

EDITORIAL – ESTUDANDO O SAMBA ...

Ari Lima
Katharina Döring
Tiago de Oliveira Pinto

*Sambadores, protejam essa arte bela!
Façam um congresso pra ela, não deixem o samba parar!
Ele morrendo, seca a fonte dos conjuntos,
Se acaba a mãe dos assuntos da cultura popular*
Antônio Ribeiro da Conceição – Mestre Bule-Bule

O Dossiê “Estudando o Samba...” vem com a proposição de apresentar autores/as e estudos sobre os muitos sambas da Bahia, do Brasil em geral que constituem uma espécie de marca particular do Ser Brasileiro, uma “unidade simbólica elementar” (Serra, 2000, p. 99), embora ainda lhes falte o devido reconhecimento enquanto marcas das matrizes africanas que chegaram ao Brasil ao longo de séculos de escravidão negra. A bibliografia sobre os sambas brasileiros contabiliza inúmeros títulos no Brasil, com maior representatividade e visibilidade, a ponto de que este tema poderia ser um assunto resolvido e debatido, no que se refere à contextualização e historicidade na literatura conhecida (E. de ALENCAR, S. CABRAL, H. COSTA, A. DINIZ, B. FERREIRA GOMES, N. LOPES, R. MOURA, L. RANGEL, M. T. B. da SILVA, T. de SOUZA, J. RAMOS TINHORAO, J. B. VARGENS, H. VIANNA, e outros).

Historicamente encontramos narrativas, que pensam um tempo-samba cronológico e evolutivo a partir dos seus protagonistas e do seu mito fundador – ‘Pelo telefone’, que teria sido o primeiro samba brasileiro no cenário das ‘tias baianas’ – para a construção imaginária do país ‘mestiço’ e da suposta ‘democracia racial’ e cultura nacional forjada, que pouco se interessa em retratar subjetividades e territorialidades negras, de acordo com Ari Lima:

Daí chegam à reflexão sobre o samba carioca urbano e industrial, redefinido como nacional e mestiço. Desse modo, tendem a um etapismo que defende o gênero samba como decorrência de um avanço civilizatório evidenciado na alteração de posturas, costumes, valores, moralidade e sociabilidade. Refletem sobre a alteração provocada pelo microfone, pelo disco e pelo palco, no

modo de cantar, ouvir e fruir. Defendem uma história do samba que teria se iniciado na Bahia tradicional e prosseguido no Rio de Janeiro moderno e mestiço a partir do final do século XIX. Esta história funda um samba carioca urbano e industrial, em seguida socialmente mediado, nacional e mestiço, mas faz submergir vários outros sambas no Rio de Janeiro, em São Paulo, Sergipe, Pernambuco ou na Bahia não registrados em discos ou livros, não disseminados e compartilhados pelas elites, não submetidos aos padrões de mediação sociocultural, racial e política ocorrida no Rio de Janeiro. (LIMA, 2013, p. 124)

Na literatura sobre o samba, percebe-se uma cisão entre um samba, enquadrado como 'folclore', e aquele tratado como 'música', enquanto produção autoral e comercial, reforçando o discurso evolutivo, evocado pelos cronistas e artistas da MPB que atribuem à Bahia o seu "lugar de reserva de autenticidade" (LIMA, 2013, p. 130), o qual foi pouco contestado pelos artistas e meios culturais baianos, que insistem em propagar uma visão umbilical da Bahia, enquanto berço-portal 'Mãe África', reiterando estereótipos, os quais, afinal das contas, somente servem para a divisão e dominação das práticas negras:

De fato, baianos e cariocas, sambistas e estudiosos do samba no Brasil incorrem numa inadequação, uma vez que em seus discursos de origem e disputa pelo samba nacional e mestiço ratificam um programa institucionalizado pelas elites, que exclui as camadas populares e negras ou as assimila para civilizá-las e modernizá-las. (ibid., p. 132)

No entanto, nos últimos 20 anos surgiram publicações sobre o samba carioca e a percepção histórica e sociocultural dos agentes, comportamentos e das comunidades no processo dos saberes e fazeres do samba, que tem mudado o foco para novas paisagens temáticas da contemporaneidade: gênero, raça e feminismo, ações afirmativas, estéticas musicais e poéticas negras, juventudes negras 'globais', iniciativas sócio-educacionais e comunitárias, entre outros, que contribuem para o reconhecimento da performance musical do evento como um todo, da ritualidade, da participação fundamental das comunidades, juventudes e mulheres negras, p. ex. nas publicações de Nei Lopes, Spirito Santo, Samuel Araújo, Carlos Sandroni, Jurema Werneck, Maria C. Pereira Cunha, Luís Antônio Simas entre outros/as autores/as. PARANHOS ajuda a compreender

a complexidade e os diversos movimentos e processos em torno da luta pelo reconhecimento do samba como símbolo nacional, que nunca foi um samba uniforme, e muito menos um caminho histórico linear:

Desse prisma pode-se dizer que, na verdade, são muitos os sambas da minha terra, até sob a ditadura estado-novista. Nunca se conseguiu uma tal padronização ou uniformização na produção do samba que calasse as divergências, inclusive as diferenças estilísticas. Aliás, nem sequer no interior dos aparelhos de Estado existiu um pensamento único, monolítico, acerca do significado do samba. As contradições e conflitos próprios das lutas de representações afloraram aí também. Na ausência de um projeto cultural hegemônico, distintas propostas de disciplinarização das manifestações artísticas de origem popular terminaram por emergir. Pondo às claras seu ranço profundamente elitista, um grupo de intelectuais ligados ao Estado deu vazão à sua repulsa ao samba em artigos publicados na revista Cultura Política. Nivelando-o a expressões artísticas primitivas, ao desregramento da sensualidade, à batucada da ralé do morro, eles o elegeram como objeto de uma campanha movida por propósitos educativos e civilizadores. Tratava-se não de abatê-lo – objetivo que admitiam ser impossível –, mas, sim, de domá-lo. (PARANHOS, 2003, p. 108)

A ameaça da dominação, domesticação, antropofagia, mercantilização e devoração, assim como o branqueamento do samba, enquanto musicalidade e performance negra ancestral que gera um discurso de autenticidade, também surge como preocupação a partir da política cultural da patrimonialização do IPHAN, iniciado há quase 20 anos. No entanto, ao longo dos processos de afirmação e empoderamento, percebe-se que a patrimonialização tem tecido um diálogo inusitado entre os diversos sambas nas regiões brasileiras: o ressurgimento do samba de roda como produção de conhecimento e cultura retorna com força para os centros urbanos e para os produtores e fazedores dos sambas ‘autorais’, incitando novas reflexões a partir dessas práticas musicais, enquanto territórios de saberes e fazeres estéticos das comunidades negras, sejam elas urbanas ou/ rurais. Depois do registro do Samba de Roda do Recôncavo baiano pelo IPHAN, em 2004, seguem os registros do Jongo do Sudeste no ano 2005, das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro em 2007, e ainda em processo de registro o Samba de Bumbo ou Samba Rural Paulista no ano 2013, entre outras músicas-danças de matrizes africanas, tais como o Tambor de Crioula no Maranhão, o Coco do Nordeste, as Congadas de Minas Gerais, o Carimbó no

Pará, além dos inúmeros registros de bens imateriais afro-ameríndias nos estados brasileiros.

O registro e a salvaguarda dessas músicas-danças regionais tem contribuído para uma maior interdisciplinaridade nas abordagens acadêmicas que se viram diante do desafio de compreender essas práticas musicais muito além do 'gênero musical', reduzido à fórmula rítmica e música popular autoral, que busca inserção no mercado fonográfico e legitimação no cenário histórico da MPB. As fronteiras de conceituação sobre o que seria na construção histórica, 'o samba', se dissolveram diante da pulsante produção e presença de práticas musicais (cênicas e poéticas) das tradições negras por todo Brasil que pareciam estar esquecidas ou simplesmente colocadas no escanteio 'folclórico', enquanto 'reminiscências africanas', supostamente sem autoria, historicidade, criatividade, vitalidade e inovação.

O Samba de Roda, seus atores, grupos, mestres, projetos, registros, suas pesquisas, criações, comunidades e inter-ações certamente tem impulsionado o diálogo entre vários campos de pesquisa, tais como etnomusicologia, antropologia, história (social e oral), comunicação, educação (musical, cênica, etc.), literatura (oral), etnocenologia, estudos étnico-raciais e culturais, economia e produção cultural, e sobretudo suas intersecções, de modo a inserir os sambas na história e no seu atual contexto sociocultural e musical. Trata-se de aprofundar e diversificar o conhecimento sobre os territórios dos sambas, seus saberes e atores que conseguiram ampliar seu lócus geográfico local para uma rede geo-cultural de múltiplas localidades, na consciência da 'diversidade na unidade'. Estas novas configurações geram meta-narrativas em permanente diálogo consigo e o mundo, a partir dos antigos e novos conflitos, mas também avanços no enfrentamento de velhos dilemas, na execução de projetos, pesquisas, transmissão e criação artística que retroalimentam reflexões e práticas musicais nos rizomas das músicas-danças brasileiras de matrizes africanas que assumem um caráter 'multiterritorial', p. ex. no contato com as comunidades da capoeira e das tradições orais afro-brasileiras por vários estados brasileiros. Dessa forma surgem identidades coletivas e individuais, e ainda redes identitárias relacionais que se compreendem como particulares, pelas referências ancestrais, geográficas, socioculturais, estéticas entre outras, ao mesmo passo que geram novos fluxos e comportamentos que só poderiam existir e se desenvolver junto aos processos de globalização e domínio dos meios de

comunicação e informação. Estes fluxos, organizam-se em forma de paisagens ou panoramas (APPADURAI, 1996), que atuam como elementos formadores dos mundos de pertencimento e imaginação, como p. ex. a rede (inter-)nacional da Capoeira: “mundos múltiplos que são constituídos pelas imaginações historicamente situadas de pessoas e grupos espalhados pelo globo”. (APPADURAI, 1996, p. 221). O impacto da globalização com a tendência de homogeneizar e anular as diferenças e particularidades, tem contribuído na busca maior pelos ‘mundos imaginados’, os quais no caso da Capoeira e do Samba de Roda se originam das antigas comunidades de pertencimento historicamente e geograficamente situadas (Salvador/Recôncavo), formando comunidades de pertencimento imaterial que se materializam e geram novas localidades e realidades sócio-relacionais (inclusive regionais).

Como no mundo contemporâneo vive-se, em múltiplas escalas ao mesmo tempo, uma simultaneidade atroz de eventos, vivenciam-se também, concomitantemente, múltiplos territórios. Ora somos requisitados a nos posicionar perante uma determinada territorialidade, ora perante outra, como se nossos marcos de referência e controle espaciais fossem perpassados por múltiplas escalas de poder e de identidade. Isto resulta em uma geografia complexa, uma realidade multiterritorial (ou mesmo transterritorial) que se busca traduzir em novas concepções, como os termos cosmopolita e “glocal”, este significando que os níveis global e local podem estar quase inteiramente confundidos. (HAESBAERT, 2002, p. 121)

Essas redes de relacionamentos ‘glocais’ que caracterizam a experiência da Capoeira de fato como uma paisagem sociocultural global e local ao mesmo tempo em seus milhares de núcleos pelo mundo inteiro, tem contribuído positivamente para a divulgação e o estudo do samba de roda. Nesse sentido a mobilidade de um grupo de mestres sambadores e sambadeiras, p. ex., que viajam, não identificados como um grupo com histórico específico, mas sim, como um grupo de saberes concentrados sobre um tema local (samba de roda), porém atendido por uma rede global (Capoeira Angola) em seus núcleos locais, atende a e reforça um novo movimento socioterritorial (PEDON, 2013), agregando aos poucos a velha e nova experiência do samba de roda, seguindo os três passos sugerido por PEDON (2013): comunicação, interação e constituição dos “espaços geradores”, que já

não dependem exclusivamente do espaço geográfico dos quilombos e terreiros do Recôncavo histórico:

A formulação da agenda de um movimento socioterritorial é uma prática política e corresponde a um processo caracterizado por três momentos: o primeiro é o de comunicação, no qual ocorrem as reuniões em que os membros socializam valores e ideias; o segundo é o da constituição de um “espaço interativo”, em que se dá o processo de aprendizado por meio da interação, baseada na troca de experiências, conhecimentos e trajetórias de vida. Elementos basilares à conscientização de condição de excluídos e subordinados. Nesse sentido, a agenda de um movimento soc. Traz em si a identidade de seus membros, a identidade dos expropriados dos “sem” (terra e moradia). A interação é responsável por mobilizar as condições subjetivas da agenda dos movimentos socioterritoriais. Por último, temos a constituição de espaços geradores do sujeitos, no qual eles constroem suas próprias experiências. Esse momento é o de reflexão e da redefinição das estratégias e objetivos, mostrando que as agendas não se dissociam da ação, permanecendo numa contínua reformulação. Esses três momentos apontam que a construção e conquista do espaço de socialização política, tem sido uma condição fundamental para o desenvolvimento das diferentes experiências no processo de formação dos movimentos socioterritoriais. (PEDON, 2013, 198-199)

A construção dessa agenda e dos espaços geradores não se desenvolvem sem atritos, muitas vezes políticos, no cerne dos próprios grupos que se compreendem como resistência e militância, repetidamente discutindo a questão da (in-)autenticidade das suas práticas. Quando se registra uma expressão cultural da tradição oral (pelo IPHAN, IPAC), geralmente se levanta uma onda de publicidade e prestígio sobre os sujeitos produtores dessas práticas, musicalidades e narrativas específicas, a qual por outro lado, desencadeia um movimento de agentes externos que procuram catalisar para si os possíveis frutos do reconhecimento oficial sobre mais um bem cultural ‘tradicional’ reconhecido. Isso acontece nos demais setores culturais, tanto em nível global, como local, e seria o preço a se pagar por ter uma expressão cultural local, reconhecida como um bem ‘universal’ – uma possível leitura sobre a iniciativa da UNESCO de reconhecer culturas ameaçadas como patrimônio intangível, lhes conferindo um status de universalidade, o que gera críticas e dúvidas no próprio movimento:

Maior mobilidade, portanto, não é, automaticamente, sinônimo de multiplicidade e hibridização. Mesmo esses grupos mais subalternizados e, em tese, mais suscetíveis à permeabilidade cultural, podem facilmente, como um contraponto à fragilização de sua vida material, mesmo quando subordinados a uma crescente mobilidade, “agarrarem-se” ao que lhes sobrou, a nível simbólico: suas identidades – étnicas, nacionais, religiosas... (HAESBAERT, 2008, p. 413)

A força de movimentos identitários com suas ‘paisagens’ e redes socioculturais, conectadas pela ação de militância e resistência, simbolizada na ‘roda’, pode estar na capacidade de participação social e irradiação de seus produtores diretos, ditos ‘autênticos’ no cenário mais vasto de visibilidade e disputa sociais. Apesar das negociações em torno das políticas públicas de valorização do patrimônio cultural representado pelas inúmeras expressões e práticas culturais e musicais das populações negras e periféricas, poderia se afirmar, que o caminho até então trilhado tem contribuído com novas configurações, diálogos, transferência de saberes e ações compartilhadas.

Tiago OLIVEIRA Pinto ajuda em compreender que essa dicotomia entre o samba material (gênero musical, produto, composição autoral, partitura/fonograma etc.) e o samba imaterial (de e na roda, performance, ritual, prática comunitária, oralidade, autor/interprete, etc.) seriam na verdade dois lados de uma moeda que podem e devem ser complementares na sua concepção e realização, quando explica a relação entre cultura material e patrimônio intangível, e as possibilidades amplas a partir de uma nova musicologia entre local e global¹:

Com a Convenção da Salvaguarda do Patrimônio Intangível em pleno curso e a partir das observações acima, já se faz necessário superar a dicotomia entre o material e o intangível na cultura, abandonar a noção antagônica e bipartida de realizações culturais, onde o material e o imaterial coexistem lado a lado, sem, no entanto estarem em contato direto. Os fatos culturais nos mostram uma outra realidade: cultura material depende do intangível para obter sentido, e o intangível necessita do material para ganhar vida. Ao abrir mão de uma separação rígida do material e do intangível, a pesquisa pode fornecer dados novos para o discernimento de questões atuais

¹A partir da conferência “Estudos Transmusicais”, proferida no I. Simpósio Internacional MusicArte em 24 de outubro, 2017, promovido pela USP e o Museu de Arte Contemporânea

das práticas culturais no país, principalmente no campo da cultura popular e de tradição oral, mas também no campo da música de concerto. A conclusão que se tira, portanto, é que estudar a relação e dependência mútua de ambos os domínios culturais – material e imaterial – pode ajudar a entender melhor o funcionamento e a importância da atual dinâmica cultural, suas práticas contemporâneas, as políticas públicas a elas voltadas e, em especial, a participação das comunidades e dos próprios agentes culturais na definição do que faz parte e do que não pertence ao seu patrimônio, histórico, diversificado e vivo.

Muito mais importante do que os produtos materiais, ou seja, os inventários, publicações, museus, registros diversos, etc. são as práticas socioculturais e transformadoras nas comunidades locais e nas comunidades globais, segundo OLIVEIRA Pinto²:

Não é apenas dos seus conteúdos que vive o patrimônio histórico e cultural, é seu uso que determina a verdadeira importância e o significado social que tem. Diferente dos valores globalizados com que qualquer sociedade se depara hoje em dia, patrimônio e diversidade culturais reforçam o local, e são mantidos através de práticas vivas que suscitam o que podemos entender como elementos essenciais para o surgimento e para a manutenção de uma identidade cultural. Através desta dinâmica todo patrimônio cultural desenvolve uma importância social, cujas expressões são constantemente renovadas e ressignificadas. Em última instância, e em se mantendo o olhar para as múltiplas atividades culturais em todo o mundo, o artefato cultural, obra de saberes e do labor humano, extrapola o espaço local e geográfico onde já desempenhou algum papel e passa a contribuir à formulação de uma história global. Diferente de uma globalização homogeneizante, a que já Stephan Zweig em 1925 denominou de “monotonização do mundo”, a história global se funda na diversidade das histórias locais, adotando cada um dos respectivos pontos de vista para confronta-los com questões importantes do mundo. Não apenas o saber tácito e o raciocínio mental do expert, também uma grande porção de ação corporal e mimese determinam performances e são responsáveis, no seu conjunto, pelo acontecimento musical. Som, saberes

²A partir da conferência “Estudos Transmusicais”, proferida no I. Simpósio Internacional MusicArte em 24 de outubro, 2017, promovido pela USP e o Museu de Arte Contemporânea

e gestos: é aqui que decorre a música, e dela o silêncio também faz parte. Música é este todo, que avaliado esteticamente pode dar preferência à contemplação pura, do belo inerente às suas configurações sonoras e harmônicas, ou, do lado oposto, à sua dimensão expressiva que move o emocional – uma discussão sem fim e que nos acompanha desde quando se fala de música, no mundo ocidental e alhures.

Essa reflexão dialoga com a definição do antropólogo Ordep SERRA sobre a roda de samba, enquanto “laboratório de criação musical” (2000, p. 106) que abre espaço para o brincar com os elementos sonoros, poéticos e performáticos no tempo-samba, no princípio da ‘*actionality*’, do ‘estar-em-ação’, que marca as tradições orais:

O membro da oral culture, desenvolve uma relação muito particular com o fator tempo: ele se vê obrigado a um comportamento espontâneo, precisa agir e reagir ao mesmo tempo. Nunca estará em distanciamento intelectual perante seu ambiente, mas se encontra emocionalmente acolhido, o que pode ser compreendido com o conceito da Actionality, ou seja, a orientação pelo ato, pelo fazer (...). Sendo que os sons são fugazes, é necessário de criar respostas e interações imediatas para se inserir e participar. (SIDRAN, 1985, p. 29)

No sentido de aventurar e arriscar as possibilidades sonoras e poéticas que os muitos sambas oferecem, queremos dedicar este Dossiê ao incansável Tom Zé, um dos grandes músicos, mestres e compositores das músicas e culturas populares da Bahia, filho da pequena, porém movimentada cidade Irará, localizada entre o Recôncavo e o Semiárido baiano. A expressão poético-musical de Tom Zé, que vivenciou desde pequeno o samba-ritual do povo negro do agreste, traz a corporeidade, a rítmica onomatopeica e sonoridade do manancial das artes musicais africanas que jorram em terras e águas baianas e se juntam às influências e bifurcações indígenas e lusófonas num irreverente e poético batucar!

Mã
 Ê, os sambas e arcanjos
 (Batizado bom)
 Ô, a rua a arruaça
 (Batizado bom)
 Ê, a mão da madrugada
 (Batizado bom)
 Ô, a lua enluarada
 (Batizado bom)

No primeiro artigo deste Dossiê, “O mesmo samba’: a profissionalização dos sambas de Cachoeira e sua reificação em grupos de samba de roda”, Caio Csermak e Nina Graeff problematizam, no denso contexto cultural de Cachoeira e São Félix, a situação atual dos grupos de samba de roda que passam por processos de transformação, intensificados desde o reconhecimento pela UNESCO do samba de roda como patrimônio imaterial da humanidade. Os autores perguntam como este processo se constituiu e como ele se relaciona com a patrimonialização? Defendem ao final que a patrimonialização do samba de roda gerou um meta-discurso, utilizado como estratégia de negociação e afirmação do samba em eventos culturais internos e externos. Do mesmo modo, argumentam que a patrimonialização pode ter restringido a expressão das tradições orais praticadas nos muitos sambas, porém abriu novas portas e dinâmicas para a produção cultural e musical dos grupos de samba de roda e, em alguns casos, permitiu inclusive a redescoberta ou reinserção de práticas antigas.

A Felicidade

A felicidade do pobre parece

A grande ilusão do carnaval

A gente trabalha

O ano inteiro

Por um momento de sonho

Pra fazer a fantasia

De rei ou de pirata ou jardineira

Pra tudo se acabar na quarta-feira

No segundo artigo deste Dossiê, “o ataque à ‘boa terra’: sambistas, pagodeiros baianos e sua música na mira da provocação, da galhofa e do preconceito”, Gustavo Gobbi abre as portas para todos os sambas que virão a seguir, uma vez que consegue tecer um diálogo entre o samba carioca no seu surgimento histórico e o pagode baiano. Embora amplie seu raio de reflexão até os anos 2000, quando se deu a patrimonialização do samba de roda, Gobbi parte de dois recortes temporais, quais sejam, o ano de 1918 no Rio de Janeiro e 1990 em Salvador. Além disso, o autor discute a complexidade, a retroalimentação e as contradições dos discursos sobre os muitos sambas, compara os estigmas raciais e socioculturais implícitos no samba carioca e baiano, questiona o desfile de provocações, galhofas e preconceitos contra a Bahia, os baianos e sua música produzidos por vários agentes ligados ao mundo do samba.

Toc

...

No terceiro artigo do Dossiê, “Os sambas do recôncavo baiano no ensino acadêmico do violão: uma proposta decolonial de ensino em resposta a colonialidade do saber”, Luan Sodré pretende contribuir para a formulação de teorias e formas decoloniais de educação e transmissão musical. Sodré parte do ensino e aprendizado da viola machete do samba de roda, aplicados ao contexto específico do ensino do violão e da viola, ambos os instrumentos de longa tradição luso-mouro-ibérica. O autor apresenta uma rica bibliografia sobre o samba de roda, tanto quanto do ensino de violão, focando naquelas obras que trazem experiências inusitadas de toques, de ritmos, de sonoridades e que discutem as características dos princípios rítmicos africanos aplicados ao samba de roda e a outras musicalidades de matrizes africanas. Sodré apresenta também profundo estudo sobre o ensino do violão na contemporaneidade, frisando as inovações no ensino coletivo do instrumento. Por fim, tece diálogo com estudos decoloniais no sentido de uma possível aplicação na transmissão e ensino formal que inclua as experiências das práticas de tradição oral, que se destacam pela corporeidade, circularidade e saberes localizados.

Tô

*Eu tô te explicando
 Pra te confundir
 Eu tô te confundindo
 Pra te esclarecer
 Tô iluminado
 Pra poder cegar
 Tô ficando cego
 Pra poder guiar*

No quarto artigo deste Dossiê, “Entre sambas, conceitos e políticas: culturas populares em disputa”, Marcus Bernardes levanta um debate acerca das concepções de cultura popular e seu entrelaçamento com as noções de folclore, povo e patrimônio, no intuito de perceber as implicações políticas destes usos. Bernardes também destaca a influência do pensamento de Mario de Andrade sobre as políticas culturais do Estado brasileiro assim como problematiza as perspectivas para as culturas populares formuladas por estas políticas oficiais. Além disso, a partir do caso da patrimonialização do samba de roda baiano, o autor pergunta até que ponto as políticas culturais atuais são devedoras de formulações elaboradas pelos teóricos folcloristas, abrindo

um debate necessário entre pesquisadores e protagonistas no universo do samba de roda, os quais, como o autor, tem convivido ao longo de vários anos com o impacto de uma política global nos contextos locais específicos que obedecem a outras hierarquias.

Vai

*Menina, ela mete medo
Menina, ela fecha a roda
Menina, não tem saída
De cima, de banda ou de lado
Menina, olhe pra frente
Ô menina, todo cuidado
Não queira dormir no ponto
Segura o jogo, Atenção (de manhã)*

No quinto artigo deste Dossiê, “Da tradição ao Ponto de Cultura Voa Voa Maria: samba de roda e economia solidária da cultura”, Fernanda Queiroz aborda as reconfigurações do samba de roda da vila de Matarandiba, localizada na contra-costa da ilha de Itaparica na Bahia, antes e depois da patrimonialização do samba de roda. O artigo propõe discutir as políticas de patrimônio, produção cultural e economia solidária da cultura, tomando como exemplo a gravação do CD e DVD do grupo de samba de roda Voa Voa Maria. A autora chama atenção para o isolamento geográfico e a particularidade do engajamento das lideranças e agentes comunitários da vila de Matarandiba que teriam favorecido as dificuldades do Voa Voa Maria em dialogar com outros grupos do Recôncavo registrados na Associação de Sambadores e Sambadoras do Estado da Bahia (ASSEBA). Do mesmo modo, Queiroz defende que a compreensão da constituição e permanência de um grupo de samba de roda não pode ser esgotada pelo conceito e marco histórico da patrimonialização, pela política cultural da ASSEBA ou do IPHAN ou pela prática da produção cultural e consequente inserção num modesto mercado fonográfico.

Ui!

*Você inventa a lei
E eu invento a obediência
Você inventa a deus
E eu invento a fé
Você inventa o trabalho
E eu invento as mãos
Você inventa o peso
E eu invento as costas
Você inventa a outra vida*

*Eu invento a resignação
 Você inventa o pecado
 E eu fico aqui no inferno*

No sexto artigo deste Dossiê, “Pós-patrimonialização e produção fonográfica no samba de roda do Recôncavo Baiano (2005-2015): o papel da etnomusicologia engajada”, Cassio Nobre nos ensina sobre muitos aspectos contemporâneos relacionados ao trabalho com o patrimônio imaterial e prática da etnomusicologia no Brasil. O ponto de partida de Nobre é a pergunta feita por uma famosa sambadeira do Recôncavo: “Se no rádio não toca e na televisão não passa, como é que é patrimônio?”. O autor traz um levantamento de dados atuais sobre a produção fonográfica e a profissionalização dos grupos de samba de roda no Recôncavo. Além disso, Nobre mostra como no decênio de 2005-2015, os diversos apoios financeiros de órgãos e instituições públicas estaduais e federais brasileiras contribuíram para o processo de profissionalização de artistas e de grupos tradicionais do samba de roda.

*Doi
 Ê é teu olhar
 Ê é luz do dia
 Ê é me dengou
 Ê é derretia correnteza
 Ê é ventania*

No sétimo artigo deste Dossiê, “Samba junino, patrimônio cultural da cidade de Salvador: uma abordagem histórica e contemporânea”, Gustavo Jacques Melo e Angela Lühning preenchem uma lacuna histórica sobre o estudo dos sambas juninos na cidade de Salvador. Os autores coordenaram o processo do registro especial do samba junino como patrimônio imaterial da cidade de Salvador. Por conta disso, apresentam uma pesquisa histórica detalhada, destacam protagonistas importantes como o jornalista Hamilton Vieira e o músico e compositor Jorgão Bafafé e compreendem o samba junino como uma prática comunitária negra definida de acordo à estrutura social dos bairros periféricos de Salvador.

*Mãe
 Cada passo, cada mágoa
 Cada lágrima somada
 Cada ponto do tricô
 Seu silêncio de aranha
 Vomitando paciência
 Pra tecer o seu destino*

No oitavo artigo deste Dossiê, “A memória fotográfica de Hollywood em Madureira: Editando poses e flagrantes da bailarina do morro da Favela no contexto da ‘Política da Boa Vizinhança’”, Sormani Silva disponibiliza informações preciosas sobre um tema pouco conhecido da história brasileira, qual seja, as imagens nacionais oficiais produzidas no sentido de incrementar a propaganda político-cultural e a boa vizinhança com os Estados Unidos. O ponto de partida de Silva é uma visita de Walt Disney, em agosto de 1941, ao terreiro da escola de samba Portela. O autor contextualiza a formulação das relações internacionais do Estado Novo a partir do seu Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Do mesmo modo, chama atenção para o fato de como o samba carioca foi utilizado por fotógrafos e pelo DIP como pano de fundo para construção de uma imagem político-ideológica e das relações raciais no Brasil. Por fim, Silva defende que a fotografia mais do que registro fiel da realidade, como a memória, é fruto do corte e da edição.

*Só
Na vida quem perde o telhado
Em troca recebe as estrelas
Pra rimar até se afogar
E de solução em solução esperar
O sol que sobe na cama
E acende o lençol
Só lhe chamando
Solicitando*

No nono artigo deste Dossiê, “O Sertão também samba: reflexões sobre o samba de roda no discurso etnomusicológico”, Charles Exdell apresenta o estudo sobre um samba baiano que não é do Recôncavo nem é urbano, mas do Sertão. Ao mostrar que o Sertão também samba, Exdell aponta para uma lacuna dos trabalhos etnomusicológicos, sócio-antropológicos e históricos que muito raramente se dedicaram ao estudo das modalidades dos sambas rurais no agreste, no sertão e na caatinga da Bahia. O autor descreve as características musicais, poéticas e comportamentais do samba baiano sertanejo. Argumenta que, embora os sambadores rurais sertanejos apresentem fortes traços e memórias negras, os traços e memórias indígenas, caboclas e galegas se destacam nas práticas religiosas afro-católicas ou nos festejos profanos que se constituem desta forma através de um *códice africano aberto* (Segato). Sem dúvida, o trabalho que Exdell abre uma nova

porta para futuras pesquisas etnomusicológicas, sócio-antropológicas e históricas.

Hein

*Ela arrepiou e pulou e gritou:
 Este teu - hein? - muleque
 Já me deu - hein? - desgosto
 Odioso - hein? - com jeito
 Eu te pego - ui! - bem feito
 Prá rua - sai! - sujeito
 Que eu não quero mais te ver*

Este Dossiê “Estudando o Samba ...” traz também uma resenha e uma entrevista. Helen Campos é a autora da resenha sobre o livro “Uma crítica cultural sobre o pagode baiano: Música que se ouve, se dança e se observa”, de Ari Lima, lançado pela editora Pinaúna no ano 2016. Um livro necessário uma vez que o pagode baiano já se constitui como território histórico e sociocultural consolidado, muito além da comercialização e do modismo juvenil, mas ainda levanta muitas polêmicas, derivadas, em parte, do desconhecimento das suas origens e do seu modo de inserção nas questões étnico-raciais formuladas ao modo brasileiro ou mais especificamente baiano.

Se

*(Se) Porém
 (Se) Por quê?
 (Se) De quem?
 (Se) O quê?*

A entrevista com o Mestre Milton Primo, realizada por Katharina Döring, apresenta a trajetória e o pensamento de um dos mestres mais novos e atuantes do Samba Chula do Recôncavo Baiano. Milton Primo se dedica, há mais de uma década, à salvaguarda dos muitos saberes do samba chula, sobretudo ao toque da viola machete, e ainda a vários projetos realizados dedicados à construção delicada desse instrumento que estava quase em extinção na altura da patrimonialização do samba de roda pelo IPHAN e pela UNESCO. Como se não fosse bastante, esse mestre, ao mesmo passo que não perde uma oportunidade de convivência com os mestres antigos, transmite seus saberes para as crianças e jovens do Recôncavo, abrindo-se desta forma para a preservação, mas também para o questionamento e inovação das tradições e regras do samba.

Por fim, sugerimos aos potenciais leitores e leitoras que leiam os trabalhos contidos nesse Dossiê ao som de *Estudando o Samba*, obra-prima lançada em 1976, que somente foi mais bem compreendida pela crítica brasileira, muitas décadas depois, quando Tom Zé virou uma espécie de ícone do tropicalismo nos Estados Unidos. Tom Zé constrói uma ponte entre os muitos sambas brasileiros, os quais nos anos 70, geralmente espelharam a visão do samba autoral das escolas de samba e dos grandes compositores de referência, visão esta que Tom Zé corrobora e desconstrói ao mesmo tempo, na sua maneira poética-sonora, irreverente e sempre inovador como o próprio samba-tempo-ritual-território-laboratório! De qualquer sorte, *Estudando o Samba* continua a ser um mistério não completamente decifrado e sempre atual, tal como a maior parte da obra visionária desse artista que se inspira nas fontes ancestrais das rezadeiras e sambadeiras de Irará, ao mesmo tempo que tece um diálogo sonoro com o microtonalismo e dodecafonismo de Smetak, Koellreutter e Widmer. Boa leitura!

Referências

APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large – cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

HAESBAERT, Rodrigo. *Territórios Alternativos*. São Paulo: Contexto; Niterói: EdUFF, 2002b.

_____. “Hibridismo, Mobilidade e Multiterritorialidade numa Perspectiva Geográfico-Cultural Integradora.” em SERPA, A., (org). *Espaços culturais: vivências, imaginações e representações*. Salvador: EDUFBA, 2008

LIMA, Ari. “Do samba carioca e industrial ao samba nacional e mestiço.” Em *ArtCultura*, Uberlândia, v. 15, n. 26, p. 121-135, jan.-jun. 2013.

OLIVEIRA Pinto, Tiago de. “Som e música - Questões de uma Antropologia Sonora.” *Em Revista da Antropologia da USP*, no.44, São Paulo, 2001

PARANHOS, Adalberto. “A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social.” Em *História [online]*. 2003, vol.22, n.1, pp.81-113

PEDON, Nelson Rodrigo. *Geografia e movimentos sociais. Dos primeiros estudos à abordagem socioterritorial*. São Paulo: Editora UNESP, 2013

SERRA, Ordep. Rumores da festa – o sagrado e o profano na Bahia. Salvador: EDUFBA, 2000.

SIDRAN, Ben. *Black Talk. Schwarze Musik – die andere Kultur im weissen Amerika*. Hofheim: Wolke Verlag, 1985.