



**Pontos de  
Interrogação**

Revista de Crítica Cultural

**“Estudando o Samba”:  
Estudos transdisciplinares sobre os sambas**

**Organização:**

**Ari Lima**

**Katharina Döring**

**Tiago de Oliveira Pinto**

**Fábrica de Letras  
Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural  
Departamento de Educação do Campus II  
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)**

Pontos de Interrogação	Alagoinhas	ISSN 2237-9681	v. 8	n. 2	p. 1-267	jul.-dez. 2018
------------------------	------------	----------------	------	------	----------	----------------

© 2018 | Fábrica de Letras  
Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica)  
Departamento de Educação, Campus II  
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)  
Rodovia Alagoinhas-Salvador BR 110, Km 3  
CEP 48.040-210 Alagoinhas – BA | Caixa Postal: 59  
Telefax: +55 (75) 3422-1139 | E-mail: sec.poscritica@gmail.com

#### **UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA (UNEB)**

Reitor: José Bites de Carvalho  
Vice-Reitor: Marcelo Duarte Dantas de Avila  
Pró-Reitoria de Extensão: Adriana Marmorì  
Pró-Reitoria de Pesquisa e Ensino de Pós-Graduação: Tania Maria Hetkowskì  
Pró-Reitoria de Graduação: Dayse Lago de Miranda  
Departamento de Educação II: Aúrea da Silva Pereira  
Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica)  
Coordenador: Prof. Dr. Osmar Moreira dos Santos  
Vice-Coordenador: Prof. Prof. Dr. José Carlos Félix

#### **CONSELHO EDITORIAL**

Angela Del Carmen Bustos Romero de Kleiman (Universidade Estadual de Campinas)  
Christian Miranda Jaña (Universidade do Chile, Chile)  
Cláudia Graziano Paes de Barros (Universidade Federal de Mato Grosso)  
Cláudio Cledson Novaes (Universidade Estadual de Feira de Santana)  
Denise Almeida Silva (Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões)  
Diógenes Buenos Aires de Carvalho (Universidade Estadual do Piauí)  
Fabiola Simão Padilha Trefzger (Universidade Federal do Espírito Santo)  
Francisco de Assis da Costa (Universidade Federal da Paraíba)  
Geórgia Maria Feitosa e Paiva (Centro Universitário Estácio do Ceará)  
Geraldo Vicente Martins (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul)  
Jordi Canal Morel (EHESS, França)  
José Henrique de Freitas Santos (Universidade Federal da Bahia)  
Marcelo Ferraz de Paula (Universidade Federal de Goiás)  
Márcia Cristina Corrêa (Universidade Federal de Santa Maria)  
Marcio Rodrigo Vale Caetano (Universidade Federal do Rio Grande, Brasil)  
Maria Altina da Silva Ramos (Universidade do Minho, Portugal)  
Mônica Santos de Souza Melo (Universidade Federal de Viçosa)  
Patrick Imbert (Universidade de Ottawa, Canadá)  
Paulo Martins (Universidade de São Paulo, FFLCH, Brasil)  
Ramon Grosfoguel (University of California at Berkeley, EUA)  
Rosane Maria Cardoso (Universidade de Santa Cruz do Sul)  
Sinara de Oliveira Branco (Universidade Federal de Campina Grande)  
Hu Xudong (Universidade de Pequim, China)

#### **PARECERISTAS AD HOC**

Edil Silva Costa - UNEB  
Arivaldo de Lima Alves - UNEB  
Nerivaldo Alves Araujo - UNEB  
Katharina Döring - UNEB  
Andrea Bethania da Silva - UNEB  
Pedro Rodolpho Jungers Abib - UFBA  
Marilda de Santana Silva - UFBA  
Luis Augusto Pinheiro Leal - UFPA  
Michael Iyanaga - College of William and Mary



**“Estudando o Samba”:  
Estudos transdisciplinares sobre os sambas**

ISSN 2237-9681

© 2018 | Fábrica de Letras  
PONTOS DE INTERROGAÇÃO

Revista de Crítica Cultural do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, v. 8, n.2, jul.-dez. 2018

**NÚMERO TEMÁTICO:**

"Estudando o Samba": Estudos transdisciplinares sobre os sambas

**ORGANIZAÇÃO DESTE NÚMERO:**

Ari Lima (Universidade do Estado da Bahia –  
UNEB, Brasil)

Katharina Döring (Universidade do Estado  
da Bahia – UNEB, Brasil)

Tiago de Oliveira Pinto (Franz Liszt Universität  
Weimar, Alemanha)

**APOIO TÉCNICO COM O OJS:**

Cassiano Pereira dos Santos e Tailon Carvalho de  
Cerqueira – Tecno Systems Empresa Júnior do  
Curso de Análise de Sistemas – UNEB, Campus II

**PREPARAÇÃO DE TEXTO:**

Gislene Alves da Silva

**COMISSÃO EDITORIAL:**

Ariel Dantas Barbosa

Gislene Alves da Silva

Pollyanna Araujo Carvalho

**DIAGRAMAÇÃO E CAPA:**

Allan Veiga

**EDITORA FÁBRICA DE LETRAS**

Coordenação: Profa. Dra. Edil Silva Costa

Editor: Prof. Dr. Roberto Henrique Seidel

Editora assistente: Ma. Gislene Alves da Silva

**ACOMPANHAMENTO EDITORIAL:**

Prof. Dr. Roberto Henrique Seidel (UNEB)

**REVISÃO LINGÜÍSTICA:**

Maria Nazaré Mota de Lima

**IMAGEM DA CAPA:**

Elzinha de Abreu - Abebê Design | Elzinhadeabreu@gmail.com

Retrato de Mestre Nelito

Euzebio dos Santos *in memoriam* | (12.08.1944 – 15.05.2018)

**SÍTIO DE INTERNET:**

<http://www.revistas.uneb.br/index.php/pontosdeint>

**DISTRIBUIÇÃO:**

Editora Fábrica de Letras

E-mail: [distribuicao.fabricadeletras@uneb.br](mailto:distribuicao.fabricadeletras@uneb.br)

---

**Ficha Catalográfica**

---

L732p Lima, Ari.

Pontos de Interrogação – Revista de Crítica Cultural [v.8, n.2, julh.-dez.2018].  
Número temático: "Estudando o Samba". Estudos transdisciplinares sobre os  
sambas da Bahia e do Brasil./ Ari Lima, org. do volume Katharina Döring, Tiago  
de Oliveira Pinto. – Alagoinhas: UNEB/ Fábrica de Letras, 2018.  
245f.

1. Música popular brasileira – Bahia – História e crítica. 2. Sambas – Bahia.  
I. Döring, Katharina. II. Pinto, Tiago de Oliveira. III. Título.

CDD 784.50089142

---

Biblioteca do Campus II / Uneb | Bibliotecária: Rosana Cristina de Souza Barretto – CRB: 5/902

Os conceitos emitidos nos artigos são de absoluta e exclusiva responsabilidade dos respectivos autores.  
É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem autorização expressa da Editora. Todos os direitos são  
reservados à Fábrica de Letras do Programa em Crítica Cultural. Sem permissão, nenhuma parte desta revista  
poderá ser reproduzida ou transmitida sejam quais forem os meios empregados.

## **Epígrafe**

*Dedicamos nosso trabalho à memória do querido Mestre Nelito, Euzébio dos Santos, que nos deixou no dia 15 de maio 2018, depois de uma longa vida dedicada ao Samba de Roda e às práticas ancestrais negras da Bahia.*

*Mestre Nelito foi um eterno estudioso do samba que contribuiu de forma incansável com sua musicalidade, seus ensinamentos, en-cantos e inúmeras composições para a continuidade do samba chula e da compreensão profunda desses saberes poético-musicais. Com suas palavras: "...de certa forma, sou professor lá em Salvador desse tipo de samba para se explicar, mas você não consegue mentalizar todo mundo, até porque, Salvador é muito grande. Eu dou aula aqui só numa escola, eu não posso mentalizar Salvador de um modo geral, porque não tem como, mas de qualquer modo, estou chegando aos poucos. Inclusive aquele pessoal que toma minha aula, aquele pessoal que vou na Universidade, que falo sobre samba de roda, sobre coisa.*

*Aí tou pedindo a Deus, eu quero que na universidade, não só nos colégios na periferia de Salvador, que a gente precisa botar o samba de roda, eu abordei esse assunto na nossa capoeira, na nossa associação, o samba de roda tem que estar em todo lugar, da universidade até as escola da periferia, então o pessoal lá admitiu meu ponto de vista!"*



## SUMÁRIO

EDITORIAL – ESTUDANDO O SAMBA ...	9
<i>Ari Lima</i>	
<i>Katharina Döring</i>	
<i>Tiago de Oliveira Pinto</i>	

### ARTIGOS

“O MESMO SAMBA”: A PROFISSIONALIZAÇÃO DOS SAMBAS DE CACHOEIRA E SUA REIFICAÇÃO EM GRUPOS DE SAMBA DE RODA	27
<i>Caio Csermak</i>	
<i>Nina Graeff</i>	
O ATAQUE À “BOA TERRA”: SAMBISTAS, PAGODEIROS BAIANOS E SUA MÚSICA NA MIRA DA PROVOCAÇÃO, DA GALHOFA E DO PRECONCEITO	51
<i>Gustavo Gobbi Novaes</i>	
OS SAMBAS DO RECÔNCAVO BAIANO NO ENSINO ACADÊMICO DO VIOLÃO: UMA PROPOSTA DECOLONIAL DE ENSINO EM RESPOSTA À COLONIALIDADE DO SABER	75
<i>Luan Sodrê de Souza</i>	
ENTRE SAMBAS, CONCEITOS E POLÍTICAS: CULTURAS POPULARES EM DISPUTA	105
<i>Marcus Bernardes</i>	
DA TRADIÇÃO AO PONTO DE CULTURA VOA VOA MARIA: SAMBA DE RODA E ECONOMIA SOLIDÁRIA DA CULTURA	125
<i>Fernanda Castro de Queiroz</i>	
PÓS-PATRIMONIALIZAÇÃO E PRODUÇÃO FONOGRAFICA NO SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO BAIANO (2005-2015): O PAPEL DA ETNOMUSICOLOGIA ENGAJADA	147
<i>Cassio Leandro Nobre de Souza Lima</i>	
SAMBA JUNINO, PATRIMÔNIO CULTURAL DA CIDADE DE SALVADOR: UMA ABORDAGEM HISTÓRICA E CONTEMPORÂNEA	179
<i>Gustavo José Jaques de Melo</i>	
<i>Ângela Elisabeth Luhning</i>	
A MEMÓRIA FOTOGRÁFICA DE HOLLYWOOD EM MADUREIRA: EDITANDO POSES E FLAGRANTES DA BAILARINA DO MORRO DA FAVELA NO CONTEXTO DA “POLÍTICA DA BOA VIZINHANÇA”	199
<i>Sormani Silva</i>	

**O SERTÃO TAMBÉM SAMBA: REFLEXÕES SOBRE O SAMBA DE RODA  
NO DISCURSO ETNOMUSICOLÓGICO** | 223  
*Charles Alexander Exdell*

## ENTREVISTA

**CONVERSA COM MESTRE MILTON PRIMO – VIOLEIRO,  
CANTADOR E COMPOSITOR** | 239  
*Katharina Döring*

## RESENHAS

**UMA CRÍTICA CULTURAL SOBRE O PAGODE BAIANO:  
MÚSICA QUE SE OUVE, SE DANÇA E SE OBSERVA** | 257  
*Helen Campos Barbosa*

**SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES** | 261



## 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 global<sup>1</sup>:

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

---

<sup>1</sup>A 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 Pinto<sup>2</sup>:

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

---

<sup>2</sup>A 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.



# “O MESMO SAMBA”: A PROFISSIONALIZAÇÃO DOS SAMBAS DE CACHOEIRA E SUA REIFICAÇÃO EM GRUPOS DE SAMBA DE RODA

Caio Csermak<sup>1</sup>  
Nina Graeff<sup>2</sup>

**Resumo:** O reconhecimento nacional e internacional do samba de roda como patrimônio cultural imaterial acarretou em diversas investigações sobre suas consequências musicais e sociais. Um aspecto comumente levantado é o da profissionalização dos sambadores, que antes se encontravam espontaneamente em seu cotidiano no que chamaremos de “samba de vizinho”, e que hoje se organizam nos “grupos de samba de roda”: instituições musicais com nome, registro de integrantes, ensaios marcados, etc. Este aspecto será aprofundado neste artigo a partir da história e de etnografia do samba de Cachoeira (BA), cidade cujas características singulares implicaram em processos de comercialização de seus bens culturais significativamente precedentes à patrimonialização do samba. Buscamos, com isso, por um lado, demonstrar como a patrimonialização do samba não cria, mas intensifica e reifica processos que lhe são muito anteriores que, por outro lado, não necessariamente suprimem formas tradicionais de fazer samba na região. Pelo contrário, argumentamos que o “grupo de samba de roda” atua, já desde meados do século XX, como facilitador na transição entre os sambas do cotidiano e aquele das chamadas *tocadas*, apresentado como espetáculo em contextos extraordinários e cristalizado sob a categoria do “samba de roda”.

**Palavras-chave:** samba de roda, Recôncavo Baiano, comercialização cultural, patrimônio cultural imaterial, música afro-brasileira.

## "THE SAME SAMBA": PROFESSIONALIZATION AND REIFICATION OF SAMBAS FROM CACHOEIRA, BAHIA, IN SAMBA DE RODA GROUPS

**Abstract:** The national and international recognition of *samba de roda* as Intangible Cultural Heritage resulted in several investigations on its musical and social consequences. A common aspect approached is the

---

<sup>1</sup> Caio Csermak é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo em cooperação com a Universidade de Música Franz Liszt Weimar. Contato: caio.csermak@gmail.com

<sup>2</sup> Nina Graeff é doutora em Antropologia e Educação pela Universidade Livre de Berlim, pós-doutoranda do programa HONORS da mesma instituição e pesquisadora colaboradora da Universidade de Música Franz Liszt Weimar. Contato: info@ninagraeff.com.

professionalization of *samba*, which used to be a spontaneous social gathering between neighbours (*sambas de vizinho*), and turned into organized *samba de roda groups*: musical institutions with name, registration of components, rehearsals, etc. This aspect will be thoroughly explored in this paper through a historic and ethnographic survey of the *samba* from Cachoeira (BA). The city's historic particularities reveal an early commercialization of its cultural goods that significantly precedes *samba's* heritagization. On the one hand, we seek to demonstrate how heritage making does not create, but intensifies and reifies processes, that, on the other hand, don't necessarily suppress traditional forms of *samba*. On the contrary, we argue that *samba de roda groups* act, since the mid 20th Century, as mediators in the transition between everyday *sambas* and the *samba* of *tocadas*, the one taking place in extraordinary contexts and becoming crystallized under the category of "samba de roda".

**Key words:** samba de roda, Recôncavo Baiano, cultural commodification, common cultural heritage, Afro Brazilian music.

## Introdução

Os sambas do Recôncavo Baiano têm recebido significativa atenção acadêmica desde seu registro como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil pelo IPHAN<sup>3</sup> (2004) e como Obra-prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela UNESCO<sup>4</sup> (2005). Entre as causas e consequências investigadas deste processo, um aspecto recorrente é a institucionalização e profissionalização de grupos, abordado sobretudo como um processo recente e muito atrelado às medidas de salvaguarda<sup>5</sup>. Neste artigo pretendemos, a partir de material etnográfico<sup>6</sup>, desdobrar a profissionalização do samba<sup>7</sup> da região. Para tanto, investigaremos primeiramente como ela remonta a

---

<sup>3</sup> Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

<sup>4</sup> Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

<sup>5</sup> Ver (BANDEIRA DE ALENCAR, 2010; GRAEFF, 2015; GRAEFF&PINTO, 2012; TRINDADE DA SILVA, 2014; DÖRING, 2016; MARQUES, 2008; CSERMAK, 2017).

<sup>6</sup> Os dados aqui utilizados são de fontes variadas: revisão da literatura sobre o tema; entrevistas; gravações audiovisuais próprias e de terceiros; e dados coletados em nossas próprias experiências de campo na região do Recôncavo Baiano desde 2010 e, principalmente, desde 2015 no município de Cachoeira.

<sup>7</sup> Por profissionalização musical entendemos o processo pelo qual uma prática musical é formatada em um serviço passível de comercialização, o que geralmente implica na formação de grupos, sua institucionalização com coordenadoria, o estabelecimento de um repertório a ser oferecido e ensaiado com regularidade, etc.

processos muito anteriores aos da patrimonialização, presentes já na década de 1950 na cidade de Cachoeira (CSERMAK, 2017).

Ao ampliar o escopo temporal da análise da profissionalização do samba<sup>8</sup> em Cachoeira, nossa intenção não é apenas de identificar suas consequências na prática do samba, no que tange especialmente à sua performance, mas também o que este processo pode revelar sobre a própria vida social da cidade. Não é casualidade que ele mostra uma maior intensidade em Cachoeira que em outras localidades do Recôncavo Baiano: ali gestou-se uma mercantilização das atividades culturais a longo prazo, na qual elementos cotidianos da cidade – como as fachadas dos casarios coloniais, os rituais de Candomblé e os sambas – passaram a integrar um catálogo de produtos e espetáculos passíveis de consumo por turistas, pesquisadores e moradores. Com isso, as manifestações culturais da cidade absorveram uma série de práticas consideradas profissionais.

A partir desse desdobramento histórico e etnográfico, torna-se possível questionar até que ponto a profissionalização do samba da região significa meramente uma contaminação da tradição por regimes externos de produção e difusão musical, cada vez mais presentes desde aquela época. Verificaremos se os regimes internos tradicionais também não contaminam o formato profissional do grupo de samba de roda, tratando-o como uma formatação de longa data de vários modos de fazer samba. Esta mútua contaminação certamente resulta em consequências de ordem musical, política e social para ambos os lados.

Entendendo tal formatação do fazer samba como um modo espetacularizado (CARVALHO, 2007; MACHADO SILVA, 2018) e “presentacional” (TURINO, 2008) da prática tradicional e “participatória” (op. cit.), distinguiremos uma da outra pelas categorias nativas da *tocada* e do *samba de vizinho*, respectivamente. Embora se influenciem mutuamente, trataremos ambas de maneira separada, como fazem os próprios *tocadores de samba*<sup>9</sup>. Tomaremos a fala de seu Carlito diferenciando os dois modos e afirmando que “em todos grupos tem o mesmo samba” como diretriz inicial e

---

<sup>8</sup> Tal fenômeno não se limitou ao samba, mas ocorreu com mais força nele.

<sup>9</sup> Neste artigo escolhemos utilizar os termos *samba* e *tocadores de samba* para designar as atividades cotidianas, ao passo que os termos *samba de roda* e *sambador* se referem a contextos institucionais e profissionalizados. Esta divisão é relevante, pois muitos sujeitos desta pesquisa não se consideram *sambadores*.

condutora de nossa argumentação, para em seguida apresentar um breve histórico do desenvolvimento musical de Cachoeira. A fim de demonstrar as consequências de um longo processo histórico sobre as formas atuais de fazer samba, descreveremos os contextos de formação dos grupos de Cachoeira, para então analisar as principais diferenças formais e musicais entre as *tocadas* e os *sambas de vizinho*.

A partir dessas análises, refletiremos sobre o estatuto das categorias *samba* e *samba de roda*, contextualizando-o em meio a uma rede de relações entre pessoas, sujeitos coletivos e instituições que habitam o mundo dos *tocadores de samba* desde os momentos mais privados e/ou religiosos, até os eventos públicos e espetacularizados. Alinhados com a noção proposta por Carneiro da Cunha que diferencia as categorias de cultura sem aspas e cultura com aspas (2009), proporemos o samba de roda como um “metadiscorso reflexivo” (op. cit., 372) sobre as diversas formas de fazer samba no Recôncavo Baiano, que as sintetiza em uma forma palatável a públicos externos representada pelo *grupo de samba de roda*.

### “Em todos os grupos tem o mesmo samba”

Uma das maiores referências do samba em Cachoeira é seu Carlito, com quase 80 anos de idade. Seu nome é uma espécie de consenso na cidade, especialmente quando se fala do seu domínio de uma grande variedade de sambas. No entanto, quem procurar seu Carlito nos palcos das festas populares da cidade não o verá tocando junto a nenhum grupo de samba de roda. Tampouco é fácil encontrá-lo pelas ruas: tendo há muitos anos o ofício de caseiro de uma propriedade colonial no bairro da Pitanga, na entrada da cidade, seu Carlito não é uma figura constante das ruas cachoeiranas. Por não figurar em projetos culturais, palcos e registros audiovisuais, seu Carlito passa frequentemente despercebido pelo grupo heterogêneo e crescente de curiosos que desejam conhecer o samba de Cachoeira.

Em um passado não muito distante, no entanto, seu Carlito fez parte de dois grupos de samba de roda: o Suerdieck, nos anos 1970 e 80; e o Esmola Cantada, nos anos 1990. Sua adaptação à formalidade dos grupos nunca foi completa: seu Carlito tocava e cantava no palco com microfones, mas não gostava de ensaiar. Para ele, samba não se ensaia. Mais que isso, a atuação dos grupos de samba de roda teria reduzido a diversidade de sambas na cidade:

Isso [que estou cantando] chama chula de relativo, do tempo antigo. Esses sambas de agora que a negada canta, eu também canto (...), mas o samba de agora é corrido. Agora... Esse daqui que é o samba original, naquele tempo não tinha corrido (...). O corrido que tinha era aquele que a negada dizia, quando estava em cima da maré, que cantava *êêê leva eu minha canoa lá pra Ilha da Maré*. Aquele que é o samba corrido. Eu canto [o samba corrido], mas não vou não [nas *tocadas*], que eu não sei sambar esse tipo de samba não (...). Agora eles botaram samba de roda, mas naquele tempo era samba de relativo, samba de estivador, samba de canoeiro, aí mudaram pra esse nome de samba de roda (...). Mas o samba era samba de canoeiro, samba de relativo, samba de embarcação e samba de estiva, só estivador. O samba de estivador daquele tempo era um cavaquinho, uma viola, um berimbau e dois pandeiros, não é agora que é cinquenta pandeiros, duzentos berimbaus, duzentos timbaus. (...) Em todos grupos que o senhor vai aqui, tem um samba; o senhor vai no outro, tem o mesmo samba; daqui um pouco, o mesmo samba. (Entrevista em 26/09/2017, Cachoeira).

Seu Carlito, portanto, aponta a transição de um regime de pluralidade de tipos de samba para outro de homogeneidade no qual apenas um gênero de samba é tocado, o *corrido*. A este regime limitado, seu Carlito dá o nome de *samba de roda*, categoria usada pelo IPHAN, assim como pela grande maioria dos projetos culturais e registros audiovisuais, para designar justamente a diversidade de sambas existente no Recôncavo Baiano.

Esta aparente contradição pode nos dizer muito sobre as transformações musicais do samba e da vida social dos tocadores ao longo das últimas décadas. Não apenas porque ela nos mostra que o significado da categoria samba de roda está em disputa, mas porque ela aponta para a existência de dois conjuntos de práticas e discursos distintos: o primeiro é o regime ordinário do cotidiano, no qual o samba foi e segue sendo parte da vida familiar, vicinal e religiosa de Cachoeira, que, inspirados por dona Dalva Damiana, chamamos aqui de *samba de vizinho*.<sup>10</sup> O segundo é o regime extraordinário do espetáculo, no qual o samba se institucionaliza como um gênero musical passível de ser comercializado enquanto performance musical, fixado em ensaios, registros audiovisuais e inventariado como

---

<sup>10</sup> Disponível em <http://culturadigital.br/arquivodalvadamianadefreitas/dalva-damiana-de-freitas/>. Acesso em 02 ago 2018.

patrimônio cultural imaterial e que corresponde aos eventos do universo do espetáculo, abrigados sob o termo *tocada*.

Com o intuito de identificar tanto os fatores internos quanto os externos dessa profissionalização e consequente diferenciação entre dois modos de fazer samba, e de compreendê-las dentro do contexto histórico da região, convém remeter-nos a um período consideravelmente mais amplo do que aquele em que o samba está registrado como patrimônio. Neste, Cachoeira se mostra como um *locus* privilegiado de análise, já que suas singularidades históricas denotam o desenvolvimento de um ambiente propício à profissionalização, com raízes mais profundas e consequências mais palpáveis que em municípios vizinhos.

### **“O vapor de Cachoeira não navega mais”**

Em Cachoeira encontramos turistas negros estadunidenses em busca de suas raízes étnicas, pesquisadores interessados em um dos gêneros musicais com presença reconhecida na gênese da música popular brasileira, fotógrafos e cineastas que procuram a riqueza imagética desta cidade repleta de cores, reminiscências da África e casarios coloniais. Afinal, trata-se de uma das cidades que, no século XIX, figurou entre as mais ricas e importantes do estado da Bahia, pois localizada estrategicamente no coração da região produtora de cana-de-açúcar e no ponto navegável mais adentro do continente desde Salvador (BARICKMAN, 2003).

Naquela época, a navegação era o principal meio de transporte de pessoas e mercadorias entre a capital e o continente. Cachoeira se tornou o principal porto de uma rede de cidades e povoados surgidos ao longo das margens do rio Paraguaçu, as quais já eram relativamente povoadas em finais do século XVIII (IPHAN, 2006). A cidade era a principal ligação entre Salvador e o continente, entreposto comercial entre águas e terras, começo dos caminhos que levavam tanto ao sertão e ao Norte-Nordeste do Brasil, como ao Centro-Sul do país (MACIEL, 2001). Foi no ambiente cosmopolita do porto que a cidade cresceu em tamanho e importância, crescimento também capitaneado por dezenas de engenhos de cana-de-açúcar e poucas, porém importantes, fábricas de charuto, como a Leite Alves, a Dannemann e a Suerdieck.



Nesse período efervescente se desenvolve uma elite intelectual que fundaria instituições culturais em moldes europeus na cidade, como as bandas filarmônicas Sociedade Cultural Orpheica Lyra Ceciliana (1870) e Sociedade Lítero Musical Minerva Cachoeirana (1878), ambas ainda em atividade. As filarmônicas são bandas marciais que funcionam como instituições conservatoriais de música, nas quais o ensino de música se baseia em métodos, repertório e notação musical europeus. Em Cachoeira, as filarmônicas foram responsáveis pela formação de centenas de músicos, entre os quais alguns *sambadores*.

Após a falência da indústria do açúcar em finais do século XIX, o Recôncavo Baiano entrou em um período de recessão econômica (FRAGA, 2014). No entanto, resquícios da vida cultural desta elite branca e letrada atravessaram o século XX, como a manutenção das bandas filarmônicas e os concertos das bandas de baile no suntuoso Hotel Colombo e no barco a vapor que transportava pessoas entre Cachoeira, Maragogipe e Salvador. Alguns *tocadores de samba* – como seu Pedro Galinha Morta – atuavam nessas bandas, tendo já aí se acostumado a um regime da música como espetáculo e mercadoria que, posteriormente, se estenderia ao samba.

O conjunto arquitetônico e paisagístico da cidade foi tombado em 1971, década em que o potencial turístico da cidade começou a ser explorado por empresários e pela Bahiatursa - Superintendência de Fomento ao Turismo do Estado da Bahia. Logo no ano seguinte ao tombamento, a Bahiatursa financiou a realização da primeira festa de São João de grande porte na cidade, um evento marcante para a profissionalização do samba (ROQUE DE CASTRO, 2012). Como estratégia para fomentar o turismo no interior do estado, o governo da Bahia transformou uma festa religiosa e vicinal, o São João, em um megaespetáculo apresentando músicos brasileiros renomados em palcos de grande porte (op. cit.). Logo no primeiro ano foram feitos shows de nomes nacionais, como Luiz Gonzaga, Marinês e Sua Gente e Sandro Becker. O formato de megaespetáculo do São João foi sendo paulatinamente absorvido pelas prefeituras e o governo do estado como um modelo para a organização de festas populares na Bahia (op. cit.).

A partir daquela época, o investimento público e a iniciativa privada intensificaram a transformação de Cachoeira em um polo turístico, o que foi facilitado pela proximidade de Salvador e de seu aeroporto internacional. Deste então, o calendário anual de festas de Cachoeira conta com diversos

eventos em que órgãos públicos montam palcos pela cidade com uma programação combinando grupos locais e forasteiros de renome estadual e nacional. Na esteira deste processo, o turismo tornou-se uma das principais atividades rentáveis da cidade e um motor para a transformação do samba em espetáculo, um produto a ser consumido por turistas brasileiros e estrangeiros.

Além do turismo capitaneado pelo São João e pelo conjunto arquitetônico, Cachoeira começa a atrair visitantes interessados na riqueza cultural e na ancestralidade africana na cidade. Esse turismo étnico (VATIN, 2008) terá como principais elementos de interesse a Festa da Boa Morte e Glória, terreiros de Candomblé, comunidades quilombolas e os grupos de samba de roda – contratados desde os anos 1980 para se apresentar a turistas em hotéis e restaurantes, segundo nos informaram alguns tocadores. Neste cenário, aquele regime institucionalizado de música das filarmônicas e das bandas de baile começa a tomar conta do samba, até então restrito, como apontou Waddey (1980), à dimensão da vida doméstica e religiosa.

Nos anos 2000, este processo se intensifica devido a dois fatores fundamentais. O primeiro diz respeito à implementação da nova agenda nacional de políticas e eventos culturais durante os governos Lula (2003-2010) (RUBIM, 2010), na qual se inserem as políticas de proteção e promoção do patrimônio cultural imaterial. Este fato aprofundou o perfil de polo cultural do município, assim como intensificou a reificação das manifestações culturais locais como um objeto de políticas e projetos culturais. Já o segundo fator foi a abertura, em 2006, de um dos *campi* da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia em Cachoeira, com a oferta de cursos como Artes Visuais, Cinema, História e Ciências Sociais. A abertura da universidade e o impacto causado pela chegada de alunos, professores e pesquisadores das humanidades e artes para a cidade fomentou a produção de registros audiovisuais e a realização anual de diversos festivais e encontros de variadas linguagens artísticas, transformando a cidade em um dos polos culturais da Bahia.

Cachoeira foi uma cidade rica e cosmopolita no século XIX que perdeu relevância política e econômica ao longo do século XX. Enquanto as demais regiões do Recôncavo Baiano encontraram outras matrizes de renda e visibilidade política na indústria e no comércio, Cachoeira o fez nos setores de

turismo e cultura. Não nos surpreende que estas áreas estejam sob gestão da mesma secretaria na Prefeitura Municipal. Sendo assim, quando ocorrem os registros nacional e internacional do samba de roda como patrimônio cultural no começo dos anos 2000, a profissionalização do samba e a organização dos tocadores em grupos já estavam sedimentadas em Cachoeira. Como, então, formou-se este processo e como ele se relaciona com a patrimonialização?

### Contextos de formação dos grupos de samba de roda de Cachoeira

O primeiro grupo de samba de roda criado em Cachoeira foi o Samba de Roda da Suerdieck, fundado por dona Dalva Damiana de Freitas. Nascida em 1927, dona Dalva atuou como operária da indústria fumageira por décadas, primeiramente na fábrica de charutos de luxo Dannemann e, posteriormente, na Suerdieck. Foi nesta que ela organizou, em 1958, o Samba de Roda da Suerdieck, formado por operárias e operários da fábrica. Podemos considerar a organização do grupo como marco fundacional da profissionalização do samba em Cachoeira, criando um regime de ensaios, formação fixa e figurinos.

O grupo de dona Dalva começa a operar a transição do *samba de vizinho* como acontecimento informal do espaço doméstico, para o samba de roda, organizando-se para sair ao espaço público através das *tocadas* - apresentações de regime profissional. Segundo dona Dalva, antes da organização de seu grupo o samba acontecia

(...) dentro de casa, quando terminava aquela festinha, qualquer coisa, fazia aquele sambinha, aquela roda, aquela coisa, ficava dentro de casa, mas não era nada atualizado para o povo saber não (...) sambinha, tomava aquele licorzinho - já vou, até amanhã! Até amanhã! Pronto, acabou. Mas pra hoje em dia ser reconhecido, com a grande quantidade de *sambadores* que o mundo hoje apresenta, eu, Dalva Damiana de Freitas, trouxe o samba pra rua pro pessoal conhecer e ver, e acreditar que o samba de roda é cultura, samba de roda faz parte da vida da gente. (Entrevista em 08/02/2017, Cachoeira)

O samba era característico do âmbito doméstico, o que, no caso de Cachoeira, não quer dizer, necessariamente, o interior de residências. Como nos mostra Louis Marcelin (1999), o espaço da residência no Recôncavo Baiano se projeta para a rua. Neste sentido, o *samba de vizinho*, este samba de dentro de casa a que alude dona Dalva, era também feito na rua - pensada como uma

extensão da casa. Ao passo que trazer “o samba pra rua” refere-se a trazê-lo ao espaço público, de domínio da elite branca cachoeirana: as instituições do Estado, as festas cívicas, a fábrica e os espetáculos de música.

A apropriação de formas de organizações sociais brancas por parte das camadas negras do Recôncavo Baiano é recorrente em sua história. No século XIX, por exemplo, as irmandades de leigos da Igreja Católica foram essenciais para promover uma forma legalizada de organização social e mútua assistência para negros libertos e escravizados (MARQUES, 2008). A organização do Samba de Roda da Suerdieck é um primeiro movimento de ocupação destes espaços pelo samba que, não por acaso, toma a forma de um grupo artístico. De acordo com a liderança política Valmir da Boa Morte, dona Dalva

Começa então a fazer essa organização que não é a orquestra das filarmônicas, não é a orquestra de Tranquilino Bastos, mas é a orquestra de dona Dalva Damiana de Freitas. Porque ela começa a organizar isso e quando ela resolve tirar isso de dentro da fábrica e levar isso pras ruas, vira espetáculo, vira atração. Coisa de negro nunca foi espetáculo, coisa de negro era vagabundagem, coisa de negro era coisa de preto, era “não se ouve, não se vê, não se fala, isso não se canta”, entendeu? Tudo dentro daquele campo ainda, daquele universo ainda de preconceito, de racismo, de diferença, né? Mas, no entanto, dona Dalva, ela consegue trazer a força do seu trabalho, da sua resistência, do seu empoderamento, da sua forma de vida para o palco. (Entrevista em 07/02/2017, Cachoeira)

Valmir faz uma diferenciação entre o contexto da música feita pelas orquestras filarmônicas – do espetáculo – e o daquela feita pela população negra – vítima de preconceito. Nesse âmbito público da elite branca, o samba passa a ocupar um novo espaço e a operar em um novo regime discursivo, o do espetáculo. Assim, a transformação do samba em um espetáculo não representa apenas uma apropriação do samba pelo mercado cultural e turístico, mas também uma luta por visibilidade e oportunidades políticas e econômicas do povo negro de Cachoeira.

Em 1972, o Samba de Roda da Suerdieck é contratado para se apresentar no primeiro São João espetacularizado da cidade, o “São João Feira do Porto”. A equipe da Bahiatura tinha o objetivo de propiciar um caráter local para a festa, convidando grupos da cidade a compor a programação

musical<sup>11</sup>. A escolha recaiu sobre o samba e, neste contexto, o grupo de dona Dalva era o único com uma organização mais formal. É aí que o samba de roda começa a integrar a programação do São João anualmente, incentivando a organização de outros *tocadores de samba* em grupos para serem contratados para a festa, e, da mesma forma, a contratação destes grupos por parte da prefeitura e de donos de hotéis e restaurantes para demais eventos do município.

Ao observarmos o histórico de criações de grupos de samba a partir desta época, percebemos que o aumento de oportunidades remuneradas de apresentação relaciona-se diretamente com a organização de grupos de samba. É ainda no final dos anos 1970 que o Samba de Roda Filhos de Nagô é criado em São Félix, cidade vizinha, por amigos que tocavam para turistas e locais. Nos anos 1980 ocorre uma série de fundações de grupos na cidade<sup>12</sup>, que diminui nos anos 1990<sup>13</sup> e volta nos anos subsequentes à patrimonialização do samba (2004-2005). Neste último período, é interessante notar que as fundações atingem também as áreas rurais e os distritos de Santiago do Iguape e São Francisco do Paraguaçu.

### **As *tocadas* e os grupos de samba de roda**

Essas novas oportunidades de apresentação remunerada correspondem à categoria local de *tocada*: apresentações musicais de samba, geralmente em palcos, com amplificação de vozes e instrumentos nas quais há uma separação entre músicos e público. Os tocadores diferenciam as *tocadas* daqueles eventos em que o samba acontece de maneira espontânea ou por obrigação religiosa. *Tocadas* são compromissos profissionais mediante o pagamento de cachê, escambo por objetos – especialmente equipamentos sonoros - ou troca de favores. Seus contextos são diversos, acontecendo em festas públicas organizadas pela prefeitura municipal e pelo governo do estado; festas religiosas de grande porte; festivais e eventos culturais

---

11 Antônio Moraes Ribeiro, ex-secretário da cultura de Cachoeira que participou da organização da primeira festa de São João da cidade. Entrevista em 23/03/2018, Cachoeira.

12 É o caso do Samba de Roda Filhos da Barragem, Samba de Roda Amor de Mamãe e Samba de Roda Filhos do Caquende.

13 Valmir da Boa Morte cria o Samba de Roda Filhos do Paraguaçu, de curta existência, e o Samba de Roda Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia é organizado em torno dos devotos do bairro da Ladeira da Cadeia.

organizados por associações culturais e por empresas do setor da cultura; eventos para turistas em hotéis e outros espaços; ou ainda apresentações particulares na casa de personagens da elite cachoeirana, como políticos e grandes comerciantes.

Convém delimitar o que é a categoria local de grupo de samba de roda atualmente, embora, claro, exista uma variedade grande de formas de organização. Um grupo de samba de roda é uma instituição musical com nome, coordenador ou presidente, figurino, um repertório razoavelmente fixo e uma formação de 12 a 25 *sambadores*, também fixa, mas com uma série de *sambadores* substitutos. A instrumentação mais comum de um grupo de samba de roda de Cachoeira contém tabuinhas (dois pedaços de madeira percutidos um contra o outro), pandeiros, timbal ou atabaque, tamborim, prato-e-faca ou reco-reco, triângulo, maraca, viola de dez cordas, cavaquinho, violão ou baixo elétrico e "105" (surdo). Os dois últimos são exemplos da inserção de novos instrumentos na tradição, como resultado do novo regime profissional dos grupos (GRAEFF, 2015).

Os grupos de samba de roda realizam ensaios, alguns esporadicamente e outros com mais regularidade. O mais comum é que os ensaios se concentrem na véspera de alguma *tocada* importante ou de algum registro audiovisual, mas, geralmente, não se ensaia antes de *tocadas* de pequeno porte. Os ensaios são mais um encontro dos *sambadores* do grupo onde se toca sem qualquer planejamento os sambas de seu cotidiano. Eventualmente uma nova composição de um dos componentes do grupo é agregada ao repertório tradicional de domínio público. No entanto, não há necessidade de se criar um arranjo; o novo samba sempre será enquadrado dentro da estrutura musical dos outros sambas sendo, em Cachoeira, cantado exclusivamente na tonalidade de Sol maior, independente da extensão vocal do cantador. Assim, não se ensaia um espetáculo com uma narrativa pré-determinada e cujas obras de execução mais complexa são repetidas até que todos as dominem, como é o caso na música popular.

Um ensaio é antes um encontro de amigos que fazem samba: sempre há comida, cerveja, risadas e fofocas. Vizinhos podem entrar e começar a sambar junto. Frequentemente há alguém indo e voltando com cervejas e copos de plástico de um bar próximo. O feijão é esquentado no fogo e repartido com muita farinha entre todos os presentes. Um transeunte

desavisado pensa se tratar de uma festa - e não está enganado, sendo logo convidado a entrar. O ensaio, muitas vezes, acaba por se tornar uma pequena festa.

Como podemos ver no caso de Cachoeira, as políticas de patrimônio cultural imaterial não foram responsáveis pela criação de um modelo de grupo de samba de roda, mas geraram, sim, um ambiente de intensa criação de grupos, privilegiando esta forma de organização social. Afinal, ela corresponde à necessidade do Estado por sujeitos coletivos institucionalizados, para que se possa dialogar, negociar e transferir recursos financeiros a eles. Neste sentido, tem se tornado comum, desde os anos 2000, o registro dos grupos de samba de roda como pessoas jurídicas na forma de associações culturais. Este é um aprofundamento do processo de organização dos grupos que foi fomentado não apenas pela patrimonialização do samba de roda, mas também pela execução de novos projetos e políticas culturais, já que, em muitos casos, a existência de uma pessoa jurídica é uma condição para a celebração de contratos.

Por outro lado, a chancela criada pelo título de patrimônio cultural imaterial aumentou consideravelmente o potencial de sucesso para projetos que tivessem o *samba de roda* como objeto. Sabe-se que os governos locais e as organizações internacionais comprometidas com a proteção e promoção do patrimônio cultural imaterial operam sob a pressão de apresentar resultados mensuráveis, mas como fazê-lo quando os sujeitos coletivos que são objetos de suas políticas e projetos têm existência instável e pouco institucionalizada?

Não foi casualidade que um dos primeiros atos do registro do samba de roda como patrimônio cultural imaterial do Brasil pelo IPHAN tenha sido a criação de uma pessoa jurídica para representá-lo, a Associação dos Sambadores do Estado da Bahia - ASSEBA<sup>14</sup>. A ASSEBA foi criada como uma instituição representativa regional em um contexto que a maioria dos *sambadores* não mantinha relações sociais com outros tocadores ou grupos para muito além dos limites do seu município (SANDRONI, 2010). A criação da ASSEBA mostrou que, para levar a cabo um conjunto de políticas públicas para o samba de roda, o Estado brasileiro precisava criar um sujeito coletivo com pretensa capacidade de representação do samba de roda como um todo.

---

<sup>14</sup> A ASSEBA é formada, por sua vez, por outras associações locais de menor porte e, em última instância, por grupos de samba de roda

A ASSEBA passou a representar o samba enquanto uma cadeia institucional de associações com personalidade jurídica e grupos de samba de roda com existência formal, os quais passavam a ser registrados pela associação. É justamente este contexto de institucionalização que, a partir dos anos 2000, fomentou a criação de uma série de novos grupos de samba de roda. Esta criação, contudo, se deu nos moldes que, no caso de Cachoeira, já vinham se desenhando desde os anos 1950.

Os grupos possuem uma existência virtual que se materializa em *tocadas* e outras ocasiões esparsas – como a gravação de um CD ou documentário. Assim, se alguém vai a Cachoeira com o objetivo de conhecer um grupo específico de samba de roda, pode levar meses para encontrá-lo materializado em uma *tocada*. Entretanto, será muito provável encontrar os seus componentes fazendo samba no bar da esquina, num toque de Candomblé no próximo fim de semana ou no caruru na casa de um vizinho. Isso acontece porque o grupo de samba de roda é uma institucionalização de um regime cotidiano de relações familiares e comunitárias<sup>15</sup>.

O grupo de samba de roda representa, portanto, apenas uma das formas possíveis de organização social de coletivos afrocachoeiranos. No palco, juntam-se a ele famílias, comunidades religiosas e de bairros. A concepção local de um grupo artístico profissional de samba de roda envolve de quinze a trinta pessoas, resultando em uma redução de possibilidades de apresentação em outras cidades e estados pelo alto custo de transporte e em divisões de cachês que geram valores não raro irrisórios para cada *sambador*. Assim, percebemos que a lógica endógena de organização social se sobrepõe à externa de comercialização, que, em busca do lucro, pressupõe bandas de poucos músicos e maior rentabilidade por integrante. O que é transferido para o palco não é um gênero musical feito por profissionais da música, mas o próprio samba enquanto evento inclusivo e aberto a todos.

---

<sup>15</sup> Por exemplo, os *sambadores* do Samba de Roda Filhos do Caquende são parentes consanguíneos ou vizinhos do bairro do Caquende, muitos deles filhos-de-santo do mesmo terreiro de Candomblé; o Samba de Roda Esmola Cantada é formado por devotos da Santa Cruz, também parentes ou vizinhos do bairro da Ladeira da Cadeia; o Samba de Roda de Dona Dalva já apresenta uma distribuição heterogênea de *sambadores* por bairros de Cachoeira e cidades próximas, mas se organiza a partir do núcleo familiar de dona Dalva, e assim por diante.



### **A formação de *sambas de vizinho* em *tocadas***

O samba faz parte de diversos acontecimentos de Cachoeira, desde os mais espontâneos até as *tocadas*. O que chamamos de *samba de vizinho* não necessita de motivo ou planejamento prévio, basta que algumas pessoas se juntem e comecem a bater palmas, cantar e dançar para que o samba aconteça. Ele também pode acontecer em ocasiões planejadas tradicionais, como em Candomblés, rezas de santo e carurus. Considerados por tocadores na faixa etária entre 50 e 70 anos como os principais eventos de samba de sua juventude, tomaremos os carurus como exemplo de transição entre os modos *samba de vizinho* e *tocada*.

Caruru designa uma festa religiosa onde se oferece a comida votiva que lhe dá o nome. Carurus são oferecido em diversos momentos do ano para santos e orixás, em comemoração a aniversários ou como agradecimento a alguma graça alcançada. O mês em que mais se realizam carurus é setembro, em homenagem ao dia de São Cosme e São Damião, também reconhecidos como os orixás gêmeos Ibejis. Porque o caruru é uma oferenda de alimento partilhada comunitariamente, ele se torna uma festa na qual a presença do samba é obrigatória e não raro atravessa a madrugada.

Uma diferença substancial apontada pelos mais velhos entre carurus antigos e atuais é que a performance musical do samba teria se tornado menos espontânea. Se antigamente tocadores de famílias e bairros distintos se encontravam em um caruru sem uma formação de músicos oficial, revezando-se nos instrumentos, cantos e dança, hoje em dia é muito comum que um grupo de samba de roda seja chamado para tocar em um caruru. Nesses casos, os grupos vão aos carurus com formações menores do que a dos palcos das festas oficiais, já que os carurus acontecem, geralmente, em residências. Na maioria dos casos, os grupos não cobram cachê, por entenderem os carurus como uma obrigação religiosa ou comunitária. É também comum que demais presentes nos carurus se revezem com os tocadores do grupo. Os que fecham a roda batendo palmas, cantando no coro e dançando continuam sendo, como antigamente, partes essenciais da performance nos *sambas de vizinho*, já que na música afro-baiana do Recôncavo Baiano a tríade tocar-cantar-dançar é inseparável (DÖRING, 2016).

Ainda assim, a formalidade do convite e/ou da contratação de um grupo de samba de roda para um caruru faz com que os *sambadores* veteranos

ênfatisem sua diferença em relação aos carurus do *tempo antigo*, onde todos chegavam e tocavam sem organização prévia. Ademais, *sambadores* mais velhos como Pedro Galinha Morta, Zel do Samba e seu Nascimento, afirmam que nos carurus do passado utilizavam-se apenas de palmas, pandeiros, viola e timbal, sem violão, cavaquinho ou percussões graves, quanto menos amplificação.

Nas *tocadas* de hoje em dia, desfaz-se a circularidade social formada pela interação entre tocadores e dançarinos de samba na roda. Enquanto nos *sambas de vizinho* todos são potenciais tocadores e/ou dançarinos, no palco entram apenas aqueles com filiação a um grupo de samba de roda. Mesmo que no cotidiano seja comum a distinção entre virtuosos tocadores e tocadores comuns, é apenas no contexto das *tocadas* que passa a existir a ideia de músico profissional, como ilustra a fala de seu Nascimento, integrante do Samba de Roda Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia:

No *palanque* a responsabilidade dobra. No samba antigo todo mundo ia e cantava e no *palanque* é diferente: é só um cantando. Antigamente era só goela, a gente sambava a noite toda. Hoje não; hoje tem que ter o cidadão em cima do *palanque*, *sabendo se apresentar*. De trinta anos pra cá mudou, o samba cresceu muito. (Entrevista em 25/01/2017, Cachoeira, grifo nosso)

Seu Nascimento, ao diferenciar os contextos de antigamente dos *sambas de vizinho* dos das *tocadas* atuais, evoca a ideia de que, no palco, o tocador tem uma responsabilidade maior, devendo “saber se apresentar”. Assim, ele demonstra como a partir das *tocadas* se estabelece uma nova distinção entre músico profissional - com responsabilidade e habilidade em se apresentar - e amador, assim como entre a nova categoria do músico *sambadore* o público não-músico.

“Antigamente era só goela” porque não havia microfone e, não por acaso, usava-se o verbo *gritar* em vez de *cantar*, já que o cantador precisava se sobrepor sem microfone à projeção sonora de todos os outros instrumentos, palmas e vozes (GRAEFF, 2015). Já no *palanque*, amplifica-se tanto as vozes quanto os instrumentos. Eventos de samba que não o façam - em contexto profano ou sagrado - são cada vez mais raros. Esta prática de sonorização foi tomando conta dos grupos de samba de roda, tornando-se uma estética quase

obrigatória que altera a mixagem orgânica de vozes, palmas e instrumentos e que transforma timbres e técnicas de canto e toque (GRAEFF, 2015; 2016).

Além disso, se nos *sambas de vizinho* toca-se por um tempo indefinido sem intervalo, no palco os sambas são organizados em *pout pourris*, blocos de canções que duram de vinte a trinta minutos. Se os *sambas de vizinho* podem se alongar por muitas horas e atravessar a madrugada, as *tocadas* duram cerca de noventa minutos. É queixa recorrente entre os tocadores mais velhos esta redução na duração dos eventos de samba, que ocorre tanto nas *tocadas*, quanto nos carurus. Com isso, vemos que os eventos profissionais do samba passam a influenciar e causar transformações também nos eventos cotidianos e sagrados (cf. GRAEFF, 2016) dos *sambas de vizinho*.

Ao colocar um palco em um espaço público da cidade, o poder público estabelece um território distinto do tradicional e comunitário, o da espetacularização das festas populares. Nele concentra-se um grande público em um espaço fixo defronte ao palco, cuja maior parte das atrações consiste de grupos em voga na mídia estadual, recebendo cachês muitas vezes acima dos cem mil reais<sup>16</sup>. Ao passo que, nos horários pouco nobres da tarde, quando o sol e o calor afugentam a maior parte do público, apresentam-se os grupos de samba de roda com cachês que variam entre mil e três mil reais.

Durante o espetáculo, os *sambadores* se organizam em uma ou duas linhas em um palco, também denominado localmente de *palanque*, elevado acima do chão. A separação que o palco estabelece com o chão é uma questão relevante: se nos terreiros de Candomblé e em muitos *sambas de vizinho* a conexão dos pés, geralmente descalços, com o chão permite uma troca de energia das pessoas com seu território, bem como entre si por estarem no mesmo plano, o palanque cria um terreno em separado, um país estrangeiro autorizado somente aos *sambadores* profissionais. Nessa lógica territorial do palco, as cordas, vozes principais e de resposta e percussões leves formam uma linha à frente, ao passo que as percussões mais graves ocupam a linha de trás. Mesmo nos grupos de samba de roda que se apresentam com *baianas* ou

---

<sup>16</sup> Nos festejos do São João Feira do Porto 2018 de Cachoeira, por exemplo, a dupla Simone e Simaria recebeu R\$ 350.000,00 pelo cachê de um show.  
[https://doem.org.br/ba/cachoeira/diarios/previsualizar/1oN7Ldak?filename=DOE-ba\\_cachoeira-ed.209-ano.632.pdf&\\_cb=20180510155224](https://doem.org.br/ba/cachoeira/diarios/previsualizar/1oN7Ldak?filename=DOE-ba_cachoeira-ed.209-ano.632.pdf&_cb=20180510155224). Acesso em 11 ago 2018.

*sambadeiras*, as dançarinas ficam em cima do palco, sambando em uma terceira linha à frente dos *sambadores*. *Sambadores* e público são separados por ainda mais duas linhas: a linha dos PAs, dos alto-falantes voltados para o público; e a linha dos monitores de palco, que dão o retorno do áudio que orienta os músicos em sua performance. Ainda que no público se formem rodas de dança, elas se encontram separadas dos *sambadores*. O *palanque* do espetáculo constitui, portanto, o território domesticado do palco, ao qual os *sambadores* têm que se limitar e que causa um corte transversal no território circular do samba, desfazendo justamente a característica que o distingue através do sufixo *de roda* (GRAEFF, 2016).

### Do samba ao samba de roda

Embora localmente coexistam em Cachoeira diversas formas de organização social para executar *sambas de vizinho* e *tocadas*, os grupos que as engendram tornaram-se a face mais conhecida dos sambas da região, ao menos fora de seu contexto local. Estado e mercado cultural não negociam nem contratam *sambas de vizinho* para se apresentarem em determinados eventos, mas, sim, a instituição que os representa, referida como “grupo de samba de roda”. É fora do contexto local que os diversos sambas necessitam de uma categoria capaz de diferenciá-los de outros sambas, principalmente em contraste aos do Rio de Janeiro, designando-os como *samba de roda* e tomando a roda como sua característica distintiva (GRAEFF, 2016).

Ainda que não seja possível afirmar com exatidão quando e como surgiu a categoria *samba de roda*, importa-nos refletir sobre o seu uso pelos *tocadores de samba* e sobre a maneira como foi apropriada pelos discursos do patrimônio cultural imaterial, especialmente pelo seu papel de guarda-chuva (DÖRING, 2016), isto é, de abarcar uma diversidade grande de gêneros musicais e eventos dentro de uma mesma categoria. É interessante notar que, no cotidiano, os tocadores raramente usam a categoria *samba de roda*, mas apenas *samba*, ou os termos relativos a estilos mais específicos como *corrido*, *barravento* ou *chula*. A maioria dos grupos de Cachoeira possui em seu nome o prefixo *samba de roda*, apontando uma estreita ligação entre esta categoria e a função profissionalizada da *tocada*.

A categoria *samba de roda* funciona, portanto, como um discurso institucional que se ativa sobretudo em contextos de interação entre grupos

sociais distintos: *sambadores*, representantes do governo, produtores culturais, etc. Mesmo quando *sambas de vizinho* são documentados dentro de seu contexto local, em registros oficiais, projetos culturais, ou materiais de divulgação, eles são denominados samba de roda. Ou seja, fora do universo cotidiano dos tocadores, a categoria *samba de roda* passa a designar tanto os *sambas de vizinho* como as *tocadas*. Tal categoria pode ser considerada como expoente de um discurso que pertence ao domínio da *cultura com aspas*<sup>17</sup> nos termos de Manuela Carneiro da Cunha (2009). Neste sentido, ela funciona como uma metalinguagem; um discurso de um coletivo sobre si mesmo que permite a reificação de atividades cotidianas em categorias diferenciáveis e reconhecíveis em contextos de alteridade, permitindo e facilitando, por sua vez, a adoção de um novo conjunto de práticas e o trânsito destas e de seus sujeitos por contextos sociais variados.

É no contexto institucionalizado dos grupos de samba de roda e profissionalizado das *tocadas* que a categoria samba de roda ganha força e passa a ter uma aplicação cada vez mais ampla sem, contudo, confundir-se completamente com outras possibilidades de existência do samba. Assim, não é por casualidade que os coletivos profissionais dos tocadores tragam a categoria *samba de roda* como prefixo. O uso desta categoria comunica ao mundo das instituições públicas e privadas – tanto as locais quanto as de outras esferas – qual é a manifestação cultural a que aquele grupo se dedica. Na medida em que o tempo passa, os *sambadores* mais velhos morrem, os documentários, CDs, livros e programas de TV crescem em número, e um conjunto limitado de narrativas sobre o samba do Recôncavo Baiano se cristaliza (GRAEFF, 2016). O protagonista dessas narrativas é um tipo específico de sujeito coletivo, uma dentre as muitas formas possíveis de organização social dos tocadores: o *grupo de samba de roda*.

Não são, contudo, todos os tocadores e, muito menos, os modos de fazer samba que cabem na forma do grupo de samba de roda. Um exemplo

---

<sup>17</sup> Manuela Carneiro da Cunha (2009) subdivide a categoria antropológica de cultura em duas: a primeira corresponde genericamente à designação, de modo polissêmico e em muitos momentos da história da disciplina, de um conjunto de modos de pensamento e hábitos de grupos sociais; a segunda, a *cultura com aspas*, é uma metalinguagem; uma noção reflexiva que surge da apropriação da categoria de cultura pelos povos estudados pela Antropologia. A relação entre a cultura e a *cultura com aspas* é de mútua contaminação, o que não impede de analisá-las enquanto regimes discursivos distintos. A *cultura com aspas* opera, sobretudo, em um regime interétnico, tornando óbvios e reificados os traços diacríticos entre grupos sociais.

disso é justamente seu Carlito, que abandonou o Samba de Roda Esmola Cantada no final dos anos 1990 e nunca mais integrou nenhum grupo de samba de roda. A gota d'água para sua decisão ocorreu durante um ensaio do grupo, no qual ele teria dito que não estava ali para aprender, mas sim para ensinar, como relatam diferentes pessoas. Esse episódio se deu justamente em um grupo com uma frequência de ensaios e formalidade maiores que dos demais, que não por acaso tem em sua coordenação musical um maestro de banda filarmônica educado em sistema de ensino formal de música. Entretanto, seu Carlito abandonou apenas o grupo, não deixando de tocar em outras ocasiões, como em suas obrigações religiosas da Festa da Santa Cruz, por exemplo. Isso demonstra que o grupo de samba de roda não suprime outros contextos e maneiras de fazer samba, embora crie tensões e contradições entre elas. As queixas de que o samba não é mais tão diverso, tão espontâneo ou mesmo tão divertido quanto antigamente não vêm apenas de seu Carlito, mas de vários tocadores mais velhos.

Podemos entender o processo de formação e profissionalização do samba como uma modulação entre os contextos tradicionais e os contextos das políticas culturais e do mercado de bens culturais, que tornam a categoria *samba de roda*, especialmente após a chancela do patrimonial do IPHAN e da UNESCO, onipresente. Sincronicamente, a categoria *samba de roda* opera um desvio sutil: ainda que exógena, seu significado é contíguo a várias categorias nativas dos *tocadores de samba*, dotando-a de uma relevante capacidade comunicacional. Diacronicamente, no entanto, seu uso sistemático tem a capacidade de reificá-la, apagando paulatinamente o desvio sutil operado por ela enquanto metadiscurso de emprego e significação específicos. A partir daí o termo *samba de roda* funciona como uma metonímia, tomando a parte pelo todo: o samba de roda profissionalizado e institucionalizado passa a representar, e de certa forma a substituir, as múltiplas possibilidades de existência do samba.

Para Gomes dos Anjos (2006), os coletivos afrobrasileiros absorvem formas de organização social brancas de um modo flexível que não sufoca as suas identidades negras; existe um movimento circular de fazer e desfazer identidades. Esta ideia se aplica ao samba de Cachoeira. Enquanto uma forma de organização social branca apropriada pelos coletivos afrobrasileiros locais, os grupos de samba de roda reduzem paulatinamente o universo de possibilidades do samba, tornando-o, aparentemente, mais homogêneo, pois

reificado, mas sem sufocá-lo: os *sambas de vizinho* continuam a acontecer e mesmo a desenvolver uma maior variedade de possibilidades de circulação social para o samba. Por outro lado, o protagonismo crescente dos grupos de samba de roda em um contexto de eventos, políticas e projetos culturais cada vez mais institucionalizado, tem diminuído a variedade de tipos de samba feitos em Cachoeira, especialmente entre os *sambadores* mais jovens, que desconhecem vários gêneros de samba e técnicas tradicionais de toque e canto da região (Graeff, 2015).

### Conclusões

Ao abordarmos os processos históricos de formação dos grupos de samba de roda em Cachoeira, fica clara sua relação direta com a mercantilização dos bens culturais da região. Entretanto, nota-se que tal mercantilização já existia em outros âmbitos; nos de domínio da elite branca, através das bandas de baile, das procissões católicas, das bandas filarmônicas, entre outros. Assim, a formação de grupos de samba, como evidencia o exemplo do Samba de Roda da Suerdieck, significa mais do que a assimilação de um formato externo de organização social. O grupo de samba se revela como um formato de fazer samba que permitiu às culturas afrodescendentes discriminadas se apropriarem de um território público autorizado até então apenas à elite.

Percebemos igualmente que os grupos não foram criados a partir do vácuo: trata-se da cristalização de uma história de longo prazo de envolvimento com o samba de uma família, uma comunidade ou um coletivo de devotos. O grupo é mais do que uma forma de organização social de ordem prática que permite a transformação do samba em espetáculo e a celebração de contratos para a prestação de serviços artísticos, tornando-se também uma síntese das próprias relações sociais e comunitárias dos *sambadores*.

Sendo assim, não é simplesmente um formato de grupo de música popular urbano que se impõe aos tocadores, pressionando-os a se adaptar às demandas de novos públicos intensificadas por medidas de salvaguarda. Os tocadores importam seus próprios valores e significados ao modo profissionalizado de sua prática: menos preocupados com o lucro do que com o sentido primordial do samba de comemoração inclusiva, eles levam às *tocadas* o máximo número de integrantes, não somente do grupo formal, mas de suas próprias comunidades religiosas e de bairro. Assim, a “vizinhança”

afrodescendente do *samba de vizinho* se apropria do território limitado do palco à sua própria maneira.

O *samba de roda*, que vimos funcionar como um metadiscurso, representa mais do que uma chancela ou “etiqueta” da patrimonialização (Graeff, 2016). Trata-se de uma importante moeda de negociação entre diferentes interesses políticos, comerciais e mesmo estéticos, tendo no grupo de *samba* sua instituição facilitadora. O que hoje é referido como *grupo de samba de roda* opera uma formatação do *samba* que permite e enfatiza a comunicação com públicos externos ao contexto tradicional, tanto com audiências musicais como com agentes políticos e do âmbito da produção cultural e do turismo. O grupo de *samba de roda* funciona, portanto, como um eixo que articula a modulação da prática tradicional do *samba* para o metadiscurso do *samba de roda*, necessário para ampliar sua atuação social. Tal modulação demonstra um viés musical e performático, produzindo um estereótipo das diversas formas de fazer *samba* (GRAEFF, 2015; 2016) que reduz as formas tradicionais do *samba de estivador*, do *samba de barravento*, *samba de verso*, etc. ao formato *samba de roda*, marcado pela forma musical do *samba corrido*. Entretanto, seu viés operacional de sintetizar neste formato um metadiscurso capaz de comunicar a diversos públicos e agentes é fundamental na negociação da territorialidade política e econômica afro-brasileira.

Neste sentido, acreditamos que a profissionalização e patrimonialização do *samba* do Recôncavo Baiano, ao reificar suas práticas musicais, as reduz. Porém, tal redução diz respeito somente às suas formas tradicionais. Se, por um lado, as rupturas na transmissão oral entre gerações têm diminuído a variedade das formas antigas de fazer *samba*, como alegam os mais velhos, por outro, os novos espaços conquistados para a circulação do *samba* propiciam novas e heterogêneas formas de negociá-lo, comunicá-lo e, certamente, de praticá-lo. A ampliação dos espaços de atuação social dos *sambas* do Recôncavo Baiano ainda fará florescer novas dinâmicas de produção musical, de composição e de arranjo do que hoje ainda parece tratar-se do “mesmo *samba*”.



## Referências

- BANDEIRA DE ALENCAR, Rívia R. (2010). *O samba de roda na gira do patrimônio*. Doutorado. Tese. Campinas, Universidade de Campinas.
- BARICKMAN, Bert J. (2003). "E se a casa-grande não fosse tão grande? Uma freguesia açucareira do Recôncavo Baiano em 1835". *Afro-Ásia*, 29-30: 79-132
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. (2009). *Cultura com aspas e outros ensaios*. 1ª edição, São Paulo, Cosac Naify.
- CARVALHO, José J. (2007). "Espetacularização e canibalização das culturas populares". In: *Seminário de Políticas Públicas Para as Culturas Populares*, II, Brasília, Ministério da Cultura: 78-101.
- CSERMAK, Caio. (2017). "Quem vem lá sou eu. A política do samba de roda em Cachoeira-Bahia". REIA- Revista de Estudos e Investigações Antropológicas, ano 4, vol 4(1):45-70
- DÖRING, Katharina. (2016). *Cantador de chula: o samba antigo do Recôncavo*. 1ª edição, Salvador, Pinaúna.
- FRAGA, Walter. (2014). *Encruzilhadas da liberdade: histórias de escravos e libertos na Bahia (1870-1910)*. 2ª edição, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- GOMES DOS ANJOS, José C. (2006). *No território da linha cruzada: a cosmopolítica afro-brasileira*. 1ª edição, Porto Alegre, UFRGS Editora.
- GRAEFF, Nina. (2015). *Os ritmos da roda: tradição e transformação no samba de roda*. 1ª edição, Salvador, EDUFBA.
- \_\_\_\_\_. 2016. "Samba de Roda as Heritage: From samba in the living room to 'Masterpiece of Humanity'", in: *Die Tonkunst* 10/4, October 2016.
- GRAEFF, Nina; OLIVEIRA PINTO, Tiago de (2007). "Música entre materialidade e imaterialidade: os tons-de-machete do Recôncavo Baiano". *Mouseion*, vol 01(11):72-97.
- IPHAN - Instituto do Patrimônio e Artístico Nacional. (2006). *Samba de roda do Recôncavo Baiano*. 1ª edição, Brasília, IPHAN.
- MACHADO SILVA, Bruno G. (2018). *Trânsitos da cultura popular: política pública, produção, difusão e salvaguarda nos encontros de culturas tradicionais*. Doutorado. Tese. Brasília, Universidade de Brasília.
- MACIEL, Danilo A. S. (2001). *As alternativas turísticas na região do Recôncavo baiano no final da década de noventa*. Bacharelado. Monografia. Salvador: Universidade Federal da Bahia.

MARCELIN, Louis H. (1999). “A linguagem da casa entre os negros do Recôncavo Baiano”. *Mana*, vol 5(2): 31-60.

MARQUES, Francisca H. (2008). *Festa da Boa Morte e Glória: ritual, música e performance*. Doutorado. Tese. São Paulo, Universidade de São Paulo.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. (1991). *Capoeira, Samba, Candomblé: afrobrasíliânica Musik im Recôncavo, Bahia*. Berlim, Museum für Völkerkunde.

ROQUE DE CASTRO, Janio. (2012). *Da casa à praça pública: a espetacularização das festas juninas no espaço urbano*. 1ª edição, Salvador, EDUFBA.

RUBIM, Antonio A. C. (2010). *Políticas culturais no governo Lula*. 1ª edição, Salvador, EDUFBA.

SANDRONI, Carlos (2010). “Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade”. *Revista de Estudos Avançados*, vol 24(69): 373-388.

TRINDADE DA SILVA, Breno (2014). *Políticas patrimoniais e salvaguarda: conflitos e estratégias no reconhecimento do samba de roda do Recôncavo Baiano*. Mestrado. Dissertação. Salvador, Universidade Federal da Bahia.

TURINO, Tomas. (2008). *Music as social life: the politics of participation*. 1ª edição, Chicago, University of Chicago Press.

VATIN, Xavier. (2008). “O desenvolvimento do ‘turismo ‘étnico’ na Bahia: o caso da cidade de Cachoeira”. Trabalho apresentado na 26ª. Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 01 e 04 de junho de 2008, Porto Seguro, Bahia, Brasil

WADDEY, Ralph. (1980). “‘Viola de Samba’ and ‘Samba de Viola’ in the Recôncavo of Bahia (Brazil) part I”. *Latin American Music Review*, 1:196-212

Recebido em: 31/10/2018

Aprovado em: 04/12/2018

# O ATAQUE À “BOA TERRA”: SAMBISTAS, PAGODEIROS BAIANOS E SUA MÚSICA NA MIRA DA PROVOCAÇÃO, DA GALHOFA E DO PRECONCEITO

Gustavo Gobbi Novaes<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo busca analisar os sentidos de discursos provocativos e preconceituosos contra os sambistas e pagodeiros baianos, por parte de agentes do mundo do samba, como músicos, jornalistas e críticos culturais, aproveitando parte de pesquisa prévia para projeto de pesquisa, aprovado no Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal da Bahia, somado a pesquisas posteriores. Parte-se de 1918, com a polêmica entre o sambista carioca Sinhô e Pixinguinha e sua turma, trazendo exemplos de enunciados preconceituosos na década de 30. Em outro recorte, de 1990 em diante, expõe-se alguns exemplos de ataques discursivos ao samba e ao pagode baiano por parte de músicos e jornalistas contemporâneos. Os processos de construção de identidades e tradições fundamentam teoricamente a abordagem, a partir de autores como Stuart Hall, Roger Chartier, Eric Hobsbawm, dentre outros. Utiliza-se, ainda, da análise do discurso, proposta por Hall. Se, por um lado, buscou-se sobrepor o nascente samba urbano carioca aos outros sambas regionais; por outro, o pagode baiano tem sido alvo de desqualificações, desde sua dimensão mercadológica até os seus usos, vivências e práticas.

**Palavras-Chave:** Samba de roda. Pagode baiano. Discursos. Preconceito.

## L’AGRESSION À LA “BONNE TERRE”: SAMBISTES, PAGODEIROS BAHIANAIS ET LEUR MUSIQUE COMME CIBLE DE LA PROVOCATION ET DU PRÉJUGÉ

**Résumé:** Le présent article analysera les sens des discours provocateurs et péjoratifs contre les sambistes et pagodeiros à Bahia, pour acteurs au monde du samba, comme musiciens, journalistes et critiques culturels, à partir d’utilisation de part des études précédents pour projet de recherche, approuvé en Cours de Doctorat en Histoire à UFBA, et recherches ultérieurs. D’abord, la recherche commencera en 1918 avec la polémique entre le sambiste à Rio de Janeiro Sinhô et Pixinguinha et ton groupe, présentant exemples de discours

---

<sup>1</sup> Mestre em Ciências Sociais – Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Doutorando em História Social – Universidade Federal da Bahia (UFBA). [gustavogobbinovaes@ymail.com](mailto:gustavogobbinovaes@ymail.com).

péjorativos, dans les années 30. D’outre part, puis 1990, s’enregistrera quelques exemples d’offenses discursives au samba et le pagode à Bahia pour les musiciens et journalistes actuels. Les processus de construction d’identités et des traditions soutenant théoriquement l’approche, avec chercheurs comme Stuart Hall, Roger Chartier, Eric Hobsbawm, entre autres. S’utilisera de l’analyse du discours a proposé pour Hall. D’une part, le samba débutant à Rio a été construit comme supérieur à d’autres sambas régionales, d’outre part, le pagode à Bahia a été cible des disqualifications, puis sa taille commerciale jusqu’à ses expériences et pratiques.

**Mots-clés:** Samba de roda. Pagode à Bahia. Discours. Préjugé.

## Introdução

A partir de pesquisa prévia realizada para a confecção de projeto de doutorado, o qual foi submetido e aprovado no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal da Bahia, surgiu a base para a construção deste artigo. Sua temática funda-se nas tensões narrativas entre agentes do mundo do samba baiano e carioca. Dentre tais agentes, sambistas e intelectuais êmicos<sup>2</sup> lançaram discursos, já nas primeiras décadas do século XX, com posturas identitárias próprias e com construções de tradições ligadas aos seus respectivos lugares de origem. Nessa pesquisa prévia realizada, foi possível observar em músicas, matérias jornalísticas, entrevistas, dentre outras fontes, discursos que construíram uma determinada sobreposição do nascente samba urbano carioca às outras manifestações regionais de samba. Somado a esta, a leitura posterior de diferentes fontes a respeito da formação do chamado “pagode baiano” conduziu à identificação de outras formas narrativas marcadas pela

---

<sup>2</sup> Fernandes (2010) aponta para os processos de formação desses intelectuais, que atuaram como cronistas, críticos culturais e jornalistas “especializados” nas temáticas de carnaval e samba. Nomes como Vagalume, Almirante, Orestes Barbosa, Animal, dentre outros, produziram obras sobre a história da música popular, sobre os sambistas e suas vidas, ao mesmo tempo em que atuaram ativamente nas redações de diversos periódicos, produzindo crônicas e críticas destinadas a exaltar ou atacar sambistas e o mundo do samba; não deixaram, por outro lado, de se envolver ativamente no meio boêmio, seja a partir de parcerias na composição de sambas, seja participando de noitadas animadas regadas a rodas de samba. Nesse sentido, falar desses intelectuais significa trazer à tona a produção textual desses jornalistas, cronistas e críticos culturais que se envolveram diretamente com o mundo do samba, no momento em que fervilhava o debate nacional, com a modernização urbana e o surgimento de novas tecnologias de mídia.

provação e pelo preconceito por parte de músicos e jornalistas contemporâneos.

Foi no Rio de Janeiro do início do século XX, frequentando as casas das tias baianas<sup>3</sup>, que figuras como Pixinguinha, João da Baiana, Heitor dos Prazeres, Ernesto dos Santos (o Donga), dentre outros, tornaram-se importantes no meio musical carioca. As casas dessas tias constituíam-se em lugares onde eram reafirmados valores e símbolos da comunidade negra baiana e carioca (LIMA, s/d., p. 6). Construíram-se como lugares de socialização e de reprodução de padrões culturais próprios, entrecruzando valores religiosos e festivos. A partir dessas manifestações culturais, criadoras de novas formas estéticas, houve para esses artistas negros e pobres a abertura para a trama da indústria cultural (SODRÉ, 1998). Observa-se no Rio, capital do país à época, o surgimento, a partir de 1920, das rádios, além de gravadoras, como a RCA, Casa Edison, Parlophon, Columbia, dentre outras (LEAL, 2016, p. 49). Nesse momento, casos de tensões musicais, algumas gravadas em disco, envolveram a provocação e o preconceito contra baianos.

A música *Quem são eles?* primeiro sucesso do sambista carioca Sinhô (José Barbosa da Silva), – que, de acordo com Sandroni (2001, p. 125), “fez dos ataques aos baianos um de seus temas prediletos” –, foi composta em 1918 e desencadeou uma rixa com Pixinguinha, China, Donga e sua turma. Estes, a partir dessa e de outras composições provocativas, fizeram questão de revidar e criaram músicas de resposta. Por outro lado, houve narrativas que trabalharam a exaltação de seus lugares de origem como terra de gente bamba, trazendo para a glória desses lugares o sucesso e o talento de grandes sambistas. Com isso, deu-se a formação de tradições a partir da exaltação de sambistas e suas cidades, como lugares de samba e de bons compositores.

De acordo com Lima (2013, p. 124), quando se trata das obras e esforços de intelectuais que se debruçaram sobre samba e sambistas, não é incomum uma reflexão de caráter etapista, que remete a uma “evolução” da história do samba do Rio de Janeiro, definido como nacional e urbano,

---

<sup>3</sup> Majoritariamente, eram essas mulheres de origem baiana que estavam à frente das casas que abrigavam reuniões familiares promotoras de eventos de socialização da comunidade negra local, mas admitindo, também, em seus interiores, a presença de sujeitos brancos de outros estratos sociais. A Tia Ciata tornou-se a mais famosa entre as tias conhecidas, possuindo uma casa nos arredores da Praça Onze. Tais casas funcionavam, ainda, como lugares estratégicos de resistência negra contra a perseguição política e policial (SODRÉ, 1998).

defendendo “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”. O samba de roda como prática musical, coreográfica, poética e festiva presente em todo o estado da Bahia, particularmente na região do Recôncavo (IPHAN, 2006), tem sido visto por alguns intelectuais como um substrato embrionário de um samba que foi “melhorado” no Rio de Janeiro – àquela época, capital do país. Fundou-se um samba carioca, elevado a produto cultural nacional, rebaixando-se a mera expressão regional as outras manifestações de samba em São Paulo, Sergipe, Pernambuco, Bahia, dentre outros (MOURA, 2001).

Por outro lado, o chamado pagode baiano – inaugurado na Bahia no final dos anos 1990, com influências do samba de roda baiano, do pagode e do samba carioca, cujo principal expoente foi a banda *É o Tchan* – tem sido alvo de ataques preconceituosos por parte de jornalistas e músicos contemporâneos (FERNANDES, 2010; MOURA, 2001; NASCIMENTO, 2012). Este sofre duplamente o preconceito: tanto de agentes críticos locais quanto de músicos e jornalistas de outras regiões que, imbuídos de postura por vezes elitista, desfiam ataques ácidos ao estilo<sup>4</sup>. Consideram-no como música de caráter mercadológico e de baixa qualidade técnica e estética, colocando-o na mesma linha de julgamento que fazem ao pagode carioca, o axé music e o sertanejo.

A despeito da amostragem que será apresentada a seguir, não se pode afirmar que as relações entre esses agentes do mundo do samba tenham sido marcadas apenas por tais tensões. Sabe-se que a cordialidade e a reciprocidade elogiosa entre os artistas e críticos culturais mostram-se mais frequentes que os momentos em que se desatam desentendimentos e enunciados agressivos. Contudo, tal abordagem objetiva pôr em foco os momentos em que as narrativas se revelaram provocativas, bairristas ou preconceituosas, a partir de fontes como sambas compostos, falas de sambistas em entrevistas, matérias jornalísticas e obras de intelectuais

---

<sup>4</sup> O pagode baiano, assim como o samba-reggae, dentre outros ritmos musicais que podem figurar na cena cultural baiana, compõem, para Moura (2001), estilos conformadores do amplo repertório musical e coreográfico da axé music. De acordo com o autor, a axé music não se trata de mero estilo musical ou somatório da produção de determinado grupo artístico. Trata-se de uma interface que relaciona estilos, com estéticas próprias, que deram ensejo ao chamado Carnaval Baiano.

ligados ao mundo do samba. Nesse artigo, considerável parte dos discursos provocativos ou preconceituosos é desferida por músicos e intelectuais inseridos no contexto cultural e jornalístico carioca, mas apontou-se também enunciados de teor agressivo dos próprios jornalistas e músicos baianos, principalmente no tocante ao pagode baiano.

Nesse sentido, em um primeiro momento esta análise se iniciará nos idos de 1918, quando se estabeleceu uma arenga musical entre o sambista carioca Sinhô e Pixinguinha e seus parceiros, passando por alguns exemplos de manifestações de caráter provocativo e preconceituoso. Em um segundo momento será dado um salto temporal, a partir da década de 1990 em diante, com o intuito de expor outros exemplos, revelando o quanto o preconceito às manifestações tradicionais de samba da Bahia e ao recente pagode baiano permanece vivo nas falas e textos de agentes envolvidos, direta ou indiretamente, no universo musical do samba.

Com base no exposto até esse momento e considerando os enunciados de sambistas e intelectuais êmicos, propõe-se a seguinte questão: quais são os sentidos dos discursos que desfiam provocações, galhofas e preconceitos contra a Bahia, os baianos e sua música, encetados por esses agentes ligados ao mundo do samba?

Para responder a essa questão, torna-se necessário trazer os sambistas, intelectuais êmicos e jornalistas contemporâneos que se envolveram na produção de enunciações provocativas e preconceituosas, com relação à Bahia, os baianos e sua música. Trata-se de se debruçar sobre as produções discursivas desses agentes, na medida em que é por meio dos discursos presentes na sociedade que as pessoas tornam o mundo significativo e podem, assim, atribuir sentido ao mesmo. Desta maneira, atribui-se ao ofício do trabalho empírico especificar quais leituras um determinado texto pode estar operando (HALL, 2003). Pontua-se, como estratégia de análise, a análise do discurso<sup>5</sup>, de Stuart Hall (2003).

---

<sup>5</sup> Trata-se, de acordo com o autor, de posicionar o texto como um objeto de pesquisa, identificando nele o processo de codificação do qual foi objeto, para, em seguida, desmontar analiticamente seus sentidos, dentro de um processo de decodificação. Para fins de análise textual, o pesquisador assume a posição de decodificador, daquele que possibilitará a criação de um sentido analítico para a discursividade dos agentes, gerando outro campo semântico diferente daquele de seus emissores. É na decodificação que se abre o discurso para a análise interpretativa das significações possíveis da autorrepresentação de indivíduos e grupos.

Analisar estas narrativas provocativas e preconceituosas significa dar sentido a discursos por meio de uma ótica epistemológica que se funda no estudo dos processos de construção das identidades. Identidade, por sua vez, só pode ser pensada levando em consideração a diferença, ou seja, é na definição e demarcação do diferente que a identidade pode fixar-se (HALL, 2011; POLLAK, 1992; WOODWARD, 2009). A construção de uma autoimagem sempre está balizada em função do outro. Desse modo, chega-se à definição de uma imagem “de si, para si e para os outros” (POLLAK, 1992, p. 204).

Dentro desse processo de definição de uma autoimagem, símbolos, referências e práticas sociais próprias passam a ser valorizadas e/ou exaltadas, podendo formar tradições que se revelam a partir de narrativas inculcadas, ensejando uma continuidade com um passado apropriado. Tradição sugere, de acordo com Hobsbawm e Ranger (2014), a repetição de valores a partir da consubstanciação com um passado histórico. Para os autores, por dentro das tradições há tanto elementos fragmentários resgatados de uma história pregressa quanto processos narrativos criados – ou inventados – a fim de garantir a consolidação dessas tradições. Nesse sentido, instituições e agentes sociais buscam símbolos, eventos, valores e sujeitos que possam servir como marcas de uma tradição. É possível evidenciar processos narrativos de construção e consolidação de elementos de uma tradição sambista em cidades como o Rio de Janeiro, ou regiões, como a do Recôncavo baiano.

Assim sendo, entre grupos identitariamente distintos podem ser construídas práticas balizadas por representações<sup>6</sup>, muitas vezes contraditórias e em conflito, a partir das quais os indivíduos e grupos conferem sentido às suas realidades (CHARTIER, 1991). Na medida em que os sujeitos falam partindo de posições históricas e culturais específicas, narrativas podem ser contestadas e há tentativas de desestabilizar determinada posição e discurso (SILVA, 2009). Pode nascer daí a postura preconceituosa que inflige ao outro a estereotipia, o estigma<sup>7</sup> e a

---

<sup>6</sup> De acordo com Chartier (1991, p. 183), representações são “práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, a exibir uma maneira própria de ser no mundo, a significar simbolicamente um estatuto e uma posição”.

<sup>7</sup> Trata-se, como coloca Goffman (1988), da demarcação de atributos negativos e/ou depreciativos, que estigmatizam um determinado grupo ou indivíduo em detrimento de outro grupo ou indivíduo. A base de sustentação do estigma é a própria discriminação, que define concepções muitas vezes deliberadas do



desqualificação. Isso leva a considerar Guimarães (2000, p. 1) quando afirma que: “O preconceito contra os *baianos*, *paraíba*s e *nordestinos* é dos mais fortes e persistentes no Brasil contemporâneo, só rivalizado pelo preconceito racial”. No entanto, para o autor, a visualização desse preconceito começa muito antes na história do país, mais precisamente a partir da ascensão da República.

### **A Bahia, os baianos e sua música na mira da provocação, da galhofa e do preconceito**

Atualmente, quando se fala em samba e carnaval, o movimento “natural” que se faz é pensar imediatamente no Rio de Janeiro. O fortíssimo apelo que o carnaval e o samba trazem a reboque direciona os nossos olhares para esta cidade. O Rio exerceu seu protagonismo não somente pela sua centralidade dentro do projeto político-pedagógico estatal, iniciado no século XX, com processos de invenção de uma ideia de nação e de povo brasileiro, mas foi capaz de se inventar como *cidade maravilhosa*, única portadora da produção do *maior espetáculo da terra*, ratificando a sua “vocaçãõ turística” e fazendo disseminar aspectos do seu modelo cultural para outros lugares do país (MOURA, 2001, p. 107).

De acordo com Moura (2001), há cidades que se constituem como centros, núcleos, emblemas de processos que deságuam no estabelecimento de uma nação, de um estado, ou de um gênero musical. É o caso de New Orleans, Roma, Paris, Rio de Janeiro etc. Com isso, de acordo com Hobsbawm e Ranger (2014), remete-se a discursos criadores de valores e símbolos desejados e repetidos, que resgatam fragmentos de suas histórias, mas, também, inventam-se como lugares com características específicas. Isso pode ser evidenciado em fontes diversas; a centralidade das abordagens sobre música popular brasileira, entre intelectuais êmicos e também acadêmicos, para

---

desejo de inferiorização e estereotipação do outro; capaz, ainda, de impedir ou reduzir as chances de vida do grupo estigmatizado. O autor demarca alguns tipos de estigmas, dentre os quais importa mais, para fins desta análise, os estigmas de raça, nação e religião, sofridos de forma profunda entre a vasta população negra brasileira, escravizada no passado e preterida socioeconomicamente, desde a abolição. As religiões de matriz africana, no Brasil, foram e ainda são alvos de perseguição e discriminação, por parte de não adeptos, gerando tensões visíveis e, por vezes, violentas. Há ainda o estigma de nação, que se refere à demarcação de origem e pode ser relacionado ao preconceito direcionado, atualmente, ao nordestino, principalmente por parte dos habitantes das regiões sul e sudeste do país.

sobre esta cidade. Ou seja, o Rio elaborou o Rio de forma singular e, com contornos reconhecíveis, desabrochou como *cidade do samba* (MOURA, 2001).

Enquanto a cidade do Rio de Janeiro ia se tornando a “cidade brasileira mais representativa no cenário nacional” (LEAL, 2016, p. 48), tanto pela sua condição política de capital quanto por dar espaço para o caldo cultural de elementos negros, a partir dos batuques, das novas experiências rítmicas nas casas das tias baianas, dos ranchos, sociedades carnavalescas e escolas de samba; a Bahia e sua capital, por sua vez, foram se esvaziando de prestígio, sendo pintadas, desde a ascensão da República – racional, voltada ao moderno e ao científico – como representativa do arcaico, do tradicional e antimoderno; enquanto seu povo, estereotipado como “atrasado, ignorante, *démodé* e ridículo em suas pretensões de civilidade” (GUIMARÃES, 2000, p. 2). Para endurecer tal estereotipia, veio, ainda, o estigma da raça: as teorias raciais europeias inundaram a academia brasileira e a figura do mestiço ficou atrelada à noção de atraso, lascívia e preguiça. De acordo com Guimarães (2000, p. 4), “A Bahia era a mulatice. Sem imigrantes europeus novos [...]. Era o velho caldeirão racial parado no tempo, a receber o influxo demográfico dos negros”. Na virada do século XIX para o XX, chegou-se à composição do estigma que nutriu o primeiro preconceito contra os baianos: a decadência, o barroco, a mulatice. Nos anos 1930, houve esforços na tentativa de sintonizar a Bahia com o projeto de construção de uma cultura nacional. Uma parte da elite intelectual baiana buscou valorizar elementos simbólicos da cultura afro-brasileira, elementos estes também utilizados por artistas como Carmem Miranda, visando a se reconhecer que:

[...] como no caso do samba, a cultura baiana *era* a cultura brasileira. A Bahia nunca se retratou como diferente do Brasil; em vez disso, uma elaboração da identidade cultural baiana foi usada para remover a Bahia das margens e inseri-la de volta na identidade nacional (ROMO, 2010, p. 134).

No processo de construção do Rio como centro cultural e lugar de samba, de gente bamba e familiarizada ao batuque, pôde-se observar jornais cariocas pontuando as qualidades sambistas de seu povo. O *Jornal do Brasil*, por exemplo, edição de domingo de 3 de janeiro de 1937, trouxe a matéria *Samba*, de Jônatas Dias de Castro (p. 18), que afirmou:

O carioca é do samba; [...] a razão por que para o carioca, o seu propósito é um samba! [...] em qualquer lugar o carioca mostra-se um “*crack*” na “*batucada*”; [...] a Cidade Maravilhosa é o centro artístico que irradia arte para todo o Brasil [...].

Por outro lado, os baianos não deixaram de referenciar-se como sujeitos bambas e talentosos compositores. A Bahia, por sua vez, pintou-se como terra de samba e bons musicistas. Nesse processo constitutivo de produção de uma Bahia musicalmente ativa, o jornal baiano *O Imparcial* enalteceu o sambista baiano Assis Valente, em 1935, em matéria intitulada *Quem nasce na Bahia é bamba...*

Assis Valente, o “bamba” que deixou a “boa-terra” e foi fazer o “desacato” na capital da república veio rever a sua Bahia que ele tanto tem enaltecido nas suas canções populares, que andam na boca de toda a gente, de norte a sul do paiz. Assis Valente é um jovem victorioso. Daqui sahindo ainda obscuro, chegou ao Rio e de labuta em labuta, batalhando sempre, conseguiu conquistar uma série de triumphos, que, hoje, lhe adornam o nome já conhecidíssimo em todo o Brasil. E essas victorias elle conseguiu a custo do talento que possui, de inspirado compositor popular. Mostrando, deveras, o que affirmou na sua canção de estréia. Um samba que ainda não foi esquecido, cantando a Bahia que elle nunca esquece: “Bahia terra do meu samba! Quem nasce na Bahia é bamba, bamba [...]” (*O Imparcial*, p. 1, 8 mar. 1935).

Tais narrativas revelam essa construção nas quais cariocas e baianos se colocam como detentores de grande inclinação para o samba, evocando seus lugares como de produção “musical-sambista” de sucesso. É recorrente nas fontes de jornais e revistas esse processo de definição de uma autoimagem específica, desejada, baseada em representações narrativas que apresentam elementos de enaltecimento do lugar de origem, com base em distintivos como a Bahia “boa terra”, ou o Rio “cidade maravilhosa”. Além de baianos e cariocas procurarem, com essas práticas, a fundação e reprodução de tradições (HOBSBAWM; RANGER, 2014), trata-se, como afirma Hall (2009), de uma busca de recursos simbólicos na linguagem e na cultura para a construção de identidades, para, por sua vez, construir uma imagem não somente para si, mas também, para a apreciação do “outro” (POLLAK, 1992).

No caso do Rio de Janeiro, por exemplo, houve a composição de músicas cujo discurso foi capaz de centralizar a cidade como lugar onde se poderia ouvir um samba “verdadeiramente” brasileiro. Uma composição de

Oswaldo Silva destacou, em alguns versos, essa afirmativa de que o carioca é bamba e que o samba de fato brasileiro era aquele feito no Rio de Janeiro, como apontado no trecho a seguir: “O samba p’ra ser bem brasileiro, meu bem / Tem que ser feito (cá) no Rio de Janeiro [...] / E podem mesmo falar mal, mas no samba ele é bamba [...]”. Contudo, a produção musical sambista carioca não para somente em enunciados versificados destinados a exaltar sua “cidade maravilhosa” e seus “craques na batucada”. Algumas composições de Sinhô revelaram disputas musicais e detiveram-se a tecer provocações e preconceitos contra os baianos e a Bahia (CUNHA, 2015). Tal como Sandroni (2001) coloca, o sambista, apesar de ter frequentado a casa da famosa Tia Ciata, polemizou com o grupo de sambistas baianos, composto por Pixinguinha, Donga, China, Cícero de Almeida, dentre outros.

Nesse contexto político em que fervilhava o debate nacional, somado ao nascente mercado das gravações em disco e da difusão do rádio, surgiram vários conflitos entre diferentes grupos sambistas de origem negra, com padrões criativos diferentes, ocasionando disputas por legitimidade e reconhecimento. Sinhô tinha claro interesse em ser considerado por cronistas de jornais e gravadoras; buscava ser reconhecido pelo público. Diferenças entre posturas profissionais e uma “identidade musical não totalmente compartilhada” (CUNHA, 2005, p. 558) revelaram-se entre Sinhô e estes outros nomes identificados ao grupo do samba baiano. Há, nesse momento, um contexto de conflitos entre uma geração de músicos que buscava construir uma identidade carioca diferenciada, e os músicos baianos, cuja matriz identitária assentava-se pela manutenção de seus valores, interligando música, festa e religião (CUNHA, 2005).

Monteiro (2010, p. 94) coloca que as canções de Sinhô “funcionam como elemento de comunicação de Sinhô com outros sambistas, com outros grupos sociais e com a sociedade de um modo geral”. De acordo com a autora, suas composições podem ser estruturadas, em alguns casos, na forma de diálogos, mantendo seus perfis mensageiros de recados e provocações a outros sambistas. A tonalidade provocativa que chama à disputa os baianos está posta nos versos da música *Fala Meu Louro*:

*A Bahia não dá mais coco  
para botar na tapioca  
Pra fazer o bom mingau  
para embrulhar o carioca*

*Papagaio louro do bico dourado  
Tu falavas tanto  
qual a razão que vives calado*

*Não tenhas medo  
coco de respeito  
Quem quer se fazer não pode  
Quem é bom já nasce feito*

Fruto de uma polêmica que envolve acusações de plágio da parte de Sinhô, esse samba seria uma sátira a Rui Barbosa e sua derrota em pleito eleitoral, mas apresenta a chave de versos “A Bahia não dá mais côco / Para embrulhar o carioca”, bastante provocativa aos baianos, fazendo parecer que o samba destes seria sem importância no Rio de Janeiro e não “dobraria” mais os cariocas. Por outro lado, lança dúvidas sobre a competência musical dos baianos, que desejariam “se fazer” compositores respeitados, sem perceber que “Quem é bom já nasce feito”. Na esteira dessas disputas musicais, Sinhô compôs *Quem são eles?* samba de 1918 onde os primeiros versos são conhecidos por fazer referência negativa à Bahia: “A Bahia é boa terra / Ela lá e eu aqui [...]”. Entendida como uma provocação, essa música não ficou sem resposta e, nesse jogo dialógico, houve reação do grupo dos baianos, que zombou de Sinhô na música *Já te digo*, cujo trecho assim dizia: “[...] Ele é alto, magro e feio / É desdentado / Ele fala do mundo inteiro [...]”.

Há, ainda, casos de subsunção da importância e da participação baiana na formação da música popular carioca do início do século XX, buscando-se priorizar somente determinado grupo de sambistas. De acordo com Sandroni (2001), enquanto Orestes Barbosa, em sua obra *Samba*, denotando modernidade burguesa e urbana à formação do samba carioca, dedicou significativa atenção à contribuição de compositores cariocas, citando somente de passagem a participação dos baianos, sem menção à Bahia nos eventos narrados; Francisco Guimarães (1933, p. 31-32), o Vagalume, em sua obra *Na roda do samba*, recaiu no discurso tradicionalista sobre o mesmo, onde se percebe a valorização do rural, visto como primordial ou folclórico, fruto de um movimento inicial em direção ao desenvolvimento de um samba posterior, moderno e urbano. Vagalume afirmou que o samba “primitivo” seria o samba raiado, fincado no mundo rural baiano. “Evoluiu”, depois, para samba *chula*. Uma vez no Rio de Janeiro, “progrediu” e passou a ser feito nos morros, tomando, segundo ele, a forma “verdadeira” com o ritmo de partido

alto. Nesse caso, Vagalume não nega a “origem” baiana do samba, mas a vê como “primitiva”, transformando-se, posteriormente, na sua forma “civilizada” a partir dos morros cariocas e com as escolas de samba.

O Rio de Janeiro, enquanto palco de significativas transformações socioculturais do início do século XX, presenciou a modernização nas comunicações. Isso levou à explosão da difusão de sambas nas rádios e à aparição de significativo número de “especialistas” em samba (FERNANDES, 2010), como os dois citados acima. Trata-se de intelectuais afeiçoados às noitadas regadas a rodas de samba, mas, também, encetados nas redações, como cronistas e jornalistas, trabalhando em diversos periódicos de suas épocas. Desse modo:

A importância desses jornalistas menores, cronistas que se ocupavam também do futebol, dos casos policiais e do teatro de revista, detentores de posições dominadas e secundárias dentro das redações e dominantes junto às agremiações carnavalescas e aos seus membros, teria sido basicamente a de sistematizar, rotinizar e dar ao conhecimento de um público leitor de jornal a linguagem *êmica* e o universo simbólico que circundavam as emergentes instituições promotoras de manifestações musicais populares (FERNANDES, 2010, p. 45-46, grifo do autor).

Na pena de alguns desses jornalistas, os discursos ficaram mais ferinos. Além da observação da narrativa de Orestes Barbosa, que subsumiu a importância da cepa de sambistas baianos em detrimento do pessoal carioca, oriundo da escola do Estácio de Sá (FERNANDES, 2010), existiram jornalistas que ascenderam hierarquizações e ataques diretos em suas colunas, afirmando ser o samba carioca esteticamente superior. Em trecho de matéria do Jornal *Diário Carioca*, 7 de março de 1934, com o título *Carmem Miranda*, o colunista Piagrino elevou o samba carioca e rebaixou as outras vertentes: “[...] O samba carioca tem modalidade ou rythmo diferente do samba puramente tradicional do Brasil. Um é a estilização, enquanto o outro é a barbárie [...]” (PIAGRINO, p. 7, 1934).

A construção de uma autoimagem sempre está balizada em função do outro. Não é possível produzi-la sem fazer referência ao outro (WOODWARD, 2009). O colunista Piagrino, em sua colocação, buscou tecer um código simbólico no qual a valorização extrema de um estilo de samba, encontrado no Rio de Janeiro, o levou a considerá-lo como possuindo mais

“modalidade” e “ritmo” que os outros tipos de samba regional. Estes são os atributos semânticos encontrados para efetuar um processo de distinção, de distanciamento, construindo o conjunto de elementos que referenciam uma autoimagem carioca, impressa nesse samba moderno e esteticamente sofisticado, ao contrário das outras vertentes “tradicionais”, consideradas por ele como menos desenvolvidas e esteticamente inferiores. Nesse sentido, as representações atribuídas ao samba carioca, feitas pelos agentes envolvidos em sua exaltação – a narrativa de seu nascimento, o destaque para os sambistas cariocas, a exaltação da cidade do Rio de Janeiro – são substratos das práticas de enunciados que demarcam a efetuação de uma identidade específica.

Esse contexto de valorização de determinado estilo de samba em detrimento de outros pode ser observado ainda hoje, onde Lima (2013) ressalta a presença de narrativas que jogam com a oposição entre moderno e tradicional, urbano e rural, ou com estilos de produção de samba inseridos ou não na teia comercial da indústria do disco e da difusão midiática mais ampla. Disso pode-se extrair uma reflexão acerca do lugar ocupado entre Rio de Janeiro e Bahia, na medida em que o lugar de centralidade cultural atribuído ao primeiro permite a criação de narrativas sobre a Bahia como “lugar de reserva de autenticidade, germe do samba carioca e ‘trabalho acústico’ extinto” (LIMA, 2013, p. 130). Por outro lado, como coloca o autor, o caráter etapista atribuído ao processo narrativo histórico sobre o samba, estabelece não somente um lugar específico ao Rio de Janeiro e à Bahia, dentro de um processo de configuração da identidade nacional, mas reforça um lugar na conformação da memória nacional para paradigmas estereotipados sobre uma negritude carioca e baiana:

[...] se a Bahia é símbolo de pureza, autenticidade e matriz do que seria nacional, a negritude baiana ocupa um lugar na tradição ao mesmo tempo em que revigora relações sociais arcaicas e hierarquias raciais. Se o Rio de Janeiro abrigou e expressou, de modo exemplar, o programa de modernização política, social e cultural defendido para o Brasil, a negritude carioca, ao aderir a esse programa, modernizada, nacionalizada, orgulhosa do seu papel nessa trama, elaborou e apresentou uma síntese do samba que lhe deu sustentação como tal (LIMA, 2013, p. 131-132).

Se por um lado o samba carioca goza de boa exposição e valorização, o samba de roda, por sua vez, tem sido alvo de políticas de preservação histórica que têm apontado termos valorativos como “folclórico”, “rústico” ou “primitivo”, como chaves narrativas que aprofundam a realidade de desvalorização dessa manifestação musical. Oriundo principalmente da região do Recôncavo da Bahia, o samba de roda é característico, de acordo com o Dossiê IPHAN; 4 – Samba de roda do Recôncavo baiano (2006), de formas culturais que podem ser encontradas desde o século XVII. É fundamentado pela formação de uma roda de músicos que entoam um verso principal, chamado *chula*, e obtém respostas a tais versos de outros integrantes da roda, onde sempre há sambadeiras que coreografam com o corpo e, principalmente, com os pés, o *miúdo*: passos miúdos executados que caracterizam a dança específica ao samba de roda.

Trata-se de uma forma cultural significativamente incorporada aos valores e ao universo sociocultural dos negros, trazendo, de acordo com o Dossiê, uma mescla com outras contribuições culturais, porém, revelando-se como uma forma de expressão cultural de brasileiros afrodescendentes, que se reconhecem como tal. O samba de roda foi posto em perspectiva, no Dossiê, como construto tradicional dos sambadores e sambadeiras do Recôncavo, constituindo-se como objeto de preocupação institucional para a manutenção de sua continuidade. Nesse sentido, o samba de roda foi lançado como candidato a tornar-se patrimônio imaterial da humanidade na terceira edição do programa da UNESCO, intitulado Proclamação das Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade. O título materializou-se em 2005, embora tenha sido registrado no Livro de Registro das Formas de Expressão, do IPHAN, no ano de 2004. Desse modo, uma das preocupações presentes na documentação levantada no Dossiê sobre o samba de roda tem sido o discurso corrente na sociedade e nos meios midiáticos sobre processos de valorização e reconhecimento do samba de roda:

As ideias preponderantes no Brasil sobre as relações entre música popular e música folclórica estabelecem que esta última é a *raiz*, uma espécie de sobrevivência anacrônica, na qual a primeira se inspira e se vivifica. Isso pode ser notado no tipo de reconhecimento verbal que é dado ao samba de roda tradicional nos meios de comunicação de massa, reverenciado, em palavras, mas, considerado primitivo, rústico. [...] A percepção atual de uma parte significativa dos sambadores do Recôncavo é a de que seu



samba de roda é desvalorizado pela sociedade. [...] É um problema cuja solução exige uma longa batalha de ideias e luta contra preconceitos arraigados [...] (IPHAN, 2006, p. 75-76).

Esse tipo de “reconhecimento” exposto no trecho acima, dado a determinado estilo de samba como “folclórico” ou “rústico”, dentro de uma dicotomia moderno/tradicional, dimensiona preconceitos que se colocam a partir de concepções que passam a reproduzir estigmas. Não somente o samba de roda, mas outras manifestações regionais que estão fora do circuito de difusão comercial, passam a ser vistas como rústicas ou primitivas. Esse tipo de posição discriminatória diante de tais manifestações culturais pode ser evidenciada quando, no *Jornal do Comércio*, em matéria intitulada *Grupo Molejo*, 7-13 de dezembro de 1997, um integrante desse grupo carioca de pagode lança: “O samba baiano não é samba, é samba de roda”.

O Rio de Janeiro, desde a abolição da escravidão, tem recebido grande contingente de população negra, oriunda de vários lugares, inclusive da Bahia (LIMA, s/d.). Essa comunidade negra baiana contribuiu com suas experiências estéticas, as quais foram aproveitadas na gestação do samba carioca. No entanto, enunciados como os do pagodeiro carioca acima evidenciam certo desprezo e, talvez, algum desconhecimento quanto à importância do samba de roda para a própria realidade do samba urbano carioca e do recente pagode do Rio de Janeiro. Se de um lado é possível observar enunciados de jornalistas e músicos alinhados à detração ou à desvalorização de tais manifestações culturais, há, por outro lado, a atuação do IPHAN, interessado na valorização destas, dada a sua preocupação com processos de patrimonialização. Importante considerar ainda a desvantagem do samba de roda diante do paradigma que rege o cenário cultural soteropolitano, onde predomina o âmbito da produção de mega-eventos, com grandes margens de lucro, voltados, majoritariamente, para a edição anual do carnaval baiano, ofuscando, de acordo com Döring (2013, p. 150): “[...] práticas e expressões estéticas complexas, diversificadas e autênticas, nos respectivos ambientes socioculturais”.

O samba de roda informou sua influência às práticas dos sambistas na constituição do samba carioca, mas também informou muitos de seus elementos característicos ao pagode baiano. Lima (2016) coloca que este se trata de um estilo musical muito produzido e consumido por populações negras em situação social precária, que se constituiu por uma interface de

repertórios estéticos musicais oriundos do pagode romântico, dos sambas cariocas e de roda baiano e extramusicais, com influências da dança afro, da aeróbica, bem como da dança moderna, compondo-se como uma das expressões da experiência estética de uma música negro-africana no Brasil. Tais expressões foram alvo da indiferença ou má compreensão já entre os estudos clássicos<sup>8</sup> sobre o negro ou a cultura negro-africana, na medida em que “paixões ruins’ como bebida, erotismo e sexo, festa e religiosidade, samba ou pagode desenfreado foram vistos como inimigos dos bons costumes e do próprio negro” (LIMA, 2016, p. 18). Nascimento (2012, p. 45) afirma que foi na relação entre o samba urbano carioca e a emergência da música urbana de massas, que, na década de 1990, o pagode carioca ascendeu e, na década seguinte surgiu, por sua vez, uma “releitura” do pagode “à moda baiana”, dando surgimento a grupos como *Gang do Samba*, *É o Tchan*, dentre outros.

De acordo com Moura (2001, p. 238), o pagode baiano e a axé music, aparecem “como denominações de estilos da música carnavalesca contemporânea de Salvador”. Contudo, há discursos de jornalistas, músicos e críticos culturais, tanto no Sudeste como em outras regiões, que tendem a repisar que a variedade estilística da produção cultural baiana contemporânea confunde-se com rótulo de axé music, ou música baiana. Observam-se nitidamente narrativas de homogeneização e uniformização daquilo que, na verdade, é diverso, desconsiderando-se características identitárias de estilos musicais próprios (NASCIMENTO, 2012). A mídia de alcance amplo pouco contribui para garantir o reconhecimento dos multifacetados fazeres musicais locais com suas redes de pertencimento, gerando profundas distorções na percepção da realidade plural da cultura musical baiana (CASTRO, 2011; DÖRING, 2013).

É importante salientar que abordar o pagode, seja ele em sua manifestação carioca ou baiana, significa tocar em narrativas eivadas de preconceitos. Já na década de 1990, Fernandes (2010) observou sujeitos ligados ao mundo artístico do samba e jornalistas que se lançaram, em algum

---

<sup>8</sup> Trata-se de estudos feitos entre o século XIX e início do XX, por autores como Nina Rodrigues, Arthur Ramos, dentre outros, que se debruçaram sobre as sobrevivências de manifestações culturais africanas entre os afro-descendentes, no Brasil. Tais abordagens acabaram por construir uma visão infantilizada, selvagem, exótica, mágica, atrasada e/ou primitiva das práticas religiosas, da música, das festas, bem como das linguagens utilizadas entre os diversos grupos negros, presentes na sociedade brasileira.

momento de suas carreiras, como detratores do pagode, diferenciando-o do samba “autêntico” ou de “raiz”, enxergando duas espécies distintas de estilos musicais. O autor coloca que o jornalista e crítico musical carioca Tarik de Souza, reconhecido por possuir considerável obra sobre música popular brasileira, foi um dos primeiros a se insurgir contra a ascensão do pagode carioca, principalmente quando do sucesso do grupo *Raça Negra*. À medida que esse pagode carioca ia crescendo em número de grupos, crescia o contingente de seus jornalistas detratores. Este também sofreu com as afinetadas de sambistas “consagrados” pela crítica cultural “especializada”, como Chico Buarque de Hollanda, Leci Brandão, Monarco, dentre outros (TROTTA, 2006).

O pagode baiano, por sua vez, não deixou de sofrer com duras investidas, recebendo crítica musical duríssima, na medida em que era codificado ao lado de outras formas musicais relegadas a “lixo comercial” nos cadernos culturais de jornais de prestígio (FERNANDES, 2010, p. 296). Tarik de Souza, em sua obra *Tem mais samba*, afirmou: “[...] Entre os requebros do Tchan, a choradeira do sertanejo *mauriçola* e *sambanejo* diluidor, há que ter jogo de cintura para evitar a tentação do lucro rastaquera” (SOUZA, 2003, p. 279). Observa-se, no discurso negativo do jornalista, que o pagode baiano, além de ser considerado mais uma manifestação musical aferrada ao mercado musical de lucro rápido, é colocado ao lado de outros estilos musicais que gozam de entrada significativa na indústria das gravadoras. O discurso, nesse caso, toma um aspecto de ojeriza a esses estilos que angariaram sucesso junto ao mercado musical. Também o jornalista Pedro Alexandre Sanches, que produziu a obra *Tropicalismo: decadência bonita do samba*, acusando Caetano Veloso e o movimento tropicalista de serem os principais promotores da decadência do samba, na sua concepção nacional-carioca, reúne, em sua coluna, no *Jornal Folha de São Paulo*, o ataque à dimensão mercadológica de alguns gêneros musicais e dúvidas sobre qualidade técnica da música:

No Império Unificado do Brasil Popular, todo mundo tem a mesma cara. O tripé em que se finca atualmente o mercado musical nacional – e não a música nacional, se se puder diferenciar – todos se reconfiguram num exército de mutantes descarados. Axé, pagode e música sertaneja, as pernas do tripé, se alimentam e se retroalimentam com reciprocidade. Até a Carla Perez se pendura na aba do moço desta banda, SPC. Mas é mais gosmento que a coluna social de “Caras”. Quando quer ser romântica, essa “banda de pagode” fica sertaneja; quando

namora uma rumbinha, parece o Latino; para "abrasileirar" o rhythm`n`blues norte-americano, faz versão de pop negro melado – e fica parecido com Ivete Sangalo querendo cantar soul music com voz de pombagira (Folha de S. Paulo, 17/9/1999).

Observa-se um reducionismo nessa passagem, onde qualquer ritmo baiano transfigura-se em axé e onde o preconceito contra a música baiana se dá comparando-a ao pagode feito no Rio de Janeiro e à música sertaneja. A dançarina Carla Perez, do grupo *É o Tchan*, e Ivete Sangalo são colocadas no mesmo balaio, como se fossem apenas representantes do axé music, todas com “a mesma cara”. Nesse sentido, Nascimento (2012, p. 55) aborda tal generalização colocando que o axé music gera significados que “[...] além de acionar esse sentido reificado e naturalizado pelo seu uso repetido e indiscriminado, servem para rotular uma produção geográfica, ou seja, de artistas baianos, do que propriamente para nomear um gênero musical”. Não bastassem os ataques de jornalistas de outras regiões, o pagode baiano ainda recebe duras críticas do próprio meio artístico baiano. Este foi alvo, por exemplo, de impropérios irados da cantora Margareth Meneses:

[...] Eu já tive oportunidade de fazer um show em um lugar, aqui mesmo em Salvador onde tinha outra banda de pagode que tocava depois de mim. Eu cantei samba reggae, eu cantei reggae, aliás o meu repertório é assim, eu cantei MPB e o povo não reagia. O povo só reagia à quebradeira, aquela coisa ridícula. Desculpe, mas eu acho aquilo ridículo essa exposição, a falta de postura mesmo, quando você mobiliza uma comunidade para consumir porcaria [...] A comunidade, a população devia expressar seu desejo melhor, de querer ver uma música melhor, de querer ver sua comunidade melhor representada [...] (GALDEA, 2009).

Parcelas do jornalismo nativo também não deixaram por menos, com críticas de teor elitista e moralista sobre a manifestação desse pagode. Nascimento (2012) afirma que jornalistas destilaram seu preconceito a partir de narrativas cujas representações pontuaram o pagode baiano e seus participantes pela vulgaridade, desqualificando-os a partir de estereótipos bem delimitados. Nesse caso, de acordo com o autor, desqualificam-se as roupas, os corpos e os cabelos, seus hábitos e formas de socialização e vivência de seus corpos. A produção artística é vista como “baixa cultura” ou “cultura da baixaria” (NASCIMENTO, 2012, p. 139). Para determinados setores sociais

afinados com outras representações de arte e cultura, nota-se um interesse aberto em estigmatizar, ou seja, trata-se de “[...] uma maneira de ‘desidentificar’ os grupos remetendo para o sinal negativo de gangues, desordeiros, enfim, para toda sorte de construções discursivas negativas construídas pelos ‘brancos’ ou ‘ricos’ sobre ‘os negros’, ‘os trabalhadores pobres’” (NASCIMENTO, 2012, p. 140). Retorna-se, com isso, a Silva (2009, p. 74), onde “a diferença é aquilo que o outro é”: há a tendência a tomar o que somos como referência e norma a partir de onde descrevemos e avaliamos aqueles que não somos.

Foi tomando suas próprias referências culturais como norma que os jornalistas citados acima, bem como a cantora Margareth Meneses, puseram-se a criticar o pagode baiano e seus apreciadores. Apropriando-se da abordagem de Chartier (1991), pode-se afirmar que esses sinais negativos destacados balizam-se, nessas narrativas, por representações específicas de determinados setores sociais, que se colocam em conflito com as formas de representação de identidades de setores pobres, proletários e negros baianos. Promove-se, desse modo, a reprodução de estereótipos e estigmas a determinadas práticas culturais em detrimento de outras.

## Conclusão

Como foi explicitado acima, no início do XX, o Rio de Janeiro foi palco de transformações políticas e socioculturais, desencadeando novas estéticas musicais e a ascensão de um pujante mercado fonográfico e de radiofonia. Nesse contexto, disputas entre gerações de músicos negros buscou consolidar uma identidade e uma tradição sambista carioca, promovendo tensões com os sambistas baianos. Com isso, observaram-se provocações e preconceitos contra a Bahia e o grupo dos baianos nas músicas de alguns sambistas cariocas.

Entre os intelectuais ênicos citados, observou-se que se, por um lado, determinada narrativa subsumiu a contribuição do samba de roda baiano, apagando-o da história do samba do Rio de Janeiro; por outro, um discurso evolucionista ancorou o samba de roda como primordial, rural, destinado a civilizar-se em outro lugar e em outro contexto, como foi o caso da abordagem de Vagalume, em seu livro. Ademais, observaram-se ataques preconceituosos por parte de jornalistas, buscando sobrepor o samba carioca

às outras vertentes regionais. Assim, levou-se a se considerar as codificações semânticas interessadas em demarcar distinção e distanciamento, que referenciaram o samba carioca como moderno e sofisticado, acima de outros estilos de samba. Por outro lado, ainda hoje, observa-se menos exposição e valorização do samba de roda quando comparado à versão comercial carioca. Tais manifestações regionais continuam sendo reportadas, pelos meios de comunicação de massa, como primitivas ou rústicas, atribuindo-se à negritude baiana o lugar da manutenção de valores arcaicos.

O pagode baiano, por sua vez, tem sido alvo do preconceito de jornalistas e músicos. A desqualificação abrange desde a crítica à sua dimensão mercadológica, sendo colocado no mesmo rótulo de música baiana, ou axé music, até aos usos e práticas do corpo, formas de socialização e vivência. Uma dimensão elitista e classista do preconceito se construiu pela visão de que tais manifestações constituem uma espécie de baixa cultura. A partir de discursos negativos construídos contra as expressões culturais de setores sociais empobrecidos e negros da sociedade baiana, promoveu-se a reprodução discursiva de estereótipos e estigmas, cuja dimensão preconceituosa perdura no tempo.

### Referências:

BARBOSA, Orestes. *Samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Samba de roda do Recôncavo baiano* (Dossiê Iphan; 4). Brasília: Iphan, 2006.

CASTRO, Armando A. Axé music: mitos, gestão e world music. In: MOURA, Milton. *A larga barra da baía: essa província no contexto do mundo* [online]. Salvador: EDUFBA, 2011, p. 196-237.

CASTRO, Jonatas Dias de. *Samba*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 18, 3 jan. 1937.

CHARTIER, Roger. O Mundo como Representação. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 5, n. 11, p. 173-191, abr. 1991.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. De sambas e passarinhos: as claves do tempo nas canções de Sinhô. In: CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (Org.). *História em coisas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas, Unicamp, 2005.

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

FERNANDES, Dmitri Cerbocini. *A inteligência da música popular: a "autenticidade" no samba e no choro*. 2010. 414 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

GALDEA, João Gabriel. *Pagode é uma coisa ridícula, diz Margareth Menezes*. 2009. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Ye1k6faobPO>>. Acesso em: 9 jun. 2018.

GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. 4 ed. LTC:1988.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio A. O preconceito contra os baianos. In: *Congresso Internacional da Latin American Studies Association (LASA)*, 2000, Miami. Disponível em: <<http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2000/Guimaraes.PDF>>. Acesso em: 2 de jun. 2018.

GUIMARÃES, Francisco (VAGALUME). *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Typ. São Benedicto, 1933.

HALL, Stuart. Codificação/decodificação. In: SOVIK, Liv (Org.). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG / Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HOBSBAWM, Eric J.; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

LEAL, Guilherme Carréra Campos. Nos bastidores do samba urbano: notas sobre origem, conflitos e apropriações. In: *Sonora*, v. 6, n. 11, 2016.

LIMA, Ari. Do samba carioca urbano e industrial ao samba nacional e mestiço. In: *Artcultura*, Uberlândia, v. 15, n. 26, p. 121-135, jan./jun. 2013.

LIMA, Ari. *O Rio para os baianos. A Bahia para os cariocas: especulações em torno de identidades geradas no samba carioca no início do século e no samba baiano nos anos 90*. Salvador: Projeto S.A.M.BA, UFBA, s/d.

LIMA, Ari. *Uma crítica cultural sobre o pagode baiano: a música que se ouve, se dança e se observa*. Salvador: Pinaúma, 2016.

MONTEIRO, Bianca Miucha Cruz. *Sinhô: a poesia do rei do samba*. 2010. 223 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

MOURA, Milton Araújo. *Carnaval e baianidade: arestas e curvas na coreografia de identidades do carnaval de Salvador*. 2001. 364 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporânea) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

NASCIMENTO, Clebemilton. *Pagodes baianos: entrelaçando sons, corpos e letras*. Salvador: EDUFBA, 2012.

OLIVEIRA, Janine Neves de. *Os orfeus da “Aquarela”*: um estudo sobre a questão racial brasileira a partir do Batuque Afro-brasileiro de Nelson Silva. 2016. 207 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

PIAGRINO. *Carmen Miranda*. Diário Carioca, Rio de Janeiro, p. 7, mar. 1934.

ROMO, Anadelia. O que é que a Bahia representa? O Museu do Estado da Bahia e as disputas em torno da definição da cultura baiana. In: *Afro-Ásia*, n. 39, p. 115-151, 2010.

SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo: decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo, 2000.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SEM AUTOR. *Grupo Molejo*. Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, p. 3-7, 7-13 dez. 1997.

SEM AUTOR. *“Quem nasce na Bahia é bamba...”*. O Imparcial, p. 1, 8 mar. 1935.

SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2009.

SODRÉ, Muniz. *Samba: o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, Tarik de. *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo: Editora 34, 2003.



TROTTA, Felipe da Costa. *Samba e mercado de música nos anos 1990*. 259 f. 2006. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2009.

Recebido em: 31/10/2018

Aprovado em: 04/12/2018



# OS SAMBAS DO RECÔNCAVO BAIANO NO ENSINO ACADÊMICO DO VIOLÃO: UMA PROPOSTA DECOLONIAL DE ENSINO EM RESPOSTA À COLONIALIDADE DO SABER<sup>1</sup>

Luan Sodré de Souza<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo tem o objetivo de problematizar e apresentar algumas perspectivas para o ensino de violão no curso superior de música, principalmente quando voltado aos estudantes dos cursos de licenciatura em música, considerando os saberes e fazeres dos Sambas do Recôncavo Baiano enquanto uma referência epistêmica. A partir de um olhar mais atento para as Epistemologias do Sul (SOUSA; MENESES, 2009), e da perspectiva do giro decolonial, embasado pelas ideias de Walter Dignolo, Enrique Dussel, Anibal Quijano, centralizando a discussão no pensamento de fronteira, defendido por Grosfoguel (2009), pretendo discutir caminhos de visibilização de saberes e fazeres que são colocados em posição subalterna por conta de uma estrutura colonial que impera nas estruturas da sociedade brasileira. Dessa maneira, este trabalho busca refletir sobre caminhos de trânsito entre aulas coletivas de violão na graduação em música e os saberes e fazeres dos Sambas do Recôncavo Baiano. Para tal, parto da tese de que é possível construir uma proposta de ensino fronteiriça, buscando propor caminhos de trânsito epistemológico a partir da compreensão dos fundamentos destes dois campos de formação – o samba de roda e o ensino de violão na Universidade Federal da Bahia. Aqui, trarei algumas reflexões que podem contribuir para o ensino de instrumentos musicais na atualidade. Além disso, pretendo apontar perspectivas para um ensino de instrumentos musicais sem preconceitos, respeitoso com as tradições brasileiras, igualitário e que represente o Brasil, considerando a sua dimensão e riqueza cultural e epistêmica.

**Palavras-chave:** Ensino de violão. Decolonialidade. Educação musical.

---

<sup>1</sup> Este texto é baseado em uma pesquisa de doutorado em andamento orientada pela Profa. Dra. Cristina Tourinho e que vem sendo apoiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

<sup>2</sup> Licenciado em Música, Mestre e Doutorando em Educação Musical pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia. É professor da Universidade Estadual de Feira de Santana, lotado no Departamento de Letras e Artes – DLA, onde atua no curso de Licenciatura em Música.

## LOS SAMBAS DE RODA DEL RECÔNCAVO DE LA BAHÍA EN LA ENSEÑANZA COLECTIVA DE LA GUITARRA EN LA UNIVERSIDAD: UNA PROPUESTA DECOLONIAL DE ENSEÑANZA EN RESPUESTA A LA COLONIALIDAD DEL SABER

**Resumen:** El presente trabajo tiene el objetivo de problematizar y presentar algunas perspectivas para la enseñanza de la guitarra en el curso superior de música, principalmente cuando se dirige a los estudiantes de los cursos de profesorado. A partir de una mirada más atenta a las Epistemologías del Sur (SOUSA; MENESES, 2009), y de la perspectiva del giro decolonial, basado en las ideas de Walter Dignolo, Enrique Dussel, Anibal Quijano, centralizando la discusión en el pensamiento de frontera, Grosfoguel (2009), pretendo discutir caminos de visibilización de saberes y haceres que son colocados en posición subalterna por cuenta de una estructura colonial que impera en las estructuras de la sociedad brasileña. A partir de esa reflexión, tengo el objetivo de buscar caminos de tránsito entre clases colectivas de guitarra en la graduación en música y los saberes y haceres de los Sambas del Recôncavo Baiano. En el marco de la creencia en la tesis de que es posible construir una propuesta de enseñanza fronteriza, buscando proponer caminos de tránsito epistemológico a partir de la comprensión de los fundamentos de estos dos campos de formación, el “samba de roda” y la enseñanza de guitarra en la Universidad. Sin embargo, traer algunas reflexiones que pueden contribuir con la reflexión sobre la enseñanza de instrumentos musicales en la actualidad. Además, pretendo apuntar perspectivas para la enseñanza de instrumentos musicales en un futuro deseado, sin prejuicios, de respeto, igualitario y que represente el Brasil, considerando su dimensión y riqueza cultural.

**Palabras-clave:** Enseñanza de la guitarra. Decolonialidad. Educación musical.

### Chamada<sup>3</sup>

Antes de aquecer os pandeiros, afinar as cordas da viola e do violão para sambar na roda que se materializa neste texto, peço licença para apresentar a roda na qual as discussões irão sambar. Apresento a roda, a paisagem, o contexto no qual este trabalho está inserido, a fim de contextualizar, informar, esclarecer e tentar construir bases para o entendimento das discussões que "receberão suas umbigadas" para entrar na

---

<sup>3</sup> Chamada é o termo utilizado para nomear o momento em que a viola faz um toque iniciando o ritual do Samba Chula. É como se chamasse todos para aquele rito.

"roda" no decorrer deste artigo. Os primeiros a “brincar” serão os Sambas do Recôncavo Baiano, para que este trabalho de ensino musical comece com música e com seres humanos e, em seguida será a vez do ensino acadêmico do violão. Continuando a “ritualidade”, acreditando que as leitoras e os leitores já tenham informações contextuais suficientes, apresentarei a ideia de uma proposta de ensino decolonial, norteadas por um pensamento crítico de fronteira – onde o conhecimento é construído a partir do encontro de diferentes referências epistêmicas, constituído a partir da inserção dos saberes e fazeres dos Sambas do Recôncavo Baiano nas aulas coletivas de violão na graduação em música. Também buscarei, ao longo do texto, conduzir os leitores e leitoras para os principais focos deste trabalho que são: propor bases para trânsitos epistemológico teórico-práticos, no contexto do ensino de violão na academia, a fim de contribuir na formação musical dos professores de música; oportunizar o contato com uma outra epistemologia musical de maneira prática, se comprometendo com uma iniciativa decolonial teórico-prático-epistemológica para o ensino coletivo de violão na graduação como um ato político.

### **A roda: os sambas do recôncavo baiano**

Os Sambas do Recôncavo Baiano constituem uma tradição musical, poética e coreográfica brasileira. Como esta tradição está presente em várias cidades da macrorregião do Recôncavo Baiano, ela acaba ganhando características diferentes a depender da sua localidade. Tais características geram uma variedade de formas, ritualidades, ritmos, instrumentações, cantos, danças, criando variantes como Samba Chula, Samba Barravento, Samba corrido, Samba amarrado, Samba de viola, Samba de beira de praia, como destaca Katharina Döring (2016a, p. 76-78):

O samba de roda [...] não se restringe aos centros urbanos e mostra sua vivacidade em várias regiões, que em boa parte é pouco conhecido pelos estudiosos da cultura e música afro-brasileira. Termos como samba de coco, samba rural, samba de caboclo, samba de estivador, samba duro, samba de parada, samba batuque, samba martelo, samba tropeiro, samba-de-rojão, samba beira-mar, samba litoral, samba catingueiro, samba de verso, samba de metro, samba no pé, samba de “esparro”, samba de “putaria”, samba de “ma-tratá” e chula-e-batuque, além dos citados samba corrido, samba amarrado, samba chula, samba de viola, samba de barravento e samba de

parelha, revelam a riqueza deste estilo genericamente denominado samba de roda (DÖRING, 2016a, p. 76-78).

Após o reconhecimento como Patrimônio Cultural do Brasil em 2004 e a proclamação como Obra Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela UNESCO em 2005, ampliou-se o interesse acadêmico sobre essa manifestação. Importante salientar que antes da patrimonialização já haviam pesquisadores engajados com essa tradição trabalhando, publicando textos, produzindo material audiovisual. Mas, é notório que após a outorga do título tem sido crescente a quantidade de trabalhos ligados a este tema, apenas para citar alguns que tive acesso até a redação deste texto<sup>4</sup>, dentre os diversos trabalhos que vêm sendo produzido sobre esta tradição: Sandroni (2005, 2006, 2007, 2010); Sandroni & Sant'anna (2007); Nobre (2008, 2017); Mendes & Júnior (2008); Carmo (2009); Lordelo (2009); Mesquita Costa (2012); Barreto, Rosário, Gumes (2015)<sup>5</sup>; Graeff (2015); DÖRING (2016a, 2016b); Exdell (2017). Essa visibilização político-cultural-acadêmica tem contribuído para que as epistemologias ligadas aos Sambas do Recôncavo conquistem vozes em contextos que vão além do campo da etnomusicologia e antropologia, como no campo da economia, da produção cultural, educação, bem como, da educação musical, que historicamente tem sido pautada sobre epistemologias hegemônicas, principalmente ligadas as tradições musicais difundidas no norte global e social, epistemologias que ocupam o outro lado da linha abissal, quando analisadas sobre a influência das concepções de Boaventura Sousa Santos (2007, 2009). A linha abissal é uma fronteira invisível que separa o norte e sul global para além da visão geográfica, pautando-se principalmente nas invisibilizações e violências de todas as ordens, uma linha que reafirma e evidencia as dominações econômicas, políticas e culturais, fomentada por um dos lados da linha a fim de dar manutenção a hierarquização dos saberes e a negação da diversidade.

---

<sup>4</sup> Apesar de reconhecer a grande importância da produção de outros pesquisadores sobre este tema, não foi possível e também não era a intenção deste texto ter uma lista que incluísse todas as produções neste campo. No entanto, acho fundamental destacar as produções de três autores que têm se debruçado sobre os Sambas do Recôncavo cujo suas obras não foram incluídas no corpo do texto, a saber: Prof. Dr. Francisca Marques, Prof. Dr. Michael Iyanaga e Prof. Dr. Ari Lima.

<sup>5</sup> Embora Luciana Barreto, Rosildo do Rosário e Scheilla Gumes sejam os organizadores desta obra, a pesquisa e produção dos textos é creditada a Profa. Dra. Katharina Doring, que tem grande produção ligada aos Sambas do Recôncavo Baiano, desde de 2002 publicando diversos trabalhos sobre o tema.

No que tange aos Sambas do Recôncavo, a depender da variante em questão, as regras dos rituais podem ser rígidas, mas, ao mesmo tempo, podem manter liberdade dentro dos seus parâmetros para o improviso. Os termos musicais utilizados são específicos, exigindo alguma aproximação para se inteirar de determinados conceitos. Não mudam apenas as terminologias, mas a concepção dos elementos musicais do samba. Sobre este tema, alguns autores já atentaram para as ressignificações constituídas no âmbito dos conceitos musicais no contexto dos Sambas do Recôncavo Baiano, o que abriu um campo conceitual onde emergiu tanto a ideia de "teorias nativas", defendida por Tiago de Oliveira Pinto (2001) quanto a ideia de "teoria musical popular", defendida por Ralph Waddey (2006). Tiago de Oliveira Pinto (2001) explica que:

Nenhuma forma de cultura expressiva exige, mesmo no discurso entre leigos, tão vasto "vocabulário técnico" como a música: além do termo música, fala-se no Brasil naturalmente de ritmo, tonalidade, melodia, cantiga, instrumento, e mesmo de harmonia, compasso, cadência, escala, sonoridade, timbre etc. Diferente de outras áreas do saber local, não é contraditório teorias nativas operarem no campo musical com concepções próprias, não-ocidentais, e utilizarem, ao mesmo tempo, esta terminologia, que é derivada da teoria musical europeia. Quando, no entanto, músicos, mestres e entendidos de manifestações de tradição local utilizam termos desta natureza, deparamos com uma ressignificação própria e precisa da terminologia, dentro de um corpo definido de saber (PINTO, 2001, p. 245).

Dessa forma, os conceitos definidos pelas convenções estéticas da música de origem ocidental europeia ligada as tradições sacras ou de concerto, a citar: harmonia, ritmo, melodia, repertório, timbre, cadência, tonalidade, toques, alterações – sustenido e bemol, técnicas de execução e afinação, são reelaborados, ressignificados. Essa "teoria nativa" ou "teoria musical popular" utiliza-se apenas dos termos linguísticos, do léxico ligado a teoria musical ocidental europeia, que é ressignificado, passando a representar novas semânticas. Por exemplo, a ideia de tonalidade mais difundida no campo musical, ligada a já citada teoria da música ocidental europeia, parte da identificação de uma tônica – nota fundamental que dá nome a tonalidade – e suas relações harmônicas, já no contexto dos sambas que utilizam a viola machete a tonalidade ganha um outro significado. Neste caso, a música da "violinha" baseia-se na noção de cinco tons distintos: ré

maior, dó maior, lá maior, sol maior e mi maior. Além da ideia de altura, esta outra semântica da tonalidade também agrega a posição ao longo da regra (braço) da viola onde o acorde será formado.

“Ré maior grande” compõe-se apenas nas quatro ordens mais graves e toca-se usando um padrão que percorre a quarta e a quinta ordens. “Ré maior pequeno”, [...] é talvez o mais comum de todos os “tons” da viola para samba. “Ré maior suspenso” não é um acorde maior com a fundamental de Ré suspenso, como seria na teoria musical convencional europeia. É, sim, um acorde cuja fundamental é Ré, mas formado numa posição mais adiante na regra da viola; vale dizer, o acorde soa mais agudo. O violeiro diria que este acorde é “mais embaixo”, referência à maneira como o instrumento é empunhado: os sons mais agudos da viola encontram-se mais perto do chão (em termos espaciais, mais baixos), da mesma forma como foram representados em alguns sistemas renascentistas de tablatura para o alaúde. “Ré maior suspenso bemol” é Ré maior numa quarta posição, ainda mais aguda, ou seja “mais embaixo”. O “Suspenso de Lá maior” é conhecido por um nome especial, “samango”, palavra de provável origem banto, que significa “preguiçoso” ou “indolente” (WADDEY, 2006, p. 115).

Além da ressignificação dos termos, o uso das tonalidades no samba de roda está ligado a pressupostos que vão além da ideia das alturas. No caso do machete, a concepção responsável pela produção sonora está fundamentada em um pensamento acústico-mocional em que padrões são definidos por sequências de movimento, técnicas específicas, configurações rítmicas, relação de acento e harmonia. Os padrões de cada “tom de machete” carrega características que irão repercutir na música e, inclusive, na escolha do “tom” na hora de sua execução no conjunto. A ré maior é considerada a melhor para o acompanhamento de um samba puxado pelo cantor de forma “solta” e “esparramada” e também é usado para dar fluência à festa, segurança e velocidade nos pés dos sambadores e sambadeiras, além de uma base favorável às chulas improvisadas e respondidas. O mi maior é considerado o mais “pesado” e “duro” dos tons, é bastante utilizado para colocar à prova um puxador de chula recém-chegado à festa (PINTO, 2001). Ainda no que se refere ao termo tonalidade, existem outros usos que são possíveis de serem identificados no contexto da cultura popular e, conseqüentemente, do samba de roda, como o uso para se referir a uma mudança de caráter na música,



como no berimbau dentro do contexto da capoeira, ou, ainda, ligado a uma mudança timbrística, como na troca de registros de uma sanfona.

Outro aspecto inerente à teoria musical nativa dos violeiros e sambadores do Recôncavo baiano é o conceito de toque. Segundo Tiago de Oliveira Pinto (2001), os toques seriam frases melódicas compostas de estruturas rítmicas marcadamente africanas e é um elemento identitário do samba de roda. Os toques são executados quando a viola para de fazer o acompanhamento rítmico-melódico-harmônico das partes cantadas e se destaca do resto do grupo instrumental, fazendo uma espécie de "solo", "chamando" a sambadeira para percorrer, brincar e dançar dentro da roda. O Mestre e violeiro Milton Primo, em entrevista uma entrevista em novembro de 2008, chamou esses momentos da viola de "passagens". Em uma tentativa de estabelecer uma relação, de criar pontes com os conceitos ligados a música de tradição ocidental europeia de concerto, com o objetivo de construir um caminho didático para um melhor entendimento daqueles que não convivem com os contextos dos Sambas do Recôncavo Baiano, diria que estes toques se estabelecem sobre uma base tonal, quase sempre de relação tônica-dominante. A performance da viola ou do instrumento que a substitui – cavaquinho, violão, guitarra – é construída a partir do revezamento de padrões rítmicos-melódicos com caráter de acompanhamento, lembrando ostinatos, nos momentos em que há canto e, momentos onde a viola está mais livre para fazer os seus toques, sem o compromisso de acompanhar um canto, mas empenhada em brincar com a sambadeira que está na roda.

Quanto à instrumentação, embora exista um movimento de resgate da viola machete como uma das ações ligadas a salvaguarda desta tradição, a depender da região do recôncavo, ela varia. Dessa maneira, tenho acreditado que mais importante do que as variantes timbrísticas, são as maneiras como uma simples batida de palmas, um toque de uma faca em um prato ou uma batida de lata podem conduzir a experiência acústico-cênico-espiritual da roda de samba. A referência de altura é tradicionalmente estabelecida pelo toque das violas, embora, nos dias atuais, o cavaquinho, o violão e a guitarra também tenham ocupado este espaço. A instrumentação, a variante timbrística, é importante. Em alguns grupos, os mais tradicionais, é fundamental que o samba seja tocado por determinados instrumentos, sob o argumento do risco de descaracterização do samba. Alguns, irão inclusive ser inflexíveis quanto a ordem em que os instrumentos devem estar dispostos na

roda. No entanto, mesmo respeitando os saberes dos mestres, dos autores e todos aqueles que pensam diferente, concordo com Emília Biancardi (2000), quando diz que os sambas podem ser tocados de diversas maneiras, dando vida a roda

[...] com pandeiros, com violas, com violões, com sanfonas, com berimbaus, com atabaques, com cavaquinho, com banjo, com chocalhos e com reco-reco. Ou simultaneamente com todos esses instrumentos. E também com instrumentos improvisados: duas colheres de sopa, percutidas na palma da mão, lata vazia, prato de mesa raspado com uma faca, pente de cabelo envolto em papel de seda ou um simples palmeado (BIANCARDI, 2000, p. 277).

O canto, quase sempre conduzido por uma autoridade na tradição, reflete muito mais do que suas técnicas específicas e seus sistemas musicais peculiares<sup>6</sup>, muitas vezes expressa a alegria, a dor, a "lavagem de roupa suja", a disputa e a convivência, o respeito e o desrespeito, as devoções, as recordações, as obrigações, a vida cotidiana de uma maneira geral, segundo Döring:

O samba representa uma categoria maior que pode estar relacionada com muitos aspectos da vida, com momentos profundos, ritos de passagem, pedidos e saudades, com a festa da vida, mas também com o seu complemento, a morte. Muito comuns são os relatos da relação entre samba, chula e o trabalho, como vemos ainda pelos depoimentos de Mestre Nelito, Domingos Preto, Mestre Quadrado, Dona Zelita e Paião, que se lembrou de um samba antigo que fala do trabalho da roça: *¶ Eu plantei na baixa, meu feijão de moita – A maré encheu, samba minha roxa! ¶* Com este canto fazendo a ponte para o canto da chula, o *blues* do engenho de açúcar que traz a memória do 'penar' (2016, p. 92).

A roda de samba é o lugar onde o sambador conecta a sua vida cotidiana à sua ancestralidade e constrói o futuro fazendo o presente. Um

---

<sup>6</sup> Habitado a certas relações de intervalos, principalmente também às afinações diatônicas e temperadas da música ocidental, o nosso ouvido pode, automaticamente, "corrigir" determinadas "desafinações" alheias. Estar "fora do tom" ou "desafinado", em si já são conceitos eurocêntricos, pois pressupõem que o outro esteja errado pelo fato de estar fora das normas do mundo musical próprio, este sim, supostamente "no tom" e "afinado" (PINTO, 2001, p. 242).

espaço sagrado onde os versos poetizam a memória, a dor, as alegrias e, sobretudo, a vida.

Para falar um pouco sobre a rítmica desta tradição, bem como do seu fenômeno acústico em geral, irei me apropriar de alguns conceitos desenvolvidos por Gerard Kubik (1979), Nketia (1974), bem como, de conceitos ligados a teoria da música ocidental europeia. O ritmo nos Sambas do Recôncavo Baiano é quase sempre estruturado a partir de uma sequência cíclica de 16 unidades de tempos mínimos, que irão gerar ciclos formais. Ou seja, são intervalos de tempo, com uma duração de 16 unidades de pulsações mínimas, que irão se repetir como um *loop*, como um *ritornello*<sup>7</sup> constante. Esses intervalos de tempo são onde, por meio do som, da prolongação do som e/ou do silêncio, do ataque e da ausência de ataque, serão construídos os padrões rítmicos que darão forma acústica ao samba de roda. Pulsação mínima ou pulsação elementar é a presença contínua de unidades de tempos mínimos, contidos na menor distância temporal entre estes. Pode apresentar-se acusticamente através de sons, de pausas, ou apenas como o pensamento que estrutura a música, como podemos ver no exemplo abaixo, no qual temos 16 unidades de tempo entre dois *ritornellos*. Muitas vezes estas pulsações mínimas estão presentes na dança das sambadeiras, no chamado "miudinho", que é uma maneira de dançar em que os pés marcam as 16 pulsações em um movimento alternado de arrastar os pés no chão, se deslocando pela roda. Segundo a sambadeira, capoeirista e professora Natureza França em uma oficina com as sambadeiras do grupo "Voa Voa Maria", este movimento é como se estivéssemos em cima de um pano de chão e começássemos a secar o chão sem tirar os pés de cima do pano.

Exemplo: 16<sup>8</sup> ||: . . . . . :||

Outro conceito importante é o de marcação, também conhecido como *beat e off-beat*. Neste momento não me refiro a marcação atribuída ao violão, que seria as melodias graves executadas por este instrumento que tem a função de conduzir, acompanhar, marcar o samba. Me refiro à materialização do som e da pausa ao longo dos ciclos formais de 16 pulsações

---

<sup>7</sup> *Ritornello* é um sinal de repetição oriundo da notação musical tradicional europeia, formado por uma barra dupla seguida de 2 pontos, quando no início de um trecho musical ( ||: ) ou dois pontos seguidos de uma barra dupla, quando no final de um trecho musical ( :|| ). Este sinal gráfico significa que o trecho entre os *ritornellos* devem ser repetidos.

<sup>8</sup> Número de pulsações elementares.

elementares. Durante a execução musical, as resultantes das marcações, do ataque, do som, da prolongação do som, da ausência de ataque ou das pausas geram padrões sonoros que irão compor o fenômeno acústico do samba de roda. É possível que estes padrões, durante as suas repetições ganhem variações, no entanto, todas elas devem estar de acordo com a linha-guia.

As linhas-guias, *patterns*, *timelines*, *claves*, dentre outros nomes possíveis, são padrões estruturantes. Essas linhas-guias funcionam como "chaves" da música, que podem estar soando, materializados por alguma fonte sonora ou apenas constar como referencial norteador para execução dos outros padrões. Estes padrões quase sempre são executados pelas palmas, tabuinhas e tamborins, quando estes instrumentos compõem a instrumentação. Existem duas linhas guias que são mais comuns no contexto do samba de roda do Recôncavo da Bahia, as quais seguem nos exemplos abaixo, onde o (x) significa o ataque, o som, e os pontos (.) significam pausas ou prolongamento do ataque anterior.

Exemplo: 16 ||: x . . x . . x . . x . . x . . :||<sup>9</sup>

Exemplo: 16 ||: x . x . . x . . x . . x . . :||<sup>10</sup>

Outro ponto importante de ser destacado é a relação que pode ser estabelecida entre a ritualidade do samba de roda – incluindo as diversas nuances existentes numa roda – com a vida cotidiana, materializando na brincadeira séria, de forma poético-artístico-metafórica, diversos aspectos da vida humana. Flávia Candusso (2009), em sua tese sobre educação musical na capoeira<sup>11</sup>, dentre outros assuntos, discute um aspecto semelhante: as relações entre a pequena roda e a grande roda. A pequena roda representa a roda de capoeira e a grande representa o mundo. Essa leitura também é possível de ser feita no samba de roda, o que mostra que os saberes e fazeres da tradição estão diretamente ligados a visão de mundo dos seus participantes, que é traduzida de forma artística.

---

<sup>9</sup> Esta linha-guia é comum no Samba Chula, como pude observar nas regiões de Santo Amaro, São Francisco do Conde, Terra Nova. É possível que o samba chula de outras regiões sigam outras linhas-guia, no entanto, nessa pesquisa, eu não tive acesso a essa informação.

<sup>10</sup> Esta linha-guia é mais comum no samba corrido, no samba duro, no samba de beira de praia, entre outros, como pude observar nas regiões de Cachoeira, Salvador, Matarandiba.

<sup>11</sup> A capoeira é uma tradição brasileira de matriz africana que materializa as suas crenças e visão de mundo através de um jogo de corpo em uma roda embalada por cantigas, geralmente acompanhadas por palmas, pandeiros, berimbau, caxixi, agogô, reco-reco e atabaque.

Quando a questão é: como aprenderam os seus saberes e fazeres? É quase unânime a resposta de que aprenderam sozinhos por meio da observação, escuta, da imitação, do fazer, da prática, da memorização, como diz Dona Bete, "não tenho nada escrito por papel, tá tudo na cabeça!" (BARRETO; ROSÁRIO; GUMES, 2015, p. 29), o que se reforça com a vivência e a convivência com os mestres. A música está nas pessoas, podendo ser acessada a qualquer momento. Ainda pensando na dimensão sagrada que está presente na relação dos participantes com esta tradição, acredito que a maneira como a música é transmitida, entendida, produzida, compartilhada e experienciada têm influência direta no tipo de relacionamento que é construído, bem como na dimensão sagrada que se institui.

Até este ponto, falamos sobre o samba de roda enquanto tradição musical afro-brasileira geograficamente situada, da sua patrimonialização, da relação com a sociedade. No que tange ao fenômeno acústico, foi destacada a ressignificação dos conceitos musicais no contexto dos Sambas do Recôncavo, a sua instrumentação, sua poética, seus toques, bem como a sua rítmica. Em relação ao caráter humano, foi possível refletir um pouco sobre o sentimento de pertencimento dos participantes e de como se dá essa construção.

Esse pequeno panorama permite inferir que existem maneiras de pensar, se relacionar, conceber, entender e fazer música no contexto dos Sambas do Recôncavo Baiano que são diferentes de como concebemos a música no âmbito acadêmico brasileiro, falando de maneira geral e entendendo que a maioria dos cursos de música em universidades públicas brasileiras têm bases epistemológicas ligadas a música tradicional europeia de concerto. Dessa forma, estas outras maneiras de pensar a música, outros valores ou outras aprendizagens musicais faz com que possamos construir uma consciência da existência de outros mundos musicais. Foi possível notar que mesmo utilizando conceitos que caberiam nos moldes coloniais de entendimentos sobre a música como tonalidade, ritmo, canto, a maneira como eles são entendidos e articulados nos leva a outras concepções e reafirmam a possibilidade de múltiplas compreensões sobre estes conceitos, bem como sobre o fazer musical. Este fato também nos conduz a refletir sobre outras lógicas para se pensar a música e a Educação Musical. É importante salientar, desde já que, de forma alguma, esse texto celebra uma ruptura com os padrões, concepções e entendimentos ligados a música tradicional europeia, pelo contrário, reconhece a sua importância, inclusive na formação

das tradições ligadas a cultura popular brasileira. No entanto, busca a inclusão de outras referências epistemológicas historicamente invisibilizadas. A ideia de um pensamento decolonial não é uma nova hegemonia com um projeto opressor diferente, pelo contrário, é a tentativa de uma negociação transcultural, que inclui, que quebra as hierarquizações, que constrói através do diálogo, do encontro, que habita a fronteira dos conhecimentos.

Segundo Pedro Abib "existe uma outra lógica reinante no universo da cultura popular, responsável por formas diferenciadas de se relacionar com o sagrado e o profano, o tempo e o espaço, os saberes e a natureza" (2004, p. 57). Essa lógica foge das categorias de análise hegemônicas, quase sempre ligadas a um projeto de sistema-mundo euro-norte-americano moderno, capitalista, branco, cristão, patriarcal, colonial, baseados na temporalidade linear, na verificação analítica, em uma racionalidade cartesiana.

Nos últimos anos, algumas pesquisas têm contribuído como referências importantes para elucidar outras lógicas de se conceber os conhecimentos/saberes no ensino de música afro-brasileira. Pedro Abib (2004, 2005) reflete sobre a lógica diferenciada da cultura popular destacando a memória, a oralidade, a ritualidade, a temporalidade não-linear, e a roda como fundamentos estruturantes das tradições ligadas a cultura popular. Flavia Candusso (2009), por sua vez, reflete sobre educação musical e capoeira angola, articulando alguns aspectos com o que ela chama de valores civilizatórios afro-brasileiros, são eles: circularidade, musicalidade, ludicidade, corporeidade, cooperativismo/comunitarismo, oralidade, memória, ancestralidade, religiosidade e energia vital (Axé). Guilherme Bertissolo (2013), em sua tese sobre composição e capoeira, reflete sobre as dinâmicas do compor entre música e movimento e destaca quatro aspectos: ciclicidade, incisividade, circularidade, surpreendibilidade.

Consciente da profundidade epistemológica que orienta os Sambas do Recôncavo Baiano, me pergunto se é possível construir conhecimentos a partir do encontro das turmas de violão na graduação em música e esses saberes ligados a essa tradição, levando em consideração a lógica, a racionalidade, a cosmovisão, os saberes localizados, bem como as diretrizes que orientam esta disciplina, assim como a sua função no currículo dos cursos. Mas, para adentrar esta questão e desenvolver este pensamento é preciso entender um pouco sobre o ensino de violão na graduação em música.

## A roda: o ensino acadêmico do violão

O ensino de violão, enquanto componente curricular, está presente, de alguma forma, em grande parte dos cursos superiores de música no Brasil. Há pelo menos duas possibilidades: componentes ligados a cursos de bacharelado no instrumento, onde o ensino do violão torna-se o foco principal do curso; e componentes no qual o ensino de violão tem o objetivo, além da aprendizagem do instrumento, de contribuir ou dar suporte para outras atividades dos cursos. Esses casos integram as matrizes curriculares de cursos de licenciatura, de composição, entre outras formações. Em ambas as possibilidades, existe uma variedade de caminhos metodológicos e de conteúdos para conduzir o ensino de violão para essas turmas, e essas aulas ainda podem ser presenciais ou à distância, individuais ou coletivas. Sobre formatos e estratégias de aulas de violão em cursos superiores de música, há diversos trabalhos que trazem este tema, como: Moura (2008), Matos (2009), Zorzal (2010), Pereira (2012), Braga & Tourinho (2013), Souza (2015), Westermann (2017), que tratam tanto de aulas no bacharelado em violão quanto de componentes ligados a outros cursos de música, como as licenciaturas.

O ensino do violão nas universidades brasileiras tem grande influência da música ocidental europeia de concerto. Essa influência tem sido importantíssima para a criação de uma cultura do violão de concerto no Brasil e, pela construção do que Carlos Galileia (2012), no seu livro *Violão Ibérico* chamou de "violão solo, de caráter popular", vertente onde posso destacar, dentre outras, as obras de Dilermando Reis, Garoto e João Pernambuco. Sem dúvidas, as influências do chamado "violão clássico", que se apresenta como uma das grandes escolas do violão e detentora de uma sistematização de uma técnica de tocar o instrumento, tem contribuído de maneira excepcional para a cultura violonística brasileira. Não poderia afirmar que essa seria a única referência, visto que tem cursos que buscam incluir outras maneiras de pensar o violão, como é possível ser visto no trabalho de Robson Barreto Matos (2009), que propõe o ensino da técnica violonística através do choro brasileiro e também o de Marcelo Mateus Oliveira (2015), que propõe a improvisação musical como ferramenta pedagógica no ensino do violão. Mas ainda assim, o violão de concerto europeu é colocado numa posição onde

ocupa um lugar epistemologicamente hegemônico nas universidades. O que se coloca em discussão neste texto não é a importância da música europeia para o ensino de violão, e sim o seu posto de referência epistemológica hegemônica, seu centrismo, para se pensar o ensino de violão no contexto acadêmico. No Brasil, temos influências de diversas outras matrizes musicais, como a africana e a indígena, que são colocadas em posição subalterna, quando não são totalmente descartadas. Podemos ver que os Sambas do Recôncavo Baiano têm referências epistêmicas próprias, outras maneiras de existir enquanto música. Nesse sentido, a referência do violão europeu de concerto reproduz, no ensino acadêmico, uma estrutura de colonialidade em relação as nossas outras referências musicais. Essa hegemonia, bem como, essa posição colonizadora reafirmam uma estrutura de quadros de opressão oriundos do conhecimento, muitas vezes hegemônico, a violência epistêmica, que podem ser diversas (ARAÚJO, 2006). Essas violências também podem ser vistas como colonialidades do poder, do saber e do ser, como defendem Anibal Quijano, Walter Dignolo e Maldonado-Torres. Nessa perspectiva, o termo colonialidade significa que:

Apesar do fim do colonialismo, “um padrão de poder que emergiu como resultado do colonialismo moderno, porém, ao invés de estar limitado a uma relação formal de poder entre os povos ou nações, refere-se à forma como o trabalho, o conhecimento, a autoridade e as relações intersubjetivas se articulam entre si através do mercado capitalista mundial e da ideia de raça”. (Maldonado-Torres, 2007, p. 131). A colonialidade sobrevive até hoje “nos manuais de aprendizagem, nos critérios para os trabalhos acadêmicos, na cultura, no senso comum, na autoimagem dos povos, nas aspirações dos sujeitos, e em tantos outros aspectos de nossa experiência moderna” (idem) (OLIVEIRA, 2017, p. 2).

Esta estrutura de colonialidade do saber está presente em grande parte dos cursos de música oferecidos nas universidades brasileiras, o que contribui para o que Pereira (2014) chama de *“habitus conservatorial”*. Estes cursos, em sua maioria, têm pouco, ou nenhum diálogo com os saberes e fazeres ligados às múltiplas referências musicais que constituem a(s) música(s) brasileira(s). Nos cursos de bacharelado em violão, voltados para a formação de violonistas solistas, essa problemática acaba sendo amenizada visto que uma justificativa possível para essa visão é que os cursos se propõem a formar concertistas voltados para este tipo de música, mesmo



reconhecendo que na prática nem sempre é o que acontece profissionalmente. Nos casos de componentes de violão ligados a outros cursos superiores de música, essa problemática acaba se redimensionando visto que a formação instrumental busca suprir questões que vão além da execução de peças que fazem parte do repertório de concerto tradicional. Nos cursos de formação de professores de música, mais especificamente aqueles que buscam formar profissionais para suprir a demanda das escolas de educação básica do país, muitas vezes, por ser um instrumento de fácil locomoção e de baixo custo, o violão torna-se um dos instrumentos mais utilizados por esses educadores em sala de aula, assumindo diversas funções a depender do interesse e da *expertise* do educador musical na execução do instrumento. Assim, torna-se fundamental entender que o uso do violão na educação musical tem um caráter específico e que a formação oferecida nos bacharelados, que na maioria das vezes tem o objetivo de formar violonistas solistas para executar música de concerto<sup>12</sup>, não contempla a necessidade do educador musical em sala de aula.

Moura (2008), fez um estudo de caso em turmas da disciplina instrumento suplementar da escola de música da UFBA. E no que tange ao conteúdo trabalhado, a autora opina destacando pontos frágeis que podem ser melhores trabalhados dentro do programa da disciplina. Visando uma maior articulação com as possibilidades futuras de atuação profissional dos licenciandos. A autora diz que:

Talvez, pudesse ser mais trabalhado durante as aulas as músicas populares cifradas, em forma de canção, o que não significa abolir o uso da partitura, mas induzir os estudantes a se desenvolverem em outros aspectos musicais. Por exemplo, acerca da harmonia da MPB, chamar a atenção para outras formas de resoluções harmônicas que não as resoluções da harmonia tradicional (MOURA, 2008, p. 143).

Neste ponto, a autora observa que, respeitando as especificidades da atuação dos alunos que são públicos desta disciplina, existe a necessidade da inclusão de outras formas de pensar o violão que não seja apenas a do violão

---

<sup>12</sup> Sobre a formação de violonistas solistas na UFBA, vide: SOUZA, Luan Sodré. *Ensino de violão para violonistas solistas em uma classe de seminários em instrumento na graduação*. 2015. 96f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia. 2015.

solista de tradição europeia. De 2008, ano de publicação do trabalho da referida autora, até o ano atual, houveram mudanças. Através de observações assistemáticas nas aulas da Profa. Dra. Cristina Tourinho, pude observar que a canção e o uso de cifras foram incorporados nas aulas. Também tive acesso a relatos de estudantes que afirmaram que esses conteúdos foram incorporados nos seus cursos. Mas percebo que ainda assim impera uma lógica da música ocidental europeia, mesmo quando o repertório se refere a músicas de tradições afro-brasileira. Moura (2008, p. 62), disse que "o professor também inclui[u] uma parcela de músicas populares brasileiras no repertório das disciplinas, o que dá a entender que o estudo do violão já não est[ava] mais centrado em músicas de tradição europeia". Após observar a variedade de elementos que estão ligados a uma concepção de tradição musical, como visto no panorama sobre os Sambas do Recôncavo da Bahia, não concordaria com a autora neste ponto, já que considero que apenas uma mudança no repertório não representa uma alteração na concepção do ensino musical. Como foi visto, há variáveis no que tange a concepção musical, a filosofia, a conceitos, a funções, ou seja, a questões epistemológicas. Mesmo incluindo músicas populares brasileiras no repertório da disciplina, estas precisariam ser vistas epistemologicamente, assim como é feito na música de tradição europeia. Dessa maneira é emergencial a busca de outros caminhos para essa formação musical.

## **UMA PROPOSTA DECOLONIAL DE ENSINO COMO ALTERNATIVA À COLONIALIDADE DO SABER**

A integração entre o corpo e a música, tão presente no samba de roda, sugere uma visão integrada e ampla da ritualidade do samba, o que de certa forma, nos convida a uma lógica de enxergar o mundo de uma maneira mais ampla, em contraste com a visão fragmentada típica do pensamento moderno científico ocidental europeu, como defende Christopher Small (1996)<sup>13</sup>. A maneira como a ritualidade do samba se relaciona com a temporalidade, como se organiza estruturalmente, a forma que é dada ao

---

<sup>13</sup> Para um maior aprofundamento sobre a relação entre cultura, sociedade, educação e visão de mundo, bem como das diferenças entre a visão cultural e científica ocidental europeia e outras culturas, ver a obra *Music, society and education* de Christopher Small (1996).

fazer – cíclica, relativa, inesperada – de alguma forma, materializa na roda uma visão de mundo circular, uma temporalidade onde passado, presente e futuro convivem lado a lado, onde o fim é inesperado, portanto focando num presente constante sem fim estabelecido.

Vale ressaltar a importância da memória como um artefato sagrado, mas não só por ser responsável pelo trânsito entre passado e presente, ou como forma de registro dos saberes e fazeres, mas como uma dimensão que materializa a tradição em cada um. Há uma relação de "ser" se opondo a ideia do "ter" presente em outras lógicas culturais. Os saberes e fazeres do samba estão nas pessoas e podem ser acessados por elas a qualquer momento, existe uma fusão entre a tradição e o participante. Nesse caso, o corpo torna-se um arquivo vivo, o lugar onde os saberes são escritos. As pessoas são, independente de ter ou não ter. Como declara Roberto Mendes e Waldomiro Júnior:

A chula<sup>14</sup> é sempre ritualística. Nela não está inserido apenas canto e dança, melodia e expressão corporal. É também um canto de fé, de reverência às tradições e de saudações ao espírito. Nela está a essência de cada um, a ancestralidade histórica e genética, que somadas formam tudo o que somos hoje, como indivíduo e povo (MENDES; JÚNIOR, 2008, p. 21).

Não poderia falar dos Sambas do Recôncavo sem falar do "portal", do palco, do lugar onde a vida é recriada, do "templo" ou do "terreiro", do local sagrado, da roda. A roda, talvez um dos principais elementos dos sambas de roda – tanto que adjetiva essa manifestação, qualificando, fazendo dela tão roda quanto samba – se materializa através das pessoas que disponibilizam os seus corpos para uma experiência lúdica e expressiva, dispondo-se de maneira circular, represando e circulando o axé<sup>15</sup> que é gerado pelo ritual. É o lugar onde de maneira ritualística, a memória, a oralidade, se materializam através do fenômeno acústico que acessa a corporeidade das pessoas, que por sua vez, se conectam com uma temporalidade que também é circular (ABIB, 2004; CANDUSSO, 2009).

---

<sup>14</sup> Neste trabalho entendo a Chula como um tipo de samba de roda, me respaldando nas minha vivência, observação da manifestação e na visão de Doring (2016) e Nobre (2009). Esta opinião contrasta com a de Roberto Mendes (2008), que considera que a Chula e o samba de roda são manifestações diferentes, inclusive crendo que a Chula é anterior ao samba de roda.

<sup>15</sup> Energia vital.

Como já comentado neste texto, a transmissão do conhecimento no contexto da cultura popular e, conseqüentemente dos Sambas do Recôncavo, se dá principalmente através da roda. Ela é um lócus de transmissão do conhecimento ancestral, aquele que traz a herança cultural deixada pelos antepassados, saberes que foram armazenados numa memória coletiva, de maneira viva. Tal herança se materializa na própria pessoa através do seu comportamento espiritual, corporal, social, que quando acessados na roda dão vida a uma ritualidade que perpetua um passado que se recria no presente, carregando o respeito aos ancestrais e aos saberes tradicionais do grupo. Essa ritualidade, que é desenvolvida na roda, por um lado pode funcionar como uma espécie de iniciação na qual os mestres transmitem, por meio da oralidade, os saberes de maneira aplicada. Por outro lado, pode ser um acesso, um portal que se abre para o passado, uma lembrança lúdica e coletiva, uma transposição do aqui e do agora para tempos imemoriais, para locais sagrados, onde tudo se originou, um relembrar em conjunto. É onde existe a conexão com o sagrado particular, que é constituído em cada um através da sua experiência de vida (ABIB, 2004). Segundo Abib (2004, p. 69-70), "Não há quem não experimente a sensação de que algo sagrado está realmente acontecendo, no momento em que o berimbau [...] faz soar seus acordes para dar início a uma roda tradicional de capoeira angola." Concordo com o autor, ao mesmo tempo, que poderia utilizar esta mesma afirmação para descrever a sensação que tenho quando uma viola faz a chamada para dar início ao samba de roda. Algo especial acontece neste momento. Falando a partir da minha experiência, é como se o toque da viola funcionasse como uma chave para abrir uma porta que me leva diretamente para um passado em que eu não vivi conscientemente, mas que está registrado em mim. Para os mais espiritualistas, diria que algo de muito espiritual acontece neste momento. Sim, não é possível falar de samba de roda sem falar do espiritual, do sagrado, da devoção, do sobre natural. Isso é samba de roda. Para o autor (ibid, p. 70), "O ritual instaura um mundo paralelo, em relação direta com uma nova cosmogonia que é recriada através das construções simbólicas referentes ao tempo mítico primordial".

Na perspectiva da temporalidade, no samba de roda, no ritual, o tempo não segue uma lógica linear de início, meio e fim; presente, passado e futuro, nestas ordens. Pelo contrário, o passado está materializado no presente, ao mesmo tempo que o futuro está sendo gestado como já fora no

passado. Essa é uma perspectiva circular da temporalidade. Segundo Abib (2004, p. 74) "o passado não pode ser visto como algo inerte, cristalizado no tempo, algo que foi, mas como algo vivo, que vigora e que tensiona com o presente, abrindo possibilidades futuras". Neste caso, a concepção linear de tempo, característica da lógica de racionalização do sistema-mundo colonial europeu é totalmente modificada, gerando um fenômeno musical que se liga ao passado para fazer um presente constante, sem uma previsão de futuro. Musicalmente, na roda, essa racionalidade pode ser observada e ouvida pela forma como o samba acontece. Ele tem um início no nosso tempo presente, acessa o passado através da sonorização e da corporalização da memória ancestral. No entanto, o futuro não existe, nem em projeto. Não há hora de terminar. O que importa é o agora, o ritual, o presente construindo o futuro e ao mesmo tempo gerando o passado. E assim segue o ciclo através das rodas e das gerações (ABIB, 2004). Toda essa lógica diferenciada de se pensar um fazer que também é musical me faz pensar: será que não há também outros caminhos para pensar e ensinar o violão? E mais, será que estas outras lógicas que estão presentes nos Sambas do Recôncavo Baiano não poderiam também ser estruturantes para pensar um ensino de violão na graduação de um outro lugar? De que maneira essas outras lógicas de se pensar música poderiam contribuir para a construção de um novo conhecimento/saber prático-teórico-musical-violonístico?

Sobre outras maneiras de se pensar o violão e, dessa vez, falando especificamente sobre os Samba do Recôncavo e, mais especificamente ainda, o Samba Chula, Mario Ulloa (2008), fazendo uma análise da maneira peculiar do violonista Roberto Mendes tocar diz que o acompanhamento executado no instrumento é como uma sequência contínua de sons ritmados e entrelaçados, à maneira do pandeiro. Ou seja, segundo o autor, há um pensamento que está ligado a um outro instrumento que compõe a formação instrumental do Samba de Roda. Ele ainda diz que:

Na maior parte das vezes, o conjunto "dedos-munheca" atua como um plectro (palheta), e os movimentos daí oriundos acontecem de duas formas. Na primeira forma, o tecido de sons surge da alternância dos dedos polegar e indicador (p-i, p-i, p-i); já na segunda forma, uma variante da primeira, os dedos indicador-médio, não alternam os movimentos entre si, como seria de praxe, eles atuam num bloco só, bem coladinhos, como formando um único dedo (ULLOA, 2008, p. 56).

Buscando ser mais didático, o professor continua dizendo:

Para ajudar na compreensão visual e auditiva desse gesto musical, o leitor pode imaginar um percussionista que toca uma "caixinha de fósforo". Penso que essa ação – fixar os dedos p-im para prender e balançar a caixinha com a munheca e o antebraço – é a mais semelhante aos movimentos que Roberto realiza com a sua mão direita (ULLOA, 2008, p. 56).

Trazendo apenas este exemplo, já seria possível inferir que existem outras possibilidades técnicas para se tocar o violão, o que por si só, já relativizaria a técnica acadêmica do violão, caso o samba de roda fosse considerado neste contexto. Esta relativização incluiria posicionamento de mãos, ataque, maneira de sentar, timbre, disposição da mão esquerda no braço do instrumento, maneira de pensar e produzir som. Embora seja possível encontrar movimentos equivalentes na tradição do violão de concerto europeu, como Mário destaca na sua análise, quando relaciona a alternância dos dedos polegar-indicador com a figueta, da Renascença – o ataque do dedo indicador em direções opostas com a técnica do dedilho – o deslizar do dedo polegar sobre duas ou mais cordas subsequentes, em direção à primeira corda com o *deslizamiento* ou glissando da mão direita; estas técnicas são utilizadas em contextos específicos. Mario Ulloa (ibidem), afirma que a técnica de mão direita do violonista Roberto Mendes, que é inspirada nos toques de viola machete dos Sambas do Recôncavo Baiano, difere significativamente das práticas que ele conhece. O relato do violeiro e pesquisador Cássio Nobre concorda com a análise de Mario Ulloa, explicitando esta outra maneira de se tocar a viola, que foi herdada pelos violonistas que têm os Sambas do Recôncavo Baiano como referência:

A técnica empregada pelos violeiros dos sambas do Recôncavo é considerada por músicos profissionais como sendo bastante "rica" e, ao mesmo tempo, "simples" e "complexa". O chamado "toque", ou "pinicado", ou "ponteio" da viola nos sambas do Recôncavo Baiano consiste em uma série de combinações de movimentos com as mãos, geralmente executados exclusivamente pelos dedos indicador e polegar, executando-os "melodicamente" ou combinando "harmonicamente" os pares de cordas que estão sendo tocados. Raramente se utilizam outros dedos para ferir as cordas da viola. O que mais caracteriza a técnica deste instrumento nesta região é mesmo o que muitos violeiros e sambadores chamam "pinicado". Esta técnica confere um efeito sonoro único à

prática dos sambas no Recôncavo, principalmente devido à disposição de pares de cordas oitavados na viola. Enquanto o polegar fere a corda mais aguda, por estar mais acima no instrumento, o indicador fere a corda mais grave, que está logo abaixo[...] (NOBRE, 2008, p. 102).

Músicos com vivência nos Sambas do Recôncavo, como Roberto Mendes, Raimundo Sodré, Gilberto Gil, Paulinho Dafilin, Jurandir Santana, Munir Hossn, Alex Mesquita, Marcos Bezerra, Gerson Silva, Raymundo Nova, dentre outros, conseguiram transpor para o violão e para a guitarra esta maneira peculiar de tocar, conseguindo resultados sonoros interessantes a partir da resignificação dessa maneira de tocar a viola transportada para o violão e a guitarra.

Embora – conforme exposto por Cássio Nobre – várias sintaxes musicais do Recôncavo estejam sendo transpostas a outros instrumentos e aportando na música urbana de Salvador é através do violão que ela se materializa de forma mais homogênea e presente, provavelmente pela representatividade do instrumento no *campo da música popular brasileira* e por também reconhecida característica de trânsito fluido na sociedade e de sintetizar novidades idiomáticas, aqui, fortemente inclinadas ao plano percussivo – ou das "cordas feridas" como expôs Roberto Mendes (p.150). Através deste protagonismo, o violão acaba servindo como elemento de coesão que firma uma indissociação e calcifica Salvador e seu Recôncavo como um único "módulo" cultural/musical, que, embora tenha nas setas de sua linha de continuidade imaginária (histórica) apontamentos diametralmente opostos (passado/ futuro-rural/urbano) representa – para os nativos – a própria síntese de sua identidade que é imantada no trânsito entre estas extremidades (REA, 2014, p. 154).

Como diz Cássio Nobre, em entrevista a Adriano Rea (2014, p. 117), "o que Roberto (Mendes) faz não é chula, se ele for lá pra São Félix e tocar com um violeiro de lá o cara não vai dizer que é, já é uma outra coisa". Creio que essas outras coisas, podem ser pontes de construção de conhecimento, a partir do encontro epistemológico musical. Essa outra "coisa", ao meu ver, representa a ideia de um conhecimento fronteiro. Assim creio que "outras coisas" podem ser construídas em todo um âmbito do ensinar e aprender música no Brasil. Desta forma, me pergunto: seria possível que o ensino nas turmas de violão também dialogasse epistemicamente com os Sambas do Recôncavo Baiano gerando "outras coisas", outros conhecimentos?

No que tange, especificamente ao ensino de violão, encontrei poucos trabalhos que se relacionam diretamente com esta temática. No entanto, é fundamental citar o trabalho do Robson Barreto Matos (2009), que traz o choro brasileiro para o contexto do ensino da técnica violonística, apontando caminhos alternativos para se ensinar violão no contexto acadêmico, bem como uma tentativa de se relacionar com as tradições musicais brasileiras em uma camada além do repertório. Outro trabalho importante para esta discussão é o de Alex Mesquita (2012), que faz uma catalogação de elementos musicais idiomáticos para o violão e a guitarra no contexto dos Sambas do Recôncavo Baiano. Em um outro viés, Adriano Maraucci Rea (2014) – sem se referir especificamente ao ensino, mas trazendo uma discussão que poderia dar suporte a uma iniciativa de ensino – fez uma pesquisa etnográfica, na qual ele buscou defender o conceito de um *violão baiano*. Para tal, ele analisou musicalidades, identidades e concepções musicais, presentes na execução e nos discursos de músicos/violonistas baianos que se relacionam diretamente com a música popular feita na Bahia. Sobre sua busca, ele concluiu que

[...] o *violão baiano* é um termo e uma concepção instrumental em franca construção e sua estabilidade depende do Recôncavo. Ele ocorre em Salvador, em uma acepção de música e postura "moderna", mas alimenta-se da sua porção "interiorana", na originalidade da ancestralidade, mais uma vez expondo a *fricção* constitutiva da Ba(h)ia. Em alguns momentos, ele aparece na fala nativa, em outros, é negado, porém sua existência parece inquestionável (REA, 2014, p. 153-154).

A meu ver, o conceito defendido pelo autor é mais uma “outra coisa” fruto das dinâmicas de interação fronteira nos campos dos conhecimentos / saberes musicais. Ele continua dizendo:

Assim, este *violão baiano* representa, no campo idiomático/sintático do *violão brasileiro*, uma identidade e concepção própria e destacada regionalmente das demais; alinha uma "continuidade musical" funcionando como aliança entre a construção do futuro e do passado e por consequência, acaba por consumir e definir, através das *musicalidades* articuladas, os prismas possíveis e desejáveis de uma identidade local reclamada pelos nativos deste estudo (REA, 2014, p. 154-155).

Creio que estas pesquisas têm um papel político fundamental para se repensar epistemologicamente o violão acadêmico brasileiro. São trabalhos



pioneiros e que abrem todo um campo de discussão fundamental, no que tange ao ensino acadêmico do violão na contemporaneidade, inaugurando caminhos de diálogos epistemológicos, teóricos e práticos na formação violonística brasileira e baiana.

É nesse contexto que defendo uma proposta decolonial de ensino em resposta a essa colonialidade do saber musical e violonístico, norteada por um pensamento crítico de fronteira constituído a partir da inserção dos saberes e fazeres dos Sambas do Recôncavo Baiano nas aulas coletivas de violão na graduação. Para tal, considerando alguns pressupostos como, por exemplo, as ideias de Donna Haraway (1995), em relação a um determinado conceito de "objetividade" semeado nas pesquisas científicas e a caminhada em direção a apresentação de uma alternativa para o relativismo e para a totalização dos saberes através da ideia de saberes localizados, os quais são parciais, localizáveis e críticos. Em outra perspectiva, as ideias de bell hooks (1995), sobre o papel político, identitário e de resistência que as artes representaram e ainda representam para o povo negro norte-americano. Ainda neste campo acho importante considerar o trabalho de Milton Santos (1977), que à luz das teorias marxistas, também contribui para pensar a construção da ideia de "espaço" na sociedade e argumenta em defesa da importância do espaço e das formas, defendendo a ideia de formações socioespaciais e a territorialidade. Segato (2007), também reflete sobre a noção de espaço, território e lugar, ampliando os conceitos e passando por diversas áreas, como política, geografia, cultura, religião, pesquisa, sociologia e culmina levantando a ideia do pertencimento que reflete na construção das identidades e nas delimitações de áreas de estudo. No ensino de violão, discussões como essas nos remete a pensar sobre os lugares, territórios e espaços no campo da música, assim influenciando nos repertórios que levamos para a sala de aula, nos valores e concepções de cada música, nas abordagens das técnicas, nas maneiras de pensar o instrumento, na forma de fazer música, e no que consideramos como música. O que proponho é um giro decolonial nesse campo do ensino musical. Um exercício de pensar de um outro lugar, mais especificamente, pensar a partir da fronteira entre duas referências musicais importantes na formação do educador musical, da cultura popular local – aqui representada pelos Sambas do Recôncavo – e os saberes acadêmicos tradicionais. Por outro viés, não se pode perder de vista que conhecimento é poder e, se a pesquisa é uma forma de construir

conhecimento, ela também é uma maneira de empoderamento. Assim, essa busca é também um ato político em direção de uma sociedade que realmente considere a sua diversidade de maneira não subalternizada. Para Rubem Alves,

Ao produzir uma pesquisa, portanto, não estou produzindo um conhecimento puro, solto no ar, conhecimento que ira simplesmente tornar os homens mais sábios. Estou produzindo poder e este poder ira ser usado por alguém. [...] todo ato de pesquisa é um ato político. O conhecimento que produz o ser usado por alguém num projeto específico de controle e manipulação. Na medida em que o pesquisador se engana a si mesmo, pretendendo estar produzindo conhecimento puro, ele se presta a ser manipulado mais dócil e ingenuamente. (1980, p. 73)

Assim essa busca é fruto de uma militância em prol de uma educação musical brasileira e que reflita os valores e processos formativos da(s) música(s) do(s) povo(s) brasileiro(s), também visa contribuir no estreitamento das relações entre os diversos saberes, os da academia e os da cultura popular. Essa proposta acredita que o entre-lugar é parte da identidade do povo brasileiro e, não deveria ser diferente no ensino de música.

Essa ideia do pensamento de fronteira, que é uma tentativa de interação com a modernidade colonial a partir da perspectiva dos sujeitos subalternizados, ao contrário de uma negação das contribuições do sistema-mundo europeu, e no caso da discussão desta pesquisa, da música europeia de concerto e do ensino de violão eurocentrado, propõe uma visibilização de epistemologias historicamente subalternizadas, com o objetivo de criar um local de construção de conhecimentos de fronteira. Na perspectiva do projeto decolonial, as fronteiras não são somente este espaço onde as diferenças são reinventadas, são também o local onde são formulados conhecimentos a partir das perspectivas, cosmovisões ou experiências dos sujeitos subalternizados. O que estaria implícito nessa afirmação é uma conexão entre o lugar e o pensamento.

O pensamento de fronteira não é um pensamento fundamentalista ou essencialista daqueles que estão à margem ou na fronteira da modernidade. Justamente por estar na fronteira, esse pensamento está em diálogo com a modernidade, porém a partir das perspectivas subalternas. Em outras palavras, o pensamento de

fronteira é a resposta epistêmica dos subalternos ao projeto eurocêntrico da modernidade (BERNARDINO-COSTA; GROSFUGUEL, 2016, p. 18-19).

Assim, o que proponho neste trabalho é a possibilidade de construção de um conhecimento decolonial, por não ser hegemônico, por ser localizado, por ter uma referência historicamente subalternizada em diálogo com uma referência hegemônica a fim de construir um conhecimento de fronteira, não hegemônico e dialógico, situado e contextualizado identitariamente. De forma alguma, busca-se uma imposição dos Sambas do Recôncavo como a nova referência hegemônica acadêmica, pelo contrário, os Sambas do Recôncavo Baiano são vistos, aqui, como possibilidades/exemplo de uma outra referência não acadêmica, historicamente subalternizada e que permite possibilidades de diálogo para a construção de um novo conhecimento músico-educacional no ensino de violão. Esse trabalho milita por uma ecologia de saberes e defende o diálogo acadêmico com as diferentes referências musicais brasileiras, respeitando principalmente as identidades, os saberes localizados e tendo o diálogo no campo dos saberes como uma ação de luta contra a violência epistêmica que tem sido tônica no projeto acadêmico brasileiro vigente até então. E, além disso, encoraja iniciativas de diálogos epistêmicos a partir de outras tradições brasileiras.

### **Umbigada<sup>16</sup>**

Vejo essa discussão, bem como a construção dessa proposta de fronteira como um grande desafio, no entanto acredito que é extremamente necessário para que as culturas brasileiras possam estar presentes também dentro das universidades de maneira consistente, a fim de compor a formação musical e humana dos profissionais. Assim, fazendo com que a universidade dialogue consistentemente com a diversidade de identidades do povo brasileiro, tornando-se um espaço de formação realmente amplo, democrático, diverso. Além disso, possibilitando uma formação em diálogo com a comunidade de maneira geral, por meio do intercâmbio de conhecimentos de maneira horizontal, mas acima de tudo, construindo lentes descolonizadas para enxergar o mundo. Uma reflexão do ensino de música

---

<sup>16</sup> Umbigada é o termo utilizado para nomear o momento em que a sambadeira termina de sambar na roda e convida a próxima sambadeira a entrar na brincadeira. É como um rito de passagem.

numa dimensão superficial, sem tratar dos valores inerentes a cada tradição, muitas vezes a partir de aspectos ligados a outras músicas, incorre no risco de contribuir para a propagação de conceitos equivocados e preconceituosos. É preciso um olhar epistemológico. Esse tipo de atitude contribui para o respeito e valorização dos saberes não canônicos, para uma justiça cognitiva e consequentemente social<sup>17</sup>. Uma educação musical que considere os saberes localizados<sup>18</sup>, contribui para uma visão ampla de diversidade, trazendo fundamentos para a busca de etnofilosofias, de heteroglossias, de desconstruções e de conhecimentos locais, ao mesmo tempo, entendendo que dentre outras questões, saberes localizados refletem resistência, empoderamento, força política e identidade. E assim, contribui para uma ecologia de saberes onde cada saber tem o seu valor respeitado.

## Referências

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. *Capoeira Angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda*. Campinas: CMU publicações. Salvador: EDUFBA, 2005.

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. *Capoeira Angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais Aplicadas à Educação), UNICAMP, 2004.

ALMEIDA, Cristiane. M. G. *Por uma ecologia da formação de professores de música: diversidade e formação na perspectiva de licenciandos de universidades federais do Rio Grande do Sul*. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

ALVES, Rubem. *Conversas com quem gosta de ensinar*. São Paulo, Editora Cortez, 1980.

ARAÚJO, Samuel. A violência como conceito na pesquisa musical: reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré, Rio de Janeiro. *Trans. Revista Transcultural de Música*, n. 10, diciembre, 2006.

BARRETO, Luciana; ROSÁRIO, Rosildo; GUMES; Scheilla (Org.). *Mulheres do Samba de Roda*. Projeto Mulheres do Samba de Roda: Santo Amaro, 2015.

---

<sup>17</sup> Para uma visão mais aprofundada sobre a valorização dos saberes não ocidentais, justiça cognitiva, justiça social e ecologia dos saberes, ver Boaventura de Sousa Santos (2007).

<sup>18</sup> Para uma discussão mais aprofundada sobre saberes localizados, ver Donna Haraway (1995).

BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSFUGUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. *Revista Sociedade e Estado* – v. 31, N. 1 Janeiro/Abril, 2016.

BERTISSOLO, Guilherme. *Composição e capoeira: dinâmicas do compor entre música e Movimento*. Tese (Doutorado). Universidade Federal da Bahia. Escola de Música, 2013.

BIANCARDI, Emília. *Raízes Musicais da Bahia*. Salvador: Osmar G, 2000.

BRAGA, Simone; TOURINHO, Cristina. *Um por todos ou todos por um: processos avaliativos em música*. Feira de Santana: UEFS Editora, 2013.

CANDUSSO, Flavia. *Capoeira Angola, educação musical e valores civilizatórios afro-brasileiros*. Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Música, 2009.

CARMO, Raiana Alves Maciel Leal do. *A política de salvaguarda do patrimônio imaterial e os seus impactos no samba de roda do Recôncavo baiano*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, 2009.

DÖRING, Katharina. *Cantador de Chula: o samba antigo .... Serie sons da Bahia*. Salvador: Pinaúna Editora, 2016a.

DÖRING, Katharina. *A Cartilha do Samba Chula*. Salvador: Umbigada, 2016b.

DUSSEL, Enrique. Transmodernidade e interculturalidade: interpretação a partir da filosofia da libertação. *Revista Sociedade e Estado* – Volume 31 Número 1, Janeiro/Abril, 2016.

EXDELL, Charles. *Violeiro de samba: retratos do samba de roda no Sertão Baiano*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, 2017.

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

GALILEIA, Carlos. *Violão Ibérico*. Rio de Janeiro: Trem Mineiro Produções Artísticas, 2012.

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

GROSFUGUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria

Paula (Org.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina. p. 383-417, 2009.

HARAWAY, Donna. Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu* (5), p.07-41. Disponível em: <<http://periodicos.bc.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>>. Acessado em: 02/07/2008, 1995.

hooks, bell. An Aesthetic of Blackness: Strange and Oppositional, In: *Lenox Avenue: A Journal of InterEarts Inquiry*, vol. 1, pp. 65E72, 1995.

KRAEMER, Rudolf-Dieter. Dimensões e funções do conhecimento pedagógico-musical. Trad. Jusamara Souza. *Em Pauta*, v. 11, n. 16/17, p. 49-73, abr./nov., 2000.

KUBIK, Gerhard. *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1979.

LORDELO, Petry Rocha. O samba chula de cor e salteado em São Francisco do Conde/ BA: cultura populá e educação não-escolá para além da(o) capitá. 198 f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

MATOS, Robson Barreto. *Choro: uma proposta de ensino da técnica violonística*. 248 p. Tese (Doutorado em música). Escola de Musical, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

MENDES, Roberto; JÚNIOR, Waldomiro. *Chula: Comportamento traduzido em canção*. Salvador: Fundação ADM, 2008.

MESQUITA COSTA, Alex Augusto. *Recôncavo baiano: catalogação de elementos musicais idiomáticos para o ensino de violão e guitarra*. Dissertação (Mestrado em Educação Musical). Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, 2012, 337 fl.

MOURA, Risaelma. J. A. *Fatores que influenciam o desenvolvimento musical de alunos da disciplina Instrumento Suplementar (violão)*. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia. 2008, 152f.

MIGNOLO, Walter D. *Local Histories/ Global designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. New Jersey: Princeton University, 1999.

NKETIA, Joseph. H. K. *The Music of Africa*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1974.

NOBRE, Cássio. A viola machete no Samba Chula. In: DÖRING, Katharina. A cartilha do Samba Chula. Salvador: Umbigada, 2016, p. 27-29.

NOBRE, Cássio. *Samba chula enquanto world music: políticas públicas e produção fonográfica no samba de roda do Recôncavo Baiano*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, 2017.

NOBRE, Cássio. *Viola nos sambas do Recôncavo baiano*. Dissertação (Mestrado música). Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, 2008.

OLIVEIRA, Luiz Fernandes. *O que é uma educação decolonial?* Disponível em: <[https://www.academia.edu/23089659/O\\_QUE\\_%C3%89\\_UMA\\_EDUCA%C3%87%C3%83O\\_DECOLONIAL](https://www.academia.edu/23089659/O_QUE_%C3%89_UMA_EDUCA%C3%87%C3%83O_DECOLONIAL)> Acessado em: 13 de fev. 2017.

OLIVEIRA, Marcelo Mateus. *A improvisação Musical como Ferramenta Pedagógica no Ensino de Violão*. Curitiba: Editora Prismas, 2015.

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

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v. 44, n. 1, 2001.

REA, Adriano Maraucci. "*Em Busca de um violão baiano*" sobre musicalidades, identidades e concepções musicais. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, 2014.

SANDRONI, Carlos. Questões sobre o dossiê do samba de roda. *Registro e Políticas de salvaguarda para as Culturas Populares*, Rio de Janeiro, Iphan, "Série Encontros e Estudos", n.6, p.45-53, 2005.

SANDRONI, Carlos; PIRES, Josias (Org.). *Samba de roda, patrimônio da humanidade*. (CD com livreto). Salvador: Amafro, 2006.

SANDRONI, Carlos.; SANT'ANNA, Marcia (Org.). *Samba de roda no Recôncavo baiano*. Brasília: Iphan, 2007.

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

SANTOS, Milton. Sociedade e Espaço: Formação Espacial como Teoria e como Método. IN: SANTOS, Milton. *Espaço e sociedade: Ensaios*. 2a ed. Petrópolis: Vozes, 1982.

SEGATO, Rita Laura. En busca de un léxico para teorizar la experiencia territorial contemporánea. In: SEGATO, Rita Laura. *La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de La identidad*. Buenos Aires: Prometeo, 2007.

SMALL, Christopher. *Music, Society and Education*. Hanover: Wesleyan University Press, 1996.

SOUSA SANTOS, Boaventura de. Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Revista crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, n. 78, p. 3-46, out., 2007.

SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. (Org.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2009.

SOUZA, Luan Sodré. Ensino de violão para violonistas solistas em uma classe de seminários em instrumento na graduação. 96f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, 2015.

ULLOA, Mario. (Umas) Chulas de Roberto Mendes: Técnicas da mão direita. In: MENDES, Roberto; JÚNIOR, Waldomiro. *Chula: Comportamento traduzido em canção*. Salvador: Fundação ADM, 2008.

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

WADDEY, Ralph. Viola de samba and samba de viola in the Recôncavo of Bahia (Brazil), Part II. *Latin-American Music Review*, v.2, n.2, p.252-79, 1981.

WADDEY, Ralph. Viola de samba e samba de viola no Recôncavo baiano. In: SANDRONI, C.; SANT'ANNA, M. (Org.) *Samba de roda no Recôncavo baiano*. Brasília: Iphan, 2007.

WESTERMANN, Bruno. *As coisas e o ensino de violão: Relação entre tecnologias digitais e características do ensino do instrumento no contexto da educação a distância*. Tese (Doutorado) – Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

ZORZAL, Ricieri Carlini. *Explorando master-classes de violão em festivais de música: um estudo multi-casos sobre estratégias de ensino*. 2010. 223f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

Recebido em: 31/10/2018

Aprovado em: 04/12/2018



## ENTRE SAMBAS, CONCEITOS E POLÍTICAS: CULTURAS POPULARES EM DISPUTA

Marcus Bernardes<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente ensaio propõe o 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. A criação da ideia de folclore é desenvolvida concomitantemente e influenciada pelo pensamento das Ciências Sociais no século XIX. A questão inicial dos folcloristas, no sentido de registro das manifestações da cultura popular, está ligada ao projeto moderno dos governos democráticos liberais de manter as concepções de povo e nacionalidade dentro do capitalismo. Para tanto, no caso brasileiro, destaco a influência do pensamento de Mário de Andrade nas relações estabelecidas entre o Estado e as culturas populares. E também, a partir de um estudo de caso sobre a patrimonialização do Samba de Roda do Recôncavo Baiano, analiso as implicações políticas atuais devedoras ainda dos teóricos folcloristas.

**Palavras-Chaves:** Culturas Populares. Folclore. Patrimônio Cultural.

## ENTRE SAMBAS, CONCEPTOS Y POLÍTICAS: CULTURAS POPULARES EM DISPUTA

**Resumen:** El presente ensayo propone el debate acerca de las concepciones de cultura popular y su entrelazamiento con las nociones de folclore, pueblo y patrimonio, con el fin de percibir las implicaciones políticas de estos usos. La creación de la idea de folclore se desarrolla concomitantemente e influenciada por el pensamiento de las Ciencias Sociales en el siglo XIX. La cuestión inicial de los folcloristas, en el sentido de registro de las manifestaciones de la cultura popular, está ligada al proyecto moderno de los gobiernos democráticos liberales de mantener las concepciones de pueblo y nacionalidad dentro del capitalismo. Para ello, en el caso brasileño, destaco la influencia del pensamiento de Mário de Andrade en las relaciones establecidas entre el Estado y las culturas populares. Y también, a partir de un estudio de caso sobre la patrimonialización del Samba de Roda del Recôncavo Baiano, yo analisis las implicaciones políticas actuales deudoras aún de los teóricos folcloristas.

**Palabras Claves:** Culturas Populares. Folclore. Patrimonio Cultural.

---

<sup>1</sup> Mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal de Goiás. Professor de Ciências Sociais do Centro Universitário UniFG. E-mail: marcusbernardes@outlook.com.br.

## Introdução

Nas perspectivas da Sociologia da Cultura e da Antropologia, a palavra cultura adjetivada de popular traz uma série de complexidades analíticas. Existem diferenças significativas das concepções de cultura popular para folcloristas e cientistas sociais. Divergências tanto de projeto de empreendimento científico quanto ao nível de conceituação. O estudo da cultura popular no Brasil de fins do século XIX e ao longo do XX, esteve atrelado à questão da identidade nacional, abordada inicialmente pelos folcloristas. Na Europa do século XIX, a valorização do saber popular estava imbricada com as teorias positivistas da época. Assim o estudo da cultura popular também se confundia com o estudo do homem primitivo, do exótico, dos traços culturais sobreviventes, daqueles povos não inteiramente afetados pela industrialização e eram os antropólogos evolucionistas, os românticos e os folcloristas que principiaram tais observações.

Tais digressões históricas sobre o conceito de cultura popular serão articuladas neste ensaio, tomando por base, dimensões específicas no qual o Estado brasileiro se relaciona com as culturas populares circunscritas ao seu território. Em função deste universo de análise extremamente difuso, procedo com algumas delimitações. Apresento uma breve exposição histórica sobre os conceitos de Cultura e Civilização, debate este fundamental para compreendermos os usos políticos e científicos das noções de folclore e culturas populares. Em seguida, analiso a influência de um intelectual brasileiro nas políticas culturais do Brasil: Mário de Andrade. A música possui uma centralidade nos seus estudos, enfatizo aqui sua obra *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Continuando no universo musical, delimito uma vez mais para um estudo de caso sobre o Samba de Roda do Recôncavo Baiano. Como tal musicalidade passou por um processo recente de patrimonialização, a partir dela é possível compreender as implicações práticas de como o Estado, através dos seus intelectuais e agentes, lidam com as culturas populares.

O conceito de *civilização* expressa a consciência que o Ocidente tem de si mesmo. Um projeto imperialista de criação de um modelo a ser seguido. Contudo, não é um conceito que possui significação única para os diferentes países europeus. Para a Inglaterra e França, o termo “civilização” remete a uma noção de progresso para a humanidade; para os alemães, *Zivilisation* é um valor secundário e superficial, sendo a “Cultura” (Kultur) o conceito que

expressaria melhor o orgulho das realizações nacionais (ELIAS; 2011). O conceito alemão de *Kultur* remete ao particularismo histórico, a identidade de grupos e diferenças nacionais, por isso o conceito se expandiu a partir de pesquisas antropológicas. Na Alemanha, o conceito de cultura é pensado e desenvolvido por uma *intelligentsia* (intelectuais burgueses) que não tinha influência nas decisões políticas, no sentido de governabilidade.

Na metade do século XVIII, os intelectuais burgueses alemães eram uma elite diante da população em geral, mas uma segunda classe para a aristocracia cortesã. Se na França, *Civilisation* pode ser entendida como a autoimagem do seu país, *Kultur* era a autoimagem da classe intelectual alemã, responsável por difundir uma nova língua culta, nas figuras do clérigo e do professor. Nesse sentido, na Alemanha, dois conceitos vão se desenvolvendo assimilando características distintas, enquanto *Kultur* remete a *profundeza, honestidade, autenticidade, Zivilization* se caracteriza pela *superficialidade, falsidade, na ordem da aparência*. Elias (2011) identifica o processo no qual esta antítese social torna-se paulatinamente nacional. Na França, a burguesia não se diferenciava tanto da aristocracia, setores importantes da burguesia foram absorvidos pela aristocracia de corte no século XVIII. Depois da Revolução Francesa os valores aristocráticos (absorvidos pela classe média) tornam-se valores nacionais. Já na Alemanha, onde ocorreu um processo de diferenciação entre burguesia e aristocracia, com a ascensão da classe média alemã, suas características sociais específicas vão se transformando em características nacionais.

O conceito francês de *civilisation*, exatamente como o conceito alemão correspondente de *Kultur*, emergiu nesse movimento de oposição na segunda metade do século XVIII. Seu processo de formação, função e significado foi tão diferente dos implícitos no conceito alemão como as circunstâncias e costumes da classe média nos dois países (ELIAS, 2011, p. 51).

Dessa forma, é nesse processo de construção de uma identidade nacional que se vincula o interesse dos intelectuais pelos costumes do povo. Segundo Burke (2010) este interesse possuía razões estéticas e políticas. Estéticas por sua revolta contra a *arte* vigente; o romantismo no campo artístico buscava uma maior autonomia de criação individual. As razões políticas vinculam-se a própria ideia de nação, construída a partir de referenciais do que estes intelectuais (românticos, folcloristas) acreditavam

ser efetivamente do povo. Os românticos são responsáveis pela criação da ideia de uma cultura popular anônima, autêntica, que refletiria a alma nacional; enquanto os folcloristas foram os continuadores desse processo. Nos séculos XVII e XVIII, não existia uma separação nítida entre uma cultura erudita e outra popular, ambas se entrelaçavam caso fosse possível falar em duas realidades em termos antagônicos. Entretanto, o processo de interação entre elite e povo não era simétrico, “a gente culta não associava baladas, livros populares e festas à gente comum, precisamente porque também participava, ela mesma, dessas formas de cultura” (BURKE, 2010, p. 55), mas o *povo*<sup>2</sup> não compartilhava do universo das elites. Só então no século XIX, que as tradições populares são *descobertas* pelos intelectuais.

A busca de tradições populares no caso alemão, relaciona-se a extinguir a dominação estrangeira (no caso a dominação francesa), resolvendo as contradições internas entre elite e povo e construindo uma identidade nacional. Herder, filósofo alemão, critica a ideia de progresso e as concepções evolucionistas, propondo um relativismo histórico. Para o autor as bases da sociedade alemã estão na cultura popular; esta apresentaria três características fundamentais: primitiva, comunitária e pura. Uma primeira separação entre cultura erudita e cultura popular é pensada então sob os termos da autenticidade, do anonimato, do intuitivo, de uma sabedoria popular que não se adquire com o conhecimento formal. Nesse sentido, não é a cultura estritamente das classes populares e subalternas que é enfatizada, mas a idealização de uma cultura através da noção de povo. O entendimento desta cultura popular só é compreensível a partir de uma “substância de cultura” (tradicional) pertencente ao passado. Contudo a transmissão de uma tradição (referendado então no passado) não inibe o desenvolvimento de estilos individuais. Talvez o termo *cultura popular*, enquanto um conceito residual, só tenha sentido em sociedades de classes. Em sociedades em que exista pouca diferenciação social; no qual o pescador, cantor e curandeiro

---

<sup>2</sup> Assim como *cultura popular*, *povo* não é uma categoria homogênea. Para os *descobridores* da cultura popular o *povo* eram os camponeses; justamente porque estes representavam os estratos sociais até então pouco afetados pelos processos de industrialização vigentes na Europa Ocidental. Neste sentido, suas canções, danças, contos foram todos adjetivados de populares. Não obstante, este não é um conjunto uniforme e homogêneo, há diferenças de condições sociais e materiais, idade, sexo, religião, educação, dentro deste complexo *povo*. O Folclore seria assim a ciência que estuda as sobrevivências arcaicas na Idade Moderna destes povos que se acreditava não alterada pela industrialização.

constituem a mesma pessoa, pode-se perceber uma cultura partilhada por todos os membros, o que não quer dizer ausente de interdições.

## Folclore e cultura popular

Distinções de grafia implicam em significações diferentes para o termo *folclore*. Se grafado com o “f” minúsculo pode designar, grosso modo, as formas de saber do povo, se grafado com o “F” maiúsculo, refere-se a um saber erudito que estuda aquele saber popular (BRANDÃO, 1984). Contudo os debates que envolvem a palavra *folclore* tomaram grandes proporções desde a criação do termo por William Thoms, em 1846. O termo nasce no século XIX sob a influência do positivismo e do evolucionismo. Cabia ao Folclore enquanto área do conhecimento, o estudo das sobrevivências, no sentido de que o progresso não abarcaria todos os setores da vida e classes sociais, tendo o “povo” um conhecimento peculiar. Em oposição ao sentido de *cultura* na França, *folclore* seria o termo referente à cultura das camadas baixas e subalternas com transmissões orais, ditas tradicionais. Todo este empreendimento de constituição de uma Ciência do Saber Popular era burguês, impregnado das concepções de progresso. O povo seria portador de um saber oral, mecânico em oposição à burguesia culta, das artes. A criação da ideia de folclore é desenvolvida concomitantemente e influenciada pelo pensamento das Ciências Sociais no século XIX.

Neste ínterim, a questão do folclore ao longo do século XX suscitou debates que podem ser resumidos em três grandes perspectivas, como aponta Florestan Fernandes (1989):

- α) O folclore como expressão estética da mentalidade popular;
- β) O folclore como disciplina autônoma científica;
- χ) O folclore como uma realidade objetiva e dentro da esfera da cultura.

O folclore está inserido em uma ordem maior de fenômenos que é a cultura. Portanto, no campo de análise das ciências sociais. Entretanto, vários autores apresentaram posições diferentes. Renato Ortiz destaca um primeiro obstáculo à constituição do Folclore enquanto uma nova disciplina já que seu nome “designa simultaneamente o objeto a ser estudado e a própria ciência” (ORTIZ, 1992, p. 53). Outra questão refere-se à sustentação nas pesquisas dos folcloristas da ideia de anonimato, herança do movimento romântico; bem

como do esforço colecionador, do cultivo das tradições, numa perspectiva salvacionista e de preservação. A posição de Florestan (1989) é a de que o folclore é um objeto de investigação científica, uma realidade objetiva. Em 1951, acontece no Brasil o I Congresso Brasileiro de Folclore, no qual se define que o Folclore é integrante das ciências antropológicas e culturais (BRANDÃO, 1984).

Os folcloristas, certamente, possuem no Brasil, contribuições teóricas extremamente relevantes para as discussões culturais. Os estudos de Mário de Andrade, que serão detalhados posteriormente, são pioneiros nas pesquisas musicais da chamada cultura popular brasileira. Se um estudioso deseja investigar o folclore em suas relações com as condicionantes culturais e sociais, ele precisará conhecer os métodos das ciências sociais. Parto da perspectiva de que as diferenças dos indivíduos em relação ao acesso à manutenção de determinados conhecimentos estão ligados a questões de classe, raça e gênero e, não de natureza ou mentalidade, como afirmavam os primeiros folcloristas. Estes se preocupavam com as mentalidades dos povos *não civilizados*, acreditando que estes possuíam uma estrutura mental pré-lógica. Assim, o folclore era a parte não escrita dos povos civilizados, a sua infância. Esta abordagem era uma necessidade de interesses de classe do século XIX, que promovia uma distinção entre a burguesia e o povo.

Aqueles valores, considerados “sobrevivências”, são mais acessíveis a um número maior de indivíduos porque sua transmissão se faz por meio de processos informais, pelo “intercâmbio cotidiano”, enquanto a educação sistemática, veículo comum do pensamento científico, abre-se ainda hoje, na maioria dos países, a um número bem mais restrito de pessoas (FERNANDES, 1989, p. 42).

O folclore, neste ínterim, remete a uma coletivização da criação popular que é altamente dinâmica. Está intimamente ligado a um modo de vida de classe, politicamente ativo, socialmente coletivizado, em constante movimento. Neste aspecto a questão da tradição aparece como fundamental nas relações de transmissão (VANSINA, 2010; HAMPATÉ BA, 2010). A organização não formal dos processos de aprendizagem parece ser o elemento distintivo entre o que é próprio da cultura popular e o que é erudito. Tais distinções também remetem as ideologias do mundo burguês, em que nas sociedades industriais capitalistas o trabalho manual e o trabalho intelectual passam a ser vivenciados como realidades profundamente divergentes. Esta

dissociação entre o *fazer* (ligado ao popular) e o *saber* (erudito) é básico para compreender as relações de conflitos do Capital, a exploração entre seres humanos. A noção de cultura popular, portanto, insere-se no debate sobre hierarquias sociais (CUCHE; 1999). Em uma perspectiva minimalista, a cultura popular seria uma derivação da cultura dominante, uma cultura marginal e alienada. Na perspectiva maximalista, a cultura popular possuiria a criatividade popular, portanto mais autêntica e superior à cultura das elites. No entanto, tais radicalismos não servem nem para fins analíticos. Talvez, uma linha fecunda de análise seja entender as culturas populares por definição enquanto ligadas a grupos subalternos, mas não enquanto *tipos ideais* com características universais e bem delineadas.

A problemática de se relacionar folclore como sinônimo de cultura popular remete a aspectos conceituais e dos significados históricos (ou construídos historicamente) das palavras. Etimologicamente *folclore* significa saber popular; a cultura entendida como um saber acumulado geracional implicaria em perceber suas relações sinonímias. Entretanto, o que historicamente ficou compreendido por folclore é uma parcela circunscrita de uma cultura de um povo (um povo fora dos processos de industrialização) com características impostas pelo folclorista como sempre anônimas, tradicionais, autêntica. Enfim, uma visão romântica.

A noção de cultura popular é fruto recente da História; como os antiquários possuíam um mero interesse de colecionador, ela surge somente com o movimento romântico, cristalizando-se com os folcloristas. Trata-se, portanto, de uma criação de intelectuais, que com intenções variadas, voltam-se para a compreensão das tradições (ORTIZ, 1992, p. 61).

A construção da ideia de cultura popular acaba por apresentar características bem distintas a depender das relações estabelecidas entre intelectuais e Estado Nacional. Na Inglaterra e França, nota-se uma preocupação “científica” com as questões ligadas aos costumes dos povos. No Sul e Leste Europeus, há um entrelaçamento entre cultura popular e elemento nacional. No Brasil, assim como na Itália e Alemanha, a cultura popular passa a ser pensada pelos intelectuais dos respectivos países como parte da construção do Estado-Nação. A questão inicial dos folcloristas, no sentido de registro das manifestações da cultura popular, está ligada ao projeto moderno dos governos democráticos liberais de manter as concepções

de povo e nacionalidade dentro do capitalismo. No caso brasileiro, Mário de Andrade é o intelectual representante de um pensamento que valorizava o erudito e o popular. Seus estudos iniciam um novo campo de investigação: a pesquisa do folclore musical. Além de importante figura no delineamento das Políticas Patrimoniais no Brasil.

### **Mário de andrade e o ensaio sobre a música brasileira**

Para Florestan Fernandes (1989) o conjunto da obra de Mário de Andrade deve ser compreendido a partir da análise dos seus estudos do folclore musical brasileiro. Atualmente as pesquisas relativas às musicalidades tradicionais estão sendo desenvolvidas por pesquisadores de diferentes áreas: História Social, Sociologia, Antropologia, Museologia, Musicologia e a Etnomusicologia. Os estudos referentes ao Samba de Roda, por exemplo, desde a década de 70 estão no âmbito principalmente da Etnomusicologia. Por ser uma disciplina híbrida que abarca tanto conhecimentos musicológicos e etnológicos, permite uma análise profunda das relações entre texto e contexto musical. Entretanto, os primeiros estudos de pesquisa musical no Brasil foram feitos por folcloristas como Silvio Romero, Oneyda Alvarenga e o próprio Mário de Andrade. Dessa forma, a partir de Mário de Andrade e uma breve análise do processo de patrimonialização do Samba de Roda do Recôncavo Baiano, busco dialogar as dimensões entre os aspectos teóricos dos conceitos (culturas populares, folclore, patrimônio) e suas consequências práticas, ou seja, as relações dos intelectuais e suas ideias para conformação de políticas públicas para as culturas populares.

Mário de Andrade concebia a arte erudita e a arte popular em um plano de equilíbrio. Interessante pensar que o termo *arte*, um elemento de distinção de classe na Europa, é utilizado pelo autor tanto para as manifestações culturais da elite quanto do povo. Para ele estas não podem ser vistas como antagônicas e independentes. É necessária a fusão de ambas para o nascimento de uma terceira arte, verdadeiramente revolucionária e universal. Nota-se um movimento do plano folclórico para o plano da arte erudita. A música popular, acrescida de uma transposição erudita, transformar-se-ia em uma música artística, imediatamente desinteressada.



No seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*, Mário de Andrade (1962) busca caracterizar esta música brasileira em suas influências e complexidades. Uma questão central é a análise do ritmo. O autor percebe as diferenças rítmicas entre a música inscrita nas pautas e a obra executada, ressaltando que muitas vezes ambas diferem totalmente. Sua explicação é a de que existe uma síntese que os compositores populares apresentam aos pesquisadores que se propõem escrever as pautas. Porém a música popular tem a marca da improvisação, das composições instantâneas, que ao mesmo tempo a torna complexa e fugidia para um conhecimento científico que não se propõe pensar a mudança.

Para além das influências diretas na música brasileira (indígena, africana e portuguesa), Mário de Andrade destaca a espanhola e hispano-americana, como a *habanera* e o *tango*; o *jazz* estadunidense e outras referências europeias como a valsa, polca, mazurca, *shottsh*. Em relação à melodia da música popular, Mário de Andrade a adjetiva como dinamo-gênica, ou seja, é voltada às necessidades humanas inconscientes (para o autor a arte nacional está ligada aos processos inconscientes do povo, no sentido que não existe um empreendimento claro, um objetivo específico, neste sentido seria uma arte eminentemente desinteressada), se dissocia paulatinamente de perspectivas individualistas para incorporar valores gerais, tornando-se pública.

Mário de Andrade, ao passo que valoriza o elemento popular não deixa de perscrutar um aprimoramento da música popular através da música erudita. Assim, compositores como Villa-Lobos e Ernesto Nazareth representariam esse processo de refinamento, quando a música popular é submetida à manipulação erudita de um corpo de profissionais (BOURDIEU, 2009). O autor de Macunaíma parece defender a apropriação erudita dos temas populares para a criação de uma arte original.

A pesquisa sobre uma determinada música popular é sempre um desafio e requer atualizações constantes. Por ser extremamente dinâmica, a tentativa de colocar em pautas seus sons musicais, traz uma série de dificuldades. São necessários novos desdobramentos epistemológicos para perceber este processo recorrente de significações. A música popular, apesar da complexa rede de ressignificações, mantém características tradicionais (no sentido mutável, trazendo uma ideia de representatividade) que atribui uma identidade social de pertencimento a um determinado grupo, ao mesmo

tempo, que estabelece uma ponte simbólica entre o passado e o presente que constantemente se reconfigura.

## Política patrimonial e culturas populares

No Brasil, a inserção da noção de patrimônio delinea-se no início do século XX, conjugando esforços para a construção da identidade nacional somada a valorização de determinados símbolos, que foram deslocados de sua acepção e significados locais, enquanto pertencentes à cultura popular, para um plano político de construção da nação, enquanto ideologia (ORTIZ, 2006). A partir de 1920, dois eventos contribuíram para o direcionamento político desta ideia de patrimônio: o movimento modernista e a instauração do Estado Novo. A temática do patrimônio volta-se, enquanto expressão da modernidade, para uma autonomia da esfera cultural, destacando o caráter “autêntico” das expressões artísticas do país. Mário de Andrade é uma figura central em todo esse processo, tendo contribuído ativamente na criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (FONSECA, 2009).

Para os modernistas, as tradições do povo brasileiro, ou melhor, de acordo com uma *ideia* do que seria o *povo*, era a chave para a identidade nacional e imprimiam um valor universal ao país diante do mundo (CAVALCANTI, 1990). Não obstante alegava-se a importância das manifestações populares, sob a valorização de uma abstrata cultura popular que se sobrepunha ao próprio povo portador dela. Uma das consequências, senão a principal, é a de que todo o passado escravocrata de genocídio negro/indígena e todas as relações racistas presentes foram invisibilizados.

A análise discutida a partir de Mário de Andrade insere-se na perspectiva de pensar a música sob a ótica dos estudos folcloristas. E também como essas noções de cultura popular, povo e patrimônio, construídas pelos intelectuais brasileiros, foram moldando a forma como o Estado se relaciona com tais manifestações adjetivadas de populares. Desde o Museu Histórico e Nacional (1922), passando pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1937), a Fundação Nacional Pró-Memória (anos 1960 a 1980), o Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (anos 1980 e 1990) até chegar ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nos anos 1990, o conceito de patrimônio atrelava-se ao plano material, com políticas de tombamento (GONÇALVES, 1996; FONSECA, 2001). Nos anos 2000, com a

instituição do Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, é que os aspectos intangíveis do patrimônio passariam também a ser foco de políticas públicas.

O Samba de Roda do Recôncavo Baiano insere-se neste novo momento da Política Patrimonial, passando pelo processo de patrimonialização nos anos de 2004 (Patrimônio Imaterial do Brasil) e 2005 (Patrimônio Oral da Humanidade). Desde então outras musicalidades também foram outorgadas com o título de Patrimônio Cultural do Brasil. O “Jongo no Sudeste” foi registrado em 2005 e suas práticas são destacadas nos quintais das periferias urbanas e comunidades rurais do Sudeste brasileiro. Também em 2005, foi patrimonializado o “Modo de Fazer Viola de Cocho” como um modo de saber-fazer presente na região Centro-Oeste do Brasil. Em 2006 foi produzido o dossiê “Matrizes do Samba no Rio de Janeiro”, tendo como lócus principal a referida cidade e todo o processo de marginalização do samba até sua transformação em símbolo nacional. O Carimbó recebeu o título de Patrimônio Imaterial Brasileiro em 2014, referendado a partir do estado do Pará.

O Samba de Roda tem sido objeto de estudo dentro da academia, sobretudo a partir de uma perspectiva etnomusicológica. Trabalhos como de Ralph Waddey (1980, 1981), Thiago de Oliveira Pinto (1991), Katharina Döring (2002), Francisca Marques (2003), Cassio Nobre (2008), Raiana Alves (2009) entre outros, fazem uma importante abordagem sobre esta musicalidade. Tais pesquisas trazem contribuições significativas de levantamento histórico e diferentes práticas etnográficas envolvendo os sambas. O próprio Dossiê *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*, também foi organizado por um etnomusicólogo, Carlos Sandroni (2007). Rívia Alencar (2010) analisa a patrimonialização enquanto um ritual, estabelecendo conexões entre o Estado e os sambadores. Estudos como os de Michael Iyanaga (2011) e Nina Graeff (2013), ainda sob a perspectiva etnomusicológica, versam sobre o samba de caruru e as performances no samba de roda. Tais contribuições são importantes para atestar a pluralidade de tradições que envolvem os Sambas de Roda no estado da Bahia.

Katharina Döring (2016) em um livro recente, *Cantador de Chula: o samba antigo do Recôncavo baiano*, sintetizando mais de 15 anos de pesquisa, fez um estudo dos sambas chulas em específico, porém indicando vários caminhos para uma abordagem crítica das musicalidades negras na Bahia.

Interessante notar que o Recôncavo baiano como universo empírico de sua pesquisa não é aquele do discurso oficial, mas sim um espaço complexo, “de milhares de meandros e desdobramentos geo-culturais, socioeconômicos e valores espirituais” (DÖRING, 2016, p. 12).

Cada vez mais o reconhecimento do Patrimônio Imaterial de manifestações culturais afro-brasileiras é uma realidade. A partir de uma política além do tombamento de “pedra e cal” e uma intensa luta do movimento negro em meados do século XX até os dias atuais, na esfera cultural cada vez mais existe o reconhecimento histórico e de valorização da herança cultural negra no Brasil. Entretanto, este não é um processo isento de contradições. Santos (2005), ao analisar a democracia racial enquanto mito (relacionando esse pensamento mítico a uma ideologia política) evidencia o binômio Poder/Cultura nos discursos oficiais. O mesmo Estado que incentivava a produção cultural negra na Bahia e que se apropriava dos elementos enquanto símbolos nacionais, por exemplo, era também o agente da repressão do corpo negro visto como subversivo. Na ditadura militar, o mesmo governo que incentivava a produção de símbolos nacionais, era o promotor da censura e repressão.

No estado da Bahia, nos anos de 1960 e 1970, a Fundação do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia e o Programa de Estudos das Potencialidades do Patrimônio Artístico e Cultural Baiano (PROPREPAC) eram instituições através das quais o Estado brasileiro pretendia desenvolver o turismo cultural. Assim “as ações culturais estatais possuíam um peso político e econômico. Não visavam simplesmente reconhecer a contribuição e a existência de manifestações afro-brasileiras” (SANTOS, 2005, p. 114).

O Samba de Roda do Recôncavo Baiano insere-se nessa apropriação de uma herança cultural negra pelo Estado brasileiro. Não se trata apenas da espetacularização das culturas populares e das relações entre patrimônio e a indústria do entretenimento, que obviamente possui uma dimensão fundamental nesse processo. Para além do discurso oficial de valorização de um bem patrimonializado, existem demandas econômicas e políticas que são diluídas, muitas vezes ocultadas, através de uma retórica política que evidencia e reitera a importância da preservação da diversidade cultural como sinônimo de valorização destas culturas ditas tradicionais.

Contudo, a valorização destas manifestações afro-brasileiras via Política Patrimonial não anula os processos de desigualdade social da sociedade capitalista. Para Carvalho (2004), o tempo seria um dos maiores patrimônios culturais intangíveis das comunidades indígenas e afro-brasileiras. Se no contexto das comunidades os sambas possuem uma lógica de duração de horas, muitas vezes até de dias; nas apresentações destinadas a uma classe média urbana o “tempo é roubado” em função do enquadramento das mesmas em um instante temporal de duas horas, por exemplo. As dinâmicas de sociabilidades e ritualização dos seus valores são espoliados. Como aponta Carvalho: “o que aparece para o consumidor como canto, dança, poesia e drama tradicional afro-brasileiro é de fato um simulacro natimorto que assombra como um fantasma do mundo maquinico da produção capitalista” (CARVALHO, 2004, p. 8). Por outro lado, a valorização do bem cultural (agora patrimonializado, apropriado e expropriado pela indústria de entretenimento) em detrimento das comunidades portadoras desses saberes-fazer é um espólio do ponto de vista econômico. Ocorre uma apropriação e valorização (comercial) destes bens, mas as situações de desigualdades sociais e raciais são mantidas. A política patrimonial certamente não cria esta espetacularização das culturas, mas ao dialogar a partir da diversidade cultural e, como um novo elemento de venda para o consumo do turismo cultural, ajuda a exponenciar este quadro.

Além dessa dimensão política, que é fundamental para entender o momento atual dos grupos, tal musicalidade possui também uma profundidade histórica em função de sua pluralidade de tradições, bem como do seu caráter afro-brasileiro. A fala, a oralidade, as musicalidades, as expressões do corpo são elementos fundamentais nas manifestações culturais afro-brasileiras. Sob as condições de escravidão no “Novo Mundo”, toda essa dimensão simbólica tornou-se mecanismo de resistência. Para além do sofrimento e dessa experiência traumática (na ausência de uma palavra que consiga descrever psicologicamente o que deve ter sido a escravidão), tais elementos simbólicos, e a música incluída nesse processo, foram fundamentais para formar grupos de resistência e também criar laços de solidariedade tão importantes se atentarmos para a dimensão do cotidiano (LIMA, 2017).

Os Sambas de Roda envolvem toda uma poética dos sons e versos. Toda uma coreografia, dança e uso do corpo. O corpo que dança, o corpo que

toca, o corpo que canta, o corpo que também é instrumento. A roda é ordem, é aprendizagem, é uma pedagogia. Os sambas também são brincadeiras, criam redes de solidariedade, fazem parte do trabalho no campo ou festividades cidadinas. No contexto político dos sambas de roda, o uso dos termos tradição e cultura popular são reatualizados e tornam-se categorias êmicas. Por exemplo, sambadores e sambadeiras falam em tradições do Samba de Roda para atestar as especificidades que a musicalidade possui em cada região. Assim a ideia de tradicional já é um reflexo da ideologia da modernidade. Já a palavra folclore, em minhas pesquisas, não é acionada de forma significativa.

Todavia, quando estas relações complexas são desenvolvidas na Política Cultural, as concepções de patrimônio, mesmo esta que destaca a imaterialidade, aplicadas ao universo das culturas populares parecem reafirmar na prática aquelas noções de *autenticidade* e tradicionalidades cunhadas no século XIX e instituídas no Brasil pelos folcloristas (VILHENA, 1992).

A regulação da cultura pelo Estado, no caso do Patrimônio Cultural, sinaliza então o debate sobre o lugar do conhecimento tradicional na política. Para Manuela Carneiro da Cunha (2009), o conhecimento tradicional não necessariamente está ligado a tempos antigos imemoriais e, sim, a um conjunto duradouro de procedimentos diversos que geram conhecimentos. Os regimes de conhecimento podem ser pautados na experiência direta ou no reconhecimento de fontes. Obviamente não excluindo outros procedimentos possíveis, fiquemos nestes dois exemplos que a autora destaca. Acredito que ambos procedimentos podem ser identificados nos sambas de roda. Para conferir autoridade, as fontes nos sambas de roda remetem a sambadores e sambadeiras que possuem ampla vivência e memória nos sambas de determinada região. Pela importância da transmissão oral, o conhecimento de diversos cânticos e também as práticas antigas dos sambas denotam uma fonte de autoridade que é imediatamente respeitada.

Outro ponto de partida para compreender tais noções de *tradição, popular, autenticidade*, seria perceber as mudanças, engendradas pelo desenvolvimento do capitalismo, na cultura dos trabalhadores. A associação equívoca com a concepção de *tradição* no sentido conservador pode estar ligada à ideia de luta e resistência no quadro mais amplo de apropriação e expropriação do trabalho. Ou seja, em uma dialética de contenção e

resistência, a cultura dominante desorganiza e reorganiza constantemente a cultura popular (isto não quer dizer que os grupos não possuam agência sobre suas produções culturais, o que se está evidenciando são as lutas de classes). Tal cultura dominante não é somente a figura mítica do burguês que desconfigura (no processo de alienação) culturalmente o trabalhador, mas também se manifesta em várias instâncias do governo e na própria academia. Os processos de patrimonialização, por exemplo, é um aspecto claro desta problemática, em que intelectuais e burocratas possuem o poder discursivo e prático de (des)(re)organizar as culturas populares<sup>3</sup>. Tendo em vista estes movimentos dialéticos e a própria heterogeneidade do conceito, as culturas populares podem ser entendidas como:

[...] as formas e atividades cujas raízes se situam nas condições sociais e materiais de classes específicas; que estive ram incorporadas nas tradições e práticas populares [...] numa tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante [...]. Seu principal foco de atenção é a relação entre a cultura e as questões de hegemonia (HALL, 2003, p. 241).

As questões de hegemonia são melhores compreendidas se analisadas como se dão as relações entre Estado e culturas populares no Brasil. O Samba de Roda, ao ser patrimonializado, está posto implicitamente na sua salvaguarda a ideia de resgate e preservação deste conhecimento tradicional. A problemática é que a Política do Patrimônio trata este conhecimento tradicional:

[...] como um conjunto completo e fechado de lendas e sabedorias transmitidas desde tempos imemoriais e detidas por certas populações humanas, um conjunto de saberes preservados (mas não enriquecidos) pelas gerações atuais. Note-se que uma concepção como esta envia as políticas públicas na direção do “salvamento”. O que passa a importar não é a conservação dos modos de produção dos conhecimentos tradicionais, e sim o resgate e a preservação (CUNHA, 2009, p. 364).

A ênfase na ressalva entre parênteses - “mas não enriquecidos” - pode ser identificada na política ao determinar, por exemplo, os processos de

---

<sup>3</sup> Para um maior aprofundamento dessas relações entre Política Patrimonial e Culturas Populares, a partir do processo de patrimonialização do Samba de Roda, ver o trabalho “Nas Margens dos Sambas: um estudo sobre a Ideologia do Patrimônio” (BERNARDES, 2016).

revalidação do título patrimonial a cada 10 anos. O que está posto não são os regimes de conhecimento, mas o que importa na política pública é a preservação do conhecimento tal como foi cristalizado no discurso oficial. A Salvaguarda enfatiza a preservação de saberes fazeres sem identificar regimes de procedimentos que tornam o conhecimento tradicional vivo, dinâmico e sempre atualizado, ou seja, que seria justamente enriquecido pelas gerações atuais.

### Considerações finais

A temática do Patrimônio Cultural mostra-se, de certa forma, como um “empreendimento folclórico” do século XXI. Obviamente com avanços conceituais e políticos fundamentais para a valorização de grupos subalternos, que através da política pública, encontram meios de empoderamento e protagonismo. Contudo também há continuidades de uma visão que ainda persiste e encontra suas bases no olhar folclorista que busca catalogar, preservar, conservar, cristalizar.

A síntese desse debate se desdobra em uma pergunta: por que o “governo da cultura” é importante? Stuart Hall (1997) indica duas respostas. Primeiro que a cultura é uma área-chave de mudança e debate nas sociedades contemporâneas. Segundo, que a cultura nos governa. As práticas sociais, dessa forma, são condicionadas pelo viés cultural ou discurso de existência. Não é que a cultura, em termos substantivos, ou seja, o seu lugar na estrutura empírica real, seja algo absoluto. Mas toda prática social é dependente e possui relações com o significado, tem seu caráter discursivo.

Desta forma não pontuo respostas. Busquei apenas, de uma forma dialógica, sinalizar que as construções teóricas possuem uma materialidade. Indicando como categorias forjadas no século XIX, e o seu ulterior desenvolvimento histórico, demandam uma atualidade política. As relações entre folcloristas e a Política Patrimonial no Brasil foram pensadas aqui através de Mário de Andrade e do universo musical dos sambas de roda, como um exemplo empírico dos usos políticos dos conceitos de cultura popular e folclore, e também no atual conceito de patrimônio cultural tão devedor daqueles.

Para entender o palco de disputa em que estas categorias são acionadas, é fundamental compreender a sua história enquanto conceitos. As



ideias são forjadas e utilizadas por intelectuais que ocupam uma determinada posição social e, quando passam para o plano do Estado, possuem uma implicação prática de influência no cotidiano das pessoas. As notas históricas e políticas do conceito de culturas populares, assim se entrelaçam a outras noções como a de folclore, povo e patrimônio. Dessa forma adquirem uma materialidade substantiva, na medida em que direcionam o conteúdo e a forma como as políticas públicas (no caso aqui em específico, as políticas culturais) são aplicadas.

### Referências

ALENCAR, Rívia R. B. *O Samba de Roda na Gira do Patrimônio*. Tese (Doutorado). Departamento de Antropologia Social, UNICAMP, 2010.

ALVES, Raiana. *A política de salvaguarda do patrimônio imaterial e os seus impactos no samba de roda do recôncavo baiano*. Dissertação (Mestrado). Departamento de Etnomusicologia, UFBA, 2009.

ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.

BERNARDES, Marcus. *Nas Margens dos Sambas: um estudo sobre a Ideologia do Patrimônio*. Goiânia: UFG. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Dissertação de Mestrado, 2016.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é folclore*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectivas, 2009.

BURKE, Peter. *Variiedades de história cultural*. Tradução Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; 2. ed, 2006.

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CARVALHO, José Jorge. Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento. UnB, *Série antropologia*, n. 354, 2004.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Ediouro, 1998.

CAVALCANTI, Maria Laura. *Traçando Fronteiras: Florestan Fernandes e Marginalização do Folclore*. Rio de Janeiro: Estudos Históricos, vol. 3, n. 5, 1990, p. 75-92.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 1999.

CUNHA, Manuela Carneiro da. *Cultura com Aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

DÖRING, Katharina. *O samba de roda do Sembagota: Tradição e contemporaneidade*. Dissertação de mestrado, UFBA, 2002.

DÖRING, Katharina. *O samba da Bahia: Tradição pouca conhecida*. ICTUS, 5:69-92, 2004.

DÖRING, Katharina. *Cantado de Chula: o samba antigo do Recôncavo baiano*. Salvador: Pinaúna, 2016.

ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador, volume I: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

ELIAS, Norbert. *Teoria Simbólica*. Portugal: Celta Editora, 2002.

FERNANDES, Florestan. *O Folclore em questão*. São Paulo: Editora Hucitec, 1989.

FONSECA, Maria Cecília L. *Para além da pedra e cal*. Rio de Janeiro: Revista Tempo Brasileiro, v.1, n. 147, 2001.

FONSECA, Maria Cecília L. *O Patrimônio em Processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

GRAEFF, Nina. Samba de Roda: comemorando identidades afro-brasileiras através da performance musical. *Artelogie*, n. 4, pp. xx-xx, 2013. Dossier "Fêtes et célébrations en Amérique Latine": estética como eixo transversal, em abordagens políticas, antropológicas e histórica.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Editora Vértice, 1990.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ/IPHAN, 1996.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, v. 22, n. 2, jul./dez. 1997, p. 15-46.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HAMPATÉ BA, A. A tradição viva. IN: Ki-Zerbo, Joseph (Editor). *História geral da África I: Metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010, p. 167-212.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (Org.). *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

IYANAGA, Michael. *O samba de caruru da Bahia: tradição pouco conhecida*. ICTUS, 11-2, 2011.

IPHAN. *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Dossiê IPHAN 4: Ministério da Cultura, 2007.

LIMA, Ari. *O que fazer com o cabelo de Marly? Estudos sobre as relações raciais e música negra*. Salvador: Eduneb, 2017.

LIMA FILHO, M. F.; BELTRÃO, J. F.; ECKERT, C. *Antropologia e patrimônio cultural: diálogos e desafios contemporâneos*. Blumenau: Nova Letra, 2007.

MARQUES, Francisca. *Samba de roda em Cachoeira, Bahia: Uma abordagem etnomusicológica*. Dissertação (Mestrado). Departamento de Etnomusicologia, UFRJ, 2003.

NOBRE, Cassio. *Violas nos sambas do Recôncavo Baiano*. Dissertação de mestrado, UFBA, 2008.

OLIVEIRA PINTO, Tiago. *Capoeira, Samba, Candomblé. Afro-brasilianische Musik im Recôncavo, Bahia*. Berlim: Staatliche Museen / Preussischer Kulturbesitz, 1991.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e Identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

ORTIZ, Renato. *Cultura Popular: Românticos e Folcloristas*. São Paulo: Editio Olho d'Água, 1992.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

SANSONE, Livio; SANTOS, Jocélio Teles dos (Org.). *Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana*. São Paulo: Dynamis Editorial; Salvador: Programa A Cor da Bahia e Projeto S.A.M.B.A., 1997.

SANTOS, Jocélio Teles. *O poder da cultura e a cultura no poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2005.

TINHORÃO, José Ramos. *Cultura Popular: temas e questões*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia. IN: Ki-Zerbo, Joseph (Editor). *História geral da África I: Metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, p. 139-166, 2010.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Os estudos de folclore: os impasses na constituição de uma ciência brasileira*. Rio de Janeiro: Ciências Sociais Hoje, ANPOCS, 1992.

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

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

Recebido em: 31/10/2018

Aprovado em: 04/12/2018

# DA TRADIÇÃO AO PONTO DE CULTURA VOA VOA MARIA: SAMBA DE RODA E ECONOMIA SOLIDÁRIA DA CULTURA

Fernanda Castro de Queiroz

**Resumo:** Desde a sua patrimonialização o samba de roda tem tomado novas configurações. Discutir a reinvenção dessa prática a partir do diálogo entre as políticas de patrimônio, produção cultural e economia solidária da cultura com a gravação do CD e DVD do samba de roda Voa Voa Maria da comunidade de Matarandiba, é o objetivo deste artigo. Para isso, apresenta a cultura enquanto campo de transformação ao invocar que povos e comunidades reelaboram arranjos culturais sem esquecer suas origens culturais.

**Palavras-chave:** Samba de roda. Patrimônio. Economia solidária da cultura.

## FROM TRADITION TO THE PROJECT VOA VOA MARIA: SAMBA DE RODA AND SOLIDARITY ECONOMY OF CULTURE

**Abstract:** Since its patrimonialisation "samba de roda" has taken new configurations. Discussing the reinvention of this practice from the dialogue between heritage policies, cultural production and solidarity economy of the culture with the recording of the cd and DVD of the Voa Voa Maria samba de roda of the community of Matarandiba, is the purpose of this article. To this end, it presents culture as a field of transformation by invoking that peoples and communities rework cultural arrangements without forgetting their cultural origins.

**Keywords:** Samba de roda. Patrimony. Solidarity economy of culture

### Introdução

O samba de roda se tornou Patrimônio Imaterial da Humanidade desde 2004<sup>1</sup>, e a partir da sua patrimonialização tem tido um maior destaque

---

<sup>1</sup> A UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e Cultura) através da convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial realizada em 2003 considera o patrimônio imaterial como fonte de diversidade cultural e garantia de desenvolvimento sustentável. Reconhece que comunidades e grupos desempenham um papel importante para a manutenção, salvaguarda e recriação do patrimônio imaterial. (UNESCO, 2003). E, por meio dessa convenção, foi proclamada o título de obra-prima ao samba de roda.

no cenário baiano e nacional, tanto por parte das políticas voltadas para o samba de roda, quanto por quem faz samba de roda, o que tem levado para além da maior visibilidade, tensões, disputas e reinvenção da tradição samba de roda. Novos grupos surgiram, outros voltaram e outros passaram a se reorganizar. É neste cenário que o samba de roda Voa Voa Maria, da comunidade de Matarandiba, passa a se organizar em torno das práticas comunitárias e das políticas públicas.

A pequena vila de Matarandiba, localizada na contra-costa da ilha de Itaparica, tem reelaborado suas maneiras de viver a partir das suas práticas culturais. O samba de roda, marcante na vida cotidiana da vila tem sido o principal motor dessa transformação, inovando um fazer ancestral – o sambar – tanto para dentro quanto para fora da comunidade em um processo que tem como caminho essencial a memória e a continuidade desse fazer, aliando o diálogo em torno da tradição com novas práticas que possam trazer um maior envolvimento da comunidade com a tradição, ao mesmo tempo que dialoga com elementos de novas dinâmicas nas práticas culturais e da economia solidária.

Com isso, o samba de roda, enquanto tradição, vivência e presença contemporânea, daquele lugar, traz novas perspectivas de atuação para a comunidade e seu povo, justamente por conseguir fazer da tradição um processo constante de renovação, não estático, mas sim em um movimento cotidiano em torno do e mediante o samba de roda. As reflexões apresentadas neste artigo fazem parte da pesquisa etnográfica de Mestrado no Programa de Pós Graduação em Antropologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Esse artigo pretende demonstrar como tem sido esse processo reinventivo a partir da inserção do samba de roda nas políticas de patrimônio, bem como de economia solidária da cultura, realizado pelo grupo samba de roda Voa Voa Maria.

## **Samba é sambá, samba de matarandiba: é samba de vera cruz, é cultura brasileira<sup>2</sup>**

É dentro de um cenário exuberante de Mata Atlântica, rodeada pelas águas da Baía de Todos os Santos que está localizada a pequena comunidade de Matarandiba. A comunidade se situa na contra-costa da Baía de Todos os Santos distante da sede do município – Mar Grande - 33 km.

Até os anos 60 a comunidade mantinha uma maior relação com a região do Recôncavo Baiano, pois as mais diversas transações econômicas e culturais aconteciam sobretudo com essa região, pela facilidade que o transporte marítimo criava na Baía de Todos os Santos. Essa realidade vai se alterando gradativamente com a construção de uma malha rodoviária para a ligação com o continente feita pela a empresa Dow Brasil, que compra 90% do território e instala uma planta de extração de sal mineral. Essa intervenção transforma significamente a vila, tanto no que tange a sua relação com o território local como quanto com a parte maior da ilha de Itaparica, já que passa agora ter mais facilidade para chegar ao continente a partir de uma maior mobilidade através de carros.

Essa mobilidade, no entanto, foi sendo realizada ao longo do tempo de maneira lenta e vigiada. Apesar da crescente mobilidade ao longo dos anos, o modo de viver se mantém em um ritmo muito próprio, regido pelo tempo das marés e com suas tradições e festejos realizados dentro das dinâmicas das marisqueiras e pescadores que as realizam.

A comunidade de marisqueiras e pescadores tem cerca de mil famílias e tem como principal atividade econômica a pesca e a mariscagem. E, apesar de ser uma comunidade ainda carente de serviços essenciais e básicos para a população, a vila tem construído novas maneiras de organização social e comunitária que tem alterado as dinâmicas econômicas, sociais e culturais através da Rede Matarandiba de Economia Solidária e Cultura. A rede surge da insatisfação da comunidade com os trabalhos de mitigação que eram desenvolvidos pela empresa.

Constituída desde 2007 através de uma parceria da Comunidade, Ites<sup>3</sup> e Dow, que decidiram por desenvolver um projeto com base na economia

---

<sup>2</sup> Trecho da música Samba de Matarandiba do samba de roda Voa Voa Maria.

<sup>3</sup> Incubadora Tecnológica de Economia Solidária e Gestão do Desenvolvimento Territorial.

solidária e que não fosse passageiro, mas que pudesse, além de dialogar com toda a comunidade, ser mais perdurável. Dessa parceria foi concebida a Rede Matarandiba de Economia Solidária e Cultura. A constituição da rede teve como princípio norteador a economia solidária que se organiza sobre o prisma da solidariedade e da democracia para enfrentar problemáticas locais. (FRANÇA FILHO; LA VILLE, 2004).

Ou seja, estabelecer novas maneiras de produção na comunidade que abarcasse uma nova noção de desenvolvimento local a partir da construção de uma rede que “implica a valorização do potencial de constituição de novos circuitos de trocas e relações econômicas integradas ao conjunto das esferas de estruturação da vida no lugar” (RELATÓRIO ECOSMAR, FASE 1, 2008). Para isso, foi utilizado o processo de incubação através da Ites/UFBA. As incubadoras são “iniciativas acadêmicas que integram ensino, pesquisa e extensão e que tem como prática a promoção da interação entre o meio universitário com grupos de trabalhadores” (RELATÓRIO PRONINC, 2017, p. 31).

No transcurso de formação foi criada a Associação Comunitária de Matarandiba (Ascoma), que exerce um papel de interlocução com a Dow e com a comunidade em relação aos mais diversos problemas na comunidade e em relação os empreendimentos ligados a Rede Matarandiba de Economia Solidária e Cultura. Hoje a comunidade tem onze empreendimentos econômicos solidários como rádio comunitária, ostreicultura, horta agroecológica, padaria comunitária, Vivertur (vivência turística de base comunitária) e etc.

Logo após a criação da Ascoma se dá a articulação para a criação da Associação Sócio Cultural de Matarandiba (ASCOMAT), o processo de mobilização o qual passava a comunidade refletiu em um grupo de mulheres que resolveu criar a associação e fazer um trabalho em torno das práticas culturais existentes na comunidade que estavam frágeis ou momentaneamente esquecidas.

A Ascomat é composta em sua maioria por mulheres e iniciou suas articulações em um processo de diálogo com os mais antigos para reviver o



Terno da Flores e o auto do Zé de Vale<sup>4</sup>, que não se apresentavam há 50 anos, além de fortalecer as práticas que ainda estavam ocorrendo na comunidade como o Boi Estrela e o samba de roda. Hoje, a Ascomat é responsável pela produção das práticas culturais da comunidade com as diversas manifestações populares locais como:

- Samba de roda
- Auto do Zé de Vale
- Boi Estrela
- Presente para Iemanjá
- Festa de São Gonçalo
- Aruê<sup>5</sup>
- Terno das Flores
- Lavagem da Fonte<sup>6</sup>

Sendo que na maioria estas ações e tradições estão sendo preservadas e promovidas pela articulação dos pontos e projetos de cultura, além da constante mobilização com as crianças com a criação do samba de roda, boi e terno mirins na comunidade que tem um alto nível de organização.

- Ponto de Memória Tia Dina
- Ponto de Leitura Tia Dazinha
- Ponto de Cultura Voa Voa Maria
- Projeto De Vento em Popa

---

<sup>4</sup> Auto popular encenado na Vila de Matarandiba que ficou mais de 50 anos sem acontecer e desde 2007 tem sido realizado todo ano. O auto gira em torno do personagem que leva o nome de Zé de Vale, filho de uma senhora rica da localidade e que devido ao seu comportamento “arruaceiro”, é preso no carnaval. Não contente com a situação do filho, sua mãe vai à procura das mais distintas autoridades, do coronel ao presidente, tentando persuadi-las a soltá-lo. Em troca da liberdade de Zé de Vale sua mãe oferece dinheiro, cavalo, uma barquinha, mas este só é solto quando o pedido é feito em nome da bandeira do divino Espírito Santo.

<sup>5</sup> O ano velho é representado por uma padiola de bananeira, ornamentada a rigor com folhas e flores da mata local. O cortejo sai do Alto do Cruzeiro percorrendo todas as ruas e becos da vila. Precisamente à meia noite, homens carregando o ano velho adentram ao mar e o atiram às águas e a entrada do ano é festejada com samba.

<sup>6</sup> Após os festejos de São João as mulheres iam para a fonte lavar as roupas e utensílios usados. Ao final dos trabalhos elas se reuniam e dividiam entre si as sobras das iguarias feitas para o São João e aproveitavam para fazer um grande samba. Essa tradição se mantém até hoje.

Todo o processo de reorganização das manifestações e a implantação dos pontos foram realizados através de uma metodologia que privilegia o diálogo entre as gerações. Espaços como as rodas de memória são criados para que os mais antigos possam contar como aconteciam os festejos em atividades gravadas, filmadas e fotografadas. Com isso, as manifestações puderam voltar a ocorrer e estabelecer ainda mais os laços dos mais jovens com os mais antigos o que reflete no fortalecimento da identidade local.

Essa realidade que hoje vive a comunidade vive atualmente, vem há mais de dez anos sendo construída e refeita. O projeto que inicialmente tinha duração de dois anos conseguiu se manter, reinventar e gerar novas possibilidades para a comunidade. Desde a sua criação conseguiu implementar onze empreendimentos de economia solidária e cultura possibilitando fortalecer a economia local, além dos aspectos sociais e culturais. Atualmente a rede se mantém, além dos repasses da empresa Dow, através de editais públicos, articulação com outras redes e mobilização local como bingos, rifas, etc. Esse cenário possibilitou uma re-organização das manifestações populares em geral, e o samba de roda se insere nessa conjuntura, no sentido de refletir na sua prática as transformações da comunidade, tanto pela Rede Matarandiba de Economia Solidária e Cultura, bem pela patrimonialização.

### **Que samba é esse que eu nunca ouvi falar? é o samba voa voa Maria<sup>7</sup>**

O samba de roda carrega na sua prática cotidiana memórias e reinvenções que contribuem para a sua perpetuação. Composto que envolve a música, dança e ancestralidade e invoca uma estética africana e diaspórica, ele expressa o lugar do povo negro, suas resistências. *“Os pés no chão vão riscando... quadris a balançar”<sup>8</sup>.*

Ele está em diversos territórios da Bahia e também de diversas formas, “o samba de roda ocorre em todo o Estado da Bahia. Apresenta inúmeras variações que parecem estar relacionadas com aspectos ecológicos,

---

<sup>7</sup> Trecho retirado da música Voa Voa Maria do samba de roda Voa Voa Maria.

<sup>8</sup> Trecho da música Tamarineira do samba de roda Voa Voa Maria.

históricos e socioeconômicos das diferentes regiões do Estado” (DOSSIÊ IPHAN, 2006, p. 17). No entanto, o Recôncavo da Bahia carrega um significado central na formação do Estado da Bahia e no que diz respeito ao samba de roda tem sido a grande referência.

O Recôncavo Baiano<sup>9</sup> recebeu grande quantidade de escravos a partir do século XVI de várias regiões da África, possibilitou a constituição dessa região com os traços das heranças culturais desses povos através de danças, cantos e ritmos que desempenham um papel crucial para o contexto cultural da região (GRAEEF, 2015). Destacam-se neste cenário a cidade de Santo Amaro e Cachoeira como grandes pontos do samba de roda, apesar dele existir em todo o recôncavo que abarca região metropolitana de Salvador e Ilha de Itaparica.

Hoje, o samba de roda é Patrimônio Imaterial da Humanidade. Segundo o Dossiê Iphan (2006), o seu principal legado é a salvaguarda através de um conjunto de objetivos para a valorização do samba de roda, dentre eles: revitalizar no Recôncavo a feitura artesanal de violas de samba e em especial de machetes, apoio ao processo de organização do conselho de Sambadores – que culminou com a criação da Associação dos Sambadores e Sambadeiras da Bahia (ASSEBA) –, e a criação das redes de Casas do Samba com sua sede em Santo Amaro.

Além de propiciar um conjunto de objetivos que possa desenvolver políticas públicas de fomento e preservação ao samba de roda, a patrimonialização traz também um olhar sobre o fazer de povos e comunidades que historicamente foram subjugados, sendo a primeira expressão cultural de matriz africana do Brasil a ser reconhecido como patrimônio imaterial, como um “importante marco num país com um histórico de políticas e discursos racistas que procura(va)m, omitir, diminuir/ou embranquecer as participações e criações negras na construção sociocultural, estética e negra” (DÖRING, 2016, p. 17).

Com este panorama, o processo de patrimonialização aponta novas perspectivas ao samba de roda e o coloca em um cenário que já não se limita a povos e comunidades, mas chega a públicos e organizações diversas. Para Döring (2013) é dentro de um processo dialético que é necessário avaliar os

---

<sup>9</sup> A faixa de terra que contorna a Baía de Todos os Santos, formada por mangues, baixas e tabuleiros, é conhecida como a Região do Recôncavo.

caminhos da salvaguarda, já que “o samba de roda se manifesta através das pessoas, de suas práticas, memórias e histórias individuais, relacionados a contextos específicos [...] que tem sido influenciados e atingidos pelo reconhecimento do samba de roda como patrimônio imaterial” (DÖRING, 2013, p. 148).

Nesse sentido, é importante atentar para as transformações que passam o samba de roda, sem negar ou cristalizar o seu fazer, mas observar as maneiras que esses grupos têm se apropriado desse processo de salvaguarda que está dentro de um contexto amplo pautado pela necessidade de preservação da tradição e ao mesmo tempo está inserido em um mundo globalizado. Para isso, é necessário ver a cultura como algo histórico e não estático e que se refaz.

Sahlins (1997) destaca que a cultura assumiu uma variedade de novas configurações com um “florescimento cultural” que se refaz dentro da lógica ocidental capitalista, subvertendo-a e invocando discursos sobre a liberdade cultural. O autor aponta que a cultura não está fadada ao desaparecimento, mas justamente, tem revertido uma lógica de exotismo e folclorização que perdeu sobre esses povos e conseguido reinventar suas maneiras de viver dentro da globalização: “os povos a utilizam não apenas para marcar sua identidade, como para retomar o controle do próprio destino” (SAHLINS, 1997, p. 46).

Ao pensar a cultura a partir deste lugar, onde ela tem sido refeita, a noção de cultura popular também se refaz, Abib (2017) salienta a necessidade de ter uma noção atualizada de cultura popular que abandone a visão essencialista que a caracterizava, para abrir novas possibilidades de articulação e interesses culturais e específicos, de grupos que buscam recuperar e reconstruir suas raízes culturais.

Desta maneira, é preciso compreender essas novas dinâmicas e vê-las não como um fazer estático e centrado, mas sim, que está inserido dentro de transformações complexas e desenraizadas cuja presença se expande em diferentes locais do mundo globalizado. E que, para Abib (2017) cria novas relações tanto economicamente quanto politicamente, onde muitos grupos e comunidades têm, na sua atividade cultural, maneiras de obtenção de recursos econômicos e de sobrevivência e maior organização em torno de reivindicações específicas e luta por mais autonomia.

A partir desses pressupostos é possível compreender o cenário que o samba de roda passa a construir com a sua patrimonialização dando novos contornos à sua prática. Com um fazer que dialoga tanto para dentro quanto para fora da comunidade, em dinâmicas culturais e econômicas, já que “para a vida contemporânea, patrimônio significa, mais do que nunca, riqueza acumulada por gerações passadas, e que é hoje indispensável como recurso” (ARANTES, 2001, p. 130).

Nesse sentido, retomo Döring (2013) quando analisa os impactos sofridos pelo samba de roda com a patrimonialização: Mudanças socioculturais, devidas à valorização do samba de roda e seus protagonistas, mudanças nas relações entre os mestres que passam a ser mais conhecidos, ao mesmo tempo que surgem tensões políticas com a ASSEBA, ademais, tensão entre tradição e contemporaneidade, maior evidência da produção cultural e a relação com o mundo midiático. Após a patrimonialização, o samba de roda toma novos contornos e olhar para esses aspectos é uma maneira de enxergar como esse fazer tem se desdobrado tanto para as suas comunidades quanto para outros cenários que passam a ser inseridos.

É dentro dessa perspectiva que trago o samba de Roda Voa Voa Maria, samba da comunidade de Matarandiba que começa a ser feito no processo de patrimonialização, mas que por diversos momentos esteve distante das pautas políticas que passavam outros sambas. Nesse sentido, dois pontos são essenciais para a construção desse cenário. Primeiro, por estar localizado em uma comunidade distante geograficamente do centro onde mais fortemente estava sendo pautada a patrimonialização como as cidades de Santo Amaro ou Cachoeira. Depois, pelo frágil diálogo com a ASSEBA que não consegue levar a sua mobilização para a Ilha de Itaparica, bem como a concentração de suas atividades nas cidades de Santo Amaro ou Cachoeira.

Com isso, as atividades realizadas pela entidade ou não chegavam até o grupo de samba Voa Voa Maria ou chegavam muito próxima da data de realização o que dificultava o deslocamento do grupo. Uma vez que, se deslocar sempre pra Santo Amaro quase nunca era possível, tanto financeiramente como por uma falta de diálogo que criasse um sentimento de pertença ao conjunto de ações que eram e são realizadas pela ASSEBA.

Apesar do município de Vera Cruz fazer parte dos territórios abarcados pelo Recôncavo da Bahia, de acordo com o Dossiê Iphan (2006), pouco tem sido a inserção das políticas de salvaguarda na região, sobretudo

pela incapacidade de articulação da ASSEBA com os grupos locais que hoje são em torno de 13 grupos entre adultos e mirins.

Apesar disso, os reflexos da patrimonialização também chegavam de maneira mais dispersas ao Voa Voa Maria que por conta da sua articulação era um dos grupos que mais conseguiam e consegue dialogar com a ASSEBA. Porém, a comunidade estava mergulhada em uma dinâmica de transformação com a Rede de Economia Solidária e Cultura que também refletia no fazer do samba de roda e a colocava em contato com, por exemplo, editais públicos e outras redes o que facilitou esse processo. Do diálogo dessa organização comunitária que vivia a comunidade, com o processo de patrimonialização do samba de roda, o Voa Voa Maria tem se feito a partir destas linhas. Segundo a Mestra Marica, o samba de roda de Matarandiba era bem diferente do que é hoje:

O samba antigamente era assim, não tinha muitos instrumentos, era um samba feito por nós, era palma da mão, os fundos das panelas, às vezes aparecia um pandeiro, quando vinha alguém de fora trazia uma viola era mais animação, mais canto e palma.<sup>10</sup>

D. Jandira, marisqueira e sambadeira, diz que samba desde criança e que tudo na comunidade terminava em samba, São João, Aruê e que era cantando, batendo palma, e os instrumentos quando tinha *“eram o pandeiro e o tambor feitos de couro de jibóia e camaleão”*.

O samba em Matarandiba era uma prática que perpassava todo fazer da comunidade, festas, rituais, aniversários, mariscar, pescar, lavar roupas nas fontes, o dia-a-dia estava associado a fazer samba *“A gente dizia onde vai ser o samba hoje? ah! na casa de fulano e a gente ia”* (Mestra Marica), com poucos instrumentos e palmas e vozes. Desde de 2007 com a fundação da Associação Sócio Cultural de Matarandiba (Ascomat) esse fazer vem passando por diversas transformações. Deixou de ser uma prática apenas do fundo do quintal, das festas, das noites de lua, para ser algo mais organizado com ensaios, apresentações, composição de figurinos, etc.

Atualmente o samba Voa Voa Maria tem 58 participantes, com 45 sambadeiras e 13 tocadores entre a idade de 25 a 70 anos. Começou a se

---

<sup>10</sup> Mestra Marica - Entrevista em 14 de abril 2018, Matarandiba.

articular com a retomada das manifestações culturais na comunidade como o Zé de Vale e Terno das Flores.

Durante uma reunião do terno, Gilson, filho da Mestra Marica, sugeriu organizar o samba, já que ele também estava enfraquecido na comunidade e ele gostaria muito de ver o samba forte novamente, a mãe dele canta e é do samba desde pequena e ele queria homenagear ela. Fizemos rifa, compramos pano e mandamos fazer as roupas, cada um trouxe seu instrumento, convidamos o samba de Mutá e fizemos uma linda festa.<sup>11</sup>

Desde então o samba de roda Voa Voa Maria tem aprimorado a sua organização em torno das suas práticas culturais, se apresentado em outros lugares, inclusive fora do Estado da Bahia e se tornado uma referência na Ilha de Itaparica. Em 2012 a TVE Bahia exhibe uma matéria falando sobre as manifestações culturais da comunidade de Matarandiba, no ano de 2015, através da ASCOMAT, ganhou o edital de culturas populares da Secretaria de Cultura da Bahia e realizou o I Encontro de Samba de Roda da Ilha de Itaparica: Samba no Mar, que reuniu todos os sambas da região entre adultos e mirins, pesquisadores do samba de roda e o poder público local. Em 2016 ganhou o prêmio do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) de salvaguarda de boas práticas da cultura popular, o único do Estado da Bahia. E em 2015 ganha o edital dos Pontos de Cultura para a gravação do primeiro CD, mas que somente começou a ser realizado em 2017.

A organização do samba se dá em torno de um grupo de trabalho que tem a Mestra Marica considerada como responsável por ter uma relação com o samba que vem de uma tradição da sua família e que continua sendo mantida. Mas o samba de roda de Matarandiba tem uma particularidade de, apesar de tê-la como Mestra, as suas decisões serem todas coletivas o que reflete a articulação e formação comunitária que passou e que ainda passa a comunidade. O samba se reúne sempre que é necessário tomar alguma decisão importante como decidir indumentárias, apresentações, viagens, etc.

Esse processo mais horizontal de organização tem se fortalecido ao longo desses anos e propicia um maior engajamento dos participantes no fazer samba de roda, que nesta perspectiva, altera o samba de roda para além do encontro musical, o sambar e tocar, mas também o pauta no que se refere a

---

<sup>11</sup> Adenildes, coordenadora da Ascomat - entrevista em 29 de maio de 2018, Matarandiba.

sua produção. Essa alteração traz ao samba de roda uma roupagem que dialoga com processos externos a comunidade. Sua maneira de organização, por exemplo, não se limita mais a espontaneidade do momento, mas também é pensada dentro de uma estrutura de datas, horários, apresentações e convites.

O que tem incluído o samba em espaços e organizações que nem sempre estiveram acostumados a estar e isto transporta o papel mais local que sempre teve, ao mesmo tempo que o insere tanto na perspectiva da patrimonialização quanto da configuração pela qual passa a cultura popular que não é um processo de esvaziamento ou esgotamento, ao contrário, “adquire novos significados a partir de um processo de tradições culturais de grupos que portam marcas sociais e culturais diversas, que os diferenciam no contexto social” (ABIB, 2017; p. 81).

Muito significativa nesse papel tem sido a representação das mulheres, maioria no samba, que tem conseguido ocupar espaços que sempre foram pré-determinados como distante delas, como espaços de decisão ou organizativos “quando as mulheres se dão conta de sua relevância econômica e se constituem em agentes políticos, também criam ou reforçam as identidades de sua comunidade” (MANESCHY; SIQUEIRA; ÁLVARES, 2012, p. 772). O que tem ampliado a participação das mulheres nas diversas maneiras que o samba tem de estar presente, seja cantando, tocando, compondo músicas e nos momentos mais “burocráticos”.

Ao dizer isso, não desloco o que entendo por uma participação das mulheres no samba que é parte estrutural dessa prática, nem nego que o ato de sambar já é um ato político e de resistência, ao contrário, o fazer samba de roda é um ato político com tudo que a sua estética carrega “o samba de roda, como muitas tradições cênicos-musicais de matriz africana, sempre foi música/dança/ritual com significados multifacetados enraizados na vida comunitária” (DÖRING, 2013, p. 168). Portanto, é impossível pensar o samba longe da dança e musicalidade enquanto meios políticos. Apenas destaco o quanto o cenário tem feito emergir o deslocamento do papel em outros espaços que o samba de roda hoje ocupa com outras maneiras de realizar o samba de roda que a patrimonialização reflete.

Importante ressaltar que o impacto da patrimonialização também causa tensão através das novas maneiras de organização que se instaura,



sobretudo porque as políticas da patrimonialização não chegam de forma homogênea em todos os lugares por conta da delimitação do samba de roda do recôncavo, o que limita o alcance aos diversos grupos de samba existente na Bahia, e ao mesmo tempo, acaba por, segundo Oliveira (2015) com o fortalecimento e a capacidade de articulação política de alguns grupos que estabelece espaços e privilégios. O autor destaca que a burocratização da ASSEBA é um dos grandes pontos de tensão, uma vez que, pequenos grupos e de cidades mais distantes da sede da Casa do Samba, acabam por não conseguir se articular e ter acesso aos projetos.

Ao trazer essa reflexão, destaco que o samba de roda Voa Voa Maria pouco teve contato com as políticas da ASSEBA e quando teve foi sempre com tensão, o que desestimulou no grupo a buscar estar nos espaços realizados pela entidade, apesar de ser filiado a entidade. Além disso, a representação da ASSEBA na Ilha sempre foi instável, ou seja, em alguns momentos teve um diálogo presente, em outros não, e quando teve se apresentou ineficiente perante as propostas de mobilização que os representantes da ASSEBA apresentavam. Dessa forma, não houve nenhuma articulação forte com os grupos da Ilha de Itaparica e muito menos com a comunidade de Matarandiba que tem andado com suas próprias pernas e representações políticas e culturais há muito tempo e tem conseguido articular o samba de roda da comunidade em diversos espaços.

O *Voa Voa Maria* sempre questionou esses espaços por não enxergar neles um interesse pelos sambas da ilha, perante vários fatos e omissões: poucas reuniões realizadas na ilha e diálogos regulares com os grupos da ilha; pouca inserção dos grupos em eventos culturais; pouca mobilização constante com os grupos.

No entanto, o samba de Matarandiba, como a comunidade passa por uma forte mobilização através da Rede Matarandiba de Economia Solidária e Cultura, consegue ter acesso e contato com as pautas do samba e da patrimonialização, diferentemente dos outros grupos da ilha que pouco se inserem neste debate e tem bastante dificuldade para se manter.

Posto isso, observo que o samba de Roda Voa Voa Maria, com a sua reinvenção tem colocado novas possibilidades no fazer samba de roda na Ilha de Itaparica que perpassa por uma nova maneira de ocupar e se institucionalizar, ao mesmo tempo que, fortalece a sua prática e sua comunidade.

## Da tradição ao ponto de cultura voa voa Maria: gravação do cd e economia solidária da cultura

Dentro da dinâmica que passou a existir no samba de roda Voa Voa Maria, a sua organização tem buscado editais públicos e privados para financiar as suas atividades, um desses editais foi o dos Pontos de Cultura que a Secretaria de Cultura em parceria com o Ministério da Cultura lançou em 2014. Os Pontos de Cultura estão inseridos no Programa Cultura Viva, criado em 2004, com o objetivo de promover a produção, a pesquisa, o registro e a difusão das expressões culturais dos grupos e entidades responsáveis pelos modos de ser, pensar e fazer cultural no país, o Programa Cultura Viva tem como base a parceria da União, Estados, Distrito Federal e Municípios com a sociedade civil, no campo da cultura<sup>12</sup>.

Segundo Pereira (2008), o programa funciona como uma transferência de recursos do fundo público da cultura, por meio de concursos via edital (com regras públicas), que tem como destinatário um processo cultural já existente, em geral realizado por setores da sociedade civil. O programa entende o Estado não como realizador da cultura, mas como fomentador das diversas manifestações culturais do país, propondo uma política de cultura que abarque a dimensão simbólica “o MINC passou, portanto, a reunir três dimensões da cultura, buscando articular a dimensão simbólica da vida social, a dimensão da cultura como economia e a compreensão de cultura como direito de cidadania” (VILUTIS, 2011, p.1). Ademais, o programa tem uma dimensão da cultura e cidadania compreendida para a superação da exclusão social, eliminação das desigualdades e discriminações, a partir do reforço da autoestima e da apropriação do sentimento de pertencimento junto a comunidades (VILUTIS, 2011).

O programa se tornou política pública de Estado em 2014 através do projeto de Lei 757/2011, A Lei Cultura Viva foi sancionada pela Presidenta Dilma Rousseff em 22 de julho de 2014 e recebe o número 13.018/2014. A aprovação da Lei traz mudanças significativas no programa, sobretudo no que

---

<sup>12</sup> Programa Cultura Viva - Documento Base (2013).

diz respeito a definição dos beneficiários da política, pois constrói uma definição mais abrangente do que era. Com a mudança abrupta de governo, criou-se um quadro de profundas incertezas quanto à continuidade e avanço desta política do ponto de vista governamental (SANTINI, 2016).

Foi a partir de uma chamada pública lançada em 2014 que o Voa Voa Maria se tornou ponto de cultura premiado com a proposta de gravar um CD e um DVD, mas o recurso só foi liberado em 2017, quando as atividades começaram a ser realizadas. O projeto é dividido em três etapas: 1) oficinas de elementos percussivos, elementos vocais, elementos corporais e identitários; 2) gravação do CD e DVD e 3) circulação com três shows.

Para a realização das oficinas foi montada uma equipe de profissionais através de uma seleção pública com um coordenador musical, um oficinairo de elementos percussivos, uma oficinaira de elementos vocais, uma oficinaira de elementos coreográficos e uma oficinaira de elementos identitários. Todo o processo de organização das oficinas foi realizado com o samba em reuniões para decidir dias, horários e formatos buscando sempre o diálogo e a horizontalidade. A intenção era de contar com pessoas que tivessem uma vivência com comunidades tradicionais e samba de roda, e entendesse que o papel era de troca e não imposição de um modelo ou descaracterizar o samba local, mas fortalecer a sua prática. A concepção de gravação do CD não visava a questão financeira em primeiro lugar e sim um trabalho artístico e educativo.

As oficinas tinham como objetivo construir uma concepção artística tanto para as músicas com arranjos novos, melhorar o coro e vozes, quanto para a presença das sambadeiras como maneira de fortalecer a relação com o corpo e voz e com a identidade do samba de roda, sem perder a característica da estética do samba corrido ou de praia como as sambadeiras e sambadores identificam o Voa Voa Maria, típicos da região litorânea que:

integrem uma expressão de matriz africana fortemente ligada aos terreiros de candomblé. Este é um caso que sugere bastante a prática do samba de roda como uma continuidade do antigo batuque realizado através atabaques que executam ritmos ligeiros e repicados e de mulheres que sambam com movimentos acelerados, requebrados, sensuais, muitas vezes, emprestados das coreografias e gestualidades das danças dos orixás (DÓRING, 2013, p. 152).

Esse fazer é ancestral que pode ter diversos contornos tanto de corpo, voz e toque conforme o momento e, portanto, não se enquadra em uma fórmula fixa. Além de ser uma formação em produção para que as sambadeiras e tocadores possam ainda mais se apropriar dessa prática, dos processos organizativos que englobam a produção do samba de roda.

A primeira etapa ocorreu de fevereiro a novembro de 2018 com oficinas durante todos os finais de semana (sábado e domingo). As oficinas tiveram um papel de fomentar um maior reconhecimento interno das sambadeiras e tocadores, de descortinar possibilidades do fazer samba de roda, que poderia ficar restrito em algumas pessoas por conta da posição nos espaços de decisão, por timidez ou mesmo por não achar que seria um espaço possível de novas perspectivas. Dentro desse cenário, destaco a participação das mulheres que passaram a compor mais músicas. Antes somente a Mestre Marica escrevia músicas para o samba, ao final das oficinas tinham sete músicas novas de quatro outras mulheres do samba (D. Aurea com quatro músicas, enquanto D. Margarida, D. Zélia e D. Vanda tiveram uma música)<sup>13</sup>.

Outro ponto de destaque foi o interesse tanto em cantar quanto em tocar das mulheres. O samba de roda Voa Voa Maria sempre teve duas solistas que eram Mestre Marica e Dona Zélia, novas sambadeiras passaram a cantar (D. Vanda e D. Aurea) e passaram também a se interessar pelos instrumentos<sup>14</sup>, função que somente os homens desempenham no samba. Mas, sobretudo, se destaca a participação das mulheres nos momentos de decisão, descentralizando falas e posturas que ficavam mais concentradas em quem desempenhavam funções de gestão na ASCOMAT ou nos homens, ao contrário, durante as oficinas foi possível ver mais mulheres falando, tomando decisões e alguns momentos se colocando contrária a posições muito incisivas dos homens.

A segunda etapa foi entrar em estúdio para gravação. O samba de roda foi para a cidade de Santo Antônio e passou três dias em estúdio

---

<sup>13</sup> Para a gravação do CD foram escolhidas apenas dez músicas das novas composições. Não foram selecionadas uma música de D. Zélia e duas de D. Aurea.

<sup>14</sup> O único instrumento tocado por mulher é o prato. Tocado somente por dona Gela, uma das mais antigas do grupo e que, pela idade está bem debilitada e já não consegue acompanhar o grupo. Com isso, hoje, o samba não tem o prato. D. Vanda, filha de Dona Gela, tem se mostrado interessada em dar continuidade.

gravando,<sup>15</sup> em uma experiência única para aquelas pessoas que nunca estiveram em um estúdio, nunca usaram determinados equipamentos ou tiveram a rotina e o modo de estar em gravação que é completamente diferente do que é fazer samba de roda na comunidade ou nas apresentações. Da mesma forma, buscaram aliar uma técnica de gravar que se faz com repetições, pausas, com uma direção musical preocupada com o modo de fazer samba de roda dessas pessoas, respeitando suas vozes, corpos e jeitos de tocar e sambar. De maneira que não destoasse do que eles realmente fazem, mas também pudesse aliar com a técnica de um estúdio para que o som tivesse a qualidade que um CD pode oferecer. As sambadeiras ficaram em uma sala, a percussão em outra e as cordas em outra e tudo era monitorado pelo produtor musical, e ao invés de gravar por partes – como usualmente se faz – o samba tocava junto pois é desta maneira que o grupo está acostumado a fazer. Depois desses três dias de gravação, a feitura do CD passou pela mixagem, masterização e parte gráfica. A parte gráfica também se realizou da mesma maneira, reuniões foram feitas com o grupo para escolha do que terá na arte do CD – capa e encarte –, os elementos escolhidos foram os que traduzem a realidade da comunidade como o mar, mangue, mariscos, sambadeiras e tocadores, com cores como amarelo, azul e verde. A última fase será a realização dos shows: um em Matarandiba, outro em uma outra comunidade da Ilha de Itaparica e um em Salvador.

A gravação do CD e DVD do samba de roda Voa Voa Maria concretiza um ciclo que o grupo iniciou desde que optou em reinventar a sua prática em diálogo com a reorganização comunitária com base na economia solidária, nas suas práticas culturais e nos reflexos da patrimonialização. Por estar inserido na Rede Matarandiba de Economia Solidária e Cultura a produção do CD não é vista apenas como um produto a ser comercializado, mas como a possibilidade de geração de renda para marisqueiras e pescadores que também são sambadeiras e tocadores, portanto, artistas da cultura popular, e que não se encaixam na ideia de consumo e mercado que muitas vezes é imposto a esses grupos

O processo criativo não pode ser instrumentalizado nem reduzido a mercadorias para o consumo, embora não se negue a importância de seus impactos econômicos. É

---

<sup>15</sup> Estúdio Universo Verde.

igualmente necessário considerar que essa produção cultural também movimenta um conjunto de sujeitos e redes sociais que são calcadas em identidades territoriais e muitas vezes se organizam em sistemas produtivos com lógicas próprias de funcionamento, alimentadas por relações solidárias e cooperativas, que nem sempre são mensuráveis em estudos e pesquisas econômicas nacionais (VILLUTIS, 2011, p. 4).

Abarca uma realização de um formato de produção que pensa o comércio de um bem dentro do conjunto das relações sociais e culturais locais, favorece a dinamização do território criando bens e serviços produzidos localmente e os próprios sambadeiras e tocadores sendo os responsáveis pela sua criação, produção e distribuição.

Ainda, tem construído uma ideia de valor dessas pessoas enquanto artistas da cultura popular, que tocam, cantam e dançam, organizam e produzem suas apresentações, indumentárias, músicas, tem feito um percurso que Döring (2013) sinaliza como ainda pouco refletido dentro da cultura popular “uma reflexão sobre seu fazer musical e artístico, sua concepção e performance estética (instrumentos, timbres, repertórios, improvisação, arranjos coreográfico e musicais, utilização de espaços, indumentárias, vestimenta)” (DÖRING, 2013, p. 171). Essas pessoas tem conseguido refletir sobre o seu fazer, o que abarca uma outra concepção do que eles produzem, bem como, outras maneiras de encarar esse fazer. “Hoje tem a preocupação de cantar certo, uma apresentação de um samba precisa ser organizada, ter compromisso, porque não estamos ali só pra gente.”<sup>16</sup>

Esta reflexão também possibilita o reconhecimento dessa prática não somente por parte de quem faz, mas por um público que passa a se interessar pela cultura popular, dando maior visibilidade ao samba de roda sem que seja apenas um mero consumo de maneira efêmera e passageira, mas que contribui para que ele possa continuar realizando, uma vez que, os artistas da cultura popular passam a ser reconhecidos através de um caminho de troca:

se reconhece a via dupla das expressões estéticas das culturas populares, no sentido da visibilidade e do consumo cultural, que pode, sim, interessar tanto aos artistas populares quanto aos possíveis consumidores ou

---

<sup>16</sup> Mestra Marica - Entrevista em 14 de abril 2018, Matarandiba.

participantes presentes em eventos tradicionais ou recriados (re-inventados) (DÖRING, 2013, p. 171).

Esses novos arranjos que a prática do samba de roda tem feito, podem contribuir para o seu fortalecimento através de um diálogo pautado pelo reconhecimento de quem faz e como faz, não estagnado em uma ideia muito cristalizada desses povos e comunidades, mas sim, da sua capacidade reinventiva. E que conseguem se apropriar de modelos e maneiras que pareciam distantes e quando apareciam se davam de maneira pouco horizontal, para uma forma onde os artistas da cultura popular trazem outras perspectivas em que se reconhecem como artista, e tem no reconhecimento, tanto interno quanto externo, um impulso para fortalecer algo que já realizam: “É muito gratificante ser reconhecido pelo o que a gente faz, a maioria aplaudindo é muito gratificante”.<sup>17</sup>

Nesse sentido, o samba de roda Voa Voa Maria, tem desempenhado um papel importante no fazer samba de roda, pois provoca um deslocamento de que o samba de roda é algo estático e apenas consumo a partir da lógica da folclorização, ao contrário, tem conseguido através da gravação do CD e DVD fortalecer os laços comunitários, a sua organização e produção, se inserir em debates atuais na música criando espaços internos democráticos, além de reconhecer o papel artístico desse fazer. Novamente tomo Döring (2013), que destaca a importância dessas novas roupagens para contribuir com o reconhecimento e a continuidade das culturas populares

não somente no sentido de devoção por parte de uma classe média, mas também para que as pessoas que se aproximam, se deixam “devorar” pelas musicalidades, poesia, pelos movimentos, gestos e principalmente pelas personalidades interessantes e eloquentes que podem se conhecer no universo do samba de roda, como nas demais tradições de matriz africana (DÖRING, 2013, p. 171).

Refletir acerca da reinvenção do fazer samba de roda do Voa Voa Maria é estar na perspectiva das mudanças pelas quais passa a cultura popular e do quanto essa prática é reveladora de um potencial em que povos e comunidades têm se apropriado, em diálogo com o seu fazer, que compõem novas estratégias para fortalecer o samba de roda enquanto uma tradição

---

<sup>17</sup> Mestra Marica - Entrevista em 14 de abril 2018, Matarandiba.

diaspórica e de resistência. Ao mesmo tempo que se apropria de espaços onde sambadeiras e sambadores são os seus próprios produtores e se reconhecem enquanto artistas da cultura popular. Além de ser um fazer que se reflete justamente na sua possibilidade inventiva e que tem fortalecido povos e comunidades.

## Conclusão

As transformações pelas quais passam a cultura popular apontam para mudanças na sua concepção que tem buscado um novo lugar que abandone ideias essencialistas ou folclóricas, tornando-se cada vez mais dinâmica e com mobilizações que pautam o fortalecimento de suas raízes e identidades. O samba de roda, inserido nesse cenário, e desde a sua patrimonialização, reflete este novo lugar e vem ganhando outros contornos no seu fazer e nos diversos campos que o compõem tanto esteticamente, como artístico e politicamente.

Desta forma, comunidade e grupos têm se mobilizado em volta de uma organização que possa dar conta dessas novas possibilidades sem perder as suas referências e memórias, mas dialogar com o momento posto. É nesse contexto que o samba de roda Voa Voa Maria passa a se re-organizar em volta das práticas econômicas solidárias e das políticas de patrimônio como maneira de fortalecer a sua prática tanto dentro da comunidade de Matarandiba como fora.

Através da organização comunitária, acesso a políticas de cultura e patrimônio e em diálogo com as entidades que pautam essa política na região, mesmo que ainda de maneira escassa e desorganizado, o samba de roda consegue se pautar e inserir nessa política, fortalecendo seus espaços com maior articulação na comunidade e entre os integrantes do grupo, destacando a participação das mulheres.

O ápice desse processo é a gravação do primeiro CD e DVD do samba de roda que tem possibilitado uma experiência que coloca o samba Voa Voa Maria dentro de formatos onde os seus integrantes se tornam produtores e artistas da cultura popular, debatem o seu fazer de maneira artística e reconhecem o seu valor dentro da produção cultural. Não apenas como algo exótico, mas deslocando esse olhar para o reconhecimento de uma prática



que é muito mais profunda e que precisa ser vivenciada de várias maneiras, inclusive como artistas e produtores culturais.

Portanto, a prática do samba de roda Voa Voa Maria tem se deslocado e se colocado como um fazer que se dá no diálogo com as políticas de patrimônio, da produção cultural e da economia solidária e possibilita a sua organização de maneira mais horizontal, aberta e dinâmica. Ao mesmo tempo em que preserva a sua memória para fortalecer a sua identidade e a sua constante transformação, não sendo estático, mas sim, um fazer do cotidiano, de pés e mãos que tocam, de vozes que cantam o seu lugar e de corpos abertos que carregam memórias e criam novos caminhos.

## Referências

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. *Capoeira Angola: Cultura Popular e o jogo dos saberes na roda*. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2017.

ARANTES, Antônio A. Patrimônio Imaterial e Referências Culturais. *Revista TB*, Rio de Janeiro, 147. 129/139, out-dez. 2001.

DÖRING, Katharina. Umbigada, encanto e samba no pé: O feminino na roda. *Interfaces Científicas - Humanas e Sociais*, Aracaju, V4. Ed Especial, p 9-22. nov 2015.

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

FRANÇA FILHO, Genauto Carvalho de; LAVILLE, Jean Louis. *Economia Solidária: Uma abordagem internacional*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

MANESCHY; SIQUEIRA; ÁLVARES: Pescadoras: subordinação de escadoras: subordinação de gênero e empoderamento. In: *Estudos Feministas*, Florianópolis, 20(3): 384, setembro-dezembro/2012.

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

OLIVEIRA, Marcus Bernardes Silveira: A tradição em dois escopos: patrimônio cultural e sambas de roda. In: *Antítese*. v. 8, n. 16, p. 279-302, jul./dez. 2015.

PEREIRA, João. *Programa Cultura Viva: Políticas Culturais para a emancipação das classes populares*. Dissertação de Mestrado. 2008. Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas e Formação Humana da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

PROGRAMA CULTURA VIVA - *Documento Base*, São Paulo, julho de 2013.

ECOSMAR. *Relatório do mapeamento de produção e consumo local*. Salvador: ITES, vs. 2008. Não Publicado.

SHALINS, Marshal. O “pessimismo sentimental” sentimental e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um objeto em vias de extinção (parte I). *MANA* 3(1): 41-73, 1997.

SANTINI, Alexandre. *Cultura Viva Comunitária: A possível construção de um repertório comum para as Políticas Culturais na América Latina*. Dissertação de Mestrado. 2016.

SAMBA de Roda do Recôncavo baiano. Brasília: IPHAN, 2006. (Dossiê IPHAN, 4).

UNESCO. *Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial*. Paris, Jul. de 2003.

VILUTIS, Luana. Pontos de cultura e economia solidária – aproximações e possibilidades. In: *II Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.

Recebido em: 31/10/2018

Aprovado em: 04/12/2018

# PÓS-PATRIMONIALIZAÇÃO E PRODUÇÃO FONOGRAFICA NO SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO BAIANO (2005-2015): O PAPEL DA ETNOMUSICOLOGIA ENGAJADA<sup>1</sup>

Cassio Nobre<sup>2</sup>

**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

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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 its 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*<sup>3</sup>, 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 Bahia<sup>4</sup> (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

---

<sup>3</sup> 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).

<sup>4</sup> 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”<sup>5</sup> (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

---

<sup>5</sup> 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.

<b>COMPARATIVO ENTRE PERFORMANCE “PROFISSIONAL” E PERFORMANCE “NÃO PROFISSIONAL”</b>		
<b>ACÇÃO</b>	<b>PERFORMANCE PROFISSIONAL</b>	<b>PERFORMANCE NÃO PROFISSIONAL</b>
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 som<sup>6</sup>, esse espectro irá se ampliar gradativamente, incorporando definitivamente a noção de música *high fidelity*, ou seja, do registro do som

---

<sup>6</sup> 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 vivo<sup>7</sup>, 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 Bahia<sup>8</sup> (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 ASSEBA<sup>9</sup>.

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

---

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

<sup>8</sup> 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).

<sup>9</sup> 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 Rosário<sup>10</sup> (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

<sup>10</sup> 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 Freitas<sup>11</sup>, 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

---

<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> (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

---

<sup>12</sup> [...] “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 Europolia 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](http://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](mailto: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



# SAMBA JUNINO, PATRIMÔNIO CULTURAL DA CIDADE DE SALVADOR: UMA ABORDAGEM HISTÓRICA E CONTEMPORÂNEA

Gustavo José Jaques de Melo

Ângela Elisabeth Lühning<sup>1</sup>

**Resumo:** este artigo traz um recorte do texto publicado em 2017 na dissertação, Samba junino: o samba duro e o São João de Salvador, de um dos autores, em uma abordagem histórica e contemporânea da manifestação cultural samba junino, presente em diversos bairros populares da capital baiana. Nele são abordadas suas principais características bem como a influência do contexto social para a sua existência, com argumentos baseados nos textos do jornalista Hamilton Vieira.

**Palavras-chave:** Etnomusicologia. História. Samba junino.

## SAMBA JUNINO, CULTURAL PATRIMONY OF THE CITY OF SALVADOR: A HISTORICAL AND CONTEMPORARY APPROACH

**Abstract:** this article brings a clipping of the text published in 2017 in the dissertation, Samba Junino: Samba duro e o São João de Salvador, by one of the authors, in a historical and contemporaneous approach to the Samba Junino cultural manifestation present in several popular neighborhoods of the state capital. In it are discussed its main characteristics as well as the influence of the social context for its existence, with arguments based on the texts of the journalist Hamilton Vieira.

**Key words:** Ethnomusicology. History. Samba junino.

### Introdução

Desde os primeiros batuques e arrastões, o samba junino nunca viveu um momento tão promissor, sintetizado no reconhecimento de seu valor cultural atestado pelo título de patrimônio cultural da cidade de

---

<sup>1</sup> PPGMUS/UFBA. E-mails: gustavojotamelo@gmail.com/ angelaluhning@gmail.com.

Salvador<sup>2</sup>. Os desafios impostos pelo novo contexto são imensos e requerem ampliar as investigações e cuidados a fim de não tornar um instrumento de proteção de uma manifestação cultural importante para a construção da identidade de uma gente, em algo desastroso, que pode gerar conflitos entre os grupos envolvidos na prática cultural em apreço. Para contribuir para esta reflexão crítica considera-se de extrema importância reconstruir sua história, observando momentos cruciais para o surgimento do samba junino, mesmo que à luz de transformações recentes.

Conforme diversos artigos publicados pelo jornal A Tarde, periódico de grande circulação na Bahia, essa manifestação começa a ser notada, de forma mais ampla, na metade dos anos 80 do século XX, em alguns bairros populares de Salvador, capital da Bahia. Eram grupos de samba que tomavam as ruas desses bairros munidos de instrumentos de percussão e cantando samba de roda, tudo isso com muita alegria e criatividade. Sua formação instrumental contava com o timbal, a marcação e o tamborim como elementos indispensáveis no seu conjunto. Com o tempo, outros instrumentos foram sendo acrescentados como a bateria e os instrumentos harmônicos: violão, cavaquinho, contrabaixo, tudo isso sobre o suporte de um carro de som adaptado ou mesmo um mini trio. Vale ressaltar sua estreita ligação com o samba de caboclo nos terreiros de candomblé, fato relatado inúmeras vezes por seus representantes como principal elemento para sua existência.

Ao som da percussão, grupos de samba tomam as ruas de inúmeros bairros populares da capital baiana com a sua batucada fazendo Samba Junino. Conforme diversos artigos publicados pelo jornal A Tarde, o Samba Junino, que foi notado por esse mesmo meio de comunicação lá pelos idos dos anos 80 em Salvador, é tido como uma forma das populações, que residem em bairros populares da capital, de poder participar do São João com identidade étnica e muita criatividade, recodificando a tradição de origem europeia, com os signos da cultura afro-brasileira, tal qual o samba de roda (MELO, 2017, p. 14).

---

<sup>2</sup> Reconhecimento realizado pela Fundação Gregório de Mattos em maio de 2017. Como parte indispensável nesse processo, foi solicitado um estudo técnico/laudo etnomusicológico, produzido por Ângela Lühning e Gustavo Melo (LUHNING; MELO, 2017).

Esse ensaio traz um recorte da pesquisa realizada para o curso do mestrado em etnomusicologia iniciada em 2015, cujo tema foi “Samba junino: o samba duro e o São João de Salvador”, sob a orientação da professora Ângela Lühning, com o objetivo principal de compreender os processos de criação do samba junino. Esse artigo destaca o contexto histórico baseado, principalmente, em jornais da época e nos relatos de seus interlocutores. É importante destacar que, conforme percebido na pesquisa, há pouca documentação escrita sobre a manifestação em questão, apenas falas associadas ao pagode e samba chula<sup>3</sup>.

### Um registro histórico

Os primeiros registros sobre o samba junino foram encontrados em pequenas notas informativas de jornais, provavelmente de cunho independente. O jornal A Tarde, o mais antigo jornal em circulação na Bahia, por exemplo, menciona pela primeira vez o termo samba junino em 07 de junho de 1985. O texto é apresentado numa coluna intitulada “Roteiro para hoje”, na seção caderno 2, divulgando a agenda de shows e espetáculos pela cidade. Até esse momento, o samba junino passa, aparentemente, despercebido aos meios de comunicação da cidade. No ano seguinte, o jornal Correio da Bahia trazia em destaque o “Oitavo concurso de sambão e pagode junino”, no já famoso Largo dos Artistas no Engenho Velho de Brotas<sup>4</sup>.

Mas foi a partir do lançamento do disco Swing, do grupo Samba Fama, que parte da comunidade jornalística começou a demonstrar algum interesse pela manifestação em questão. A matéria intitulada “Um disco do Samba Fama”, relata as perspectivas de sucesso de um novo seguimento cultural em referência ao que chamam de “novo mercado de disco” baseado no sucesso da gravação de cantores e compositores de blocos afros. O texto, “A novidade agora é o lançamento do disco gravado por grupos de pagode junino, provindo dos bairros populares...” prevê a abertura do mercado musical para o Samba Junino, previsão que, efetivamente, não aconteceu. Alguns poucos anos depois, a indústria fonográfica engessaria a musicalidade

---

<sup>3</sup> Sobre essa questão ver Oliveira (2001), Döring (2016) e Lima (2016).

<sup>4</sup> O Largo dos Artistas foi assim batizado pelos integrantes do grupo União por ter sido o lugar de ensaio do Afoxé Badauê, bem como o palco principal do desfile no Samba Junino, atraindo inúmeros artistas famosos, dentre eles Gilberto Gil e Caetano Veloso na década de 80 (MELO, 2017, p. 64).

mais original/ regional/ natural, crescente nos bairros populares, com a estrutura pop do pagode.

Um disco do Samba Fama. Se der certo, a Bahia começa hoje a investir num novo mercado de discos, depois de lançar com sucesso cantores e compositores de blocos afro. A novidade agora é o lançamento do disco gravado por grupos de pagode junino, provindo dos bairros populares da cidade: Federação, Engenho Velho de Brotas e outros. Quem inaugura o novo “modiscos” (torcemos para que dê certo) é o Samba Fama. O Alto do Gantois, que hoje, às 10 horas, no seu arraial de ensaios (Alto do Gantois), faz o lançamento para a imprensa do LP “Samba Fama, o Swing”, com selo da gravadora Continental. A partir das 21h, realiza mais um ensaio, no mesmo local, aberto ao público em geral (A Tarde, 10 06 1989).

O Jornal A Tarde de 21 de junho de 1990 traz em destaque o samba junino. Nesse artigo o autor reflete sobre questões que vão desde os aspectos políticos a questões estéticas e afirmativas. O ano em que o artigo foi publicado é o período em que a festa começa a aparecer com mais força nas páginas de jornal. O artigo traz, com detalhes, a estrutura do Samba Junino, o nome de alguns grupos e os inúmeros bairros que promoviam festivais e ensaios em Salvador. Com o título “Um São João movido ao som do sambão” a matéria traz, de forma mais detalhada, toda estrutura do Samba Junino, o nome de alguns grupos e os inúmeros bairros que promoviam festivais e ensaios em Salvador. O autor desse artigo, o jornalista Hamilton Vieira<sup>5</sup>, é um escritor negro, ligado ao movimento negro e ao universo cultural afro-baiano, que constrói seus argumentos com base na estrutura social dos bairros periféricos de Salvador, confrontando os elementos da cultura de massa com os da cultura hegemônica. Conforme o autor, o sucesso dos Blocos Afros na década de 70 e 80, como Ilê Aiyê e Olodum, foi a grande inspiração para criação desses grupos de samba. Em sua estrutura, os sambões são administrados de forma semelhante aos Blocos Afros, com “presidente, tesoureiro, ala de canto, etc.” Os temas abordados nas letras desses sambões

---

<sup>5</sup> O jornalista Hamilton Vieira faleceu precocemente em 2012, aos 57 anos de idade. Um dos pioneiros na defesa e no reconhecimento da cultura afrodescendente, “Hamilton graduou-se pela Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (Facom-UFBA), em 1982. Especializou-se em educação e desigualdades raciais pelo Ceafro, instituição do Centro de Estudos Afro-Orientais (Ceao) da Ufba” (UZÊDA, E. 2012, p. 2).

têm como foco principal os símbolos ligados ao São João. Mas, alguns grupos apresentam temas políticos e sociais, quase sempre ligados ao negro, como é o caso do grupo Peão Doido, agora não mais em atividade, e o Grupo Cultural Os Negões. Ambos os grupos são bem representativos em se tratando de criatividade e irreverência no Samba Junino. O Peão Doido, por exemplo, se destacava pela performance. Ele trazia às ruas, pás, picaretas, carrinhos de mão etc., homenageando os trabalhadores do país, mas sempre com uma pitada de malícia. Esse trecho da letra de uma de suas músicas revela o tom crítico com que escreviam:

Subindo a ladeira procurando me armar  
A polícia me parou, não respeitou o meu crachá  
Subindo a ladeira procurando me armar  
A polícia me parou, não respeitou o meu crachá  
Não, não, não, não, trabalho na obra, mas não sou ladrão  
Tudo isso acontece porque eu sou peão  
Trabalho na obra, mas não sou ladrão <sup>6</sup>.

Ou, brincando com as palavras e o jogo fonético, com letras de duplo sentido, revelando machismo/sexismo ainda muito presente na cultura brasileira:

Eh, ah, eh, tu tá danada  
eh, ah, eh só querer dançar lambada  
Eh, ah, eh, tu ta danada  
eh, ah, eh, só querer dançar Lambada  
De picareta, enxada, carro de mão  
Todo mundo é “cupião” [com o peão]  
Todo mundo é “cupião”  
De picareta, enxada, carro de mão  
Todo mundo é “cupião”  
Todo mundo é “cupião”.

O grupo *Os Negões*, em contrapartida, homenageava os líderes ligados à cultura e ao movimento negro, como o sul-africano Nelson Mandela, o bispo norte-americano Desmond Tutu ou o marinheiro João Cândido etc., todos eles, figuras reconhecidas pela luta em favor dos negros ou qualquer cidadão que se encontrasse em situação de desigualdade. Suas letras de protesto, quando não se referem a figuras de destaque ligadas à causa, buscam

---

<sup>6</sup> Infelizmente ainda não foi possível identificar os autores das duas letras do Peão Doido, aqui citadas, pelo fato de o grupo não existir mais.

conscientizar a população afrodescendente, como no caso da música “Ser conscientização”:

A raça humana consciente tem que se valorizar  
Não pode os inconscientes Negões, tem que parar pra  
pensar  
Se toda a raça existente na mente plantasse o bem  
Não haveria simplesmente um amor sem futuro meu bem  
Quem vem lá, sou eu, quem vem lá sou eu  
Yes, somos Negões, a bola da vez sou eu<sup>7</sup>

Podia haver cobrança de carnês para sair nos grupos e ajudar nas vestimentas e compra de instrumentos. Com o aumento da procura por esses grupos, essa prática se tornou uma eficiente tática para a resistência e sucesso dos sambas. O texto de Hamilton Vieira, (1990, p. 1) também destaca as estruturas dos ensaios que, assim como a maioria dos Blocos Afros, não possuíam/possuem sede, acontecendo nas ruas, “em largos de terminais de transporte coletivo por serem áreas espaçosas, em avenidas de vales, [...], em terrenos baldios, [...]” O sambão também se constituía/constitui numa forma barata de lazer para pessoas de baixa renda, além de favorecer ao comércio local e dar uma renda extra para quem se disponibilizasse a vender bebidas, como cerveja e refrigerante, e tira-gostos, como bata-frita e acarajé etc. Outra questão apresentada pelo mesmo texto ainda é uma realidade muito presente na atualidade. De acordo com o autor, desde 1982 a classe política se utiliza dos sambas para arrebancar eleitores através dos dirigentes de grupos de samba. Normalmente esses dirigentes têm uma grande penetração nas comunidades, exercendo papel de líderes comunitários. Conforme o texto, a partir de 1982...

[...] um dado novo começa a ser notado nos ensaios destes grupos de samba: a presença de políticos ou de candidatos a um cargo de vereador ou deputado, tanto na área federal como na estadual. [...] em cada local de ensaio podem ser vistas faixas de apoio de um grupo de samba a um político, em geral partidos de direita e centro, [...]. Os postulantes (e mesmo os que já exercem um cargo eletivo) a uma vaga nas várias câmaras fazem contatos com a direção de cada samba, buscando o diretor da entidade (em geral, uma liderança natural do bairro, por ser muito popular), fazendo com que ele utilize seu prestígio junto à comunidade para que este arrebanche votos para elegê-lo (VIEIRA, 1990, p. 2).

---

<sup>7</sup> Autores: Da vizinha, Juca Maneiro e Sílvio Almeida.



É possível perceber esta relação descrita acima ainda hoje, quando políticos se utilizam do Samba Junino no período eleitoral, promovendo eventos, patrocinando a compra de camisas, dando apoio político representativo etc. Em paralelo a essa atividade, e com maior intensidade após o tombamento do samba de roda do Recôncavo como patrimônio cultural da UNESCO em 2005, surgiu um novo e potencial mecanismo ligado às políticas públicas em torno do tombamento do Samba Junino pelo município. Esses fatores mobilizaram a comunidade junina a criarem entidades para atuarem como supostos representantes políticos dos sambas juninos com o objetivo de dar sustentabilidade aos grupos, tanto promovendo ações para a realização de festivais, como no intuito de viabilizar esse tombamento.

Além da Associação Cultural Grupo União fundada em 1978 e responsável pela organização do primeiro Festival de Samba Junino no Engenho Velho de Brotas, conforme relatos dos próprios fundadores Mário e Jorjão Bafafé, outros registros de entidades que atuam como representantes do Samba Junino aparecem a partir de 2000. Há a Federação de Samba Duro Junino do Estado da Bahia – FSDJ em 2000, a Associação do Samba Junino e Samba de Roda do Estado da Bahia em 2005, o Coletivo de Entidades de Samba Junino e Sambas da Bahia – CESBA em 2012, a Associação Cultural Samba Junino do Paletó em 2016, de Feira de Santana, e a Liga do Samba Junino que, pelo que foi presenciado em algumas de suas reuniões, foi criada recentemente, em 2016.

Outro dado importante abordado por Vieira (1990) em seu artigo se refere aos conflitos que aconteciam nesses ensaios públicos. Primeiramente, a relação com a comunidade não tinha um caráter unânime. Muitos se queixavam do som alto, do barulho e da confusão geradas pelas brigas entre grupos rivais. Em alguns desses casos, há o registro de homicídios, porém, sem a conotação atual, em geral ligada ao tráfico de drogas e às facções. Quanto ao barulho, alguns relatos trazidos pelo autor mostram grupos tradicionais que foram forçados a se deslocarem de seus antigos locais de ensaio para outros mais abertos, como no caso do grupo Leva Eu.

Conforme Ninha, a partir da reclamação, os ensaios do Leva Eu passaram a ser feitos no Largo da Capelinha, também no Engenho Velho de Brotas, por ser um local mais amplo, distante das casas dos queixosos.

Infelizmente, muitas das reclamações dos moradores são procedentes. Em alguns ensaios de samba acontecem muitas brigas, quase sempre entre grupos rivais de rapazes do bairro que se atrimam no espaço onde está sendo realizado o sambão. Em alguns casos, ocorrem trocas de tiros e facadas. No mês passado durante o ensaio do Samba do Crioulo Enrolado, do Nordeste de Amaralina ou Vale das Pedrinhas, um rapaz assassinou o outro por causa de um simples pedaço de acarajé. Pasmem! (A TARDE, 21 DE JUN. DE 1990, P. 1).

Dentro desse problema, os grupos passaram a fazer um trabalho de conscientização com as comunidades a fim de conter a violência, seja diminuindo o número de filiados ou mesmo utilizando o microfone para acalmar os mais exaltados, comportamento visto ainda hoje em alguns ensaios. É importante ressaltar que ainda não existia o tráfico de drogas, nem facções a ele vinculadas e nem a facilidade de equipamentos de amplificação do som. Dentro desse contexto, vale ressaltar alguns pontos percebidos em pesquisa de campo. Algumas estratégias foram e são adotadas para tentar escapar dos contratempos relacionados ao espaço público, bem como em relação à própria natureza e sobrevivência dos grupos.

Uma delas é a natureza familiar, pois, quase todos os grupos que foram observados fazem seus ensaios na porta da casa do líder, que podia ser o cantor, o diretor ou o presidente, responsável por juntar outras pessoas, tanto plateia quanto os músicos em torno do evento em questão. Essas casas funcionam como estruturas facilitadoras, pois fornecem luz elétrica para iluminar o ambiente e amplificar instrumentos e vozes, bebida e comida para os músicos e demais convidados/público, local para guardar seus instrumentos etc. No caso dos alimentos e bebidas, esses podem ser vendidos para garantir uma renda extra, viabilizar novos ensaios, comprar equipamentos, fornecer o transporte para os músicos que moram distante, o aluguel do sistema de sonorização etc. Os membros moradores dessas residências, bem como a comunidade em geral, também são colaboradores, parte da equipe que prepara a ornamentação e monta o palco, testam os instrumentos e muitas vezes são parte do próprio espetáculo, dançando ou anunciando alguma novidade.

Outro aspecto que parece tão importante para a sobrevivência desses grupos quanto os aparatos fornecidos pelo ambiente familiar é que muitos desses sambas acontecem em locais periféricos, afastados das vias

principais, em beira de encostas, nos lugares mais humildes, consequência da própria camada social de seus moradores, o que, até certo ponto, tira o foco dos órgãos de fiscalização. Mas isso tudo não funcionaria, sem o engajamento da comunidade que participa da festa, seja simplesmente como audiência ou até mesmo comercializando bebidas e comidas para os frequentadores de tais eventos.

O texto de Vieira (1990) reflete também sobre questões identitárias do povo negro, principalmente jovens, que eram os maiores seguidores desse movimento naquele momento. Para ele, a identidade da juventude negra e mestiça era reforçada com a valorização da estética afro presente nos penteados das meninas. Vieira, em tom crítico, reforça seu compromisso com a causa racial, refletindo sobre o empoderamento da mulher negra, nas “trancinhas e cabelos usados ao natural, sem o recurso do ferro de “fritar cabelo”, muito utilizado pela mulher negra na sua busca de se aproximar dos padrões estéticos da branca”.

Sobre essa questão é importante destacar o surgimento do Bloco Carnavalesco Ilê Aiyê em 1974 no bairro da Liberdade em Salvador, influenciando o aparecimento de outros grupos e até outros movimentos musicais como o próprio Samba Junino. Sobre esse processo, o texto de Jônatas Conceição<sup>8</sup> diz:

Mas, na Bahia, o processo de resistência consolidou-se. A maior expressão da resistência político-cultural a tentativa de anulação e apagamento das raízes africanas no nosso meio social, tem como marco a fundação do Bloco Carnavalesco Ilê Aiyê, surgido em 1974, no Curuzu, Liberdade, bairro de maior contingente negro do Estado e quiçá do Brasil (SILVA, 1995, p. 108).

Ideologicamente, as influências e referências mais fecundas do Ilê Aiyê vinham dos movimentos libertários, tanto dos Estados Unidos da América com o Black Power e a luta por direitos civis do negro estadunidense, quanto das lutas de independência dos países africanos, bem como da resistência cultural afro-religiosa no Brasil.

O Ilê Aiyê teve como referências teóricas, na sua idealização, as informações do movimento negro norte-

---

<sup>8</sup> Jônatas Conceição da Silva foi um intelectual negro, militante e coordenador de atividades culturais do bloco afro Ilê Aiyê, poeta e morador do Engenho Velho de Brotas, falecido em 03 de abril de 2009.

americano da década de setenta, o "Black Power"; as lutas de independência dos países africanos (principalmente os de língua portuguesa) e a resistência cultural afro-brasileira originária do Candomblé. A partir deste referencial, o Ilê Aiyê desenvolve inúmeras teses sobre a necessidade da solidariedade dos negros entre si, a valorização e o respeito à mulher negra, a valorização das religiões de origem africana, o reforço a auto-estima dos negros, a afirmação de um padrão de beleza negra e, principalmente, o ensino informal da história das civilizações africanas, na medida em que a cada carnaval são homenageadas nações daquele continente (Idem, p. 108).

O movimento dos sambas de bairros populares de Salvador surge nesse período, indo na mesma corrente dos Blocos Afros, com os mesmos sentimentos e afinidades, marcando a mudança de comportamento do negro baiano, que passa a adotar uma estética mais africanizada no lugar de uma europeizada, seja nas tranças dos cabelos ou nas roupas e adereços. Isso revela uma ampla mudança ideológica representada pelo Ilê Aiyê, inspirando a população que transita nesses espaços a adotarem também um novo visual.

Em outro artigo publicado no jornal *A Tarde* em junho de 1991, escrito pelo jornalista Hamilton Vieira, percebe-se o envolvimento dos bairros populares para a realização de concursos de samba, alguns inclusive, com premiação em dinheiro patrocinados por políticos.

O II Concurso de Samba do Bairro do Garcia, por exemplo, que aconteceu domingo e segunda-feira, no Largo da Fazenda Garcia, teve o apoio de um postulante a Câmara Municipal, que, entre outros prêmios, distribuiu Cr\$30 mil, para o samba classificado em primeiro lugar, Cr\$15 mil, para o segundo e Cr\$10 mil, para o terceiro (*A TARDE* – CADERNO 2, 26 JUN. 1991, P. 1).

Analisando a repercussão da manifestação em questão, o artigo de Viera traz o nome dos grupos mais populares de Salvador, dentre eles, o *Leva Eu* e o *Jaké*, ambos do Engenho Velho de Brotas. Comparando os grupos juninos aos Blocos Afros e ressaltando a presença de pessoas negras na sua formação, Hamilton Vieira deixa claro o seu compromisso com a cultura negra presente nesses bairros.

Como os blocos afros, há grupos que conseguem ter um maior número de participantes ou simpatizantes. Os mais populares são *Samba Scorpius* (Engenho Velho da Federação), *Unidos do Capim* (Vale das Pedrinhas), *Pião*

Doido (Garibaldi), Fama (Alto do Gantois), Leva Eu, Jaké (Engenho Velho de Brotas), Samba do Morro (Alto da Bola, Federação) e, entre outros, Fogueirão (Vasco da Gama) (Idem, 26 jun. 1991, p. 1).

No que se refere à parte musical, o texto reforça a variedade rítmica do conjunto percussivo de cada grupo, consequência da busca por uma identidade. Vale ressaltar, que a participação e presença de músicos prestigiados nos ensaios de vários grupos sempre foi constante. Nomes como o do saxofonista Augusto Conceição, os percussionistas Gabi Guedes e Carlinhos Brown, ou até mesmo músicos de outros contextos como Armando de Melo Bastos, conhecido como Bastola do grupo Tríade e da Orquestra Sinfônica da Bahia, eram frequentadores dos ensaios do grupo Leva Eu, no Engenho Velho de Brotas. Em seu depoimento para o jornal, Bastola ressalta a organização dos sambas, bem como a criatividade de cada grupo e o importante papel de mantenedores da cultura joanina.

Bastola, além de ressaltar o grande nível de organização dos sambões juninos, disse ficar muito encantado com a variedade de toques imprimidos por cada grupo. "Cada grupo tem a sua levada, o seu ritmo característico, que é algo interessante musicalmente". O músico lembrou ainda que estes grupos de samba são importantes por contribuírem para a continuação do São João em Salvador. "Os sambões são uma ótima opção para juventude dos bairros populares, que muitas vezes não tem condições financeiras de viajar para o interior" (IDEM, 26 JUN. 1991, p. 1).

Ainda sobre a presença de músicos importantes na cena musical baiana, e o contexto do Samba Junino, o baterista Ivan Huol, do Grupo Garagem, em seu depoimento para a pesquisa, contou como foi sua experiência junto ao grupo Leva Eu, participando dos ensaios de samba durante oito anos no Engenho Velho de Brotas, bem como, acompanhando o grupo como integrante. Em 1984, por intermédio do músico Tony Mola, ele passou a frequentar os ensaios do grupo, talvez no intuito de navegar por outros contextos musicais. Durante esse período, foi construída uma amizade musical para além do samba, especialmente com um dos integrantes do Leva Eu, o músico percussionista Zé Carlos, gerando assim, uma parceria musical com o Jazz. Sua participação como músico do samba, lhe levou aos festivais anuais no São João, visitando os bairros vizinhos e suburbanos, atraindo

músicos de outros contextos, tal qual o próprio Bastola citado pelo jornal A Tarde.

Dentre os muitos aspectos abordados por ele estão: a qualidade musical dos instrumentistas, uma prática herdada, inconteste; a técnica de canto, cuja rítmica é bastante específica, sem os vibratos e com muitos glissandos; a complexidade rítmica da percussão. Questionando a influência da indústria musical na música proveniente de bairros populares, ele indaga sobre a visão planejada dessa indústria e a tentativa de “normatização” de suas características, ajustadas ao que se tem como “certo”, numa concepção europeizada da música (utilização de metrônomo, entonação dentro do campo harmônico etc.), e o processo de extrativismo midiático, certamente baseado no consumo. Esse comportamento da mídia, de certo, tende a excluir a população negra e/ou mestiça da participação e penetração em espaços de projeção social, como os dos meios de comunicação, dificultando a inserção desses artistas no mercado cultural.

Apesar de toda dificuldade de projeção midiática e exclusão dos processos geradores de riqueza, a resistência do negro baiano se revela ainda mais forte. A matéria do jornal A Tarde de maio de 1993, com texto de Hamilton Vieira, publicada no caderno Lazer e Informação, reafirma essa premissa. Nela, a cultura negra apresenta seu poder de transformação na necessidade de criação e reconhecimento pelo seu povo, uma força que revela, em si mesma, um enfrentamento político-racial dentro de um universo cultural de origem europeia. Em “Sambão Junino: africanizando o São João lusitano”, o autor mostra a força da cultura africana em Salvador e o seu poder de transformação, adicionando o elemento da cultura afrobrasileira, modificando a tradição de origem lusitana. Conforme o texto:

A força da cultura africana em Salvador é tão forte que altera tudo: agora é a vez do São João, de tradição lusitana, que os “Sambões juninos” ou “Samba-são-joão” transformam em palco para samba duro, levada e reggae, criando uma coisa nova, que termina sempre em arrastão, com a população dos bairros, seguindo atrás dos ritmistas (A TARDE, CAD. L&I, 09 DE MAIO 1993, P. 1).

Já o texto principal, na página 10, traz detalhes sobre a configuração rítmica, estética, influências ligadas diretamente ao candomblé, num paralelo entre a cultura do típico São João com os costumes afro-baianos.

A maneira como os grupos de “sambão junino” de Salvador festejam o São João e São Pedro acaba dando uma característica afro-baiana a estas comemorações lusoreligiosas, trazidas pelos padres e portugueses que vieram colonizar o Brasil. Tradicionalmente, o que caracterizava as festas de junho, eram as quadrilhas, atualmente mantidas em Salvador apenas nas festas escolares [...] (A TARDE, 9 DE MAIO 1993, P. 10).

Mas, o que teriam em comum, o “sambão” presente no Samba Junino e o forró do São João? Refletindo sobre esses dois universos, aparentemente tão díspares, encontram-se alguns elementos que, de certa forma, fazem a ligação entre os diferentes contextos. Grande parte do repertório do Samba Junino, por exemplo, é composto de músicas de samba de roda, e essas, por sua vez, trazem temas que se referem ao universo rural em suas letras. Dessa forma, ele estaria ligado ao São João, cuja presença é infinitamente mais intensa no interior do estado. Os instrumentos musicais tradicionais na cultura joanina, como zabumba, triângulo e sanfona, também poderiam ser associados ao universo rural com a viola e o sertão. Como nesse tema:

Pisa na galha do boi,  
Segura na galha do boi, oh mulher  
Segura na galha do boi, oh mulher  
Segura na galha do boi, oh mulher  
Ou então:  
Vou embora pro sertão, oh viola, meu bem viola  
Eu aqui não me dou bem, oh viola, meu bem viola  
Sou empregado da Leste, sou maquinista do trem  
Vou me embora pro sertão, eu aqui não me dou bem  
Oh viola meu bem viola

Como visto, os signos de uma africanidade latente na cidade de Salvador confronta seus elementos à cultura luso-brasileira, simbolicamente reforçando os elementos culturais do povo negro, e, de certa forma, satisfazendo um desejo requerido pelos mesmos, de maneira ressignificada, utilizando os símbolos próprios de sua cultura, mas também se ligando ao São João através de algumas características semelhantes e/ou compartilhadas.

Como apontado anteriormente, a influência dos Blocos Afros e o ideal afro-libertário do Movimento Negro Unificado foram de fundamental importância para a deflagração desse contexto. Destaca-se aí a presença do jornalista Hamilton Vieira, tantas vezes citado nesse trabalho, como uma das vozes em defesa e promoção da cultura negra em Salvador, assumindo uma

postura militante dentro de um veículo de comunicação como o jornal. Numa matéria anterior, também do jornal A Tarde, publicada em 23 de junho 1989 no Caderno 2, Hamilton Vieira reforça a influência e importância política do movimento negro frente a cultura soteropolitana, ressaltando o ativismo do bloco afro “Os Negões” e sua luta pela difusão dessa mesma cultura.

Na Festa de São João deste ano, amanhã, os integrantes do pagode de Os Negões sairão acompanhados pela banda Gangazumba do bloco afro Muzenza, a partir das 16 horas, do Terreiro de Jesus. O destino será vários bairros da cidade, com passagem pelos bairros do Engenho Velho da Federação e de Brotas, onde estão praticamente todos os grupos de samba da cidade, locais dos mais animados durante os festejos juninos (JORNAL A TARDE, 23 DE JUNHO DE 1989, P. 1).

Nesse contexto vale ressaltar, que o universo afrocêntrico da *Soul Music* negra norte-americana e os movimentos contra-hegemônicos da época foram importantes para a valorização da cultura negra entre alguns dos principais articuladores culturais do bairro como os já relatados anteriormente, Mário e Jorge Bafafé. Dentro desse universo midiático é importante destacar, além do jornalista Hamilton Vieira, a figura do poeta, professor e radialista Jônathas Conceição como outro importante propagador da cultura afro baiana, não só como escritor, engajado com a causa antirracista, mas também como apresentador da Rádio Educadora da Bahia no início dos anos 80. Nesse período, apresentou o programa chamado “A negritude está presente”, trazendo pessoas ligadas ao movimento negro, dentre elas integrantes de Blocos Afros. O dançarino e coreógrafo Negrizu, que também foi um dos entrevistados num desses programas, relata que:

Uma das rádios é essa, a Rádio Educadora, tá. E o programa era “a Negritude está presente”. Trouxe muita gente de Blocos Afros e tal, e eu tava... me destacava, meio a essa galera. Aí, por causa da dança e tal, e como era uma coisa nova, o negrinho dançando... Tem uma matéria: “Negrizu: o neguinho que dança barbaridade”. Eu fui falar sobre isso. Me parece que é em 1980. Eu acho que eu ia ser o “moço lindo”, [ou] eu ia concorrer! Eu fui o moço lindo do Badauê. Se foi o moço lindo do Badauê, já foi em 81 [1981]. Que eu me lembro, é mais ou menos isso daí, 13 dos 02 de 1981. Tô vendo cravado no Troféu. 13 dos 02 (NEGRIZU, apud MELO, 2017, p. 51).



## Processo de registro especial do patrimônio cultural e seus desdobramentos

No dia 16 de junho de 2016, aconteceu no Parque Solar Boa Vista, bairro do Engenho Velho de Brotas, a cerimônia de notificação pública para o processo de registro especial do samba junino, processo esse, requisitado pela Associação Só Samba de Roda e o Sindicato dos Músicos da Bahia. O evento foi inserido no projeto Boca de Brasa, promovido pela prefeitura e a Fundação Gregório de Mattos, e contou com a participação de grupos de samba junino, representantes de associações e artistas convidados. O resultado do pedido havia saído no Diário Oficial do Município em 13 de junho do mesmo ano, assim dando início ao processo de levantamento de dados para elaboração do dossiê técnico. Este incluiu um estudo etnomusicológico e etnohistórico, amarrados à oralidade e todas as fontes jornalísticas possíveis, um mapeamento dos principais redutos do samba junino, o universo imagético e sonoro, bem como, indicativos preliminares para produção de um plano de salvaguarda.<sup>9</sup> É importante ressaltar que o dossiê ficou disponível por meios digitais no site da instituição promotora (Fundação Gregório de Mattos) para que a comunidade de integrantes dos grupos de samba junino pudesse tomar conhecimento, ler e opinar, antes do material ser encaminhado para a análise e aprovação final.

Até este momento da consulta pública, já tinham ocorrido várias discussões no âmbito dos grupos em relação a importância, ou não, do possível registro como patrimônio cultural, pois estava sendo colocado em xeque que o samba junino estava redefinindo sua relação com o poder público, algo até então mais latente. Como colocado anteriormente, vários grupos tiveram relação de proximidade com políticos por causa de iniciativas de ambos os lados, assim permitindo apoios mútuos, mas sempre ligados a interesses de um grupo de samba específico que, em geral, individualmente buscava seus apoios, no máximo para a realização de um festival, que envolvia vários grupos.

O processo de registro criou uma situação nova que colocou os grupos em uma situação de horizontalidade e concorrência perante o poder

---

<sup>9</sup> A elaboração do estudo etnomusicológico e do parecer final foram solicitados só em 2017 aos autores deste texto e, após concluídos, foram integrados ao dossiê (BARBOSA, 2017).

público entre si, antes não experimentada, já que cada grupo atuava principalmente em seu bairro. Esta mudança ocorreu a partir do lançamento de um edital para comemorar o primeiro ano do samba junino como patrimônio cultural da cidade. O edital Prêmio Samba Junino foi lançado em 2018 por iniciativa da Fundação Gregório de Mattos, como primeira iniciativa para a salvaguarda do samba junino. O edital previa a contemplação de 06 projetos no valor de R\$30.000,00 destinados à salvaguarda do samba junino, cujas propostas pudessem incentivar o fortalecimento e a manutenção do Samba Junino na capital. Ações como, a realização de ensaios, festivais, concursos, apresentações e “arrastões”, poderiam fazer parte dos objetivos dos produtores, com realização prevista para o período junino. Este edital gerou imediatamente discussões acirradas entre os grupos, pois havia muito mais grupos do que prêmios previstos. Indiretamente o edital priorizava a participação de associações, provavelmente no intuito de agregar o maior número de grupos de samba. Mas, nem todos os grupos estão filiados a associações e estas, historicamente, mantinham relação de desconfiança e até conflito entre si e os sambistas, principalmente quando havia aporte financeiro envolvido. Obviamente, os projetos a serem aprovados pelo edital não contemplariam grande parte dos grupos, que por sua vez, não eram tão organizados politicamente nem possuíam/possuem registro como grupo cultural com CNPJ ou outros documentos, fato que os deixaria de fora desse processo. Tudo isso gerou discussão durante o processo de inscrição e ainda mais desconfiança em relação aos contemplados, aumentando os conflitos entre os grupos. Para complicar ainda mais a situação, durante esse processo, grupos de samba com estilo semelhante aos do Rio de Janeiro, que antes rejeitavam ou não compartilhavam dos mesmos interesses do samba junino, apareceram como grupos de samba junino ou ligados ao mesmo, tentando “abocanhar uma fatia desse bolo”, o que distorceu ainda mais o processo de construção de identidade do samba junino.

Assim, em contraposição ao objetivo principal e coletivo proposto pela salvaguarda, o reconhecimento e fortalecimento da tradição, surgiram questões que podem gerar alguns desgastes. O samba junino, manifestação de caráter familiar e, quase sempre sem fins lucrativos, depara-se com uma nova forma de injeção de dinheiro, que já existia antes, porém de forma modesta, com base na permuta entre políticos e os sambas. Mas, agora parece gerar interesses contrários entre os grupos, até mesmo entre os associados, o que

levou a uma situação que só no decorrer do tempo, com uma participação maciça de representantes dos grupos, pode ser melhorada para atender ao que foi proposto através da proposta de registro como patrimônio cultural. Questões como estas também foram apontadas em outros estudos sobre o impacto de políticas de patrimônio cultural, como p.ex. em Campos (2013) e Guillen (2013, p. 218) e certamente precisam de muita discussão, também no âmbito do samba junino, que segue os passos já experimentados do seu “primo”, o samba de roda do Recôncavo baiano, já inventariado (SANDRONI, 2005). Desde então o samba de roda tem tomado posições de protagonismo a partir da atuação dos grupos vinculados à casa do Samba em Santo Amaro, mesmo que o processo não tenha sido realizado sem discussões e conflitos internos.

## Conclusão

A história do samba junino é contada com orgulho pelos seus criadores. Um passado que persiste em não sair da memória de homens e mulheres que contribuíram para o fortalecimento e sobrevivência desse movimento, agora, patrimônio cultural da cidade<sup>10</sup>. Com esse dado novo acrescentado à sua história outros desafios surgem para serem superados. No âmbito político, por exemplo, surge a necessidade de definição e execução de um plano de salvaguarda que inclua um estudo mais profundo sobre especificidades do samba junino, no tocante à indumentária, à dança, à música, ao ritmo do samba duro e oficinas de criação de instrumentos. É indispensável pensar na definição de um calendário oficial para o samba junino, bem como equipar os locais de apresentações e festivais com mecanismos básicos para a realização de eventos em locais públicos. Outra ação que parece importante é a definição de um possível local como sede para o samba junino, onde possam ser discutidas questões relacionadas à manifestação, seja também local para apresentações, com a criação de um acervo com vídeos, fotos, textos, registros fonográficos etc. Nota-se, então, a necessidade de dar seguimento à “brincadeira”, levando às novas gerações,

---

<sup>10</sup> Apesar da participação de mulheres no samba junino, não apenas como dançarinas, mas também como promotoras e diretoras de alguns grupos, os sambas juninos são compostos, em grande maioria, por homens, quase todos negros e moradores de comunidades de baixa renda, onde a maior atividade cultural é o samba.

fato que começa a ser pensado e até realizado por algumas entidades, mesmo que de maneira ainda pouco expressiva.

Em relação à preservação e memória são poucos os registros fonográficos do samba junino. Os dois primeiros, importantes para o processo de consolidação do samba junino como manifestação cultural e histórica, foram produzidos em 1989: o disco “Swing” do Samba Fama, reverenciado até os dias atuais, cantado por muitos, e a coletânea “Os melhores sambas de São João da Bahia”. O primeiro, o disco “Swing”, traz um repertório intimamente ligado ao candomblé, com predominância do samba duro, além de um pout-pourri com sambas de caboclo.<sup>11</sup> O segundo disco é mais diversificado, com grupos de diversas regiões de Salvador. Ele traz um repertório variado, que alude para a diversidade cultural da cidade e traz músicas que transitam entre o samba reggae e o samba duro<sup>12</sup>. Após o ápice das gravações de grupos musicais com percussão em Salvador, Ilê Aiyê, Olodum, além dos próprios grupos de samba duro, a indústria fonográfica engessaria a musicalidade mais regional, crescente nos bairros populares, com a estrutura pop do pagode. No caso do samba junino, sua estrutura não prevê, necessariamente, uma dinâmica semelhante às músicas gravadas em estúdio e/ou tocadas nas rádios. O canto sem vibrato, executado de forma reta, com uma articulação mais percussiva, e a variação constante de andamento de forma intencional. A criação e recriação dos arranjos em performances ao vivo, o uso de um repertório, muitas vezes, “tirados de cabeça”, memorizados e improvisados com o uso de elementos do cotidiano, com liberdade para transformar um momento da performance em um novo tema. Algumas dessas características destoam do ambiente métrico das gravações em estúdio, o que, talvez, tenha transformado essa estrutura, mais aberta e livre de convenções, no que veio a se chamar de pagode.

Por essas e outras questões, acredita-se que o sucesso de grupos de pagode aos poucos enfraqueceu o movimento de rua do samba junino. Muitos de seus participantes, atraídos pela possibilidade de conseguirem fama,

---

<sup>11</sup> Destaque para as músicas “A Rolinha” de (Robson de Jesus) e “Tereza na fogueira” de (Marquinhos Fama, Augusto Conceição e Tinho Fama).

<sup>12</sup> Há grupos como Os Negões, com o seu samba *reggae* meio *funk* na música “Passos” do autor do autor Dude Santiago, e o Samba Scorpions, do cantor Tatau, ex-Araketu, com uma levada de samba duro e o uso de instrumentos de harmonia. Destaque para a música que abre o disco “Quero ser seu namorado”, de autoria de Tatau, música que alcançou as rádios soteropolitanas.

prestígio e o sucesso desses grupos, se enveredaram pelo pagode, e os jovens dos bairros populares não mais se interessaram em correr às ruas do bairro fazendo samba junino. Poucos grupos resistiram desfilando pelas ruas de poucos bairros e sem a mesma força de tempos atrás. Mas como Campos aborda na sua análise das políticas públicas referentes ao samba de roda (CAMPOS, 2013, p. 53), é possível criar diálogos entre a tradição e novos formatos de apresentação e representação, sem oposição antagônica, algo que se espera para o contexto do samba junino também.

Esse novo contexto do samba junino, com o reconhecimento público de sua contribuição para a cultura afro-baiana, introduz novo ânimo. Uma manifestação de enorme riqueza e criatividade, moldada pela diversidade inerente ao seu tempo, de caráter participativo e alegre como seu povo. Com mais de quarenta anos de resistência e uma invisibilidade histórica, certamente ligada a sua origem subalterna, tem finalmente o seu valor reconhecido como patrimônio cultural da cidade de Salvador, mas requer a contínua presença de representantes dos grupos na discussão das políticas que possam se destinar aos grupos e associações, tanto para registrar e documentar as trajetórias de grupos, quanto continuar na busca de novos caminhos possíveis, dentro do cenários de editais e outros mecanismos de apoios culturais.

## Referências

BARBOSA, Magnair. (Org.) *Samba junino: processo de registro especial do patrimônio cultural*. Salvador: Fundação Gregório de Mattos, 2017. 228 f. il.

CAMPOS, Lucia. Sobre a salvaguarda de uma prática musical: uma etnografia do samba de roda na World Music EXPO. In: SANDRONI, Carlos; SALLES, Sandro Guimarães de. *Patrimônio Cultural em discussão: novos desafios teóricos metodológicos*. Recife: Editora Universitária UFPE, 2013, p. 43-55.

DÖRING, Katharina. *Cantador de Chula: O samba antigo do Recôncavo*. 1. ed. Salvador: Editora Pinaúna, 2016. 256 p.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. O historiador e as políticas públicas sobre patrimônio cultural. In: SANDRONI, Carlos; SALLES, Sandro Guimarães de. *Patrimônio Cultural em discussão: novos desafios teóricos metodológicos*. Recife: Editora Universitária UFPE, 2013, p. 212-231.

LIMA, Arivaldo. *Uma crítica cultural sobre o pagode baiano: música que se ouve, se dança e se observa*. Salvador: Editora Pinaúna, 2016. 128 p.

LITERAFRO: O portal da literatura brasileira. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/291-jonatas-conceicao>. Acesso em: 10 dez. 2018.

LÜHNING, Ângela; MELO, Gustavo J. J. de O samba junino em Salvador: estudo etnomusicológico. In: BARBOSA, Magnair. (Org.) *Samba junino: processo de registro especial do patrimônio cultural*. Salvador: Fundação Gregório de Mattos, 2017, p.70 – 118.

MELO, Gustavo, J. J. de. *Samba Junino: o samba duro e o São João de Salvador*. 154 f. il. 2017. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

SANDRONI, Carlos. (Coord.). *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Brasília: IPHAN, 2005.

SILVA, J. C. O querer é o eterno poder: História e resistência no bloco afro. *Afro-Asia* -UFBA, Salvador, v. 16, p. 107-115, 1995.

SOUZA, F. S. Jônatas Conceição, um poeta afro-brasileiro. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 46, n. 4, p. 40-44, out./dez. 2011. Disponível em: <file:///C:/Users/DELL/Downloads/10204-36991-1-PB.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2017.

UZÊDA, E. Morre, aos 57 anos, o jornalista Hamilton Vieira. *Jornal A Tarde*, Bahia, dez. de 2012. Disponível em: <http://atarde.uol.com.br/bahia/salvador/noticias/1472905-morre-aos-57-anos-o-jornalista-hamilton-vieira>. Acesso em: 30 de jun. 2017.

VIEIRA, Hamilton. Negros relembram João Cândido/Roteiro do pagode. *Jornal A Tarde*, Salvador, 23 jun. 1989. Caderno 2, p. 1

VIEIRA, Hamilton. Um São João movido ao som do sambão. *Jornal A Tarde*, Salvador, 21 jun. 1990. Caderno 2.

VIEIRA, Hamilton. Sambão junino: africanizando o São João lusitano. *Jornal A Tarde*, Salvador, 09 mai. 1993. L&I, p.10

Recebido em: 31/10/2018

Aprovado em: 04/12/2018

# 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 da Silva<sup>1</sup>

**Resumo:** O objetivo deste artigo é abordar o arquivo fotográfico como artefato de memória. A fotografia em questão, denominada como bailarina do Morro da Favela, foi produzida pela Divisão de Turismo do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) durante a passagem de Walt Disney pelo Brasil em agosto de 1941. A proposta de uma memória fotográfica, se articula num processo em que a percepção da imagem transita entre a noção de arte e testemunho dos acontecimentos. Ao mesmo tempo o artigo insere uma discussão sobre a emergência das escolas de samba no âmbito das relações culturais, e com isso, problematizando através da imagem, as contradições da política de turismo no contexto da “Política da Boa Vizinhaça”.

**Palavras Chave:** fotografia, escola de samba, relações culturais, memória, turismo

## THE PHOTOGRAPHIC MEMORY OF HOLLYWOOD IN MADUREIRA: EDITING POSES AND FLAGRANTE OF THE DANCER OF THE SLUM HILL IN THE CONTEXT OF THE "GOOD NEIGHBOR POLICY.

**Abstract:** The purpose of this article is to approach the photographic archive as a memory artifact. The photograph in question, named as a dancer from Morro da Favela, was produced by the Tourism Division of DIP (Department of Press and Propaganda) during Walt Disney's visit to Brazil in August 1941. The proposal for a photographic memory articulates in a process in which the perception of the image transits between the notion of art and witness of events. At the same time, the article inserts a discussion about the emergence of samba schools in the context of cultural relations, and with this, through the image, problematizes the contradictions of tourism policy in the context of the "Good Neighbor Policy".

**Keywords:** photography, samba school, cultural relations, memory, tourism

---

<sup>1</sup> Doutorando em Memória Social na Unirio - sormanisil@outlook.com



**Fig. 1. Setor de Fundos e coleções: Arquivo Nacional**  
Imagem da bailarina do morro da Favela, ou morro da Portela<sup>2</sup>

### Uma digressão sobre a fotografia:

A noite de batucada organizada para a visita de Walt Disney possibilitou a produção de um rico conjunto de imagens, atualmente composto por 10 fotografias em preto e branco, e todas foram produzidas no período noturno, se restringindo ao ambiente interno da escola de samba Portela, em agosto de 1941. Mas a história desses arquivos é longa. A imagem que temos acima (fig.1) é derivada dos negativos que sobreviveram à poeira do tempo, e do risco de perda nos arquivos. Depois de anos sob a responsabilidade, em condições precárias, nas instalações da Polícia Federal no Rio de Janeiro. Parte deste acervo que estava sob a guarda da antiga Agência Nacional, com a

---

<sup>2</sup> A fotografia foi publicada nos jornais: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro de 26 de agosto de 1941 p.13, *O Imparcial*, Rio de Janeiro de 26 agosto de 1941 p.5, *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 18 de janeiro de 1946 p.8.  
*O Jornal*, Rio de Janeiro 26 de agosto de 1941 p.10.



extinção do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), foram cedidos ao Arquivo Nacional, que o reclassificou e recentemente disponibilizou como fonte. Atualmente tais documentos foram contemplados, em conjunto com outros documentos do Arquivo Nacional, dentro do projeto da Unesco denominado “Memória Mundo”, aspecto que o torna mais representativo.

A fotografia em questão (fig.1) foi a que mais se destacou desse dossiê produzindo pela Divisão de Turismo, cuja função era produzir e distribuir as fotografias. Assim, a imagem circulou pelos diversos jornais na época, e a encontramos também no livro *Imperialismo Sedutor* do historiador Antônio Pedro Tota. Infelizmente não temos, até o momento, a informação definitiva sobre o fotógrafo responsável pela produção do arquivo<sup>3</sup>. O mesmo pode ser tanto obra de um fotógrafo brasileiro, como estrangeiro. Nesta época atuavam nos quadros funcionais do DIP diversos fotógrafos estrangeiros. Um exemplo que temos, e que por sinal está registrado neste artigo, (Fig.2) foi a atuação de Jean Manzon. O fotógrafo francês estava presente na comitiva da Divisão de Turismo que acompanhou a visita de Walt Disney. Na oportunidade ele apresentou para Disney na ABI (Associação Brasileira de Imprensa) uma parte de seu trabalho fotográfico no Brasil denominado: *Exposição de Reportagens Fotográficas*, que provavelmente era resultado de sua atuação como diretor de cinema e fotografia, cargo que exerceu entre 1940 e 1943, antes de ser contratado pela revista *O Cruzeiro*. Sendo assim existe uma boa hipótese de que Jean Manzon tenha participado da equipe de fotógrafos, ou mesmo auxiliado na produção da memória fotográfica desta noite histórica de Disney em Madureira. O estilo de preparação da cena, com poses para a produção da fotografia, elementos que encontramos facilmente nos trabalhos do fotógrafo francês, é identificável na imagem, todavia os registros oficiais da agência nacional não identificam o seu autor.

Nesta época as fotografias produzidas pelo DIP passaram a ter uma abordagem para além do sentido meramente informativo. A adoção de máquinas mais modernas permitiu que os fotógrafos inserissem em suas produções o registro de movimentos, poses e espaços. Segundo MAUAD (2017) a composição do espaço fotográfico está intimamente vinculada ao equipamento utilizado por esses profissionais. Essas disponibilidades técnicas

---

<sup>3</sup> Não é objetivo do artigo estabelecer uma discussão sobre a autoria da fotografia neste momento da pesquisa.

permitiram um campo de atuação muito importante através da consolidação do fotojornalismo, enfatizando o sentido de verossimilhança, que a imagem carrega na sedução do olhar. Articulado um princípio estético em que os cenários também seriam inseridos, artística e tecnicamente pela destreza dos fotógrafos promovendo as suas montagens. Assim constatamos na fotografia (fig. 1) o sentido profundidade, além do jogo de luzes capazes de transformar o chão da agremiação em um palco de apresentação, o que comprova uma habilidade advinda da experiência do fotógrafo. É como se todo acontecimento estivesse resumido naquela imagem.

No restante da cena, que provavelmente foi organizada pelo fotógrafo, a pequena bailarina aparece sendo coordenada pelo professor da escola de samba, o Paulo da Portela, e ao mesmo tempo a assistida por Disney e sua comitiva. Estavam sentados no mesmo plano da pequena dançarina, posição que configurou uma imagem única. Trata-se de uma cena rara do cinema afro-latino. Basta ver nas imagens que podemos colher de forma rápida na internet sobre essa viagem de Disney pela América Latina, provavelmente a única imagem em que aparece a população negra, é consequência desses registros na quadra da Portela. Indicando a emergência das escolas de samba no campo das relações culturais brasileiras. Desta forma a imagem como linguagem problematiza um ângulo, pouco discutido na perspectiva racial, mais muito presente nas diretrizes que rondavam a política de Turismo do DIP.

A fotografia da bailarina do morro da Favela foi produzida num contexto de sociabilidade urbana de valorização do samba, do malandro, e de uma cultura popular que ganhou diversos planos interpretativos na chamada Política da Boa Vizinhança. Para além da imagem, sobretudo dimensionando os seus entornos de produção, não é difícil constatar o caráter “noturno” que circulava nas relações culturais, do raro enquadramento da população negra, e especialmente quando essas práticas se articulavam com algumas questões de política externa.

Jonh Berger (2013) sublinha que devermos compreender uma fotografia considerando o conteúdo invisível, chamando a nossa atenção menos para a forma, e sim para o tempo, no jogo entre ausência e presença. Desta forma as contradições do regime estão ali na imagem mediando pela tensão do ato de fotografar, selecionando cenários, ao mesmo tempo

buscando afirmar a legitimidade de registrar um importante acontecimento num terreiro de escola de samba na década de 40. Embora já estivessem disponíveis muitas câmaras, técnicos e um produtor de Hollywood naquela noite em Madureira. Coube a veterana ferramenta da máquina de fotografar a função de produzir uma das primeiras narrativas das escolas de samba. Neste sentido, a fotografia funciona como a memória, impulsionada por práticas de edição, seleção e enquadramentos de seus objetos.

Para finalizar essa breve digressão, caberia perguntarmos qual o lugar de origem da pequena bailarina. Seria mesmo do morro da Favela? Não seria uma identificação produzida pelos jornalistas do jornal *O imparcial* quando receberam a fotografia distribuída pelo DIP. Nas matérias publicadas pelos jornais *Correio da Manhã*, *O Jornal* e *Diário Carioca*, a pequena dançarina, que alguns classificaram com cerca de seis anos de idade, foi identificada como moradora do morro da Portela. No campo das representações o morro da Favela, hoje morro da Providência, localizado na região portuária do Rio de Janeiro, é lugar de memória para compressão do próprio samba e da história dos negros no Brasil. Enfim, a questão é que a presença de Walt Disney na Portela atraiu sambistas de diversos locais, e mesmo de simples admiradores de seus desenhos para um acontecimento em Madureira.

### **Contextualizando a construção da memória fotográfica**

Uma parte importante da visita de Walt Disney ao Brasil, em 1941, foi coordenada pelo Setor de Turismo, que na época era vinculado ao Departamento Imprensa e Propaganda. Assim a sua presença na Escola de Samba Portela resultou num conjunto de fotografias. Algumas foram publicadas nos jornais, enquanto que outras imagens ficaram sob a guarda da antiga Agência Nacional, e posteriormente cedidas ao Arquivo Nacional. Em virtude do processo de digitalização<sup>4</sup> foram recuperados alguns negativos produzidos no referido encontro, o que nos possibilita compreender na perspectiva da visualidade os detalhes deste importante acontecimento na trajetória das Escolas de samba.

---

<sup>4</sup> A fotografia em questão é derivada dos negativos da Agência Nacional.

No circuito de Walt Disney pela América Latina ele coletou dados sobre as culturas locais. Em alguns países como Uruguai e Argentina foram produzidos documentários, os quais fazem parte hoje de uma memória visual da diplomacia cultural do período da Segunda Guerra Mundial. Uma discussão que tem chamado a atenção de pesquisadores de diversos campos disciplinares. A música, os arquivos, as performances, os festivais e o próprio trânsito de artistas entre os países são temas que estão sendo abordados através de múltiplas perspectivas.

Embora a presença de Disney no Rio tenha sido no mês de agosto, o Setor de Turismo inseriu na agenda do ilustre visitante uma exposição de fotografias de Jean Manzon sobre a diversidade da cultura brasileira, sobretudo o carnaval. (Fig.2) A realidade é que o carnaval sempre foi um campo muito rico de produção de imagens. Debret celebrou em suas gravuras a herança do entrudo português, que tomou conta do carnaval no século XIX. As Grandes Sociedades se inspiravam no carnaval de Veneza, os confetes e flores evocavam as lembranças das tardes italianas.

Com a implantação da indústria fonográfica, o advento da música popular consolidou o samba e as marchinhas carnavalescas numa narrativa sobre os elementos da nacionalidade. Assim o surgimento e a popularização dos meios de comunicação de massa como o rádio, a música popular foi celebrada como ícone de exportação. A cantora Carmen Miranda tornou-se a embaixatriz do samba. Para FLECHET (2013)<sup>5</sup> as identidades nacionais estão vinculadas ao processo de produção cultural, ou seja, é interessante perceber as ações dos Estados Nacionais operando a música como instrumento de diplomacia cultural. Assim, sugerimos que a fotografia em questão deriva desta dinâmica política e social. Coube um espaço comunicativo através das fotografias públicas, cuja função para sua legitimação era capturar traços de uma busca pela justiça social, integração social e luta antifascista.

A questão central que nos interessa problematizar neste artigo é a ambivalência da imagem produzida pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), em 1941, no terreiro da Escola de Samba Portela (Fig.1). Assim, se por um lado a fotografia foi lembrada no sentido de representar as relações desiguais entre o Brasil e os Estados Unidos (TOTA, 2000, p.96).

---

<sup>5</sup> Para Anais Flechet a noção de diplomacia musical foi pouco explorada pelos pesquisadores.

Numa outra abordagem é interessante pensar a produção da imagem como um contradiscurso das relações culturais no contexto de emergência dos regimes totalitários no mundo. MAUAD (2014) em seu estudo contextualizou uma geração de fotógrafos do pós-guerra, observando o sentido de engajamento social. Nesta perspectiva as imagens surgem como resultado de um processo de intertextualidade ao absorver formatos narrativos de outros contextos, elas são condicionadas por outras, mesmo produzidas em espaços e tempo diferentes. Caso contrário, o resultado disso tudo é um olhar saturado ideologicamente sob a imagem. Notificando um enquadramento do artefato imagético como apenas instrumento de propaganda oficial do Estado Novo<sup>6</sup>. Na realidade tal abordagem representa uma forma de classificação, e automaticamente uma desclassificação da fotografia, em busca de uma totalidade.

Assim, a fotografia da pequena bailarina deve ser compreendida como linguagem num contexto social muito complexo, na qual o regime político instrumentalizou o gênero musical samba, para demarca-lo como espaço da nacionalidade; mas abriu janelas interessantes nunca visualizados anteriormente. Neste sentido a própria produção da fotografia deve ser entendida como um acontecimento singular na História das Escolas de Samba. MCCANN (2004) ao discutir a emergência de sambistas importantes como Blecaute<sup>7</sup> e Wilson Batista no universo radiofônico entre 1930 e 1950, mostrou que o samba foi utilizado tanto para apoiar como desmentir a retórica da democracia racial.

Numa abordagem interpretativa a ambivalência da imagem pode ser referendada como um sociograma capaz de articular a percepção da emergência das escolas de samba no âmbito das relações culturais. Além de sua função documento, ela assume, quando atravessa outras temporalidades, uma aderência de arte da memória. Sendo assim, é fundamental compreender a imagem a partir de uma percepção de aderências simbólicas, o que implica em pensa-la em sua capacidade de efetuar múltiplas ressignificações identitárias. (SILVA, 2011)

---

<sup>6</sup> Essa questão será aprofundada em reflexões futuras a partir da orientação de fotografia pública.

<sup>7</sup> Conhecido como o General da Banda, Otávio Henrique de Oliveira nasceu na cidade paulista de Pinhal em 05/12/19.

Neste sentido, a fotografia assume uma dimensão de potência criativa em que a imaginação e a memória nos insere num processo de construção de imagens, ou seja, a construção social da imagem é fenômeno muito semelhante construção social da memória. (SILVA, 2011, p.229) A fotografia como coisa, um objeto material e ao mesmo tempo imaterial, funciona como um disparador de lembranças. Situando-se assim como mais um dos itinerários<sup>8</sup> da memória. Por outro lado, estamos diante de uma nova fase em que as imagens derivadas de reprodução técnica se afirmaram pela complexidade de sua multiplicidade. Desta forma o arquivo(fig.1) que articulamos como artefato de memória não é o mesmo circulou nos jornais durante a política da boa vizinhança, todavia essa condição do arquivo de sua duplicidade é capaz de produzir um efeito para que possamos ressignificar as origens de sua produção, encontrado os elos entre o seu passado e o presente e vasculhando os efeitos de sua circulação e produção como memória.

A perspectiva que considera os elementos da produção da fotografia trabalha articulada a uma instância marcada pela via criativa do pesquisador. Captando ações e sentidos, muitas vezes não percebíveis diretamente na imagem, mas que foram determinantes para a sua produção. Segundo (KOSSOY, 2001, p.143) a finalidade da produção do artefato fotográfico é um dos principais núcleos metodológicos das análises estéticas das fotografias. É neste sentido que a fotografia foco desta análise será abordada

### **O poder das Agências “governamentais” na produção do imaginário.**

Conforme (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.208): “*não existe forma sem formação, e não existe imagem sem imaginação*”. Compreendemos que parte da ideia que resultou na produção da fotografia da bailarina do morro da Favela foi gestada em solo nacional, pelo Departamento de Imprensa e Propaganda; entretanto as suas impressões também estão ligadas ao contexto social mais amplo. Isto é, se faz necessário refletir que seu nascimento está vinculado a uma estrutura formada pelos objetivos da política externa da época, que ficou popularmente conhecida como a “Política da Boa da

---

<sup>8</sup>A ideia de itinerários históricos culturais deriva de uma dissertação de mestrado do ICOMOS -Conselho Internacional de Monumentos e Sítios. (BERND, MANGAN,2017).

Vizinhança,” do presidente Roosevelt para a América Latina. Tal política acentuou as relações entre o Brasil e os Estados Unidos no contexto da Segunda Guerra Mundial. Fizeram parte deste cenário imagético diversos elementos: as músicas de Ary Barroso, o samba, o Departamento de Imprensa e Propaganda, a CIAA de Nelson Rockefeller, Walt Disney, e, sobretudo, a emergência da cultura visual, em que a fotografia ganhou centralidade.

Em 1941, Walt Disney não era apenas mais um dos inúmeros ilustres visitantes que chegaram ao Brasil, em geral, por meio de navios que ancoravam no Cais do Porto carioca no intuito de conhecer a cidade do Rio de Janeiro. A sua viagem foi feita por avião. Disney tinha uma missão bem definida, que envolvia uma formulação de linguagem estética para toda América Latina, no sentido, de neutralizar o avanço do fascismo na região. (LOCHERRY, 2015).

Por outro lado, a imagem do Brasil estava inevitavelmente ligada ao imaginário projetado para o exterior na forma de “terra de samba e pandeiro”, aliás muito bem lembrada no samba de Assis Valente: “Brasil pandeiro”. Uma imagem construída nas primeiras décadas do século XX, através do cancionário popular, articulada a um processo identitário do país repleto de contradições. Para um discurso que já gravitava nos limites da política de turismo essa imagem do Brasil representava um verdadeiro atraso<sup>9</sup>. Para os estrangeiros que desembarcavam aqui fugindo da guerra essa diferença guardava um tom de esperança em relação ao que acontecia na Europa.

A presença de Disney no Brasil durou cerca de três semanas, e sua presença na Portela passou por diversas mediações, antes de ocorrer de fato. Afinal o contexto da Segunda Guerra Mundial era um momento delicado, o país representava uma área estratégica por sua posição privilegiada no Atlântico Norte. Não fora coincidência que antes de chegar ao Rio, Disney passou por Natal, que posteriormente teve seu espaço cedido para instalação da base americana.

O envolvimento forçado do Brasil na guerra se desenvolveu com muita negociação nos bastidores. Segundo DUMONT (2014) naquela conjuntura, não havia ainda uma burocracia de política exterior completamente sistematizada, o que configurava um conjunto de relações

---

<sup>9</sup> Neste campo do *Pensamento Social brasileiro* reúne uma diversidade autores a partir do fim do século XIX.

político-administrativas em torno de figuras centrais que atuavam no DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda). Especialmente na figura de Lourival Fontes, cujo acompanhamento das atividades culturais, já realizava anteriormente. Em 1933, ele já era percebido pela imprensa carioca como uma espécie de controlador-mor do setor do turismo do Distrito Federal. (SILVA,2018)

Com a criação do DIP, em 1939, sua função foi ampliada. As funções atinentes à censura cinematográfica contaram com a participação de personalidades do então Ministério do Exterior. Tal aspecto configurou uma mistura de funções burocráticas que contextualizam o momento de envolvimento do país com a guerra. Ou seja, o país se organizou administrativamente muito em função das emergências de um tenso contexto internacional. O cinema atuaria como forma de mediação.

No mesmo ano, no glamoroso cassino da Urca, o dramaturgo norte-americano Marc Connelly presenciou a apresentação da cantora Carmen Miranda. Naquela oportunidade a exuberância de sua performance conquistou a atenção do empresário Lee Schubert. Era a descoberta da “pequena notável”. A consequência deste encontro resultou em um contrato com a cantora, que teve inclusive chancela do cônsul norte americano no Rio. Carmen Miranda se tornava uma artista exclusiva da *Select Operating Corporation*, o que lhe garantia espaço de atuação em locais exclusivos do grupo. Surgia a embaixatriz do samba que significou basicamente no estreitamento das relações entre os dois países.

Foi a própria cantora que estilizou um traje típico das baianas, e assim tornando-se a artista mais conhecida no exterior. A dança em sintonia com a música ocupou um espaço muito particular nas diversas nacionalidades. Portanto se os Estados Unidos tinham o foxtrote, Cuba a rumba, o Brasil, que em outro contexto era terra do maxixe, agora aparecia com o samba. MENDONÇA (1999) observou que Carmen Miranda assinou o seu contrato em 1939, e partiu neste mesmo ano para se consolidar como a grande divulgadora do samba.

Através dessas relações se esboçava a estratégia de construção de uma linguagem para a América Latina, que ganhou contornos mais definidos na Feira Mundial de Nova York, cujo homenageado foi o Brasil. Naquela oportunidade os organizadores da feira dedicaram um espaço exclusivo com



as cores verde e amarela, projetado por Lucio Costa e Niemeyer. A inauguração se deu no mês de abril, alcançando um público de 44 milhões de pessoas, em 4 meses. No campo tecnológico, uma das novidades apresentadas foram as fotografias em cores para o consumo em grande escala, e as luzes fluorescentes. (TOTA, 2000).

Segundo (JUNIOR, 2017, p.131), Carmen Miranda se apresentou na feira representando o Brasil, sob a supervisão do Departamento de Imprensa e Propaganda, dado que situa a esfera de atuação do órgão para além das fronteiras nacionais. A principal função da agência governamental era cuidar da imagem do país. Nesta época o DIP selecionava ativistas e artistas que formulassem uma perspectiva ideológica favorável ao regime. O órgão era diretamente ligado à presidência da República, e exerceu diversas ações no campo das relações culturais, sobretudo, através do financiamento de turnês de artistas.

Contextualizando a época, Correa (2000, p.261) destaca o caso de uma fotógrafa norte-americana que teve seu trabalho recusado durante a realização da feira de Nova York. A razão da censura foi em virtude do trabalho ter como temática a exposição da população negra brasileira durante o carnaval. Naquela oportunidade, o representante da CIAA justificou a censura argumentando a posição do governo brasileiro, que naquela conjuntura, evitava a autorização de filmes mostrando muitas pessoas negras. *Há muito mais no Brasil que saculejos de negros, negros no carnaval, instituições religiosas e bricabraque*". (Apud. CORREIA, 2000, p.261)

Tais elementos mostram os fragmentos da formação dos "agenciamentos" no campo das relações culturais entre Brasil e Estados Unidos, mediados pelas agências governamentais. Percebe-se que, de acordo com os interesses em questão, eles se complementavam, absorvendo possíveis divergências de grupos internos, em função de questões estratégicas articuladas sob a órbita dos Estados Nacionais. O que demonstra também os limites identitários dessas "fronteiras" permeadas por disputas, negociações, silêncios, tudo isso produzindo memória como uma espécie de "imagem ausente". (GOMES e VIEIRA, 2016)

Sendo assim através do artefato fotográfico da bailarina do morro da favela notificamos a percepção de algumas zonas sóbrias que atuaram assessorando o imaginário nos setores da política externa daquela época. BOEHN (2015, p.32) em sua reflexão sobre o lugar das imagens observa que a

imagicidade<sup>10</sup> nada depende do objeto representado. Elas evocam como elementos ausentes na imagem, recortados e editados, mas ao mesmo tempo presente. Neste sentido a memória assim como a fotografia assume formas de edição e seleção. A percepção da fotografia, sob uma proposta reflexiva, não pode ser analisada desconsiderando o contexto social na qual está inscrita e nasce. É necessário compreender o processo de produção e circulação, sobretudo pela sua singularidade em registrar o negro nas relações culturais, em conjunto com o sistema de valores dos agentes que disputavam direção da política de turismo da época. Em que modernizar implicava na cultura do corte e edição da memória africana.

### Os cenários do “samba” para Disney

Os registros de imagens sobre a presença de Disney no Brasil em 1941 são extensos. Afinal sua presença no Rio serviu também para a divulgação de pontos turísticos da cidade. As reportagens de jornais e revistas evidenciavam grande expectativa sobre a visita. Antes mesmo de sua chegada em terras brasileiras, a vinda de figura tão marcante já se configurava como um acontecimento. Foi neste clima que aconteceram as primeiras exibições do filme *Fantasia* para uma exclusiva e seleta audiência no navio Argentina, ancorado no cais do porto carioca. Ali estiveram presentes diversas autoridades, entre elas Lourival Fontes, diretor do DIP, Israel Souto, diretor de cinema e teatro, e Assis de Figueiredo, diretor de turismo.

A recepção de Disney foi organizada com honras de chefe de Estado. Contou com a participação de quase todo alto escalão do governo de Getúlio Vargas: de gente como Oswaldo Aranha à primeira dama Darcy Vargas. Tal produção não escondeu que o objetivo central do filme era apenas uma plataforma para encobrir o lado político e estratégico de sua atuação como embaixador da “Política da Boa Vizinhança”. (KAUFMAN,2009, apud. ROSA, 2010). Os encontros com autoridades brasileiras, intelectuais, reuniões e visitas aos pontos turísticos da cidade resultaram num campo muito rico de

---

<sup>10</sup> Imagicidade não depende em nada do objeto representado. As imagens não são simples representações demonstrativas de uma significação já construídas em outro lugar, são, ao contrário, mostrações originárias. (BOEHM,2015,p.32)

imagens sobre um Brasil moderno que o regime desejava projetar, com destaque para as praias da Zona Sul da cidade.

Sempre acompanhado por membros do Departamento de Imprensa e Propaganda, em uma das atividades, Disney assistiu uma apresentação de músicos brasileiros. Foi no dia 21 de agosto, no período da tarde, nos estúdios da tradicional Radio Club do Brasil. A apresentação ficou a cargo da orquestra PRE-8, sob a responsabilidade de Romeu Ghispmann, e um dueto de cantores formados por Paulo Tapajós e Nuno Roland. O Correio da Manhã classificou o evento como: "Os sambas para Disney". No repertório: "Aquarela do Brasil", de Ary Barroso; "Rancho fundo", também de Ary Barroso, em parceria com Lamartine Babo; "Ritmo de samba na cidade", de Luciano Perrone; "Onde o céu é mais azul", de João de Barro; Aberto Ribeiro e Alcyr Pires Vermelho e o clássico do folclore nacional "Meu limão meu limoeiro". Ao final da apresentação Disney não esqueceu de elogiar "Aquarela do Brasil", classificando-a como "admirável". Segundo o mesmo jornal, após a apresentação dos músicos, Disney subiu ao palco, e assistido pelo então diretor de turismo Assis de Figueiredo, examinou os detalhes de alguns instrumentos: o reco-reco, o tamborim e o chocalho. Tais instrumentos foram incorporados na composição instrumental dos conjuntos regionais, e exerciam sua primazia durante as performances das escolas de samba. Foi uma época em que os instrumentos de percussão ganharam visibilidade no rádio, advindo de uma longa tradição nas festas carnavalescas, mas que se tornaram ícone na emergência das escolas de samba. (CORREIO DA MANHÃ, 26 de agosto de 1941 p.13).



Fig. 2 fotografias do SNI -Fundos e coleções: Arquivo Nacional–fotografia de Disney na ABI, ao centro, à esquerda o fotografo Jean Manzon e no fundo Assis de Figueiredo, diretor de Turismo

Como sugere a imagem (fig.2), a passagem de Disney pelos países da América Latina foi dotada de um tom de trabalho de campo para seus filmes. A fotografia se refere a um dos momentos da coletiva de imprensa, em que foi recepcionado no dia 18 de agosto de 1941, no Rio. Pode-se perceber a atenção que o artista deu ao ser apresentado, durante uma exposição de fotografias, para uma imagem que no alto da parede, que retratava um grupo de foliões de rua. Provavelmente dançando o frevo pernambucano, que aliás foi introduzido no Rio de Janeiro em 1935, pelo comerciante Vitorino Rios. Os clubes de frevo tiveram durante muito tempo um papel de destaque, inclusive desfilando na mesma passarela das escolas de samba. A imagem também apresentou alguns pontos turísticos, os quais Disney incluiu em sua agenda, todavia a imagem do carnaval parece ter aguçado sua atenção, o que ratifica um dos objetivos de sua viagem em conhecer alguns elementos do carnaval brasileiro.

A visita também teve alguns contratemplos envolvendo membros de sua comitiva, os quais cometeram algumas “gafes”, mas com sensibilidade soube contornar a situação. Disney conseguiu persuadir as autoridades do

Setor de turismo para que o conduzisse ao espaço das escolas de samba. Sendo assim obteve o triunfo de visitar um terreiro de escola de samba, de forma singular para a época, pois contou com bom suporte do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda). Trata-se de um registro imagético raro, pois como veremos mais adiante, a cobertura jornalística abordou a existência de um terreiro de escola de samba como algo desconhecido, até mesmo para a maior parte da população da cidade.

Na época era bem nítido um tipo de samba que dominava o universo radiofônico. Geralmente composto por artistas derivados dos extratos sociais de classe média. A oficialização das festividades do carnaval de 1932 foi o grande acontecimento do período. As escolas de samba que tinham sido recentemente incorporadas ao calendário oficial da cidade, pelo Prefeito Pedro Ernesto, eram identificadas através de seus baluartes: Paulo da Portela, na antiga Vai como Pode; Cartola, na Estação Primeira de Mangueira; Mano Elói, na Deixa Malhar; Antenor Gargalhada, da Azul e Branco do morro do Salgueiro, e toda uma série de sambistas que foram nomeados cidadãos do samba.

A ideia de Cidadão Samba, criada no ano 1936, em oposição a figura do Rei Momo e do Cidadão Momo<sup>11</sup>, talvez seja a primeira configuração de identificação dos sambistas das escolas de samba no plano das relações culturais. A proposta acolhia a função de autenticidade, promovendo um saber popular que seria transmitido entre as gerações, que demarcava também uma memória visual através da fotografia. O interessante é que a ideia surge no contexto de emergência de uma nova logística da percepção que se desenvolvia nas ondas do rádio, que diferentemente do teatro de revista, música e performance; o rádio facultava a descontinuidade do campo de visão entre o emissor e o receptor da mensagem. Assim, as narrativas de autenticidade do samba de morro interagiam com essas novas formas de percepção.

Paulo Portela, que participou deste evento organizado pelo DIP, ao lado de Heitor dos Prazeres e Cartola, já estava na escola de samba Lira do Amor. Um dos motivos de sua saída da Portela foi em virtude de alguns

---

<sup>11</sup> Ver In: SILVA, Sormani da. *Escola de Samba Deixa Malhar: Batuques e outras sociabilidades no tempo de Mano Elói na Chácara do Vintém entre 1934 e 1947*, Dissertação de Mestrado -PPRER- CEFET: RJ, 2014.

dirigentes impedirem a entrada de Heitor do Prazeres no desfile da Portela. Paulo da Portela entendeu o acontecimento como uma desfeita pessoal, e abandonou a sua agremiação de coração, o compositor foi cidadão momo, cidadão samba, e era um dos principais nomes do conjunto das Escolas de Samba. A sua imagem registrada em diversas fotografias durante o evento pode ser visualizada sob vários ângulos, o que mostra a sua interação com a produção de imagens, envolvendo técnicos, fotógrafos e demais participantes do evento.

Nos resta saber alguns detalhes desse encontro, realizado em Madureira. O setor de turismo, depois do evento nos Estúdios da Rádio Club, teve apenas cinco dias para organizar a recepção de Walt Disney, tendo como mediadores os sambistas da Portela. No dia 25 de agosto, data de celebração do Dia do Soldado, foi a solução encontrada para atender às pretensões do ilustre visitante.

Desta forma sob a supervisão do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) foram garantidos os protocolos de censura e segurança nacional para o evento. Para isso foi delimitado que os registros das imagens se resumissem ao período noturno, aspecto que limitou o campo de visão das fotografias. Não podemos esquecer que a guerra<sup>12</sup> e a produção de imagens, por meio do cinema ou da fotografia, estão em alguma medida interligadas, processo que permite observar o triunfo da imagem sobre o objeto, sobre o fato, lembrando as análises de Paul Virilio, em seu clássico “A máquina de Visão” (1988) e outros.

## **Hollywood em Madureira: Disney em uma noite de batucada na Portela**

A comitiva de Disney saiu do Copacabana Palace às 17:00 horas, em direção à Escola de Samba Portela, com uma rápida passagem no morro do Salgueiro, sobre as qual não temos registro visual. Cabe lembrar que determinados aspectos podem parecer meros detalhes de narrativa, mas informam o controle e limitação da produção de imagens nos ambientes internos (privados) das visitas. As condições de produção desses arquivos

---

<sup>12</sup> A questão da neutralidade na guerra neste momento ainda era saída desejava por vários setores da sociedade brasileira, sobretudo pela questão econômica.

foram condicionadas pela questão de segurança interna, sobretudo por ocorrer no contexto da Segunda Guerra Mundial. Tratava-se de uma política de controle governamental sobre o processo de circulação de imagens do território brasileiro para o mundo. Naquela conjuntura as possíveis consequências de usos dos artefatos visuais para fins de estratégia militar eram plenamente compreensíveis, fato que condicionou a produção da fotografia. (fig.1)

Coube a Assis de Figueiredo, diretor de Turismo, a chefia da comitiva que levou Disney ao terreiro<sup>13</sup> da Portela. Cabe lembrar que o Departamento de Imprensa e Propaganda já havia patrocinado um evento semelhante no morro da Mangueira. Este, tendo o samba como suporte, foi transmitido diretamente para a Alemanha como parte do programa *A Hora do Brasil*, reforçando assim as relações bilaterais com o país europeu. Mas infelizmente deste evento não temos nenhum artefato imagético.

Não é possível inferir num breve artigo todos os elementos que pautaram a presença de Disney no Brasil. A ideia de transformá-lo embaixador da política da boa vizinhança, como representante do governo norte-americano, foi o guarda-chuva principal. Um projeto que muitos atribuem a John Jay Whitney, o diretor de divisão cinematográfica da *Coordination of Inter-American Affairs* (Coordenação de Assuntos Interamericanos). Segundo Eliot (1995, p.189), a questão da jornada da “boa vontade” foi parte de uma estratégia elaborada por Roy, o irmão que cuidava dos negócios de Disney. O objetivo era tirá-lo do centro das atenções, em virtude de uma greve de funcionários que acontecia em sua empresa. Walt Disney na época estava profundamente abatido pela crise financeira que alcançava os seus negócios. Assim, depois de relutar em abandonar sua empresa no ápice de uma crise, um acordo com o governo lhe garantiu a quantia de US\$ 100 mil para produção de dois filmes durante a viagem. Por outro lado, a publicidade positiva como embaixador da “boa vontade” diminuía os boatos de simpatizante do nazismo derivada de sua participação nos comícios da *“America First”*, em Nova York. A realidade é que naquele

---

<sup>13</sup> Muniz Sodré percebe a importância desses espaços em consequência do processo escravagista que destruiu as organizações sociais do povo negro. No terreiro a reconstrução de linhagens era um ato político de repatrimonialização. SODRÉ, Muniz. *O terreiro de a cidade: A forma social negra brasileira*. Salvador: Imago. 2002

contexto social, qualquer opinião contrária à participação na guerra, o indivíduo era diretamente envolvido como um simpatizante do Eixo (ELIOT, 1995, p. 190).

Em outra instância, a viagem de Disney entrou nos planos de Roosevelt no sentido de neutralizar a forte influência da Alemanha no governo de Getúlio Vargas. Uma simpatia que se articulava para além dos negócios. Movia-se na estrutura de governo, aliás dentro daquilo que Gerson Moura (1984) qualificou como o jogo duplo de Getúlio: de um lado flertando com os americanos; e de outro com Alemães, até quando os navios brasileiros começaram a ser abatidos pelas forças do eixo. Neste caso, a fotografia (Fig.1) pode ser vista como uma produção imagética voltada para a construção do imaginário da democracia racial, que entre as décadas de 1960 e 1970, passará por sérios questionamentos. Naquele contexto, em que o mundo lutava contra os horrores do fascismo, a imagem possuía uma função discursiva de promoção da ideia de que o Brasil oferecia ao mundo uma narrativa singular.

O fato é que a imagem passou por um processo de congelamento nas décadas seguintes. Foi esquecida e recebeu outras aderências simbólicas (SILVA, 2016) e, portanto, diluída de capacidade de engajamento no pós-guerra, sendo praticamente ignorada pelos pesquisadores. Todavia na época em que a imagem foi produzida e colocada em circulação, entre 1941 e 1946, a fotografia possuía uma capacidade de engajamento numa perspectiva que captava um horizonte de expectativas de afirmação de uma cultura autêntica das escolas de samba, que se articulava com a nascente indústria do turismo.

A emergência de sambistas nos programas de rádio, como Geraldo Pereira e Wilson Batista, não derivou apenas de propaganda, sinalizou sim, como lembrou (MCCANN, 2004) algumas janelas de oportunidades no contexto da Era Vargas. No entanto, voltando à presença de Disney na Portela, é interessante lembrar que a mesma teve grande repercussão na imprensa carioca. O jornal O Imparcial foi o matutino que produziu a mais ampla cobertura do acontecimento. Divulgou uma matéria sob o título: “Quando Walt Disney caiu no samba”:

“Não pretendemos descrever aqui, minúcia a minúcia, o que foi a visita de Walt Disney e seus colaboradores a um terreiro. O terreiro todos devem saber como é. E os que não souberem e não quiserem ir ver de perto, que esperem os futuros desenhos animados. Walt Disney foi à



batucada pra ver como é, e traçar no celuloide. Não sabemos o que Walt Disney pensou ao ver aquele mundo de pastoras gingando e cantando “tiradas” por Paulo da Portela, no “Pai divino” que promete um céu que não é azul para os “colored” yankees. O que sabemos é que Walt Disney “caiu” no samba. Não gingou como as pastoras nem cantou. Mas ficou preso à magia do espetáculo, observando em detalhes e, três horas de-~~pois~~ de estar assistindo à batucada, não queria sair da Escola do Portela. Mas os carros lustrosos buzonavam lá fora. Eram 21 horas. Walt Disney saiu, olhando para trás, para ver mais um pouquinho (JORNAL O IMPARCIAL 26/08/1941).

Como sabemos, o otimismo da matéria não foi completamente correspondido. Disney através da figura popularizada do Zé Carioca se adequou à narrativa hegemônica da identidade nacional. Hoje compreendemos que o horizonte de possibilidades, sinalizado na parte do trabalho que descrevemos os cenários para Disney, estava profundamente delineado dentro daquilo Bourdieu (1979) articulou como campo cultural, ou seja, quando se formulam um conjunto de regras visando o estabelecimento de relações de poder entre os demais grupos. As regras que organizam o mundo social são as mesmas que definem o que pode ser fotografável ou não, além de circular no meio social livre dos constrangimentos da ordem social. Desta forma a completa ausência de imagens de negros nos filmes de Disney, especialmente *Alô Amigos*, produzido ainda em 1942, pode ser um fator derivado de um *espírito*<sup>14</sup> da política de turismo do DIP marcado por diversas formas de enquadramento das manifestações culturais. E isso se refletiu sobre um modo de olhar o país no exterior:

A visita de Disney foi um enorme sucesso, e não apenas com os brasileiros. Mas tarde, ele criou um personagem brasileiro, Zé Carioca, que - em um curta-metragem lançado pela Disney em 1943 - levou Pato Donald para uma viagem imaginária para conhecer o Rio de Janeiro e outras partes do Brasil. Tais desenhos se tornaram muito populares entre o público americano, apesar do fato de

---

<sup>14</sup> Essa expressão Política do espírito é de Antómio Ferro, foi o mais representativo Secretario de Propaganda Nacional de Portugal. Suas ideias circularam com significativa no Brasil de Getúlio Vargas. CADAVEZ Cândida. *A bem da nação: as representações turísticas no Estado Novo entre 1933 e 1940*. Edições 70. Lisboa, 2017.

(como alguns críticos mais tarde destacaram) não contarem com personagens negros – uma omissão importante dada a marcante diversidade racial do Brasil (LOCHERRY,2015, p.123)

Assim é complexo articular de forma linear a emergência do gênero musical como produto de exportação, em concomitância com a não valorização de uma estética identitária negra e africana. Neste sentido, o artefato fotográfico do tipo da “bailarina do morro da Favela” funciona como uma espécie de cinza, um rastro. Didi-Huberman (2012, p.211) destaca que o arquivo é cinza no sentido de dar conta daquilo que o rodeava, e, portanto, arde. E sendo assim ao profanar a memória do fogo, das folhas que não arderam é que contatamos as experiências. A fotografia se instala como uma imagem que arde diante das narrativas sobre os limites da formação da identidade nacional. Anunciando aqui um dado mais enigmático, afinal o experimento fotográfico tem a capacidade de registrar um acontecimento em sua singularidade. Temos em tela o registro do uso das imagens das escolas de samba no campo das relações culturais. A fotografia, neste caso, assume a função de foto testemunho de um acontecimento. Na terça feira, após o evento aqui analisado, a coluna *Radio*, do Jornal Amanhã, comentou positivamente a perfeita performance de Paulo da Portela. Chamou atenção das autoridades no sentido de criarem uma estrutura mais adequada para que as escolas de samba recebessem um visitante ilustre como Walt Disney. Afinal, segundo a reportagem, o mesmo não estava ali em busca de mero exotismo, e sim em pleno trabalho.

O curioso é que essas considerações, a priori até compreensíveis, no que concerne às normas da boa etiqueta, silenciam<sup>15</sup> sobre os anos de convivência desses grupos no ambiente urbano do Rio de Janeiro através das grandes sociedades carnavalescas, nos ranchos e clubes sociais, que desaguaram na formação das escolas de samba na década de 20. A performance<sup>16</sup>de Paulo da Portela, conforme a imagem fotográfica, é fruto de

---

<sup>15</sup> A fundação da União das Escolas de Samba, em 1934, em que Paulo da Portela também participou, derivou do programa de desenvolvimento do turismo internacional na Administração do Prefeito Pedro Ernesto, que instituiu a Diretoria Geral de Turismo.

<sup>16</sup>Muniz Sodré também busca referências no campo da diáspora com as práticas culturais da cultura negra norte americana, no caso especial com os músicos de jazz. (SODRÉ,2002).

experiências iniciadas por Sinhô, e outros sambistas de sua época, cujos trabalhos nunca ficaram ajustados plenamente ao circuito das narrativas do Estado-Nação.

## Conclusão

Este artigo, mesmo que de forma preliminar, buscou situar alguns elementos do processo de produção da fotografia da bailarina do morro da Favela, por meio de uma proposta reflexiva sobre a imagem. Inserindo uma abordagem que envolve diversos autores, mas que se articulam pela via que explora o potencial criativo na compreensão dos arquivos fotográficos. Assim, formulamos uma memória *através da* fotografia. (KOSSOY,2001; SILVA,2011; DIDI-HUBERMAN,2012).

Procuramos contextualizar que a produção do artefato imagético contou com a colaboração de diversos agentes, e que deve ser ressignificado a partir da dinâmica conceitual de uma fotografia produzida pela Divisão de Turismo, que naquele contexto modernizou seu departamento de fotografia e cinema, estimulando a produção de uma linguagem fotográfica, que não se limitasse ao papel meramente informativo. Neste sentido, a imagem derivou de uma cultura política (MAUAD,2013) que transitou pelas agências de propaganda no contexto da Segunda Guerra Mundial, em que as imagens funcionaram como instrumento nas relações culturais ao promover visões de mundo e espacialidades.

Discutimos também que a fotografia deve ser imaginada como acontecimento, afinal foi produzida num momento em que o DIP possuía em seu quadro de pessoal, o fotógrafo que inventou o fotojornalismo no Brasil: o francês Jean Manzon. Se de um lado, neste momento da pesquisa, não é razoável determinar que o mesmo tenha sido o autor da fotografia. (fig. 1) Uma coisa podemos confirmar, ou seja, a imagem nasce quando o fotógrafo estava na condição de diretor do referido órgão.

Através da contextualização da imagem na perspectiva da ausência da população negra. Destacamos que a presença de Walt Disney no Brasil, em 1941, situou-se para além da premissa de divulgação de seu filme *Fantasia*. Estava em questão uma fase importante da carreira de Walt Disney, sobretudo em relação aos seus negócios, tangenciando as relações bilaterais entre os representantes da CIAA no Brasil, e o DIP (Departamento de Imprensa

e Propaganda) na conformação de uma “imagem idealizada” do Brasil no exterior.

Enfim, nota-se a singularidade que possibilitou o registro inédito no terreiro da Escola de Samba Portela, como um dos empreendimentos mais badalados na época. É importante destacar que a função de receber autoridades e artistas, foi uma norma instituída no interior do DIP, e executada pela Divisão de Turismo, cuja lógica era a realização da propaganda do regime, e do país no exterior. Sendo assim, as imagens fotográficas cumpriram a missão de disputa na construção do imaginário sobre o Brasil. Ao tecermos sobre os itinerários deste arquivo como rastro de uma fotografia histórica, foi a oportunidade de conhecermos metaforicamente o verso da fotografia da bailarina do morro da Favela, aquilo que não foi impresso e continua até o momento indeterminado numa cena famosa. A fotografia, assim como a memória, é fruto de corte e edição.

## Referências

ANDREWS, George Reid. *América Afro-Latina (1800-2000)*. São Carlos, SP: EdUFSCar, 2007.

BERND, Zila.MANGAN, Patrícia Kayser Vargas. *Dicionário de expressões da memória social e da cibercultura*. Rio Grande do Sul:Ed. Unilasalle,2017.

BOEHM,Gottfried. *Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica*. In: Pensar a Imagem. Emmanuel Alloa. Belo horizonte: Autêntica Editora,2015.

BOURDIEU, Pierre. *La fotografia:um arte intermédio*. México, Nueva Imagem,1979.

CORRÊA, Mariza. *O mistério dos orixás e das bonecas: raça e gênero na antropologia brasileira*, Lisboa :Revista Etnográfica, Vol. IV (2), 2000, pp. 233-265.

DIDI-HUBERMAN, *Quando as imagens tocam o real*. Pós:Belo Horizonte, v 2, n. 4, p.204 -219, nov.2012.

DUMONT, J. ;FLECHET, A. *“Pelo que é nosso!”: a diplomacia cultural brasileira no século XX*: Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 34, nº 67, p. 203-221 – 2014.

ELIOT, Marc.Walt Disney: *o príncipe sombrio de hollywood*. São Paulo: Marco Zero,1995.

GOMES, Edlaine C. e VIERA, Andreia L. da C. *Novos contextos, antigas questões de memória*. Morpheus: revista de estudos interdisciplinares em memória social. Rio de Janeiro, v.9. n15, 2016.

JUNIOR, Gonçalo. *Pra que mentir? Vadico, Noel Rosa e o samba*, São Paulo: Editora Noir, 2017.

LOCHERRY, Neill, *Brasil: os frutos da guerra*. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2015.

MAUAD, Ana Maria. *Fotografia e a cultura política nos tempos da política da Boa Vizinhança*. Anais do Museu Paulista: São Paulo: v 22, n1 p. 133-159. Jan – jun. 2014.

----- *Fotografia pública e cultura do visual, em perspectiva histórica*. Revista Brasileira de História da Mídia, v.2, n.2,2013.

MENDONÇA, Ana Rita, 1999, *Carmen Miranda foi a Washington*, Rio de Janeiro, Editora Record.

MCCANN, Bryan. *Hello, Hello Brazil: popular music in the making of modern Brazil*, Duke University press Durham e London 2004.

MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil: A penetração cultural americana*. São Paulo: Editora Brasiliense,1984.

ROSA, Marli. *Pato Donald no batuque dos "bons Amigos": Manifestações culturais na política da "Boa vizinhança"*, 2010. Disponível em: [http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/marli\\_rosa.pdf](http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/marli_rosa.pdf) Disponível em 10/05/2018 [http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/marli\\_rosa.pdf](http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/marli_rosa.pdf).

SILVA, Sergio.L.P.da. *A fotografia e o processo de construção social da memória*. in: Ciências Sociais Unisinos, São Leopoldo, Vol.47, n.3, p228-231, set 2011. ND

SILVA, Sergio.L.P. da e PIRES, Maria da Conceição Francisca. *Fotografia e aderência simbólica: "aura" engajamento" e "memória" no protagonismo fotográfico*. in: Ciências Sociais Unisinos, São Leopoldo, Vol.52, n.3, p.437-446, set 2016.

TOTA, Antônio Pedro. *O Imperialismo sedutor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KOSSOY, Boris, *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

BERGER, John, *Compreender uma fotografia*, In: TRACHETENBERG, Alan (ed.). *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Island Books, 1980, p. 317-320.

VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988.

Recebido em: 31/10/2018

Aprovado em: 04/12/2018

# O SERTÃO TAMBÉM SAMBA: REFLEXÕES SOBRE O SAMBA DE RODA NO DISCURSO ETNOMUSICOLÓGICO

Charles Exdell<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo propõe um novo conceito etnogeográfico para o samba de roda que inclui o semiárido da Bahia. Diante da ascensão do samba de roda enquanto objeto de estudo acadêmico e patrimônio do Estado, forma-se um senso comum em que este samba pertence particularmente ao Recôncavo baiano, o território por volta da Baía de Todos os Santos, e melhor reflete uma identidade baiana exclusiva às comunidades negras dessa região. A realidade do interior da Bahia – do Recôncavo até os sertões do Rio São Francisco – demonstra que o samba de roda é igualmente importante às comunidades rurais multirraciais de diversas regiões do estado, contudo, cria e reflete realidades distintas. Reconhecer isso envolve enfrentar fatos incômodos: a exclusão histórica do semiárido do discurso sobre a identidade baiana, a negação da influência da cultura afrobaiana no sertão e o incontável número de ‘pequenos mundos de samba’ que desafiam os inventários e classificações utilizados na construção do patrimônio do estado.

**Palavras-chave:** Samba de roda. Baianidade. Sertão.

## THE SERTÃO ALSO DANCES SAMBA: THOUGHTS ON SAMBA DE RODA IN ETHNOMUSICOLOGICAL DISCOURSE

**Abstract:** This article proposes a new ethno-geographic understanding of samba de roda that includes the semi-arid region of Bahia. With the ascension of samba de roda as an object of academic study and national heritage, a conventional wisdom has taken hold in which this samba is viewed as cultural heritage specific to Salvador and the Recôncavo, the region surrounding All Saint’s Bay, and most reflects an Afro-Bahian identity concentrated in the black communities from this region. The reality of the Bahian interior, however, from the Recôncavo to the sertões of the San Francisco River, demonstrates that samba de roda is equally important to multiracial rural communities spread throughout the state, where it creates and reflects distinct social contexts. Recognizing this involves facing up to uncomfortable facts: the historic exclusion of Bahia’s semi-arid region from discourse on Bahian identity, the denial of Afro-Bahian cultural influence in the sertão, and the acceptance of an inexpressible number of ‘little worlds of samba’ that defy the

---

<sup>1</sup> Indiana University.

inventories and classifications that state institutions often use to define heritage.

**Keywords:** Samba de roda. Baianidade. Sertão.

Nos últimos anos, o samba praticado na região do Recôncavo baiano, conhecido na literatura acadêmica como *samba de roda*<sup>2</sup>, foi reconhecido como patrimônio imaterial do Brasil e da Humanidade, e se desenvolveu entre outros para uma música de palco e de festival, enquanto símbolo celebrado da identidade baiana. Reconhecer a importância deste samba para o Recôncavo, frequentemente representado como a região geográfica principal do samba de roda e fonte da cultura matriz afro-baiana, é motivo de comemoração<sup>3</sup>. Entretanto, a atenção súbita e esmagadora a uma zona geográfica restrita, influencia a forma que se percebe e discute o samba de roda no Brasil. A veneração do samba do Recôncavo teve o efeito de reforçar uma visão periférica do samba presente nas regiões do agreste e Sertão da Bahia, impedindo uma compreensão mais aprofundada das suas raízes na cultura rural por todo o estado e ofuscando sua complexidade racial. Diante dessas inquietações, espero 1) esboçar algumas características gerais do samba no Piemonte da Diamantina, destacando diálogos intrínsecos entre os sambas aparentemente diferentes do interior da Bahia e 2) interrogar os motivos pela exclusão histórica do Sertão baiano enquanto campo de pesquisa etnomusicológico sobre o samba.

## O samba de roda no piemonte da diamantina

O Piemonte da Diamantina é uma região econômica no centro-norte do Sertão baiano, onde toca-se o samba na maioria das comunidades rurais, povoados e pequenas cidades<sup>4</sup>. No Piemonte, assim como no Recôncavo, a

---

<sup>2</sup> Acredito que a expressão “samba de roda”, cada vez mais ubíquo enquanto termo para o samba tipicamente baiano, surge de um olhar urbano. O “de roda” representa sua diferença *em relação* aos sambas brasileiros mais conhecidos. Usarei o termo “samba de roda” ao longo deste trabalho para discutir o samba referente ao discurso acadêmico. Vale ressaltar, porém, que no semiárido o termo mais utilizado hoje é apenas “samba”.

<sup>3</sup> Essa nova popularidade se opõe ao olhar urbano típico para o samba de roda, historicamente visto como arte primitiva (WADDEY, 1980, p. 196)

<sup>4</sup> A Bahia divide-se em 15 Regiões Econômicas. Para ver as comunidades pesquisadas pelo autor, cf. p. 6 e 7 deste artigo.



palavra “samba” pode denotar uma dança, um tipo de performance musical e uma ocasião festiva. Pode-se *tocar* e *dançar* samba e, igualmente, *ir* para um samba. O repertório musical do samba envolve a alternância entre duas modalidades, a chula e o batuque, cada qual definida por uma combinação de canto, coreografia e acompanhamento instrumental, e executada em formato de uma roda<sup>5</sup>. Na roda de samba há músicos especialistas – cantadores e instrumentistas – chamados de sambadores e sambadeiras, que constituem o grupo de samba, i.e., o conjunto principal, e um coro secundário de participantes que batem palmas e, na hora do batuque, respondem aos cantos. Todos, especialistas e leigos, realizam danças variadas no centro da roda, individual e coletivamente, em momentos específicos. Enquanto ocasião festiva, o samba insere-se em devoções religiosas, encerra o trabalho no campo e motiva encontros lúdicos de amigos, familiares e grupos de pessoas, para ressaltar apenas algumas possibilidades. A sua natureza participativa e festiva dá um aspecto de “brincadeira”, palavra que muitos dos seus participantes usam para descrever a reunião lúdica da roda de samba.

Se o samba é brincadeira, é também “coisa séria”<sup>6</sup>. O seu significado social transcende o encontro pontual. Ser sambador ou sambadeira envolve habilidade, treino e convicção. Embora eles raramente recebam compensação monetária por fazer samba, seu prestígio enquanto músicos lhes confere amizade e respeito dentro das suas comunidades. A performance do samba afirma moralidade, códigos afetivos e crenças religiosas. Os textos poético-musicais e as sonoridades da roda revivem memória e fundamentam a cultura acústica<sup>7</sup> do sertão. A dança coletiva do samba possibilita o diálogo direto com divindades religiosas e a ressignificação e transformação de relações sociais. Por isso, quando o antropólogo Ari Lima (2011, p. 33) consta que o samba do Recôncavo é “uma atitude social particular, uma criação sofisticada

---

<sup>5</sup> A depender do local da performance e o espaço físico, a roda às vezes toma formas mais abstratas, mas continua o princípio geral dos participantes que se olham voltados para dentro.

<sup>6</sup> Expressão do Mestre Cobrinha Verde, cf. WADDEY, 1980.

<sup>7</sup> Sobre o conceito da cultura acústica, José de Sousa Miguel Lopes (2000, p. 177) observa, “Nesta cultura se recorre (como artifício de memória) ao ritmo, à música, à dança, à repetição e a redundância, às frases feitas, às fórmulas, às sentenças, aos ditados e refrãos, à retórica dos lugares-comuns e às figuras poéticas”.

que reflete sobre si e as condições em que se vive e sobrevive”<sup>8</sup>, vale também para as comunidades de samba do Piemonte.

O samba, sobretudo, parece articular e fundir os ritmos da vida e da música numa entidade única, o que pode ser chamado de *tempo-samba*, o ritmo primordial da vida rural baiano. Neste sentido, em vez de ser apenas um momento isolado que se insere pontualmente na vida dos seus praticantes, o samba é melhor compreendido como um tempo ritual que subjaz e ordena elementos distintos da vida. O conceito do samba vir “do começo dos tempos”, como afirmam a grande maioria dos sambadores do Piemonte (EXDELL, 2017), é uma maneira lírica de expressar a relação entre o tempo e o samba, seu alcance expansivo na memória social coletiva e suas associações à cosmovisão sagrada dos seus praticantes. Para as comunidades concebidas dentro do *tempo-samba* do semiárido rural, o samba não somente existe, ele é a matriz temporal, social e moral da sua existência.

Apesar das qualidades imateriais do samba, não se deve perder de vista suas raízes nas relações de classe do interior baiano. Ao longo da história, toca-se o samba pelas mãos calejadas do camponês, trabalhador rural e operário, ora no campo ora na periferia da zona urbana. No semiárido, onde e quando o samba surge nos contextos urbanos das pequenas cidades, ele é protagonizado tipicamente por “gente da roça”. O sambador na cidade muitas vezes navega uma relação tênue e conflituosa com as populações urbanas<sup>9</sup> que, de forma crescente, rechaçam o samba, ou como marca de uma vida rural bruta e inculta, ou como uma novidade folclórica de tempos passados. Quem faz samba ainda é vaqueiro, lavrador, pedreiro, gari, pescador – herdeiros, muitas vezes, do ofício do seu trabalho e o ofício do samba. A roda de samba é a roda do moinho do engenho, a da casa de farinha e a do carro de boi. Contra o peso esmagador das ‘rodas’ da vida – do poder latifundiário, do legado do racismo e subordinação herdados pela escravidão, da violência estrutural comum ao mundo subalterno da zona rural da Bahia – formaram-se as rodas humanas nas quais ainda se dança, canta, brinca, desafia, une e resiste. Segundo o músico tropicalista Tom Zé no Rádio Cultura Brasil (2010), o

---

<sup>8</sup> Tradução minha. O texto original: “...a particular social attitude, a sophisticated creation that reflects on itself and on the conditions in which one lives and survives.”

<sup>9</sup> Deste modo, enquanto o Recôncavo ainda seja visto como lugar da “tradição” e da “raiz” do samba, seu vínculo a modo rural de viver se fragiliza pela proximidade aos grandes centros urbanos do estado.

*caboclo nordestino*<sup>10</sup>, por ser pobre, se alimentava com uma dieta muitas vezes deficiente em proteína. Foi o ritmo, junto com a farinha, que o mantinha em pé. Se o ritmo é o “Deus desidratado”<sup>11</sup> do Nordeste, no Sertão da Bahia, o samba é uma espécie de divindade suprema.

As rodas de samba do Piemonte são protagonizadas por gente de toda cor – negros, morenos, mulatos, mamelucos, caboclos e galegos – entre vários termos utilizados para descrever a aparência racial no interior da Bahia. As comunidades do semiárido denominadas “negras”, remanescentes de quilombos fundadas por escravos fugidos e outros “indesejados” em tempos coloniais, são espalhadas pelo Sertão e preservam uma distinta territorialidade e identidade afro-brasileira. Embora essas comunidades quilombolas mantenham tradições de samba próprias, muitas vezes situadas em práticas religiosas afrocatólicas e afro-indígenas, o samba não se restringe apenas a esses contextos. Contrário à imagem do samba vigorar particularmente nas comunidades negras, ele permeia as comunidades rurais multirraciais do semiárido.

A prevalência do samba em comunidades multirraciais cria uma certa dissonância com a imagem dominante do samba de roda, muitas vezes concebida com uma cultura negra de afrodescendentes e, portanto, associada às comunidades predominantemente negras do Recôncavo baiano, região em volta da Baía de Todos os Santos, cujas economias de açúcar e tabaco, em tempos da colônia, foram erguidas por grandes contingentes de escravos africanos e seus descendentes. É comum supor que o samba se originou nos canaviais e comunidades rurais da região açucareira do Recôncavo<sup>12</sup>. Mais

---

<sup>10</sup> *Caboclo nordestino* faz referência a alguém, de fenótipo mestiço, nascido no Nordeste do Brasil, região compreendida pelos estados de Alagoas, Bahia, Ceará, Paraíba, Pernambuco, Piauí, Rio Grande do Norte e Sergipe.

<sup>11</sup> A fala na íntegra segue: “O que o nordestino comia durante quatro séculos foi uma espécie de experiência. Foi feijão e farinha e muito pouco carne do Sertão, carne do sol. Então era muito pouco proteína. E nós, e eu sou um deles né, eu sou um caboclo, aquela coisa que há uma mistura do preto, e do branco e do índio, e nós sobrevivemos, a gente ficava em pé, mesmo com tanto pouco proteína, era por causa do ritmo. Porque o ritmo no Sertão é Deus desidratado. O ritmo é capaz de manter o nordestino em pé.”

<sup>12</sup> Carlos Sandroni e Marcia Sant’Anna sugerem que “...os sambas do sertão baiano, da Chapada Diamantina, etc., tenham sido interiorizados a partir do Recôncavo e de Salvador, para onde eram trazidos os negros escravos” (2006, p. 86). A pesquisa de Katharina Döring (2004, p. 78-79) visa uma relação mais complexa: o samba do Sertão baiano também pode ter influenciado o samba do Recôncavo, como consta Cássio Nobre (2008, p. 21). Torna-se necessário mais pesquisa sobre esse assunto. O Sertão não foi um interior vazio ou recipiente passivo da cultura do Recôncavo, se não uma região dinâmica onde elementos culturais diversos foram criados, absorvidos e reconfigurados ao longo de séculos.

instrutivo do que a especulação sobre o “lugar de origem” do samba é entender sua característica fundamental enquanto tradição afro-brasileira que constitui, assim como a capoeira e o candomblé, um *códice africano aberto*<sup>13</sup> (SEGATO, 2005) e exemplifica a distinção fundamental entre a marca da raça fenotipicamente determinada<sup>14</sup> e a circulação e uso de uma cultura étnica afro-brasileira<sup>15</sup> por populações de descendência racial mista. Não obstante, o estudo acadêmico busca classificar o samba da Bahia pela pressuposta de que ele tem uma identidade racial inexorável vinculada ao Recôncavo pelo legado da escravidão (LIMA, 2011, p. 33). Quando se reconhece o samba além dos limites do Recôncavo é visto, ou como restrito às comunidades negras isoladas, ou algo “menos negro” e, de alguma forma, diferente.

Em oposição à noção de que o “samba de roda” é do litoral e no agreste e semiárido da Bahia pratica-se um “samba rural”, como proposta por Döring (2016, p. 70), eu sugiro que os sambas praticados na Bahia são fundamentalmente semelhantes. Apesar das suas diferenças superficiais – a variedade de apelidos regionais, instrumentos, danças, formas poéticas, e identidades étnico-raciais que constituem os pequenos mundos<sup>16</sup> de samba da Bahia – a união entre a maioria desses sambas plurais encontra-se, sobretudo, na sua materialidade agrária subalterna e seu código afro-brasileiro aberto às populações baianas, independentemente da sua cor. A língua franca do samba de roda é fundamental rural e permeia o litoral, agreste e semiárido baiano, porém em cada região surgem dialetos distintos. No Piemonte, o código afro-brasileiro do samba brilha no seio das suas comunidades multirraciais.

---

Através destes processos, o samba de roda talvez evoluiu por um processo de troca entre o Sertão e o Recôncavo, o que resulta nas divergências e diversidade observadas hoje.

<sup>13</sup> Rita Segato usa o termo *códice* para se referir a relação entre a cultura étnica afro-brasileira e seu uso na sociedade brasileira. Segundo Segato, o *códice* do candomblé constitui um: “[...] conjunto de premissas estáveis de uma filosofia, construção de gênero e formas de organização e sociabilidade diferenciadas dentro da nação, [...] mantido pelos seus especialistas [e disponível para] toda a população e qualquer visitante que pretenda fazer uso das orientações que ele contém” (p. 3).

<sup>14</sup> Os estudos sobre raça no Brasil observam que, diferente que sua construção em outros países, sua atribuição acontece por “marca” e não por “sangue” ou “origem”, e é determinado por fenótipo. Deste modo, raça é signo (SEGATO, 2005).

<sup>15</sup> Este fato não deveria diminuir sua estética afro-brasileira fundamental, presente na roda, coreografias e ritmos, cf. Iyanaga (2015, p. 122) e Lima (2011).

<sup>16</sup> Expressão emprestada do pesquisador baiano Nelson de Araújo (1988).

O samba de roda, de forma crescente, torna-se menos útil para as populações baianas que abandonam a vida rural, encontrando valor e autorrealização em outras culturas musicais nacionais e internacionais. Na medida que o samba perde importância no meio popular urbano, ganha atenção por acadêmicos e instituições culturais. Em um tempo relativamente curto, o samba de roda conquistou reconhecimento em discursos acadêmicos como símbolo de patrimônio nacional e regional e como objeto mercadológico. Deste modo, vale perguntar: diante de sua ampla e abrangente presença na região do Piemonte da Diamantina, por que raramente reconhece-se o samba como cultura intrínseca ao semiárido? Para responder a essa pergunta, é preciso refletir sobre a forma que a geografia racializada baiana e as políticas identitárias brasileiras distorcem o conhecimento construído sobre o samba, e questionar a própria ambiguidade em torno da definição e conceito do samba de roda.

Figura 1— O Piemonte da Diamantina e o Recôncavo  
À esquerda, a área geográfica percorrida pelo autor durante sua pesquisa. À direita, Salvador e o Recôncavo.

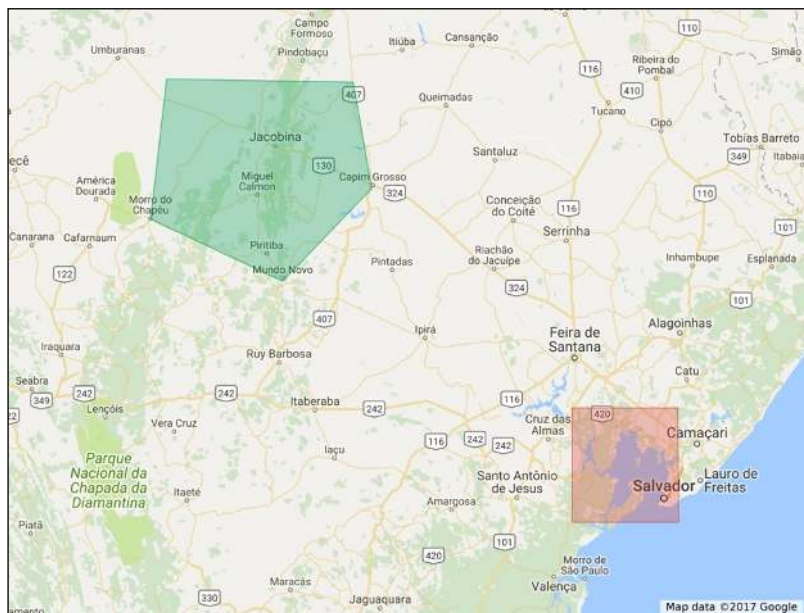
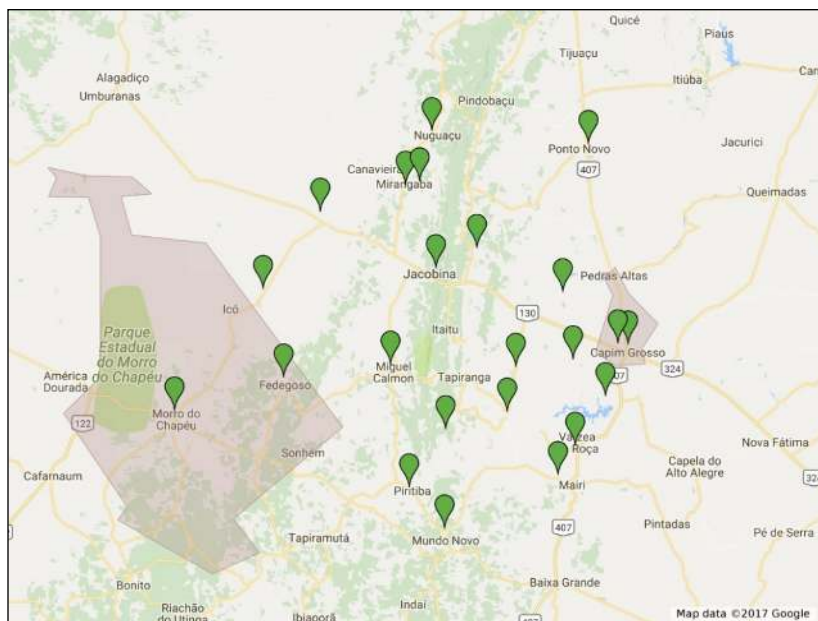


Figura 2 – Grupos de samba do Piemonte da Diamantina  
Os pontos representam grupos de samba ativos no Piemonte da Diamantina, conhecidos pelo autor entre 2007 e 2017. Há, certamente, muitos grupos e comunidades não constados no mapa.



### A historicidade do samba de roda e a geografia racializada baiana

Os etnomusicólogos ainda não entraram em acordo sobre uma definição universal de samba de roda. As tentativas mais citadas listam aspectos salientes da sua performance, i.e., seus cantos responsoriais, coreografias, textos poéticos, ritmos e formação circular, assim como a ubiquidade e mutabilidade da sua performance em diversos eventos rituais (ver IYANAGA, 2015; SANDRONI, 2010). Ao mesmo tempo, suas características regionais variadas inspiram definições mais gerais. Ordep Serra chama o samba de roda de um “pequeno laboratório de criação musical” (2009, p. 120) e Katharina Döring o descreve como “o desejo individual e coletivo de se reunir, tocar, cantar e dançar” (2016a, p. 72). Há consenso, porém, na percepção do seu centro enunciativo ser localizado nas comunidades afrodescendentes do Recôncavo baiano. O que significa esta caracterização etnogeográfica em termos do discurso sobre samba de roda e sua apresentação a um público nacional e internacional? É difícil compreender o fenômeno do samba no

Brasil sem reconhecer sua relação com a construção hegemônica de noções de raça e a formulação de identidades nacional e regional ao longo da história brasileira. Há três momentos-chaves que ajudam a entender a construção do lugar de samba de roda dentro do discurso identitário brasileiro e o peso dos marcadores etnogeográficos “Recôncavo” e “afrodescendente”.

Durante o século XIX e no início do século XX, a palavra “samba” aparece em fontes escritas junto com “batuque” e “batucada”, muitas vezes utilizada pejorativamente para descrever encontros musicais de negros e mestiços. Para os autores destes documentos escritos, os sambas ritmados e barulhentos representaram uma ofensa à autoridade e as boas sensibilidades musicais europeias (SANTOS, 1997). Durante o mesmo período, intelectuais como Nina Rodrigues, Oliveira Viana e Sílvio Romero postularam que o progresso da nação incipiente só poderia ser assegurado através da arianização da população brasileira (MUNANGA, 2008) e a eliminação de *African survivals* – traços negativos associados à cultura de afrobrasileiros como o alcoolismo, sensualidade, violência, homossexualidade e samba (LIMA, 2011, p. 28).

Com a chegada de imigrantes do Norte do país no Rio de Janeiro no início do século XX, entre eles contingentes de baianos, um tipo de samba também se estabeleceu nos morros e bairros populares do Rio de Janeiro. A partir da década dos anos 20, o “samba do morro” se difundiu por diversas camadas sociais da capital brasileira, auxiliado pelas inovações tecnológicas da época – a rádio e o disco (PARANHOS, 2010). Nos anos 30, sua popularidade logo se alastrou pelo Brasil urbano e parecia afirmar a ideia de democracia racial advogada por Gilberto Freyre e Mário de Andrade, na qual a mestiçagem foi redefinida como a essência do ser brasileiro e uma força social positiva (MUNANGA, 2008). Em vez de excluir e eliminar as populações de cor da sociedade brasileira, Freyre vislumbrou a sua integração e a dissolução de identidades étnicas em prol de uma única cultura nacional. Deste modo, o samba tornou-se símbolo visceral das possibilidades da mestiçagem e uma identidade nacional unificadora (PARANHOS, 2010). Hoje o samba do Rio de Janeiro, também conhecido como samba carioca, continua sendo sinônimo para o “samba brasileiro”.

O samba no discurso identitário brasileiro surge novamente quando um samba regional, diferente do estilo carioca, foi pesquisado no Recôncavo baiano pelo norte-americano Ralph Cole Waddey (1980, 1981) no fim da década

dos anos 70. Peculiar ao interior da Bahia, a música pesquisada por Waddey no Recôncavo pareceu referenciar um modo antigo de fazer samba, com sua formação circular e cantos responsoriais. Ela tornou-se enfoque de pesquisa acadêmica nas décadas seguintes e foi declarado patrimônio nacional pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e patrimônio oral e imaterial da humanidade pela UNESCO. Este samba seria conhecido por todo o Brasil como samba de roda: ícone da identidade cultural baiana e, sobretudo, patrimônio das comunidades rurais e pequenas cidades majoritariamente negras do Recôncavo baiano.

Se o samba carioca serviu para promover ideias de nação, modernidade e integração racial, o samba de roda é marcado pelo seu caráter regional, evocando uma identidade particularmente baiana, a *baianidade*, definida por Claudia Vasconcelos (2011) como:

[...] um conjunto de referências identitárias acerca dos modos de construção e de percepção do pertencimento à Bahia. Bahia esta que, para os não-baianos e para muitos habitantes do interior do estado, compreende apenas a cidade de Salvador e o Recôncavo, não coincidindo, portanto com os limites geopolíticos do estado da Bahia (p. 21).

A baianidade surge nos anos 40 como reação a um discurso modernizante brasileiro do Rio de Janeiro e São Paulo que apresentava o ideal da democracia racial, mas enxergava o futuro do país na indústria e modelo racial dos estados com maior descendência europeia concentrados no sul do país. Em resposta, setores da sociedade baiana – intelectuais, artistas e donos da imprensa – desenvolveram seu próprio discurso identitário que, segundo Scott Ickes (2011), formou a estética de uma identidade regional baiana em que os afro-baianos e a cultura afro-baiana foram revestidas de grande importância. Os elementos constituintes desta identidade – a festividade, o candomblé, a capoeira e a musicalidade – em pouco tempo após o fim da segunda guerra mundial, tornaram-se sinônimos à “Bahia” (2011, p. 442) e consolidaram uma imagem do estado baseada nas culturas da sua capital e litoral. Por outro lado, foram ignorados os grandes territórios do interior do estado (o agreste e o Sertão), localizados para além das regiões onde as imagens formativas da baianidade foram feitas e circuladas.



A inscrição do samba de roda no *Livro do Registro das Formas de Expressão* do IPHAN, em 2004, e sua subsequente decretação como *Obraprima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade* pela UNESO em 2005, engessou o essencialismo geográfico e cultural da baianidade no discurso sobre o samba de roda. O momento também sinalizou um passo decisivo na materialização do samba de roda enquanto objeto cultural – fundamental à difusão da sua imagem etnogeográfica. Produto dessa patrimonialização, o dossiê *Samba de Roda do Recôncavo Baiano* do IPHAN, lançado em 2007 e elaborado por meio de uma equipe de acadêmicos, proclama o vínculo especial entre o samba de roda e o Recôncavo. O dossiê declara: “O samba de roda é uma manifestação musical, coreográfica, poética e festiva, presente em todo o estado da Bahia, mas muito particularmente na região do Recôncavo” (SANDRONI; SANT’ANNA, p. 23) – a região responsável pelas “principais referências culturais e artísticas e, por assim dizer, pelo etos atribuído, fora e dentro do Estado, ao povo baiano” (ibid., p. 17). O samba de roda, então, serve para afirmar essa importância. Ao abordar a identidade etnicorracial do samba de roda, o dossiê ressalta:

O samba de roda, desde antigos relatos, traz como suporte determinante tradições culturais transmitidas por africanos escravizados no Estado da Bahia. [...] o samba de roda foi e é essencialmente uma forma de expressão de brasileiros afrodescendentes, que se reconhecem como tais (ibid., p. 24).

Apesar de algumas ressalvas no fim do texto<sup>17</sup>, o título do dossiê fala por si: *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Nos anos anteriores à publicação do dossiê, o Recôncavo também foi contemplado com o museu Casa do Samba e a Associação de Sambadores e Sambadeiras (ASSEBA), localizados em Santo Amaro, uma cidade colonial histórica do Recôncavo. Logo depois foi criado o Plano de Salvaguarda com o intuito de fomentar o interesse no samba de roda e fortalecer o diálogo entre os grupos ativos do interior<sup>18</sup>, porém sem

---

<sup>17</sup> No final do dossiê aparece este parágrafo: “Como foi dito no início, o samba de roda é encontrado em todo o estado. Presume-se que os sambas do sertão da Bahia, da Chapada Diamantina etc., tenham sido interiorizados a partir do Recôncavo e de Salvador, para onde eram trazidos os negros escravizados. No entanto, após tanto tempo, essas outras regiões devem ter desenvolvido modalidades específicas de samba de roda” (p. 86).

<sup>18</sup> Para uma ampla discussão sobre os efeitos da patrimonialização do samba, cf. LIMA, 2011 ou SANDRONI, 2010.

apresentar um plano para a integração de grupos mais distantes. O novo patrimônio nacional, agora sob custódia das instituições estaduais e federais de cultura, e com uma imagem proposta para o público centrado no Recôncavo, se tornaria o símbolo reinante do samba de roda.

O lançamento do dossiê estimulou uma nova onda de pesquisas acadêmicas sobre o samba de roda. Embora muitas dessas pesquisas abordassem o samba do Recôncavo de maneira elucidativa, com foco etnomusicológico na viola machete (NOBRE, 2008), os cantadores de chula (DÖRING, 2016a), os efeitos da patrimonialização do samba de roda sobre as comunidades do Recôncavo (LIMA, 2011), e a relação entre o samba e as práticas afrocatólicas (IYANAGA, 2015, 2010), entre diversos temas, o enfoque acadêmico concentrou-se de modo quase exclusivo na região do Recôncavo baiano. Reforçado pelo coro de acadêmicos, “o samba de roda do Recôncavo baiano” seria divulgado na imprensa e as verdades do dossiê reproduzidos pelas manchetes do Brasil<sup>19</sup>. Porém, referente à possibilidade de outros sambas também integrais às identidades baianas além do Recôncavo, a força cumulativa dessas vozes poderosas formalizou o senso comum do samba de roda dentro da matriz ideológica da baianidade. Algumas interrogações sobre o alcance do samba além do Recôncavo, presentes nos primeiros artigos de Waddey (1980, 1981) e pautado periodicamente por algumas vozes solitárias (DÖRING, 2016a, 2014), a grosso modo, receberam pouca atenção etnográfica.

A baianidade, entretanto, não pode ser responsabilizada exclusivamente pelas lacunas no discurso acadêmico. A identidade etnicorracial é negociada entre regiões e grupos (MUNANGA, 2008). Oposto à geografia racializada da baianidade, o semiárido baiano – a maior área geográfica do estado constituída por 265 municípios – representa o lugar do “outro” ou do “não-baiano”. A concepção popular da sua paisagem musical abrange forró, toadas, aboios e ranchos, mas raramente inclui o samba. No seu livro *Terreiros de Samba-Chula* (2015), o músico e historiador amador Roque Ferreira apresenta uma concepção musical típica do Sertão quando decreta:

Negro retinto o sertão só conheceu de gotejo, um e outro adquirido em leilão de fugido ou comprado no mercado

---

<sup>19</sup> Cf., por exemplo, o site <http://bahia.com.br/viverbahia/cultura/samba-de-roda/>.

negreiro formal. Esses poucos africanos encontravam serventia no trabalho doméstico e no plantio de feijão, arroz, mandioca, milho, algodão e alguma cana. No vaquejado vigorou uma gênese itinerante de cafuzo, mameluco e algum cabra e mulato [...] A música no sertão foi o aboio, que o árabe-islâmico ensinou ao pastor espanhol. Esta cantilena moura, toada lamentosa e de acentuadas interjeições até o chamamento langoroso, fez do coração do vaqueiro pátria e entrou para os ranchos e bumbas... A música do Recôncavo foi o batuque transformado em Samba-Chula [...] (p. 33)

As dicotomias Recôncavo-Sertão, Negro-Mestiço e Samba-Aboio são simultaneamente geográficas, raciais e culturais, porém a palavra chave para compreender a constatação de Ferreira é *sertanidade*: a gama de características sócio-históricas, culturais e raciais atribuídas ao Sertão.

O Sertão associou-se fortemente com o clima e a ecologia da região nordestina brasileira, seu sentido sinônimo para seca e caatinga. A paisagem do Sertão, nessa concepção, é construída como lugar longínquo, despovoado e de difícil acesso (FERREIRA, 2004, p. 30). Esse Sertão também manifesta o poder de moldar seus próprios habitantes, conhecido como sertanejos, através de “forças telúricas” (BLAKE, 2011). Devido às condições climáticas, o sertanejo torna-se um agricultor resistente e bruto, condenado à penúria perpétua. No contexto do movimento para a arianização do Brasil no início do século XX, o Sertão – com sua imagem de terra-sem-lei, populações subalternas negras e indígenas, desigualdade social e decadência econômica – teria sua marginalização racializada. As características raciais dos sertanejos se tornariam a causa do seu suposto atraso e pobreza. No cerne do debate sobre identidade nacional durante o século XX, a construção do caráter racial do sertanejo é central à luta identitária da região.

A partir dos anos 20, políticos e intelectuais do Norte do país, sentindo-se excluídos do discurso sobre nação, propuseram a unificação sob a bandeira de uma nova região nordestina, o Nordeste, e a ressignificação da cultural rural dos seus habitantes. O arquétipo deste brasileiro nordestino seria construído pela reimaginação do sertanejo: um agricultor forte, resistente e sabido que supera as dificuldades do clima e apresenta uma feição racial de um mameluco ou caboclo – uma mistura entre sangue europeu e indígena – bem alinhada às ideias de mestiçagem predominantes da época e, portanto, símbolo do *verdadeiro* brasileiro. Sem surpresa, a proliferação do sertanejo como ícone da alma brasileira foi predicada na negação da sua

ancestralidade negra, a minimização da amplitude da escravidão no semiárido, a negação da soberania migratória de populações afro-brasileiras e as muitas comunidades quilombolas, e a rejeição da influência cultural afro-brasileira através da mestiçagem. A imagem do sertanejo mestiço seria veiculada ao longo do século XX por intelectuais, escritores e artistas<sup>20</sup>. Embora não apagasse a duradoura imagem do sertanejo como um agricultor atrasado e inculto (VASCONCELOS, 2007, p. 48), a ideia do sertanejo nordestino teria enorme peso cultural no Brasil, passando a definir a sertanidade, ofuscar a complexidade racial da região conhecida como Sertão e influenciar a auto-concepção dos seus próprios habitantes.

Uma investigação superficial do samba no Piemonte da Diamantina desmente muitas dessas caracterizações. Além das construções da baianidade e sertanidade, o interior da Bahia possui diversas comunidades quilombolas<sup>21</sup>, comunidades rurais multirraciais e a cultura afro-baiana, exemplificada pela profusão de samba de roda. Deste modo, ao tentar definir samba de roda independente da geografia racializada da Bahia, ele poderia ser caracterizado como *a música afro-brasileira que melhor fundamenta e expressa a experiência rural baiano*. Reconhecer isso envolve enfrentar fatos incômodos: a exclusão histórica do semiárido do discurso acadêmico sobre a identidade baiana, a negação da influência e difusão das culturas afro-baianas no Sertão, e o inexpressável número de pequenos mundos de samba que desafiam os inventários e classificações utilizados na construção do patrimônio nacional brasileiro.

## Referências

ARAÚJO, N. de. *Pequenos mundos: um panorama da cultura popular da Bahia*. Tomo II. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1988.

BLAKE, S.E. *The vigorous core of our nationality: race and regional identity in northeastern Brazil*. University of Pittsburg Press, 2011.

---

<sup>20</sup> Luiz Gonzaga, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Patativa do Assaré, entre outros, cf. VASCONCELOS, 2007, p. 54.

<sup>21</sup> Para uma lista das comunidades quilombolas certificadas e outras com processos abertos na Bahia, cf. <http://www.palmares.gov.br/>.

DÖRING, K. *Cantador do chula: o samba antigo do recôncavo*. Salvador: Pinaúna Editora, 2016a.

DÖRING, K. *Cartilha do samba chula*. Salvador, 2016b.

DÖRING, K. Raízes do samba de tocos: o samba de roda do recôncavo e o samba rural do agreste. In: *Tambores e Batuques – Circuito 2013/2014 (Sonora Brasil)*. Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, 2013. p. 38-49.

DÖRING, K. Samba na Bahia: tradição pouco conhecida. *Ictus*, Salvador: v. 5, p. 69-92, 2004.

EXDELL, C. *Violeiro de samba: retratos do samba de roda no Sertão baiano*. 164 f. il. 2017. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

FERREIRA, J.P. Um longe perto: os segredos do sertão da terra. *Léguas & meia: revista de literatura e diversidade cultural*, Feira de Santana, v. 3, n. 2, p. 25-39, 2004.

FERREIRA, R. *Terreiros de samba-chula*. Salvador: Fast Design, 2015.

FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES. *Comunidades remanescentes de quilombos (CRQ's)*. Disponível em: <http://www.palmars.gov.br/comunidades-remanescentes-de-quilombos-crqs>. Acesso em: 18 de ago. 2017.

ICKES, S. Salvador's Modernizador Cultural: Odorico Tavares and the Aesthetics of Baianidade, 1945-1955. *The Americas*, v. 69, n. 4, p. 437-466, 2003.

IYANAGA, M. O samba de caruru da Bahia: tradição pouco conhecida. *Ictus*, Salvador: PPGMUS/UFBA, vol. 11, n. 2, p. 120-150, 2010.

IYANAGA, M. Why Saints Love Samba: A Historical Perspective on Black Agency and The Rearticulation of Catholicism in Bahia, Brazil. *Black Music Research Journal*, Illinois, v. 35, n. 1, 2015. p. 119-147.

LIMA, A. Tradition, History and Spiral of Time in the Samba de Roda of Bahia. In: TILLIS, A.D. (Ed.) *(Re)considering blackness in contemporary Afro-Brazilian (con)texts*. New York: Peter Lang, 2011. p. 27-45.

LOPES, J.S. M. O lugar da cultura acústica moçambicana numa antropologia dos sentidos. In: VI Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, 2002, Porto. *As Ciências Sociais nos Espaços da Língua Portuguesa: Balanços e desafios*. Porto: Faculdade de Letras, 2000. v. 2, p. 177-187.

MUNANGA, K. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

NOBRE, C.L. *Viola nos sambas do Recôncavo baiano*. 2008. 190 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

PARANHOS, A. Percursos sociais do samba: de símbolo étnico ao samba de todas as cores. In: GOMBERG, E; MANDARINO, A.C. de S. *Racismo: olhares plurais*. Salvador: Edufba, 2010.

REIS, J. J. Tambores e temores: a festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX. In: CUNHA, M. C. P. (Org.). *Carnavais e outras f(r)estas*. Campinas: Ed. Unicamp, 2005. p. 101-147.

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

SANDRONI, C.; SANT'ANNA, M. (Org.) *Samba de roda no Recôncavo baiano*. Brasília: Iphan, 2007.

SANTOS, J. Divertimentos estrondosos: batuques e sambas no século XIX. In: SANSONE, L; SANTOS, J. (Org.) *Ritmos em trânsito: sócio-anthropologia da música baiana*. São Paul: Dynamis, 1997.

SEGATO, R.L. Raça é signo. In: *Série Antropologia*, Brasília: n. 372, 2005. p. 1-16.

SERRA, O. *Rumores de festa: o sagrado e o profano na Bahia*. 2.ed. Salvador: EDUFBA, 2009.

VASCONCELOS, C. *Ser-tão baiano: o lugar da sertanidade na configuração da identidade baiana*. 2007. 115 f. Dissertação (Mestrado) Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

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

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

Recebido em: 31/10/2018

Aprovado em: 04/12/2018

## ENTREVISTA

### CONVERSA COM MESTRE MILTON PRIMO — VIOLEIRO, CANTADOR E COMPOSITOR

Katharina Döring<sup>1</sup>

MILTON JOSÉ PRIMO DA CRUZ nasceu em São Francisco do Conde – BA, pesquisador do samba chula e da viola machete, bacharel em ciências contábeis, além de cantor e compositor. Depois de produzir os discos *Dádiva e Romances* (2003-2005), mergulhou no universo infantil e lança, em 2009 com a *Companhia Cultural Mont'Arte*, o livro-disco e espetáculo teatral infantil *Papos D'Versos*. Em 2007, finalista do V. Festival de Música da Rádio Educadora FM, produziu e assinou a trilha sonora do DVD *Essa luz e essa cor*, finalista do Programa BNB de Cultura na categoria audiovisual. Produziu o DVD *Samba Chula Filhos da Pitangueira*, participando como violeiro em 2008 e, em 2011, produziu com Petry Lordelo o CD *Heranças* do mesmo grupo.

Milton Primo ministra aulas de execução da viola machete na Associação Cultural Zé de Lelinha e ASSEBA, e trabalha com iniciativas de salvaguarda de bens de natureza imaterial, como o Samba Chula, repertório de samba da viola machete e a Queima da Palhinha, produzindo e difundindo registros audiovisuais destas tradições culturais do Recôncavo da Bahia. Servidor público do município de São Francisco do Conde, Vice-Presidente da ALARME (Academia de Letras e Artes da Região Metropolitana–BA) e membro da Academia de Cultura da Bahia. Elaborou e coordena o projeto “Essa Viola dá Samba!” desde de 2012, com vários prêmios e patrocínios acumulados, dando continuidade à construção e o ensino da viola machete e do samba chula para varias gerações em São Francisco do Conde.

#### **K: Me conte um pouco da sua vida, Milton!**

Meu nome é José Milton Primo da Cruz, na verdade Primo é da minha mãe, de ascendência italiana, e Cruz do meu pai, ele é nascido aqui, onde chamava-se Bela Vista, hoje não existe mais, hoje é Campinas isso aqui. Então, nasci aqui em São Francisco do Conde, na rua Ministro Bulcão Viana.

---

<sup>1</sup> E-mail: Katharina.doring@gmail.com.

Eu não nasci em maternidade, minha mãe foi pra uma parteira, talvez quem sabe mais, até Dona Lina, a esposa de seu Zé, ela morava ali perto das imediações... ou vou perguntar isso a minha mãe, quem fez o parto... Então, isso foi em 1968, completei agora 50 anos e 10 anos assim, ativamente no Samba *Filhos da Pitangueira*<sup>2</sup>... Então, eu nasci aqui, então eu lembro, que eu via e ouvi, a gente chama de Rancho, ne? Tem o *Lindroamor*, o próprio *Reisado*, o *Bumba-Boi*, normalmente tinha festa de Reis, a Queimada da Palhinha que a gente também já resgatou agora, alguns anos em atividade, e até a própria Capoeira! Então, em todas essas manifestações, eu lembro isso que eu estava – até o próprio samba chula de Seu Zeca, que até então, eu não tinha uma relação íntima – a viola, ela sempre esteve presente! Em todas essas manifestações, sempre! Até na própria capoeira, tem aquele samba corrido..., mas o *Lindroamor* quando termina, tem um sambinha, mas a viola sempre ali presente! As próprias rodas de samba que antigamente tinha muito mais... na verdade, minha referência maior de viola, foi até mais seu Zezinho!

Que quando cheguei mais próximo de seu Zé (de Lelinha)<sup>3</sup>, ele já estava praticamente sem tocar. Tenho uma lembrança auditiva do som de seu Zé (de Lelinha), mas aí, meus pais foram pra Santo Amaro, tinha uns dez anos pra mais... Fiquei lá até terminar o segundo grau e fui pra Salvador, fazer faculdade, estudar e em 88, até em 92, imediatamente prestei concurso aqui na prefeitura de São Francisco do Conde! E lá se vão 24 anos de serviço público já! Eu fiz o curso de ciências contábeis e entrei na prefeitura como contador. Fiquei pouco tempo, lá no setor de finanças, mas de cara vi, que não era minha, a minha aptidão! E com alguns anos, eu já fui pra secretaria de cultura, estou até hoje! Sempre trabalhei com essas iniciativas de audiovisual, tenho

---

2 Formado em 1986 por Mestre Zeca Afonso, o grupo se dedica exclusivamente à prática do samba chula tradicional de São Francisco do Conde-BA, sendo um dos grupos mais antigos que existem na região, que valoriza principalmente o canto da chula e do relativo em duplas de cantadores e o toque e a viola machete, instrumento tradicional do recôncavo e quase extinta. Zeca Afonso aprendeu a tocar e cantar o samba chula desde pequeno através do pai e do avô que levava ele para todas as rezas de São Cosme, São Roque e Santo Antônio. O grupo faz questão de pregar a tradição que reza que somente mulheres podem entrar na roda para sambar — uma de cada vez durante as partes instrumentais que intercalam com os versos cantados pelos homens.

3 Jose Vitorio dos Reis, o famoso violeiro “Zé de Lelinha”, era o tocador de viola machete no grupo *Samba Chula os Filhos da Pitangueira*, de São Francisco do Conde, mas faleceu em setembro de 2008. Ele foi um dos últimos tocadores em atividade de viola machete, fabricado por Clarindo da Viola, na altura do inventário do Samba de Roda pelo IPHAN, e seu trabalho foi registrado pelo IPHAN com registro dos seus toques e ensinamentos.



um bom relacionamento com o pessoal da cultura, eu falo assim, os mestres das manifestações: Pessoal dos Gandus, dos escapa-bodes, pessoal da capoeira, do samba... sempre tive ligado a eles! Então, eu ficava prestando serviço com a secretaria: atender a entrevistas, quando vinha televisão, fazendo registro audiovisuais dessas manifestações, recebendo turistas, e aí foi!

### **K: Como foi sua chegada no samba chula, no samba de viola?**

Em 2008, Katharina, eu conversando com Djalma que é filho do Seu Zeca... ah primeiro assim, eu tinha uma viola machete que Boião<sup>4</sup>, um dos mestres que eu considero pra mim, ne, o maior de todos! Eu não gosto de estar julgando... mas é um cara que pelo aprendizado, pela vivencia, pela transmissão – eu aprendi muito com ele – pra mim, ele foi assim insuperável! Ele meu deu uma viola, ainda jovem! Eu tocava violão, eu brincava... eu já não tinha essa relação íntima, falo íntima com o samba, eu não tinha... eu tinha uma viola, eu brincava, já com essa memória assim, de sons da viola de seu Zezinho que eu ouvia muito mais, vi e ouvi! Zezinho de Campinas, ele morava aqui, grande violeiro! Um absurdo, tocava demais!<sup>5</sup>

Então... sim, aí brincava, brincava de viola! Aí encontrei Djalma em 2008, que ele também estava na prefeitura. Eu pra Djalma: como ta o samba e tal... eu não tenho visto samba chula tocar, como é que vai seu Zeca?... Aí ele falou que temporariamente, o samba estava realmente com as atividades paralisadas porque Seu Zeca Afonso<sup>6</sup>, na rigidez do fundamento do samba, ele

---

<sup>4</sup> Nelson Mendes, chamado Boião, “é mestre gritador de chula que vive em São Francisco do Conde. Como a maioria dos sambadores do Recôncavo, aprendeu a arte quando criança, observando os mais velhos. Trabalhou como pescador e embarcadiço no tempo do trânsito intenso de saveiros na Bahia de Todos os Santos, e por conta desse ofício conheceu várias cidades à beira-mar. Boião voltou a fazer chula quando saiu da Igreja. Procurou músicas na memória e encontrou mais de 300 chulas antigas. A mente de Boião guarda um acervo raro de peças que constituem a base de uma memória social importante para o Recôncavo da Bahia” ([www.reconcavo.wordpress.com](http://www.reconcavo.wordpress.com))

<sup>5</sup> José Humberto da Cruz de Campinas de São Francisco do Conde, o Zezinha da Viola “frequentou muitas rodas de samba e rezas e carurus de festas de candomblé antes de se interessar pelo estudos dos instrumentos e do samba chula. Aprendeu a tocar com um violeiro conhecido como “Jorginho” de Santo Amaro e ainda hoje se considera o melhor violeiro da região.” (Nobre, 2008, p. 86-87) O etnomusicólogo e músico Cassio Nobre fez várias gravações de campo e gravou uma faixa com o Mestre no CD “Viola de Arame no ano 2010. Seu Zezinho faleceu no ano 2011.

<sup>6</sup> Nascido em 1935, José Afonso Gomes, é conhecido como mestre sambador Zeca Afonso, grande referência da tradição do samba chula na cidade de São Francisco do Conde. Como os demais cantadores de chula, Zeca Afonso trabalhou na produção de cana de açúcar, mas se aposentou como servidor municipal. Há 50 anos, Seu Zeca Afonso preserva a regra do samba chula tradicional com seu grupo

não fazia samba com cavaquinho! Não tinha violeiro... então, o samba parou, seu Zeca parou o samba... aí Djalma lembrou que eu tinha uma viola pra tocar e aí, ele falou com Zeca, eu lembro! Aí, o telefone tocou, era Zeca! Ele me convidou pra... vamos fazer um ensaio pra ver como é que você se sai e tal, aí fiquei ansioso (risos)... Mas eu disse, ta bom! Eu tinha umas coisas também, o próprio CD que o IPHAN produziu. Aí, a gente tocou, as sambadeiras gostavam, Dona Nalva, Dona Neuza, Seu Zeca... Isso já faz 10 anos com o grupo Filhos da Pitangueira, a gente já ganhou um edital, gravou um CD, viajou, palestras... a gente estava até em Pedrão, mês passado! A gente recebe vários estudantes aqui, estamos dando seguimento a essa tradição que seu Zeca canta. Eu sou a favor dessa manutenção do repertório, do jeito de cantar, do jeito de tocar... estamos caminhando nessa estrada.

### **K: Você poderia voltar um pouco para o ano 2008, quando o violeiro Zé de Lelinha faleceu?**

Foi o ano quando eu realmente intensamente, foi quando começou mesmo, essa minha missão! No aniversário de 40 anos, 2008 – que Zeca fundou formalmente o grupo em 1968 – em 2008, Seu Zé de Lelinha já não tocou mais, quem tocou foi Zezinho, mas Zezinho também já tava... fez pela consideração e a amizade a Zeca! Eu lembro, Petry (*Lordelo, professor de educação física, com mestrado sobre o samba chula na educação*) estava nesse dia também, Jean Joubert (*etnomusicólogo, pesquisador da viola machete*) que trabalhou com a viola, Raiana Maciel (*etnomusicóloga, pesquisadoras do samba de roda*) veio, foi uma festa bonita! Seu Zezinho tocou, e dali já não tocou mais, o samba parou mesmo! Eu lembro que toquei em agosto, ou setembro, desse mesmo ano, já estava tocando.

E, como eu já falei, eu gostava de estar no meio cultural, e ele como violeiro, cantador e sambador sempre gostei, ele sim, eu vi muito tocar assim ao vivo, eu vi! Ele me ensinou muita coisa! Eu toco basicamente que seu Zé me ensinou, que eu vi e ouvi, dentro do repertório ancestral do seu Zé, mas muita coisa do que eu vi, na prática foi através de Zezinho. Sempre passei lá na casa dele, tenho muita coisa registrada dele, falei com ele, Seu Zezinho vamos

---

*Samba Chula Filhos da Pitangueira*, que tem sido o único grupo em todo Recôncavo que manteve a viola machete até o instrumento ser revitalizado nos últimos anos.

brincar! Aparentemente, ele fosse até parente do meu pai, que ele é José da Cruz, talvez fossem até primos, não sei. Ele tinha também uma consideração por mim, ele sempre brincava.

Seu Zezinho era mais violeiro mesmo. A chula, essencialmente foi com Boião e depois com Zeca, mas ultimamente, mas eu escutava vários deles... Seu Dionísio, Mundinho... quem mais? Hoje eles pararam, muitos por causa de saúde, alguns faleceram, restam poucos dessa geração. Mas é uma questão mesmo de vivência! Você começa respirar aquilo, quando você vê... hoje, estou ali com seu Zeca também, e a gente tem um grupo alternativo que chama *Samba Chula Renovação*. A gente faz alguns experimentos: o próprio uso do trombone e tal, mas dentro do fundamento sem alterar as regras! Eu digo que basicamente a inserção foi só do trombone, as regras são as mesmas, o repertório... ai, sim, eu entro com repertório autoral, por isso que é renovação! Porque como a gente também tem uma certa habilidade pra fazer, eu gostei de cantar, tenho um parceiro que faz uma segunda voz pra mim, muito boa! Então, a gente tem um repertório nosso, justamente para arejar um pouquinho essa musicalidade, o próprio repertório que a gente vê, que praticamente, às vezes é o mesmo, que vem já de gerações.

Alguns grupos têm uma certa habilidade como o próprio Zeca que faz as músicas dele, mas basicamente o repertório é aquele que se torna até repetitivo, que eu adoro também! Mas no *Renovação* a gente traz um trabalho autoral, também no samba das crianças, o samba mirim, também temos um repertório só pra eles: tentei focar na comunidade, no bairro, nos instrumentos, a vivência deles também! Então, a gente tem um repertório do samba mirim, a gente tenta trazer do repertório deles, sem esquecer a tradição. Talvez a metade do repertório seja de domínio (público), porque eles também precisam.... Cantar o que os mestres cantavam, o jeito de cantar! Porque quando a gente canta o que for antigo, eles vão ter a referência, não é que porque sou contemporâneo, que estou trazendo já para os ouvidos deles, mas quando trago a chula do *carreiro*, da *andorinha preta*, da *paleta d'água*, das rezas de Santo Antônio, algumas canções que tem também temática do candomblé. Então, eles precisam escutar isso, eu acho que sim! Faz parte também daquela questão da transmissão! Eu trago também a tradição pra eles!

### **K: Quando você se descobriu músico, Milton?**

Meu tio tinha um supermercado, meus pais também não eram assim muito abastados financeiramente, tive que trabalhar, tinha um supermercado assim em baixo, então, eu com 15, 16 anos já estava lá, foi com esse salário que comprei um violão, que sempre quis... meu pai e tal, tinha cinco irmãos, então tive que trabalhar, gostei! Eu também, não tenho formação musical, eu não sei música, (risos!) Não, pera, eu quis dizer teoria musical, tudo foi intuitivo, nunca entrei na escola de música... então comprei esse violão, sempre aprendi, gostei, percebi que eu tinha uma certa vocação pra criação, sempre compus, ne, que vem a se revelar anos depois, já com bastante trabalho autoral também... Isso foi com 16 anos... Eu tinha um violino que eu brincava, eu vou te mostrar que Boião me deu, mas como falei com a convivência com eles e tal, a gente vai aprendendo! E essa memória fica aqui, ne? Eu lembro sim! Porque as referências que eu tive, foram poucas de Seu Zé de Lelinha, mais de Zezinho... o que tive também foram as gravações. Jean (*Joubert*) ... eu sempre falo nas entrevistas... porque ele foi contratado pelo IPHAN na época do Dossiê, então ele registrou alguma coisa de seu Zé de Lelinha... Foi através dessas gravações de Jean, que tive uma maior percepção do jeito que Zeca queria... Jean disponibilizou, depois de anos, ele entregou lá no Iphan em Brasília que veio pra Casa do Samba, eu acho que Rosildo (*Rosário*)<sup>7</sup> depois compartilhou, eu tenho esse acervo também de Jean.

### **K: Vamos conversar um pouco sobre a Velha Guarda do Samba Chula!**

Depois de anos que vim conhecer, nos encontros e assembleias, o Seu Celino<sup>8</sup>, eu não tinha essa referência, e Seu Aurino, que praticamente

---

<sup>7</sup> Rosildo Moreira do Rosário. Possui graduação em Pedagogia pela Universidade Estadual de Feira de Santana (2003), mestrando em História Afro-brasileira, pela UFRB. Professor da Prefeitura Municipal de Santo Amaro e na Prefeitura Municipal de Saubara. Atua como produtor cultural no Recôncavo da Bahia com enfoque nos grupos de Samba de Roda e de Cheganças e Marujadas da Bahia. Membro e coordenador da Associação Chegança Fragata Brasileira e do Encontro de Cheganças da Bahia. Coordenador do Projeto da Rede do Samba do Samba de Roda, ex-diretor da ASSEBA — Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia.

<sup>8</sup> O violeiro e sambador Celino dos Santos, de Terra Nova, um dos mais antigos e melhores tocadores de viola machete, nasceu no dia 27 de setembro 1950 em São Sebastião do Passé, dia tradicional da reza e do samba de caruru para Cosmo e Damião. Mestre Celino toca em vários grupos de samba de roda, mas

depois de seu Zezinho eram os violeiros que tinham aqui da Velha Guarda. Felizmente estão aqui com a gente. Mas já tinham uma certa cisma e tal, foi uma soma de conhecimentos, de observação que na verdade, eu vejo que é tudo realmente tem uma matriz que está repetitivo, mas tem que ser utilizado. É praticamente a mesma coisa, que muda é a interpretação na digitação das notas, mais as frases... em termos de criação, acho que é muito pouco, só naquela hora que a sambadeira entra na roda, que eles começam a brincar, mas basicamente a base, as passagens, que a gente chama de passagens, basicamente são as mesmas, o que não deixa de ser belo! Porque é muito próximo, porque como te falei, uma questão, apenas da interpretação do instrumento, mas eu quero dizer essencialmente a harmonia (do ponto da teoria musical, seria a mesma coisa, mas a forma de tocar, de interpretar). Sim, a gente pode até trazer isso do canto, que cada cantador tem a sua toada! A toada de seu Zeca não é a mesma toada de João do Boi<sup>9</sup> e não pode ser mesmo não! Aí que está a beleza da interpretação!

Mas eu acho muito similar, muito próximo, as bases, quando o samba chula está, ele fica na base, praticamente a mesma... Ai, quando falo da digitação da interpretação, raríssimos que... alias eu aprendi que a viola não é com palheta, a viola é com tiara, então a harmonia praticamente não muda, é como te disse, talvez na interpretação da execução na escala da viola, mas a harmonia essencial, acho que é sempre a mesma sequencia... eu vejo pouco improvisado, quero dizer improvisado! Uma criação instantânea, eu vejo pouco, as passagens são sempre ancestrais, as bases também, até Seu Celino! O que muda são as afinações que a gente coloca, que não são do andamento diferente do samba. Eu toco na natural e na travessa, mas Celino já domina outros, que tem um ouvido mais educado e tal, eu falo da percepção musical, percebe que muda! Ai, as frases tambémàs vezes podem mudar... o que são os violeiros, eu não vi tocar de palheta, então praticamente o estilo, o de Seu Zé, o

---

começou a se organizar para tocar na casa dos outros, com os parceiros conhecidos para cantar e tocar nas rezas, carurus e festas nas fazendas. Depois do Inventário do samba de roda, ele fundou o *Filhos da Terra* que desde de 2008 está sendo coordenado pelo professor, músico e compositor Alexnaldo dos Santos, coordenador da ASSEBA e da Casa do Samba de Terra Nova.

<sup>9</sup> João Saturno, conhecido como “João do Boi”, grande Mestre sambador e cantador de chula de São Braz — Santo Amaro, referenciado em inúmeras publicações e pesquisas, filmes e CDs. Formava parilha no grupo “Samba Chula de São Braz” com seu irmão querido Antônio Saturno, chamado “Seu Alumínio” que faleceu em 2014. Depois formou seu grupo “Samba Chula de João do Boi” e continua se apresentando até hoje.

de Celino, de Aurino<sup>10</sup>, o que eu absorvei praticamente, é muito similar! é o que transmito para os meninos!

**K: Você pode falar um pouco do seu trabalho, quando você toma iniciativa cultural, e começa a realizar projetos?**

Me incomodava muito, hoje nem tanto, graças a Deus, a questão da escassez da viola! Aí, com Djalma, “a gente ta parado, porque não tem quem toque...” – no próprio Dossiê (do Samba de Roda – IPHAN) que você participou com Sandroni, Ari e tal, eu li que vocês mapearam... na verdade, existiam mais! Estava escrito que eram quatro violas, duas com Zeca, uma com Aurino, uma com Mestre Quadrado, uma com Zé da Glória... Ah sim! Eu tinha algumas, em Santo Amaro, sei onde tem umas quatro, ou três, em Amélia Rodrigues tinha... Talvez umas quinze violas, ou 20, talvez! Talvez existia isso aí, ativas não sei! Talvez tinha algumas, com Celino, não! Celino não tinha machete! Então, isso me incomodava! Em 2012, a prefeita era Rilza, não lembro bem, mas vou chegar lá, eu submeti, como pessoa física, já com “Essa viola dá samba!”, um projeto para prefeitura, foi aprovado, a prefeita assinou, baratinho, 12 mil e poucos reais na época. Seu Toinho da Duca, que depois da morte do seu pai de quase 80 anos, ele com mais de 40 anos, só Seu Toinho da Duca que manteve a tradição de construir. Eu fiz umas duas violas com ele, encomendei umas duas ou três também. Eu tenho máximo respeito por ele, total! Talvez se não fosse Tonho, a gente não tivesse hoje com a nossa história! Porque, foi a primeira viola que eu pude tocar, não assim, perfeitamente! Então, queria te mostrar, foi essa aqui!

Mas infelizmente Katharina, quero deixar bem claro, o máximo de respeito que tenho por ele, ne? Talvez pela condição financeira, pelo material

---

<sup>10</sup> Aurino de Jesus, Filho de Antônio Reis e Maria Eugenia de Jesus, nasceu em Teodoro Sampaio, onde passou parte da sua infância, antes de se mudar com a família para São Sebastião do Passe, distrito Maracangalha com a idade de 11 anos. Ele toca viola no grupo *Samba Chula de Maracangalha*, a *regra inteira* e a viola *machete*, por ser um exímio tocador de viola. Aurino conhece bem as três afinações de viola (“natural”, “travessa” e “paraguaçu”), atualmente raras de se ouvir no Recôncavo Baiano, além de cantar um vasto repertório de chulas, modas de viola e repentis. A mãe de Aurino tocava viola machete porque já vinha da família, dos seus avós e do tio dele, o Clarindo Silva, o famoso construtor de viola machete de Santo Amaro que morava e fazia samba na região da Fazenda Santa Elisa. No início da década de 1980, a morte de Clarindo dos Santos (violetista e conhecido construtor de viola do Recôncavo) fez com que, tanto a construção artesanal de violas machete, quanto a transmissão dos repertórios de samba com a machete, fossem quase interrompidas na região.

que ele utilizava, as violas praticamente não tocavam assim, em termos de conforto de execução, para gente que é violeiro. A viola abria, a viola não afinava direito, ne? Mas, tem uma importância fundamental, foi através dela que eu também pude me aprofundar quando recebi esse material do próprio Jean – quando Zeca disse, olhe, quando você vai tocar comigo –, então, eu tinha realmente que buscar na memória, em alguns registros sonoros e tal. Mas, voltando... O que era o projeto? Até então a concepção não era a lutheria, eu ia comprar na mão deles, umas dez violas, na época não era nem caro, 400 ou 500 reais que ele cobrava... 10 violas, eu ia cobrar na mão dele pela prefeitura, e eu ia pegar essas violas pra começar a transmissão, isso foi assim em 2012 ou 2011, a prefeita assinou, mas eu lembro que era um ano eleitoral e a gente foi pro jurídico, do jurídico vai e volta, aquela questão burocrática toda.

Em 2014, a Petrobras aqui, abriu um edital chamado Petrobras Comunidades, onde ela ia patrocinar projetos culturais, onde ela tivesse área de atuação... aqui, Candeias, Madre de Deus... ficou ate um campo limitado para concorrer. Ai, nesse intervalo, já conheço Rodrigo Veras! Isso é importante de dizer! A gente conversando e tal... paralelamente houve o projeto da ASSEBA que também foi de construção (de viola)... eu sempre pensando, aí sim tem uma viola mesmo (mostrando a viola de matriz de qualidade?)

Ai, falei com Rodrigo desse projeto anterior e tal, a gente chegou a um projeto, com uma dimensão já, de uma lutheria que ele era uma peça fundamental nisso. O que era esse projeto da Petrobras? A Petrobras disse que financiava dois anos, não tinha limite de valor, citou a ele, da parte da lutheria... o que era o projeto “Essa viola dá samba? A capacitação de um grupo produtivo de artesãos, para dois anos de trabalho. No primeiro ano, eles iriam receber essa capacitação e iriam construir dez violas! No segundo ano, eu já de posse dessas dez violas, eu podia trabalhar tranquilamente na parte da execução instrumental. O que também não adiantava a gente resgatar só o feito artesanal, sim, resgatou a viola, mas pra quem tocar? Onde iria entrar a tradição, a memória ancestral? Como distribuir e tornar popular essa tradição nas comunidades de samba e para os sambadores? Tem que contemplar além da lutheria, o resgate, o repertório ancestral, é a minha maior preocupação. Hoje, já estou até mais tranquilo, que a gente já conseguiu. os anos dois que o projeto entrou, o grupo produtivo se especializou para construir mais 10 violas, de uma forma mais autônoma, Rodrigo ficou mais como monitor, e eles

construíram mais 10 violas. O curso de execução caminhando... eles tinham essa habilidade de fazer, vinte alunos frequentando as aulas.

No final do projeto, eram dois anos, o contrato era pra fazer 20 violas, de forma que foram feitas talvez 45 violas nesse período... era muito trabalho, mas dava pra fazer. Com a especialização dos alunos, eles foram fazendo, mais violas, a gente conseguiu praticamente dobrar a previsão. Dessas 10 violas do ano dois, a gente distribuiu para cinco mestres, a gente doou, quem tinha tradição de samba, mas quem não tinha viola ainda. A gente doou para Maracangalha, pra Celino, Terra Nova, Berimbau foi seu Aloisio ... e seu Manoel em São Sebastião, eles ganharam pra perpetuar o samba, tentar reintroduzir. E um trabalho que eu pretendo fazer depois, né, ver o resultado disso, quem tá tocando, se eles deram prosseguimento, se tem herdeiro, disseminando... e cinco violas, a gente destinou para geração de renda, os artesãos, porque ficou dois anos trabalhando... eles tinha que ter um retorno, as violas eram vendidos a mil e quinhentos reais, essa venda foi revertido pra eles, então, basicamente foi isso, o grupo produtivo construiu talvez 40 ou 45 violas, nosso levantamento, foram dois anos.

Em 2017, a gente contou com a compreensão do Rumos Itaú Cultural que acreditou no projeto e financiou mais um ano de projeto, a rubrica era bem menor, mas ainda foi muito bom, a gente não tinha metas de produção, o Itaú e bem tranquilo. Eu só coloquei dois alunos, Enoque e Adson para fazer um curso de especialização com Pedro Santos, um luthier de Guanambi, um dos mais renomados assim do Brasil, especialista em Bandolim para eles aprender uma técnica de outro mestre, eles foram e fizeram dois bandolins. O curso contemplava a produção, eles vieram, foram 10 dias de curso, transmitiram isso para os alunos que ficaram aqui, nos temos aqui Gabriel, temos, Alex também fez o curso. Esse curso também foi somada a uma ação que a gente chamava cinema som de viola, a gente fazia a exposição dos instrumentos, a gente exibia as produções audiovisuais, que a gente sempre fez, e sempre tinha um samba pra encerrar.... Continuamos com o curso de execução instrumental e nesse intervalo foi que veio a criançada! Os meninos! Alguns foram frequentadores do curso da Petrobras.



Paralelo a isso, houve um projeto<sup>11</sup> da ASSEBA chamado “Foi meu mestre que me ensinou” – o samba de roda mirim! Jane ficou responsável também para cuidar das meninas, eu cuido mais dos meninos da parte da orquestra percussiva, o canto e das harmonias, das cordas. E aí, tinha praticamente um samba já montado. Hoje, eu digo que a gente atendeu cerca de 60 ou 80 crianças, porque a gente vai se renovando... Isso foi 2014, há quatro anos! Quando eles fazem 15, 16 anos, aí a gente já vai pro samba de adulto, estão ate mais independentes, alguns seguem! Hoje, a gente já dá prioridade para os bem pequeninos mesmo, 8 anos, 10 anos, a gente já pega, acho que já são três gerações, estou ate fazendo a divisão de base ... tem o “dente de leite”, tem 12-14 e tem 15-16! Então, a gente se orgulha que a gente cuida da nova geração de violeiros...

### **K: Aos poucos você foi se tornando um educador musical e cultural?**

Na verdade, a gente tem um papel realmente de educador, além de músico, é muito conteúdo, além da parte de harmonia, que tem os alunos de corda. Eu assumo também a parte de canto, ensino a eles como colocar a voz, a questão de aprender a segunda voz, tonalidades! é difícil! Não é coisa de se aprender ligeiro, ate veteranos tem uma certa dificuldade! Sempre tento não usar caixa de som... porque aqui, Katharina, foi assim que aprendi! Ate na oralidade mesmo, Boião mesmo, algumas passagens, ele fazia da boca: *ba ta ba pa taa, bata pa ta ba...* “faça só o som de boca ai: *Ta taa, Tata ta taa...* “ (solfejando) ele fazia de boca, igual que estou fazendo aqui: (continua solfejando)... eu ouvindo, a gente trazia para viola, e assim que faço com eles: eu não uso uma caneta, não uso um caderno, eu não tenho um “material didático”, é tudo na percepção, na observação, na prática, tem que sair com os adultos... eu sempre recebo convites de escolas, de mostras, de festivais e o processo de ensino-aprendizagem é esse, observação, percepção na oralidade, foi assim que aprendi, não tenho um livro etc.

---

<sup>11</sup> O Projeto Samba de Viola “Machete” do Recôncavo Baiano, prevê a continuidade do processo de revitalização da feitura artesanal da viola machete e toque, acompanhado de um mapeamento etnomusicológico, com produção de registros audiovisuais em torno dos detentores ainda vivos do saber tradicional da prática da viola machete — os mestres violeiros-sambadores - um instrumento musical fortemente associado à prática do Samba Chula, ou Samba de Viola, que é uma das modalidades mais raras do Samba de Roda do Recôncavo Baiano.

Sim! vamos lá, toda terça e quarta, as meninas já sabem, não precisa nem avisar mais, dia de terça e quarta, é dia das crianças, a parte prática, é o sambinha mesmo, mas nesse intervalo, a gente já pega os meninos de canto, de percussão, tenho alguns colaboradores, que também tem filhos que frequentam. Jane cuida mais do setor feminino, ... as meninas, ah vamos fazer um grupo de samba chula de menina, de mulher! Só que ate hoje não se decidiram realmente..., a gente vai fazer com as crianças, aí quero ver, estou muito curioso! As meninas do samba, que são sambadeiras, eu vou trazer pra orquestra, como já estou com essa material na mão, ja vou começar... tenho muita coisa, mas é um objeto, uma meta já que a gente vai articular pra este ano, eu acho que não vai ser muito trabalho não, viu!

### **K: Fale mais sobre essa mulher no samba de roda e suas habilidades!**

Mas você sabe que isso não é novidade? Eu não vi, mas Dona Adélia, uma mais velha de Seu Zeca, era uma eximia sambadeira! Dona Constância, tem cento e poucos anos, mãe de Zeca Afonso, era sambadeira! Na Campinas, Zezinha me falava de uma parelha, chamava Dona Delina..., então, isso já foi tradição! Existiam parelhas, que Zeca Afonso e Zezinho me disse que tinha uma parelha, em off...! não gostava muito de sambar que eles eram parentes... então, isso não é novidade! e eu sou extremamente a favor e adepto! Talvez as mulheres também não... ou não sei, por vergonha ou por não serem incentivadas, não sei, então... mas porque só limitar o papel da mulher ao relativo? ou para o coro, uma vez que eu sempre soube, infelizmente não vi, que existiam parelhas de sambadeiras! eu não vou longe não! A gente na UFBA tem um vídeo, eu tenho! Dona Lindaura e Dona Neuza, Dona Tutinha e Dona... são quatro irmãs? Dona Didi! São duas parelhas, você precisa ver, Dona Neuza faz os graves, Dona Lindaura faz o agudo! eu tenho registro disso! e nessa gravação da UFBA, eu chamo, eu digo: vocês sabiam que a mulher também grita chula? Ai, puxei, ne? Lindaura e Neuza, Neuza no pandeiro e Lindaura no microfone, cantando de primeira e segunda voz, chula e relativo! Então isso não é novidade! Talvez, isso não seja mais contemporâneo, porque eu não vi, mas eu vou trazer, isso é um compromisso!

Os meninos também, que tem uns dois que são assim mais desinibidos que sambam! eu brinquei, as meninas vão cantar e vocês vão

sambar! na brincadeira, ainda não fiz isso! Essas meninas aqui da gente, elas sabem bater, elas já sabem cantar chula, já sabem cantar o relativo... eu já tenho a mesa posta, eu só preciso servir o almoço, ou seja, você vai bater esse pandeiro aqui, eu estou ansioso pra ver! Katharina, tem um relativo, (Milton começa a tocar no pandeiro e cantar): *Me ajude a samba mulher, me ajude a sambar, mulher, me ajude a sambar!* Isso é o que? O sambador tem o maior prazer realmente para achar um parceiro ou uma parceira, alguém que ajude a você, que faça a segunda voz!

**K: Você poderia trazer suas reflexões e experiências sobre o tema das culturas populares, tradições orais, recriação de novas formas e ações para dar continuidade a tradição?**

Porque o que é o samba chula? Ele é um ritual! e um ritual tem regras, e se a gente deixa de fazer aquelas regras, a gente, não vai estar fazendo samba chula! O que eu trago, digamos entre aspas, de inovação? ... como posso dizer, o linguajar..., o repertório, com canções autorais, mais contemporâneas que estava um pouco só daquela idade. Ate no publico que esta aprendendo agora... eu brinco com a questão do trombone, porque, só pra deixar claro, Fred Dantas já fez isso, o Samba Chula de Santa Cruz, já na década de 80, eles não mexeram em nada! Ele pegou um grupo de samba chula, constituído, de santamarense que moravam lá em Santa Cruz, manteve as regras, tenho a capa do CD, eles com padrão. Primeiro e segunda voz, pandeiros, viola! Ele interagiu com a viola, ele dava as frases, revezando com o violeiro, ele não mexeu na regra, era samba chula! não deixou de ser samba chula! o repertório era deles, é o que a gente também ta fazendo agora com o samba *Renovação!* A gente vai tocar em Santo Amaro na quarta-feira... Eu não mexi na manifestação, só acrescentei um elemento ... agora quero deixar bem claro que isso é um grupo alternativo. A gente também tem o nosso grupo de Samba Chula com a tradição ancestral mesmo, com viola machete, duas parselhas, as sambadeiras! Mas, eu também, eu entendo que você não pode trazer elementos drásticos como guitarra, aí não! Ai, realmente não! Contrabaixo..., a gente respeita quem faz e tal... mas a tradição esta mantida, a gente não quebrou o ritual, a regra é mantida! A gente tentou inovar foi o repertório e essa experiência com o trombone que faz as frases da viola em

termos de harmonia, ficou uma sonoridade interessante! é uma espécie de revezamento com o violeiro!

Pois é! Aqui não, mas há localidades que têm sanfona no samba! isso pode soar como absurdo em algumas comunidades, para algum sambador ou outro, que por alguma razão, nunca viajou, nunca saiu: sanfona no samba...? Eu mesmo, quando conheci foi em Terra Nova: “rapaz aqui tem sanfona!” e no sertão, no samba rural, talvez pela escassez de violeiros... Alguns sambas, eu já vi um triângulo, o triângulo não é do forro? Então seria um pecado colocar um trombone? ... Pode haver esses questionamentos, pode não ser você, mas sempre vai ter a quem aponte: “mas você está trazendo um elemento novo?”

Como disse, Fred Dantas já fez isso há 30 anos... A questão das liras, das filarmônicas no Recôncavo, antigamente tinha muito, hoje nem tanto, Cachoeira tem muito, Santo Amaro, Saubara... e uma vez que a gente começa ter escassez de músicos, de instrumentos, porque não? Mas o importante que a tradição, a manifestação tenha necessidade. Eu gosto do resultado de uma nova sonoridade naquela manifestação, eu gosto! É uma ala que a gente realmente pretende divulgar mais, eu sou a favor, é um experimento, vamos ver, até a própria receptividade das pessoas, dos sambadores, eu ainda não vi muita reação dos mais velhos, digamos.

**K: Você poderia comentar sobre o processo do IPHAN, do patrimônio imaterial e a evolução e continuidade do samba de roda?**

Eu achei extremamente positivo a patrimonialização! foi o que, 2004/2005, treze anos já! A gente antigamente não tinha um local para se reunir, um espaço digno para receber um mestre, para se encontrar, pra fazer uma assembleia, pra fazer um debate, hoje temos uma Casa do Samba! Não só uma, tem em treze cidades! o processo é democrático, la na casa do samba tem um estúdio, onde o sambador pode depositar seu acervo, pode gravar. Uma serie de projetos, onde a ASSEBA foi proponente, é parceira também em outros, ela fez também projetos para os sambadores. Os projetos foram diversos, o samba mirim, a gravação dos CDs com os grupos, de Terra Nova, parceria com Petrobras e tudo, então, o próprio projeto nosso, com as violas, ensinou a tocar, então isso são ações positivas! o Intercambio entre os sambadores principalmente, eles não se conheciam, eu garanto que muitos

sambadores não se conheciam, isso é muito positivo! A gente chega no encontro de mestres, você encontra praticamente todas as lendas vivas hoje ainda! Isso é interessante, a gente pode trocar ideia, a gente pode ouvir o canto de um outro sambador! Antes era só via CD, ou você tinha que viajar. Então esse intercâmbio é interessante, hoje existe uma rede, já bem íntima entre eles, entre os representantes, entre os mestres, então eu acho isso extremamente positivo, isso é consequência do plano de salvaguarda! Eu dou os parabéns a essa iniciativa! algum sinal aqui ou dali, penso muito assim, o que pudesse ser feito? Não em São Francisco, porque penso que a cidade já está bem assistida, mas uma ação que pudesse capacitar mais jovens, mais artesãs que pudessem construir violas em outros polos do Recôncavo para disseminar mais a viola, para ensinar esse ofício, que pode ser uma profissão também pra eles. Poderia se pensar em algo assim, porque a lutheria é uma arte cara, uma viola realmente não é barato pra fazer. A maioria dos sambadores, todo mundo sabe, não tem poder aquisitivo. Poderia se pensar em algo para baratear o custo. [...]

Minha questão inicial foi mais, estava mais focado na viola, e foi sempre minha preocupação, poxa, eu vou lhe dizer Katharina, se a gente não tivesse feito esse trabalho, eu não sei o que seria, em termos de resgate, até de formação desses meninos novos agora, estou mais tranquilo! E meu objeto de estudo, é realmente a sonoridade da viola que quase tudo se perde, o papel dela, os registros audiovisuais tem mantido, quase não tem. Eu não tenho quase nada, existe o acervo de Ralf (WADDEY), do Tiago (DE OLIVEIRA PINTO), isso não é disponibilizado.

Mas uma coisa que me preocupa, é a questão do canto, porque vamos lá, vamos falar sério aqui, porque a gente sabe que Zeca Afonso, João do Boi, Seu Aluísio, é uma questão natural, não vão demorar muito aqui! Tirando esse pessoal, tem esses meninos chegando, mas esse intervalo? Então é uma coisa que é uma preocupação minha, já foi mais a viola! Mas a questão do canto, quando falo canto, é a chula! não é o samba corrido, que é mais fácil, os versos são mais curtos, mas repetitivo! mas saber cantar... quem vai cantar, como vai cantar o samba chula? Está sendo ensinado isso, não sei, estou vendo a pouco tempo, não sei como está esse movimento? Tomara, que esses projetos com as crianças, tenha realmente vingado também nesse setor! Porque com corda, com percussão, fico sempre acompanhando e perguntando os meninos aqui, mas pra cantar, é meio complicado, só os velhos... E algo, que

... falei ate com Góes sobre isso: tentar fazer mais oficinas, dar uma gratificação a eles!

Porque se os mestres cantavam antigamente na taipa de casa, era um trabalho árduo mesmo e hoje, já não existe mais esse perfil, hoje praticamente ninguém mais vai pra pescaria, são poucos, foi ali que cantavam na lavoura, poucos plantam hoje... Mas essa forma de cantar, é algo que realmente tem que ser estudada, por essa nova geração... vivenciar isso, esse jeito de cantar que a gente chama de toada, o jeito de gritar a chula. Mas, eu lhe digo Katharina, porque? Eu vejo isso pela minha experiência própria, se a gente oferta o samba com o canto, eles querem, eles aprendem, eles tem interesse! Como já disse, antigamente não existia tanta tecnologia... quem lê tanta notícia? é muita informação, não é só a internet, é arrocha, é funk.... a criança, o jovem fica bombardeado, se a gente não oferta a ele um certo conteúdo, ele não vai filtrar! Então eles querem, eles tem interesse, é só a gente demonstrar, quando a gente mostra, as meninas querem sambar, e os meninos querem bater pandeiro! Eu ouço muito mais de adultos: ah, isso é coisa de velho..., a criança não tem essa descrença, você pode mostrar que ela quer, ela quer tocar pandeiro, ela quer gritar o samba!

## Referências

ARAÚJO, Nelson. *Pequenos mundos: um panorama da cultura popular na Bahia*. Tomo I: O Recôncavo. Salvador: UFBA/Fundação Casa de Jorge Amado, 1986.

BARRETO, Luciana (Org.). *Sambadores e Sambadeiras da Bahia*. Santo Amaro: ASSEBA, 2015.

BERNARDES, Marcus. *A construção social da música. Um estudo de memória de tradições do Samba de Roda em Conceição do Jacuípe*. Dissertação de mestrado. Cachoeira: UFRB, 2014.

BIANCARDI, Emília. *Raízes Musicais da Bahia*. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo, 2000.

DÖRING, Katharina. *Cantador de Chula – o Samba antigo do Recôncavo baiano*. Salvador: Editora Pinaúna, 2016a.

DÖRING, Katharina. *A Cartilha do Samba Chula*. Salvador: Associação Umbigada, 2016b.

DÖRING, Katharina. “Samba de Roda: visibilidade, consumo cultural e estética musical.” Em revista *Pontos de Interrogação*, v. 3, n. 2, jul./dez. Alagoínhas: UNEB, 2013.

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

IYANAGA, Michael. “Samba de Caruru da Bahia. Tradição pouco conhecida.” Em Revista *ICTUS*, vol. 11, n. 2, p 120-150, Salvador: UFBA, 2010.

LIMA, Fernando de Castro Pires de. *Chula – a verdadeira canção nacional*. Lisboa: Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, 1662.

LORDELO, Petry Rocha. *O Samba Chula de Cor e salteado em São Francisco do Conde / Bahia: cultura populá e educação não-escolá para além da(o) capitá*. Dissertação de Mestrado. Salvador: UFBA, 2009.

MENDES, Jean Joubert F. *Relatório final de atividade com oficina de aprendizagem de viola machete*. IPHAN, 2005.

MORAES, Manoel. “Machete, Rajão, Viola de Arame, Viola Francesa”. Em Revista Xarabanda, n. 12. Madeira: Associação cultural, 1997.

NOBRE, Cássio. *Viola no Samba no Recôncavo Baiano*. Dissertação de Mestrado. Salvador: UFBA, 2008.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. *Capoeira, Samba, Candomblé. Afro-brasilianische Musik im Recôncavo, Bahia*. Berlim: Staatliche Museen/Preussischer Kulturbesitz, 1991.

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

SANDRONI Carlos. (Coord.). *Samba de Roda do Recôncavo Baiano – Dossiê 4*. Brasília: IPHAN, 2007.

WADDEY, Ralph Cole. Viola de samba e samba de viola no Recôncavo baiano. In: ARAÚJO, Nelson (Trad.). *Série Ensaio-Pesquisas* 6, Salvador: CEAO, 1980.

WADDEY, Ralph C. Viola de Samba and Samba de Viola in the Recôncavo of Bahia (Brazil), *Latin American Music Review*, 1980/81, v. 1, p. 196-212; v. 2, p. 252-279.

### Links:

Zezinha da Viola de São Francisco do Conde retratado pelo projeto *Um Brasil de Viola* no documentário da FUNARTE, dirigido por Cacai Nunes:

<https://www.youtube.com/watch?v=cxtrsRuEiCk0>

Vídeo sobre o Samba Chula Os Filhos da Pitangueira pelo projeto *Um Brasil de Viola* no documentário da FUNARTE, dirigido por Cacai Nunes:

<https://www.youtube.com/watch?v=0ryggzsz5w4>

Vídeo sobre Os Filhos da Pitangueira de Milton Primo:

[https://www.youtube.com/watch?v=C6tWaN9\\_7CQ](https://www.youtube.com/watch?v=C6tWaN9_7CQ)

Vídeo sobre o Mestre Boião, dirigido por Hugo Guarilha

<https://vimeo.com/14520249>

Vídeo com Mestre Milton Primo e Mestre Boião

<https://www.youtube.com/watch?v=qG1iiNfKbv0>

Vídeo com Mestre Aurino de Milton Primo:

<https://www.youtube.com/watch?v=mfq0EwTFGw8>

Projeto Essa viola dá Samba

<http://corpodusom.blogspot.com/2015/02/essa-viola-da-samba-sao-francisco-do.html>

<https://www.facebook.com/ProjetoEssaViolaDaSamba/>

Ponteios ancestrais da viola machete

[https://www.youtube.com/watch?v=0Ish0S0S\\_pE](https://www.youtube.com/watch?v=0Ish0S0S_pE)

Samba Chula Renovação

[https://www.youtube.com/watch?v=RpMW\\_zml3v8](https://www.youtube.com/watch?v=RpMW_zml3v8)

Milton Primo e a viola machete

<https://www.youtube.com/watch?v=IZod5Oiq2kk>

<https://www.youtube.com/watch?v=9zNG86t-KoI>

<https://www.youtube.com/watch?v=HI3GWEMqGSE>

Cantador de Chula:

[https://www.youtube.com/watch?v=H2Z\\_5wo7X\\_s&t=45s](https://www.youtube.com/watch?v=H2Z_5wo7X_s&t=45s)

Cartilha do Samba Chula:

[https://www.youtube.com/watch?v=y-\\_zDDTKcJk&t=923s](https://www.youtube.com/watch?v=y-_zDDTKcJk&t=923s)



## RESENHA

LIMA, Ari. *Uma crítica cultural sobre o pagode baiano: Música que se ouve, se dança e se observa*. Salvador: Editora Pinaúna, 2016. Serie editorial SONS DA BAHIA

Helen Campos Barbosa<sup>1</sup>

O Livro "Uma crítica cultural sobre o pagode baiano: Música que se ouve, se dança e se observa" de autoria do pesquisador Ari Lima, apresenta parte de sua tese de doutorado. Originalmente escrito no campo da Antropologia, o texto do livro imprime uma perspectiva interdisciplinar a análise da música popular produzida especificamente no contexto do estado da Bahia, o pagode baiano. Música essa, como bem ressalta o autor, fruto de atualizações a partir das manifestações negro-africanas encontradas no Brasil, que associa assim dança e música, e que é atravessada pelas influências das indústrias culturais, cultura urbana e midiática. O pagode baiano é assim afirmado por Ari Lima, enquanto "uma música que resulta de ações humanas intencionais, observáveis, performadas, passíveis de inscrição textual e musicológica [...]" (LIMA, 2016, p. 19). Apesar de a interseccionalidade não ser um conceito abordado de modo direto na obra, a análise do pagode baiano se dá sob essa perspectiva, onde as performances de músicos, cantores e fãs são observados a partir do entrelaçamento entre categorias como classe, raça, gênero e sexualidade.

O livro está dividido em três capítulos, 1 – A música do pagode: quebradeira e códice negro-africano; 2 – Fragmentos de uma história do samba na Bahia; 3 – Corpos, palavras e música no pagode baiano, além da Apresentação, Introdução e Considerações finais. A obra além de compor um importante material de registro quanto ao pagode baiano produzido nos anos de 1999, 2001 e 2002, se caracteriza também enquanto um texto de importância política, uma vez que é uma produção de conhecimento sobre a música negro-africana realizada por um intelectual negro, como bem ressalta o Prof. Dr. José Jorge de Carvalho, na apresentação do livro.

Na introdução e primeiro capítulo é possível compreender as opções epistemológicas, metodológicas, bem como conhecer o recorte etnográfico

---

<sup>1</sup> Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas-UFBA. Email: helenjornalismo@gmail.com.

feito pelo pesquisador, que opta em fazer seu trabalho de observação e coleta de dados sobre o "pagode baiano", na cidade de Salvador em espaços da periferia da cidade e também em regiões mais centrais como os "ensaios de pagode do Clube do Sesi e do Point da Galera, na Cidade Baixa, do Clube dos Sargentos da Polícia Militar, na Avenida Centenário e no extinto Clube Cruz Vermelha" (LIMA, 2016, p. 31). O Pagode baiano é entendido por Ari Lima enquanto um samba manifestado na Bahia e é apresentado ao leitor enquanto uma "experiência sociocultural".

O conceito "experiência" é utilizado complexificando a compreensão da música que é entendida assim como trânsito de conexão cultural, simbólica, estética e política que se dá a partir do engajamento que certas sonoridades estabelecem. Essa sonoridade, para o autor é compartilhada especialmente a partir das "performances", outro conceito caro ao estudo. Negando a ideia de uma universalidade musical, a partir de autores como John Blacking (1992) o conceito "performance" agrega ainda à sua leitura analítica, a noção de presença da subjetividade implicando os *performers* tanto no palco como na plateia. A partir desse entrelaçamento "música", "experiência", "performance", emergem os papéis de gênero no estudo realizado no contexto do pagode. Apesar do autor ressaltar esse contexto como um espaço também passível da repressão e vigilância quanto à coincidência entre sexo biológico e as identidades de gênero, esse é um lugar de "[...] algum descompromisso com o sexo reprodutivo, com a moralidade sexual que recusa "papéis desviantes, como o "viado" ou "a menina fácil" [...] (LIMA, 2016, p. 32). Ainda no primeiro capítulo, o tensionamento *versus* aproximação, entre fãs do pagode e do *reggae* é outro ponto importante a ser ressaltado, uma vez que também ratifica as diferentes possibilidades de performar e experienciar a música. Fãs do pagode e do *reggae* performam o "pagodeiro fronteiriço". "Sem se restringir às prerrogativas da identidade de "regueiro", reconfigurava-se como o "brau, feio, diferente e perigoso", que identifiquei como o "pagodeiro moleque" (LIMA, 2016, p. 41).

Abdicando do debate do juízo de gosto quanto ao pagode, a discussão a partir de elementos comuns entre pagodeiros e reggueiros, desencadeia a compreensão dos elementos estruturantes desta música e de sua manifestação entrelaçando "uma determinada política de raça, do gênero e da sexualidade que também conformam o pagode" (LIMA, 2016, p.47). O processo de transformação do samba baiano tem seus elementos desenvolvidos de

modo mais aprofundado no segundo capítulo. Como bem anuncia seu título, o capítulo dois do livro reconta uma história do samba a partir da reconstituição de dados sobre o samba na Bahia. Um trabalho que o autor informa ser difícil, uma vez que essa é uma história com poucos registros e sem uma memória sistematizada. Os fragmentos históricos são buscados em diversos documentos, jornais baianos da segunda metade do século XIX (O Alabama, Os defunctos, O Mentor da Infância, Jornal da Bahia, Revista Americana, etc) no Arquivo Público do estado da Bahia, entrevistas com radialistas que vivenciaram a inserção do samba no meio radiofônico na Bahia, com músicos, além de ampla revisão bibliográfica sobre produções acadêmicas ou não sobre o tema.

Tal percurso revela inicialmente o racismo no que diz respeito a nomeação da musicalidade produzida por negros. Termos generalistas como batuque, é uma das primeiras formas encontrada, "[...] um termo que engloba o que se conhecia, o que não se entendia, o que se considerava ofensivo à civilização, imoral, selvagem, pecaminoso, lascivo, obsceno, perturbador dos bons costumes[...]"(LIMA, 2016, p. 52). A partir de pesquisas como a dissertação de mestrado, O samba de roda do Sombagota – Tradição e modernidade de Katharina Doring (2002), é possível perceber que outros termos surgiram, como samba de roda, também usado de modo genérico, confundindo inclusive o samba chula ou de viola com o samba de roda. O termo "pagode" que aparece por volta de 1970 também designa distintas acepções. A inserção do samba no rádio é peça chave no texto para compreender inclusive como a mediação branca ocorre no processo de visibilização da música negro-africana no Brasil. Um percurso sócio histórico reconstituído pelo autor que cita exemplos como o do sambista Riachão, como também de outros artistas negros e do contexto do pagode baiano, que continuam sendo atingidos pela perversa negação do negro num lugar de autoria no campo das artes e da produção cultural. Segundo o autor, tais práticas vão desde "[...] o reconhecimento posterior da autoria ou o reconhecimento sem retorno financeiro, a oferta de canções a ídolos ilustres, como também fez Riachão, a concessão antecipada dos direitos autorais de um samba em troca de uma soma fixa antecipada, como fizeram sambistas cariocas e ainda fazem compositores baianos de pagodes" (LIMA, 2016, p. 66).

O entrelaçamento entre música, dança, discursos e corporalidades permeiam o terceiro e último capítulo do livro. A pesquisa ressalta o não

ineditismo da tematização do negro e de uma cultura negro-africana na música popular brasileira. Pontua a música assim, por um lado, como um lugar de construções de representações do negro e da própria cultura baiana, imagens essas, muitas vezes contruídas por não baianos e não negros. Por outro lado, a música também como "[...] campo discursivo privilegiado onde o negro se vê e se situa historicamente na sociedade brasileira" (LIMA, 2016, p. 71). Ressaltando nesse sentido, especialmente o samba e o pagode baiano, Ari Lima afirma que esse é um universo de "[...] afetações e maneirismos, descontínuo e assimilacionista, por excelência erotizado e corpóreo" [...] (LIMA, 2016, p. 86). Um mundo que, em dados momentos, defende veementemente uma masculinidade viril, mas também permite, a um rapaz pagodeiro, "ter um pouco de viadagem". O capítulo "passeia", então, por entre as narrativas de pagodeiros, produtores e músicos das bandas que se apresentavam nos locais pesquisados. Por entre seus discursos, mas também suas formas de vestir, numa caracterização que nos revela a experiência daquele que é pesquisado, mas também a experiência de quem observa e pesquisa num nítido diálogo com a orientação metodológica de Joan Scott (1992), citada pelo autor logo na abertura do primeiro capítulo da obra.

O texto apresenta suas considerações finais ratificando a importância da música na reatualização das "[...] representações que estruturam dialeticamente experiências e expressões do homem negro" (LIMA, 2016, p. 116). O pagode baiano, para além da música em si, evidencia também a economia informal presente nos espaços de show, fato que o autor relaciona aos vestígios do regime escravocrata, que obriga aos corpos negros recorrerem as alternativas de sobrevivência. Precária economia informal que resvala, ainda, na falta de estrutura dos locais onde ocorriam os ensaios de pagode, na precariedade dos serviços ofertados ao público e às ruins condições de trabalho encontrada pelos artistas nesses lugares. Um lugar de partilha de uma ludicidade permeada por símbolos de negritude, fortemente influenciados por uma indústria cultural, mas ao mesmo tempo, lugar de compreender e reproduzir "imagens e representações de si racializadas, do discurso sobre a violência racial" (LIMA, 2016, p. 119).

Recebido em: 31/10/2018

Aprovado em: 04/12/2018

## **SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES**

### **Angela Elisabeth Lühning**

Possui doutorado em Vergleichende Musikwissenschaft – Freie Universität Berlin (1989) e graduação em Licenciatura de instrumento (violoncelo) – Musikhochschule Detmold/ Alemanha (1982). Atua desde 1990 no Programa de Pós-graduação em Música, PPGMUS, da EMUS/ UFBA, desde 2005 no Programa multidisciplinar de Pós-graduação em Estudos étnicos e africanos, PósAfro, do CEAO/ UFBA. Pós-doutorado em História (UFBA), 2012. É professora titular da Escola de Música (EMUS) da Universidade Federal da Bahia e diretora secretária da Fundação Pierre Verger, responsável pela coordenação do Espaço Cultural Pierre Verger, voltado para a prática e inserção da cultura afro-brasileira nas comunidades vizinhas. Tem experiência na área de Artes e Cultura, com ênfase em etnomusicologia/ antropologia/educação musical, atuando principalmente no âmbito dos seguintes temas: etnomusicologia participativa, cultura afro-brasileira, processos de transmissão, músicas brasileiras em contextos históricos e contemporâneos, culturas comunitárias urbanas, relações escolas públicas e culturas comunitárias, além de Pierre Fatumbi Verger e sua obra.

### **Ari Lima**

Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal da Bahia (1990), mestrado em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1995) e doutorado em Antropologia Social pela Universidade de Brasília (2003). Atualmente é Professor Titular e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Coordenador do Núcleo das Tradições Orais e Patrimônio Imaterial (NUTOPIA/ Campus II/UNEB). Tem experiência na área de Antropologia, com ênfase em Antropologia das Populações Afro-Brasileiras, atuando nos seguintes temas: relações raciais, patrimônio imaterial, música, culturas populares e negras. Tem atuado como pesquisador ou consultor em vários projetos de extensão sobre culturas populares e negras, tal como, o inventário sobre o samba de roda do Recôncavo baiano encomendado pelo IPHAN (2005) e o Projeto Cantador de Chula. Compõe a equipe de pesquisadores do Instituto Nacional de Inclusão Étnica e Racial no Ensino Superior e na Pesquisa financiado pelo CNPq e MCT e é membro do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL desde 2012.

## **Caio Csermak**

Possui graduação em Relações Internacionais pela Universidade de Brasília (2009). É mestre em Antropologia Social pela Universidade de Brasília (2013) e Especialista doutorando em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo. Foi assistente de programas do Fundo de Desenvolvimento das Nações Unidas para a Mulher, atual ONU Mulheres, ambas instituições integrantes do Sistema Nações Unidas. Atuou também como animador cultural na área de programação musical do Serviço Social do Comércio do Estado de São Paulo, assim como também assume o papel de produtor cultural e curador de música em projetos diversos. Tem experiência nas áreas de Ciência Política, Relações Internacionais, Musicologia, Políticas Públicas, Produção Cultural e Antropologia, com os temas: gênero e orçamento público, sociedade civil, Sistema ONU, políticas culturais, cultura popular, patrimônio cultural imaterial, etnomusicologia, relações raciais e antropologia visual. Membro da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular – seção América Latina (IASPM-AL).

## **Cassio Leonardo Nobre de Souza Lima**

Mestrado e Doutorado em Etnomusicologia (UFBA, 2008; 2017), Bacharel em História (UFBA, 2001), além de músico, compositor, produtor musical e gestor cultural. Em 22 anos de carreira artística, acompanhou e colaborou com inúmeros artistas da música popular da Bahia. Entre 2007-2015, lançou quatro álbuns autorais, dentre eles, o “Viola de Arame”, que explora as possibilidades sonoras experimentais das violas brasileiras de 10 cordas. Em 2010, recebeu o Prêmio Palmares de Dissertação sobre a Cultura Afro Brasileira, e a Bolsa Funarte de Produção Cultural para Internet, para o seu segundo trabalho autoral. Entre 2011 a 2015, foi coordenador de Música da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb), e prestou consultorias para diversas ações e projetos do governo da Bahia. Contemplada no IV Prêmio Afro 2017, produziu com Xavier Vatin o projeto de pesquisa “Memórias Afro-Atlânticas: as gravações de Lorenzo Turner na Bahia (1940-1941)”, lançado em livro/CD e na internet.

### **Charles Alexander Exdell**

Possui graduação em Letras – Espanhol e Estudos Latinoamericanos pela Universidade de Kansas (2005) e mestrado em Música – Etnomusicologia pela UFBA (2017). Atualmente doutorando em Etnomusicologia na Indiana University in Bloomington, aprofundando suas pesquisas sobre os muitos sambas nos sertões baianos.

### **Fernanda Castro de Queiroz**

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Antropologia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Graduação em Jornalismo pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), especialista em Comunicação e Política pela mesma instituição. Tem experiência na área de Jornalismo, Produção Cultural, com especial interesse pela área da Antropologia, Gênero, Patrimônio e Samba de Roda.

### **Gustavo Gobbi Novaes**

Graduação em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2010). Especialista em Religiões e religiosidades afro-brasileiras (2014). Mestrado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Juiz de Fora na linha de pesquisa Diversidades e Fronteiras Conceituais, tendo como orientador o Prof. Dr. Carlos Perez Reyna (2017). Atualmente, doutorando em História Social, pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

### **Gustavo José Jaques de Melo**

Graduado em Composição e Regência (2008) e Licenciatura em Música (2017) pela Universidade Federal da Bahia – UFBA. Possui Mestrado em Etnomusicologia (2017) também pela UFBA em pesquisa cujo tema foi “O samba duro: O Samba Junino e o São João de Salvador”; que buscava compreender a construção musical nessa manifestação. Entrou no curso de composição e regência na Escola de Música da UFBA em 2002, onde fez diversas pesquisas através do PIBIC/CNPQ sobre músicas do universo afro-religioso de Salvador. Foi diretor, compositores e arranjador no projeto Bahiamérica com a gravação de vídeo documentário. Lançou em julho de 2013 o CD Gustavo de Melo e o Tambor de Corda que traz influências da música

afro-religiosa trazendo para o violão os toques dos tambores, codiretor musical e produtor do CD da Banda Vovó do Manguê da cidade de Maragogipe – Bahia, atuando como guitarrista, arranjador, compositor e cantor.

### **Helen Campos Barbosa**

Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura contemporâneas – POSCOM/UFBA. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural / Pós - Crítica pela Universidade do Estado da Bahia - UNEB, é especialista em Jornalismo Cultural e possui graduação em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo em Multimeios pela Universidade do Estado da Bahia (2008). Jornalista e educadora já coordenou projetos em escolas públicas incentivando a apreciação da cultura e arte brasileiras bem como o protagonismo juvenil nas mídias. Coordenou o Projeto Nos meios – Protagonismo juvenil na construção de Programas Culturais de TV e ministra oficinas em escolas e ONGs como o Espaço Cultural Pierre Verger em Salvador - BA. Tem interesse nas relações de gênero, sexualidade e raça no contexto de produção e fruição estética musicais, nos entrelaçamentos entre estética e política bem como entre cultura e tecnologia.

### **Katharina Döring**

Graduação em Educação Musical (2000) e mestrado em Etnomusicologia (2002) pela Universidade Federal da Bahia; doutorado em Educação (2011) pela Universidade Siegen, Alemanha. Desde 2002 professora assistente/adjunta da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) na área de Arte-Educação e Educação Musical. Pesquisadora do Samba de Roda do Recôncavo Baiano desde 2001, com vários projetos e publicações de pesquisa, extensão. Trabalha na interface de Etnomusicologia, Educação Musical, Artes. Coordenadora do 1. e 2. Fórum de Educação Musical da Bahia (FEMBA 2012 e 2013). Pesquisadora do grupo de pesquisa Núcleo de Tradições Orais e Patrimônio Imaterial (NUTOPIA). Desde de 2013 professora colaboradora no Mestrado Profissional em Música (PPGROM) da EMUS-UFBA na área de educação musical. Autora do livro “Cantador de Chula – o samba antigo do Recôncavo baiano” (2016). A partir de 2016, atua na Pós-Crítica – UNEB, Campus II na disciplina “Culturas



Populares e Tradições Orais”. Coordenadora do Dossiê 48 “Musica e Educação – uma relação interdisciplinar e pluricultural”, Revista da FAEEBA – 2017. Projeto de pesquisa “Koringoma – caminhos para uma educação musical afro-brasileira” desde de 2017.

### **Luan Sodré de Souza**

Músico, violonista, pesquisador e educador musical. É licenciado em Música pela Universidade Federal da Bahia – UFBA, mestre e atualmente doutorando em Educação Musical pelo Programa de Pós-Graduação em Música da mesma instituição – PPGMUS/UFBA. Atualmente, como doutorando, integra o grupo de pesquisa VIEMUS (Violão e Educação Musical), que sob a coordenação da Professora Doutora Cristina Tourinho, têm reunido investigações sobre Educação musical e, ensino e aprendizagem do violão. Integra o Baobá: grupo de estudos em ancestralidade e pensamento de(s)colonial. Integra a gestão 2017-2019 do FLADEM seção Brasil, como representante do estado da Bahia. Atualmente é professor auxiliar do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), atuando no Curso de Licenciatura em Música.

### **Marcus Bernardes de Oliveira Silveira**

Graduado em Ciências Sociais na modalidade Bacharelado pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (2014). Licenciado pelo Programa Especial de Formação Docente, com habilitação em Sociologia, pela Faculdade Regional de Filosofia, Ciências e Letras de Candeias (2018). Mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal de Goiás (2016). Professor substituto de Ciências Sociais na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia no período de 2016 a 2018, no Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL). Membro do Laboratório de Ensino de Ciências Sociais (LABECS/UFRB). É Professor de Ciências Sociais no Centro Universitário UniFG, localizado na cidade de Guanambi-BA, lecionando em diversos cursos de graduação. Tem experiência nas áreas de Sociologia e Antropologia, atuando principalmente nos seguintes temas: Culturas Populares, Pensamento Social Brasileiro e Ensino de Ciências Sociais.

## **Nina Graeff**

Possui graduação em Comunicação Social (PUCRS, 2005), graduação em Música (UFRGS, 2009), pelo Conservatório Nacional de Estrasburgo (França, 2009), mestrado em “Transcultural Music Studies” – Instituto de Musicologia de Weimar-Jena (Alemanha, 2011). É doutora em Antropologia e Educação na Universidade Livre de Berlim, com bolsa do programa internacional de doutorado “Interart Studies”, 2017. Foi pesquisadora do projeto internacional “Global Music Database”; (2011-2012) em Weimar. Tem contribuído para o debates em torno das convenções da UNESCO sobre Patrimônio Cultural Imaterial e Diversidade Cultural. Tem experiência nas áreas de Antropologia Cultural e Etnomusicologia, atuando principalmente nos seguintes temas: música; políticas, hábitos e práticas culturais; patrimônio imaterial; transculturalidade; cultura e religião afro-brasileira; antropologia do corpo / teoria da prática. Autora do livro “Os Ritmos da Roda” EDUFBA, 2015.

## **Sormani Silva**

Mestre pelo Programa de Pos-Graduação em Relações Etnicorraciais do CEFET-RJ Especialização em Educação e História do Negro na Sociedade Brasileira –PENESB/UFF. Bacharelado e Licenciado em História pela Universidade Federal Fluminense (1996). Doutorando em Memória Social – Unirio.

## **Tiago de Oliveira Pinto**

Titular da cátedra de “Transcultural Music Studies”; do Instituto de Musicologia das universidades Weimar e Jena, Alemanha. Professor Colaborador do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo (USP). É Doutor pela Universidade Livre de Berlim (1989). Foi professor de Etnomusicologia do Instituto de Musicologia da Universidade de Hamburgo de 2006 a 2008 e professor do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo de 2000 a 2005. Foi presidente da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET) de 2004 a 2006. Antropólogo, musicólogo, curador de exposições culturais e de artes plásticas, produtor musical e de cultura. Autor e co-autor de vários livros, revistas e

artigos sobre o samba brasileiro, assim como músicas africanas e afro-brasileiras em geral.