiões no Estado muito diferentes em suas expressões geoculturais. Até mesmo o Recôncavo corrobora a tese da *baianidade*, mas também revela uma complexidade e diversidade socio-cultural, histórica e estética que contraria as expectativas folclorizantes que pairam em torno da região.

Os grupos e comunidades de samba de roda, anteriores ao inventário e dossiê do samba de roda, realizado no ano 2004, revelaram uma diversidade incrível quanto aos estilos musicais e coreográficos, repertórios, instrumentos, vestimentas e organização. Foram encontrados alguns grupos formalizados com experiência em apresentações, tanto em eventos regionais em outros municípios, como em palcos em Salvador e até mesmo em viagens para outras cidades brasileiras, mas sem constância ou produção cultural organizada. Geralmente, eram convidados por personalidades da área cultural, midiática e artística que inseriam o samba de roda em algum projeto com foco na cultura negra baiana, ou especificamente no Recôncavo baiano, retratado e reduzido pelos universos de Santo Amaro e Cachoeira⁵.

⁵ Santo Amaro representa um universo mitificado em torno dos Veloso (Caetano Veloso, Maria Betânia, Dona Canô), Dona Edite do Prato, Roberto Mendes, Lavagem da Purificação, Bembê do Mercado, enquanto Cachoeira/São Felix são famosos pela Nossa Senhora da Boa Morte, os inúmeros candomblés, a produção artesanal dos charutos (Suerdieck, Dannemann etc.) e o Samba de Viola característico.

Vários grupos formalizados anteriormente à intervenção do IPHAN atenderam às demandas ocasionais de prefeituras locais, às possibilidades de apresentações durante o carnaval ou caminhadas folclóricas. Entre estes foram localizados grupos⁶ que representam o estilo *samba corrido*⁷. Tais grupos costumam se apresentar com um número considerável de mulheres sambadeiras, vestidas com lindos *trajes de baiana* que favorecem a exibição da beleza das mulheres negras sambando. Trazem normalmente um repertório de cantigas de *samba corrido* conhecidas que motivam a plateia a cantar e entrar na roda do samba. É característico que muitos desses grupos sejam oriundos de contextos urbanos e das regiões litorâneas e integrem uma expressão de matriz africana fortemente ligada aos terreiros de candomblé. Este é um caso que sugere bastante a prática do samba de roda como uma continuidade do antigo batuque realizado através atabaques que executam ritmos ligeiros e repicados e de mulheres que sambam com movimentos acelerados, requebrados, sensuais, muitas vezes, emprestados das coreografias e gestualidades da danças dos orixás.

No entanto, também foram encontradas muitas localidades/comunidades que desde tempos antigos vêm fazendo o samba de roda sem nunca ter constituído um grupo formal. Neste caso, são sambadores e sambadeiras de grande entrosamento social (laços familiares, vizinhança, amizade), convocados para os diversos eventos tradicionais (reza para os santos, caruru, samba de caboclo etc.) ou mesmo particulares (aniversários, batizados, festas diversas). Todas estas comunidades, depois do inventário do IPHAN, começaram a se institucionalizar, assumir nome de grupo, definir lideranças, organização interna e externa. Comunidades rurais, pouco conhecidas, de Teodoro Sampaio, Conceição do Jacuípe, Saubara ou Santiago do Iguape são exemplares neste sentido.

Outro segmento menor foram os grupos formados em contextos urbanos (Salvador, Cachoeira, São Felix⁸) que optaram pela transformação/modernização no sentido de grupo *show*,

⁶ Neste caso, são exemplos o grupo de Dona Dalva e o Samba de Roda Suerdieck em Cachoeira e o grupo de , Dona Nicinha e Raízes de Santo Amaro em Santo Amaro da Purificação.

⁷ Para aprofundar o conhecimento de variações e características do samba de roda, vere Dossiê do IPHAN (SANDRONI e SANT'ANNA, 2006) e DÖRING, 2004.

⁸No momento em que finalizo este artigo, recebi a triste notícia do falecimento de Mário dos Santos, mestre sambador, compositor e liderança do grupo Filhos de Nagô, formado em 1970, (Samba de Roda Filhos de Nagô. CD *Viola Velha*. WR Estúdios, 2004.) Mário foi um dos mestres que atuou ativamente como compositor, produtor cultural e pesquisador dos diversos estilos e ritmos do samba de roda.

quando músico e público se separam quase completamente uma vez que a apresentação se compõe apenas por músicos que costumam tocar e cantar em um palco, sem a participação das sambadeiras, mas com a intenção de animar e entreter um público consumidor. Desta forma, excluem um aspecto fundamental do samba de roda que é sua expressão multidimensional. Estes grupos⁹ geralmente apresentam um estilo samba de viola ligeiro, sem *chula* e *relativo*, cantam corridos, quadras e barraventos numa pegada rítmica mais próxima ao samba duro.

Entre os grupos mais antigos, constam aqueles que preservaram o samba chula da região da cana no Recôncavo e atuam num misto entre a semiprofissionalização e o folclore uma vez que não perderam o vínculo com a expressão genuína das comunidades de origem. Este foi o caso específico de dois grupos¹⁰, cujos membros se deslocaram da região de Santo Amaro para a cidade de Salvador a procura de trabalho há cerca de 30 anos atrás. Outro antigo grupo é o *Samba Chula Filhos da Pitangueira*, liderado pelo mestre de chula Zeca Afonso, que existe oficialmente desde 1968. Em virtude do dossiê do IPHAN, este grupo promoveu o samba chula tradicional e seu exímio tocador de viola *machete*, Zé de Lelinha¹¹, viajando pelo Brasil inteiro, a convite do projeto SESC *Sonora Brasil – Brasil Crioulo* em 2006. Em suas apresentações pelo *Sonora Brasil*, o *Filhos da Pitangueira* mostrou o samba chula sem nunca atender a apelos de modernização, ampliação sonora ou aceleração rítmica, mantendo o canto cadenciado, o ritmo amarrado e o samba no pé, miudinho, obedecendo à regra da chula como teria sido transmitida pelo avô do mestre Zeca Afonso.

O samba chula, conhecido como samba *santamarense*, samba amarrado, samba de parada, samba de verso, samba de viola entre outros, da grande região da cana¹², é talvez o estilo de samba que revela maior proximidade com a tradição oral, porque não rompeu o vínculo

⁹ Vários destes grupos foram pesquisados e registrados em TRAVASSOS e ZAMITH (1994).

¹⁰ Samba Chula Santa Cruz (não existe mais), quase todos oriundo de Santo Amaro (Pilar), moradores do bairro Alto de Santa Cruz, e Samba de Viola os Vendavais (bastante ativo), liderado pelo Mestre Nelito, na sua maioria oriundo de Santo Amaro (Pedras) e moradores do bairro Engenho Velho da Federação

¹¹ Zé de Lelinha foi lindamente retratado no Dossiê do Samba de Roda (IPHAN) como um dos mais importantes tocadores de viola *machete*. Ele faleceu no ano 2008, aos 85 anos.

¹² A grande região de exploração comercial da cana à qual me refiro, inclui os municípios de Santo Amaro, Saubara, São Francisco do Conde, São Sebastião do Passé, Candeias, Terra Nova, Teodoro Sampaio, Amélia Rodrigues, Conceição do Jacuípe e Santiago do Iguape, distrito de Cachoeira.

com a ruralidade e tampouco perdeu a função na religiosidade popular, manifestada através da festa para os caboclos, do caruru e da reza para os santos. Essa continuidade se percebe entre grupos mais antigos e experientes em viagens (*Samba Chula de São Braz, Filhos da Pitangueira, Samba de Viola os Vendavais*, etc.) e grupos que se formalizaram durante o processo da patrimonialização (*União Teodoreense, Coisas de Berimbau, Raízes do Acupe, Suspiro e Geração do Iguape, Samba de Raparigas* etc.). No palco da cidade, numa festa local de santo de caruru, na casa de amigos ou familiares, estes grupos têm dado continuidade ao samba chula, respeitando suas regras específicas quanto ao arranjo e equilíbrio entre os instrumentos, à relação entre o canto da chula e do relativo, à afinação da chula com a viola (cavaquinho, violão) ou ao momento adequado da sambadeira entrar na roda.

Nos últimos anos, como efeito do inventário da patrimonialização e da auto-organização dos sambadores e sambadeiras na ASSEBA, temos um fenômeno preocupante. Estão se formando grupos musicais que se auto-titulam samba de roda, mas apresentam um tipo de samba urbano e modernizado, inspirado no ritmo e repertório do samba de roda, porém com um estilo musical produzido a partir do toque de instrumentos industriais, padronizados e amplificados. Estes grupos apresentam uma mistura de elementos do pagode baiano, do samba de partido alto, do samba duro e de um samba de roda corrido que não tem a graça melódica do canto característico do estilo *responsorial* que brilha nos grupos de samba corrido da tradição oral através da forte participação vocal das mulheres sambadeiras e da comunidade participante. Tais grupos, normalmente, têm poucos vínculos com as comunidades, são compostos por jovens ambiciosos que buscam, sobretudo, tocar em palcos e festas de largo, ganhar cachê, adquirir fama e entreter a “galera”.

Embora fujam das características definidas e descritas no Dossiê do Samba de Roda do IPHAN (2006), em respeito à diversidade das expressões do samba de roda, muitos destes grupos foram admitidos na ASSEBA. São vistos como potencial em andamento, uma vez que são jovens, são músicos aprendizes e em contato com mestres e sambadores antigos, acredita-se que possam ser atraídos pela sonoridade dos grupos mais antigos. No momento, não tenho suficientes dados para discutir melhor este fato, até porque o que se constatou num primeiro momento foi a inexpressiva participação dos jovens no universo do samba de roda, o desprezo ou mesmo o deboche em relação aos antigos mestres. Ao que me parece está surgindo um novo movimento que contribui para a valorização dos mestres e conscientização dos jovens

(geração de netos) no sentido que precisam aprender e respeitar a sabedoria dos mestres, ao mesmo tempo em que podem assumir funções importantes de liderança, comunicação e organização comunitária.

3 O SAMBA DE RODA NO VI. MERCADO CULTURAL

A primeira Mostra do Samba de Roda do Recôncavo aconteceu durante o *VI. Mercado Cultural*¹³, de 7 a 10 de dezembro de 2005, no Teatro SESC do Pelourinho, em Salvador, 15 dias após a proclamação do mesmo como Patrimônio da Humanidade. Durante quatro dias, ou melhor, noites, o samba de roda se tornou uma das mais festejadas atrações de todo o *Mercado Cultural*¹⁴. O projeto foi idealizado por mim, prevendo o reconhecimento pela UNESCO, e abraçado pelo diretor do *Mercado Cultural*, Ruy César, em virtude do tema principal, “Celebração Ubuntu”¹⁵, do *VI. Mercado*. Preocupada com a forma e o conceito da inserção de culturas e músicas de tradição oral num contexto de mercado, procurei estabelecer um vínculo diferenciado com o *Mercado Cultural*. Ao invés de uma visão centrada somente no retorno financeiro, midiático e espetacular, propus um trabalho de preparação, aproximando os sambadores ao universo da produção cultural de modo que se atendessem às necessidades profissionais, favorecesse a recepção do público interessado e leigo neste assunto e, ao mesmo tempo, fosse possível elaborar um formato de apresentação cênico-musical capaz de preservar as qualidades e tradições características de cada região e localidade do Recôncavo. Ruy César aceitou minha proposta para realização de um trabalho prévio, em dois meses anteriores ao evento. Neste período, visitei 16 grupos em diversos municípios do Recôncavo e fiz diversas reuniões e ensaios. Foi uma experiência singular, coroada pelas apresentações finais em quatro dias, quando os grupos de samba de roda surpreenderam a todos, inclusive a mim, pelo resultado lindo e diversificado. Portanto, nesta mostra:

¹³ Projeto criado em 1998 por Ruy César: <http://www.mercadocultural.org>

¹⁴ Ver http://www.viamagia.org/mercado/mercado06/mostras_samba.html

¹⁵ O argumento relacionado a este tema era a valorização das matrizes africanas, enquanto símbolo da celebração da humanidade, da diversidade cultural e da aceitação das diferenças para a compreensão mútua, a paz e o desenvolvimento das nações.

- Os grupos de Samba da Roda foram atração principal e não adereço ou pano de fundo colorido para artistas baianos. Invertendo a ordem costumeira, geralmente presente neste tipo de evento, foram convidados músicos/compositores profissionais baianos como abertura da noite, que nasceram no samba de roda e o prestigiam como grande referência e inspiração em suas obras musicais (Raimundo Sodré, Barravento, Bule-Bule e Mateus Aleluia).
- Em quatro dias, os grupos de samba foram divididos em blocos temáticos que representam regiões geoculturais com modalidades de samba de roda predominantes: No primeiro dia, o *samba chula das usinas de cana*, com chula, relativo, viola e sambadeira no pé; No segundo dia, o *samba de roda corrido-colorido-florido das mulheres*, com predominância das sambadeiras com saias coloridas e/ou à baiana, pela sua força e liderança expressiva; No terceiro dia, *samba e ritual nas margens do Recôncavo*, contemplando os sambas e folguedos que mantém um vínculo com outras tradições cênicas populares; Finalmente, no quarto dia, o *samba de viola da região do fumo* com o samba característico da região de Cachoeira e São Felix, com a pegada ligeira e semi-urbana.
- Ocorreram também encontros e ensaios com todos os 16 grupos convidados para elaborar um *showcase* de 30 min que foge da regra de um samba na comunidade ou de um show de palco em festas locais, resolvendo em conjunto questões estéticas específicas: ensaiar um roteiro de 30 min que continha início, meio e fim; seleção prévia de repertório; andamento rítmico; previsão de encenações; definição de instrumentos, timbres e cantigas específicas que melhor representassem a qualidade do grupo e da região, sem querer “agradar” ao soteropolitano com músicas folclóricas ou instrumentos “profissionais”; buscar a estética natural que expressa a identidade histórica de cada grupo e região sem confeccionar um figurino padrão;
- Elaborou-se um pequeno caderno impresso com foto, texto descritivo e contatos de cada grupo de samba de roda participante. Do mesmo modo, contratou-se um cinegrafista para registrar em audiovisual todas as quatro noites, posteriormente transformadas num DVD (sem edição) como memória para os grupos e facilitação de autogestão;
- Aos grupos foi assegurado um tratamento no mesmo padrão de qualidade e valorização oferecido a artistas profissionais: Direto a um cachê; exposição profissional em texto e imagem no catálogo oficial do Mercado Cultural; alimentação de qualidade durante toda a esta-

dia; uma noite de hospedagem, exceto para grupos, cujos membros, residiam em Salvador e adjacências.

Como descrever, em palavras, um vendaval em quatro dias de samba de roda? Só resta dizer que foi uma revelação, 15 dias após o reconhecimento do samba de roda pela UNESCO. A cidade de Salvador nunca tinha recebido dessa maneira os grupos tradicionais do Recôncavo, ou seja, foi muito menos a cidade e muito mais os centenas de visitantes (inter-)nacionais do *Mercado Cultural*, jovens e estudantes que caíram no samba de roda. Em todas as noites, os grupos mostraram sem folclorismo, sem apelo à *baianidade*, sem estrelismo, com áudio semiacústico, simplicidade e muito preparo, a diversidade do samba de roda na essência de cada mestre, de cada grupo e localidade, encantando um número crescente de público que chegou a 900 pessoas na última noite.

Algumas impressões: A primeira noite do samba chula em rigoroso estilo samba amarrado e muitas duplas de cantadores, levou o músico e compositor baiano Roberto Mendes às lágrimas; o escritor Luís Fernando Veríssimo junto com Ruy César, marcaram presença entusiasmada em todas as noites; uma das porta-vozes do Candomblé baiano, a educadora e makota Valdina Pinto se impressionou com a diversidade do samba de roda e elogiou o caderno impresso com textos e imagens dos 16 grupos, alegando que este material deveria ir urgente para as escolas públicas; o jornal *Estado de Minas* publicou uma matéria especial de uma página inteira sobre a Mostra do Samba de Roda, enquanto a imprensa baiana, simplesmente silenciou a repercussão do evento inédito; o *Samba de Raparigas* de Saubara conquistou o coração do público com suas brincadeiras de samba, tal como “Marimbondo”, “Samba do Severo”, entre outros, digno de um teatro popular; os grupos *Raízes de Angola* e *Raízes de Santo Amaro* conseguiram exaltar os ânimos do público, com os cantos corridos nas vozes femininas e o remexer sensual das poderosas mulheres negras, em sua maioria filhas de santo; o grupo *Boi de Janeiro* assim como a *Dança de São Gonçalo* revelaram a beleza de raízes esquecidas da cultura popular; o *Sambadores de Tocos* levou o povo ao delírio com seu samba-batuque nos tambores aquecidos na fogueira; a *Esmola Cantada* acalmou os ânimos abrindo a noite mais quente com as lindas e solenes cantigas de reza, antes de entrar no ritmo do samba; por fim, o *Samba de Viola dos Vendavais* dispensa maiores comentários. Ninguém melhor do que Mestre Nelito, líder deste grupo, para enlouquecer o público que implorou para que não parasse! Somente quem viveu este momento singular e compreende a cultura soter-

politana - envaidecida com a ostentação da *baianidade* às custas de mestres e tocadores da capoeira, do samba de roda, do candomblé, sem proporcionar um lugar digno para os mesmos nos cenários culturais, midiáticos e artísticos - pode imaginar o que representou esta primeira mostra para seus protagonistas, tratados e reconhecidos como artistas populares.

Entre os grupos de samba de roda, a repercussão desta primeira mostra se deu através de muita alegria, orgulho e autoestima elevada. Todos revelaram como uma experiência muito gratificante, não somente ter tocado para um público tão receptivo e interessado, mas também o fato de ter dividido a noite com quatro grupos de diversos municípios, uma oportunidade rara naquele momento, quando era difícil conhecer grupos de outros municípios. Inúmeras vezes, fui questionada sobre um novo projeto desse porte e qualidade. Expliquei o quanto é difícil encontrar uma estrutura profissional com recursos e aberta para as tradições populares de matriz africana como foi o *Mercado Cultural*. Desde então, muitos grupos refletiram sobre a necessidade de se auto-organizar e discutir as dificuldades relacionadas à preservação e produção cultural. Constatou-se o fato de que quase nenhum grupo tinha um e-mail ou um responsável que tivesse acesso a internet, poucos tinham contato telefônico. A comunicação se revelou complicada, principalmente para questões emergenciais. A maioria dos grupos achou que precisava padronizar a vestimenta, como se fosse um grupo folclórico. A organização do pequeno livreto, citado acima, foi uma mão de obra, pois os demais grupos não dispunham de nenhuma foto de qualidade, de texto descritivo ou currículo. Todo este material foi gerado por mim, durante o processo de organização da primeira mostra. As imagens, registradas em vídeo, foram passadas para o formato de DVD e entregue aos grupos, mas a maioria já deu por perdido. Percebeu-se que grupos com liderança e organização, mais experientes na promoção do diálogo entre necessidades de produção e interesses dos sambadores se articulam melhor, tanto em relação às questões internas, quanto externas. Depois dessa experiência satisfatória, muitos outros eventos e projetos aconteceram em escala menor, tanto no Recôncavo como na cidade de Salvador, onde o movimento do samba de roda cresceu de forma expressiva, trazendo novas experiências bem-sucedidas, ao exemplo do *Circuito do Samba de Roda* em vários municípios do Recôncavo, como também questionamentos, conflitos e divergências.

4 A SEGUNDA MOSTRA DO SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO

O projeto da segunda Mostra permaneceu na gaveta durante muito tempo e foi reeditado numa segunda versão e entregue à ASSEBA, aprovado pela FUNARTE na categoria de Mostras e Festivais de Música. Sete anos se passaram e muita coisa mudou no samba de roda: a ASSEBA cresceu bastante e conseguiu se consolidar durante a gestão de seis anos de Rosildo Rosário, herdeiro do samba e da chegada de Saubara. Em 2007, os sambadores assumiram, em Santo Amaro da Purificação, o solar Subaé¹⁶, como a Casa do Samba de Roda. Foram anos de muito aprendizado, mas também de muitas conquistas pela direção da ASSEBA e dos mestres e grupos de samba de roda. Alguns grupos se afastaram, outros se aproximaram e hoje são quase 100 grupos cadastrados na ASSEBA. A partir de 2005, a ASSEBA assumiu um Pontão de Cultura¹⁷ com financiamento para três anos de atuação. Neste período, se constituiu a Rede das Casas de Samba¹⁸, contabilizando hoje 15 casas em municípios diferentes, descentralizando poderes, tarefas, projetos, e gerando novas lideranças locais. Foram realizados inúmeros projetos de pequeno e médio porte pela ASSEBA, lideranças e associações locais. Deste modo, comportamentos competitivos improdutivos comuns entre diversos grupos e mestres de samba de roda, perceptíveis durante a preparação da primeira mostra, parecem ter sido amenizados em virtude dos laços construídos nos inúmeros encontros, reuniões e assembleias realizados na Casa do Samba ao longo dos sete anos decorridos desde a patrimonialização.

Inicialmente, eu não queria assumir a coordenação geral da Segunda Mostra do Samba de Roda, mas depois de propor uma coordenação com três coordenadoras regionais, me entusiasmei com a perspectiva de contribuir para a formação de novas lideranças e responsabilidades compartilhadas. Durante o processo, tivemos divergências com a direção da ASSEBA em relação à seleção dos grupos externos convidados, sobre a construção de um pólo adicional em Salvador que não estava previsto no orçamento, sobre a distribuição de valores para

¹⁶ reformado pelo IPHAN através do programa *Monumenta*

¹⁷ O Ponto de Cultura é ação prioritária do Programa Cultura Viva e articula todas as demais ações. Iniciativas desenvolvidas pela sociedade civil, que firmaram convênio com o Ministério da Cultura, por meio de seleção por editais públicos, tornam-se Pontos de Cultura e ficam responsáveis por articular e impulsionar ações que já existem nas comunidades. Atualmente, existem mais de 650 Pontos de Cultura espalhados pelo país e, diante do desenvolvimento do Programa, o MinC decidiu criar mecanismos de articulação entre os diversos Pontos, as Redes de Pontos de Cultura e os Pontões de Cultura.

¹⁸ Ver <http://casadosambadabahia.blogspot.com.br>

determinadas despesas e sobre questões de ordem administrativa e política. Ou seja, não houve exatamente uma coordenação compartilhada e se tornou evidente a hierarquia interna por parte da direção da ASSEBA que impediu em alguns momentos a autonomia das coordenadoras sobre questões financeiras e organizacionais relativas ao projeto. Ainda assim, contornamos as diferenças e dificuldades, buscando a produção bem-sucedida da Segunda Mostra. Em relação à Primeira Mostra ocorreram algumas mudanças na estrutura, nos conceitos estéticos e práticas:

- A coordenadora geral convocou reuniões regulares com os coordenadores da ASSEBA e com as três coordenadoras regionais, todas mulheres negras, moradoras de localidades do Recôncavo e experientes em produção cultural. Por sua vez, estas mulheres convidaram colegas sambadores para assuntos de organização local;
- A Mostra aconteceu em três pólos do Recôncavo baiano (Santo Amaro, Maragogipe e Irará). Deste modo, pretendemos descentralizar e seduzir, tanto o público local, assim como pessoas da capital interessadas na cultura negra e popular. Foi negociado mais um pólo de apresentações em Salvador, que se realizou em parceria com o Teatro SESC do Pelourinho;
- A seleção coletiva dos grupos de samba de roda obedeceu aos seguintes critérios: não contemplar os grupos mais viajados; não contemplar os grupos que participaram de uma recente coletânea de CD's patrocinada pela Petrobras; não contemplar grupos que fogem da tradição do Samba de Roda definida no dossiê do IPHAN e sem qualidade cênico-musical reconhecida pelos coordenadores; contemplar grupos de regiões mais distantes e diversificadas.
- Os 12 grupos selecionados¹⁹ foram visitados pela coordenadora em companhia da/do coordenador(a) regional, novamente abrindo o debate sobre critérios de qualidade/estética musical e cênica para o samba de roda, seguindo a linha do patrimônio imaterial e da sabedoria dos mestres, pensando nas gerações futuras, como no interessado apreciador do samba de roda.

¹⁹ programação completa: <http://iimostradosambaderoda.blogspot.com.br/p/programacao.html>

- A Mostra abriu espaço para outras tradições de matriz africana reconhecidas como patrimônio imaterial ou em processo de patrimonialização. Deste modo, foram convidados grupos e mestres de jongo, carimbó e coco de outros estados do Brasil. Isto contribuiu para que muitos sambadores e moradores do Recôncavo tivessem acesso à riqueza da cultura popular brasileira.
- A Mostra incluiu debates sobre temas variados²⁰, oficinas de música e dança com os grupos de jongo, coco e carimbo e rodas de conversas com mestres e personalidades de algumas comunidades.
- No sentido de melhorar a visibilidade do samba de roda e das culturas populares, a Mostra proporcionou também um trabalho de divulgação intenso e direcionado ao meio cultural, midiático e artístico baiano através da assessoria de imprensa por profissionais e estudantes da UFBA e do trabalho de registro em foto e áudio dos próprios sambadores da ASSEBA.

O resultado foi surpreendente em vários sentidos, tanto pela participação ativa dos próprios sambadores, quanto pela recepção do público soteropolitano que sete anos depois da 1ª Mostra, parece encontrar no samba de roda um fator identitário, que está incluído nas vivências culturais e musicais da geração mais jovem. Foi registrada também uma participação engajada de várias personalidades do meio cultural, político, estudantil e artístico, não somente na apresentação do Teatro SESC Pelourinho sempre lotado, assim como nas cidades do Recôncavo (Santo Amaro, Maragogipe, Iará), onde ocorreram apresentações. Quem teve a oportunidade de acompanhar toda ou parte da Segunda Mostra, não pôde deixar de perceber a participação crescente e entusiasmada dos envolvidos, tanto pelos sambadores em várias gerações presentes, como pelo público viajante. No decorrer dos planejamentos e das atividades da Segunda Mostra percebi algumas mudanças de atitudes, de pensamento entre sambadores e sambadeiras:

- Mudou o foco de projeção. Ao invés de querer “agradar” para fora, percebeu-se a importância de uma atitude para dentro e de dentro para fora. Ou seja, surgiu uma postura performática que se desfez do modelo folclórico na medida em que os sambadores admitiram o

²⁰Santo Amaro: *Patrimônio imaterial – o que é?*; Maragogipe: *Produção cultural com culturas populares*; Iará: *Arte e criação estéticas com culturas populares*.

prazer de tocar para outros sambadores, para as comunidades do Recôncavo, para pessoas amigas, colaboradores, pesquisadores do meio cultural, artístico e acadêmico que, ao longo dos anos, foram incorporados como parte da comunidade mais ampla do samba de roda. Tornou-se visível o excelente entrosamento entre sambadores, convidados e interessados de vários contextos, como também o aprimoramento de uma relação profissional e madura entre uns e outros.

- Surgiu um conflito sintomático para o campo das culturas populares. Ou seja, a ASSEBA se viu entre dois paradigmas: 1. Desenvolver e realizar projetos culturais através de patrocínio, investindo na qualidade profissional e programação diversificada, gerando um padrão de excelência e satisfação, tanto para a recepção externa quanto interna; 2. Atender à pressão da própria ASSEBA que partiu do princípio de que, num projeto de grande porte, somente sambadores devem participar, visando alta remuneração, cargos e outras vantagens que nem sempre correspondem à experiência profissional dos mesmos.
- A decisão final de quais grupos seriam convidados, gerou um conflito entre coordenação geral da Segunda Mostra e a coordenação da ASSEBA. Este conflito, a meu ver, é reflexo da maneira pela qual o campo maior das culturas populares de tradição oral vem se delineando, há alguns anos. Em tal campo, as políticas culturais públicas têm favorecido a divisão e separação entre os contemplados, ao priorizar determinados segmentos que devem seguir, à risca, as coordenadas e pressupostos da linha de política pública de modo a serem beneficiados com a seleção de projetos, distribuição de vantagens e individualização do sucesso das iniciativas que são, inclusive, utilizadas até para a construção de carreiras políticas. Com a aplicação do conceito de patrimônio imaterial ao samba de roda e a outras manifestações de matriz africana, nota-se o desvio do foco na luta pelo reconhecimento generalizado das culturas populares e tradições orais brasileiras para vários focos específicos, legítimos, porém conflitantes. Ou seja, se confundem, em um mesmo campo de intervenção cultural e política, demandas que são das culturas populares e do patrimônio imaterial, com demandas que são do campo do folclore, das culturas negras, de culturas indígenas ou da cultura regional.

- A representação estética e musical do samba de roda e de temas recorrentes, como tradição e/ou modernidade musical, preservação e/ou “evolução”²¹, foi outro tema controverso na preparação da Segunda Mostra e que trouxe mudanças na concepção e atuação de muitos sambadores, principalmente daqueles de gerações mais novas que optam pela modernização e padronização: repertório e estilo vocal reduzido e semelhante ao estilo de canto de partido alto e pagode baiano; instrumentos industrializados com sonoridades padronizadas, exclusão dos instrumentos e sonoridades de tradição oral; os mestres e mestras, antigos, do samba de roda como “pano de fundo”, parecendo enfeites e sem destaque, em vez de serem atores principais, entre outros, a ser discutido no próximo parágrafo.
- Um problema crônico no samba de roda, aliás relacionado ao problema acima citado, é a questão da sonorização que leva a situações hilárias em diversas apresentações de grupos do samba de roda, principalmente em festas populares. A sonorização normalmente é realizada por pessoas que geralmente atendem às demandas de prefeituras para festas locais²². Estas festas costumam ocorrer em palcos megalomaniacos, de acordo com o modelo baiano atual de entretenimento para o carnaval, micaretas ou festa junina. Tanto os aparelhos sonoros, quanto os operadores dos mesmos, são ineficientes, musical e tecnicamente. Neste sentido, forçam a execução de um padrão de som característico do *pagode*, *arrocha*, *fórró universitário* quando uma música muito alta, saturada, estridente - e com exagerado uso de graves/baixos e efeitos de todo tipo - for a norma. Os grupos de samba de roda, por um lado, não se sentem seguros para contestar e rejeitar esse tipo de sonoridade. Por outro lado, há músicos dos próprios grupos que defendem a necessidade de “seguir a evolução” e adaptar o samba de roda ao padrão sonoro, descrito acima. Até o final da Segunda Mostra, discutiu-se isso com a coordenação da ASSEBA e com representantes dos grupos de samba de roda. Chegou-se ao consenso, fortalecido pela experiência vivenciada na Segunda Mostra, que as apresentações e a recepção do

²¹ Alguns sambadores, jovens e ligados a contextos midiáticos, utilizam esta palavra como um mantra que parte do princípio de que a ideologia da festa, a eletrificação, a padronização e carnavalização de estilos musicais, seriam algo “natural”, uma espécie de processo evolutivo da música baiana, quando - na verdade - só justificam interesses comerciais vampirescos.

²² Curiosamente, algumas dessas festas têm um fundamento na tradição popular, p. ex., as festas de santo padroeiro. Embora mantenham alguns rituais tradicionais, essas festas são cada vez mais descaracterizadas e têm excluído manifestações populares originais.

público são mais satisfatórias e prazerosas, quando se utiliza um som modesto e semi-acústico.

5 ESTÉTICA E REPRESENTAÇÃO CÊNICA-MUSICAL DO SAMBA DE RODA

Sem possibilidade de questionar a sociabilidade dos microuniversos regido por questões históricas e sociopolíticas que revelam as marcas profundas da escravatura no Recôncavo, procurei durante o processo de preparação das duas Mostras (re-)introduzir reflexões, valores e elementos do samba de roda que formam uma ponte entre suas práticas e expressões estéticas (musicais, cênicas e poéticas). Abaixo, vou mencionar alguns exemplos dessas negociações estéticas conflituosas e a capacidade dos sambadores em contornar obstáculos e recorrer a soluções novas e antigas:

Chulas e corridos: são pouco tematizados entre sambadores, sobretudo jovens que hoje em dia cantam somente 10 ou 20 % do repertório guardado na memória oral dos mestres. Os cantadores de chula antigos (re-)conhecem a riqueza do vasto repertório de *chulas* e *relativos* e apontam o modo “correto” de cantar a chula em duas vozes, com entonação e impostação vocal anasalada em terças neutras que a maioria dos jovens não domina nem procura aprender. No decorrer dos anos percebi que as gerações mais novas (20-40 anos) perderam o referencial auditivo e vocal que os velhos adquiriram através da convivência com antigos mestres da tradição oral. Uma ilustração disso é o *Samba de Maragogipe*, de Maragogipe. Os sambadores jovens que lideram o grupo e a cantoria, modernizaram ritmos e repertórios e, ao mesmo tempo, afirmam que estão preservando o samba de roda. Na reunião que tivemos, antes de se iniciar a Segunda Mostra, no porto de Maragogipe, eles demonstraram que cantam coisas novas, mas também *chulas* antigas. Entretanto, percebi que para o líder vocal do grupo, cantar a **letra** de uma chula antiga, era fato suficiente de preservação, sem se dar conta de que a maneira de cantar descaracteriza a qualidade vocal da chula. Quando comentei essa diferença, um mestre mais velho, que estava o tempo todo calado, levantou a voz: “*Tá vendo, é isso que estou falando sempre, mas ninguém me escuta!*”. Em alguns casos, muitos grupos dão destaque para os velhos cantadores de chula, bastante valorizados pela comunidade, porém muitos jovens os menosprezam, influenciados pela mídia que enaltece o perfil vocal do cantor de

axé/pagode. Para estes jovens então, ansiosos em aderir à “evolução da música baiana”, os velhos cantadores de chula são simplórios, “malvestidos”, desentoados e desafinados.

Prato-e-faca: Muitas sambadeiras antigas, e também homens²³, tocam este instrumento adaptado da cozinha, utilizando um prato de esmalte e uma faca de metal com um lado cortante. Dona Aurinda²⁴ dá uma declaração de amor (“*isso para mim é uma joia!*”) e uma aula sobre a qualidade específica do instrumento, explicando que é justamente o prato velho, com alguns buracos no esmalte, que fornece sonoridades interessantes que podem ser aproveitadas para o samba. Em conversas informais, as sambadeiras desconstroem o mito *santamarense* de que Dona Edith teria sido a criadora ou precursora desse instrumento *prato-e-faca*, até porque, Dona Edith tocava em prato de louça/porcelana que não é a referência da tradição oral. Pelo contrário, sabe-se que o samba tem cheiro de suor do trabalho duro na roça e que antes do prato de esmalte usava-se a enxada! Todos os grupos reconhecem a qualidade específica rítmica e sonora do *prato-e-faca*, documentado no Dossiê e CD do Samba de Roda. Com a patrimonialização, as sambadeiras antigas foram mais valorizadas e têm um lugar de destaque em vários grupos. Tem ocorrido, entretanto, que, na falta de um *prato-e-faca*, sua função rítmica-sonora é transferida para um triângulo ou por “instrumentos” improvisados na hora: forma de bolo, tampa da panela ou reco-reco – feito de bambu/cabaça ou de recriações metálicas (som mais agudo), por exemplo, uma mola de metal, amarrado em um ferro-de-passar ou numa calota de carro!

A viola *machete* e outras cordas: a viola *machete* estava praticamente em extinção²⁵ e recebeu atenção especial pelo IPHAN e por alguns pesquisadores, sendo estudado, reconstruído e re-introduzido por vários tocadores e grupos de samba chula nos últimos anos. A participação do pesquisador e músico Cássio Nobre que estuda e toca a viola *machete* há vários anos

²³ Um bom exemplo foi seu Zé da Glória, sambador querido e alegre de Maracangalha (S. Sebastião do Passé), falecido em 2012.

²⁴ Sambadeira, irmã do famoso Mestre Quadrado (1925-2005), moradora da Ilha de Itaparica, contando os segredos do prato em entrevistas realizadas durante filmagem do *Cantador de Chula* (www.cantadordechula.wordpress.com)

²⁵ com exceção do já mencionado grupo Samba Chula Filhos da Pitangueira e Zé de Lelinha que desde sempre tocava com a viola *machete*.

e começou a ser chamado por grupos de samba chula²⁶ para tocar nas suas apresentações, contribuiu fortemente para a re-introdução desta viola nos grupos de samba chula e tem estimulado alguns jovens a construir e estudar este instrumento também. Entretanto, alguns grupos se queixam da imposição dessa viola pela ASSEBA. Alegam que em suas tradições locais, ela nunca foi tocada e sempre priorizaram a viola três-quarto ou o violão. Para solos mais agudos e melódicos, priorizaram o cavaquinho ou até mesmo uma sanfona. Neste contexto, novas soluções musicais têm surgido. Em alguns casos, os tocadores de cordas resolvem usar diversos instrumentos de corda no samba, antigos e novos, experimentando suas sonoridades. Alguns fazem questão de produzir um som, ritmo e floreio característico do samba de viola e samba chula inclusive com a guitarra, como afirma o violeiro Roque do grupo *Raízes do Samba de Tocós*:

...sempre vi samba de roda sendo tocado de uma viola,... eu fiz a guitarra soar como uma viola, um violão, um cavaquinho, mas a guitarra tinha um mito de que só servia para magnatas, para trio elétrico, que era pra *rock 'n' roll*,... falei não! Eu vou fazer uma guitarra tocar samba de roda! Ai fiz o quê? Levei a afinação dela para uma afinação de cavaquinho, que a maioria das violas tocam na afinação do cavaquinho (...) e segura a nota como base, a nota de sol solta ... eu fiz a guitarra soar como uma viola...²⁷

De fato, a postura e trajetória de Roque como cantor e violeiro da tradição oral é de um músico curioso e interessado que se dedica plenamente à preservação do samba de roda, sem abrir mão de indagações estéticas individuais. Outro caso é de um dos mais tradicionais grupos de samba chula, *Coisas de Berimbau*, que sob a liderança do Mestre Aloísio criou uma polêmica por ter um músico jovem que introduziu um contrabaixo elétrico no grupo. Sem contribuir com as chulas lindamente cantadas por cinco mestres antigos da chula, o contrabaixo tinha a única função de agradar a clientela de festa e aumentar eletricamente o som absurdamente amplificado de um grupo antigo que não precisava de nenhum reforço artificial por

²⁶ p. ex. no caso do *Samba Chula de São Braz* que convidou Cassio Nobre para gravar o CD *Quando dou minha risada, ha, ha...* pelo Prêmio Pixinguinha 2008, e para várias viagens internacionais na Dinamarca, Portugal, Israel, Bélgica, Holanda, França, Inglaterra.

²⁷ Afonso Santos das Virgens (Roque da viola) – entrevista em abril 2013, Salvador.

saber cantar e tocar “*no osso*”²⁸. Sobre minha pergunta por que o som teria que ser amplificado desse jeito agressivo e estridente, eles responderam que não precisam, mas “*o patrão que manda...*”. Minha atitude crítica gerou debates entre sambadores antigos e novos, e por sua vez foi discutido com as coordenadoras regionais e a diretoria da ASSEBA e não se encerrou com a Mostra do Samba de Roda. A reflexão e o debate continuaram no campo entre os protagonistas e certamente não se encerraram, mas são necessários para gerar novos parâmetros de valorização e continuidade da tradição oral, começando a serem discutidos de forma consciente por lideranças jovens.

A vestimenta: uma polêmica antiga oriunda do tempo da folclorização quando os grupos tradicionais “precisavam” se vestir de forma colorida e padronizada para serem contratados em festas populares pelas prefeituras. Roupas coloridas certamente fazem parte da vivência festiva dos sambadores, mas não com estampas exageradamente coloridas e um figurino de saia e blusa idêntico para todas as sambadeiras. A vestimenta exuberante da *baiana*, branca, com partes em cores e cheia de panos e adereços, emprestados das filhas de santo das religiões afro-brasileiras, é utilizada por grupos de samba de roda, cujos integrantes na sua maioria praticam candomblé ou umbanda. Durante a Segunda Mostra percebi que vários grupos rurais, que foram chegando aos poucos e não participaram da Primeira Mostra, utilizaram o estilo totalmente uniformizado que os grupos mais antigos e reconhecidos já não utilizam mais, por entender que é uma padronização folclorizada (e barata) que não agrada a eles mesmo²⁹, nem ao público culturalmente interessado. Uma solução negociada e adotada por vários grupos de samba chula é uma roupa festiva como utilizada na região: os homens com chapéu masculino (não de palha) e uma camisa social, unicolor, cada um com sua cor; as mulheres com saias largas, coloridas e distintas. Blusas em uma cor, p. ex. branca, ou cores distintas que combinem entre si e com as saias, destacando a beleza singela de cada sambadeira complementada com torços, colares, pulseiras, sandálias ao gosto de cada uma delas.

²⁸ Jargão dos cantadores de chula para descrever a situação quando cantam chula e relativo em duplas, *a capella*, ou seja, sem os outros instrumentos ou somente com pandeiro e sem amplificação elétrica.

²⁹ Vários sambadores, sobretudo mulheres, reclamam das camisas de lycra, porque acham feias com uma única cor gritante, argola apertada e ficam suando muito enquanto tocam e dançam.

6 TRADIÇÕES CÊNICO-POÉTICO-MUSICAIS NA SOCIEDADE DE INTERAÇÃO E CONSUMO CULTURAL

O samba de roda, como muitas tradições cênico-musicais de matriz africana, sempre foi música/dança/ritual com significados multifacetados enraizados na vida comunitária. Há muito tempo e principalmente depois do registro como patrimônio imaterial brasileiro e da humanidade, o samba de roda e seus protagonistas foram e estão sendo sujeitos a uma série de representações estéticas para grandes e pequenos públicos comerciais, comunitários, alternativos e internacionais.

Em debates e posições teóricas sobre tradições musicais no Brasil, nota-se uma atitude crítica entre pesquisadores e intelectuais quanto ao papel da mídia, produção cultural, modernização, exploração estética de sons e imagens das músicas populares de tradição oral. Conceitos como “espetacularização”, “canibalismo”, “devoração”, entre outros, ilustram a atitude muitas vezes predatória da relação entre mídia, autoridades, mercado, consumidor cultural e os detentores dos saberes imateriais e praticantes das tradições populares. José Jorge de Carvalho, por exemplo, afirma que

A profanação (como a “espetacularização” e a “canibalização”) é uma via de mão dupla. Por um lado, é o próprio grupo que aceita se “autoprofanar”, isto é, retirar a sua tradição cultural e devocional da dimensão protegida do sagrado e expô-la ao entretenimento dos consumidores em um contexto profano. Por outro lado, são os espectadores que também contribuem para esse desgaste, independente do esforço dos artistas populares, na medida em que rejeitam a dimensão mítica e sagrada, fixando-se apenas nos aspectos exteriores do espetáculo (CARVALHO, 2010: 60).

Do mesmo modo, recentemente Alberto Ikeda, ao discutir as políticas públicas brasileiras das últimas décadas para as culturas populares e sagradas, alerta para os usos e abusos provocados pela folclorização e espetacularização:

Esse último tipo de intervenção é comum quando se escolhem as manifestações tradicionais como atrações artísticas ou turísticas de representação do país, do estado (folclore da Bahia, p. ex.), compreendendo-os como fenômenos isolados dos seus contextos históricos e sociais que lhes dão sentido. Por exemplo, um mestre de folia de reis, que é uma espécie de líder espiritual, religioso, devoto e representante dos três reis magos (...), passa a ser visto como representante do folclore brasileiro ou fica incluído na categoria de “artista popular” ou “brincante”, o que, sem dúvida, é al-

go estranho para o próprio. Naturalmente, não se podem desconsiderar os aspectos estéticos e lúdicos que também integram a maioria das expressões populares tradicionais, (...) mas que não são essas as suas essências para os próprios participantes, mesmo que sejam nomeadas popularmente como “brincadeiras”. Assim, nem tudo nas culturas tradicionais pode se transformar, generalizadamente, em espetáculo artístico ou deve servir à “geração de renda”, à maneira das preocupações utilitaristas, sobretudo governamentais, embora, obviamente, não se defenda aqui qualquer visão purista ou ingênua desses grupos, nem a intocabilidade desses (IKEDA, 2013: 184-185).

Questões como descaracterização, desapropriação, exploração e aproveitamento estético e econômico são discutidos internacionalmente desde os anos 90 em função do sucesso da chamada *world music*, como conjunto de músicas tradicionais e populares, fora do *mainstream* da indústria fonográfica que começaram a serem divulgadas a partir dos anos 80. Esse fenômeno gerou um novo mercado musical, até hoje vivo em inúmeros festivais desse segmento no hemisfério norte, que apresentam uma miscelânea de estilos musicais de toda parte do mundo, mas seguem a mesma lógica de mercado de entretenimento dentro de um espaço e nicho cultural bem definido. Com o esvaziamento dos gêneros pop/rock, vários artistas de renome internacional têm gravado com músicos de tradições populares africanos, latino-americanos e asiáticos. Tal atitude tem provocado o surgimento de controvérsias sobre usos e abusos dessas musicalidades originárias.³⁰ Esse debate não obteve tanta repercussão no Brasil, até porque se trata de um país que dispõe de muitas “músicas do mundo”, digamos, na própria casa. Poucos países como o Brasil possuem uma riqueza musical tão diversificada. São centenas de gêneros e estilos musicais e cênicos, urbanos, rurais, populares, (semi-)eruditos, vocais, instrumentais, contemporâneos, tradicionais, (inter-)nacionais, eletrônicos, acústicos quase sempre desconhecidos pela maioria dos brasileiros!

Vou apontar para algumas possibilidades e caminhos estimulantes de produção e consumo cultural, especificamente das tradições populares de matriz africana que revelam um caráter prioritariamente festivo e não religioso³¹. A meu ver, muitas vezes, as críticas partem

³⁰ p. ex. Erlmann e Guilbault em <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrit/themen/pst03/index.htm> e outros debates em torno de Paul Simon (*Graceland, Rhythm of the Saints*), Peter Gabriel (Womad, Realworld), Michael Jackson com Olodum etc.

³¹ De forma alguma percebo o profano e sagrado como antagônico, mas como complementares um ao outro. Esta complementação está presente em todas as expressões de matriz africana em grau maior e menor a depender do contexto, espaço e tempo.

de pressupostos que não são necessariamente inerentes às culturas e comunidades tradicionais, e sim ao mundo acadêmico ocidental e suas classificações que enfatizam e constroem (mesmo nas entrelinhas) divisões teóricas:

- Entre entretenimento e diversão. Superficialidade por um lado (conotação negativa) e sagrado, religioso, ritual, seriedade (conotação positiva);
- Entre um espaço e tempo midiático artificial, construído externamente à comunidade (“negativo”) e um espaço e tempo natural, orgânico, integrado à comunidade (“positivo”);
- Entre o “comercial”, interesses econômicos, barganha por poder, dinheiro e fama, induzido de fora pelo “capitalista” (“negativo”) e o desinteressado, comunitário, solidário, motivado por prazer, herança, sagrado, laços pessoais na comunidade “socialista” (“positivo”);
- Entre legitimação e competência de dançar, cantar, encenar, rezar, “brincar”, enquanto membro de uma comunidade e a atitude e desejo, tida como invasiva de pessoas “de fora”, que interagem, dialogam, pesquisam, curtem, dançam, tocam, se identificam, aprendem e buscam se integrar de alguma maneira;

Me pergunto se a patrimonialização, assim como definições e conceitos antropológicos e etnomusicológicos, não contribuam para uma espécie de folclorização (pós-moderna), tão combatida pelos mesmos que a criticam e tornam praticamente impossível conceituar e delimitar o campo das culturas populares, sagradas ou de tradição oral, quando se leva em conta a complexidade histórica e terminológica das realidades descritas (CARVALHO, 2004 e 2010; IKEDA, 2013). Muito pouco se escreve sobre mudanças possíveis e caminhos interessantes, considerando o fato de que as audiências participativas, essenciais para a continuidade das tradições cênico-musicais, estão mudando, visto que a comunidade local e vizinha está cada vez mais ausente nos rituais e festejos tradicionais por questões sociológicas econômicas, religiosas, etc. A pressão das condições e ambientes em transformação, da cultura midiática, das novas tecnologias, das políticas locais, dos artistas, músicos e produtores culturais contribuem para o surgimento de conflitos e transformações maiores, sobre os quais pesquisadores e estudiosos culturais têm pouca influência. Por outro lado, esta realidade traz consigo novas possi-

bilidades e soluções estéticas, culturais e performáticas pouco tematizadas ou muitas vezes com um viés pejorativo³² entre os etnomusicólogos.

Por outro lado, no campo das músicas populares urbanas, contextos específicos de produção cultural profissional são largamente aceitos e pouco questionados, como se fossem realidades totalmente distintas. Na verdade, as fronteiras, em muitos casos, são e sempre foram muito maleáveis e permissíveis, pela própria história e característica do surgimento das músicas populares brasileiras.

Neste sentido, na crítica acadêmica há pouco lugar ativo para o músico popular da tradição oral que pode ser visto e reconhecido como artista e pessoa criativa (Ver DÖRING, 2012) interessado em dialogar com outros músicos/artistas, grupos e audiências, compostas por apreciadores/consumidores das artes populares que se encontram em eventos, que promovam as tradições cênico-musicais. Do mesmo modo, pouco se leva em conta a possibilidade e importância de provocar no artista popular uma reflexão sobre seu fazer musical e artístico, sua concepção e performance estética (instrumentos, timbres, repertórios, improvisação, arranjos coreográficos e musicais, utilização de espaços, indumentária, vestimenta). Tampouco se reconhece a via dupla das expressões estéticas das culturas populares, no sentido da visibilidade e do consumo cultural, que pode, sim, interessar tanto aos artistas populares quanto aos possíveis consumidores ou participantes presentes em eventos tradicionais ou recriados (reinventados). Estes eventos podem contribuir para o reconhecimento e a continuidade das culturas populares, não somente no sentido de devoração por parte de uma classe média, mas também para que as pessoas que se aproximam, se deixam “devorar” pelas musicalidades, poesias, pelos movimentos, gestos e principalmente pelas personalidades interessantes e eloquentes que podem se conhecer no universo do samba de roda, como nas demais tradições de matriz africana.

De fato, o problema é que a espetacularização das culturas populares é mais antiga do que evidenciam os fenômenos descritos nos últimos anos, decorrentes de uma maior valorização destas culturas por políticas públicas específicas, pela atuação de associações, de pesqui-

³² É como se existisse um certo bordão, nos discursos e na formação acadêmica de cientistas sociais e etnomusicólogos, que repetem o efeito negativo da produção e do consumo cultural no meio das tradições populares, muitas vezes, sem conhecimento do campo específico e sem nenhuma resposta concreta para os artistas populares, ou sem apontar caminho possível para o diálogo com o público.

sadores e instâncias governamentais que desde a era Vargas estiveram submetidas a discursos folclorizantes ou nacionalistas.

No caso do Maranhão, por exemplo, José Sarney e Roseane Sarney construíram, ao longo de três décadas, uma relação de aparente cumplicidade com mestres e mestras da cultura popular, o que não os impediu de deixar o estado entre os mais injustos socialmente do país, com os piores índices nacionais de desenvolvimento humano. E muitos mestres e mestras da Bahia foram também cooptados pelo mesmo tipo de populismo corrupto capitaneado por Antônio Carlos Magalhães. Ao longo de 40 anos o *carlismo* conseguiu projetar uma imagem espetacularizada da chamada “cultura popular baiana”, enquanto os índices sociais do estado chegaram a ficar entre os três mais baixos do país, ao lado justamente do Maranhão (CARVALHO, 2010: 53-54).

Há muitos anos, venho trabalhando, interagindo neste contexto sociopolítico, especificamente no universo do samba de roda. Sempre tinha consciência de que iria provocar reação, conflito, transformação, principalmente porque represento muitas contradições possíveis neste campo: sou mulher, branca, estrangeira (“*gringa*”) e contestadora³³. Aqui não posso expor todas as experiências que vivenciei no meio dos sambadores, como também no meio cultural e intelectual, porque seria um artigo novo.

Nunca concordei com um discurso de que a evolução “natural” das tradições populares, no caso do samba de roda, seria a melhor solução, haja vista o histórico específico da Bahia e os vícios decorrentes dos protagonistas nas relações entre e com os grupos populares. Durante a realização de muitos projetos culturais com culturas populares, defendi a tese, na prática e teoria, de que seria possível elaborar e realizar projetos culturais com as culturas populares com qualidade profissional que abrissem um diálogo maior entre os protagonistas e novos públicos, além do viés do folclore e da visão paternalista sobre o “brincante” e que reconhecesse o potencial criativo e artístico dos mestres e grupos da tradição oral. Para concluir, quero chamar atenção para três problemáticas históricas na Bahia, que identifiquei ao longo dos anos de trabalho de criação e realização de projetos culturais. Estas problemáticas constam na agenda oculta dos sambadores e seus mediadores quando lutam por espaço, verbas, reconhecimento e possibilidades da representação estética:

³³ Sempre rejeitei rótulos, que tinham a intenção de me excluir dos debates, das decisões e dos projetos, com argumentos convenientes e falsos, de que eu viria de fora para explorar o samba de roda.

1. O incômodo com o paternalismo, protecionismo, clientelismo e folclorização geram abuso do poder político, desde a época do carlismo, e tem tido continuidade no âmbito dos governos municipais;
2. A insatisfação com a carnavalização e a cultura da festa na Bahia, fenômeno mais recente, se alastra pelo interior da Bahia, assumindo dimensões avassaladoras através do espetáculo midiático e do poder que as grandes emissoras exercem, localmente;
3. A revolta com a canibalização (Ver CARVALHO, 2010), exercida por muitos artistas baianos, ou seja, músicos e compositores que não somente utilizam elementos estéticos da cultura popular (algo tido quase como “normal”), mas, de fato, os vendem e se colocam como porta-vozes da cultura popular expropriada.

Sobre cada um desses três pontos poderia citar inúmeros exemplos de conflitos e situações esdrúxulas, vivenciados por muitos grupos de samba de roda e presenciados por mim ao longo dos últimos 12 anos. Ocorre, entretanto, que são situações extremamente complicadas, difíceis de serem resolvidas e denunciadas, porque os mecanismos de abuso dos poderes envolvidos, em vários níveis, às vezes simultâneos, permeiam discursos, comportamentos e negociações dos próprios sambadores.

Finalizando, não quero contestar os argumentos dos autores citados quanto à desapropriação e mediação predatória de tradições cênico-musicais brasileira, apenas apontar pistas, reflexões e motivações por outros ângulos que são pouco tematizados quando se trata de tradições populares, as quais, como é o caso do samba de roda, são essencialmente participativos, festivos e dialógicos em sua própria natureza. É importante levar em conta a visão e a autoimagem dos próprios sambadores que fazem questão de expor seu trabalho e conhecimento cênico-musical de forma prazerosa e direcionada para uma audiência que pode ser a própria comunidade em que vivem e atuam, como também uma comunidade de pessoas, amantes e visitantes eventuais ou mesmo frequentadores assíduos dessas tradições. O público, de forma geral, é uma variável difícil de medir e classificar, mas que não pode ser excluído dessa discussão, porque representa um potencial enorme de pessoas, com motivações e interesses variados. Isto favorece o surgimento de inúmeras possibilidades de interação, diálogo, criação artística, educação, formação, sustentabilidade, que podem ser também oportunizadas por sambadores e sambadeiras, na medida em que eles/elas têm consciência e adquirem profissio-

nalismo sobre: como, onde, quando, porque, por quanto e o quê estão apresentando e defendendo, como herança e continuidade ancestral.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, J. Jorge. Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento. *Série Antropológica*, no. 354, Brasília: UNB, 2004.

_____. ‘Espetacularização’ e ‘canibalização’ das culturas populares na América Latina. In: Revista ANTHROPOLÓGICAS, ano 14, vol.21 (1), 2010, p. 39-76.

DÖRING, Katharina. O Samba de Roda do Sembagota – entre tradição e contemporaneidade. Dissertação de Mestrado. EMUS-UFBA, 2002.

_____. O Samba da Bahia: Tradição pouco conhecida. Em revista *Ictus* 5: 69-92. EMUS - UFBA, 2004.

_____. *Wahrnehmung und Ausdruck in afrobrasilianischen Tanz-Musiktraditionen : sinnlich-ästhetisches Lernen im Samba de Roda - Recôncavo-Bahia*.

<http://dokumentix.ub.uni-siegen.de/opus/volltexte/2012/606/>: Universitätsbibliothek Siegen, 2012.

IKEDA, Alberto T. Culturas populares no presente: fomento, salvaguarda, devoração. *Estudos Avançados* 27, USP, 2013. p. 171-190.

SANDRONI, Carlos e SANT'ANNA, eds. *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Dossiê IPHAN 4. Brasília: IPHAN, 2006.

TRAVASSOS, Elizabeth e ZAMITH, Rosa Maria (org.). *Samba de Roda no Recôncavo Baiano*. CD. FUNARTE, 1994.

www.asseba.com.br

www.mercadocultural.org

<http://casadosambadabahia.blogspot.com.br>

www.cantadordechula.wordpress.com

www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst03/index.htm

Recebido em: 22 de novembro de 2013.

Aprovado em: 14 de dezembro de 2013.