

PÓS-PATRIMONIALIZAÇÃO E PRODUÇÃO FONOGRAFICA NO SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO BAIANO (2005-2015): O PAPEL DA ETNOMUSICOLOGIA ENGAJADA¹

Cassio Nobre²

Resumo: no decênio de 2005-2015, apoios financeiros de órgãos e instituições públicas estaduais e federais brasileiras incentivaram o processo de profissionalização de artistas, grupos tradicionais e músicas de samba de roda, através da produção fonográfica e da promoção internacional destes. Neste artigo são observados reflexos sonoros e sociopolíticos desta “pós-patrimonialização” do samba de roda, na tentativa de revelar um panorama resultante da produção fonográfica profissional no samba de roda. Por sua vez, o envolvimento de etnomusicólogos e etnomusicólogas tem sido decisivo na condução de vários projetos de produção e difusão fonográfica neste contexto, obviamente sem deixar de lado o empenho e o protagonismo de lideranças surgidas entre sambadores e sambadeiras. Contudo, uma questão insistia em pairar no ar: “Se no rádio não toca e na televisão não passa, como é que é patrimônio?” Esta pergunta foi feita por Dona “Jelita” (in memoriam), mestra sambadeira falecida em 2016. Neste sentido, entendo que o questionamento dela reflete tanto as certezas vivenciadas por sambadores e sambadeiras frente ao processo de profissionalização do samba de roda, quanto a necessidade de redefinição do papel engajado da etnomusicologia brasileira atual, em benefício das comunidades tradicionais do Recôncavo da Bahia.

Palavras-chave: Samba de roda. Patrimônio cultural imaterial. Políticas públicas políticas culturais. Produção fonográfica. Etnomusicologia.

PALAVRAS CHAVE: SAMBA DE RODA, PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL, POLÍTICAS PÚBLICAS, POLÍTICAS CULTURAIS, PRODUÇÃO FONOGRAFICA, ETNOMUSICOLOGIA

Abstract: In the decade of 2005-2015, financial support from Brazilian state and federal public agencies and institutions encouraged the professionalization process of artists, traditional groups and samba de roda songs, through

¹ Este artigo é derivado da pesquisa e tese apresentada e aprovada pelo Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (PPGMUS/UFBA), em 2017, como requisito para obtenção do grau de Doutor em Música (Área de concentração: Etnomusicologia), contando com financiamento da Capes entre 2015-2017, sob orientação da Dra. Angela Elizabeth Luhnig.

² Doutor em Música (UFBA, 2017). E-mail: cassionobre@gmail.com.

phonographic production and the international promotion of these. In this article, sonorous and sociopolitical reflections of this "post-patrimonialisation" of the samba de roda are observed, in an attempt to reveal a panorama resulting from professional phonographic production in the samba de roda. On the other hand, the involvement of ethnomusicologists and ethnomusicologists has been decisive in the conduction of several projects of phonographic production and diffusion in this context, obviously without neglecting the commitment and the protagonism of leaderships emerged between the samba masters. However, one question persisted in hovering in the air: "If the radio does not play and the television does not pass, how is it heritage?" This question made by Dona "Jelita" (in memoriam), master of samba de roda, who died in 2016. In this sense, we understand that her questioning reflects both the certainties experienced by sambadores and sambadeiras in the process of professionalizing samba de roda, and the need to redefine the engaged role of the current Brazilian ethnomusicology, to the benefit of the traditional communities of the Recôncavo of Bahia.

Key words: Samba de roda. Intangible cultural heritage. Public policies. Cultural policies. Phonographic production. Ethnomusicology.

Introdução: um novo pensar sobre a cultura, o patrimônio cultural imaterial e as políticas públicas para a cultura

A noção de cultura na gestão pública brasileira ganhou novas dimensões de entendimento a partir da entrada do músico e compositor Gilberto Gil para o Ministério da Cultura (MinC), em 2003, no início da primeira gestão do Presidente Luís Inácio Lula da Silva. Dentre as novas perspectivas, está a visão das três dimensões da cultura: simbólica, econômica e cidadã. Esta visão considera a cultura enquanto toda produção simbólica de um povo, estando intrinsecamente associada à economia criativa e ao exercício da cidadania. (RUBIM, 2017).

Esta nova forma de pensar o papel político da cultura na sociedade brasileira estava em alinhamento ao pensamento internacional sobre a ampliação dos conceitos sobre as políticas culturais enquanto políticas para a diversidade cultural. Até então, o poder público no Brasil insistia em repetir visões sobre a cultura atreladas a parâmetros excludentes, a exemplo do conceito de "alta cultura", que pensavam a cultura de forma hierárquica, aproximada das distinções de classes ou niveladas por maior ou menor grau de escolaridade formal, e ligada à produção cultural dos segmentos sociais que

tinham maior acesso à informação e educação. Além disso, a trajetória das políticas culturais no Brasil foi historicamente marcada por uma tríade infeliz: as ausências, os autoritarismos e as instabilidades (RUBIM, ROCHA, 2012).

Todo este cenário herdado explica o porquê do ressurgimento de um movimento nacional, quando da retomada de uma frente de governo democrático a partir de 2003, para a implantação de políticas públicas para a cultura, especialmente aquelas “engajadas” com a questão do patrimônio cultural imaterial e da inclusão social através de ações afirmativas na cultura e na educação. Uma série de convenções internacionais, onde circularam importantes discussões e foram gerados documentos e declarações, tais como a *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial* (UNESCO, 2003).

O papel da Unesco foi, portanto, definidor de diretrizes fundamentais na condução e para a ampliação dos conceitos sobre as políticas culturais no mundo. No Brasil – especialmente dentro da esfera de atuação de instituições como o MinC e o Iphan a nível federal, e a Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA) e o Instituto do Patrimônio Artístico Cultural (Ipac), a nível estadual – gestores das políticas públicas para a cultura se dispuseram ao reconhecimento de uma visão mais ampla da cultura, das diversidades territoriais e culturais, e da salvaguarda do patrimônio cultural imaterial. Da mesma forma, os movimentos culturais e representações de segmentos artísticas, passaram a ter mais espaço de diálogo e consulta, através de fóruns, conselhos, encontros setoriais e conferências de cultura. Dentro desta esfera de ressignificações estavam as discussões sobre as questões raciais, identitárias e de gênero, como parte indissociável do todo representado nesta nova concepção de cultura.

Por sua vez, estudos de caráter etnomusicológico na Bahia e no Brasil têm sido fundamentais para o desenvolvimento de estratégias de valorização e salvaguarda dos saberes e fazeres populares, a exemplo do que vem ocorrendo no samba de roda do Recôncavo Baiano. Tem satisfeito, também, a necessidade urgente de expandir o conhecimento e a valorização sociocultural à respeito destas comunidades, principalmente por parte delas próprias, através de ações afirmativas. Porém, inegavelmente, estes estudos desenvolvidos representam interferências no cotidiano de vida e nas tradições das pessoas que habitam as pequenas comunidades do Recôncavo

Baiano, por exemplo, tal qual o são algumas das políticas públicas propostas pelos órgãos governamentais para esta região, dentre as quais, políticas e ações que favoreceram o incremento de uma produção fonográfica à partir de projetos voltados para e geridos por grupos de samba de roda.

No período de 2005-2015, algumas entidades vinculadas ao poder público desenvolveram ações de apoio ou fomento a música do samba de roda, seja através de práticas de salvaguarda, seja através do incentivo à produção fonográfica e circulação de grupos musicais representativos deste gênero musical. Destaco este período histórico como sendo mais emblemático para a investigação que se apresenta, por corresponder a primeira década de atividades na linha da salvaguarda do samba de roda do Recôncavo Baiano “pós-patrimonialização”. O próprio processo de “patrimonialização” e a consequente profissionalização do samba de roda do Recôncavo Baiano observados à partir da titulação pelo Iphan e Unesco, podem ser considerados fenômenos resultantes de ações de fomento, por exemplo, na medida que o discurso da valorização do patrimônio imaterial vem sendo utilizado como argumentação e motivação para a criação de novas políticas públicas.

No caso da Bahia, identificamos como exemplo de iniciativa de fomento à difusão musical o programa *Bahia Music Export*³, criado em 2009, uma ação conjunta entre a Assessoria de Relações Internacionais da SecultBA e a Coordenação de Música da Fundação Cultural do Estado da Bahia⁴ (Funceb). Esta iniciativa visava a contribuir para o desenvolvimento e a inserção nacional e internacional do setor cultural da Bahia nos circuitos nacionais e internacionais de diálogos, de divulgação, de crítica e de públicos, promovendo prioritariamente a difusão da música produzida na Bahia e a sua inserção profissional no mercado mundial internacional. À partir deste

³ Através deste programa foram lançados cinco volumes anuais da coletânea *Bahia Music Export* (de 2010 a 2014), além de dois volumes especiais da coletânea *Bahia Music Export – Bass Culture Bahia* (em 2013 e 2014), totalizando sete volumes de coletâneas musicais, lançados em format CD. A curadoria destes álbuns foi assinada por profissionais estrangeiros, convidados a partir da sua atuação no mercado musical internacional (e em especial na Europa), levando-se em conta a adequação das obras ao perfil do mercado internacional e a necessidade de compor um repertório representativo da criação musical e da diversidade cultural da Bahia. Todos estes álbuns foram lançados e distribuídos gratuitamente na *World Music Expo* (Womex), e também circularam promocionalmente em outros importantes eventos da indústria da música e festivais mundiais, recebendo resenhas em revistas especializadas e gerando contratos de licenciamento de obras destes artistas baianos dentro do mercado fonográfico estrangeiro (BAHIA, 2015).

⁴ Este autor foi Coordenador de Música da Funceb/SecultBA entre os anos de 2011 e 2015.

programa, foram beneficiados diversos grupos de samba de roda, que participaram de projetos de circulação nacional e internacional.

A profissionalização do samba de roda

Apenas a partir das últimas décadas do século XX é que os grupos familiares e comunitários começam a se organizar em grupos musicais “profissionais”. O grupo Esmola Cantada da Santa Cruz da Ladeira da Cadeia, de Cachoeira, por exemplo, é um dos grupos musicais mais antigos e contabilizando, em 2017, 60 anos de atividades musicais, embora o seu processo “profissionalização” seja mais recente. Um dos grupos de samba de roda que foi formalizado há várias décadas é o Samba Chula de São Braz, de São Braz, distrito do município de Santo Amaro, localizado no Recôncavo Baiano. Em atividade profissional desde meados da década de 1990, este é um dos poucos grupos musicais de samba do Recôncavo que interpretam a chula segundo a tradição “dos antigos”, ou seja, seguindo a risca suas principais regras estilísticas (NOBRE, 2008; 2012). Mas, um fator importante distingue os dois grupos: a abertura a possibilidades de trabalho no mercado da música fez com que este último grupo tenha se disposto a vivenciar um *continuum* de mediações profissionais, envolvendo transformações marcantes em sua música e em sua performance musical.

Vale destacar, para efeitos de entendimento do conceito de profissionalização neste artigo, o que caracterizo esta como resultado de um processo que envolve uma série de “requisitos” dentro da trajetória de uma artista ou grupo musical. Tais requisitos são listados abaixo, não necessariamente ordenados em termos de valor:

- a) a gravação e lançamento de um CD;
- b) a realização de apresentações em palcos;
- c) a realização de ensaios antes de apresentações em palcos ou gravações;
- d) a utilização de vestimentas padronizadas durante as performances (camisas ou camisetas para os homens e vestidos floridos ou de “baiana”, para as mulheres);
- e) a utilização de sonorização em apresentações de palcos;
- f) a criação e manutenção de páginas profissionais ou perfis de divulgação na internet;

- g) a realização de viagens intermunicipais, interestaduais ou internacionais, com o intuito de realizar apresentações musicais;
- h) o recebimento de cachês para a realização de viagens e apresentações;
- i) o envolvimento, remunerado, em projetos oriundos de propostas captação de recursos junto as esferas públicas.

No caso do samba de roda, enxergo este processo de profissionalização de uma forma mais ambígua, pois, um mesmo grupo de samba de roda pode atuar de modo “plenamente” profissional e ainda assim realizar performances dentro de um contexto que se aproxima do “tradicional”. Por exemplo, ao realizar uma apresentação em uma festa de candomblé, reservada aos seus convidados, o grupo pode eventualmente cobrar um cachê para tal, além da habitual ajuda de custo para deslocamento e do fornecimento de alimentação e bebidas por parte do “contratante”. Por sua vez, outro grupo pode manter laços esporádicos de relação profissional com a música sem atingir, ainda, um nível de promoção “a ponto de participar ativamente na mídia e tampouco conseguiu se comercializar de maneira a conseguir garantir o sustento de seus participantes” (GRAEFF, 2015, p. 32). Contudo, este estágio intermediário dos grupos já pode ser considerado como profissional, ou, senão, “espetacularizado”, um termo que, acredito, cabe nas observações sobre a profissionalização artística no ambiente da cultura popular.

Por sua vez, o questionamento apresentado no resumo deste trabalho, na fala de Dona “Jelita”⁵ (LORA, 2016), aponta ao maior dos anseios de sambadores e sambadeiras do Recôncavo Baiano: a necessidade emergente de visibilidade social, enquanto coletivos culturais pertencentes a um território de identidade (Recôncavo Baiano), majoritariamente composto por negros e negras. Esta necessidade, em alguns casos, também está atrelada a perspectiva de algum retorno econômico através da difusão profissional da música produzida ali. Considero, portanto, que existem basicamente dois contextos de performances em torno do samba de roda: um profissional, inserido dentro de uma lógica de mercado, onde há algum tipo de renda extra

⁵ Joselita Moreira da Cruz, sambadeira de Saubara, Bahia, coordenadora do grupo Samba de Raparigas, falecida em Março de 2016.

para os seus integrantes e seus promotores (embora não em fluxo permanente e em condições de permitir um sustento financeiro exclusivo); e outro, “não profissional”, que não visa gerar renda – excetuando-se as ajudas de custo mencionadas – e cujos integrantes se reúnem, esporadicamente, apenas para sambar em ocasiões específicas do calendário das rezas afro-católicas e demais ocasiões festivas. Ainda referindo-me à lista de requisitos “profissionalizantes” apresentada acima, elaborei o quadro a seguir pensando nas principais variáveis que distinguem uma apresentação profissional de outra “não profissional”. Como fonte de dados, tomo como base uma extensa prática de observação de performances de grupos de samba de roda, ao logo de mais de 10 anos de pesquisas de campo e experiências musicais junto aos grupos de samba de roda:

Quadro 1 – Identificando duas modalidades de performance.

COMPARATIVO ENTRE PERFORMANCE “PROFISSIONAL” E PERFORMANCE “NÃO PROFISSIONAL”		
ACÇÃO	PERFORMANCE PROFISSIONAL	PERFORMANCE NÃO PROFISSIONAL
Formação da roda (envolvendo integrantes e participantes)	EVENTUALMENTE	SIM
Performance com duração temporal estabelecida	SIM	EVENTUALMENTE
Performance de danças (envolvendo os participantes) durante todo o evento	SIM	NÃO
Uso de amplificação (voz e cordas)	SIM	EVENTUALMENTE
Uso de amplificação (percussões)	SIM	NÃO
Uso de vestimentas padronizadas	SIM	EVENTUALMENTE
Venda de CDs	SIM	NÃO
Consumo de bebidas alcoólicas	EVENTUALMENTE	EVENTUALMENTE
Envolvimento dos integrantes em projetos oriundos de captação de recursos públicos	EVENTUALMENTE	NÃO
Envolvimento dos integrantes no calendário de rezas para santos	EVENTUALMENTE	SIM
Envolvimento dos integrantes no calendário de festas de candomblé	EVENTUALMENTE	EVENTUALMENTE
Incorporação de entidades (caboclos)	EVENTUALMENTE	EVENTUALMENTE
Participação em viagens intermunicipais e/ou interestaduais	EVENTUALMENTE	EVENTUALMENTE
Participação em viagens internacionais	EVENTUALMENTE	NÃO

Entre as performances de caráter profissional e aquelas não profissionais, destacam-se duas características antagônicas no panorama apresentado na tabela acima. A primeira é que o uso de amplificação sonora nos instrumentos de percussão (membranofones, em geral) está presente apenas em performances profissionais. Deduzo que o tamanho do espaço – situando o grupo em um palco – destinado para a performance está diretamente relacionado a esta característica, pois as apresentações profissionais se dão quase sempre em áreas abertas ou amplas demais para que os instrumentos percussivos ressoem de modo audível para toda a plateia, justificando a utilização de microfonação tal qual já ocorre no caso das vozes e dos instrumentos cordofones (violões, cavaquinhos e violas, no geral), neste caso, mesmo em contextos não-profissionais.

A segunda característica antagônica entre os dois formatos de performance diz respeito ao ato de dançar envolvendo participantes nas situações profissionais. O samba de roda é entendido por estes como festa, celebração e, portanto, deve ser dançado de modo ininterrupto, ao contrário do que ocorre em uma roda de samba chula em contexto não profissional, por exemplo. Nesta, a dança deve aguardar o seu momento em conjunto com os solos de viola, estando em destaque apenas após as sequências cantadas de chula e relativo. Esta característica denota o perfil de entretenimento criado pelas situações de performance profissional, tal qual a prática da venda de CDs após as apresentações.

A produção fonográfica no samba de roda (2005-2015)

Até o início do século XX, a música era criada para ser apreciada unicamente “ao vivo”, necessitando, para tanto, *performers* (músicos e/ou cantores) e participantes (meros ouvintes ou ouvintes participantes), para que pudesse acontecer. A partir do desenvolvimento das tecnologias de registros do som⁶, esse espectro irá se ampliar gradativamente, incorporando definitivamente a noção de música *high fidelity*, ou seja, do registro do som

⁶ O processo de produção de registros em áudio pode ser também considerado como uma performance musical, em consonância com a abordagem de Thomas Turino (2008, p.66-92), que estabelece duas categorias para estas: 1) a música de alta fidelidade (*high fidelity music*); e 2) a arte sonora de estúdio (*studio audio art*). Ainda de acordo com este autor, um dos elementos icônicos da indústria da música atual - o DJ - é um *performer* que manipula sons gravados, de acordo com Turino (Idem, p. 25).

enquanto uma representação fiel do acontecimento musical, destinado para ser apreciado em outros momentos pelos ouvintes, que não os momentos da criação ou da performance (TURINO, 2008; JÚNIOR, 2011). Sem esse avanço, não haveria uma indústria musical mundial, enquanto parte de uma indústria do entretenimento, sendo responsável por faturamentos bilionários. A performance ao vivo (show), por sua vez, foi desenvolvendo uma dependência crescente do registro musical, pois, na indústria musical, a venda de shows de um artista ou grupo é potencializada pelos resultados comerciais que a gravação conseguiu através da divulgação proporcionada pelos meios de comunicação.

Nesta perspectiva, o estímulo a produção fonográfica é, por consequência, o incentivo ao desenvolvimento de performances musicais ao vivo que servem para difundir os trabalhos dos artistas por outras vias de consumo. Em termos comerciais, a performance ao vivo é a atividade mais rentável na indústria da música atual, pois devido a crise da indústria fonográfica, os artistas vem utilizando o produto fonográfico como um acessório promocional para a venda de mais shows, ou, no máximo, para complementar a renda do cachê, a partir da venda localizada durante os eventos. (SALAZAR, 2015, p. 71-73) E, mesmo com o avanço dos serviços de venda digital, a maior receita de um artista é sempre conseguida através de contratações para apresentações. Tal fato não é estranho dentro do universo musical do samba de roda, já que neste, a performance está sempre presente e vem da prática comunitária, sendo a produção fonográfica a novidade.

Podemos definir sucintamente a produção fonográfica profissional como o registro em áudio de uma obra artística musical, inserida em estratégias de distribuição comercial, que passou por processamento de áudio digital em estúdio. Esta obra é geralmente lançada em plataformas de distribuição (gratuitas ou pagas) na internet, em formato LP (em escala cada vez maior), ou, em escala cada vez menor, em formato CD, encartado em capa acrílica ou *digipack*, acompanhada por encarte com letras ou informações sobre o álbum e grupo e, ainda, com replicagem física realizada em fábrica comercial especializada na prensagem de mídia digital.

Muitos lançamentos profissionais, por sua vez, podem ser definidos como produções fonográficas de “baixo custo”. Estas obras musicais são

quase sempre gravações realizadas a partir de registros de apresentações ao vivo⁷, as quais não passaram por processamento digital em estúdio (por exemplo, os processos de mixagem ou masterização), e geralmente são veiculadas em CDs encartados em envelopes de papel ou plástico, que não acompanham encarte e não tiveram sua replicagem física em fábrica especializada em prensagem de mídia digital. E, quando há difusão via internet, essa obra é viabilizada em plataformas gratuitas.

No panorama recente de produção cultural popular em torno do samba de roda do Recôncavo Baiano, foram dezenas de CDs e DVDs produzidos, documentários e livros lançados, dentre outros formatos. Estes lançamentos são geralmente realizados pelos próprios grupos musicais de samba, a baixo custo e distribuídos apenas localmente, sendo comercializadas principalmente nas próprias apresentações do grupo. Um grande facilitador e estimulador deste processo foi a Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia⁸ (ASSEBA), a partir da implantação e funcionamento do estúdio da Casa do Samba, onde foram produzidos a maior parte dos registros fonográficos de grupos associados na ASSEBA⁹.

A ASSEBA foi criada em 17 de abril de 2005, a partir de um movimento de organização de algumas lideranças locais e grupos de samba de roda do Recôncavo Baiano, sob estímulo do Iphan, como parte das estratégias de organização e efetivação do plano de salvaguarda do samba de roda. Seu objetivo principal vem sendo contribuir para o processo de preservação, valorização e revitalização das diversas vertentes da tradição do samba de roda da Bahia. Esta entidade tornou-se logo a principal instância de diálogo

⁷ Assim, cada apresentação musical registrada pode ser revertida em um novo lançamento “de baixo custo”.

⁸ Em 2007, a ASSEBA foi contemplada pelo programa Cultura Viva, do MinC, como um Pontão de Cultura. Neste mesmo ano, foi inaugurado o Centro de Referência do samba de roda — a Casa do Samba -, em Santo Amaro. A Casa do Samba, além de passar a ser a sede da ASSEBA, tornou-se um centro de apoio, estudo e difusão do samba de roda da Bahia, como reconhecimento maior dessa expressão como patrimônio da humanidade. No prédio do Solar Subaé, onde está instalada a instituição, vem sendo desenvolvidas atividades de pesquisa, extensão, formação e capacitação técnica para sambadores e sambadeiras, sempre ressaltando a autonomia profissional dos integrantes da associação como um aspecto estruturante. Periodicamente, são ministrados cursos e oficinas nas áreas de gestão e produção cultural, com ênfase em elaboração de projetos, captação de recursos, estratégias de marketing, comunicação, pedagogia, artes cênicas e musicais, dentre outras atividades. (ROSÁRIO, 2008, 2017; ASSEBA, 2016, 2017).

⁹ Não pudemos contabilizar o volume total desta produção fonográfica local, pois não contabilizamos a produção de grupos não associados à ASSEBA, aos quais este projeto de pesquisa não teve acesso.

entre o poder público e a sociedade civil, ao representar os interesses dos grupos de samba de roda associados. A criação da ASSEBA trouxe, em suma, uma força crucial para a efetivação das políticas de salvaguarda do samba de roda. Em torno da associação foram fomentadas uma série de ações de fortalecimento, implantadas e geridas pelos próprios grupos de samba de roda e sambadores, tais como a realização de reuniões, assembléias, eventos, mostras, premiações, celebrações festivas, projetos de circulação musical e produção fonográfica, a compra e distribuição de instrumentos musicais entre grupos associados (ROSÁRIO, 2008; ASSEBA, 2016, 2017). De acordo com Rosildo Rosário¹⁰ (2017), “várias comunidades [do Recôncavo] começam a produzir seus materiais [fonográficos] a partir desta nossa organização”.

A tabela a seguir apresenta um panorama quantitativo dos principais produtos fonográficos (CDs, DVDs e álbuns digitais) lançados a partir de 2005 e até 2015, realizados com/por grupos de samba de roda do Recôncavo Baiano. Vale ressaltar, porém, que esta lista apresenta apenas os lançamentos fonográficos divulgados profissionalmente, de modo promocional, envolvendo distribuição gratuita, ou comercial, envolvendo venda de CDs ou direitos de distribuição, dentro e fora do seu nicho de “origem” (o Recôncavo Baiano):

Quadro 2 – Os lançamentos fonográficos no âmbito do samba de roda (2005-2015).

ANO	NOME	PRODUTOR/DIRETOR	FINANCIADOR	TIPO
2005	CD Aruê Pã - Samba Tradicional da Ilha	Katharina Dorine / Pentaerama / Associação Cultural Umbigada	MinC / Petrobrás (Programa Petrobras Cultural)	IPU
2005	CD Licutixo - Bule Bule	Katharina Dorine / Pentaerama / Associação Cultural Umbigada	MinC / Petrobrás (Programa Petrobras Cultural)	IPU
2006	CD Samba de Roda – Patrimônio da Humanidade	Iohan	MinC/ Iohan	IPU
2008	CD Ô pandeiro! Ô viola! - Ouixabeira de Lagoa da Camisa	Sandro Santana / A Barca	Funceb/Secultba	IPU

¹⁰ Ex-Coordenador da ASSEBA, produtor e sambador proponente de diversos projetos que levaram grupos de samba de roda, o grupo das Caretas de Acupe e a Chegança Fragata de Marujos de Saubara para vários países (China, Haiti, Togo, Portugal), além de realizar circulações dos grupos por diversos estados brasileiros.

2009	CD Ouando Dou Minha Risada. Ha. Ha... - Samba Chula de São Braz.	Katharina Doring / Cassio Nobre / Plataforma de Lançamento	Funarte (Premio Pixinguinha)	IPU
2009	CD Cantador de Chula (2 CDS)	Katharina Doring / Associação Umbigada	MinC / Prêmio Avon Cultura de Vida	IPU
2010	Coletânea Womex 10 Official Selection – Samba Chula de São Braz (1 Faixa)	Piranha Records (DE)	Piranha Records (DE)	IPR
2010	Coletânea Brazilian Sampler CD From Bahia - Samba Chula de São Braz (1 Faixa)	Songlines (UK)	Songlines (UK)	IPR
2010	Coletânea Bahia Music Export Vol. 1 - Samba Chula de São Braz (1 Faixa)	SecultBA / Funceb	SecultBA / Funceb	IPU
2011	Coletânea Bahia Music Export Vol. 2 - Samba Chula de São Braz (1 Faixa)	SecultBA / Funceb	SecultBA / Funceb	IPU
2012	CD Samba Baiana - Samba de Roda de Dona Dalva	Associação Cultural do Samba de Roda Dalva Damiana de Freitas	SecultBA / Funceb	IPU
2012	Coletânea I Série de CDs Casa do Samba – Vários grupos (16 CDs)	ASSEBA	Inhan / Funceb (Edital Setorial Música)	IPU
2012	Coletânea II Série de CDs Casa do Samba – Vários grupos (16 CDs)	ASSEBA	Inhan / Funceb (Edital Setorial Música)	IPU
2012	CD Heranças - Samba Chula Filhos da Pitangueira	Petriv Lordelo. Associação Cultural Zé de Lelinha	SecultBA / Funceb	IPU
2012	Album Digital Samba de Nicinha e Raízes de Santo Amaro	Cassio Nobre / Plataforma de Lançamento	MinC / Petrobrás (Programa Petrobras Cultural)	IPU
2013	Coletânea Bahia Music Export Vol. 4 - Grupo Samba Chula de São Braz (1 Faixa)	SecultBA / Funceb	SecultBA / Funceb	IPU
2013	CD The Guide to Samba – Grupo Samba Chula de São Braz (1 Faixa)	World Music Network (UK)	World Music Network (UK)	IPR
2013	CD Raízes do Samba de Tocos	Katharina Döring / Plataforma de Lançamento	Plataforma de Lançamento	IPR
2013	Coletânea Sambadores e Sambadeiras da Bahia – Vários Grupos (5 CDs)	Cassio Nobre / ASSEBA	MinC / Petrobrás (Petrobras Cultural)	IPU

2014	Coletânea Bahia Music Export Vol. 6 - Samba Chula de São Braz / Samba de Nicinha / Ouixabeira se Laeoa da Camisa	SecultBA / Funceb	SecultBA / Funceb	IPU
2014	CD Êta. Maruiada! - Cheganca se Maruios Fraçata Brasileira	Associação Cheganca dos Maruios Fraçata Brasileira	Minc / Petrobrás (Petrobras Cultural)	IPU
2015	CD Mulheres do Samba de Roda - Várias sambadeiras	Rosildo Rosario. Luciana Barreto / ASSEBA	SecultBA / Ipac (Edital Setorial de Patrimônio Cultural)	IPU
ÁLBUNS FINANCIADOS POR INICIATIVA COLETIVA				0
ÁLBUNS FINANCIADOS PELA INICIATIVA PRIVADA				4
ÁLBUNS FINANCIADOS PELA INICIATIVA PÚBLICA				53
TOTAL DE ÁLBUNS PRODUZIDOS				57

Fonte: Asseba (2016, 2017), Bahia (2011, 2012, 2013, 2014, 2015), Rosário (2017) e Freitas (2017).

Coluna 1: Ano de lançamento
Coluna 2: Nome do produto/projeto
Coluna 3: Nome do proponente ou produtor
Coluna 4: Financiador/patrocinador
Coluna 5: Tipo de iniciativa
LEGENDA DE SIGLAS DA COLUNA 5:
ICO = Investimento coletivo
IPR = Investimento privado
IPU = Investimento público

Chama a atenção a disparidade apresentada no panorama, com relação a proporção de lançamentos fonográficos financiados por iniciativa pública (aproximadamente 93%) e aqueles financiados pela iniciativa privada (aproximadamente 7%). Neste último caso, tanto a *Songlines* quanto a *Piranha Records* e a *World Music Network* são selos musicais europeus, sendo que apenas a Plataforma de Lançamento é uma empresa produtora e selo baiano. Disto podemos deduzir que, sem o fomento público a produção fonográfica no Recôncavo Baiano, o número de álbuns produzidos pelos grupos de samba de roda no período 2005-2015 seria bem menor.

Há outro aspecto importante: boa parte da tiragem de CDs produzidos é consumida (gratuitamente ou a preços baixos) pelas próprias comunidades onde residem e circulam os grupos de sambadores e sambadeiras, que encontram nestas o seu público-alvo majoritário. Outra parcela serve de material promocional distribuído gratuitamente entre promotores de eventos e representantes institucionais. E, ainda, outra parcela serve de cota obrigatória para instituições e empresas patrocinadoras. Os

lançamentos que circulam internacionalmente, contudo, são majoritariamente distribuídos de modo gratuito, através das representações em feiras, sendo poucos os exemplares vendidos diretamente em apresentações ao vivo. O público-alvo, neste caso, são promotores de eventos e festivais internacionais, bem como radialistas, DJs e, em menor escala pesquisadores da *world music*. Any Manuela de Freitas¹¹, comenta o crescimento do panorama de produção fonográfica posterior a 2005, atestando o fluxo crescente – e contínuo – de projetos de gravação de grupos de samba de roda, a partir da própria experiência como produtora do grupo de samba de Dona Dalva:

[Sobre] as produções de discos e mídias, nesse período [2005-2015], quantos grupos gravaram!? Quantos sambadores gerenciaram os seus projetos e manifestaram o seu interesse a partir de projetos!? [...] Se a gente pensa no universo, na quantidade de sambadores que existem, ainda há muito a se chegar. [...] Há 10 anos a gente tinha um CD [*Samba de Roda Suerdieck*] gravado por Francisca [Marques]. [...] Tem outro gravado pela WR em 2004, que a gente usou para apresentar em muitos projetos [...] que circulou mesmo e divulgou bastante [...] O do Rumos [Itaú] foram utilizadas duas faixas deste patrocinado pela Bahiatursa [Projeto Emergentes da Madrugada, dos Estúdios WR] (FREITAS, 2017)

O Programa Petrobrás Cultural, por exemplo, foi um dos principais incentivadores ao incremento da produção fonográfica no Brasil a partir da década de 2000. Este programa destinava patrocínios para projetos culturais nas diversas áreas – com destaque para o segmento de produção fonográfica – através de renúncia fiscal da maior empresa estatal brasileira, via Lei Rouanet. No auge do fomento público à produção fonográfica, era comum ouvir produtores musicais comentarem que, por conta desta realidade, a empresa pública Petrobrás era aquela altura a maior “gravadora” do Brasil, em alusão ao período em que estas entidades eram as grandes financiadoras dos lançamentos fonográficos no mercado da música. Em paralelo, o barateamento das tecnologias necessárias para a produção fonográfica

¹¹ Produtora e gestora cultural de Cachoeira/BA, ex-integrante da equipe de coordenadores da Asseba. Responsável pela gestão dos projetos voltados para a promoção profissional do Samba de Roda Suerdieck, de Cachoeira/BA, mais conhecido como “Samba de Dona Dalva” (Dalva Damiana de Freitas), sua avó materna.

popularizou os *softwares* e *hardwares* de gravação, fazendo surgir o conceito de *home studio* e permitindo que mais produtores pudessem criar e registrar digitalmente as obras musicais, tornando todo o processo mais homogêneo. Esta mesma constatação é apontada por Graeff, quando menciona o processo de espetacularização enquanto parte de uma “folclorização” do samba de roda:

[...] Esses registros se tornam referências de como o samba de roda soa e deve soar. A função da música não se relaciona mais primariamente – ou exclusivamente – com o contexto da vida das comunidades, com seus costumes, com seu cotidiano, e sim secundariamente, mais descomprometida com seu contexto social e dando à música uma relevância estético-emocional. O samba de roda adapta-se aos formatos de suas apresentações externas, tendo integrantes fixos, roupas padronizadas, uma duração definida de aproximadamente uma hora e sendo executado exclusivamente como música, independente da presença de sambadeiras e da formação de uma roda de samba. Os grupos se tornam tradicionalistas, conscientizando e afirmando-se através de um discurso de sua própria história que, no entanto, lhes foi transmitido secundariamente – fora do contexto de suas vidas e da tradição. [...] A institucionalização do samba de roda significa também a institucionalização de sua transmissão (2015, p. 33-34).

Como reflexo desta realidade, e em associação aos processos de institucionalização do samba de roda, toda a produção fonográfica recente de sambadores e sambadeiras vai soar esteticamente padronizada. Destaco a produção da coletânea *I e II Série de CDs Casa do Samba* (2012) como exemplo disto. Em mais de 400 fonogramas produzidos com os 32 grupos participantes, a mesma equipe técnica utilizou o mesmo tipo de microfonação, mesma ambientação (estúdio da Casa do Samba) e mesmos procedimentos de finalização, incluindo os processos de mixagem e masterização dos CDs. A meu ver, um grande equívoco do ponto de vista da promoção da diversidade de expressões sonoras e estéticas do samba de roda como um todo, tão estimulada pelas políticas de fomento ao patrimônio imaterial.

O engajamento etnomusicológico na pós-patrimonialização do samba de roda

Na antropologia há uma postura que vem sendo entendida como "engajamento", a qual tem levado a construção e desenvolvimento do conceito da "antropologia engajada" (*engaged anthropology*). A antropologia engajada seria, então, uma ação sócio-política, na medida que o antropólogo assume responsabilidades sobre o universo do qual ele trata – as sociedades e suas comunidades. Seria também uma forma de estabelecer posturas criticamente engajadas dentro do escopo de atuação daquele profissional e, ainda, influenciar politicamente a vida das pessoas com as quais lida (LOW; MERRY, 2010). Este conceito vem sendo transposto também para a etnomusicologia atual, principalmente devido a histórica proximidade de interesses e metodologias entre as duas disciplinas, principalmente em sua vertente aplicada, que ao meu ver é o embrião de uma "etnomusicologia engajada". Os exemplos de pesquisas compartilhadas na Austrália, tais como as conduzidas por Arthur Lampton e Guy Tunstill, no *Centre for Aboriginal Studies in Music* (CASM), em Adelaide, reforçam a noção de que a pesquisa na etnomusicologia atual necessita de novos interlocutores, com posturas mais preocupadas em evidenciar outros ângulos possíveis de se enxergar o campo, dando representatividade para novas vozes, no caso específico, oriundas das culturas aborígenes daquele país (MUNGIE; TUNSTILL; ELLIS, 1994).

A partir de 2004, com o lançamento inicial de uma série de atividades de pesquisa e de subsídios públicos para projetos culturais no Recôncavo Baiano, houve um incentivo ao processo de profissionalização de grupos de samba de roda e, conseqüentemente, um incremento a produção fonográfica destes. Aliás, já na proposição para a Unesco do plano de ações de salvaguarda, constava o eixo relativo à difusão, que "enfocaria o apoio à presença do samba de roda nos meios de comunicação, por meio de CD, DVD, internet e espetáculos profissionais", de acordo com Sandroni (2010, p. 376). Neste sentido, o incentivo ao incremento a uma produção fonográfica local, bem como o desenvolvimento de carreiras musicais profissionais – em âmbitos desde regionais a internacionais – configura-se um desdobramento "natural" do processo de salvaguarda de um patrimônio cultural imaterial, o qual acaba agregando os demais profissionais envolvidos (não-sambadores), a exemplo dos colegas da etnomusicologia.

Os grupos de samba de roda associados a ASSEBA, por sua vez, passaram a considerar-se grupos musicais profissionais, e os seus anseios por estabilidade em uma atividade econômica pareciam estar sendo finalmente correspondidos, não fosse a dissonância com o enunciado do plano de salvaguarda, que previa a manutenção de identidades e a transmissão oral de conhecimentos e práticas tradicionais. Conforme revelado por Sandroni,

Uma questão importante que, retrospectivamente, parece não ter sido bem discutida com os sambadores foi a do financiamento do Plano. Estava claro nos regulamentos da Proclamação que a inclusão de um candidato não garantia financiamento por parte da Unesco, nem de ninguém (SANDRONI, 2010, p. 377).

Entendo com isso que o “regulamento da proclamação” não foi mesmo bem compreendido por sambadores e sambadeira. Ou, melhor, não foi bem discutido, pois não envolveu o tempo e recursos recomendáveis para trazer os sambadores e as sambadeiras mais próximos das problemáticas. Enxergo ainda uma contradição ao que fora proposto pelo plano de salvaguarda, sendo este “uma forma de apoio aos bens culturais de natureza imaterial, buscando garantir as condições de sustentação econômica e social [...] no sentido da melhoria das condições de vida materiais [...] (CAVALCANTI; FONSECA, 2008. p. 24). Graeff também aponta a existência deste paradoxo, no qual “as políticas voltadas para a preservação da diversidade cultural parecem contribuir para a redução de elementos tradicionais do samba de roda” (GRAEFF, 2015, p. 36). Como resultado, continua ela, ocorre um processo de “homogeneização” do samba de roda em detrimento do enriquecimento desta prática musical. Assim,

O samba de roda passa atualmente por um processo de estilização ao adotar novos instrumentos e técnicas, simetrizar suas estruturas, valer-se da avaliação estética e da participação de sujeitos externos ao seu contexto. [...] Os poucos aspectos tradicionais remanescentes são simplificados, se misturam com inovações do âmbito de gêneros musicais comerciais, que acabam sendo aos poucos enfatizadas por sua repetição através das gravações (Idem, p. 118).

Concordo com a ideia de que uma tradição musical, como é o caso do samba de roda, tão diversificada em vertentes e variações estilísticas conforme apresentado anteriormente neste trabalho, deveria manter tal

característica dinâmica na atualidade. Mesmo defendendo a importância das manutenções e transformações das tradições, prefiro a diversidade à uniformidade. Sobre este mesmo assunto, em especial a respeito dos novos grupos que estão surgindo após a criação da ASSEBA, Katharina Doring afirma:

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” (DÖRING, 2013, p. 154).

O incentivo às iniciativas de produção fonográfica e difusão de grupos do samba de roda também vem dividindo opiniões. Rodrigo Bruno Lima – o “Minhoca” –, capoeirista discípulo do Mestre Ananias Ferreira (1924-2016), e atual diretor da Associação Cultural Casa Mestre Ananias, sediada em São Paulo/SP, acredita que:

[...] Daqui [dos registros fonográficos em CD e DVD] não vai ‘fazer’ sambador. Ponto. Não vai mudar a realidade cultural. A realidade vai sumir. Porque, não dá, não adianta você pegar uma criança e falar ‘*tá aqui, ó*’ (o CD) se elas não tiverem o tesão de falar ‘*Eu quero sambar!*’ (LIMA, 2017).

Em sua fala, Rodrigo “Minhoca” enfatiza a importante questão do enfraquecimento dos processos de aprendizagem e transmissão de conhecimentos sobre o samba de roda, que por serem essencialmente orais, são negligenciados pelos jovens aprendizes de samba. Na medida que a profissionalização dos grupos de samba passa a ser um exemplo mais corriqueiro nos contextos culturais do Recôncavo, o “objetivo” principal de uma roda de samba corre o risco de ser visto com sendo apenas a performance em palcos sonorizados – que deve visar a remuneração mediante um pagamento de cachê – ou a venda de produtos – os CDs do grupo.

Considerações finais

Em seu desenvolvimento enquanto campo de estudo, a etnomusicologia beneficiou-se enormemente dos avanços tecnológicos que permitiram o registro e análise dos fenômenos musicais em áudio e imagem, tais como o fonógrafo, os gravadores portáteis de cera, de platina e de fitas, as câmeras fotográficas e as câmeras filmadoras e, finalmente, todos os aparelhos e mídias digitais. Com isto, ampliamos a nossa capacidade de análise e veiculação de resultados de pesquisas, os quais viriam a ser essenciais para a consolidação da pesquisa de campo como parte indissociável desta profissão. Ainda no final da década de 1920, aliás, Mário de Andrade alertara a respeito da importância do registro gravado – uma tecnologia então em expansão ao redor do mundo – como fonte de pesquisa para o conhecimento e a manutenção da diversidade de expressões musicais das tradições culturais populares no Brasil. Segundo ele, “a fonografia se impõe como remédio de salvação” (ANDRADE *apud* TONI, 2008, p. 25), frente a uma iminente “extinção” de musicalidades, cantares e dançares.

Sonoda (2010), por exemplo, aponta para a existência de pouca discussão sobre a influência que os procedimentos de registro em áudio, seja de cunho etnográfico ou mercadológico podem causar em uma cultura musical. Para ele, a influência dos conceitos de produção fonográfica ressoa não apenas nos resultados acústicos dos materiais gravados, mas também na própria expressão cultural registrada, onde a influência do produtor/pesquisador é decisiva. (SONODA, 2010, p. 77) Sonoda ainda levanta um questionamento fundamental, acerca da escassez, no universo da produção fonográfica, de protagonismos oriundos das próprias tradições musicais populares: “Como seriam tais gravações, pós-produções, etc., se realizadas por nativos produzindo suas próprias músicas, segundo seus próprios conceitos culturais e musicais, principalmente?” (SONODA, 2010, p. 77).

Dentro desta perspectiva, a produção fonográfica também é uma ação engajada, principalmente quando associada a atividade etnomusicológica. Em quase todas as produções musicais listadas no capítulo 3 houve a participação de etnomusicólogos/as, com destaque para o protagonismo de Katharina Doring, além do envolvimento de Francisca Marques, Carlos Sandroni, e o meu próprio envolvimento nestas produções

fonográficas (Ver relação de lançamentos no item 3 da lista de Referências). De um modo geral, no período de 2005-2015 tivemos um panorama etnomusicológico de pesquisas participativas e engajamento muito bem representado no Recôncavo, onde destaco:

- a. as contribuições em texto e audio de Katharina Doring (2016a, 2016b, 2013, 2009, 2005) e minhas (NOBRE 2017, 2013, 2012, 2008), em parceria (DORING/NOBRE 2016b, 2009) no campo da pesquisa etnomusicológica e da produção cultural de diversos grupos de samba de roda;
- b. as contribuições de Carlos Sandroni (2010, 2008, 2006) através da condução, junto ao Iphan, de políticas públicas para o samba de roda enquanto patrimônio imaterial;
- c. as contribuições de Francisca Marques (2008, 2008a) para a etnomusicologia aplicada à proposta de educação comunitária e no NUDOC da UFRB;
- d. as contribuições de Michael Iyanaga (2015, 2013, 2010) e Xavier Vatin (2008, 2012), como pesquisadores-professores junto à UFRB.

Anthony Seeger (1996), ressalta a complexidade do assunto quando diz respeito a etnomusicólogos/as que lidam/lidaram com a indústria do entretenimento, pois muitos colegas lograram levar performances até os palcos e registros musicais até as prateleiras de discos, mas poucos refletiram profundamente sobre os impactos destas decisões. No que diz respeito a participação de etnomusicólogos/as em edições da Womex enquanto resultado (ou objetivo) de seus trabalhos, esta feira internacional representa um universo agregador de possibilidades – a saber, desenvolvimentos de pesquisas sonoras, difusão de propostas musicais de diferentes culturas, etc. –, as quais são familiares aos colegas da área (TRAVASSOS, 2003). Gerald Seligman, por exemplo, acredita que o papel da Womex é justamente oferecer meios para a profissionalização da “música tradicional”, entendida enquanto música independente (SELIGMAN apud PINTO, 2008, p. 116).

A dimensão internacional do samba de roda pós-patrimonialização e a participação do Samba Chula de São Braz na Womex 2010 também foram alvo de um estudo etnomusicológico anterior a este que apresento aqui. A

etnomusicóloga Lúcia Campos, brasileira radicada na França, conduziu um trabalho de conclusão do seu curso de doutorado sobre o grupo baiano, não em caráter exclusivo, mas como parte de uma série de exemplos sobre a experiência de grupos brasileiros em performance na Europa. Ela faz questão de frisar o envolvimento de etnomusicólogos/as com o trabalho de promoção internacional do grupo, como uma das características chave para a compreensão do “sucesso” da empreitada profissional. Em suas considerações sobre a participação do Samba Chula de São Braz na Womex 2010, ela destaca a relação entre a presença de etnomusicólogos/as envolvidos na produção do grupo e o seu “avanço profissional” quando cita:

[...] A formação heterogênea do grupo, que traz mestres mais velhos junto aos jovens músicos, um etnomusicólogo envolvido no processo de patrimonialização e um produtor local, membro do grupo que assume o papel de facilitador e professor em explicar ao público o que está acontecendo no palco, parece ser fundamental para a sua sobrevivência. É interessante notar que há uma apropriação de mecanismos de produção cultural que pode ser traduzido em termos de desenvolvimento sustentável. [...] Finalmente, toda a equipe estava satisfeita com a experiência. Embora o grupo esteja acostumado a tocar em palcos, tendo já participado em vários festivais no Brasil, o fato de tocar pela primeira vez no exterior é também um sinal de avanço profissional para os seus membros.¹² (CAMPOS, 2011, p. 148-149) [Tradução minha]

Rosildo Rosário (2017), por outro lado, acredita que a projeção “internacional” foi uma dimensão equivocada. Para ele,

[...] seria suficiente se os sambadores voltassem a fazer seu samba de roda em suas casas, em suas ruas. [...] Essa coisa que foi colocada para a promoção e divulgação do samba de roda, [...] eu entendo perfeitamente, foi uma questão política do movimento cultural [...] Para

¹² [...] “La formation hétérogène de l’ensemble, qui rassemble des maîtres plus âgés, des musiciens plus jeunes, un ethnomusicologue engagé dans le processus de patrimonialisation et un producteur local, membre du groupe qui assume le rôle d’animateur et de pédagogue en expliquant au public ce qui se passe sur scène, semble être fondamentale pour sa survie. Il est intéressant de noter qu’il y a une appropriation des mécanismes de production culturelle qui peut alors se traduire en termes de développement durable. [...] Finalement, toute l’équipe était satisfaite de l’expérience. Il faut rappeler que le groupe est habitué à jouer sur scène, ayant déjà participé à plusieurs festivals au Brésil, le fait de jouer pour la première fois à l’étranger est d’ailleurs un signe de valorisation professionnelle pour ses membres” (CAMPOS, 2011, p. 150).

responder a este investimento, políticas públicas precisam desse alcance, de um grande público, para que o fomento seja dado. [...] Eu acho que não precisava ir tocar na Alemanha, na Austrália, na Holanda [...] e sim nas suas comunidades.[...] As pessoas [da comunidade] não acreditam que é possível [sair do país].[...] Quando você começa a fazer isso, as pessoas começam a entender que há uma importância [...]

Sambadores e sambadeiras concordam que a proximidade e a confiança são elementos fundamentais de serem construídos, quando do envolvimento de etnomusicólogos/as com as comunidades do samba de roda e, conseqüentemente, em projetos culturais relacionados a estas. Any Manuela avalia esta relação do ponto de vista de uma parceria, que envolveria compromissos mútuos entre as partes:

Eu vejo, e posso falar, de uma parceria muito produtiva e muito proveitosa, que trouxe muitos resultados, a partir dos etnomusicólogos que eu consigo ter uma relação hoje [...] O que eu puder contribuir, eu vou contribuir. Mas, poxa, se um etnomusicólogo puder contribuir pra mim, vai ser muito importante. Eu vou ser muito franca neste sentido. E eu digo mais, eu nem quero que as pessoas olhem só pra mim. Eu quero que elas olhem para o universo do samba de roda. [...] Você é um etnomusicólogo que está sempre aqui na região [...] Uma coisa que eu fico observando, é na confiança que os sambadores tem em você chegar e tocar. Isso se constrói... O que é que a gente sabe fazer que pode ajudar? (FREITAS, 2017).

Rosário traz outra questão em relação ao envolvimento de etnomusicólogos com os processos de patrimonialização e profissionalização do samba de roda: “Como é possível ver uma pessoa sangrar e não cuidar do sangramento?” (ROSÁRIO, 2017). A necessidade de assumir posturas engajadas com a comunidade do samba de roda é, para ele, uma prioridade. Ele acredita que não é a corrente de pensamento que faz a ciência, mas o cientista. E afirma:

Ficaram com o movimento do samba aqueles que tiveram esse envolvimento, de entender, de querer participar. Aqueles que não tinham, a gente não encontra no processo. [...] [No início] estavam lá, Sandroni, Francisca, Katharina, Josias, outra que eu não lembro o nome... [...] Pois é, quem é que fica desta equipe [de etnomusicólogos], trabalhando com o coletivo do samba de roda? [...] Têm vários casos [de pesquisadores] que fez [sic] dissertação

de mestrado, que defendeu tese de doutorado com o samba de roda e não retornou nada, teve vários. Mas aí a gente chega num ponto, agora, que a gente diz: 'que quem tem que dissertar somos nós, quem tem defender tese somos nós'. A gente não está mais 'aqui' para algumas pessoas (ROSARIO, 2017).

Outros colegas da área já deram importantes contribuições em trabalhos na gestão cultural em instituições públicas. Os direcionamentos levados a cargo no processo de patrimonialização do samba de roda do Recôncavo são um bom exemplo do que quero dizer. Não fosse o engajamento de etnomusicólogas e etnomusicólogos neste processo, não estaríamos aqui discutindo patrimônio, políticas públicas, produção e projetos, profissionalismos e protagonismos. E nem samba de roda, claro. Contudo, no Brasil, nós etnomusicólogos ainda cumprimos um papel aparentemente periférico na produção intelectual mundial. Competimos em desiguais condições com pesquisadores da Europa e dos EUA, em termos de acesso a privilégios quantitativos e qualitativos na pesquisa e em financiamentos para estas (LUHNING, TUGNY, 2016). Steven Loza (2006), por exemplo, situa o Brasil à frente da produção europeia e norte-americana, embora ainda persistam as tais condições desiguais. O projeto de globalização é um projeto capitalista e desigual (ROSA, 2015), o que é válido também para o ambiente acadêmico, especialmente na atual conjuntura política nacional.

Entendo, portanto, o papel do etnomusicólogo como um mediador entre diferentes instâncias, sejam elas comunitárias, públicas ou privadas. Este profissional deve estar capacitado para mediar tanto as relações pessoais quanto as profissionais, entre representantes daquelas instâncias mencionadas. Nós, etnomusicólogos/as, temos também a obrigação de intermediar os processos políticos que tramitam impositivamente desde as esferas de poder para os alvos destas, que são comunidades e pessoas que estão na base de uma "pirâmide social" fragilmente constituída. Por outro lado, devemos entender que esta "base" não se situa em posição de subalterna. As ações afirmativas são uma conquista, que devem ser ampliadas e perpetuadas. Mas, os conceitos de "salvaguarda" e "patrimônio" são empregados politicamente como formas de promover a profissionalização artística e a difusão internacional de grupos de samba e associações culturais no Recôncavo Baiano. Então, qual o intuito das instituições que promovem as políticas públicas para a cultura, na Bahia e no Brasil, em impulsionar

“carreiras artísticas” de tais grupos, através de mecanismos de fomento a difusão musical internacional? E, existirá de fato um real esforço em identificar demandas culturais e protagonismos emergentes nas comunidades negras do Recôncavo Baiano?

O cuidado com a criação de expectativas deve permear o trabalho. Retomando o questionamento inicial de D. Jelita Moreira – questionamento este que vejo ser gerado pelo desconhecimento das intenções políticas por detrás das ações públicas – se o samba não toca na rádio nem na televisão, então este patrimônio não é acessível para todos/as. Aliás, talvez o patrimônio nem exista, pois “é própria a Unesco quem cria o patrimônio imaterial, quem cria os objetos de patrimonialização, no processo mesmo de patrimonializá-los”. (SANDRONI, 2010, p. 386) Por fim, o mercado da produção fonográfica em torno de musicalidades populares e tradicionais é ainda um dos poucos espaços de atuação possíveis para este profissional. Confesso que trilhar este caminho de produção musical junto a grupos das tradições populares seja um dos aspectos que mais me atraiu para a atuação enquanto etnomusicólogo, enquanto perspectiva de crescimento profissional e pessoal, mútuos. E é aqui onde me situo: tentando dar uma contribuição, como músico e produtor musical, estabelecendo parcerias de trabalho junto a sambadores e sambadeiras que demonstram interesse em adentrar o universo da produção fonográfica, mas estão apenas começando a conhecer esta realidade.

Referências

Livros, capítulos, artigos, sites

ASSEBA. Institucional. Disponível em: <http://www.asseba.com.br/institucional>. Acesso em: jan. de 2017.

ASSEBA. Institucional. Blog. Disponível em: <http://casadosambadabahia.blogspot.com.br>. Acesso em: dez. de 2016.

BAHIA (Estado). Fundação Cultural do Estado da Bahia. *Relatório FUNCEB 2011-2014*. Disponível em: <http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=9293> Acesso em: mar. de 2015.

BAHIA (Estado). Secretaria de Cultura. *Bahia Music Export*. Disponível em: <http://www.cultura.ba.gov.br/bahiaexport/apresentacao.html>. Acesso em: fev. de 2014.

BAHIA (Estado). Secretaria de Cultura. *Bahia Music Export: Relatório WOMEX 2011*. 2011.

BRASIL (País). Ministério da Cultura. *O Ministério*. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/o-ministeri>. Acesso em: mar de 2013.

BRASIL (País). Fundação Nacional das Artes. *Catálogo Digital: International Arts Festival Europalia Brasil* Música. v. 2. Rio de Janeiro: Funarte/MinC, 2012.

CAMPOS, Lucia. Sauvegarder une pratique musicale? Une ethnographie du samba de roda à la World Music Expo. *Cahiers d'ethnomusicologie*, v. 24. 2011. Disponível em: <https://ethnomusicologie.revues.org/1753>. Acesso em: Novembro de 2016.

DÖRING, Katharina. *Cantador de Chula: o Samba antigo do Recôncavo Baiano*. Salvador: Editora Pinaúna, 2016a. Serie Editorial *Sons da Bahia*

DÖRING, Katharina. Samba de Roda: visibilidade, consumo cultural e estética musical. In: *Revista Pontos de Interrogação*, Alagoinhas, v. 3, n. 2, jul./dez de 2013.

DÖRING, Katharina; NOBRE, Cassio. *A Cartilha do Samba Chula*. Salvador: Associação Cultural Umbigada/Natura/SecultBA. 2016b.

DÖRING, Katharina; NOBRE, Cassio. O Samba Chula em tempos pós-modernos: Desde o Immaterial Cultural Heritage até o cenário World Music. 2014 (inédito)

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

IYANAGA, Michael Z. Why Saints Love Samba: A Historical Perspective on Black Agency and the Rearticulation of Catholicism in Bahia. *Black Music Research Journal, Center for Black Music Research - Columbia College Chicago and University of Illinois*, v. 35, n. 1, pp. 119-147, 2015. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.5406/blacmusiresej.35.1.0119>. Acesso em: mar. de 2017.

IYANAGA, Michael Z. An Afternoon with Angela Lühning: On Brazilian Ethnomusicology, Pushing the Limits of Academia, Community Inclusion, and Other Issues of Happenstance. *Ethnomusicology Review*, Los Angeles, UCLA, v. 20, 2013. Disponível em: <http://ethnomusicologyreview.ucla.edu/content/afternoon-angela-luehning-brazilian>. Acesso em: fev. de 2017.

IYANAGA, Michael Z. Samba de Caruru da Bahia. Tradição pouco conhecida. *Ictus*, Salvador, v. 11, n. 2, p. 120-150, 2010.

JUNIOR, Francisco A. Cougo. Os riscos do disco: A valorização do objeto-disco na relação entre História e Música. *Dossiê História e Literatura*, v. 8, n. 11, 2011.

LOW, Setha M.; MERRY, Sally Engle, 2010. Engaged Anthropology: Diversity and Dilemmas An Introduction to Supplement 2. *Current Anthropology*, v. 51, Supplement 2, out. de 2010.

LOZA, Steven. Challenges to the Americaeurocentric Ethnomusicological Canon: Alternatives for graduate Readings, Theory and Method. *Ethnomusicology*. Illinois, v. 50, n. 2 50th Anniversary Comemorativo Issue, p. 360-71, Spring/Summer, 2006. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/20174460>> Acessado em 24 setembro 2012.

LUHNING, Angela; TUGNY, Rosangela P. (ed.). Ethnomusicology in Brazil. The world of music (new series), v. 5, Issue 1, VWB: Berlin, 2016.

MARQUES, Francisca H. *Festa da Boa Morte e Glória: ritual, música e performance*. 318 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – PPGAS, USP, São Paulo, 2008.

MARQUES, Francisca H. Educação comunitária com prática de Etnomusicologia aplicada reflexões sobre uma experiência no Recôncavo Baiano. *Revista USP*, São Paulo, n.78, p. 130-138, junho/agosto 2008a.

MUNGIE, Billy; TUNSTILL, Guy; ELLIS, Catherine J. Coming Together as One. *The world of music*. n. 36 (1), p. 93-103, 1994.

NOBRE, Cassio. “A viola machete no Samba Chula”. Em DÖRING, Katharina. *A Cartilha do Samba Chula*. Salvador: Associação Cultural Umbigada/Natura/SecultBA. 2016b, p. 27 – 29, e p. 128 - 131

NOBRE, Cassio. Músicas, territórios e identidades: políticas públicas para a música e seu alcance na gestão pública da cultura na Bahia atual. In: *VI SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS*. Rio de Janeiro. Anais eletrônico. Rio de Janeiro: FBN, 2015.

NOBRE, Cassio. Samba de Viola Machete: considerações sobre tradição e transformação no Samba de Roda do Recôncavo Baiano. In: MOURA, Carlos A. (Coord.). *Diversidade Cultural Afro-Brasileira – Ensaios e Reflexões*. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2012.

NOBRE, Cassio. *Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano*. 2008. 181 f. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia) – PPGMUS, UFBA, Salvador, 2008.

PINTO, Tiago de Oliveira. Vivemos o melhor e o pior de todos os tempos: uma conversa com Gerald Seligman, Diretor Geral da World Wide Music Expo (WOMEX). *Revista USP*, São Paulo, n.77, p. 112-124, março/maio, 2008.

RUBIM, Antonio Albino Canela. *Agentes Culturais: Delimitações e contextos de atuação*. Salvador: RUBIM-UFBA, 2017.

RUBIM, Antonio Albino Canela; ROCHA, Renata (Org.). *Políticas Culturais*. Salvador: EDUFBA, 2012.

SALAZAR, Leonardo Santos. *Música Ltda.: O negócio da música para empreendedores*. 2. ed. Recife: SEBRAE, 2015.

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

SANDRONI Carlos. Apontamentos sobre a história e perfil institucional da Etnomusicologia no Brasil. *Revista USP*. São Paulo, n. 77, p. 66-75, Março/Maio, 2008.

SANDRONI Carlos. (Coord.). *Dossiê IPHAN 4: Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Brasília: IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), 2006.

SEEGER, Anthony. Ethnomusicologists, Archives, Professional Organizations, and the Shifting Ethics of Intellectual. *Yearbook for Traditional Music. International Council for Traditional Music*, v. 28 p. 387-105, 1996. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/767808>. Acesso em: jan. de 2015.

SONODA, A. V. *Tecnologia de áudio na etnomusicologia. Per Musi*. Belo Horizonte, n. 21, p.74-79, 2010.

TRAVASSOS, Elizabeth. Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil. *Opus: Revista da Associação Nacional de pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Campinas, ANPPOM ANO 9, n. 9, p. 73-86, dez. de 2003.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

UNESCO. *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. París: UNESCO, 2003.

VATIN, Xavier G., NOBRE, Cassio. *Memórias Afro-Atlânticas: as gravações de Lorenzo Turner na Bahia (1940-1941)*. Salvador: CADON/Petrobrás/Couraça Criações Culturais, 2017.

VATIN, Xavier G. Música e possessão: Para além da eficácia simbólica? In: BASSI, Francesca; TAVARES, Fátima (Org.). *Para além da eficácia simbólica: estudos em ritual, religião e saúde*. Salvador: EDUFBA, 2012. p. 243-260.

VATIN, Xavier G. O Desenvolvimento do 'Turismo Étnico' na Bahia: o Caso da Cidade de Cachoeira. REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 26, 2008, Porto Seguro. Anais eletrônicos. Porto Seguro: ABANT, 2008. Disponível em: www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_26...de.../Xavier%20Vatin.pdf. Acesso em: Novembro de 2012.

Entrevistas, palestras e depoimentos

DÖRING, Katharina. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por cassionobre@gmail.com em jul. de 2017.

FREITAS, Any Manuela. dos S. N. Depoimento sobre políticas públicas para a produção fonográfica no samba de roda do Recôncavo Baiano e o papel da Etnomusicologia. [mar. de 2017]. Entrevistador: Cassio Nobre. Acupe: 2017. Arquivo em áudio WAV e mp3, estéreo. Entrevista concedida ao Projeto de Pesquisa de Doutorado Samba Chula enquanto World Music.

LIMA, Rodrigo B. Depoimento sobre produção fonográfica e processos de transmissão oral. [fev. de 2017]. Participantes: Cassio Nobre, Betão Aguiar, João do Boi, Carlos Milvaldo. São Braz: 2017. Arquivos em áudio WAV e mp3, estéreo. Entrevista concedida ao Projeto de Pesquisa de Doutorado Samba Chula enquanto World Music.

ROSA, Laila. Orientação. [dez. de 2015]. Palmeiras: 2015. Arquivo em áudio mp3, estéreo. Orientação concedida ao Projeto de Pesquisa de Doutorado Samba Chula enquanto World Music.

ROSÁRIO, Rosildo M. do. Depoimento sobre políticas públicas para a produção fonográfica no samba de roda do Recôncavo Baiano e o papel da Etnomusicologia. [mar. de 2017]. Entrevistador: Cassio Nobre. Acupe: 2017. Arquivo em áudio WAV e mp3, estéreo. Entrevista concedida ao Projeto de Pesquisa de Doutorado Samba Chula enquanto World Music.

ROSÁRIO, Rosildo M. do. Depoimento sobre a viola machete, ações de salvaguarda e a ASSEBA. [abr. de 2008]. Entrevistador: Cassio Nobre. Santo Amaro: Casa do Samba, 2008. Arquivo em áudio mp3, estéreo, e em vídeo DV. Entrevista concedida ao Projeto de Pesquisa de Mestrado Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano.

Fontes áudio-visuais

ASSOCIAÇÃO CULTURAL CHEGANÇA DE MARUJOS FRAGATA BRASILEIRA. Êta, Marujada! A arte de soltar as amarras. Coordenação: Rosildo Rosário e Scheilla Gumes. Saubara: ASCMAFB/ MinC/Petrobrás, 2014.

BAHIA MUSIC EXPORT. Vol.1. Coordenação: Monique Badaró e Gilberto Monte. Curadoria: Benjamim Taubkin. Copenhagen, Salvador: SecultBA/Funceb, 2010. 2 CDs.

BAHIA MUSIC EXPORT. Vol.2. Coordenação: Monique Badaró e Gilberto Monte. Curadoria: Rémy Kolpa Kopoul. Copenhagen, Salvador: SecultBA/Funceb, 2011. CD.

BAHIA MUSIC EXPORT. Vol.3. Coordenação: Monique Badaró e Cassio Nobre. Curadoria: Jody Gillet. Tessaloniki, Salvador: SecultBA/Funceb, 2012. CD.

BAHIA MUSIC EXPORT. Vol.4. Coordenação: Monique Badaró e Cassio Nobre. Curadoria: Jody Gillet. Cardiff, Salvador: SecultBA/Funceb, 2013. CD.

BAHIA MUSIC EXPORT. Vol.6. Coordenação: Monique Badaró e Cassio Nobre. Curadoria: Zjakki Willems. Santiago de Compostela, Salvador: SecultBA/Funceb, 2014. CD.

BASS CULTURE CLASH: Bahia vs London. Coordenação: Monique Badaró e Cassio Nobre. Entrevistada: Jody Gillet et ali. Bahia: SecultBA/Funceb/British Council, 2013. Vídeo digital. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?t=169&v=ssS8vpEW-ts>

BRAZILIAN SAMPLER CD FROM BAHIA. Londres: Songlines, 2010. CD.

BULE-BULE. Licutixo. Coordenação e pesquisa: Katharina Doring. Direção Musical: Luciano Bahia. Salvador: Pentagrama/Associação Umbigada/MinC/Petrobrás, 2005. 1 CD

CANTADOR DE CHULA. Coordenação e pesquisa: Katharina Doring. Produtor musical: Tadeu Mascarenhas. Salvador: Associação Umbigada/MinC/Avon Cultura de Vida, 2009. 2 CDs

CANTADOR DE CHULA. Coordenação e pesquisa: Katharina Doring. Direção: Marcelo Rabelo. Salvador: Associação Umbigada/MinC/Avon, 2009. 1 DVD.

CARTILHA DO SAMBA CHULA. Coordenação e pesquisa: Katharina Doring. Produtor musical: Tadeu Mascarenhas. Salvador: Associação Umbigada/Natura/SecultBA, 2016. 2 CDs, 1 DVD.

FILHOS DE NAGÔ. Viola Velha. Salvador: Estúdio WR, Emergentes da Madrugada, 2004. CD. BULE-BULE. Licutixo. Coordenação e pesquisa: Katharina Doring. Direção Musical: Luciano Bahia. Salvador: Pentagrama/Associação Umbigada/MinC/Petrobrás, 2005. 1 CD.

MESTRES NAVEGANTES – EDIÇÃO BAHIA. Vol. 1. Produção: Betão Aguiar. Curadoria: Bule Bule e Cassio Nobre. Salvador: Zapipa Produções/Natura/SecultBA, 2017. 2 CDs.

POR CIMA DO MEDO CORAGEM: Tía Jelita do Samba. Direção: Rosa Claudia Lora. Brasil: 2016. Digital. Disponível em: <https://youtu.be/ViLIItmtxeU4>

QUIXABEIRA DE LAGOA DA CAMISA. Ô pandeiro! Ô viola! Coordenador: Sandro Santana. Salvador: Funceb/SecultBA, 2008. CD.

RAÍZES DO SAMBA DE TOCOS. Coordenação e pesquisa: Katharina Doring. Produção musical: Tadeu Mascarenhas. Salvador: Plataforma de Lançamento, 2013. CD.

ROBERTO MENDES. Chula: Comportamento traduzido em canção. Diretor musical: Roberto Mendes. Salvador: Sarapuí Produções Artísticas, 2008. CD.

SAMBA CHULA DE SÃO BRAZ. Quando dou minha risada, ha, ha... Coordenação e pesquisa: Katharina Doring. Produtor fonográfico: Tadeu Mascarenhas. Diretor musical: Cassio Nobre. Salvador: Plataforma de Lançamento/Funarte, 2009. CD.

SAMBA CHULA FILHOS DA PITANGUEIRA. Heranças. Coordenação e pesquisa: Petry Lordelo, Milton Primo. São Francisco do Conde: Associação Cultural Zé de Lelinha/Funceb, 2012. CD.

SAMBA DE NICINHA E RAÍZES DE SANTO AMARO. Produção musical: Tadeu Mascarenhas. Direção musical: Cassio Nobre. Plataforma de Lançamento/MinC/Petrobrás, 2012. Álbum digital.

SAMBA DE RODA DE DONA DALVA. Samba Baiana. Cachoeira: Associação Cultural do Samba de Roda Dalva Damiana de Freitas/SecultBA/Funceb, 2012. CD.

SAMBA DE RODA PATRIMÔNIO IMATERIAL. Coordenadores: Carlos Sandroni e Josias Pires. Brasília: Iphan, 2006. CD.

SAMBADORES E SAMBADEIRAS DA BAHIA (COLETÂNEA). Samba de Raparigas - Filhos de Araçatiba - Samba de Lata - Filhos da Terra - Pisadinha do Pé Firme. Coordenadores: Rosildo Rosário e Cassio Nobre. Santo Amaro: Asseba /MinC/Petrobrás, 2013. 5 CDs.

SAMBA TRADICIONAL DA ILHA. Aruê Pã. Coordenação e pesquisa: Katharina Döring. Direção Musical: Luciano Bahia. Salvador: Pentagrama/Associação Cultural Umbigada/Petrobrás, 2005. 1 CD.

THE ROUGH GUIDE TO SAMBA. Coordenadores: Brad Haynes, Rachel Jackson. Londres: World Music Network, 2013. 2 CDs.

WOMEXIMIZER 10. Diretor Artístico: Alexander Walter. Copenhague: Piranha Records, 2010. CD.

I SÉRIE DE CDS CASA DO SAMBA. Coordenadores: Rosildo Rosário e Ailton Martins. Santo Amaro: Asseba /Iphan/Funceb, 2012. 16 CDs.

II SÉRIE DE CDS CASA DO SAMBA. Coordenadores: Rosildo Rosário e Ailton Martins. Santo Amaro: Asseba /Iphan/Funceb, 2012. 16 CDs.

Recebido em: 31/10/2018

Aprovado em: 04/12/2018