



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

RAIANA ALVES MACIEL LEAL DO CARMO

**A POLÍTICA DE SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO
IMATERIAL E OS SEUS IMPACTOS NO SAMBA DE RODA
DO RECÔNCAVO BAIANO**

**SALVADOR-BA
2009**

Raiana Alves Maciel Leal do Carmo

**A POLÍTICA DE SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO
IMATERIAL E OS SEUS IMPACTOS NO SAMBA DE RODA
DO RECÔNCAVO BAIANO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós
Graduação em Música da Universidade Federal da
Bahia - UFBA, como requisito parcial à obtenção do
título de mestre em Música.

Área de concentração: Etnomusicologia

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ângela Elizabeth Lühning

SALVADOR-BA
2009

A Dissertação de Raiana Alves Maciel Leal do Carmo foi aprovada



Ângela Elizabeth Lühning
Orientadora



Elizabeth Travassos Lins



Paulo Costa Lima

Salvador, 29 de janeiro de 2009

*Aos meus pais, Rita e João, que me ensinaram
a fazer arte na vida.*

*Aos sambadores e sambadeiras do Recôncavo Baiano,
que fazem de suas vidas uma arte.*

Agradecimentos

Os agradecimentos, logo no início deste trabalho, são motivos inspiradores para realizá-lo com segurança e tranquilidade.

Aos Meus familiares: vovô Nivaldo, vovó Cici, tios, tias, primos, primas, que me ensinaram o amor pela música. Em especial, aos meus irmãos Marçal, Taira, João Terra e Guilherme.

Aos sambadores e sambadeiras do Recôncavo Baiano, especialmente, aos integrantes dos grupos Suspiro do Iguape, Grupo Cultural Samba de Maragogó, Samba de Roda Suerdieck e Samba Chula Filhos da Pitangueira, que me concederam momentos de suas vidas para compartilharmos experiências enriquecedoras.

A Nalva Santos, técnica do IPHAN e sambadeira, pela atenção e pela acolhida. Aos membros da Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia, em especial, a Rosildo e a Luciana, por terem me concedido informações importantes para o andamento dessa pesquisa, além de uma abertura no diálogo com os sambadores.

Ao professor Carlos Sandroni, pelas informações valiosas a respeito do tema dessa pesquisa.

À orientadora Ângela Luhning, que com a sua sabedoria e experiência, me concedeu autonomia necessária para amadurecer as minhas reflexões. Aos professores e funcionários da Escola de Música da UFBA, em especial, à professora Soninha Chada, pela atenção e pelas profundas discussões na área da Etnomusicologia.

Um agradecimento especial ao mestre e amigo, Luis Ricardo Silva Queiroz, responsável pelas minhas primeiras descobertas etnomusicológicas e pelo apoio e incentivo de sempre.

Aos meus colegas da UFBA, especialmente, às amigas Angelita, responsável por dias alegres em Salvador e a Mackely, pelos conselhos e palavras de incentivo. Ao colega Michael Yanaga pela revisão do abstract e pela troca de informações sobre o samba do Recôncavo. Ao mestre e colega, Jean Joubert Mendes, por compartilhar seus conhecimentos de uma maneira tão generosa.

Aos meus amigos, em especial, às amigas Liliane e Martinha pelo incentivo e apoio e a Laurinha, pela árdua tarefa de editar os vídeos.

A José Lúcio, toda a minha gratidão, pela revisão do texto e por compartilhar momentos de profundas reflexões.

A minha família “baianera”, Magna, Antônio e Raoni, que me acolheram com carinho e me fizeram sentir mais próxima de Minas Gerais. Ao professor Antônio Dias que, com toda sua experiência, me concedeu momentos proveitosos de conversas, e a sua família, pela acolhida.

Especialmente a Deus, que foi tão bom pra mim, por ter colocado todas essas pessoas no meu caminho.

*Este é o absurdo segredo da escuta: é preciso não escutar o que se diz
para se poder ouvir o que ficou não dito: a música.
É na música que mora a verdade daquele que fala.*

Fernando Pessoa

RESUMO

O samba de roda é uma manifestação coreográfica, poética e musical presente em todo o Estado da Bahia, particularmente, na região do Recôncavo Baiano. Em 2004, o samba de roda do Recôncavo Baiano foi proclamado pelo IPHAN *Patrimônio Cultural do Brasil*. Posteriormente, em 2005, tornou-se *Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade*, título declarado pela UNESCO. Com vistas a garantir a sua valorização e continuidade, foi implementada no universo do samba de roda, a política federal de salvaguarda. Dessa maneira, a partir de uma abordagem etnomusicológica da manifestação, essa pesquisa teve como objetivo verificar os principais impactos da política de salvaguarda no contexto sociocultural musical do samba de do Recôncavo Baiano, procurando identificar as contribuições e as possíveis desvantagens dessa política para a manifestação segundo a óptica nativa. O trabalho teve como suporte metodológico amplo estudo bibliográfico que abordou produções em Etnomusicologia, Antropologia e áreas afins ao foco do estudo, assim como documentos da UNESCO, do IPHAN e do Ministério da Cultura. Além do estudo bibliográfico, foi realizada uma pesquisa de campo, junto aos grupos de samba de roda, que contemplou a coleta de dados através de observação participante, realização de entrevistas, e registros fotográficos e em vídeo. A partir da etnografia realizada nessa pesquisa, foi possível observar mudanças no samba de roda que foram influenciadas, direta e indiretamente, pela política de salvaguarda. Dentre os impactos observados pode-se ressaltar a afirmação da Associação dos Samba-dores e Samba-deiras do Estado da Bahia; a formação e a reativação de grupos de samba de roda no Recôncavo; a crescente necessidade de profissionalização dos grupos e a conseqüente inserção de novos elementos na música, como instrumentos considerados não “tradicionais”. Os desdobramentos do tema proposto apontam para a necessidade de ampliar e sistematizar os estudos de avaliação da política de salvaguarda implementada no âmbito de outros bens culturais proclamados como patrimônio.

Palavras-chave: samba de roda, patrimônio imaterial, política de salvaguarda.

ABSTRACT

Samba de roda is a choreographic, poetic, and musical expression present throughout the State of Bahia, especially in the Recôncavo region. In 2004, IPHAN (the Institute of Historical and Artistic National Heritage) recognized the Bahian Recôncavo's *samba de roda* as Brazilian Cultural Heritage. Later, in 2005, it became a UNESCO Masterpiece of the Oral and Intangible Heritage of Humanity. In order to guarantee the cultural tradition's valorization and continuity, federal safeguarding policies were implemented in the *samba de roda* universe. Utilizing an ethnomusicological approach, this research had the objective of verifying the principal impacts of the safeguarding policy in the socio-cultural musical context of the Bahian Recôncavo's *samba*, looking to identify the contributions and possible disadvantages of this policy for the tradition as seen through a "native" lens. This work was supported methodologically by in-depth bibliographic research of ethnomusicological and anthropological works, as well as information related specifically to the study, such as UNESCO, IPHAN, and Brazilian Cultural Ministry documents. In addition to the bibliographic investigation, fieldwork was done with *samba de roda* groups, resulting in data collection through participant observation, interviews, and visual documentation through photography and film. From the ethnographic research conducted in this research, it was possible to observe *samba de roda* changes that were influenced, directly and indirectly, by safeguarding policy. Among the impacts observed are the consolidation of the Association of the *Sambadores* and *Sambadeiras* of the State of Bahia; the formation and the reactivation of *samba de roda* groups in the Recôncavo; the growing necessity of professionalization of the groups; and the consequential insertion of new elements in the music, such as instruments considered "non-traditional." The ramifications of the proposed theme point to a necessity of expanding and systematizing studies evaluating the safeguarding policy implemented within the contexts of other cultural goods proclaimed to be heritage.

Keywords: *samba de roda*, immaterial heritage, safeguarding policy

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1- uniforme dos sambadores e das sambadeiras	59
FIGURA 2- adereços da sambadeira	59
FIGURA 3- Samba de roda Suerdieck apresentando com samba mirim	62
FIGURA 4- grupo Samba Chula Filhos da Pitangueira	66
FIGURA 5- grupo Suspiro do Iguape	69
FIGURA 6- sambadeiras tocando taubinhas	73
FIGURA 7- sambador afinando violão	73
FIGURA 8- viola Machete	74
FIGURA 9- tamborim	74
FIGURA 10- rebolo, contregum, atabaque	74
FIGURA 11- 105	76
FIGURA 12- mapa de localização dos municípios e das localidades pela pesquisa que resultou no Dossiê de Registro	86
FIGURA 13- criança observando acervo da Casa do Samba	90
FIGURA 14- assembléia da ASSEBA	92
FIGURA 15- encontro dos grupos	96
FIGURA 16- I Encontro de sambadores idosos do Recôncavo Baiano	103
FIGURA 17- crianças do Grupo Cultural Samba de Maragogó	104
FIGURA 18- Capa CD Samba de Roda – Patrimônio da Humanidade	111

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- ANPPOM**– Associação Nacional de Pesquisa Pós Graduação em Música
- ASSEBA**– Associação de sambadores e sambadeiras do Recôncavo Baiano
- CNFCP**– Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular
- CNRC**– Centro Nacional de Referência Cultural
- CNPJ**– Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica
- DPI**– Departamento de Patrimônio Imaterial
- FUNARTE**– Fundação Nacional de Arte
- FUNCEB**– Fundação Cultural do Estado da Bahia
- FNPM**– Fundação Nacional Pró-Memória
- GT**– Grupo de Trabalho
- INRC**– Inventário Nacional de Referências Culturais
- IPHAN**– Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
- MINC**– Ministério da Cultura
- ONG**– Organização não governamental
- SESC**– Serviço Social do Comércio
- SPHAN**– Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
- UFBA**– Universidade Estadual da Bahia
- UNESCO**– União das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1	16
IMPLICAÇÕES DA PESQUISA NO CONTEXTO DA POLÍTICA DE SALVAGUARDA NO SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO BAIANO	16
1.1. A ESCOLHA DO TEMA: SERÁ QUE DÁ SAMBA?	16
1.2. CORRENDO A RODA: DEFINIÇÕES METODOLÓGICAS DA PESQUISA NO CONTEXTO DO SAMBA	18
1.3. A DESCOBERTA DO RECÔNCAVO E OS PRIMEIROS CONTATOS COM O SAMBA DE RODA	20
1.3.1. Depois de um miudinho: experiências na roda	22
1.4. UNIVERSO DA PESQUISA	24
1.5. INSTRUMENTOS DE COLETA DE DADOS	25
1.5.1. Pesquisa bibliográfica	25
1.5.2. Pesquisa documental	26
1.5.3. Pesquisa sonoro-documental	26
1.5.4. Observação participante	27
1.5.5. Entrevistas	28
1.5.6. Filmagens	28
1.5.7. Fotografias	29
1.5.8. Análise e organização dos dados	30
1.5.8.1. <i>A escrita etnográfica</i>	30
CAPÍTULO 2	31
A POLÍTICA FEDERAL DE SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL	31
2.1. POLÍTICAS CULTURAIS E MÚSICA: A PERCEPÇÃO ATRAVÉS DE NOVOS OLHARES	32
2.2. A DIMENSÃO IMATERIAL DO PATRIMÔNIO E A POLÍTICA FEDERAL DE SALVAGUARDA	35
2.3. O RECONHECIMENTO DA DINÂMICA CULTURAL	42
2.4. QUEM SÃO OS PROTAGONISTAS?	45
CAPÍTULO 3	48
O SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO BAIANO: ASPECTOS HISTÓRICOS E ESTÉTICO-ESTRUTURAIS	48
3.1. ASPECTOS HISTÓRICOS DO SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO BAIANO	48
3.1.1. Batuques, umbigadas e sambas	49
3.2. A <i>PERFORMANCE</i> MUSICAL DO SAMBA DE RODA	55
3.3. OS GRUPOS SELECIONADOS NA PESQUISA	61
3.3.1. Samba de Roda Suerdieck	61
3.3.2. Samba Chula Filhos da Pitangueira	64
3.3.3. Grupo Cultural Samba de Maragogó	66
3.3.4. Suspiro do Iguape	68
3.4. A ESTRUTURA MUSICAL	70
3.4.1. Tipos de samba	70
3.4.2. Instrumentos	72

3.4.3. Canto	76
3.4.4. Repertório	77
<i>Sua vida você vai chorar</i>	80
3.4.5. Relação com a dança	81
CAPÍTULO 4	84
A POLÍTICA FEDERAL DE SALVAGUARDA E OS SEUS IMPACTOS NO SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO BAIANO	84
4. 1. SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO BAIANO: <i>OBRA-PRIMA DO PATRIMÔNIO ORAL E IMATERIAL DA HUMANIDADE</i>	84
4. 2. OS PRINCIPAIS IMPACTOS DA POLÍTICA DE SALVAGUARDA NO CONTEXTO SOCIOCULTURAL MUSICAL DO SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO	88
4.2.1. Análise do andamento do Plano de Salvaguarda	89
4.2.2. A Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia	90
4.2.3. Outras ações do Plano de Salvaguarda	101
4.2.4. A formação e a reativação de grupos de samba de roda	105
4.2.5. Impactos na música	107
4.2.5.1. Profissionalização dos grupos	110
CONCLUSÃO	118
REFERÊNCIAS	120
ANEXOS	125
Anexo 1: Decreto 3551/00	
Anexo 2: Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial	
Anexo 3: Programação <i>Seminário Os sambas brasileiros</i>	
Anexo 4: Folder <i>I Encontro de Mestres Sambadores Idosos</i>	
Anexo 5: Cartão de apresentação dos grupos de samba de roda	
DVD em anexo:	
1ª cena: Fotografias grupos de samba de roda do Recôncavo Baiano	
2ª cena: <i>Perfomance</i> musical grupo <i>Samba de Roda Suerdieck</i>	
3ª cena: <i>Perfomance</i> musical grupo <i>Samba Chula Filhos da Pitangueira</i>	
4ª cena: <i>Perfomance</i> musical grupo <i>Suspiro do Iguape</i>	
5ª cena: <i>Perfomance</i> musical Grupo Cultural <i>Samba de Maragogó</i>	

INTRODUÇÃO

As políticas públicas, inseridas no campo da cultura, denotam o esforço em ampliar as discussões acerca da diversidade e da pluralidade cultural brasileira, evidenciando a importância da cultura em seus aspectos econômicos, de inclusão social, de cidadania e enquanto produção simbólica. Esse tema, emergente na área de música, tem merecido atenção pelo impacto de suas ações sobre as manifestações musicais envolvidas no processo de integração e desenvolvimento cultural através de incentivo público.

Entendendo que a expressão musical transcende seus aspectos estruturais, que se esgotam em si, elucidado a necessidade de pensar a música como um fenômeno social, contemplando valores que a caracterizam e a determinam dentro do contexto no qual está inserida. A música, por sua relação determinante com a cultura, vem ocupando um espaço significativo nos discursos que orientam os processos de formulação e implementação de políticas culturais. Dessa maneira, o estudo das manifestações musicais, entendidas como bens culturais representativos do patrimônio imaterial brasileiro, torna-se importante também para a avaliação dessas políticas, implementadas através de ações governamentais, verificando as suas contribuições para os indivíduos e grupos sociais que compõem esse patrimônio.

Nesse contexto, pode-se dizer que a constituição de novos olhares na Etnomusicologia tem se manifestado nas discussões sobre políticas culturais e música, incorporando os debates acerca dos processos de *patrimonialização* das manifestações musicais. Incluídas nesses processos estão as propostas e as ações da política federal de salvaguarda do patrimônio imaterial. Tais ações têm sido adotadas principalmente pelo poder público, com o intuito de contribuir para a difusão, a preservação e o fortalecimento das manifestações culturais do país.

Visando compreender as perspectivas e os caminhos da política de salvaguarda, delimitei como foco deste estudo o universo do samba de roda do Recôncavo Baiano. Em 2004, o samba de roda do Recôncavo Baiano foi proclamado pelo IPHAN *Patrimônio Cultural do Brasil*. Posteriormente, em 2005, tornou-se *Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade*, título declarado pela UNESCO. Com vistas a garantir a sua valorização e continuidade, foi implementada no universo do samba de roda, a política federal de salvaguarda.

A partir da notória relevância que a música ocupa na caracterização dessa manifestação, realizo nesse estudo uma investigação acerca dos principais impactos da política de salvaguarda no contexto sociocultural musical do samba de roda do Recôncavo Baiano, procurando identificar as contribuições e as possíveis desvantagens dessa política para a manifestação segundo a óptica nativa.

Dessa maneira, esse trabalho apresenta as principais características da *performance* musical do samba no Recôncavo, especialmente, a *performance* dos quatro grupos selecionados nessa pesquisa, analisando-as a partir dos seus aspectos estético-estruturais e das relações mais amplas que a música estabelece com o contexto social desses grupos.

Essa investigação teve como suporte metodológico ampla pesquisa bibliográfica que abordou fontes específicas sobre o samba de roda, estudos em Etnomusicologia, Antropologia e áreas afins ao foco do estudo, assim como documentos da UNESCO, do IPHAN e do Ministério da Cultura. Além do estudo bibliográfico, foi realizada uma pesquisa de campo, junto aos grupos de samba de roda, que contemplou a coleta de dados através de observação participante, realização de entrevistas, e registros fotográficos e em vídeo.

O trabalho foi estruturado em quatro capítulos, sendo que cada um deles compreende um aspecto específico da pesquisa e explora os aspectos referentes à política de salvaguarda, assim como diferentes características da manifestação musical dos sambadores.

No primeiro capítulo apresento definições metodológicas da pesquisa no contexto do samba de roda. Nessa parte, descrevo como se deu a escolha do tema e as etapas da pesquisa de campo no que diz respeito à aplicação dos instrumentos de coleta de dados. Além disso, procuro dar um breve relato da minha vivência e das observações registradas durante a observação participante.

O segundo capítulo aborda as definições conceituais que norteiam à política de salvaguarda do patrimônio imaterial, desenvolvendo conceitos dentro das perspectivas do IPHAN, do Ministério da Cultura e das convenções e normas internacionais estabelecidas pela UNESCO. Dentro desse campo conceitual, elucido alguns aspectos históricos referentes às políticas patrimoniais no Brasil, abordando a normatização jurídica que acompanhou esse processo.

No terceiro capítulo, descrevo o samba de roda a partir de duas dimensões. A primeira, a dimensão histórica, constitui-se de fontes documentais registradas por viajantes estrangeiros e por pesquisadores, que descrevem formas culturais associadas ao samba, cunhadas em palavras como “batuques” e “umbigada”. A segunda dimensão diz respeito à música produzida no âmbito do samba de roda. Nessa parte, procuro realizar uma

caracterização geral dos aspectos estético-estruturais musicais que constituem a *performance* dessa manifestação.

Tomando como base as discussões apresentadas nas três primeiras partes, que dão suporte à dissertação, no quarto capítulo analiso o samba de roda do Recôncavo Baiano a partir da sua constituição enquanto patrimônio cultural. Para tanto, apresento reflexões acerca dos principais impactos da política de salvaguarda. Além de abordar as discussões a respeito da candidatura do samba de roda à proclamação das *Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade*, pela UNESCO.

A partir da estruturação desses quatro capítulos foi possível apresentar os principais impactos da política de salvaguarda no âmbito do samba de roda, descrevendo as transformações decorrentes da proclamação do título pela UNESCO. Acredito que a sistematização das partes que compõem essa dissertação atendeu às expectativas de lidar com um tema recente, que cada vez mais tem ganhado espaço nas discussões em Etnomusicologia.

CAPÍTULO 1

IMPLICAÇÕES DA PESQUISA NO CONTEXTO DA POLÍTICA DE SALVAGUARDA NO SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO BAIANO

Neste capítulo apresento os procedimentos metodológicos que conduziram essa investigação, destacando os fundamentos teóricos que serviram como princípios norteadores para o trabalho de campo. A partir dessas definições realizo uma descrição dos instrumentos de coleta, análise e sistematização dos dados utilizados para a pesquisa. Além disso, proponho uma discussão a cerca da escolha do tema e um breve relato da experiência no trabalho de campo.

Dentro das perspectivas dos estudos etnomusicológicos, apoio essas discussões nos sentidos atribuídos por Merriam (1964) ao estudo da “música na cultura” e da “música como cultura”, na tentativa de entender o fenômeno musical em suas distintas ramificações. Assim, na vivência enquanto pesquisadora procurei fazer uma “descrição densa” do contexto cultural investigado, tal como recomenda o antropólogo Clifford Geertz (1989), ou seja, observando e interpretando o dito e o não dito, a complexidade da manifestação cultural e a riqueza do seu contexto particular.

A partir dessas reflexões, as bases metodológicas foram constituídas tendo em vista as particularidades exigidas pelo campo de estudo. A esse respeito Merriam pressupõe que a utilização de métodos e técnicas deve ser direcionada ao contexto específico a ser estudado (MERRIAM, 1964), o que permitiu adequar os instrumentos de coleta, análise e sistematização dos dados à realidade do universo dos sambadores.

1.1. A ESCOLHA DO TEMA: SERÁ QUE DÁ SAMBA?

A escolha do samba de roda como tema dessa pesquisa não partiu exclusivamente da vontade em estudar a prática musical de uma determinada manifestação cultural brasileira. Antes disso, o meu interesse principal era a compreensão das articulações estabelecidas entre Estado, instituições privadas, manifestações culturais e demais envolvidos na formulação e implementação de políticas públicas de cultura.

A essa altura, depois de passar por duas iniciações científicas na graduação, já estava convencida de que deveria prosseguir os meus estudos em Etnomusicologia. Iniciei então uma busca pela produção bibliográfica da área que abordasse as questões do meu interesse. Depois de concluir que não havia um material substancial para apoiar a minha fundamentação teórica a respeito de pesquisas na área de música que tratassem diretamente de políticas culturais, tornou-se uma preocupação iminente o fato de que eu poderia desarticular a minha idéia dos estudos etnomusicológicos da atualidade.

Assim, para manter proximidade com a área que me interessava, comecei a pesquisar nas fontes do *Ministério da Cultura* - MINC, do *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* - IPHAN e da *União das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura* - UNESCO as manifestações musicais brasileiras envolvidas com políticas culturais. A resposta foi imediata, e logo no início das minhas buscas deparei-me com o samba de roda do Recôncavo Baiano, que havia sido proclamado *Obra Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade*. Diante da descoberta do samba, percebi que esse título concedido pela UNESCO trazia em suas configurações alguns aspectos importantes a serem observados, dentre eles, a política federal de salvaguarda do patrimônio imaterial.

A partir da concepção de Geertz que analisa a cultura como uma rede de significados construída pelo homem a partir de suas interações sociais (GERTZ, 1989), e da compreensão de Blacking de que na música “suas estruturas são reflexos dos padrões de relações humanas¹” (BLACKING, 1995, p. 31, tradução minha), acredito que a política federal de salvaguarda, instituída no Recôncavo Baiano, têm propiciado novas configurações no samba de roda com impacto nos aspectos musicais e socioculturais da manifestação. **Nesses termos, formulei o seguinte problema de pesquisa:** quais os impactos da política federal de salvaguarda do patrimônio imaterial nas práticas musicais do samba de roda do Recôncavo Baiano?

¹ “its structures are reflections of patterns of human relations [...]”.

1.2. CORRENDO A RODA: DEFINIÇÕES METODOLÓGICAS DA PESQUISA NO CONTEXTO DO SAMBA

Pensar em música como uma manifestação intrínseca da experiência humana é compreender a sua importância dentro do conjunto de relações estabelecidas pelos membros de uma sociedade. Em concordância com Alan Merriam, acredito que a “música é um meio de entender pessoas e comportamentos e, como tal, é uma ferramenta valiosa na análise da cultura e sociedade²” (MERRIAM, 1964, p.13, tradução minha).

O estudo da música em seu contexto cultural vem sendo amplamente discutido e redefinido pela Etnomusicologia, procurando contextualizar a música em dimensões mais abrangentes do universo cultural que a constitui. Por esse motivo, a área tem buscado contribuições em outros campos científicos para ampliar as possibilidades de compreensão dos aspectos musicais como elementos importantes na configuração da estrutura social. Contudo, o caráter interdisciplinar dos seus estudos não diminui a importância da música, entendida como

o núcleo central da disciplina, um subsistema da cultura, buscando relacioná-la com todos os outros subsistemas da cultura, na busca de um entendimento do que ela possa representar para o ser humano que a produz e explicar a conexão entre música e seu contexto sociocultural baseados nos processos cognitivos do ser humano e de sua experiência social (CHADA, 2007, p.138).

Dessa maneira, a elaboração dos pressupostos teóricos e metodológicos dessa investigação apontava para dois direcionamentos. O principal deles, o direcionado à música, destacou-se como centro desse trabalho. O outro direcionamento, que diz respeito às políticas culturais, não teve menos importância, tendo em vista a sua estreita aproximação com vários aspectos que se relacionavam à música produzida pelos sambadores.

Essa abordagem, que diz respeito à relação entre música e outros processos que são compartilhados por indivíduos na sociedade, conduziu à utilização da etnografia. A concepção de Seeger a respeito da “Etnografia da Música” pode ser definida através “de uma abordagem descritiva da música que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro

² “[...] music is a means of understanding people and behavior and as such is a valuable tool in the analysis of culture and society.”

escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos” (SEEGER, 1992).

Dentro do universo do samba de roda, a necessidade de lidar com o trabalho etnográfico na pesquisa de campo surgiu como uma importante contribuição para o entendimento dos valores e dos significados que são atribuídos, pelos sambadores, à música, dentro do contexto social/cultural no qual estão inseridos. Segundo Mantle Hood, “um estudo significativo de música, dança, ou teatro não pode ser isolado de seu contexto sócio-cultural e da escala de valores nele incluída”³ (HOOD, 1971, p. 10, tradução minha).

Assim, para descrever e interpretar o fenômeno musical me inseri ao contexto do samba de roda. Neste momento, a experiência vivenciada *in loco* permitiu uma aproximação com os atores sociais que fazem parte dessa pesquisa. Segundo Myers é no trabalho de campo que nós descobrimos o lado humano da etnomusicologia (MYERS, 1992, p. 21). Através do contato direto com os sambadores pude observar e participar de situações cotidianas que fazem parte da vida desses indivíduos e verificar as suas idiossincrasias musicais.

Neste momento, assumir a postura do “olhar de dentro” tornou-se imperativo para a compreensão de aspectos da diversidade e da singularidade do samba de roda. Esse caráter êmico da investigação teve como suporte a utilização da abordagem qualitativa para descrever o fenômeno musical, contemplando os significados que os indivíduos concedem às suas práticas culturais⁴. Assim, adotei a perspectiva de que os valores, as crenças, os hábitos, as atitudes e as representações devem ser observados e interpretados pelo pesquisador a partir do ponto de vista de quem produz o conhecimento.

Nesse sentido, é importante salientar o significado que atribuo ao termo *performance* neste trabalho. No campo da etnomusicologia, Béhague (1984, p. 4) apontou para a necessidade de compreender a *performance* musical não só como evento, mas também como processo. “Processo que reúne aspectos musicais e extra-musicais, dando ao evento performático um sentido que transcenda a atividade musical restrita às suas estruturas, materiais utilizados e momentos de acontecimento” (QUEIROZ, 2005, p. 89). Segundo Béhague:

O estudo da *performance* musical como um evento, como um processo e como o resultado ou produto das práticas de performance, deveria se concentrar no comportamento musical e extramusical dos participantes [executantes e ouvintes], na interação social resultante, no significado desta

³ Significant study of music or dance or theater cannot be isolated from its socio- cultural context and scale of values it implies”.

⁴ Ver Alvarez-Pereyre e Arom, *Ethnomusicology and the emic/etic issue*, 1993.

interação para os participantes, e nas regras ou códigos de performance definidos pela comunidade para um contexto ou ocasião específicos⁵ (BÉHAGUE, 1984, p. 7).

Além de utilizar o método etnográfico para a compreensão da música produzida pelos sambadores, foi necessário aprofundar as discussões sobre a política pública cultural implementada no âmbito do samba de roda. Essa investigação, em particular, procurou analisar a estrutura política que vem sendo construída para dar base de sustentação à produção dessa música.

A abordagem das políticas culturais foi definida através da descrição de fatos históricos que envolvem o setor de cultura no Brasil, especificamente a área de patrimônio cultural imaterial.

1.3. A DESCOBERTA DO RECÔNCAVO E OS PRIMEIROS CONTATOS COM O SAMBA DE RODA

Durante o trabalho de campo, tive que assumir uma perspectiva que tornasse o desconhecido familiar, tendo em vista que nunca havia estabelecido contato algum com o samba de roda. Assim, o meu primeiro contato aconteceu em setembro de 2007, durante a inauguração da *Casa do Samba de Santo Amaro*.

Os grupos se apresentavam simultaneamente no jardim do *Solar do Subaé*, local que deu espaço à *Casa do Samba*. Apesar de tocarem todos juntos, cada grupo permanecia em seu lugar, formando a sua roda⁶, no chão, com as sambadeiras dançando ao centro. O som vibrante, as vestimentas, a dança e a alegria marcaram a primeira impressão que tive do samba de roda. Neste momento, os sambadores estavam sob os olhares de jornalistas e pesquisadores de diversas regiões do Brasil. E, por ocasião da inauguração da Casa, estavam presentes o então Ministro da Cultura, Gilberto Gil, o presidente do IPHAN e autoridades locais.

⁵ “The study of music performance as an event and a process and of the resulting performance practices or products should concentrate on the actual musical and extra-musical behavior of participants (performers and audience), the consequent social interaction, the meaning of that interaction for the participants, and the rules or codes of performance defined by the community for a specific context or occasion.”

⁶ No terceiro capítulo, referente ao samba de roda, especificarei como ocorre a disposição dos participantes do samba enquanto executam a sua performance. Essa disposição, muitas vezes, não obedece ao formato circular, podendo variar entre um grupo e outro.

O meu segundo contato com o samba foi através da apresentação de um grupo da cidade de São Félix na *Festa de Nossa Senhora D'ajuda*, realizada em Cachoeira no mês de novembro. E, diferente da primeira impressão que tive durante a inauguração da Casa, surpreendi-me com o grupo se apresentando em cima de um palco, com mais ou menos dois metros de altura, sem a presença das sambadeiras. Antes da apresentação, os integrantes do grupo, devidamente uniformizados, testavam o som e afinavam os instrumentos. A partir de então pude perceber a diversidade e, ao mesmo tempo, a complexidade do samba de roda do Recôncavo. E, a procura de critérios para determinar o que caracterizava o samba, deparei-me com distintas realidades, verificando que cada grupo construía as suas próprias idiossincrasias.

Por residir em Salvador, tive que estabelecer um contato constante através de telefonemas e e-mails com os grupos das cidades do Recôncavo, além do contato com o presidente da *Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia - ASSEBA* e também com colegas pesquisadores do samba de roda. Dessa maneira, eu ficava sabendo das apresentações, das reuniões da associação e demais eventos produzidos pelos sambadores. Participei de apresentações de grupos em suas cidades de origem, mas principalmente em apresentações na *Casa do Samba*, localizada na cidade de Santo Amaro da Purificação. Além das apresentações, muitos grupos me informaram sobre a realização de ensaios⁷. Contudo, pude verificar que a maioria deles não estava realizando esses ensaios enquanto eu desenvolvia o meu *trabalho de campo*.

Durante esse período, estive presente na maioria das assembléias e das reuniões promovidas pela ASSEBA. Nesses momentos, eu estabelecia uma aproximação com sambadores de diversos grupos, tendo em vista que nas assembléias o número de sambadores reunidos passava de cem. As ações desenvolvidas pela associação merecem um espaço a parte nesse trabalho e serão abordadas no quarto capítulo. No entanto, gostaria de elucidar neste capítulo a importância do meu contato com a diretoria da associação e a minha presença nas diversas ocasiões em que vários grupos de sambadores se encontravam.

⁷ O conceito de “ensaios” dentro dos grupos de samba de roda será melhor esclarecido no terceiro capítulo deste trabalho.

1.3.1. Depois de um miudinho: experiências na roda

Dedico este breve espaço para relatar as minhas experiências de sambadeira, ou melhor, como aspirante à sambadeira. Durante a minha presença nas apresentações estava bastante preocupada em registrar e observar os grupos. No início, eu senti certa resistência a entrar na roda. E como, normalmente, o papel das mulheres é sambar, cantar e bater palmas sentia-me acanhada a tocar algum instrumento. No entanto, incentivada pelos sambadores a sambar, pude participar das rodas em alguns momentos. E através dessa participação, dei os meus “primeiros passos” no samba de roda. Tal situação foi descrita em um trecho do meu *diário de campo*:

Por um momento decidi desligar a filmadora para participar como um espectador “comum”, para me divertir junto com o resto do público. Pela primeira vez eu entrei na roda para sambar. Até então, eu resistia bravamente atrás da minha máquina. A minha primeira experiência como sambadeira me fez acreditar que quem não gosta de samba é doente do pé (CARMO, 2008).

Como disse anteriormente, nunca havia tido contato com o samba de roda e, por isso, a descoberta do samba e da região do Recôncavo, além de uma necessidade de cumprir as regras acadêmicas que impunha o mestrado, tornou-se um motivo a mais para que a minha sensibilidade e percepção com relação ao novo contexto promovessem um crescimento pessoal. Assim, tomando como base as considerações de Queiroz, “[...] é possível afirmar que, em se tratando de ciências humanas, incluindo aí a etnomusicologia – que estuda a própria subjetividade simbólica dos homens - seres humanos são ao mesmo tempo sujeito e objeto de investigação”. E durante a pesquisa de campo “[...] a compreensão dos fenômenos surge do contato do pesquisador com outro ser humano” (DAMATA, 2000, DEMO, 2001 *apud* QUEIROZ, 2006).

No início, viajar para as cidades do Recôncavo, na maioria das vezes, sozinha, não foi fácil. Em um primeiro momento, eu não tinha idéia do que esperar, não sabia como funcionavam hospedagem e transporte dentro das localidades escolhidas para a pesquisa. Os primeiros contatos com os coordenadores da associação foram importantes para que eu chegasse até os grupos e às informações referentes aos locais onde os sambadores desses grupos se encontravam. Aos poucos, acredito que fui ganhando a confiança dos sambadores e me familiarizando com a região. O fato de me familiarizar não excluiu o “estranhamento”

necessário as minhas análises, colaborando na percepção de situações que às vezes poderiam passar despercebidas.

As cidades não têm dificuldade de acesso, tendo em vista a grande quantidade de ônibus que saem da rodoviária de Salvador diariamente com esses destinos. Contudo, sair de casa já é se aventurar. E essas aventuras foram traduzidas por ocasiões de intenso aprendizado com os sambadores do Recôncavo. Nesses momentos, eu estabelecia relações pessoais com essas pessoas, procurando desvendar as bases do pensamento e do comportamento em relação a sua música e às questões provenientes da política de salvaguarda. Dessa maneira, reporto-me às palavras de Nettl ao dizer que “[...] o trabalho de campo etnomusicológico, além de ser um tipo de atividade científica, é também uma arte”⁸ (NETTL, 1964, p. 64, tradução minha).

A frequência de visitas ao Recôncavo obedeceu à disponibilidade dos sambadores. Alguns grupos me deram uma abertura maior, algumas vezes, organizando ensaios para me receber e se mostrando dispostos a conceder entrevistas e a falar a respeito de suas vidas, principalmente da sua vivência enquanto sambadores. Em outros grupos consegui manter contato através de telefonemas e e-mails, contudo encontrei dificuldades em realizar entrevistas com os integrantes e presenciar momentos de *performance* desses grupos.

Um dos motivos para a dificuldade de conseguir entrevistá-los foi a resistência dos seus integrantes a pesquisadores e jornalistas, tendo em vista a grande quantidade de material que foi produzido a respeito do grupo que não retornava aos domínios dos sambadores. Assim, em uma das minhas visitas, cheguei a assinar uma espécie de termo de compromisso, comprometendo-me a devolver ao grupo cópias do registro visual, pedido atendido prontamente por mim. Um outro motivo para a dificuldade em presenciar as apresentações foi que, muitas vezes, as datas e horários eram definidos momentos antes de suas realizações. Apesar de alguns desencontros, a maioria dos grupos e também os coordenadores da associação concederam-me, gentilmente, momentos de suas vidas para compartilharmos experiências.

Sendo assim, desde o início do trabalho de campo, procurei explicar aos sambadores o objetivo da pesquisa e informá-los sobre o andamento do trabalho, assim como o tempo em que eu estaria presente no Recôncavo. Acredito que essas informações foram necessárias para o desenvolvimento do meu estudo.

Outro ponto que se coloca é a diferença de tratamento em relação à questão do gênero, que se impõe dentro da lógica local e tradicional. Percebi, com raras exceções, que a

⁸ “[...] the ethnomusicological field work, in addition to begin a scientific type of activity, is also an art”.

função dos homens no samba é tocar e a das mulheres é dançar. Apesar de eu ser instrumentista, fui inúmeras vezes solicitada a entrar na roda para sambar, nunca para tocar; diferente do que aconteceu com meus colegas pesquisadores, que eram convidados a tocar com os grupos.

Além de acompanhar momentos de *performance* musical dos grupos de samba de roda, compreendidas em alguns ensaios e apresentações públicas, pude participar de outras situações que envolviam os grupos, como reuniões e assembléias da associação. No decorrer do trabalho, encontrei em cada grupo pesquisado um integrante que foi fundamental para me levar aos outros integrantes e disponibilizar informações necessárias a respeito do que eu propunha investigar.

1.4. UNIVERSO DA PESQUISA

Através desse contato com sambadores de várias regiões, pude, aos poucos, escolher os grupos que fariam parte deste estudo. Assim, o universo da pesquisa foi constituído por grupos de samba de roda do Recôncavo Baiano e como amostragem desse universo foram selecionados quatro grupos, entre, aproximadamente, quarenta grupos observados:

- *Samba de Roda Suerdieck*, da cidade de Cachoeira
- *Suspiro do Iguape*, de Santiago do Iguape, distrito de Cachoeira
- *Samba Chula Filhos da Pitangueira*, da cidade de São Francisco do Conde
- *Grupo Cultural Samba de Maragogó*, da cidade de Maragogipe

Devido à extensa área geográfica do Recôncavo e o grande número de sambadores, a seleção dos grupos não aconteceu facilmente. Assim, tendo em vista a dificuldade de escolher apenas quatro grupos, alguns critérios tiveram de ser estabelecidos de modo a justificar essa escolha. Existe uma diferença entre verificar os impactos da política de salvaguarda na dimensão total do samba de roda e verificar tais impactos quando direcionados a um grupo específico. Os grupos específicos foram selecionados por estarem, visivelmente, sendo atingidos por esses impactos. Esses grupos participam ativamente das reuniões da ASSEBA, acompanham o processo de salvaguarda desde o início e, além disso, têm características musicais bem diferenciadas. Dessa maneira, é sensato analisar as contribuições e

problemáticas trazidas pela política de salvaguarda aos grupos que estão envolvidos nessa questão.

Assim, levando também em conta a indicação do professor Carlos Sandroni, coordenador da equipe de pesquisadores que recolheu informações para a elaboração do Dossiê de Registro, foram escolhidos os três primeiros grupos: *Suspiro do Iguape*, *Samba de Roda Suerdieck*, *Samba Chula Filhos da Pitangueira*. E, a partir da primeira visita ao Recôncavo em setembro de 2007, pude confirmar a participação desses três grupos na pesquisa. A escolha do outro grupo restante, o *Grupo Cultural Samba de Maragogó*, aconteceu depois de várias visitas à região e também através da minha participação nas reuniões da ASSEBA.

Vale ressaltar que, além dos grupos selecionados, a contribuição de sambadores de outros grupos também foi importante para verificar aspectos históricos e sócio-culturais do samba de roda do Recôncavo Baiano e, principalmente, os impactos decorrentes da política de salvaguarda.

1.5. INSTRUMENTOS DE COLETA DE DADOS

Como instrumentos de coletas de dados foram utilizadas entrevistas semi-estruturadas, filmagens, fotografias e observação participante de práticas de *performance* dos grupos selecionados e de reuniões da ASSEBA.

Esses instrumentos foram essenciais para a realização dessa pesquisa, tomando como base a realidade apresentada pelo contexto estudado. Desse modo, tornou-se possível compreender o fenômeno musical e as suas relações com a estrutura social, econômica e política construída a partir da política de salvaguarda.

1.5.1. Pesquisa bibliográfica

A pesquisa bibliográfica foi realizada durante todo o período do trabalho. Foram utilizados estudos que abordam o samba de roda, etnomusicologia, antropologia, e demais

temas que se relacionam de forma direta ou indireta com o foco do estudo. Além disso, este estudo contemplou ainda documentos da UNESCO, do MINC e do IPHAN.

A respeito da relação entre políticas culturais e música pude observar que essa ainda é uma discussão carente nos estudos na etnomusicologia, tendo em vista que foram encontrados poucos trabalhos acerca desse tema. A dificuldade em localizar publicações na área de políticas culturais foi amenizada com a minha participação na disciplina “Políticas Culturais”, ministrada pelo professor Antônio Albino Rubim, no Programa de Pós Graduação Cultura e Sociedade, da Faculdade de Comunicação da UFBA.

1.5.2. Pesquisa documental

A partir da pesquisa documental, foram coletados dados importantes em fontes diversas. Essas fontes, aliadas aos recursos disponíveis na internet, possibilitaram a busca de documentos como leis, decretos e artigos da constituição federal relacionados às questões políticas acerca do patrimônio cultural. Através desses recursos eletrônicos de pesquisa, também foi possível localizar informações nos sites do IPHAN, da UNESCO e do MINC, que constituíram-se como dados necessários para a compreensão das perspectivas dos órgãos relacionados ao poder público.

Além disso, foram utilizados folders e programações que continham elementos esclarecedores a respeito dos seminários, das apresentações e dos eventos relacionados ao samba de roda.

1.5.3. Pesquisa sonoro-documental

A pesquisa sonoro-documental foi se desenvolvendo durante o trabalho de campo. Aos poucos, fui descobrindo os grupos que possuíam repertório gravado e surpreendi-me com a quantidade de CDs e DVDs já existentes. As músicas que compunham esses CDs e DVDs, na maioria das vezes, não foram gravadas em estúdio, mas no próprio contexto em que essas canções foram executadas. Assim, pelo fato de possuir uma grande quantidade de músicas dos

grupos selecionados nessa pesquisa e também de outros grupos, as gravações em áudio não foram priorizadas nesse trabalho.

1.5.4. Observação participante

A observação participante, desenvolvida entre os meses de setembro de 2007 e setembro de 2008, foi uma importante contribuição ao trabalho etnográfico. Através da vivência nas práticas culturais exercidas pelos grupos de samba de roda, pude compreender os significados que são construídos em algumas de suas experiências. Durante esse percurso, as minhas observações estiveram voltadas, principalmente, para as relações estabelecidas entre a produção musical dos sambadores e as configurações delineadas através da política salvaguarda.

Tanto observei como fui observada. Não eram raros os momentos em que sambadores curiosos, atentos aos meus movimentos dirigiam-se a mim com sugestões como onde fazer as filmagens, a quem entrevistar, em que prestar atenção, etc. Além disso, a maioria deles demonstrava o interesse de ter acesso às filmagens e às fotografias.

Essas e outras situações me fizeram repensar o meu lugar como pesquisadora. Esse lugar, antes definido pela posição de quem somente observa, registra e leva consigo o material coletado tornou-se incômoda, suscitando em mim a preocupação de devolver aos grupos as informações obtidas durante o trabalho de campo. Essa questão foi amplamente discutida por Carlos Sandroni que argumentou sobre o “lugar” do etnomusicólogo junto às comunidades pesquisadas, refletindo a respeito da devolução dos registros musicais coletados nas pesquisas (SANDRONI, 2004).

Assim, ao final das gravações tornou-se comum recolher os endereços com os representantes dos grupos para que, logo depois, eu lhes enviasse uma cópia do material produzido em vídeo.

1.5.5. Entrevistas

As entrevistas foram realizadas com integrantes dos grupos selecionados e com sambadores de outros grupos. Além disso, foram realizadas entrevistas com membros da *Associação*, pesquisadores e com os técnicos do IPHAN responsáveis pela pesquisa que resultou no Dossiê de Registro.

A escolha dos sambadores entrevistados obedeceu ao único critério de privilegiar os coordenadores dos grupos, pois esses coordenadores participam das reuniões da ASSEBA e detêm informações importantes a respeito da organização do grupo. Além disso, foram realizadas entrevistas com demais integrantes dos grupos, escolhidos aleatoriamente.

Em um primeiro momento, as conversas com os sambadores contribuíram para o entendimento das características gerais da manifestação. A partir dessas informações, adquiridas através do diálogo com os grupos, foi privilegiado o formato de entrevista semi-estruturada, utilizando um roteiro que serviu de base para as perguntas. Cada roteiro foi construído de acordo com a categoria de entrevistado e com o próprio entrevistado. Todas as entrevistas foram gravadas com objetivo de facilitar a posterior transcrição e análise das informações obtidas.

A utilização desse instrumento contribuiu para a coleta de informações no que diz respeito à singularidade de cada grupo, elucidando a importância da visão dos próprios sambadores sobre os trabalhos realizados e quais os impactos que esses trabalhos geraram internamente nas práticas musicais realizadas pelos grupos. Além disso, foi possível registrar as opiniões dos pesquisadores e dos técnicos do IPHAN a respeito do andamento das ações instituídas através da política de salvaguarda.

1.5.6. Filmagens

As filmagens, realizadas durante todo o período do trabalho de campo, contemplaram momentos da *performance* musical dos grupos, assim como as reuniões e assembleias da ASSEBA.

No decorrer da pesquisa de campo o registro visual em vídeo foi o recurso mais utilizado. A escolha por esse recurso aconteceu, principalmente, pelo fato de que as imagens,

aliadas ao som e aos movimentos poderiam revelar detalhes, muitas vezes, imperceptíveis durante a observação participante. Essa questão foi levantada através da preocupação em captar os acontecimentos que se encontram para além do fazer musical, como os momentos de afinação de instrumentos, de “passagem” de som e de interação com o público.

As filmagens das reuniões da ASSEBA constituíram-se como um dado importante para registrar as falas e as reações dos sambadores suscitadas mediante as discussões colocadas pela coordenação da associação. Ao mesmo tempo, esse registro foi disponibilizado aos sambadores para integrar o acervo na *Casa do Samba*. Vale ressaltar que a vontade em adquirir essas filmagens partiu, principalmente, dos membros da associação. Tal requisição foi justificada pelo fato de que grande parte do material que era produzido a respeito do samba de roda não retornava ao domínio dos sambadores. Dessa maneira, os vídeos que eu retornava, não somente à ASSEBA, mas também aos grupos, foi uma importante contribuição da pesquisa aos sambadores, pois eles puderam ter acesso ao material produzido a respeito de suas práticas culturais.

Na mesma direção, as gravações em vídeo serviram como auxílio indispensável para ilustrar os exemplos musicais coletados no decorrer desse trabalho. Alguns trechos dessas gravações, contidos no DVD em anexo, têm o propósito de descrever elementos musicais relacionados especificamente à produção da música no contexto da política de salvaguarda. Tendo em vista esse propósito, não julguei necessário realizar as transcrições- em partituras- das músicas registradas.

Assim, em alguns momentos, além de captar informações mais importantes do que a qualidade das imagens, preoquei-me também em registrar a manifestação de forma ilustrativa, prezando pela qualidade estético-visual das gravações. A partir dessas descrições, as filmagens tornaram-se um componente necessário no processo posterior de análise e interpretação dos dados.

1.5.7. Fotografias

As fotografias foram fundamentais para a ilustração visual do trabalho. Além disso, serviram como uma importante ferramenta para a análise e interpretação dos dados. O registro fotográfico revelou detalhes dos instrumentos, das roupas, das danças e dos demais aspectos que constituem o universo do samba de roda.

1.5.8. Análise e organização dos dados

A partir da ampla pesquisa bibliográfica realizada neste estudo, desenvolveu-se um referencial teórico que procurou estabelecer as definições conceituais apresentadas, principalmente no segundo e no terceiro capítulo.

As leituras realizadas para constituir esse referencial pautaram-se, principalmente, nos conceitos desenvolvidos no campo da Etnomusicologia. Além disso, as abordagens teóricas da Antropologia também se constituíram como base fundamental para as definições conceituais apresentadas nesse estudo.

Tomando como base referências da área de Políticas Culturais e textos produzidos no âmbito da UNESCO, do MINC e do IPHAN, foi possível descrever e analisar as perspectivas atuais da política de salvaguarda do patrimônio imaterial cultural brasileiro; assim como correlacionar os trabalhos realizados no Recôncavo Baiano com as dimensões contemporâneas dessa política.

1.5 8.1. *A escrita etnográfica*

A partir da interpretação e da conseqüente compreensão do que era dito e expressado, a escrita etnográfica passou a ser uma importante ferramenta de registro, sendo também elemento fundamental para as análises. Além disso, optei por inserir no trabalho, especificamente no terceiro e no quarto capítulo, o registro textual da fala dos entrevistados. Através desse registro, procurei grafar, na medida do possível, as particularidades lingüísticas verificadas no discurso dos sambadores.

Embora consciente sobre as problemáticas existentes na tentativa de transformação de um discurso verbal em uma representação textual, acredito que foi possível “traduzir” e interpretar a idéia central das citações apresentadas no corpo do trabalho. Nesse sentido, foi possível descrever os principais impactos da política de salvaguarda no contexto sociocultural musical do samba de roda do Recôncavo, apontando para as principais contribuições dessa política para a manifestação segundo a óptica nativa.

CAPÍTULO 2

A POLÍTICA FEDERAL DE SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL

Neste capítulo apresento a política federal de salvaguarda do patrimônio imaterial, desenvolvendo conceitos dentro das perspectivas do IPHAN, do Ministério da Cultura e das convenções e normas internacionais estabelecidas pela UNESCO. Dentro desse campo conceitual, elucido alguns aspectos históricos referentes às políticas patrimoniais no Brasil, abordando a normatização jurídica que acompanhou este processo.

Não pretendo realizar uma análise crítica desses conceitos, mas descrever aspectos históricos e normativos acerca de tais políticas para contribuir com os estudos na área da etnomusicologia. Ou seja, contribuir para a compreensão das relações estabelecidas entre os diferentes atores sociais que fazem parte do contexto histórico e sócio-cultural do samba de roda do Recôncavo Baiano. Será importante também para entender a constituição dessa estrutura política que vem se configurando para dar base de sustentação à produção da música produzida pelos sambadores.

No mundo contemporâneo, com o reconhecimento cada vez maior da diversidade cultural e suas relações com o desenvolvimento social, novas possibilidades de compreensão das manifestações culturais têm sido desenvolvidas a fim de abarcar a complexidade constituída entre essas relações. A música, por sua forte e determinante relação com a cultura, ocupa dentro de cada grupo humano um importante espaço com significados, valores, usos e funções que a particulariza de acordo com cada contexto sócio-cultural (HOOD, 1971; NETTL, 1997 e 2005; MERRIAM, 1964; MYERS, 1992).

O tratamento dessa diversidade e o reconhecimento dessas relações têm impulsionado novas pesquisas na área da etnomusicologia com olhos a redefinir os espaços e conceitos que compõem a área, bem como a compreender as configurações provenientes das novas demandas. A partir dessas reflexões, observamos os recentes debates sobre políticas públicas de cultura que tomam parte nas discussões dos estudiosos em Etnomusicologia. Essa temática, ainda em maturação, tem merecido atenção pela necessidade de se compreender os impactos de suas ações sobre as manifestações culturais que estão envolvidas no processo de integração e desenvolvimento cultural através do incentivo público.

2.1. POLÍTICAS CULTURAIS E MÚSICA: A PERCEPÇÃO ATRAVÉS DE NOVOS OLHARES

Entendendo que a expressão musical vai muito além de uma manifestação artística, que se esgota em si mesma, compreende-se a necessidade de pensar a música como um fenômeno social que transcende os seus significados estruturais, contemplando valores que caracterizam e determinam a sociedade em suas distintas expressões culturais. Cabe então refletir sobre a abertura de novos caminhos para os estudos etnomusicológicos, destacando como se dá a relação das manifestações culturais com o processo político que vem se configurando no campo da cultura⁹.

Dentro desse campo, o desenvolvimento de políticas, estudos e de diversas ações culturais demonstram o valor adquirido pela cultura na sociedade contemporânea. A constituição de um campo singular não descarta outros fatores inerentes à sua especificidade, como a noção de transversalidade. Essa noção, imbuída por discussões em várias áreas do conhecimento, denota a relevância da cultura e sua relação com temas bastante importantes em tempos atuais, como o desenvolvimento econômico e o desenvolvimento social.

A partir dessa breve explanação acerca do campo cultural, emergem algumas questões que compõem a sua singularidade, como as tentativas de definir conceitos e o seu espaço de atuação. Inseridas nesse campo, as políticas culturais, cada vez mais discutidas no cenário contemporâneo, passam por um processo de definição e sistematização da área. Neste trabalho, utilizo a definição de Canclini a respeito das políticas culturais, formuladas a partir das seguintes reflexões:

Os estudos recentes tendem a incluir sob este conceito o conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis e grupos comunitários organizados a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou de transformação social¹⁰ (CANCLINI *apud* RUBIM, 2007, p. 148-149, tradução minha).

⁹ Albino Rubim descreve o processo de autonomização do campo cultural, referindo-se à constituição da cultura enquanto campo singular, articulando e inaugurando “[...] instituições, profissões, atores, práticas, teorias, linguagens, símbolos, ideários, valores, interesses, tensões e conflitos [...]” (RUBIM, 2007, p. 141).

¹⁰ Los estudios recientes tienden a incluir bajo este concepto al conjunto de intervenciones realizadas por el estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar El desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social

A partir dessa definição, pode-se perceber que essas políticas adequadas às dinâmicas sociais e entendidas como políticas públicas perpassam as ações promovidas pelo Estado, concedendo espaço às intervenções não-estatais, tais como o mercado, entidades associativas, organizações não governamentais.

Com efeito, não é possível compreender essas intervenções sem antes defrontar-se com a concepção de cultura imbuída na política. A esse respeito Rubim argumenta que é necessário estabelecer uma “definição de cultura intrínseca a qualquer política cultural empreendida, a qual tem profunda incidência sobre a amplitude dessa política” e acrescenta ainda que “[...] toda política cultural traz embutida, de modo explícito ou não, uma concepção a ser privilegiada de cultura “(RUBIM, 2007, p.149). No Brasil, especificamente, esses conceitos foram atribuídos, de maneiras distintas, ao longo do processo histórico.

Neste trabalho, as definições propostas na Gestão Lula/Gil¹¹ serão de extrema importância para o entendimento da política de salvaguarda no âmbito do samba de roda do Recôncavo Baiano. Uma das premissas fundamentais para a compreensão das ações do Ministério parte do pressuposto de uma maior participação do Estado na formulação e implementação de políticas culturais. Vale ressaltar que na gestão anterior a perspectiva do “Estado mínimo”, delegou ao mercado a maioria das decisões no campo das políticas públicas de cultura, principalmente, através das *Leis de Incentivo à Cultura*. Segundo Calabre, nesse período, “o governo federal diminuiu o nível dos investimentos públicos na área da cultura, repassando para a iniciativa privada a responsabilidade de decisão sobre os rumos da produção cultural” (CALABRE, 2005).

Assim, é necessário compreender também a amplitude do conceito de cultura adotado pela atual gestão do MINC. Em um dos seus discursos o então ministro, Gilberto Gil, propunha “fazer uma espécie de *do-in antropológico* massageando pontos vitais, mas momentaneamente desprezados ou adormecidos, do corpo cultural do país” (GIL, 2003, p.6). Essa afirmação refere-se ao conceito abrangente de cultura, chamado “antropológico¹²”, no qual a cultura é entendida “não no sentido das concepções acadêmicas ou dos ritos de uma classe artístico-intelectual”, mas abrangendo as culturas populares; afro-brasileiras; indígenas; de gênero; etc.

¹¹ Vale salientar que os contornos políticos delineados na gestão de Juca Ferreira não terão respaldo neste estudo, tendo em vista que a entrada como Ministro da Cultura coincidiu com o final do período de realização desse trabalho.

¹² Botelho, ao descrever as dimensões-sociológica e antropológica- da cultura a partir do ponto de vista da elaboração de uma política pública, afirma que “na dimensão antropológica, a cultura se produz através da interação social dos indivíduos, que elaboram seus modos de pensar e sentir, constroem seus valores, manejam suas identidades e diferenças e estabelecem suas rotinas”(BOTELHO , 2001).

A posição assumida pelo Ministério da Cultura com relação ao sentido amplo de cultura foi alvo de críticas por parte de alguns estudiosos. As críticas recorrentes ao conceito antropológico dizem respeito aos esforços conceituais e teóricos para se delimitar com mais rigor o campo de atuação do MINC. “Isaura Botelho já anotou a dificuldade desta ‘definição alargada’ para a efetiva formulação de políticas culturais e para o próprio delineamento institucional do ministério” (RUBIM, 2007b, p. 15). Neste trabalho, não procuro criticar tal posição assumida pelo MINC, mas elucidar a importância das iniciativas decorrentes desse posicionamento, tal como a abertura das suas ações em relação às manifestações da cultura popular e tradicional.

Através da visão antropológica adotada pelo Ministério, as transformações da dinâmica cultural incidem na formulação de políticas públicas de cultura. Essas políticas, delineadas a partir do universo simbólico constituído através da interação social dos indivíduos, estabelecem laços estreitos com os diversos domínios da cultura. Dessa maneira, a relação determinante entre música e cultura vem consolidando o interesse dos estudiosos em música acerca das iniciativas do poder público e privado no campo da cultura.

Pode-se dizer que a constituição de novos olhares na Etnomusicologia tem se manifestado nas discussões sobre políticas culturais e música, incorporando a diversidade musical, como uma questão fundamental dentro do campo da Etnomusicologia. Além disso, apresenta-se como um desafio aos estudos etnomusicológicos a inserção de questões condizentes ao cenário político, tendo em vista que “[...] são colocados como eixo de políticas públicas o reconhecimento e a promoção da cidadania, da responsabilidade social, da idéia de patrimônio e da diversidade sócio-cultural [...]”¹³.

Na abordagem sobre políticas culturais e etnomusicologia merecem atenção as informações que dizem respeito às políticas para a área musical em nosso país. A música, muitas vezes, ocupou um pequeno espaço em um determinado setor junto a outras áreas como Artes Cênicas e Artes plásticas, principalmente com ações direcionadas para a chamada *música de conservatório* ou apenas o registro da música produzida no âmbito das manifestações da cultura tradicional e popular. Além desse registro, havia pouca preocupação com a sustentabilidade e continuidade dos indivíduos e grupos sociais envolvidos nessas ações.

¹³ Informação retirada da discussão do “GT Etnomusicologia e Políticas Públicas para a área da cultura” no XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música- ANPPOM, realizado no Rio de Janeiro, 2005.

Não somente a área de Música foi esquecida pelas políticas no campo da cultura, como também as diversas manifestações artísticas, as tradições afro-brasileiras, indígenas, enfim, os grupos que compõem a diversidade cultural do nosso país e que, por um longo período, foram excluídos das decisões políticas e dos processos histórico, social e econômico no Brasil. Dentro desse contexto, pode-se perceber o recente posicionamento da Etnomusicologia acerca dos processos de formulação e implementação de políticas públicas de cultura, especialmente no que diz respeito ao patrimônio imaterial.

Atualmente, a abordagem da temática do patrimônio cultural imaterial na área de música, em especial, no campo da Etnomusicologia vem sendo discutida por autores como Carvalho (2004), Travassos (2006), Fonseca (2004) e Sandroni (2005). Os trabalhos desses pesquisadores apresentam contribuições importantes para os estudos etnomusicológicos, principalmente sobre a necessidade de refletir acerca das perspectivas e dos caminhos das políticas públicas no que tange às relacionadas aos processos de inventário, registro e salvaguarda do patrimônio cultural imaterial brasileiro. Políticas essas que, justamente, têm sido adotadas principalmente pelo poder público, com o intuito de contribuir para a difusão, a preservação e o fortalecimento de manifestações da cultura popular e tradicional do país.

2. 2. A DIMENSÃO IMATERIAL DO PATRIMÔNIO E A POLÍTICA FEDERAL DE SALVAGUARDA

A afirmação das políticas culturais no Brasil foi, em grande parte, historicamente constituída a partir das políticas oficiais de “patrimônio cultural”, sob o discurso da construção de uma “memória” e de uma “identidade nacional” (GONÇALVES, 2002). Segundo Rubim “o tema do patrimônio sempre teve um peso relevante nas políticas culturais [...] no Brasil. O exemplo do papel historicamente desempenhado pelo SPHAN-IPHAN na conformação das políticas culturais no País é esclarecedor” (RUBIM, 2007, p. 154-155).

Com efeito, é necessário compreender como as políticas de patrimônio vêm se desenvolvendo dentro do contexto das políticas culturais no Brasil. Segundo Calabre, “no Brasil a relação entre o Estado e a cultura tem uma longa história. Entretanto a elaboração de políticas para o setor, ou seja, a preocupação na preparação e realização de ações de maior alcance, com um caráter perene, datam do século XX” (CALABRE, 2007). Dentre essas

ações podemos destacar a criação, no ano de 1937, do *Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* - SPHAN, órgão federal responsável pela preservação do patrimônio cultural brasileiro.

Desde então, as políticas culturais no Brasil privilegiaram as frentes patrimonialistas que direcionavam as suas ações ao chamado patrimônio de “pedra e cal”, constituído por edificações, monumentos, obras de arte. A formulação e a implementação dessas políticas pelo SPHAN, atual *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* - IPHAN, não atendia às expectativas dos grupos detentores de saberes e fazeres, constituídos como bens culturais de natureza imaterial (BELAS, 2005, p. 35).

A reflexão acerca do patrimônio imaterial, especificamente no Brasil, remonta à década de 30 do século passado, por iniciativa de Mário de Andrade. Dentre as suas ações pode-se destacar a elaboração de um *anteprojeto* para a criação do SPHAN. Nesse documento, Mário propôs um conceito amplo de patrimônio, que abrangia aspectos relevantes da diversidade como as manifestações da cultura tradicional e popular, o que hoje pode ser conhecido como patrimônio imaterial (IPHAN, 2006a, p. 9-10; BELAS, 2005, p.35).

Apesar da proposta de Mário não ter sido aprovada, tendo em vista que a prerrogativa da época era de ser preservar os “monumentos”, tomados como “símbolos nacionais”, as suas idéias foram retomadas por Aluísio Magalhães, que incentivou a valorização da diversidade cultural brasileira no processo de desenvolvimento do país, e desenvolveu experiências significativas no “Centro Nacional de Referência Cultural”- CNRC e na “Fundação Nacional Pró-Memória”- FNPM. Nas décadas de 70 e 80 do século passado, Aluísio recontextualizou a política cultural do IPHAN, procurando substituir “a visão anteriormente empregada a respeito da proteção do ‘patrimônio histórico e artístico brasileiro’ pela noção de ‘bens culturais’” (GONÇALVES, 2002). Segundo Gonçalves, Aluísio

[...] destaca que a noção de “bens culturais”, tal como a usa, existe no contexto da vida cotidiana da população. Além disso, assinala a importância de um contato direto entre os profissionais do patrimônio cultural e as populações locais. Enfatiza, ainda, a diversidade cultural existente no contexto da sociedade brasileira (GONÇALVES, 2002, p.51).

A valorização da “dimensão imaterial” do patrimônio cultural brasileiro é também relevante no trabalho dos folcloristas, que contribuíram para a documentação, a promoção, o apoio e a divulgação da cultura popular. Dentre as suas iniciativas podemos destacar a criação da “Comissão Nacional de Folclore”, em 1947, resultando na “Campanha em Defesa do Folclore”, em 1958, movimento apoiado pela UNESCO. A Campanha teve grande influência

nos trabalhos posteriores referentes à cultura popular, como a criação do *Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular* – CNFPC, funcionando atualmente no âmbito do Ministério da Cultura (CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR, 2008).

As questões colocadas acima refletem o esforço de alguns intelectuais e artistas brasileiros em fazer com que o Estado reconhecesse as manifestações da cultura tradicional e popular como assunto de interesse nacional, tendo em vista que os detentores de saberes e fazeres estiveram à margem das políticas de proteção. Dessa maneira, a partir da necessidade da elaboração de mecanismos legais e técnicos para preservação não só dos bens materiais como também dos bens culturais de natureza imaterial, o Estado brasileiro demonstra essa preocupação através da sua *Constituição Federal*, promulgada em 1988:

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

- I. as formas de expressão;
- II. os modos de criar, fazer e viver;
- III. as criações científicas, artísticas e tecnológicas;
- IV. as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artísticas;
- V. os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

Parágrafo 1. O poder público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação.

Posteriormente, através do *Decreto 3551* de 4 de Agosto de 2000¹⁴ (anexo1), instituiu-se o registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem o patrimônio cultural brasileiro, e a criação do “Programa Nacional do Patrimônio Imaterial”, com o objetivo de “implementar política de inventário, registro e salvaguarda desses bens”. O decreto presidencial também sugere os diferentes domínios que compõem essa dimensão do patrimônio, por meio da criação dos livros de registro, voltados para os saberes, as celebrações, as formas de expressão e os lugares (IPHAN, 2006a).

Além do Registro, instrumento legal que possibilita a produção de conhecimento sobre o bem cultural, destaca-se o “Inventário Nacional de Referências Culturais”- INRC,

¹⁴ Vale ressaltar que o Decreto 3.551/2000 determina que a documentação etnográfica do bem cultural registrado seja atualizada, no máximo, a cada 10 anos e que seu registro como patrimônio cultural seja re-avaliado e confirmado.

uma metodologia de pesquisa desenvolvida pelo IPHAN que tem como objetivo a identificação e a produção de conhecimento sobre bens culturais de natureza imaterial. Esses instrumentos, como parte do plano de ações de salvaguarda, auxiliam a formulação de políticas públicas na área.

No âmbito internacional, a valorização e salvaguarda do patrimônio imaterial têm como referência as ações da UNESCO. Essa preocupação com a salvaguarda dos bens e manifestações culturais de caráter processual e dinâmico, reconhecidos e valorizados como patrimônio da humanidade ganhou notoriedade a partir do final da década de oitenta do século passado¹⁵. Dentre essas ações, destaco principalmente as recomendações referidas no documento “Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular”, de 1989 (LONDRES, 2008)¹⁶.

Para aprofundar as discussões sobre as formas apropriadas de salvaguarda e marcar diferenças entre a preservação do patrimônio material e o patrimônio imaterial foi realizada a “Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial” (anexo 2), aprovada na 32ª Assembléia Geral da UNESCO, no ano de 2003. Neste trabalho, seguimos a definição de patrimônio imaterial adotada pela Convenção:

Entende-se como “patrimônio cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e saber-fazeres – assim como os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, quando for o caso, os indivíduos reconhecem como fazendo parte de seu patrimônio cultural. Esse patrimônio cultural imaterial, transmitido de geração a geração, é permanentemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu meio, de sua interação com a natureza, e de sua história, e lhes proporciona um sentimento de identidade e de continuidade, contribuindo assim para promover o respeito pela diversidade cultural e a criatividade humana. (CONVENÇÃO PARA A SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL, 2003).

Outro aspecto fundamental para a compreensão deste estudo é a noção de “salvaguarda”, estabelecida pela Convenção:

¹⁵ Um dos primeiros programas da UNESCO voltado para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial foi o do “Tesouros Humanos Vivos”, criado em 1994. Outro programa da UNESCO, este implantado na década de noventa, foi o da Salvaguarda das Línguas em Perigo, iniciado em 1993, voltado para “a promoção e a proteção da diversidade lingüística no mundo,” (2), cuja principal ação é a publicação e atualização periódica do Atlas das Línguas do Mundo em Risco de Desaparecimento (3) (LONDRES, 2008).

¹⁶ LONDRES, Maria Cecília. *Construção das políticas internacionais de referência para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial*. Curso a distância, Patrimônio imaterial: política e instrumentos de identificação, documentação e salvaguarda. UNESCO, 2008. Não publicado.

Entende-se por “salvaguarda” as medidas que visam a assegurar a viabilidade do patrimônio cultural imaterial, que compreendem a identificação, a documentação, a pesquisa, a preservação, a proteção, a promoção, a valorização, a transmissão, essencialmente pela educação formal e não formal, assim como a revitalização dos diferentes aspectos desse patrimônio (CONVENÇÃO PARA A SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL, 2003).

A partir da experiência da *Recomendação* a UNESCO criou, em 1998, um programa chamado “*Proclamação das Obras-primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade*”¹⁷. Segundo Sant’anna,

o programa “proclamação das obras primas do patrimônio oral e imaterial da Humanidade” teve três edições e foi montado com a função de sensibilizar os países membros da Unesco a ratificar a *Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*, aprovada em 2003, e de gerar subsídios para sua aplicação. O programa se destinava também a incentivar esses países a criarem mecanismos de salvaguarda, com foco especial nas expressões culturais em situação de fragilidade e que contassem com base social e territorial definida. Esse último requisito era considerado essencial porque o programa visava também a difundir uma noção de salvaguarda que envolvesse, além das ações de identificação e reconhecimento patrimonial, iniciativas destinadas a apoiar as condições sociais, econômicas e ambientais que permitem a continuidade desses bens culturais (SANT’ANNA, 2008, p.3)¹⁸.

Segundo a UNESCO, as expressões e os espaços culturais candidatos à proclamação devem apresentar os seguintes critérios:

- Demonstrar seu valor excepcional como obras primas do gênio criador humano;
- Dar provas suficientes de sua ligação na tradição cultural ou na história cultural da comunidade interessada;
- Ser um meio de afirmação da identidade cultural das comunidades culturais interessadas;
- Distinguir-se por sua excelência na aplicação dos conhecimentos e as técnicas empregadas;
- Afirmar seu valor de testemunho único de tradições culturais vivas;
- Estar em perigo de deteriorar-se ou desaparecer (UNESCO, 2008a)¹⁹.

¹⁷ Segundo Sant’ Anna, “a Proclamação das Obras Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade foi extinta com a entrada em vigor da *Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*, em 2006, sendo substituída pela ‘Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade’ e pela dos Bens em perigo, ambas criadas pela convenção” (SANT’ANNA, 2008, p. 3).

¹⁸ SANT’ANNA, Márcia. *A política federal de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial: diretrizes, resultados e principais desafios*. Curso a distância, Patrimônio imaterial: política e instrumentos de identificação, documentação e salvaguarda. UNESCO, 2008. Não publicado.

¹⁹ demonstrar su valor excepcional como obras maestras del genio creador humano;

- dar pruebas suficientes de su arraigo en la tradición cultural o la historia cultural de la comunidad interesada;
- ser un medio de afirmación de la identidad cultural de las comunidades culturales interesadas;
- distinguirse por su excelencia en la aplicación de los conocimientos y las calidades técnicas empleados;

Esse programa gerou e ainda tem gerado discussões em vários níveis. Um deles diz respeito ao processo de atribuição do valor de “Patrimônio Cultural da Humanidade”, através do “fenômeno das listas”, como foi discutido por Elizabeth Travassos (TRAVASSOS, 2006). Essas listas, estabelecidas pela UNESCO, dizem respeito aos bens culturais proclamados como *Obras Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade*²⁰. De uma maneira geral, o assunto gira em torno do reconhecimento dos bens enquanto herança cultural da comunidade ou grupo ao qual pertence, e quanto ao papel da UNESCO no processo de *patrimonialização*.

Concordam então os especialistas e os técnicos do patrimônio que as ações de proteção devem incidir sobre os grupos, comunidades e indivíduos para quem o “patrimônio” constitui referência identitária. Mas seu principal mecanismo é, no nível da UNESCO, discursivo: trata-se de proclamar. A proclamação é um ato que distingue, marca com um selo. Ao reconhecer o **valor** do objeto eleito – objeto oriundo de uma comunidade minoritária e subalterna, como os índios Wayãpi, ou os praticantes do samba-de-roda –, a política de patrimônio cria, de fato, um novo valor, pois o objeto é *ipso facto* projetado em circuitos que envolvem mercado, turismo, design, galerias de arte etc (TRAVASSOS, 2006, grifo do autor).

Muitos são os questionamentos colocados mediante a essas afirmações, dentre os quais podemos destacar: Qual o papel dos países signatários que possuem em seus territórios bens culturais proclamados?-Qual é o papel da UNESCO? Quais são os impactos da proclamação sobre a vida das comunidades e dos indivíduos constituídos como *obras primas*?

O papel da UNESCO, referido pela própria entidade, traduz-se em “[...] estimular os governos, ONGs e as próprias comunidades locais a reconhecer, valorizar, identificar e preservar o seu patrimônio intangível [...]” (UNESCO, 2008a). Segundo Travassos “[...] a parte visível da atuação da UNESCO no terreno do patrimônio são as listas de “obras-primas”. Acrescenta a autora que “isso não significa que a atuação seja inócua. A lista exerce efeitos importantes na realidade, embora muito difíceis de prever” (TRAVASSOS, 2006). Essa afirmação parece sensata, tendo em vista as atribuições concedidas aos estados signatários da Convenção da UNESCO e a necessidade de avaliação dos impactos decorrentes da proclamação.

A esses Estados, interessados em inscrever candidatos à lista, cabe a responsabilidade de alocar recursos em setores ligados à cultura para identificar o bem

-
- afirmar su valor de testimonio único de tradiciones culturales vivas;
 - estar en peligro de deteriorarse o desaparecer (UNESCO, 2008a).

cultural a se tornar candidato, e a necessidade de desenvolver as ações que dizem respeito à elaboração dos dossiês de candidatura, à contratação de pesquisadores e demais despesas da pesquisa. Além disso, fica ao encargo dos Estados as dotações orçamentárias para implementação dos planos de salvaguarda.

O reconhecimento concedido pela UNESCO, somado aos trabalhos de registro e salvaguarda nos países envolvidos levantam a necessidade de se desenvolver estudos com o objetivo de avaliar o impacto das proclamações sobre a vida dos indivíduos e grupos que recebem o título de “Obra-prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade”. Essa tem sido uma preocupação de vários estudiosos e admiradores da cultura popular e tradicional²¹. Pode-se dizer que no caso específico do Brasil “formular e implantar indicadores de avaliação dos resultados da política de salvaguarda” ainda é um desafio (SANT’ANNA, 2008)²².

Retomo a discussão acerca da política de salvaguarda Brasil. Atualmente, nos discursos dos órgãos ligados ao campo da Cultura, a busca pelo reconhecimento e salvaguarda das diversas manifestações da cultura popular e tradicional brasileiras vem se estabelecendo através da atual política federal de salvaguarda, constituída pelos instrumentos de inventário, registro e salvaguarda, este último constituído, principalmente, pelos Planos de Salvaguarda.

Um dos instrumentos básicos de implementação da política de salvaguarda são os Planos de Salvaguarda que podem ser definidos como um conjunto de “[...] ações que contribuem para a melhoria das condições sócio-ambientais de produção, reprodução e transmissão de bens culturais imateriais” (IPHAN, 2006b, p. 25). Esses instrumentos, adotados pela política federal de patrimônio cultural imaterial do Brasil, foram desenvolvidos a partir da experiência do programa da UNESCO de *Proclamação das Obras-primas* que exigia que “[...] as candidaturas apresentadas à UNESCO fossem acompanhadas de Planos de Ação contendo as iniciativas destinadas a fortalecer as comunidades e indivíduos detentores das expressões que almejavam o título de patrimônio da humanidade”(SANT’ANNA, 2008, p.3)²³.

Dessa maneira, podemos dizer que na gestão atual do Ministério da Cultura, o conceito amplo de cultura, abordado nos discursos do então ministro Gilberto Gil, coloca a

²¹ Como discutido na Conferência da *Society for Ethnomusicology*, em outubro de 2008, na Wesleyan University, Middletown. Tema da discussão: “Ethnomusicologists and UNESCO’s Proclamation of the Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity (2001-2005)”.

²² SANT’ANNA, Márcia. *A política federal de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial: diretrizes, resultados e principais desafios*. Curso a distância, Patrimônio imaterial: política e instrumentos de identificação, documentação e salvaguarda. UNESCO, 2008. Não publicado.

²³ SANT’ANNA, Márcia. *A política federal de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial: diretrizes, resultados e principais desafios*. Curso a distância, Patrimônio imaterial: política e instrumentos de identificação, documentação e salvaguarda. UNESCO, 2008. Não publicado.

preservação do patrimônio imaterial nos programas, projetos e na pauta das políticas culturais. Isso pode ser comprovado através da formulação e implementação de políticas de reconhecimento e registro das manifestações da cultura tradicional e popular brasileiras e da criação de setores específicos da área no âmbito no Ministério e do IPHAN, como por exemplo, o “Departamento de Patrimônio Imaterial” - DPI.

Essas ações têm ampliado a atuação do poder público sobre o patrimônio cultural brasileiro, demonstrando a necessidade de valorização da diversidade cultural. Com efeito, é crescente o interesse dos estados brasileiros em incluir o patrimônio imaterial nas políticas públicas de cultura, fato que também começa a ser percebido entre os municípios. Segundo dados da UNESCO “em 2007, além dos 12 estados que já têm legislação de preservação do patrimônio cultural imaterial, outros já tinham projetos de lei, como, por exemplo, o Rio de Janeiro, o Rio Grande do Norte e São Paulo” (UNESCO, 2008b, p. 91).

No entanto, acredito que ainda existe muito a ser realizado e, por isso essas ações têm sido discutidas também por pesquisadores, produtores culturais e pelos próprios membros das manifestações envolvidas, com o propósito de contribuir para os processos de implementação, avaliação e reformulação dessas políticas. O que se propõe à política federal de salvaguarda do patrimônio imaterial, por exemplo, é a articulação com as políticas públicas de educação, tecnologia, saúde, meio ambiente, e a elaboração de estratégias - em caráter de urgência - para a melhoria das condições sociais dos indivíduos que produzem o nosso patrimônio cultural.

2.3. O RECONHECIMENTO DA DINÂMICA CULTURAL

Traçado esse apanhado histórico e expostos conceitos importantes a respeito da salvaguarda dos bens imateriais, realizo uma breve reflexão a respeito de como o seu registro e o seu reconhecimento podem ser compreendidos diante da tensão entre os valores atribuídos no contexto de origem dos grupos e indivíduos constituídos como patrimônios culturais, e as normas que orientam a ação do Estado. O principal questionamento diz respeito às orientações relacionadas à dinâmica cultural.

Neste estudo, especialmente, lanço um olhar etnomusicológico para a compreensão dos valores simbólicos gerados pela proteção oficial, como por exemplo, a legitimidade e a visibilidade das manifestações musicais. Assim, dentre outras questões a serem analisadas

dentro do complexo sistema da cultura, destaco o estudo da música como aspecto fundamental para o entendimento dos impactos decorrentes da *patrimonialização*.

A abordagem específica dos estudos etnomusicológicos deve ainda conjecturar a respeito do conceito de *folclore* e das definições de “patrimônio imaterial” a partir da política de salvaguarda. Segundo Reily, “[...] a questão mais problemática associada a uma caracterização do “fato” folclórico está na sua transformação em “objeto”, no seu congelamento, que permite apresentá-lo como um fragmento desvinculado da cultura (REILY, 1990, p. 19).

Nessa perspectiva, deixo de lado a idéia do chamado “folclore musical”, para a abordagem do material musical “vivo”, atual, incluído no discurso das mudanças oriundas do processo de globalização. Assim, tendo em vista que as manifestações da cultura tradicional e popular estão sujeitas a constante mudança, como a política de salvaguarda entende essa questão? Como relacionar a idéia de preservação ao conceito de “autenticidade”? Como entendem os protagonistas?

Essas perguntas podem ser respondidas a partir de uma reflexão sobre o papel dos próprios membros dos grupos e o interesse em perpetuar as suas práticas, e também a partir de uma discussão acerca do papel do Estado na formulação de uma política capaz de acompanhar o caráter dinâmico dessas manifestações, tendo em vista que “a seleção e a avaliação de bens culturais imateriais devem estar apoiados mais em noções de referência cultural e de continuidade histórica do que no conceito de autenticidade que tradicionalmente estrutura o campo da preservação” (SANT’ANNA, 2005, p.6)²⁴. A esse respeito Sant’Anna afirma ainda que:

a natureza dos bens culturais imateriais é dinâmica e mutável, ou seja, esses bens são permanentemente reiterados e recriados. Com isso, a idéia de autenticidade, tal como tradicionalmente utilizada no campo do patrimônio e relacionada à perenidade de uma forma, da matéria ou da configuração geral do bem, não é aplicável a este universo. Os instrumentos de identificação, reconhecimento e fomento do sistema de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial devem, portanto, ser formulados e aplicados tendo em conta essa dinâmica (SANT’ ANNA, 2008, p.5)²⁵.

²⁴ SANT’ANNA, Márcia. *A política federal de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial: diretrizes, resultados e principais desafios*. Curso a distância, Patrimônio imaterial: política e instrumentos de identificação, documentação e salvaguarda. UNESCO, 2008. Não publicado.

²⁵ SANT’ANNA, Márcia. *A política federal de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial: diretrizes, resultados e principais desafios*. Curso a distância, Patrimônio imaterial: política e instrumentos de identificação, documentação e salvaguarda. UNESCO, 2008. Não publicado.

Nesse sentido, é importante compreender a diferenciação dos instrumentos jurídicos de preservação nas políticas de patrimônio cultural. Muitas vezes, a falta de informação remete a uma atitude falha quanto à compreensão ao ato de “tombar” ou “registrar” um bem cultural. De maneira simples, posso dizer que o tombamento, instituído desde a década de 30 do século passado, desenvolveu-se através da busca de uma identidade nacional por meio da preservação e da conservação do patrimônio “físico”, ou material, com enfoque “cristalizador”, “estático” e “autêntico” a respeito do bem oficialmente protegido. O Registro, por sua vez, surgiu como um instrumento para abarcar a diversidade do patrimônio cultural brasileiro, levando em consideração o processo dinâmico dos bens de natureza imaterial.

Através dessa afirmação, reforço o questionamento: quais são as conseqüências da preservação para a dinâmica cultural? Segundo Arantes, “de fato, o modo como os bens culturais oficialmente protegidos participam da dinâmica transformadora, que a vida social imprime a tudo o que dela faz parte, é regulado pelas normas específicas do campo da preservação” (ARANTES, 2008, p.1)²⁶. Com efeito, as diferenças conceituais e práticas entre os instrumentos de tombamento e de registro devem estar claras na política do patrimônio imaterial, tanto para o órgão responsável pela implementação da política quanto para as comunidades envolvidas.

Assim, diferentemente dos bens materiais como uma igreja ou um monumento que deve ser tombado e preservado da maneira mais original possível, a salvaguarda dos bens de natureza imaterial deve propor medidas que não caiam no estigma da *Folclorização*, ou seja, de uma espécie de “congelamento” dessas práticas culturais, mas que garantam tratar seus valores musicais e simbólicos em meio às diversas transformações decorrentes da contemporaneidade. Nesse sentido, os saberes e fazeres das manifestações culturais não devem ser vistos como uma coisa “engessada”, esperando para ser preservados ou resgatados e sim como um processo cultural em movimento.

²⁶ ARANTES, Antônio. *Patrimônio cultural: desafios e perspectivas atuais*. Curso a distância, Patrimônio imaterial: política e instrumentos de identificação, documentação e salvaguarda. UNESCO, 2008. Não publicado.

2. 4. QUEM SÃO OS PROTAGONISTAS?

O processo de institucionalização e a oficialização de um conjunto de ações públicas demonstram o compromisso do Estado em “promover” e “proteger” o patrimônio imaterial brasileiro. No entanto, a idéia de “promoção” e “proteção” deve ser entendida no sentido de facilitação das condições de continuidade do bem, ou seja, menos intervenção e mais cautela. Essas questões, levantadas a partir da implementação de políticas por órgãos públicos estão inscritas no questionamento acerca da validade e dos impactos de tais políticas. A participação dos indivíduos que compõem a manifestação cultural é condição necessária durante as etapas dos processos de *patrimonialização*, como bem assegura a constituição de 1988 e o decreto 3551/00, mencionados anteriormente.

A participação dos grupos que são alvo dessas intervenções pode ser definida, principalmente, a partir das estratégias de negociação e situações de conflito existentes dentro da dinâmica desses grupos e sua relação com agentes externos, como o Estado. Dessa forma, observando os níveis de participação, nos deparamos com uma série de questionamentos referentes às formas pelas quais se estruturam as manifestações culturais envolvidas nessas questões. Um deles é manifestado através da seguinte indagação: até que ponto a participação desses atores sociais é realmente efetivada nos processos de formulação e implementação dessas políticas? Apoiamos essa discussão nas regras da UNESCO que, segundo Sandroni:

[...] enfatizam, com muita propriedade, o papel a ser desempenhado pelas próprias comunidades [...] no processo de reconhecimento desses bens, ou seja, para a Unesco não se trata de escolher um bem cultural e enviar grupos de etnomusicólogos, antropólogos, documentaristas para registrá-los sob todos os ângulos. O importante, em vez disso, é que se responsabilize por esse registro e passos subsequentes, contando para que a própria comunidade que mantém o bem cultural se tal o apoio técnico dos profissionais citados (SANDRONI, 2005, p.51).

As experiências de reconhecimento do Patrimônio Imaterial ainda são recentes no Brasil. O IPHAN aponta em suas diretrizes as políticas de fomento do “Plano Nacional de Patrimônio imaterial”, ressaltando a importância em “ampliar a participação dos grupos que produzem, transmitem e atualizam manifestações culturais de natureza imaterial nos projetos de preservação e valorização desse patrimônio” (IPHAN, 2000).

Nessa mesma direção, incorporar nas políticas de patrimônio imaterial a participação desses grupos asseguraria o protagonismo dos detentores dos saberes e fazeres em um

processo que diz respeito à preservação e difusão dos seus valores, das suas crenças, dos seus costumes. Para garantir esse protagonismo, as questões que se colocam giram em torno da mobilização comunitária durante a solicitação do Registro e a autonomia durante o processo de salvaguarda, ou seja, diminuir as distâncias entre decisões tomadas pelos representantes do Estado e a realidade do universo dessas manifestações culturais.

O processo de autonomia, referido pelo IPHAN como um ponto fundamental para a salvaguarda dos bens constituídos como patrimônio imaterial, envolve, dentre outras questões, o desenvolvimento de recursos humanos e materiais para as melhorias das condições de sustentabilidade dos indivíduos e grupos envolvidos. A partir dessas discussões, o diálogo permanente dos agentes públicos com as comunidades envolvidas deve ocorrer durante os processos de registro e salvaguarda, em especial, o acompanhamento dos Planos de Salvaguarda. A questão que se coloca diz respeito ao momento posterior à aplicação desses planos. Assim sendo, o que acontecerá com os grupos, se muitas vezes,

a inserção de recursos financeiros de empresas e instituições governamentais tende a desarticular os produtores e as formas de produção tradicionais, que nem sempre voltam a funcionar quando é retirado o apoio externo? (FERRETT *apud* JOUBERT, 1990, p. 77).

Esse questionamento aponta para um descuido por parte daqueles que assumem uma atitude “paternalista”, não concedendo alternativas possíveis para a autonomia das manifestações culturais que são contemplados pela política de salvaguarda. Os conflitos e as negociações gerados com vistas a “equilibrar as forças” devem garantir o protagonismo dos grupos sociais e indivíduos nas decisões que dizem respeito as suas práticas culturais. Apesar das investidas do poder público e privado, a sobrevivência dos detentores de saberes e fazeres será decidida, principalmente, pelos indivíduos que as executam.

Discussões igualmente importantes também se aplicam nas políticas de *patrimonialização* como: economia da cultura, espetacularização, turismo, direitos culturais. Essa última merece atenção e nos leva a refletir sobre a defesa dos direitos relacionados às formas de expressão da cultura popular e tradicional. A discussão é ampla e aqui vamos limitá-la à idéia da apropriação dessas músicas que são gravadas e incluídas em arranjos musicais de outras composições.

Os mecanismos da política de salvaguarda asseguram que, no caso do samba de roda, por exemplo, “é importante, também, que sejam resguardados os direitos intelectuais individuais e coletivos dos sambadores sobre todos os aspectos de seu patrimônio imaterial que forem objeto de difusão” (IPHAN, 2006b, p.89). Assim, cabe refletir de que maneira o

direito à propriedade intelectual, mais precisamente ao direito autoral referente às obras musicais dos grupos, está sendo tratado pela política de salvaguarda? Sabe-se que, muitas vezes, as músicas produzidas nesses contextos são de produção coletiva e que existem limitações na legislação brasileira de direitos autorais no que diz respeito aos conhecimentos tradicionais, especialmente às produções coletivas. Nesse sentido, a necessidade de assegurar o direito autoral dessas obras deve ser mais discutida no âmbito da salvaguarda e da legislação referente à propriedade intelectual.

CAPÍTULO 3

O SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO BAIANO: ASPECTOS HISTÓRICOS E ESTÉTICO-ESTRUTURAIS

Neste capítulo, analiso o samba de roda do Recôncavo Baiano a partir de duas dimensões. A primeira, a dimensão histórica, é construída através de fontes documentais registradas por viajantes estrangeiros e por pesquisadores, que descrevem formas culturais associadas ao samba, cunhadas em palavras como “batuques” e “umbigada”. A segunda dimensão diz respeito à música produzida no âmbito do samba de roda. Nessa parte, procuro realizar uma caracterização geral dos aspectos estético-estruturais musicais que constituem as *performance* dessa manifestação.

A partir de uma descrição dos aspectos gerais do samba de roda, procuro também realizar uma abordagem particular dessa manifestação, dando ênfase aos quatro grupos selecionados nessa pesquisa e demonstrando o que fundamentalmente confere forma às suas identidades musicais. Nos processos de compreensão dessa prática musical, as informações foram utilizadas sob o ponto de vista de quem produz o conhecimento, ou seja, dos próprios participantes do samba. Assim, a realidade dessa manifestação forneceu os aspectos fundamentais para a sua compreensão.

3.1. ASPECTOS HISTÓRICOS DO SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO BAIANO

O Recôncavo Baiano, região que corresponde a uma “vasta faixa litorânea que circunda a Baía de Todos os Santos, à entrada da qual se ergue a cidade de Salvador”, ocupa uma posição importante na “história dos engenhos de cana, da escravidão e da indústria açucareira no Brasil” (IPHAN, 2006b, p.25). Durante muito tempo, a exploração da região concedeu benefícios aos colonizadores portugueses e atualmente é marcada pela degradação ambiental e pelas desigualdades sociais. Entretanto, o Recôncavo, que apresenta uma população predominantemente negra, abriga uma riqueza singular herdada das tradições culturais da sociedade escravista.

Essas tradições, decorrentes do contato entre africanos escravizados e portugueses colonizadores, resultaram em formas de expressão que particularizam os costumes, os valores, as crenças e os hábitos da região até os dias de hoje. Com efeito, algumas práticas culturais constituem-se como verdadeiros patrimônios, evidenciando o rico universo cultural dos brasileiros afro-descendentes. No Recôncavo Baiano, em especial, formas de expressão herdadas pelos escravos negros mantêm-se ao tempo: é o caso do samba de roda.

O samba de roda é uma manifestação coreográfica, poética e musical presente em todo o estado da Bahia, mas que predomina, particularmente, na região do Recôncavo Baiano. A expressão “samba de roda” é uma denominação genérica concedida aos sambas encontrados nessa região. Alguns aspectos específicos que caracterizam a sua *performance* musical serão apresentados a seguir.

3.1.1. Batuques, umbigadas e sambas

O samba tem ocupado um espaço significativo nas discussões sobre música popular brasileira desde o início do século XX, quando se cristalizou como gênero popular urbano na cidade do Rio de Janeiro. Dois momentos importantes desse período são o lançamento da canção “Pelo Telefone”, em 1917, considerada como “marco inicial do gênero” e, posteriormente, a sua aceitação nos anos 30 como “música nacional”. Essas discussões foram aprofundadas em dois estudos importantes: no livro *O Mistério do Samba*, de Hermano Viana, e em *Feitiço Decente: transformações no samba do Rio de Janeiro (1917-1933)*, versão resumida e modificada da tese de doutorado de Carlos Sandroni (VIANA, 1995; SANDRONI, 2001). Nesse amplo universo do samba, me interessa discutir a respeito do samba de roda, enquanto herdeiro das formas tradicionais de samba no Recôncavo Baiano, não sendo objeto aqui de estudo o chamado “samba carioca”.

Vale dizer, porém, que existe o consenso entre grande parte dos estudiosos de que o samba produzido na região do Recôncavo Baiano seria uma das “matrizes” na configuração do samba carioca, que por sua vez passara a ser difundido e reconhecido no Brasil no decorrer do século XX. Dentre outras questões, essa afirmação é sustentada pelo fato de que, no final do século XIX a imigração nordestina para o sudeste elevou a concentração de negros baianos no Rio de Janeiro e as chamadas “Tias baianas” se tornaram personagens importantes no

cenário musical e sócio-cultural da constituição do samba carioca (SANDRONI, 2001, p. 84-99; IPHAN, 2006b, p. 70).

Na busca pelos precedentes do samba na região no Recôncavo Baiano, os apontamentos históricos direcionam para o registro de práticas culturais do universo dos negros. Nesse contexto, é possível comprovar a ocorrência dos chamados “batusques”, denominação genérica concedida aos festejos dos negros africanos ou dos seus descendentes. Segundo Sandroni “no Brasil, desde o século XVIII há registros impressos da palavra batuque” (SANDRONI, 2001, p. 85).

No século XIX, as descrições sobre os batusques aparecem nas narrativas de viajantes estrangeiros. As informações referentes aos divertimentos dos negros nesse período são resultado das observações desses viajantes. Isso quer dizer que nesses registros praticamente não existem relatos dos próprios participantes dos festejos, os negros escravizados, assim “[...] é muito difícil saber como eles percebiam e significavam o que se passava em suas festas” (REIS, 2002, p. 102). Portanto, “batuque” fixou-se como termo utilizado pelos viajantes colonizadores para designar danças nativas observadas tanto na África quanto no Brasil.

Os relatos dos estrangeiros, bem como os escritos de alguns autores brasileiros, confirmam a presença do batuque na África, mais precisamente no Congo e em Angola, que “era tido como uma dança de pretos provenientes das ‘nações congueza e bunda’ ” (SANTOS, 1998, p. 18). Segundo Santos, “em Angola assim como no Congo, o batuque consistia em um círculo formado pelos dançarinos”. No Congo, dois ou três pares dançavam dentro do círculo, “[...] e assim que os pares se achassem extenuados, eram substituídos por outros que executavam os mesmos movimentos no círculo formado”. O autor acrescenta que “[...] em Luanda, quem ocupa o lugar no centro é um preto ou uma preta, que depois de executar vários passos, vai dar uma umbigada a que chamam semba, na pessoa que escolhe, a qual vai para o meio do círculo substituindo-o” (SANTOS, 1998, p. 18).

No Brasil, os relatos de alguns viajantes auxiliaram nas descrições sobre os batusques, como na citação do alemão Rugendas a respeito de suas impressões sobre a situação dos escravos no Brasil no século XIX:

A dança habitual dos negros é o batuque. Apenas se reúnem alguns negros e logo se ouve a batida cadenciada das mãos; é o sinal de chamada de provocação à dança. O batuque é dirigido por um figurante; consiste em certos movimentos do corpo que talvez pareçam demasiado expressivos; são principalmente as ancas que se agitam; enquanto o dançarino faz estalar a

língua e os dedos, acompanhando um canto monótono, os outros fazem círculo em volta dele e repetem o refrão (RUGENDAS, 1949, p. 197).

Com efeito, as formas de expressão cunhadas como “batuques”, localizadas no Brasil e na África, apresentavam características comuns aos olhos do estrangeiro. Como afirma Santos, “no Brasil, o batuque se mantinha fiel ao observado no Congo e Angola [...] que o considerava uma dança lasciva, obscena e imoral, reproduzida aqui pelos negros da África ‘com toda sua cor local’” (SANTOS, 1998, p. 19).

Os batuques, além de serem descritos com palavras pejorativas, ressaltando uma postura colonialista dos viajantes europeus, também sofreu forte proibição das autoridades locais. No Brasil, “através da legislação criada, e sempre renovada para proibí-los percebe-se o quanto os batuques incomodavam os grupos dirigentes por todo o século XIX” (SANTOS, 1998, p.20). Os festejos dos negros e de seus descendentes foram fortemente reprimidos, o que pode ser encontrado nos registros policiais da época. Como pode ser notado em uma descrição de Vilhena, realizada o século XVIII, acerca desses festejos na cidade de Salvador:

Por outro princípio não parece ser muito acêrto em política, o tolerar que pelas ruas, e terreiros da cidade façam multidões de negros de um, e outro sexo, os seus atabaques bárbaros a toque de muitos, horrorosos atabaques, dançando desonestamente, e cantando canções gentílicas, falando línguas diversas, e isto com alariados tão horrendos, e dissonantes que causam medo, e estranheza aos mais afoitos [...] (VILHENA, 1969, p. 134).

Por outro lado, o Conde dos Arcos, que governou a Bahia entre os anos 1810 e 1818, acreditava que a admissão dos festejos dos escravos incentivaria a aversão e a desarmonia entre as nações africanas que ali conviviam, o que evitaria a revolta dos escravos contra seus senhores, como citado por Pierre Verger:

O governo, porém, olha para os batuques como para hum acto que obriga os Negros, insensível e machinalmente de oito em oito dias, a renovar as idéias de aversão recíproca que lhes eram naturaes desde que nasceram , e que todavia vão se apagando pouco a pouco com a desgraça commum, idéias que podem considerar-se como o garante mais poderoso da segurança das grandes cidade do Brasil , pois que se uma vez as diferentes nações da África se esquecerem totalmente da raiva com que a natureza os desuniu[...] grandíssimo e inevitável perigo desde então assombrará e desolará o Brasil (VERGER, 1999, p. 225).

Apesar da iniciativa do Conde dos Arcos, não cessaram as revoltas e as festas negras na Bahia, e a política permissiva aos batuques foi abandonada. Verger argumenta que “os batuques recomendados pelo Conde dos Arcos não contribuíram em quase nada para manter os sentimentos de ódio tribal, como se esperava”. Acrescenta ainda que “o principal resultado

obtido por essas reuniões foi o de facilitar o encontro de indivíduos da mesma nação, que senão, teriam permanecido isoladas, e de tornar possível na Bahia a reorganização dos cultos africanos” (VERGER, 1999, p. 227).

Através dos documentos citados, foi possível perceber que antes da palavra “samba” ser difundida e conhecida na Bahia, o termo batuque era utilizado para designar os festejos dos negros. Como ressalta Carneiro “englobadas, nas notícias mais antigas, sob o nome genérico de *batuques*, assim mesmo no plural, já nos fins do século XIX passaram a ser conhecidas como *samba*[...]” (CARNEIRO, 1961, p. 5). “Só na segunda metade do século que se passa a encontrar, sobretudo na imprensa e em registros policiais, referências em profusão ao samba na Bahia[...] (IPHAN, 2006b, p.30), Contudo, não é possível afirmar que o termo samba substituiu a expressão “batuque” no decorrer do século XIX, tendo em vista que durante esse período os dois termos podem ser encontrados em registros, tais como os de proibição e repressão a essas manifestações culturais, como mencionado por Santos:

Da Resolução de 25 de fevereiro de 1831 à de 10 de julho de 1889, as proibições foram mantidas com o intuito de não consentir ‘ajuntamento de escravos, vozerias, batuques, danças de pretos, alariados, sambas’ (SANTOS, 1998, p. 20-21, grifo do autor).

Além do batuque, outra prática cultural foi associada ao samba, a chamada “umbigada”. A palavra “samba” teria uma relação direta com “semba”, que significaria “umbigada”²⁷. Segundo Sandroni, “a ‘umbigada’ é o gesto coreográfico que consiste no choque dos ventres, ou umbigos, e que tem uma função precisa no desenrolar de certas danças; [...] sua ocorrência foi registrada inúmeras vezes nas danças dos negros brasileiros”. O autor acrescenta ainda que com “o nome ‘semba’ foi testemunhado em Angola e no Congo, no século XIX, por viajantes portugueses”(SANDRONI, 2001, p. 84-85).

A umbigada, como gesto característico de certas danças, ganhou importância nos trabalhos sobre samba, como comprovam os estudos de Edson Carneiro. Carneiro cunhou a expressão “samba de umbigada” para designar um conjunto de danças nacionais que seriam semelhantes em estrutura e execução. Segundo Carneiro (1961), na Bahia, essas danças tinham o nomes de *samba de roda*, *corta-jaca*, *corrido* e *samba*. Aos passos coreográficos do samba de roda dá-se os nomes de *corta-a-jaca*, *separa-o visgo* e *apanha-o-bago*, além do *miudinho* que, de uma maneira geral, são executados da seguinte maneira: “um dos presentes inicia o samba, dançando, sózinho, no meio da roda, por alguns minutos, depois do que, fazendo mesuras, meneios de corpo e arremedos de atabaque com as pernas, provoca outras

²⁷ *Enciclopédia da música brasileira – erudita, folclórica, popular*. Verbete “samba”, p. 639.

pessoa a substituí-lo, com a umbigada[...]”. Carneiro acrescenta que o convite para a dança pode ser “ora a união dos ventres, ora um leve toque com a perna, ora um convite mímico à dança” (CARNEIRO, 1961, p. 24).

O primeiro registro impresso da palavra “samba” no Brasil foi encontrado no jornal pernambucano *O Carapuceiro*, no ano de 1838. As primeiras referências ao samba na Bahia datam no século XIX e, assim como os batuques, aparecem em documentos da imprensa e em registros policiais como divertimentos dos negros escravos (SANTOS, 1998, p. 21), é o que revela o relato do carcereiro da prisão municipal, Joaquim José dos Santos Vieira, que, numa noite de janeiro de 1844 relata ao chefe da polícia:

Ontem quase 9 horas da noite, depois das prisões fechadas um alarme que não podia perceber se era samba de africanos, ou de nacionais[...] vim à guarda informar-me aonde era aquele estrondo, quando vi que era na quarta prisão desta cadeia-cousa por mim nunca vista depois que estou nesta casa; imeditamente ao sargento mandasse a sentinela conter a ordem naquela prisão: cessou o samba[...] (REIS, 2002, p. 130).

O pesquisador José Teles dos Santos reuniu matérias do jornal “O Alabama”, uma fonte importante sobre o samba na Bahia em fins do século XIX. Na edição de *26 de janeiro de 1864*, Santos descreve que “nos becos da rua da Castanheda, por exemplo, havia, segundo o Jornal *O Alabama*, sambas todas as noites acompanhados de toques de pratos e pandeiros”(SANTOS, 1998, p. 23-24). Esses instrumentos podem ser encontrados na configuração atual do samba no Recôncavo. As informações do jornal também relatam os espaços onde o samba acontecia como locais de desordem, de “refúgio de pior gente”, tal como pode ser percebido na publicação do *Alabama de 20 de julho de 1887*:

[...] os sobreditos sambas além de não consentirem que os moradores da Saúde e Ladeira do Alvo preguem olhos a noite, acabam sempre em pancadaria, resultado não só da chanfornada de que são acompanhados, como da condição de gente de que elles se compõem, pelo qual motivo é de necessidade que S.S dirija suas visitas para ali (SANTOS, 1998, p. 21).

A partir das informações obtidas no Dossiê de Registro do samba de roda e nos textos analisados, foi possível perceber que no século XIX, particularmente na região do Recôncavo Baiano, são raros os registros documentais da palavra *samba*. Porém, os batuques e outras manifestações culturais dos negros aparecem com mais frequência. Um documento apresentando pelo historiador João José Reis confirma esse fato. Esse documento descreve uma festa de negros escravos nas ruas da cidade de Santo Amaro da Purificação, no ano de

1808, e confirma a presença de música, referindo-se ao “som poderoso do grande atabaque” e também à dança que acontecia de dia e a parte da noite (REIS, 2002, p.105-106).

O mesmo autor discorre a respeito do posicionamento dos brancos em reprimir ou permitir os batuques. Com efeito, ressalta que em 1855, a Câmara de Maragogipe, cidade também localizada no Recôncavo, enviou para exame na Assembléia Provincial Baiana, em Salvador, uma postura a respeito da proibição aos “batuques e vozerias em casas públicas”. Isso quer dizer que os batuques podiam acontecer dentro do ambiente das casas, apesar de que o batuque nas ruas ainda era o mais freqüente de ser encontrado (REIS, 2002, p. 134-135).

Na segunda metade do século XX, alguns pesquisadores realizaram estudos significativos a respeito do samba de roda do Recôncavo Baiano. Dentre esses estudos, pode-se destacar o importante trabalho etnográfico realizado pelo etnomusicólogo Ralph Waddey, na década de 1970. A pesquisa de Waddey “centrou-se em Salvador, Saubara, Santo Amaro e Castro Alves” (IPHAN, 2006b, p.33), evidenciando, principalmente, um tipo de samba até então pouco abordado pelos pesquisadores, *o samba de viola* ou *samba chula*.

Outra pesquisa importante foi realizada pelo etnomusicólogo Tiago de Oliveira Pinto, na década de 1980, especialmente, na região de Santo Amaro da Purificação. Os resultados da pesquisa resultaram em sua tese de doutorado e foram publicados no livro *Capoeira Samba Candomblé*. Esse material ainda não foi traduzido para o português e encontra-se disponível apenas em Berlim, Alemanha (IPHAN, 2006b, p. 33).

Na década de 1990, as pesquisadoras Rosa Zamith e Elizabeth Travassos realizaram um breve trabalho de pesquisa com samba de roda nas cidades de Cachoeira, São Félix e Muritiba. O material coletado na pesquisa resultou no artigo (ZAMITH, 1995) e na gravação de um disco, produzido no âmbito da Coordenação de Folclore e Cultura Popular da “Fundação Nacional de Arte” – FUNARTE, na série “Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro²⁸”.

Nos anos 2000, foram escritos trabalhos significativos sobre o samba de roda. A dissertação de mestrado da etnomusicóloga Katarina Doring, *O Samba de Roda do Sembagota*, defendida em 2002, no Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, é um estudo sobre um grupo de samba de roda da cidade de Salvador. Nesse mesmo ano, foi defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba a dissertação de Erivaldo Sales Nunes, *Cultura popular no Recôncavo baiano: a*

²⁸ Samba de roda no Recôncavo Baiano. *Coleção Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro*. CD. Rio de Janeiro: Minc/Funarte/CFCP, 1994.

tradição e a modernização do samba de roda, que aborda principalmente a região de Santo Amaro da Purificação.

A dissertação da pesquisadora Francisca Marques, *Samba de Roda em Cachoeira, Bahia: uma abordagem etnomusicológica*, defendida em 2003, no Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, enfoca o samba na Festa de Nossa Senhora de Boa Morte, em Cachoeira. Recentemente, em 2008, a dissertação de Cássio Nobre, *Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano*, defendida no Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, que consiste em um estudo sobre a presença da viola na formação instrumental dos conjuntos musicais do samba de roda do Recôncavo Baiano.

3.2. A PERFORMANCE MUSICAL DO SAMBA DE RODA

A partir dos materiais coletadas no trabalho de campo, apresento informações referentes à *performance* dos grupos de samba de roda selecionados nessa pesquisa, além de demonstrar aspectos gerais de grupos das diversas regiões do Recôncavo Baiano.

As localidades onde estavam presentes os grupos selecionados foram visitadas com mais frequência, como São Francisco do Conde, Cachoeira, Santiago do Iguape, distrito de Cachoeira, e Santo Amaro. As informações a respeito de aspectos gerais do samba de roda foram obtidas, principalmente, através do contato com grupos de diversas localidades do Recôncavo. Esse contato só foi possível devido à presença desses grupos nas reuniões da *Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia*, realizadas em Santo Amaro.

A *performance* dos sambadores e das sambadeiras - como se auto-denominam os praticantes do samba de roda- não tem data nem local especiais para ocorrer, podendo acontecer em diversos ambientes, como em uma praça, em um bar, ou em uma rua. Além disso, pode estar associada às festas populares do calendário religioso católico e de cultos afro-brasileiros, como acontece nas festas de “São Cosme e Damião”, comemoradas no mês de setembro. Durante essa comemoração, o samba acontece depois que é servido o Caruru, iguaria da culinária afro-brasileira. As crianças são as primeiras a serem servidas, pois São Cosme e Damião são considerados seus protetores. A popularidade dos chamados *carurus* no

Recôncavo é tamanha que os sambas que se realizam durante o período da festa foram batizados por alguns sambadores como *sambas de caruru*.

O samba de roda também acontece na *Festa de Nossa Senhora da Boa Morte*, no mês de Agosto, na cidade de Cachoeira. A Festa é promovida pela *Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte*. D. Dalva, senhora integrante da irmandade e representante do grupo *Samba de Roda Suerdieck*, quando perguntada sobre a relação entre o samba praticado pelo seu grupo e a religião, afirma que “dentro do meu grupo a religião é trabalhar, amar a Deus sobre todas as coisas, amar ao público e dar aquilo que o samba é, vida, viver. O samba não pode morrer” (DONA DALVA FREITAS, 2008)²⁹. A afirmação de D. Dalva demonstra a necessidade de valorização do samba, e na festa, de fato, o samba de roda é um elemento fundamental, constituindo-se como um símbolo de celebração.

Outra importante festa religiosa está relacionada ao culto aos caboclos, entidades espirituais cultuadas no contexto afro-brasileiro. O samba também pode acontecer “depois de festas de candomblés de rito nagô ou angola, em alguns casos, já como tradição institucionalizada e, em outros casos, como algo espontâneo que pode acontecer ou não a depender do ânimo das pessoas” (IPHAN, 2006b, p. 19). O grupo “Raízes de Angola”, da cidade de São Francisco do Conde, foi criado dentro de um terreiro de Candomblé de nação Angola. Segundo Alva Célia, coordenadora do grupo, “[...] no nosso samba a gente prioriza as músicas chula de caboclo, a gente canta chulas de caboclo e canta aquelas cantigas que os caboclos entoam quando tem festa de caboclo na roda, nos terreiros[...]”(ALVA CÉLIA, 2008)³⁰.

O samba de roda do Recôncavo Baiano apresenta uma variedade de estilos, distribuídos entre os grupos de sambadores das diversas regiões do Recôncavo. Os “tipos” de samba variam de acordo com a época e lugar em que é praticado. Na década de 1960, Carneiro cunhou as expressões *corta-jaca*, *samba-batido*, *corrido* e *samba* para designar o samba na Bahia (CARNEIRO, 1961, p. 24). Na década 1980, Waddey registrou os termos *samba chula*, *samba de parada*, *samba de partido alto*, *samba santo-amarense*, *samba amarrado*. E o termo “*Samba de viola*”, considerado pelo pesquisador uma denominação genérica do samba na região onde era praticado (IPHAN, 2006b, p. 105).

Das inúmeras denominações encontradas nessa pesquisa, posso destacar duas categorias nativas que foram amplamente citadas pelos sambadores: o *samba chula* e o *samba corrido*. A essas duas categorias permite-se subsumir sambas diversos que contêm traços em

²⁹ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 18/05/2008.

³⁰ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 29/05/2008.

comum. O “Dossiê de Registro do samba de roda do Recôncavo Baiano” propõe o entendimento do samba de roda em dois grandes grupos. O primeiro grupo refere-se ao *samba chula* que mantém uma proximidade com o *amarrado*, de *parada* ou de *viola*. O segundo remete ao *samba corrido*, que também é conhecido por alguns de seus participantes como “samba de roda”. As diferenças entre samba corrido e samba chula estão centradas, basicamente, na música e na dança (IPHAN, 2006b, p. 34).

É importante ressaltar que a denominação “samba de roda” utilizada neste trabalho foi retirada dos documentos do IPHAN referentes ao registro, e é também apresentada nos discursos de sambadores do Recôncavo Baiano ao se referirem ao samba na região. Assim, considera-se a expressão “samba de roda” como sendo uma maneira generalizada de referir-se ao samba encontrado no Recôncavo. Como é afirmado no Dossiê de Registro (2006b, p. 23), a expressão “samba de roda” está relacionada à maneira como os seus participantes se organizam no momento da *performance*, ou seja, dispostos em círculo ou em formato aproximado. Contudo, para alguns sambadores nem sempre o nome “samba de roda” serve como denominação ao gênero de samba que o seu grupo produz. O *samba chula*, por exemplo, é reconhecido pelo mestre Zeca Afonso, do grupo *Samba Chula Filhos da Pitangueira*, como sendo um gênero diferente do *samba de roda*.

Segundo o mestre existem duas variações de samba no Recôncavo, o *samba de roda* e o *samba chula*. Seu Zeca Afonso afirma que “[...]o samba de roda chama samba de roda porque da hora que você começa a sambar, se passar a noite toda sambando você vê uma pessoa na roda sambando, uma sai, dá uma umbigada na outra.[...] Ele acrescenta que “o samba chula é diferente, dois canta a chula e os outros dois responde o relativo. Aí quando termina de cantar o relativo a mulher entra na roda[...]” (MESTRE ZECA AFONSO, 2008)³¹.

Além de ressaltar a diferença entre os dois tipos de samba, o mestre Zeca Afonso é enfático ao dizer que a denominação utilizada para designar a música produzida pelo seu grupo é *samba chula*. Tal denominação não se aplica aos tipos de samba que têm as mesmas características, ou características próximas ao *samba chula* e que são utilizadas por outros grupos. Segundo o mestre, “o samba chula que é mais lento, o pessoal chama de amarrado, outros chamam samba de viola, mas o nome é samba chula. Seu Zeca diz que a diferença entre os dois tipos de samba são as regras [...] O samba de roda não tem regras, ali samba quem sabe, sabe quem não sabe, canta quem sabe, canta quem não sabe, mas o samba chula

³¹ Entrevista gravada em DVD, no dia 29/05/2008

tem regra, só pode cantar quem sabe, só pode dançar quem samba, que a dança é diferente também da outra [...] (MESTRE ZECA AFONSO, 2008)³².

Como pôde ser percebido, o samba de roda do Recôncavo Baiano apresenta características variadas. Não é possível constatar com precisão a quantidade de sambadores e sambadeiras existentes atualmente no Recôncavo. É cada vez maior o número de pessoas se organizando em grupos de samba. Dentro dessa diversidade, esses grupos têm se apresentado com características bem singulares, que os particulariza dentro do amplo e diverso universo musical e sócio-cultural do samba de roda. As formas de cantar e de tocar, a utilização de vestimentas, de adereços e de instrumentos podem ser percebidas de uma maneira bem peculiar em cada grupo.

É importante salientar que neste trabalho refiro-me aos sambadores dentro da idéia de grupo de samba, tendo em vista que praticamente não foram encontrados sambadores que não pertenciam a nenhum grupo. O capítulo quatro apresentará de maneira mais detalhada como tem ocorrido a organização dos sambadores em grupos.

As vestimentas apresentam diferenças entre um grupo e outro. Durante os momentos de apresentação pública, na maioria dos grupos observados, os participantes se apresentavam uniformizados. As sambadeiras desses grupos utilizam saias compridas, confeccionadas, geralmente, com tecidos estampados e blusa folgada, com ou sem babado no decote, de cor lisa ou cores contrastantes com o tecido da saia. Em alguns grupos, as sambadeiras usam saias, como descritas acima, e blusas de uniforme padronizadas, todas da mesma cor, e muitas delas, contendo o nome e o telefone de contato do grupo³³. Os sambadores também se apresentam uniformizados ou com a “farda”, expressão cunhada por eles próprios. As blusas geralmente são em tecido liso, da mesma tonalidade ou uma blusa, assim como a das sambadeiras, contendo o nome e o telefone de contato do grupo. As calças utilizadas pelos sambadores são confeccionadas em vários tecidos, como *jeans* e algodão.

³² Entrevista gravada em DVD, no dia 29/05/2008

³³ A utilização desse tipo de uniforme pelos grupos é característica recente e será abordada com mais profundidade no capítulo quatro desse trabalho.



FIGURA 1 - uniforme dos sambadores e das sambadeiras

A utilização de adereços não é regra para a maioria dos grupos. Durante as apresentações públicas, principalmente, as sambadeiras utilizam um turbante ou uma faixa feita de algodão e, assim como os sambadores, podem utilizar chapéu de palha na cabeça. As sambadeiras também utilizam brincos e colares coloridos e em alguns grupos usam *contas* no pescoço, relativas ao orixá de cada integrante. Os sambadores usam sapatos e as sambadeiras, sandálias sem salto. No entanto, dependendo do lugar onde se samba, tanto os homens quanto as mulheres podem apresentar-se descalços.



FIGURA 2 – adereços da sambadeira

A utilização de adereços e vestimentas específicos não é regra fixa no samba de roda. Apesar do uso de indumentária e de enfeites durante as apresentações públicas, as pessoas interessadas em participar do samba podem utilizar roupas do cotidiano, aquelas usadas para trabalhar ou para passear. Além disso, há momentos em que os sambadores e sambadeiras tocam e dançam vestidos informalmente, com as roupas usadas do dia-a-dia, como em ensaios dos grupos e aniversários.

Os “ensaios” são ocasiões em que os sambadores têm a oportunidade de “praticar” as músicas que serão tocadas nas apresentações públicas. Em sua maioria, esses ensaios são realizados por grupos de formação mais recente, que se reúnem ocasionalmente. João (2008)³⁴, integrante do grupo *Suspiro do Iguape*, afirma que nos ensaios eles programam o repertório que vão levar para o palco. O sambador, seu Fernando da Cruz, fala sobre a importância do ensaio, dizendo que “ensaio fica com aquilo na mente e sem ensaiar muitos ficam esquecidos, e quando vai partir para um palco fica esquecido”. Ele fala que às vezes é bom “treinar” sem os instrumentos, para que os integrantes do grupo decorem as letras das músicas que compõem o repertório (FERNANDO DA CRUZ, 2008)³⁵. Essas letras podem ser de autoria dos próprios membros dos grupos ou letras que pertencem ao domínio público.

Atualmente, a maioria dos grupos de samba de roda utiliza instrumentos de percussão e de cordas, sendo que a presença ou não desses tipos de instrumentos pode variar entre um grupo e outro. O canto segue o padrão: “pergunta x resposta”. A estruturação musical está centrada no sistema tonal, apesar de alguns poucos grupos não utilizarem instrumentos harmônicos.

A transmissão dos saberes no samba de roda é realizada através da observação e da imitação. A maioria dos sambadores e das sambadeiras afirma que aprenderam a cantar, tocar e dançar ainda na infância, participando de rodas de samba com parentes e amigos. A preocupação em passar os conhecimentos do samba de geração em geração fez com que alguns grupos organizassem os chamados *sambas mirins*, uma oportunidade das crianças e dos adolescentes compartilharem com os “mais velhos” as experiências do samba de roda. Apesar de alguns grupos não possuírem os grupos de *sambas mirins*, é possível perceber nos ensaios e nas apresentações o grande número de crianças que entram na roda para sambar.

Apesar da diversidade de ritmos, sons e cores encontradas nessa forma de expressão, a riqueza cultural do samba de roda do Recôncavo Baiano defronta-se com a difícil condição

³⁴ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 03/04/2008.

³⁵ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 03/04/2008

social e econômica em que vivem os sambadores e as sambadeiras. Em sua maioria, negros, que vivem em situação precária e tem como principal fonte de renda as atividades da pesca - são pescadores e marisqueiras-, da agricultura de subsistência e, em muitos casos, o trabalho na construção civil.

Esta última consideração remonta à própria história do samba de roda. Traz à tona não só o passado de miséria e escravidão de que os sambadores são herdeiros, mas, a reivindicação de identidade própria pelos grupos também remete à tensão entre as diversas nações africanas que vieram conviver no regime escravocrata brasileiro.

3.3. OS GRUPOS SELECIONADOS NA PESQUISA

3.3.1. Samba de Roda Suerdieck

Grupo mais antigo encontrado durante a pesquisa de campo, o *Samba de Roda Suerdieck* foi criado na cidade de Cachoeira, em 1958, por D. Dalva Damiana de Freitas. O grupo surgiu dentro da extinta fábrica de charutos *Suerdieck*, onde D. Dalva trabalhava. De suas experiências e de suas companheiras, durante o ofício de charuteiras, surgiram letras e melodias, e o grupo foi, assim, ganhando espaço nas festividades comemoradas na cidade.

D. Dalva é uma das personagens marcantes não só para o samba de roda, mas para a cultura popular no Recôncavo. Isso pode ser comprovado através das inúmeras entrevistas concedidas por ela a estudantes, jornalistas e pesquisadores de diversas partes do Brasil. A sua força e experiência a frente do Suerdieck têm demonstrado o desejo de valorizar a sua cultura, tendo seus parentes e amigos como principais colaboradores. Muito orgulhosa das suas conquistas³⁶, D. Dalva responde a uma pergunta a respeito do que ela considera especial no seu samba, e o que o difere dos outros sambas:

na realidade, na teoria, na originalidade, nós somos originais. As coisas que eu fiz através de pessoas minhas, através de mim mesmo: atualizei ele com veste, com tudo, com samba de baiana. Porque samba tem que conter baiana, baiana é samba [...] a teoria do samba e as baianas, o modo de ser, o modo

³⁶ Dentre as suas conquistas, o *Samba de Roda Suerdieck* ficou entre os dez finalistas da primeira edição do “Prêmio Cultura Viva”, realizado pelo Ministério da Cultura, além disso participou do projeto “Circulador Cultural”, promovido pela Fundação Cultural do Estado da Bahia, do “Rumos Música”, pelo Itaú Cultural.

sambar, cada uma tem sua vez. Não é todo mundo misturado. Não é. Cada qual não é samba de fundo de quintal: é samba original[...] (D. DALVA FREITAS, 2008)³⁷.

O *Suerdieck* é responsável pelo “Grupo Samba de Roda Mirim” e pela “Associação Cultural D. Dalva Damiana de Freitas”. O *Samba Mirim* foi criado em 1960 com o objetivo de dar continuidade ao *Samba de Roda Suerdieck*, tendo em vista que uma das grandes preocupações do grupo é transmitir de geração em geração os saberes envolvidos na realização do samba de roda. Assim, aprendendo os modos de tocar, cantar e dançar, as crianças e os jovens do samba mirim poderão substituir os integrantes do “grupo adulto”, o *Samba de Roda Suerdieck* (ANY, 2008)³⁸. Em algumas apresentações públicas do *Suerdieck* é possível ver a participação do *Samba Mirim*, que por sua vez, também apresenta-se sem a presença dos adultos. Segundo Seu Gilson, integrante do grupo e um dos responsáveis por passar os conhecimentos aos jovens sambadores,

“[...] no samba de roda mirim, a gente convida as crianças pra participar do grupo e ali vou tirando os meninos que têm interesse de aprender a tocar. Ai eu mostro e depois coloco um dos meninos pra ir ensinando o outro [...]” (GILSON, 2008)³⁹.



FIGURA 3 - Samba de Roda Suerdieck se apresentando com Samba de Roda Mirim

³⁷ Entrevista gravada em fita cassete no dia 18/08/2008

³⁸ Entrevista gravada em fita cassete no dia 18/05/2008

³⁹ Entrevista gravada em fita cassete no dia 20/08/2008

A “Associação Cultural D. Dalva Damiana de Freitas”, criada em 2003, com a colaboração da pesquisadora Francisca Marques, engloba o *Samba de Roda Suerdieck* e o *Samba de Roda Mirim*, assim como as demais atividades desenvolvidas por D. Dalva. Na busca por uma maior autonomia do grupo, a associação foi constituída para facilitar a captação de recursos para manter os seus projetos. Atualmente tem “o objetivo de organizar as atividades que já vinham sendo realizadas pelo grupo, de ter formalizada mesmo, de poder tá participando de projetos tanto de pessoas jurídica quanto de pessoa física”, como afirma Any, neta de D. Dalva, e uma das responsáveis pela elaboração desses projetos (ANY, 2008)⁴⁰.

O traje do *Samba de Roda Suerdieck* é um elemento importante na caracterização do grupo durante as apresentações públicas. Os sambadores utilizam calça comprida, sapatos e blusas padronizadas, que podem ser confeccionadas em tecido liso, da mesma tonalidade, ou blusas, contendo o nome do grupo na parte da frente. As sambadeiras utilizam o conhecido “traje de baiana”, composto por saia ampla, comprida, rodada e franzida na cintura, com tecidos coloridos, e para dar um maior volume utilizam anáguas. Além disso, utilizam uma bata branca ampla e rendada, com uma faixa de pano colorida amarrada pouco abaixo da cintura. As mulheres também usam brincos, pulseiras e colares, estes últimos podendo ser as *contas*, relativas ao orixá de cada uma.

O grupo considera que a utilização do traje de baiana, composto por essas indumentárias e esses acessórios, é indispensável para a sua *performance*. Segundo Seu Gilson, “o samba de roda ele é composto com baiana, que é o grupo, o samba com baiana, esse é o verdadeiro samba de roda. O samba que não tem baiana, ele é um samba comum, entendeu? Não tem aquele *performance* de apresentação assim” (GILSON, 2008)⁴¹. No grupo de D. Dalva, as baianas são um elemento necessário para a sua legitimação enquanto samba de roda.

Atualmente, o grupo conta com cerca de 40 integrantes. Durante as apresentações esse número pode variar, tendo em vista que nem todos os integrantes participam de todas as apresentações, principalmente, as que são realizadas fora da cidade Cachoeira. Apesar das dificuldades encontradas, assim como em outros grupos, a organização e a união dos seus integrantes demonstram a representatividade do *Suerdieck* na região do Recôncavo.

⁴⁰ Entrevista gravada em fita cassete no dia 18/05/2008

⁴¹ Entrevista gravada em fita cassete no dia 20/08/2008

3.3.2. Samba Chula Filhos da Pitangueira

O *Samba Chula Filhos da Pitangueira* foi criado no município de São Francisco do Conde, em 1968, por Seu Zeca Afonso. Segundo ele, a história do grupo é marcada por uma promessa feita ao seu avô, na qual ele assumia o compromisso de dar continuidade ao *samba chula*. Seu Zeca relata que o *samba chula* era parte obrigatória nas rezas de São Cosme, São Antônio e São Roque:

Quer dizer, rezava, tinha a reza e depois entrava o samba chula até de manhã [...]. Segundo meu avô, o pessoal que trouxe o samba achava que era uma riqueza, uma fortuna, ai foi passando de geração pra geração. Ai foi quando chegou em mim. Eu era menino. Ai meu avô pediu a meu pai que fosse morar com ele pra ele me ensinar a sambar. Porque eu, com cinco anos, ele conheceu que eu tinha capacidade de dar continuidade no futuro [...]. Ele me ensinou tudo, tudo do samba chula ele passou pra mim. Eu, curioso, aprendi, e por incrível que pareça, eu nasci pra sambar[...] (MESTRE ZECA AFONSO, 2008)⁴².

Se não houvesse reza, não teria samba, por isso Seu Zeca aprendeu as rezas e exerceu um papel importante nos festejos desses santos. Segundo ele, depois de um tempo, “o pessoal que fazia a reza morreu, se mudou e acabou a reza na região, daí eu pensei: o que eu faço para o samba não morrer? Aí que foi a hora que o samba surgiu[...]aí eu chamei um pessoal[...] e formamos o grupo[...] e começou a ensaiar[...]”(MESTRE ZECA AFONSO, 2008)⁴³. Com pouco tempo de ensaio, o *Samba Chula Filhos da Pitangueira* foi convidado a se apresentar no “Teatro Castro Alves”, em Salvador. A partir de então, vários foram os convites para apresentações dentro e fora de São Francisco do Conde.

Atualmente, o grupo é conhecido por ser um dos expoentes do *samba chula* no Recôncavo. O prestígio do *Samba Chula Filhos da Pitangueira* pode ser comprovado pelas inúmeras viagens do grupo a várias regiões do país e, especialmente, pelo recebimento, das mãos do presidente Lula, do título de *Patrimônio Cultural Brasileiro*, no ano de 2004, em nome de todos os sambadores e sambadeiras do Recôncavo Baiano. Djalma Afonso, integrante do grupo e filho de Seu Zeca, afirma o porquê da música que o grupo produz ser especial:

Por que a gente traz uma história, certo? É uma herança cultural. A gente traz a herança do samba chula porque é uma tradição que foi passada pra

⁴² Entrevista gravada em mini DVD, no dia 29/05/2008

⁴³ Entrevista gravada em mini DVD, no dia 29/05/2008

gente dessa maneira que a gente faz hoje. A gente não mudou nada. A gente continua fazendo da maneira que era antigamente. E as pessoas que trouxeram essa manifestação pra aqui, passou dessa maneira. Então a gente acha que não pode fugir do estilo, fugir é tá perdendo as nossas origens (DJALMA AFONSO, 2008)⁴⁴.

Djalma acrescenta ainda que o *Samba Chula Filhos da Pitangueira* é “uma herança de família”. Não é por acaso que grande parte dos integrantes faz parte da mesma família. Dessa maneira, os termos “herança” e “tradição”, mencionados por Djalma podem ser percebidos nos discursos dos outros integrantes do grupo. A valorização de suas práticas culturais e a preocupação em repassar para as novas gerações os saberes do *samba chula* se devem, em grande parte, à força e à determinação de Seu Zeca Afonso, que assume as funções de mestre e coordenador do grupo.

Nas apresentações públicas, as sambadeiras usam uma indumentária padronizada, ou seja, saias e blusas do mesmo modelo e da mesma cor. As saias são amplas e rodadas, podendo ter dois níveis de babado e as blusas são folgadas, geralmente, com babados no decote. As mulheres utilizam também uma fita amarrada abaixo da cintura; um lenço ou uma espécie de turbante amarrados na cabeça; sandálias sem salto nos pés, do tipo alpargata, além de colares e brincos. Segundo o Dossiê de Registro, “naqueles grupos que apresentam uma indumentária uniforme e padronizada, as sambadeiras usam um traje típico baseado na simbologia da tradicional baiana” (IPHAN, 2006b, p. 60). Apesar de apresentarem essas características, Seu Zeca Afonso é enfático ao dizer que “as dançarinas do samba chula não podem se vestir de baiana” (MESTRE ZECA AFONSO, 2008)⁴⁵. Os sambadores utilizam calças compridas e blusas padronizadas, do mesmo modelo e da mesma cor; além de usarem chapéus e sapatos.

⁴⁴ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 29/05/2008

⁴⁵ Entrevista gravada em mini DVD, no dia 29/05/2008



FIGURA 4 – grupo Samba Chula Filhos da Pitangueira
Foto: Petry Lordelo

Atualmente, o *Samba Chula Filhos da Pitangueira* possui cerca de 40 integrantes, em sua maioria pessoas adultas e idosas. Embora também participem do grupo alguns jovens, como os filhos de Djalma Afonso. Atualmente, a frequência de apresentações do grupo obedece à disponibilidade dos seus integrantes. Os carurus e as comemorações de aniversário do grupo são priorizados. O *Samba Chula* não tem data específica para realizar ensaios, contudo os seus integrantes concordam que os momentos de ensaio são importantes para manter o contato entre as pessoas do grupo. Segundo Djalma “o ensaio é pra gente tá sempre no sentido do que é o samba, não perder aquele sentido e também passar pros mais novos[...], se a gente deixar parado, estagnado, aí não tem como pegar[...] (DJALMA AFONSO, 2008)⁴⁶.

3.3.3. Grupo Cultural Samba de Maragogó

O “Grupo Cultural Samba de Maragogó” foi criado no dia 3 abril de 2006, na comunidade de Ponta de Souza, no município de Maragogipe. O nome *Maragogó* revela a própria origem do grupo, sendo uma composição da palavra *mar*, tendo em vista que o samba, feito na beira do mar, revela que grande parte dos seus integrantes trabalha com a atividade da pesca, e *a gogó* que faz menção ao samba feito no *gogó*.

⁴⁶ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 29/05/2008

Apesar do *Samba de Maragogó* ter sido criado em 2006, alguns integrantes do grupo já eram sambadores experientes, que participavam de Festas de Carurus, Quermesses e aniversários. Além disso, a formação atual do grupo é resultante da separação do grupo de samba de roda “Resgate”. Segundo Maria São Pedro, coordenadora do “Resgate”, no município de Maragogipe e região existiam vários sambadores e várias sambadeiras, e há aproximadamente cinco anos ela convidou algumas dessas pessoas com o propósito de

[...] resgatar e valorizar a cultura do samba de roda que já estava realmente esquecida, não é dizer que não tinha samba de roda em Maragogipe, tinha. Mas pra gente mostrar hoje como um grupo não existia, as pessoas de idade praticamente já estavam falecendo, a gente estava perdendo aquelas pessoas que realmente canta samba de roda com qualidade, e foi através daí, procurei algumas pessoas de idade e a gente montou, fizemos o samba, sem imaginar que tivesse uma proporção como hoje tá sendo[...] (MARIA SÃO PEDRO, 2008)⁴⁷.

Maria acrescenta que no ano de 2004 estava sendo realizada a pesquisa do Dossiê de Registro, e os sambadores e sambadeiras da região de Maragogipe foram procurados pela pesquisadora Francisca Marques. Durante essa pesquisa, a reunião dos sambadores resultou na formação do grupo *Resgate* que, posteriormente, foi dividido em dois grupos, um deles sendo o *Grupo Cultural Samba de Maragogó* e outro continuou com o nome *Resgate* (MARIA SÃO PEDRO, 2008)⁴⁸.

Atualmente, o *Samba de Maragogó* possui 18 integrantes e é coordenador por Paulo César, sambador e funcionário da Prefeitura Municipal de Maragogipe. Além da função de coordenador do *Maragogó*, Paulo também auxilia na organização dos outros grupos de samba de roda da cidade de Maragogipe, que atualmente são sete. Dessa maneira, Paulo define a sua função enquanto coordenador:

[...] o sentido de organizar os grupos de samba de roda [...]do município de Maragogipe, passando pra eles a forma de se organizar de se unir entre eles, ter uma postura assim ligada ao samba de roda de uma forma assim pra lhe dar mais valor mais a sua cultura para que eles se respeite para ser respeitado de uma forma que eu na passagem de coordenador tenho uma preocupação para não deixar morrer a cultura do samba de roda[...] (PAULO CÉSAR SANTOS, 2008)⁴⁹.

A preocupação de Paulo César em valorizar a cultura do samba de roda o levou a envolver tanto a comunidade quanto o poder público em um projeto de re-estruturação do

⁴⁷ Entrevista gravada em mini DVD, no dia 20/06/2008

⁴⁸ Entrevista gravada em mini DVD, no dia 20/06/2008

⁴⁹ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 14/09/2008

samba na região. Segundo Paulo César, é necessário “difundir a cultura do samba, propagar a cultura pra outros municípios do estado e até mesmo exterior, até o momento da oportunidade que nós tivermos” (PAULO CÉSAR SANTOS, 2008)⁵⁰.

Durante as apresentações públicas, as sambadeiras utilizam vestimentas padronizadas, ou seja, da mesma cor e do mesmo modelo. As saias são amplas, com comprimento um pouco abaixo do joelho; a bata branca com babado no decote; sandálias sem salto e usam como acessórios colares e brincos. Os homens utilizam blusa de uniforme, com o nome do grupo escrito na frente; calça comprida e, em sua maioria, usam tênis.

Além de apresentar-se na cidade de Maragogipe, o *Samba de Maragogó* já se apresentou em outras cidades da Bahia, como Salvador e Santo Amaro. Atualmente é conhecido pela sua organização e por sua vontade de mostrar o trabalho do grupo. O Sr. Antônio Ferreira, integrante do *Maragogó*, confirma essa afirmação ao responder a uma pergunta a respeito do que ele considera especial no tipo de samba que o *Maragogó* faz. Para o sambador, duas questões são fundamentais: “a organização, a boa vontade de quem trabalha pra acolher esse samba”. Além disso, ele afirma que “o samba da gente todo mundo gosta e nós vamos levar ao mundo nessa mesma responsabilidade que nós ta trazendo, organizado, demonstrando o nosso trabalho com carinho e amor” (ANTONIO FERREIRA, 2008)⁵¹.

3.3.4. Suspiro do Iguape

O grupo *Suspiro no Iguape* surgiu no ano de 2004, em Santiago do Iguape, distrito de Cachoeira. Contudo, a vivência no samba de roda não se inicia nesse ano. A grande maioria dos seus integrantes já era sambadores da região que participavam dos carurus, desde a sua infância e adolescência. A necessidade em formar o grupo apareceu durante a pesquisa que resultou no Dossiê de Registro. Segundo Domingos, integrante do *Suspiro do Iguape*, no princípio, a união dos sambadores aconteceu atendendo a um pedido do coordenador da pesquisa, que gostaria de realizar entrevistas e gravações com pessoas que faziam samba de roda no Iguape (DOMINGOS, 2008)⁵². Depois disso, eles decidiram se organizar e dar continuidade ao trabalho do grupo.

⁵⁰ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 14/09/2008.

⁵¹ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 20/04/2008

⁵² Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 03/04/2008

Apesar de ter sido formado há poucos anos, em um contexto com forte influência dos meios de comunicação de massa, o *Suspiro do Iguape* reconhece a importância do samba de “raiz”, herança dos “ancestrais”. Essa questão reflete para muito além da mera reprodução do samba “dos antigos” em seus aspectos formais, correspondentes à letra, melodia e ritmo. Ora, para eles samba não é simplesmente tocar e cantar, mas permeia um conjunto de valores simbólicos agregados à música. Moacir, integrante do *Suspiro*, quando indagado a respeito da importância do seu grupo, dá um testemunho de como isto fica evidente:

É por que o grupo de samba vem de raízes, dos nossos ancestrais [...]. É uma coisa que vem debaixo, de fortaleza, grande. Não é uma música, porque uma música eles chama você aqui, vamos fazer uma música?[...] daqui a pouco tem um CD pronto, mas não é uma coisa que a gente pegou de raiz, aquela coisa que quando você canta chega quase chorar, que dói, né (MOACIR, 2008)⁵³.

Atualmente, o *Suspiro do Iguape* é coordenado por Nalva Santos, técnica do IPHAN e sambadeira, e possui cerca de 17 integrantes. O envolvimento de Nalva com os sambadores do Iguape aconteceu anos antes da pesquisa que resultou no Dossiê, por causa da sua proximidade com a comunidade local. Isso quer dizer que essa aproximação não se deu exclusivamente pelo fato de ser técnica do IPHAN.

Além de moradores do distrito de Santiago do Iguape, o grupo também é composto por sambadores de comunidades quilombolas da região. Não possui sambadeiras fixas, que integram o grupo em todos os ensaios e apresentações, mas contam com a presença de dois sambadores. A vestimenta dos sambadores é composta por calça comprida, sapatos e blusa de uniforme, com o nome do grupo escrito na parte da frente.



FIGURA 5 – grupo *Suspiro do Iguape*

⁵³ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 03/04/2008

3.4. A ESTRUTURA MUSICAL

3.4.1. Tipos de samba

Como foi descrito anteriormente, existem inúmeras modalidades de samba de roda no Recôncavo Baiano. Essas modalidades, para fins metodológicos, podem ser circunscritas em duas categorias fundamentais, o *samba chula* e o *samba corrido*, as quais se permitem aproximar os diversos sambas que contêm traços em comum. Assim, embora a divisão dessas duas categorias sirva como auxílio às análises de nós, pesquisadores, cada grupo concede uma denominação que identifica seu próprio estilo. Por esse motivo, abordarei os tipos de samba a partir da visão êmica dos sambadores.

O *Samba de Roda Suerdieck* classifica o seu samba como: *samba corrido* e *barravento*. O *barravento*, mencionado pelos integrantes do grupo, apresenta características comuns ao *samba chula*, como por exemplo, o fato de a dança e o canto não acontecerem ao mesmo tempo. D. Dalva explica que a sambadeira “só entra [na roda] quando pára de cantar, aí fica no palmiado e na tonalidade” (D. DALVA FREITAS, 2008)⁵⁴. Isso quer dizer que quando as sambadeiras entram na roda, se executam apenas os instrumentos e as palmas.

No *samba corrido*, a dança e o canto podem acontecer ao mesmo tempo. Segundo Any, “o samba corrido, até como o próprio nome já diz, ele é um pouco mais rápido que o barravento e as pessoas sambam de uma a uma, normal. Iniciou o samba, o puxador tirou o canto, então a primeira já samba, volta, tira a segunda com a umbigada” (ANY, 2008)⁵⁵. Contudo, podemos perceber que, ao final das apresentações do grupo, durante o *corrido*, várias pessoas entram na roda ao mesmo tempo para sambar.

O grupo *Samba Chula Filhos da Pitangueira*, como assegurado por sambadores de vários grupos do Recôncavo, é uma referência na execução do *samba chula*. O mestre Zeca Afonso afirma que o “samba chula tem regras” (MESTRE ZECA AFONSO, 2008)⁵⁶. E essas “regras” são obedecidas pelos integrantes do grupo, por considerarem que o samba era feito dessa maneira pelos “antigos” (LINDAURA, 2008)⁵⁷. No *samba chula* do grupo *Filhos da Pitangueira*, a dança e o canto nunca acontecem ao mesmo tempo, todavia o toque dos

⁵⁴ Entrevista gravada em fita cassete no dia 18/05/2008

⁵⁵ Entrevista gravada em fita cassete no dia 18/05/2008

⁵⁶ Entrevista gravada em mini DVD, no dia 29/05/2008

⁵⁷ Entrevista gravada em mini DVD, no dia 11/09/2008

instrumentos e as palmas permanecem durante toda a música; e apenas uma pessoa entra na roda para sambar. Ao final das apresentações, os sambadores e as sambadeiras do grupo tocam e dançam o samba corrido, momento em que, segundo Djalma “a gente chama o povão pra sambar” (DJALMA AFONSO, 2008)⁵⁸.

O *Suspiro do Iguape* apresenta dois tipos de samba. O primeiro, o *samba corrido*, com as mesmas características apresentadas pelo *corrido* do grupo *Suerdieck*. O segundo, o *samba amarrado*, que apresenta características semelhantes ao *samba chula* descrito pelo *Samba Chula Filhos da Pitangueira*. Embora executem essas duas modalidades, ambas com características bem próximas as dos grupos acima referidos, os integrantes do *Suspiro do Iguape* concordam que o seu samba é diferente do samba de outros grupos. Moacir afirma que “a pegada da gente é uma pegada muito diferente de todos os sambas, pode ver. Tô te dizendo agora e você pode ver, os toque dele e os toque nosso, que é totalmente diferente” (MOACIR, 2008)⁵⁹. A partir dessa afirmação, pode ser notado como esses estilos de samba podem variar a partir da visão êmica dos sambadores.

No *Grupo Cultural Samba de Maragogó* foram encontradas entres os sambadores várias modalidades, tais como: *samba corrido*, *samba de parada*, *barravento*, *samba versado*. Apesar das denominações concedidas aos sambas pelos integrantes do grupo, o Sr. Antônio diz que “o samba tem muita especialidade em cantoria, só que por enquanto ainda não tem lá essa separação toda” (ANTONIO FERREIRA, 2008)⁶⁰. Embora alguns integrantes concordem que os estilos do *Maragogó* são o *parada* e o *barravento*, como afirma Paulo César, coordenador do grupo:

[...] na verdade, no grupo nós temos a diversidade das músicas, o ritmo que nós tocamos é o parada. Mas nós tocamos o estilo parada e algumas músicas antigas de senhores que é barravento, que a gente enquadra no nosso repertório e temos o samba mais elevado, que é o samba que tocamos mais em palcos, em shows que nós fazemos, nós tocamos mais o parada (PAULO CÉSAR SANTOS, 2008)⁶¹.

Para Nido, integrante do *Maragogó*, “o barravento é um samba completamente envolvendo o *parada* e o *versado*, que envolve os dois ritmos ao mesmo tempo” (NIDO, 2008)⁶². O *parada*, referido por Nido, apresenta características semelhantes ao *samba chula*. No entanto, essas características referem-se mais à forma de cantar, como veremos na parte

⁵⁸ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 29/05/2008

⁵⁹ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 03/04/2008

⁶⁰ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 20/04/2008

⁶¹ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 14/09/2008

⁶² Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 17/05/2008

referente ao “canto” no samba de roda, do que a relação entre música e dança, tendo em vista que durante as apresentações do *Samba de Maragogó* foi notado que a dança e o canto podem ser executados juntos a qualquer momento.

Como descrito anteriormente, na *performance* do *Suerdieck*, o *barravento* está mais próximo ao *samba chula*, tanto no canto quanto na relação entre música e dança. Apesar de ter relacionado o *barravento* ao *parada*, Nido afirma que no *barravento* “a gente canta ele como se fosse assim corrido, né. A gente bota uns versos pra ficar mais bonito” (NIDO, 2008)⁶³. Essa possível “confusão” na explicação acerca dos modos de execução de cada estilo de samba pode ser justificada a partir de uma constatação feita por Nido quando ele diz “a gente mistura tudo pra fazer um ritmo gostoso, sabe como é, porque a gente não pode ficar numa coisa só”. Essa afirmação também foi constada em outros grupos com formação recente, que trazem uma visão diferente de alguns grupos mais “antigos” e mais “tradicionais” que, por sua vez, fazem questão de serem conhecidos pelo estilo próprio de samba que executam.

3.4.2. Instrumentos

O samba de roda apresenta uma “variedade de instrumentos[...] a depender do contexto, influência e possibilidade” (ZAMITH *apud* DORING, 2002, p. 88). Os instrumentos dos quatro grupos têm características semelhantes, sendo utilizados fundamentalmente cordofones, membranofones e idiofones. O instrumental encontrado é composto pelos seguintes cordofones: cavaquinho, violão, bandolim. No *samba chula*, em especial, o instrumento mais valorizado é a viola, que pode ser encontrada em dois tipos: a chamada viola *paulista* e o *Machete*. Os membranofones encontrados foram: pandeiros, atabaques, timba, timbal; e os idiofones: prato e faca, triângulo, maracá, reco reco, taubinhas, chocalhos. Além dos instrumentos mencionados, alguns grupos possuem também sanfona de oito baixos.

O instrumental do grupo *Samba de Roda Suerdieck* é composto por uma viola, a viola paulista, um violão, um cavaquinho, um bandolim, quatro pandeiros, um triângulo, uma timba, um timbau, uma maraca, um reco reco, um afoxé e as taubinhas. Segundo D. Dalva (2008), havia também um banjo, mas com o falecimento do músico que tocava esse

⁶³ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 17/05/2008

instrumento não houve mais quem o tocasse. As *taubinhas*, duas tábuas de madeira percutidas uma contra outra, são tocadas exclusivamente pelas sambadeiras do grupo. Além desses instrumentos, pode ser encontrado também no *Suerdieck* o “prato e a faca”, que é tocado por um dos sambadores. Nem sempre todos os instrumentos mencionados estão disponíveis nas apresentações. Contudo, parece ser indispensável a presença de viola.



FIGURA 6 – sambadeiras tocando taubinhas



FIGURA 7 – sambador afinando o violão

Os instrumentos do *Samba Chula Filhos da Pitangueira* são uma viola, um violão, quatro pandeiros, um tamborim, que é um tambor pequeno, de aro, com membrana feita de couro de jibóia, além de uma marcação e uma maracá. A viola utilizada pelo grupo é o *Machete*, instrumento encontrado com raridade no Recôncavo. No grupo do mestre Zeca Afonso foi encontrado uma das únicas *machetes* da região. Esse instrumento era tocado por seu Zé de Lelinha, falecido recentemente. As técnicas do *Machete* estão sendo repassadas para outros integrantes do grupo, principalmente para os mais jovens. Para os integrantes do *Samba Chula Filhos da Pitangueira*, essa viola é um elemento indispensável para a execução do *samba chula*. D. Lindaura afirma que *samba chula* “existe em outros lugares, mas não é o verdadeiro porque não é o samba de viola[...]que é o Machete[...]. é samba tradicional do Recôncavo”(LINDAURA, 2008)⁶⁴. O número de pandeiros também tem um sentido especial para o grupo. Segundo Djalma “[...] só pode cantar quem toca o pandeiro”. O sambador acrescenta que “o certo são quatro tocadores de pandeiro, dois cantam a chula e dois cantam a relativo” (DJALMA AFONSO, 2008)⁶⁵.

⁶⁴ Entrevista gravada em mini DVD, no dia 11/09/2008

⁶⁵ Entrevista gravada em mini DVD, no dia 11/09/2008



FIGURA 8- violas Machete



FIGURA 9 – tamborim

O instrumental do *Grupo Cultural Samba de Maragogó* é composto por três pandeiros, um timbau, conhecido popularmente como *rebolo*, um cavaquinho, um tamborim, chamado de *contregum*, um atabaque, um violão, um triângulo, uma sanfona de oito baixos. O cavaquinho faz o papel da viola, dá a entrada das músicas e tem uma função importante na harmonia do samba. Segundo Nido,

o cavaquinho entra antes devido a ordem que nós colocamos porque todo mundo fica a par e sabendo a hora que vai entrar, uma espécie de ritmo, de concordância com os outros instrumentos. O cavaquinho faz a entrada, faz o centro, pra poder os outros instrumentos acompanhar (NIDO, 2008)⁶⁶.



FIGURA 10 – rebolo, contregum, atabaque

⁶⁶ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 17/05/2008

Os instrumentos utilizados pelo *Suspiro do Iguape* são um cavaquinho, um violão, uma viola, cinco pandeiros, um triângulo, uma maraca, um *105* e um timbal. João Gomes confirma que o instrumento considerado mais importante pelos integrantes do grupo é a viola. O sambador diz que “o instrumento que nós mais respeitamos no samba é a viola, a gente programa tudo certinho com a viola” (JOÃO GOMES, 2008)⁶⁷. Assim como nos outros grupos mencionados, a viola é o instrumento principal que dá a entrada ao samba e, na falta desse instrumento, é o cavaquinho ou o violão que exercem esse papel. Segundo os sambadores, no instrumental do grupo, o pandeiro é importante para dar “brilho” ao samba, e desse instrumento podem ser extraídos diferentes toques, como o *repicado* e o *chocalhado*. Veja-se o que ele revela em entrevista feita por mim:

Raiana: Quando é que você usa o pandeiro repicado?

João: O pandeiro repicado é depois do intervalo do solo da viola [...], na entrada do samba, que tem aquela pausa que as mulher entra pra sambar, ali um se repica o outro sola o pandeiro e dá um brilho.

Raiana: E o chocalhado?

João: O chocalhado também, essa hora é o que completa, brilha mais o samba (JOÃO GOMES, 2008)⁶⁸.

Embora o *Suspiro do Iguape* apresente cinco pandeiros atualmente, alguns integrantes do grupo acreditam que quatro pandeiros são suficientes e, assim como no grupo *Samba Chula Filhos da Pitangueira* os tocadores de pandeiro são responsáveis por fazerem a pergunta e a resposta do samba. A quantidade de instrumentos, além do que alguns sambadores consideram o ideal, pode causar “descompasso” na música, como afirma Seu Fernando: “eu não sou melhor que nenhum deles, mas eu queria que algum pegasse o ritmo meu [...] eu queria que eles pegassem o ritmo da entrada do samba, a pessoa de fora vê a diferença”. Ele finaliza dizendo: “[...] se a esoa que toca melhorzinho dá ouvido a esse que toca descompassado, aí que eu não dou ouvido, eu faço meu trabalho” (FERNANDO DA CRUZ, 2008)⁶⁹. A expressão “descompassado” utilizada por Seu Fernando refere-se à maneira de tocar fora do tempo da música.

⁶⁷ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 03/04/2008

⁶⁸ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 03/04/2008

⁶⁹ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 03/04/2008



FIGURA 11- “105”

3.4.3. Canto

O canto segue o padrão pergunta e resposta. No *samba chula*, a principal parte cantada é chamada de *chula*⁷⁰ e o chamado *relativo* constitui-se como um tipo de *resposta* à *chula*. Nos grupos *Samba Chula Filhos da Pitangueira* e *Suspiro do Iguape*, o *samba chula* ou *amarrado*, é cantado por quatro cantadores. Segundo Seu Zeca Afonso, seu grupo tem “quatro cantador, dois canta *chula* e dois canta o relativo. As mulher fazem o círculo, aí elas ajuda a cantar tanto a *chula* como o relativo. Homem só canta dois e a mulher pode cantar todas, tanto a *chula* quanto o relativo” (ZECA AFONSO, 2008)⁷¹. A presença das vozes femininas é fundamental no samba do grupo de Seu Zeca. A sambadeira, D. Lindaura, afirma que “o samba *chula*, pelo menos o *Samba Chula Filhos da Pitangueira*, sem mulher no samba não é samba, outro pode existir, que é o pagode, mas o samba verdadeiro tem que ter a mulher pra responder a *chula*, na hora certa a gente sambar, [bater] palma[...]” (LINDAURA, 2008)⁷². Tanto a *chula* quanto o relativo são cantados em polifonia de terças paralelas e as vozes femininas uma oitava acima.

No *Suspiro do Iguape*, a palavra “*chula*” é frequentemente substituída por “grito”. Os sambadores do grupo afirmam que no samba *amarrado* tem o “grito” e depois o relativo. Seu Fernando confirma que “o relativo faz de conta que é a resposta” (FEFECO DA CRUZ,

⁷⁰ Chula é um termo utilizado para designar certos gêneros coreográficos e musicais, tanto várias regiões do Brasil e em Portugal. “Na Bahia, o termo se fixou no canto”(IPHAN, 2006b, p. 39).

⁷¹ Entrevista gravada em mini DVD, no dia 29/05/2008

⁷² Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 11/09/2008

2008)⁷³. Como foi visto anteriormente, o samba *amarrado* desse grupo apresenta características semelhantes ao *samba chula* do grupo *Filhos da Pitangueira*. Essas características estão centradas, principalmente, no canto.

A seguir, uma letra⁷⁴ que exemplifica o “grito” e o relativo de um samba *amarrado*, segundo os sambadores do *Suspiro do Iguape*:

Grito:

Pisei num punjerê mamãe, pisei e escorreguei

Eu já pisei num punjerê mamãe, ai Saubara, ai Saubara, ai Saubara..ê ê Saubara

Relativo:

Qual é o rico que não tem seu empregado,

ou qual é a moça que não tem seu namorado (2x)

No *samba corrido*, é comum o cantador principal do samba ser um solista. A resposta, que não recebe o nome de relativo, é cantada pelos participantes do samba, incluindo os integrantes do grupo e os espectadores. As frases são curtas e repetitivas. Os grupos *Samba de Roda Suerdieck* e *Grupo Cultural Samba de Maragogó* possuem apenas um cantador. Nesses grupos, o chamado *vocalista* canta e os outros integrantes do grupo respondem, junto com as sambadeiras. Segundo Nido, o *samba corrido* “é um samba que nós fazemos sem verso, é um samba que cantamos um verso só diretamente, todo mundo junto, não tem pergunta nem resposta” (NIDO, 2008)⁷⁵.

3.4.4. Repertório

No universo do samba de roda, o repertório é amplo e diversificado. A base desse repertório é constituída por sambas tradicionais do Recôncavo, que são (re)adaptados por cada grupo e (re) atualizados para os dias de hoje, além de músicas compostas pelos próprios integrantes dos grupo. Os sambadores também utilizam de uma estrofe de um samba tradicional, que pode ser encaixado de diversas maneiras no corpo do texto. Na formação do repertório é possível perceber que, mesmo existindo especificidades na expressão de cada

⁷³ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 03/04/2008

⁷⁴ A execução dessa música pelo grupo pode ser assistida no DVD anexo a esse trabalho, na parte referente a “4ª cena: *performance* musical do grupo *Suspiro do Iguape*”.

⁷⁵ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 17/05/2008

grupo, há um conjunto de músicas que são executadas por grande parte dos grupos, como este *samba corrido*⁷⁶ por exemplo:

*Se essa mulher fosse minha eu tirava do samba já já,
Dava uma surra nela, que ela gritava chega
Chega ó meu amor, eu vou me embora pra Minas Gerais eu vou
Chega ó meu amor, eu vou me embora pra Minas Gerais eu vou.*

Os temas que compõem as letras das músicas abrangem aspectos que evidenciam a complexidade do universo cultural dos sambadores e das sambadeiras. O próprio samba frequentemente é abordado nos textos, ressaltando-se o contexto onde é produzido, os instrumentos utilizados, assim como aspectos da coreografia. A relação entre o homem e a mulher é um tema constante, destacando-se o “jogo” do amor, o ensejo à conquista, o ciúme, as tristezas e alegrias de um encontro. Além disso, o apego ao lugar de “origem”, ou seja, as cidades, os bairros e as regiões onde nasceram e ainda vivem os sambadores é sempre citado nos textos.

Vale ressaltar que as letras das músicas transcritas nesse trabalho têm o objetivo de ilustrar os temas dos sambas executados pelos grupos. Tendo em vista que não optei pela transcrição musical, no DVD em anexo será possível escutar essas músicas, bem como perceber alguns aspectos importantes que constituem a *performance* do samba de roda, especialmente, dos quatro grupos selecionados nessa investigação.

No *Samba de Roda Suerdieck* a maioria das composições são de D. Dalva. Dentre os temas recorrentes, o amor à cidade de Cachoeira se destaca. Segundo a sambadeira, as letras “falam da nossa Cachoeira, a liberdade da gente, que a gente se sente feliz agradecendo a Deus primeiramente, e à população que é o Recôncavo todo, que admira[...]”. Ela acrescenta que “nossa Cachoeira, a gente ama ela. O nome dela mora dentro do coração da gente, a gente, lugar que vai, leva o nome de nossa Cachoeira[...]”(DONA DALVA FREITAS, 2008)⁷⁷. A seguir, umas das letras⁷⁸ escritas por D. Dalva:

*Graças a Deus que as coisas melhorou
As Festas de Cachoeira todas elas levantou
Foi chegado o Patrimônio consertando o bangalô
Me traga de volta o trem*

⁷⁶ A execução dessa música pelo grupo pode ser assistida no DVD anexo a esse trabalho, na parte referente a “2ª cena: *performance* musical do grupo Samba de Roda Suerdieck”.

⁷⁷ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 18/05/2008

⁷⁸ A execução dessa música pelo grupo pode ser assistida no DVD anexo a esse trabalho, na parte referente a “2ª cena: *performance* musical do grupo Samba de roda Suerdieck”

*Me traga de volta o vapor
Graças a Deus que as coisas melhorou
As festas de Cahoeira todas elas levantou
Nossa Cachoeira é bela, é jóia , é diamante
Só falta voltar agora
A festa dos navegantes, graças a Deus.*

As músicas tocadas pelo *Samba Chula Filhos da Pitangueira* são, em sua maioria, composições feitas pelo mestre Zeca Afonso. Segundo Seu Zeca, “tem algum relativo de domínio público, mas as chulas do grupo todas são minhas” (MESTRE ZECA AFONSO, 2008)⁷⁹. Como exemplo, a letra⁸⁰ a seguir:

Chula:

*Ai a Le ô A lê o. No meu castelo de sonho, meu amor tá na janela
Onde ela é a rainha. Ela é somente minha e eu sou somente dela (2x)
Lê lê o lê lê Lê lê lá lá
Eu cheguei agora boa noite pessoal
O lê lê o lê lê lá lá
Eu cheguei agora boa noite pessoal*

Relativo

*Ai a Le ô A lê o. Se você quiser saber aonde é sua morada
O vá morar na Pitangueira terra boa abençoada
morar na Pitangueira terra boa abençoada
você for lá um dia va ver a filosofia do sambador da Pesada (2x)
Se Anália não quiser ir eu vou só, eu vou só, eu vou só (2x)*

Chula

*Ai a Le ô A lê o
Se você quiser saber aonde é sua morada
O vá morar na Pitangueira terra boa abençoada
morar na Pitangueira terra boa abençoada*

Os temas dos textos da parte da chula nem sempre dizem respeito aos temas do relativo. Djalma afirma que “quando tem um relativo que combine com a chula, preenche até melhor”, mas “nem muitas vezes, o relativo combina com a chula que foi cantada, mas pode cantar também, sem problema” (DJALMA AFONSO, 2008)⁸¹. A seguir, um exemplo de uma música, em que o relativo completa o sentido do texto da chula. Nota-se que a forma de

⁷⁹ Entrevista gravada em mini DVD, no dia 29/05/2008

⁸⁰ A execução dessa música pelo grupo pode ser assistida no DVD anexo a esse trabalho, na parte referente a “3ª cena: *performance* musical do grupo Samba Chula Filhos da Pitangueira”

⁸¹ Entrevista gravada em mini DVD, no dia 11/09/2008

diálogo, ou seja, de uma conversa entre os “personagens” da narrativa é presente no samba de roda, como exemplificado na letra⁸² a seguir:

Chula

*Ô mulher larga a vida desse homem (2x)
Este homem não trabalha, ele vai lhe matar de fome
Ô larga a vida desse homem
Mulher, ô mulher vai se embora mulher*

Relativo

*Adeus Corina eu vou embora, o cê me contar,
Sua vida você vai chorar*

Segundo João, integrante do *Suspiro do Iguape*, “o amarrado é um samba que a gente troca a letra, e o corrido é um samba solto, disparado” (JOÃO GOMES, 2008)⁸³. No samba amarrado, essa “troca de letra” feita pelos sambadores dá lugar ao improviso. Isso quer dizer que algumas letras são criadas em cima de melodias de samba de roda já conhecidas pelos sambadores. Seu Fernando argumenta que, “eu mesmo invento [o samba] na hora. Você cantou um samba pra mim e eu tenho uma resposta muita pra dar, mas não pra lhe maltratar[...] Tem muitas respostas que dá confusão (FERNANDO DA CRUZ, 2008)⁸⁴.

A noção de que o sentido da letra da chula e o do relativo podem configurar-se como uma espécie de disputa entre os sambadores foi enfatizada por Seu Fernando. Segundo ele “o samba é perigoso[...]”(FERNANDO DA CRUZ, 2008)⁸⁵, e essa disputa, às vezes, pode implicar em confusão. É possível que esse tipo de confusão, resultando até em violência entre os participantes do samba acontecia no “tempo dos antigos”. Atualmente, esse tipo de situação não é perceptível entre os integrantes dos grupos, que tratam a “pergunta e resposta” do samba como brincadeiras, jogos de palavras e trocadilhos.

No repertório do *Suspiro do Iguape* existem, além de letras improvisadas, há sambas tradicionais do Recôncavo e algumas composições de Seu Fernando. O sambador, apesar de ter uma longa experiência no samba afirma que “eu vim fazer [samba] agora depois que eu to no Suspiro[...]”(FERNANDO DA CRUZ, 2008)⁸⁶. A seguir, a letra⁸⁷ de um samba composto por Seu Fernando:

⁸² A execução dessa música pelo grupo pode ser assistida no DVD anexo a esse trabalho, na parte referente a “3ª cena: *performance* musical do grupo Samba Chula Filhos da Pitangueira”.

⁸³ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 03/04/2008

⁸⁴ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 03/04/2008

⁸⁵ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 03/04/2008

⁸⁶ Entrevista gravada em mini DVD, no dia 03/04/2008

⁸⁷ A execução de parte desse samba, por Seu Fefeco, poderá ser conferida no DVD em anexo, na parte referente a “4ª cena: *performance* musical do grupo Suspiro do Iguape”

Samba de Santiago é samba de muita alegria, samba de muita alegria (2x)
Eu paguei minha promessa, ô beleza, era isso que eu queria (2x)

Barco novo viajeiro que viaja em alto mar (2x)
Suspiro do Iguape, ô beleza, ta botando pra quebrar (2x)

A maioria das músicas executadas pelo *Grupo Cultural Samba de Maragogó* pertencem ao repertório de sambas tradicionais do Recôncavo, em especial, da região de Maragogipe. Foi possível perceber que as letras, em grande parte, falam de amor e as situações que o circundam, como as perdas e alegrias, como exemplificado na letra⁸⁸ a seguir:

Eu tenha pena de morrer deixar o mundo
Se eu morrer o mundo pode se acabar
meu coração só palpita por você, morena
Ai ai meu amor, ai ai
Não fui no samba de valente
Porque tenho medo de apanhar
Eu fui sambei e não apanhei
Eu vou sambar e não apanhar
Tem dó do meu penar
Minha sereia, minha rainha do mar

O grupo *Suspiro do Iguape* e o *Grupo Cultural Samba de Maragogó* realizam ensaios frequentemente. E, embora o *Samba Chula Filhos da Pitangueira* e o *Samba de Roda Suerdieck* não estejam realizando ensaios ultimamente, todos os grupos concordam de que o ensaio é um momento importante para que os integrantes conheçam as letras e as melodias dos sambas.

3.4.5. Relação com a dança

No samba de roda, a dança é indissociável a música. A maioria dos grupos encontrados apresenta sambadeiras “oficiais”, mulheres que exercem um papel tão importante quanto o do sambadores. O grupo *Suspiro do Iguape* é o único, entre os quatro grupos selecionados nessa pesquisa, que possui sambadores “oficiais”, são dois homens que dançam

⁸⁸ A execução dessa música pelo grupo pode ser assistida no DVD anexo a esse trabalho, na parte referente a “5ª cena: performance musical do *Grupo Cultural Samba de Maragogó*”.

e acompanham o grupo em todas as apresentações e ensaios. Além dos sambadores, o grupo possui também uma sambadeira, a coordenadora.

Os participantes do samba, sejam eles músicos ou sambadeiras, posicionam-se em círculo, semi-círculo ou formato aproximado. É importante salientar que os músicos também podem dançar e as sambadeiras, na maioria dos grupos encontrados, são as responsáveis por tocar as *taubinhas*. Os músicos normalmente ficam de frente para as mulheres ou do lado delas⁸⁹, que por sua vez se deslocam para o centro da “roda” para executar os passos do samba. O passo mais característico do samba de roda é o que as sambadeiras chamam de *miudinho*. “Trata-se de um leve e rápido pisoteado, com os pés na posição paralela e solas plantadas no chão” (IPHAN, 2006b, p. 53). As sambadeiras entram no *miudinho* e têm que *correr a roda*, ou seja, dançar, deslocando-se por o todo espaço interior da roda. Após a realização do seu solo, a sambadeira dá uma umbigada, ou gesto correspondente, em outro participante da roda.

No *samba chula*, as sambadeiras entram na roda após a chula e o relativo. No grupo *Samba Chula Filhos da Pitangueira*, seus integrantes procuram seguir essa “regra” a risca. Segundo Seu Zeca Afonso, “o samba chula tem regra, só pode cantar quem sabe, só pode dançar quem samba, que a dança é diferente também da outra [do samba de roda]. A dança não pode suspender os braços, o braço é baixo [...] e só mexe dos quadris pra baixo, pra cima não bole nada” (MESTRE ZECA AFONSO, 2008)⁹⁰. Segundo D. Lindaura, o momento em que a sambadeira deve entrar na roda:

É depois que os homem canta a chula e o relativo e aí a mulher pode sair no samba, aí dá uma umbigada na outra e por de lei, não pode demorar muito na roda porque perde o brilho, os homens também se cansa, perde até o tom da viola, da coisa que tá fazendo, então a gente tem que dá uma sapateada, dar seu recado e dá uma umbigada na outra, na vizinha (D. LINDAURA, 2008)⁹¹.

D. Lindaura explica ainda o sentido de “correr a roda”: “primeiramente, a gente entra na roda, vai começar no violão, a machete, o primeiro tocador, o segundo, o terceiro, o quarto e vai sucessivamente até terminar e depois a gente dá nossa sapatadinha” [...] (LINDAURA, 2008)⁹². João explica que “no corrido a mulher pode ficar o tempo todo e as mulheres que

⁸⁹ Às vezes, quando se apresentam em ambientes com palco, os integrantes do grupo se dividem, ficando os músicos em cima do palco e os dançarinos embaixo.

⁹⁰ Entrevista gravada em mini DVD, no dia 29/05/2008

⁹¹ Entrevista gravada em mini DVD, no dia 11/09/2008

⁹² Entrevista gravada em mini DVD, no dia 11/09/2008

realmente sabem, que tem samba no pé, só entram depois do grito que chama assim o grito e o relativo, aí ela entra na roda” (JOÃO GOMES, 2008)⁹³.

Na roda de samba do grupo *Suerdieck* todas as mulheres que fazem parte do grupo sambam antes dos espectadores sambarem. Seu Gilson afirma que no samba de roda somente uma baiana entra na roda de cada vez, mas às vezes, “quando as baianas todas já circulou, sambou, quando a gente para um pouquinho pra tomar uma água [...] cada uma baiana pode ir tirando quem ta na roda ali apreciando o samba também” (GILSON, 2008)⁹⁴.

⁹³ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 03/04/2008

⁹⁴ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 20/08/2008

CAPÍTULO 4

A POLÍTICA FEDERAL DE SALVAGUARDA E OS SEUS IMPACTOS NO SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO BAIANO

Neste capítulo abordo o samba de roda do Recôncavo Baiano a partir da sua constituição enquanto patrimônio cultural. Para tanto, apresento as discussões a respeito da candidatura do samba de roda à proclamação das *Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade*, pela UNESCO; e as ações da política de salvaguarda, constituídas pelo registro e pela salvaguarda do samba de roda.

Posteriormente, apresento os resultados dessa investigação acerca dos principais impactos da política de salvaguarda no contexto sociocultural musical do samba de roda do Recôncavo, procurando identificar as contribuições e as possíveis desvantagens dessa política para a manifestação segundo a óptica nativa.

A partir da etnografia realizada nessa pesquisa, foi possível perceber esses impactos nos quatro grupos selecionados, o que me levou a refletir a validade de tais impactos na dimensão total do samba de roda. Nessa perspectiva, nota-se que as questões colocadas se inter-relacionam e, apesar da tentativa de situá-las em categorias específicas de impactos, essas questões não podem ser separadas umas das outras.

Vale ressaltar que os resultados apontados nessa pesquisa, constituem de reflexões acerca dos impactos da política de salvaguarda em um determinado período, mais precisamente entre março de 2007 a setembro de 2008.

4. 1. SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO BAIANO: *OBRA-PRIMA DO PATRIMÔNIO ORAL E IMATERIAL DA HUMANIDADE*

Em 30 de setembro de 2004, o samba de roda do Recôncavo Baiano foi registrado no livro “Formas de Expressão” e proclamado pelo IPHAN *Patrimônio Cultural do Brasil*. Esse registro foi proposto por três associações culturais da Bahia: “Associação Cultural do Samba

de Roda Dalva Damiana de Freitas”, “Associação de Pesquisa em Cultura Popular e Música Tradicional do Recôncavo” e “Associação Cultural Filhos de Nagô”.

Posteriormente, em 2005, tornou-se *Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade*, título declarado pela UNESCO. A escolha de uma manifestação cultural brasileira para candidatar-se à *III Declaração de Obras Primas do Patrimônio Imaterial da Humanidade* gerou uma série de debates entre Ministério da Cultura, IPHAN, pesquisadores, UNESCO e demais interessados. O Brasil, como estado membro da UNESCO, poderia indicar apenas um candidato e essa escolha não seria uma tarefa fácil, tendo em vista a diversidade das manifestações culturais brasileiras.

No início, a proposta do então ministro, Gilberto Gil, foi a de indicar o samba brasileiro. A escolha inicial do samba, mais precisamente o samba carioca, obedeceu ao critério de representatividade social, exigido pela UNESCO. Contudo, após uma criteriosa análise dos parâmetros específicos da Declaração, que estão disponíveis no terceiro capítulo deste trabalho, foi constatado que os candidatos à proclamação deveriam estar em “risco de desaparecimento”.

Segundo Sandroni,

[...] a declaração da UNESCO tinha exigências incompatíveis com o samba brasileiro, porque exigia alguma coisa com uma certa localização geográfica, que você pudesse limitar geograficamente de uma maneira um pouco limitada, o que em termos de samba brasileiro seria muito difícil, e também alguma coisa que estivesse, nas palavras deles, em “risco de extinção”(SANDRONI, 2007)⁹⁵.

Estaria então o samba brasileiro em “risco de extinção”? Alguns pesquisadores e envolvidos na questão entraram em um consenso de que para a UNESCO a idéia principal era salvaguardar as expressões culturais em risco de desaparecimento e, todavia, o samba brasileiro não se enquadrava nas diretrizes do programa proposto. Já não acontecia o mesmo com o samba de roda do Recôncavo Baiano que foi considerado como estando sob ameaça de desaparecimento e, uma vez enquadrando-se nos critérios de preservação da UNESCO, resultou sendo indicado⁹⁶.

A noção de “risco de desaparecimento” dentro do samba de roda também foi bastante discutida. Segundo Carlos Sandroni, coordenador da equipe responsável pelo Dossiê de Registro, “de fato, o principal risco de desaparecimento do samba de roda parece estar ligado

⁹⁵ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 14/09/2007.

⁹⁶ Vale ressaltar que essa decisão de não indicar o samba brasileiro apoiou-se no fato de que em 2003 a Argentina apresentou a candidatura do tango, e por não apresentar risco de extinção, como apontam os parâmetros da declaração da UNESCO, a sua candidatura não foi aceita.c

à desvalorização social de que são vítimas seus praticantes” (SANDRONI, 2005, p.49). Além disso, a escolha dessa manifestação para representar o Brasil na proclamação da UNESCO, justificou-se também pelo fato de que “o samba de roda da Bahia tinha e tem de especial neste rico universo é sua ligação histórica com o conjunto do samba brasileiro” (SANDRONI, 2007).

A pesquisa que resultou no Dossiê de Registro foi realizada no ano de 2004. Em um primeiro momento a equipe⁹⁷ mapeou a ocorrência do samba de roda em 21 municípios e 37 localidades da região do Recôncavo Baiano. Posteriormente, os pesquisadores selecionaram uma quantidade menor de localidades para uma investigação mais aprofundada. O levantamento etnográfico possibilitou o Registro e levou à candidatura do samba de roda como *Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade* (IPHAN, 2006b).



FIGURA 12 – mapa de localização dos municípios e localidades abrangidos pela pesquisa que resultou no Dossiê de Registro.

Fonte: IPHAN, 2006b, p. 18

⁹⁷ A equipe de pesquisa constituiu-se das etnomusicólogas Katharina Döring, professora da Universidade do Estado da Bahia, e Francisca Marques, presidente da Associação de Pesquisa em Cultura Popular e Música Tradicional do Recôncavo, de Cachoeira/BA; do antropólogo Ari Lima, professor da Faculdade de Tecnologia e Ciência, de Salvador; da pesquisadora de dança Suzana Martins, professora da Universidade Federal da Bahia, e do documentarista Josias Pires, professor da Faculdade Dois de Julho, de Salvador

A partir desse Registro, foi elaborado um Plano de Salvaguarda com duração de cinco anos. A implementação do plano será realizada entre os anos de 2004 e 2009, acompanhada pelo IPHAN e pela *Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia*. De acordo com o Dossiê de Registro do samba de roda, as ações devem ser realizadas a curto, médio e longo prazo. E, durante todas as etapas, a proposta é estabelecer um diálogo permanente entre os sambadores, instituições locais e o Estado. “O responsável pela implementação do plano, em suas primeiras etapas, é o IPHAN, por meio do Departamento de Patrimônio Imaterial e da Superintendência Regional na Bahia” (IPHAN, 2007b, p. 83).

De acordo com o Dossiê de Registro do samba de roda, entre as ações a serem desenvolvidas a curto prazo, podem ser destacadas:

- Salvar o saber tradicional dos praticantes mais idosos do samba de roda e contribuir para sua transmissão às gerações mais novas;
- Revitalizar no Recôncavo a feitura artesanal de violas de samba e, em especial, de machetes e, salvar o repertório e a técnica do machete;
- Contribuir para o processo de auto-organização dos sambadores do Recôncavo.

E a médio prazo e longo prazo:

- Salvar o samba de roda do Recôncavo baiano, atuando como contrapeso às tendências de enfraquecimento detectadas.
- Aprofundar, organizar e disponibilizar aos sambadores, pesquisadores e ao público em geral, conhecimentos sobre o samba de roda no Recôncavo e regiões vizinhas.
- Contribuir para que a prática do samba de roda e os saberes tradicionais a ele associados continuem sendo transmitidos para as novas gerações.
- Promover o samba de roda dentro e fora do Recôncavo, possibilitando que seus valores sejam apreciados por um público amplo, no Brasil e em todo o mundo (IPHAN, 2006b, p. 85).

Destaca-se, assim, o que será realizado em torno das linhas de ação do Plano de Salvaguarda do samba de roda:

1. Pesquisa e documentação, enfatizando a necessidade de realização de mais pesquisas sobre o samba; assim como a realização de seminários nos quais o andamento e os resultados das pesquisas serão debatidos não só pelos pesquisadores, mas também pelos membros dos grupos e das comunidades.
2. Reprodução e transmissão às novas gerações, destacando as medidas emergenciais a salvaguarda do saber, de tocar e fazer viola Machete e o incentivo aos *sambas de roda mirins*.

3. Promoção, referindo-se à difusão do conhecimento produzido pelo samba de roda através de produção de CD's, vídeos e livros e a valorização dos grupos em nível local, nacional e internacional.
4. Apoio, com as ações de apoio como a oficina de *lutheria*, o amparo jurídico à ASSEBA, e a implementação do Centro de Apoio ao samba de roda (IPHAN, 2006b, 86-91).

4. 2. OS PRINCIPAIS IMPACTOS DA POLÍTICA DE SALVAGUARDA NO CONTEXTO SOCIOCULTURAL MUSICAL DO SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO

Uma das preocupações da ciência política tem sido a avaliação de políticas públicas. “Na análise de políticas públicas os cientistas políticos têm se preocupado, essencial e tradicionalmente, em estudar como as decisões são tomadas, que fatores influenciam o processo de tomada de decisões e as características desse processo” (FIGUEIREDO M.; FIGUEIREDO A., 1986). Nos estudos da etnomusicologia, a estreita relação com as políticas públicas de cultura vem suscitando o interesse dos pesquisadores da área em acompanhar e compreender os impactos de tais políticas quando implementadas no universo das manifestações musicais.

Segundo Figueiredo, na esfera pública “normalmente os programas de políticas públicas contemplam uma seção destinada ao que se chama ‘avaliação e acompanhamento’” (FIGUEIREDO M.; FIGUEIREDO A., 1986). Entretanto, devido a fatores como a escassez no repasse de recursos para programas, políticas e ações no setor da cultura no Brasil, ainda existe uma necessidade de se desenvolver um processo mais sistemático de avaliação das políticas públicas de cultura.

Dentro desse contexto, acredito que o interesse por parte dos pesquisadores poderá contribuir para o processo de avaliação na área das políticas culturais⁹⁸, tal como me proponho a fazer neste trabalho.

⁹⁸ Como foi lembrado pelo professor Antony Seeger em sua participação na mesa redonda "**Questões éticas e legais na prática de ensino, pesquisa e extensão em etnomusicologia**", realizada no IV Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), em novembro de 2008.

4.2.1. Análise do andamento do Plano de Salvaguarda

A política de salvaguarda, implementada no samba de roda, consiste em dois aspectos fundamentais. O primeiro, o registro do samba, realizado em 2004; e o segundo, as ações de salvaguarda fundamentadas, principalmente, no Plano de Salvaguarda. Considerando que “o impacto de uma política é uma medida do desempenho da ação pública, ou seja, uma medida em que a política atingiu ou não os seus objetivos ou propósitos” (FIGUEIREDO M.; FIGUEIREDO A., 1986), descrevo as ações realizadas no universo dos sambadores do Recôncavo, procurando refletir como os objetivos e as propostas da política de salvaguarda têm se desenvolvido nesse universo. Nesse sentido, para uma melhor compreensão dos desdobramentos dessa política cabe aqui retomar o conceito de “salvaguarda”, tal como estabelecido na “Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial”:

Entende-se por “salvaguarda” as medidas que visam a assegurar a viabilidade do patrimônio cultural imaterial, que compreendem a identificação, a documentação, a pesquisa, a preservação, a proteção, a promoção, a valorização, a transmissão, essencialmente pela educação formal e não formal, assim como a revitalização dos diferentes aspectos desse patrimônio (CONVENÇÃO PARA A SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL, 2003).

Na tentativa de se garantir a “viabilidade” do samba de roda, percebe-se que essas medidas foram inseridas nas linhas de atuação do Plano de Salvaguarda. Assim, para verificar se os objetivos da política de salvaguarda estão sendo alcançados torna-se essencial o acompanhamento do plano.

Dentro desse contexto, é de fundamental importância analisar o papel da *Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia*, tendo em vista que grande parte das ações do plano está centralizada em suas atividades.

4.2.2. A Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia

A criação da *Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia*⁹⁹, em 17 de Abril de 2005, foi uma das medidas “emergenciais” propostas pelo Plano de Salvaguarda, com o objetivo de “contribuir para o processo de auto-organização dos sambadores do Recôncavo” (IPHAN, 2006b, p.85). Além disso, a associação foi constituída de modo a efetivar o processo de autonomia dos sambadores.

A ASSEBA vem participando dos processos de estruturação, organização e gestão da *Casa do Samba*. A *Casa do Samba* foi instalada no município de Santo Amaro, dentro da proposta de criação de um *Centro de Referência do samba de roda*, como assegura o Plano de Salvaguarda (IPHAN, 2006b, p.86). O propósito principal da Casa é de se tornar um local “que deverá ser devidamente equipado para a preservação de vários tipos de documentos e para sua disponibilização aos sambadores e ao público (IPHAN, 2006b, p. 89).

Aos poucos a *Casa do Samba* vem constituindo o seu acervo. Atualmente, conta com documentos da pesquisa que resultou no Dossiê de Registro e instrumentos musicais utilizados pelos grupos de samba de roda. A expectativa do IPHAN e dos sambadores é de conseguir recursos financeiros para aquisição ou a cópia dos acervos documentais das pesquisas de Tiago Oliveira Pinto e de Ralfh Waddey, tendo em vista que esse material encontra-se disponível fora do Brasil.



FIGURA 13 – criança observando acervo da *Casa do Samba*

⁹⁹ É válido ressaltar que, para ser eleito no cargo de coordenador da ASSEBA, o candidato deve ser sambador.

Inaugurada em 2007, a *Casa do Samba* gerou uma série de situações conflitantes. Primeiro, os conflitos gerados entre os sambadores a partir da escolha do local onde seria instalado o *Centro de Referência do samba de roda*. Depois, a inauguração da Casa, que ocorreu antes mesmo de sua abertura oficial aos próprios sambadores e ao público. E na fase atual em que se encontra, após a sua instalação no município de Santo Amaro, vem esbarrando em “dificuldades na questão administrativa”, como mencionou Rosildo, coordenador geral da ASSEBA (ROSILDO, 2008) ¹⁰⁰. Essas dificuldades referem-se principalmente à burocracia por parte do poder público, ou seja, a “lentidão” nas tomadas de decisão. Motivo esse de grande insatisfação por parte dos sambadores.

As situações conflitantes colocadas acima demonstram a necessidade de que, em uma política como essa, deve-se garantir com efetividade o empoderamento das pessoas envolvidas. Que as decisões não sejam tomadas “verticalmente”, ou seja, impostas pelos órgãos governamentais. Outra questão que se coloca é o cuidado que se deve ter com as situações de conflitos geradas entre os grupos de samba. Por exemplo, depois da decisão de que o *Centro de Referência do samba de roda* seria chamado de *Casa do Samba de Santo Amaro*, alguns sambadores questionaram se, de fato, esse nome seria o mais viável, tendo em vista que a Casa pertence ao Recôncavo.

Essa questão colocada pelos sambadores foi fundamentada em decorrência de uma das propostas do plano que define que o *Centro de Referência do samba de roda* “deverá ligar-se a uma rede de centros menores a ser criada, aos poucos, em todos os municípios da região (IPHAN, 2006b, p. 86), o que ainda não foi realizado. Grupos como o *Suerdieck* e o *Samba Chula filhos da Pitangueira*, por exemplo, aguardam uma *Casa do Samba* em suas cidades.

Periodicamente, os sambadores se organizam em assembleias, momentos em que a participação dos integrantes dos grupos é importante para se definir assuntos de interesses comuns. Além disso, são realizadas reuniões específicas com os coordenadores dos grupos, para se discutir a pauta da assembleia e outras demandas que, ocasionalmente, podem surgir. Dentre os assuntos discutidos nessas reuniões estão, principalmente, os relacionados ao andamento dos projetos geridos ou intermediados pela ASSEBA. Geralmente, depois das assembleias e reuniões, é servido um almoço e após esse almoço alguns sambadores se apresentam com seus grupos.

¹⁰⁰ Entrevista realizada em mini fita cassete, no dia 04/04/2008.



FIGURA 14 – assembléia da ASSEBA

A ASSEBA é responsável por gerir o projeto do “Pontão de Cultura”. Esse projeto faz parte de uma nova modalidade de pontos e “pontões” de cultura, do programa “Cultura Viva”, executado pelo Ministério da Cultura. A implementação dos chamados “pontões” de cultura está vinculada à montagem dos centros de referências dos bens culturais proclamados como patrimônio¹⁰¹. Segundo Tereza, gerente de apoio e fomento de departamento de patrimônio imaterial do IPHAN, no caso do samba de roda, “o pontão é para o desenvolvimento do próprio Plano de Salvaguarda” (TEREZA, 2008)¹⁰².

Assim, por viabilizar recursos financeiros, o pontão serve como um auxílio para o andamento do plano. As ações do *Pontão de Cultura*¹⁰³ estão previstas para os anos de 2008, 2009 e 2010, sendo que os recursos serão disponibilizados pelo Ministério da Cultura. Dentre as ações desse projeto, já foi realizada a distribuição de instrumentos musicais e de equipamentos eletrônicos entre os grupos de samba de roda. Tendo em vista o aumento significativo do número de grupos que entraram na associação ao longo dos seus três anos de existência, várias foram as discussões a respeito dos benefícios dos grupos que participam da ASSEBA desde a sua fundação. Ficou estabelecido então que trinta e dois grupos seriam contemplados com os instrumentos e equipamentos. Desses trinta e dois grupos escolhidos, dezesseis estão citados no Dossiê de Registro, incluindo dois dos grupos selecionados nessa pesquisa, o *Samba de Roda Suerdieck* e o *Samba Chula Filhos da Pitangueira*, e mais dezesseis grupos que vêm acompanhando a trajetória da associação desde a sua implantação, como o *Suspiro do Iguape* e o *Grupo Cultural Samba de Maragogó*.

¹⁰¹ LONDRES, Maria Cecília. *Construção das políticas internacionais de referência para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial*. Curso a distância, Patrimônio imaterial: política e instrumentos de identificação, documentação e salvaguarda. UNESCO, 2008. Não publicado.

¹⁰² Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 14/09/2008.

¹⁰³ Vale ressaltar que o projeto do Pontão está sendo desenvolvido pelo Conselho Gestor da ASSEBA, pela prefeitura de Santo de Amaro e pelo IPHAN.

Através dos recursos disponibilizados pelo Pontão, está sendo realizada uma pesquisa sócio-cultural com os sambadores do Recôncavo, com o objetivo de levantar dados acerca dos indivíduos que fazem samba de roda em sua comunidade. Os pesquisadores, responsáveis em fazer esse levantamento, são jovens que têm algum envolvimento com o samba de roda. Espera-se, com as informações dessa pesquisa, delinear ações que atendam às necessidades dos sambadores. Segundo, Rosildo, “a gente vai poder fazer projetos para atender mais especificamente uma região” (ROSILDO, 2008)¹⁰⁴. Além disso, espera-se que os resultados desse levantamento, realizado em várias localidades do Recôncavo, apontem para alguns dos impactos da política de salvaguarda no samba de roda.

Estão previstas ainda no projeto a montagem de um estúdio, a ser instalado na *Casa do Samba*; a montagem de uma MEDIATECA; a elaboração do site da *Casa do Samba* e da ASSEBA; a distribuição de tecidos para a confecção de vestimentas; as oficinas de mestre na *Casa do Samba* e a aquisição de um veículo para a associação. Como contrapartida ao MINC, a ASSEBA disponibilizou os seus serviços e os grupos terão que participar ativamente do processo. Por exemplo, através da apresentação musical dos grupos, do auxílio dos coordenadores dos grupos à pesquisa sócio-cultural, assim como a capacitação para elaboração de projetos auxiliada pelos membros da coordenação da associação.

As discussões a respeito do Pontão foram levadas frequentemente às reuniões dos sambadores. E quando se trata de distribuição de recursos para grupos com realidades tão diferentes, as situações de conflito têm que ser negociadas. Nessas estratégias de negociação, a associação se torna uma mediadora, agindo com a burocracia do estado e ao, mesmo tempo, com a demanda apresentada pelos sambadores. A “lentidão” no processo, ou seja, a demora em colocar em prática as ações previstas no projeto, tem levado alguns sambadores a ficarem insatisfeitos com o trabalho da ASSEBA. Entretanto, pude perceber que o trabalho da associação tem sido transparente e um dos grandes problemas enfrentados advém da burocracia do Estado (ROSILDO, 2008; DJALMA AFONSO, 2008).

A insatisfação com o trabalho da ASSEBA não é generalizada e, geralmente pode-se notar uma diferença entre as opiniões dos grupos antigos dos grupos mais novos. A diversidade de grupos e as diferentes necessidades apontadas pelos sambadores é um desafio para a associação. Por exemplo, como deve ser o trabalho da ASSEBA para grupos que têm uma autonomia maior, como o *Samba de Roda Suerdieck*, por exemplo? O grupo Suerdieck vem se estruturando através da captação de recursos pela sua própria associação, a *Associação*

¹⁰⁴ Fala de Rosildo na assembléia da ASSEBA, realizada no dia 14/09/2008.

Cultural D. Dalva Damiana de Freitas. E, com a colaboração da pesquisadora Francisca Marques, tem feito um trabalho de formação de lideranças, ou seja, a escolha de membros do grupo para elaborar e gerir os seus projetos. Assim, o que se percebe no momento é o afastamento dos integrantes do Suerdieck da ASSEBA, tendo em vista as ações que são desenvolvidas pela própria associação do grupo.

Alguns integrantes do *Samba Chula Filhos da Pitangueira* também concordam que o trabalho realizado pela associação ainda não atingiu diretamente o seu grupo. Entretanto, Djalma, representante do grupo nas reuniões da ASSEBA e membro da coordenação, garante que a criação da associação

incentivou muito, e eu como um dos coordenadores posso afirmar isso porque a gente andou por muitas comunidades no Recôncavo, procurando saber de pessoas que faziam samba há tempos atrás que não tavam mais fazendo e devido isso as pessoa foram tomando estímulo e começou a formar aqueles grupos, grupos que não se apresentava mais em lugar nenhum, por não ter pessoas que ajudasse a comprar instrumento, indumentária, essas coisas, ai parou e aquelas pessoa idosas que sabem sambar também, ai tinha condição financeira pra tocar o grupo, aí deixou de fazer samba, mas agora, depois da Associação, muita gente tá voltando a fazer o samba[...] (DJALMA, 2008)¹⁰⁵.

Embora a afirmação de Djalma não apresente os benefícios do trabalho da ASSEBA para o seu grupo, ele coloca uma questão importante para ser refletida, a respeito de como a associação tem incentivado a criação e a reativação de grupos de samba no Recôncavo. Muitos desses grupos acreditam que através dos incentivos viabilizados através da ASSEBA, eles possam se equipar com mais instrumentos, equipamentos de som, além de receberem mais convites para apresentações. Acredito que para muitos desses grupos recentemente formados, o reconhecimento é legitimado através da sua participação na associação. É através dessa participação que eles poderão efetivar a interlocução com os órgãos governamentais, como acredita Paulo César, coordenador do *Grupo Cultural Samba de Maragogó*, que garante que o principal benefício da associação tem sido a visibilidade conquistada pelos grupos de samba de roda através das ações na *Casa do Samba*:

Desde que a associação foi implantada houve logo uma visibilidade assim, ampla do Recôncavo. Tem uma Casa de Referência em Santo Amaro, a casa do samba de roda, isso nos proporcionou e foi uma vitória nossa dos sambadores de modo geral pra que nessa casa a gente desse idéias às pessoas que vem nos prestigiar, pessoas do próprio Ministério, pessoas do IPHAN [...] pra ouvir também os problemas locais, problemas sócio-culturais, socioeconômico pra se ter uma visibilidade e saber da importância e das

¹⁰⁵ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 29/05/2008.

dificuldades que os grupos também passam[...] Então a gente tem esse lugar para agora nesse momento a gente ter como chegar ao órgão federal, estadual e dizer: olhe, nós temos a casa. Nós estamos tendo atenção[..] (PAULO CÉSAR SANTOS, 2008)¹⁰⁶.

Os grupos com formação recente, principalmente os grupos criados nesse processo de implantação da ASSEBA, como o *Grupo Cultural Samba de Maragogó* e o *Suspiro do Iguape* participam ativamente das reuniões e das assembléias. A coordenadora do *Suspiro do Iguape*, Nalva Santos, é uma das técnicas do IPHAN responsáveis pelo acompanhamento das ações do Plano de Salvaguarda e o coordenador do Maragogó, Paulo César, faz parte da coordenação da ASSEBA. Por estarem constantemente envolvidos nas decisões da associação, esses coordenadores têm garantido uma maior participação dos integrantes de seus grupos nos projetos da ASSEBA. No grupo *Suspiro do Iguape*, por exemplo, é possível perceber um discurso referente à valorização do samba pelos próprios sambadores a partir da implantação da *Casa do Samba*, como afirma Moacir, integrante do grupo:

Antigamente você não via falar em reunião sobre o samba, não ouvia falar nada. Mas depois que montou a sede, montou a *Casa do Samba* e eu acho que o ministro [da cultura] se interessou até mais pelo samba porque a gente também tá se dando mais valor, dando valor ao samba (MOACIR, 2008)¹⁰⁷.

Além disso, outro benefício da associação, percebido pelos integrantes do *Suspiro do Iguape*, são as reuniões que têm possibilitado o contato entre os grupos. Esse tipo de situação não era percebida com frequência antes da fundação da ASSEBA. Segundo Edmundo, “o samba de roda mudou muito [...] muitos grupos de fora tão participando também dessa apresentação aí, dessa *Casa do Samba*, aí tem muito samba chegando. Eu gostei muito”. O sambador avalia como um ponto positivo e diz que é uma “coisa boa porque tem muito grupo, a gente conhece mais esse pessoal de fora, do outros grupos do interior e até mesmo aqui de Cachoeira, Teodoro Sampaio, Terra Nova, de Irará” (EDMUNDO, 2008)¹⁰⁸.

De fato, a criação da associação vem contribuindo para a troca de experiências entre os grupos. Rosildo afirma que “um dos grandes impactos da salvaguarda e bastante forte é essa interação, o convívio social das pessoas, dos indivíduos do movimento de samba de roda” (ROSILDO, 2008)¹⁰⁹. Francisca Marques (2008)¹¹⁰, integrante da equipe da pesquisa que resultou no Dossiê, afirma que essas pessoas são sambadores e sambadeiras das diversas

¹⁰⁶ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 14/09/2008.

¹⁰⁷ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 03/05/2008.

¹⁰⁸ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 03/05/2008.

¹⁰⁹ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 04/04/2008.

¹¹⁰ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 20/09/2008.

localidades do Recôncavo que, em sua grande maioria, não se conheciam. A pesquisadora diz que “na primeira reunião em São Francisco do Conde, os grupos de Cachoeira foram todos e[...] quando o grupo de São Francisco do Conde apresentou, eles [os grupos de Cachoeira] não sabiam nem como entrar na roda”(FRANCISCA MARQUES, 2008)¹¹¹. Atualmente, o que pode ser percebido, principalmente nas apresentações dos grupos na *Casa do Samba*, após as assembléias, é a troca de experiências entre a maioria dos grupos, que se comunicam, conversam e, muitas vezes, tocam e dançam juntos.



FIGURA 15 – Encontro dos grupos

A linha de ação “pesquisa e documentação” referida no Plano de Salvaguarda atenta para a necessidade “de continuação da pesquisa sobre o samba de roda” (IPHAN, 2006b, p.86). Pude perceber que a ASSEBA tem exercido o importante papel de incentivar as pesquisas, orientando os pesquisadores a devolverem o material coletado. Segundo Edvaldo, membro da coordenação da associação, “há anos atrás os pesquisadores vinham e iam embora e hoje eles estão ali, colaborando com a comunidade e devolvendo o material coletado” (EDVALDO, 2008)¹¹². Acredito que a contribuição de pesquisadores para o registro do samba de roda favoreceu a abertura da associação para outros pesquisadores. Durante as

¹¹¹ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 20/09/2008.

¹¹² Assembléia da ASSEBA, realizada no dia 08/06/2008.

reuniões e as assembleias, Rosildo ressaltava a minha presença, explicando aos sambadores a necessidade de mais pesquisas e a importância dos pesquisadores nesse contexto.

De fato, o interesse de pesquisadores e estudantes pelo samba de roda do Recôncavo Baiano tem aumentando após a proclamação do título. Na maioria dos encontros na *Casa do Samba* ou nas demais apresentações dos grupos, é possível notar a presença de pesquisadores de diversas áreas. A necessidade de constituição desse acervo na *Casa do Samba* tem levado a associação a realizar um trabalho de conscientização dos grupos a respeito do material coletado pelos pesquisadores. Dessa maneira, tornou-se comum os integrantes dos grupos pedirem o material de áudio e vídeo e as fotografias realizadas durante suas apresentações.

No decorrer dessa investigação tive uma abertura pelos quatro grupos selecionados. Os integrantes dos grupos mais novos, *o Suspiro do Iguape e o Grupo Cultural Samba de Maragogó*, enxergavam na minha pesquisa a possibilidade de expor o seu trabalho. Depois do reconhecimento, esses grupos, assim como a maioria dos grupos do Recôncavo vêm lutando por uma maior visibilidade para além das comunidades as quais fazem parte. Por esse motivo, muitos sambadores compartilham da opinião de que o título concedido pela UNESCO tem o dado a possibilidade de participarem de pesquisas, sendo este um benefício para o seu grupo. Seu Antônio, do grupo *Maragogó*, em entrevista concedida a mim garantiu que “tô aqui conversando com você, essa oportunidade quem me deu foi eles”(ANTÔNIO FERREIRA, 2008)¹¹³. Para Sr. Antônio, “eles”, são as pessoas que possibilitaram o título ao samba de roda. Compartilhando da mesma opinião, Moacir, integrante do grupo *Suspiro do Iguape*, afirma que:

Eu só tenho agradecer a você e outros demais que chegue. Chegou Josias e Sandroni¹¹⁴, hoje tá vindo você e amanhã chega mais e mais pessoas. Que venha mais gente, isso é importante pra gente, pro grupo, pra qualquer grupo de samba (MOACIR, 2008)¹¹⁵.

Alguns grupos mais antigos do Recôncavo, pelo menos os considerados mais “tradicionais”, em especial o *Samba de Roda Suerdieck*, afirmam que pesquisadores não retornavam o material recolhido em suas pesquisas e, além disso, algumas pessoas, como por exemplo, jornalistas, se aproveitavam das informações tiradas dos sambadores para fins comerciais, sem o devido retorno ao grupo. Por esse motivo, os pesquisadores e jornalistas interessados em recolher informações acerca do grupo têm que preencher um “cadastro de

¹¹³ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 20/04/2008.

¹¹⁴ Integrantes da equipe da pesquisa que resultou no Dossiê de Registro.

¹¹⁵ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 03/05/2008.

pesquisa” com dados pessoais, como endereço, telefone, e-mail e assinar um termo de compromisso se comprometendo a “retornar ao entrevistado uma cópia do material bruto de todo o trabalho desenvolvido juntamente com o mesmo, que por sua vez não possui finalidade comercial”¹¹⁶. Essa foi uma saída adotada pelos integrantes do grupo para que tivessem sob seu domínio o conhecimento que, de fato, os pertence.

Outra questão interessante a se refletir a respeito da ASSEBA é a sua importância na formulação e implementação de políticas públicas de cultura. No segundo capítulo desse trabalho, abordo que as políticas culturais não se restringem às ações promovidas pelo Estado, concedendo espaço às intervenções não-estatais, como por exemplo, as entidades associativas. Embora a sua própria existência esteja vinculada a uma política pública do Estado, a política de salvaguarda, a associação tem cumprido o papel de fomentar políticas culturais para o samba de roda, assim como o de intermediar o discurso com órgãos públicos, como o Ministério da Cultura e o IPHAN com as prefeituras locais. Tal mediação é necessária para se firmar o compromisso das próprias prefeituras com os sambadores. Para Moacir, integrante do *Suspiro do Iguape* “isso [o reconhecimento pela UNESCO] era bastante viável para o ministro [da cultura] saber que os prefeito deveria dar mais valor aos grupo de samba para que a gente se pudesse reforçar mais e mais” (MOACIR, 2008)¹¹⁷.

Assim como Moacir e os outros integrantes do *Suspiro do Iguape*, a maioria dos sambadores está insatisfeita com o fato de que as prefeituras dos seus municípios não apóiam seus projetos. Pôde-se perceber que nesses municípios as ações para a área da cultura, geralmente, se limitam a eventos e festas da cidade. E o valor, quando pago a esses grupos, é irrisório, tendo em vista a grande quantidade de integrantes e de despesas que o grupo tem para se apresentar, tais como transporte e alimentação. Assim, devido à notável ausência de políticas culturais, de ações com caráter perene, de continuidade, na grande maioria desses municípios, a ASSEBA tem um papel importante no desenvolvimento dessas políticas no âmbito do samba de roda, em especial. Como exemplo, o incentivo à organização dos sambadores em seus municípios; o apoio na captação de recursos através de fontes de financiamento diversas; além da realização de projetos na *Casa do Samba*, como o *Pontão de Cultura*.

Apesar das dificuldades enfrentadas pela associação, tais como as questões burocráticas e a falta de verba, pude perceber que, de fato, existe um compromisso por parte da coordenação com os sambadores. Esse compromisso é ressaltado ainda pela validade do

¹¹⁶ Tal como apresenta o “termo de compromisso” concedido aos pesquisadores pelo *Samba de Roda Suerdieck*.

¹¹⁷ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 03/05/2008.

Registro feito pelo IPHAN e pelo título concedido pela UNESCO. Ou seja, pelas normas dessas instituições existe a possibilidade do samba de roda do Recôncavo perder o título, caso haja “descaracterização” da manifestação. A respeito dessa descaracterização é um situação difícil de se prever. Além disso, muitas discussões ainda podem ser estabelecidas a respeito do conceito de “descaracterização”. “[...] De algum modo o Estado, ao titular um bem, traz para si uma responsabilidade que é muito relativa na medida em que a preservação do sentido depende principalmente dos grupos e das comunidades “(FERREIRA, 2008, p. 6)¹¹⁸. Assim, o ideal é que os próprios sambadores estabeleçam os limites da mudança.

Acredito que a compreensão dos sambadores a respeito do valor que lhes foi atribuído com a proclamação do título já é uma medida de salvaguarda. Atentando para esse fato, Rosildo acrescenta que

eu acredito que a questão do tombamento pra muitos sambadores não sei se representa muita coisa. Porque eles não têm essa visão da dimensão do que é um tombamento feito pela UNESCO, eles não têm nem dimensão do que é UNESCO, do que representa pro mundo. Pra aquelas pessoas que são realmente nativos, que fazem o samba de roda, que participam, eles não conseguiram ainda ter essa preocupação que esse tombamento é um registro que você consegue, mas pode se perder. Outros [sambadores] já incorporou isso e tenta dentro da sua comunidade fomentar a discussão (ROSILDO, 2008)¹¹⁹.

A partir dessa afirmação é possível perceber algumas questões importantes. Evidencia-se a falta de informação de alguns sambadores a respeito do significado de terem as suas práticas culturais consideradas bens representativos da “humanidade”, como propõe o título da UNESCO. É verdade que alguns integrantes de novos grupos não sabiam que o samba havia recebido esse título. Se a noção de “referência cultural”, adotada na política de patrimônio imaterial, é definida pelo “ ponto de vista das populações para quem esses bens – em primeiro lugar - fazem sentido” (ARANTES, 2008, p. 5)¹²⁰, até que ponto e para quem essas representações coletivas constituem de fato referências?

O desconhecimento e a falta de informação, além de serem uma realidade no universo dos sambadores, ganham proporções maiores em suas comunidades. Portanto, muito ainda deve ser feito pela relação que os grupos têm com a sua comunidade. Se um dos

¹¹⁸ FERREIRA, Cláudia Márcia. *Fomento, salvaguarda e processos de empoderamento das comunidades*. Curso a distância, Patrimônio imaterial: política e instrumentos de identificação, documentação e salvaguarda. UNESCO, 2008. Não publicado.

¹¹⁹ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 04/04/2008.

¹²⁰ ARANTES, Antônio. *Patrimônio cultural: desafios e perspectivas atuais*. Curso a distância, Patrimônio imaterial: política e instrumentos de identificação, documentação e salvaguarda.

propósitos da salvaguarda dos bens imateriais é articular a preservação às dinâmicas culturais e os modos de vida, será necessário um trabalho mais direcionado para a educação patrimonial.

Outra questão que se coloca são as diferenças estabelecidas entre tombamento e o registro, dois instrumentos jurídicos direcionados para a preservação do patrimônio cultural. Preservar os bens de natureza imaterial não significa cristalizar formas de expressão, saberes e visões de mundo que são, em essência, dinâmicos, por isso o tombamento não se aplica. Como aponta Ferreira “a idéia de valor disseminada por quem até hoje detém e conduz o que se entende por cultura e patrimônio contagia a própria idéia que esses grupos têm do que seja cultura e patrimônio (FERREIRA, 2008, p. 4)¹²¹.

Nessa perspectiva, novamente remeto à necessidade da educação patrimonial, direcionada não apenas aos grupos e às comunidades envolvidas, mas à sociedade de uma maneira geral. E se isso não for uma questão fundamental a ser discutida dentro da política de salvaguarda, algumas falhas irão se perpetuar. Como por exemplo, a disseminação pela mídia de um erro que deve ser reparado: Tornou-se comum escutar o discurso de pessoas famosas, atribuindo a palavra “tombamento” aos bens culturais de natureza imaterial. No dia três de janeiro de 2008, em programa exibido na *Rede Globo*, gravado na *Casa do Samba* em Santo Amaro, a cantora Beth Carvalho foi enfática ao referir-se ao tombamento do samba de roda. Como foi amplamente discutido nesse trabalho, o correto seria o Registro.

Além disso, o termo *folclore*, tal como discutido por Reily (1990), no sentido de se remeter a uma manifestação cultural “engessada”, “estática” e, muitas vezes, “primitiva”, é frequentemente abordado nos discursos dos órgãos governamentais e dos meios de comunicação de massa. Até que ponto esses discursos influenciam as práticas culturais desses grupos? A questão que se coloca é como deve ser a relação desses agentes externos com os membros dessas manifestações, mediante os sintomas da “espetacularização” e a promoção do “exótico”, por exemplo. O ideal é que se possa compreender a manifestação popular como representação simbólica de aspectos do seu contexto cultural, inserida nos processos de transformação.

Pude perceber que no Recôncavo os grupos de samba de roda não se autodenominam como “manifestação folclórica”. Esses grupos incorporaram em seu discurso o termo “cultura”. Isso pode ser notado nos discursos da associação e também em entrevistas com os

¹²¹ FERREIRA, Cláudia Márcia. *Fomento, salvaguarda e processos de empoderamento das comunidades*. Curso a distância, Patrimônio imaterial: política e instrumentos de identificação, documentação e salvaguarda. UNESCO, 2008. Não publicado.

sambadores, como demonstra a afirmação de D. Dalva “[...] já estamos caminhando pra o direito reconhecido pela UNESCO, pelo conhecimento dos órgãos que estão reconhecendo o que é cultura, que é uma coisa viva, é uma coisa que não pode deixar morrer. O samba não pode morrer de espécie nenhuma[...]”. Acredito que a inclusão desse termo nos discursos do sambadores está atrelada à valorização do samba de roda, o que pode ser exemplificado neste trecho da entrevista realizada com Paulo, do *Grupo Cultural Samba de Maragogó*:

Paulo: Eu propago a cultura do samba de roda, não só do grupo samba de Maragogó, como de outros sete grupos existentes no município, no sentido de fomentar e difundir o samba de roda, dando idéia a outros grupos também pra não ficar só atrelado ao grupo o qual eu coordeno, no sentido de difundir a cultura do samba propagar a cultura pra outros municípios do estado e até mesmo exterior, até o momento da oportunidade que nós tivermos

Raiana: O que você está chamando como cultura, Paulo?

Paulo César: Eu falo como cultura é a propagação de mostra o seu talento, o seu desempenho mostrar o que sabe, mostrar para as pessoas que tem manifestações riquíssimas que precisam ser mais apuradas (PAULO CÉSAR SANTOS, 2008)¹²².

4.2.3. Outras ações do Plano de Salvaguarda

Na linha de ação “pesquisa e documentação”, o Plano de Salvaguarda prevê a realização de seminários sobre o samba de roda, nos quais serão debatidos os resultados das pesquisas e o andamento do plano. A proposta é que, além da participação de especialistas, os seminários contem “sempre com a participação de sambadores como expositores e debatedores, e não apenas como assunto do debate” (IPHAN, 2006b, p. 87).

Dentro dessa linha foi realizado até então o seminário *Os Sambas brasileiros: diversidade, apropriações e Salvaguarda*, na cidade de Santo Amaro, no dia 14 de setembro de 2007. Desse seminário participaram especialistas em políticas culturais, artistas e pesquisadores (anexo 3). Esses especialistas compartilharam as suas experiências a respeito do samba de roda e de outras formas de expressão. Alguns grupos de sambadores, apesar de terem tido um espaço na programação do evento, relativo à apresentação no palco, reclamaram a ausência de um representante do samba de roda na mesa de discussão.

Esse fato foi debatido pelos grupos na reunião da associação. Nas palavras de Seu Gilson, integrante do grupo *Samba de Roda Suerdieck* “eu achei que o presidente tinha que tá

¹²² Entrevista realizada em mini fita cassete, no dia 14/09/2008.

sentado ali na mesa representando a associação” (GILSON, 2008)¹²³. Rosildo, o coordenador geral, afirmou que o seu nome não estava presente nem no folder da programação do seminário. Segundo o coordenador, o seu nome foi colocado após insistentes pedidos aos responsáveis pelo evento. Além disso, foi notória a falta de sambadores na platéia. De fato, um evento para se comemorar a inauguração da *Casa do Samba* e também para fomentar uma discussão sobre samba teria que contar com a presença de um representante do samba de roda na mesa de debate e de um número expressivo de sambadores assistindo a esse debate. Para Rosildo “aí naquela hora da mesa não seria eu, seria um mestre sambador” (ROSILDO, 2008)

¹²⁴.

Na implementação da política de salvaguarda, é fundamental “garantir o protagonismo daqueles indivíduos para os quais os valores e significados são intrínsecos à sua cultura” (FERREIRA, 2008, p. 2)¹²⁵. Nessa perspectiva, acredito que para se garantir o protagonismo das pessoas que fazem o samba de roda, questões como a participação dos sambadores nesse processo devem ser frequentemente discutidas e, de fato, efetivadas. Apesar de não ter sido a realidade desse seminário, as ações de salvaguarda incentivaram a realização do *I Encontro de Mestres Sambadores Idosos do Recôncavo* (anexo 3), realizado pelo grupo *Samba de Roda Suerdieck*, através da *Associação Cultural D. Dalva Damiana de Freitas*. Nesse encontro, mestres de samba de roda se reuniram com o objetivo de contribuir para a preservação e difusão do samba de roda, além de apresentar a suas atividades enquanto sambadores.

¹²³ Reunião da ASSEBA, realizada no dia 01/12/2007.

¹²⁴ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 04/04/2008.

¹²⁵ FERREIRA, Cláudia Márcia. *Fomento, salvaguarda e processos de empoderamento das comunidades*. Curso a distância, Patrimônio imaterial: política e instrumentos de identificação, documentação e salvaguarda. UNESCO, 2008. Não publicado.



FIGURA 16 - Encontro de mestres sambadores idosos do Recôncavo Baiano

A preocupação com a “reprodução e transmissão às novas gerações”, também tem se evidenciado nas propostas do IPHAN, destacando a necessidade “das medidas emergenciais a salvaguarda do saber, de tocar e fazer a viola Machete”, as quais serão citadas mais a frente, e o “incentivo aos sambas de roda mirins” (IPHAN, 2006b, p. 87-88). Apesar de não ter percebido ainda nenhum trabalho direto com a relação às crianças, por parte do IPHAN, é possível perceber um trabalho dos próprios grupos, possivelmente incentivados pelo reconhecimento do samba de roda. Dos quatro grupos selecionados, o *Suerdieck* desenvolve um trabalho direcionado às crianças através do *Samba de Roda Mirim*, como mencionado no terceiro capítulo desse trabalho. No *Grupo Cultural Samba de Maragogó* as crianças, duas sambadeiras, integram o grupo nas apresentações. Nas apresentações e nos ensaios do grupo *Suspiro do Iguape* é possível perceber a presença expressiva de crianças com interesse em *correr a roda*. Essas crianças participam sambando e frequentemente são orientadas pelos sambadores a respeito do momento de entrar na roda.



FIGURA 17 - crianças no *Grupo Cultural Samba de Maragó*

A linha de ação “reprodução e transmissão” às novas gerações aponta também para a realização de oficinas realizadas pelos mestres. As oficinas ainda não foram realizadas e a esse respeito aponto um questionamento: quais serão os modelos dessas oficinas? Segundo Rosildo,

Todo esse plano foi discutido com os coordenadores do samba de roda[...] na verdade, o grupo se reúne pra um ensaio e tem sempre pessoas que participa desses ensaios, não são ensaios fechados. Pra esses grupos[...] um ensaio pode representar uma oficina, pode e é uma oficina de como é feito o samba de roda, como é que se canta, como grita o samba, o que é gritar o samba, o que é dançar miudinho[...] Isso se constitui uma oficina, que é diferente do que nós da academia entende como oficina, é sentar, pegar o papel, definir o que é uma chula. Claro que para os sambadores pouco importa essa coisa de você querer escrever (ROSILDO, 2008)¹²⁶.

O interesse pela transmissão de saberes pelos mestres, não se restringe à política de salvaguarda. Programas direcionados aos “mestres da cultura popular” estão em evidência no âmbito do Minc. Até que ponto esses programas, assim como a política de salvaguarda, têm atentado para as condições sociais e econômicas em que vivem esses mestres?

¹²⁶ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 04/04/2008.

4.2.4. A formação e a reativação de grupos de samba de roda

“Já estava surgindo a revolução do samba e a gente não tava sabendo de nada” (MARIA SÃO PEDRO SENA PACHECO, 2008)¹²⁷.

Essa é uma afirmação da sambadeira Maria São Pedro, da cidade de Maragogipe, a respeito do momento em que acontecia a formação do seu grupo e a realização do Registro do samba de roda. Um dos principais impactos da política de salvaguarda percebido até o momento é a reativação e a formação de grupos de samba de roda no Recôncavo Baiano. No início do trabalho da ASSEBA, em 2005, foram registrados dezessete grupos. Atualmente, sessenta e dois¹²⁸ grupos estão trabalhando com a associação. Com exceção de poucos grupos mais antigos, como o *Samba de Roda Suerdieck*, 50 anos, e o *Samba Chula Filhos da Pitangueira*, 40 anos, a formação de grupos de samba de roda é fato recente. Segundo a maioria dos sambadores entrevistados, “antigamente” eles se encontravam para os *sambas de caruru*, nas Festas dos Santos Cosme e Damião. Rosildo afirma que:

Se você for a qualquer cidade até a década de 80, por exemplo, muito raramente você ia encontrar um grupo de show de samba de roda. Você tinha pessoas que fazia samba[...]era festa de caruru, de santos, rezas e depois as pessoas se reuniam pra fazer o samba de roda[...].Ai, com advento dessa coisa de música de rádio, as pessoas também vão se juntando e já nasce como grupo, que não é ruim [...]é uma nova característica da modernidade. Muito raramente você via pessoas pra ensaiar samba de roda, samba de roda se fazia depois de uma festa, de uma reza, se juntava pandeiro e tambor[...] (ROSILDO, 2008)¹²⁹.

Muitos grupos foram formados após o reconhecimento pela UNESCO, como o *Suspiro do Iguape* e o *Grupo Cultural Samba de Maragogó*. Segundo D. Maria, do grupo Maragogó, antes “era assim, tinha um Caruru aqui, ia, batia, sambava, mas ninguém nunca se dedicou a completar um grupo mesmo como estamos nesse grupo agora” (MARIA SÃO PEDRO DE JESUS, 2008)¹³⁰. João Gomes, integrante do *Suspiro*, afirma que antes de participar do grupo “minha experiência como sambador foi pegando nos antepassados, eu

¹²⁷ Entrevista gravada em mini DVD, no dia 20/06/2008.

¹²⁸ Número de grupos mencionado por Rosildo, durante a Assembléia da ASSEBA, no dia 14/09/2008.

¹²⁹ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 04/04/2008

¹³⁰ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 17/05/2008

tinha um tio que era sambador aqui, de Caruru, né, porque não existia grupo de samba como hoje, se expandiu por aí, mas existia samba de caruru[...] (JOÃO GOMES, 2008)¹³¹.

Apesar da formação de muitos grupos de samba de roda no Recôncavo ter sido incentivada pelo reconhecimento, em um momento anterior à proclamação do título, por volta da década de 1980, como menciona Rosildo, o fato da formação de grupos de samba de roda já era evidente, sendo essa uma das soluções encontradas por alguns sambadores para disputar o espaço com outros grupos no mercado cultural.

Pela quantidade de grupos que vêm sendo formados e outros grupos reativados, é possível perceber que os sambadores acreditam que o reconhecimento é oportunidade de serem mais valorizados. E, de fato esse reconhecimento, imbuído ou não de ações efetivas por parte dos órgãos governamentais, proporcionou uma maior visibilidade do samba de roda para além das comunidades as quais fazem parte. E essa visibilidade tem elevado a auto-estima dos seus praticantes. Além disso, um dos motivos para essa recente organização é também a necessidade de receberem os incentivos que são conduzidos, principalmente, através da associação. Seu Antônio, integrante do *Maragogó* afirma que “o samba é uma coisa que agora que tá melhorando, mas [antigamente] fazia samba pra passar tempo” (ANTÔNIO FERREIRA, 2008)¹³².

As ações da ASSEBA têm demonstrado o esforço em tentar agregar esses novos grupos que estão surgindo. Existe um direcionamento por parte da associação de convocar os coordenadores dos grupos para que convidem os sambadores de sua localidade a participarem da ASSEBA. Além disso, a pesquisa sócio-cultural incluída no projeto do *Pontão*, procura atingir o maior número de sambadores o possível. Djalma afirma, enquanto membro da coordenação, que:

uma da principal contribuição é que incentivamos muitas pessoas que não estava mais fazendo samba, a voltar a tocar samba, formar grupos[...] embora muitos grupos desses não tenha como se apresentar ainda, porque a associação em si não tem uma verba destinada pra ajudar esses grupo ainda (DJALMA AFONSO, 2008)¹³³.

Embora o trabalho proposto pela ASSEBA não esteja pautado apenas em conseguir a verba, mas também em conceder aos grupos a possibilidade de captar os recursos sem o intermédio da associação. Através, por exemplo, da capacitação em elaboração de projetos culturais, como realizado no mês de setembro de 2008, com apoio da “Fundação Cultural do

¹³¹ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 03/05/2008

¹³² Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 20/04/2008.

¹³³ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 29/05/2008.

Estado da Bahia”- FUNCEB. Apesar de não ser a realidade da maioria dos grupos, alguns sambadores estão trabalhando na elaboração de projetos e na captação de recursos através de leis de incentivo a cultura, fundos de cultura e patrocínio direto de empresas.

Considerando o aumento significativo do número de grupos, será necessário investir em uma estrutura capaz de responder a essas novas demandas. Possivelmente, o fortalecimento dessa estrutura acontecerá a partir de uma maior articulação entre as esferas do poder público. Ou seja, o estreitamento das relações entre os poderes municipal, estadual e federal para que, de fato, as ações de salvaguarda do samba de roda possam conceder benefícios aos sambadores. Embora essa não seja uma questão simples de ser resolvida, tendo em vista as dificuldades encontradas até o momento. Por exemplo, a necessidade de uma participação mais efetiva das prefeituras municipais do Recôncavo nesse processo. Algumas dessas prefeituras assinaram um termo de adesão ao Plano de Salvaguarda, e ainda muito pouco vem sendo cumprido.

Embora a idéia de grupos de samba de roda tenha se fortalecido nos últimos anos, ainda existem sambadores que não pertencem a grupo nenhum. No entanto, percebe-se que as ações de salvaguarda têm privilegiado o trabalho com grupos. O direcionamento dessas ações demonstra como o trabalho da ASSEBA tem favorecido aos grupos, como por exemplo, a “ficha de cadastro” a ser preenchida pelos grupos, os instrumentos e equipamentos disponibilizados pelo projeto do pontão aos grupos, as reuniões direcionadas aos coordenadores de grupo. Entretanto, Djlama afirma que na associação “existe um projeto em que os sambadores que não têm grupos participam como ‘mestres de saberes’, através da realização de oficinas para repassar os seus conhecimentos (DJALMA AFONSO, 2008)¹³⁴. Nessa investigação não tive contato com os sambadores que não pertencem a grupos e, portanto, deixarei essa reflexão entreaberto.

4.2.5. Impactos na música

Segundo Merriam “todo sistema musical está baseado em uma série de conceitos que integram a música às atividades da sociedade como um todo, definindo-a e colocando-a como

¹³⁴ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 29/05/2008.

um fenômeno da vida entre outros fenômenos”¹³⁵ (MERRIAM, 1964, p. 63, tradução minha). A afirmação de Merriam aponta para o seguinte questionamento: de que forma a *performance* musical dos sambadores do Recôncavo Baiano têm sido influenciada pela política de salvaguarda? Tendo em vista o entendimento de Behague (1984), de que a *performance* musical não deve ser entendida só como evento, mas também como processo, e a afirmação de Turner (1988) de que o gênero performático “reflete” a configuração cultural e o sistema social.

Com efeito, a maneira de compreender a música que é produzida dentro dos grupos é, geralmente, diferenciada entre os sambadores dos grupos mais antigos e os sambadores dos grupos com formação recente. Nota-se que no *Samba de Roda Suerdieck* e no *Samba Chula Filhos da Pitangueira*, os sambadores fazem questão de serem conhecidos pelo estilo de samba que executam, sendo este um discurso de legitimação do grupo. O *Suspiro do Iguape* o *Grupo Cultural Samba de Maragogó* não demonstram tanta preocupação em atribuir a sua música estilos musicais específicos, na medida em que os integrantes desses grupos asseguram que fazem um samba “diferente”, “misturado”.

A grande quantidade de grupos formados e reativados após a proclamação do título dá margem a uma série de reflexões. Uma delas fundamenta-se nos apontamentos dos sambadores no que concerne à escolha dos grupos a serem beneficiados pelos incentivos. Quer dizer,

ao fomentar e estabelecer medidas de salvaguarda, o Estado necessariamente acena com investimentos públicos, despertando outros interesses. Vários grupos que são detentores de determinado saber, e que eventualmente não viam nele muito sentido, passam a se reorganizar. Porém, o ato de titulação também motiva o “surgimento”, em torno de vários bens já titulados, de inúmeros detentores, na medida em que a patrimonialização também significa reconhecimento social. Essa expectativa determina e reforça a importância de a política pública estar associada, no processo, com os próprios grupos detentores, que estabelecerão os limites das mudanças e alterações, designando se tais alterações são válidas mediante a análise de seu caráter (FERREIRA, 2008, p. 5)¹³⁶.

Quais serão os limites da mudança? A partir de quais critérios poderá se definir o que não pode ser considerado como grupo samba de roda? Um caso “clássico” bastante debatido pelos sambadores é a entrada do instrumento baixo elétrico em alguns grupos.

¹³⁵ “Every music system is predicated upon a series of concepts which integrate music into the activities of the society at large and define and place it as a phenomenon of life among other phenomena”.

¹³⁶ FERREIRA, Cláudia Márcia. *Fomento, salvaguarda e processos de empoderamento das comunidades*. Curso a distância, Patrimônio imaterial: política e instrumentos de identificação, documentação e salvaguarda. UNESCO, 2008. Não publicado.

Segundo Nettl, “uma cultura musical pode definir como ‘novo’ e conseqüentemente estranho algum material não relacionado ao pensamento ou conteúdo musical já existente (NETTL, 1983, p. 48, tradução minha)”. Para Nettl, o novo elemento inserido não possui valor igual aos outros, a menos que a cultura lhe atribua um significado. Dessa maneira, a partir de informações recolhidas nos grupos investigados, assim como em outros grupos, pude perceber que a maioria dos sambadores concorda que o baixo elétrico, por exemplo, não é instrumento de samba de roda. Através da política de salvaguarda novas configurações surgem no universo musical dos sambadores, como a entrada de “novos” instrumentos. Pode haver então sentidos contrários à intenção de preservar?

Outra questão que se coloca é o período estabelecido pelo IPHAN e pela UNESCO para revisão do registro. A entrada do baixo pode significar um entrave para “revalidação” do título? Se existe um entendimento de que Registro foi constituído para acompanhar os processos de mudança e para se garantir o protagonismo dos sambadores o ideal é que esses critérios e limites sejam estabelecidos por eles mesmos.

A inserção de equipamentos de som, tais como amplificadores e microfones, assim como a utilização de instrumentos musicais “industrializados” têm aumentado entre os grupos. Como afirma João, do grupo *Suspiro do Iguape*:

O samba hoje do Suspiro evoluiu pra aquele samba de antigamente, né. Qualidade de instrumento, que o pandeiro hoje não é mais aquele pandeiro, a viola de antigamente era a viola que aqui realmente a energia [eletricidade] eu me lembro foi de 1972 pra cá, então era feita a coisa manual mesmo, era madeira mesmo, o cavaquinho não era elétrico e a viola não existia a viola elétrica, hoje existe, então a diferença grande é isso aí, porque até os pandeiro hoje a gente bota ele na qualidade e no ritmo que nós gosta, tem como o aro pra gente apertar e tudo mais. O pandeiro antigamente tinha que esquentar no fogo, aquele negócio, aquele couro de jibóia, coro de gato [...] mas hoje tá realmente diferente, o samba hoje tem muito mais brilho (JOÃO GOMES, 2008)¹³⁷.

Apesar de constatar a inserção de equipamentos de som e de alguns instrumentos, nem sempre esses novos elementos estão disponíveis aos sambadores, que reclamam frequentemente a ausência ou as péssimas condições de uso desses instrumentos e desses equipamentos. No que se refere aos instrumentos, o desaparecimento dos artesãos que faziam o machete foi uma questão colocada pelos sambadores e citada no Dossiê de Registro (IPHAN, 2006b, p.75). Dentro desse contexto, “revitalizar no Recôncavo a feitura artesanal

¹³⁷ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 03/05/2008.

das violas de samba, em especial, de machetes” e “salvaguardar o repertório e a técnica do machete[...]” (IPHAN, 2006b, p. 85) se tornaram medidas emergenciais do Plano de Salvaguarda.

No ano de 2005, foram realizadas oficinas para a aprendizagem desse instrumento musical, que antes contava com apenas um executante, o mestre Zé de Lelinha, falecido recentemente. Também foi reestabelecida a construção dessa viola que há quase duas décadas não era fabricada. O incentivo financeiro para a realização das oficinas limitou-se a essa primeira etapa. Atualmente, o grupo *Samba Chula Filhos da Pitangueira* vem retomando essas atividades através da contribuição do Etnomusicólogo Jean Joubert Mendes, sendo mantidas através de recursos próprios. A proposta é que, nas oficinas de instrumentos a serem desenvolvidos dentro do projeto do pontão, os trabalhos com a viola Machete tenham continuidade.

Apesar de terem sido bastante enfatizadas no Plano de Salvaguarda, as ações direcionadas ao Machete foram momentaneamente “esquecidas” por parte dos órgãos responsáveis pelo andamento do plano. Além disso, nada foi feito ainda para apoiar o único *luthier* conhecido de viola Machete no Recôncavo. Contudo, as primeiras oficinas incentivaram os sambadores do *Samba Chula Filhos da Pitangueira* a aprender as técnicas e o repertório do Machete e dar continuidade à valorização dessa viola. Após o falecimento do mestre Zé de Lelinha, o músico e colaborador do grupo Milton Primo, que participou das oficinas, assumiu o instrumento no *Samba Chula Filhos da Pitangueira*.

Grande parte dos grupos observados não possui a figura dos “mestres”, comumente encontrados na cultura popular. As funções de repassar os conhecimentos de geração em geração são agora compartilhadas com os coordenadores ou “presidentes” que atuam como verdadeiros agentes culturais, responsáveis pela captação de recursos, e demais aspectos que compõem a organização dos grupos. Esse fato demonstra que a política de salvaguarda requer articuladores locais, provocando, dessa maneira, uma rearticulação dos padrões de liderança.

4.2.5.1. *Profissionalização dos grupos*

Uma das questões preponderantes a ser observada é a profissionalização dos grupos. Na década de 1990, Rosa Zamith (1995), em sua pesquisa com grupos de samba de roda da cidade de Cachoeira, apontava para a aproximação desses grupos ao mercado da música, em

que o trabalho musical era oferecido como serviço remunerado. Atualmente, a necessidade de profissionalização é evidente entre a maioria dos grupos, ou seja, apresentar-se através do pagamento de cachê, possuir materiais de divulgação, como DVDs e CDs, além da vontade de mostrar o seu trabalho em outras localidades.

Pude perceber que a idéia de profissionalização tem sido incentivada pelo sentido de “promoção dos grupos”, atribuído pelo Plano de Salvaguarda. “Essa linha relaciona-se à valorização do samba de roda junto a um público mais amplo, tanto em nível local, nacional e internacional” e a “difusão do conhecimento produzido pelos sambadores através de livros, CDs, vídeos e outras mídias disponíveis” (IPHAN, 2006b, p. 88).

Dentro dessa linha, realizou-se a gravação do CD *Samba de Roda – Patrimônio da Humanidade*, com uma seleção do repertório dos grupos que participaram da pesquisa para o Registro, e também a edição do *Dossiê de Registro*. Dentro do projeto do *Pontão*, existe a proposta da montagem do estúdio na *Casa do Samba* para a gravação de outros grupos. Dos quatro grupos selecionados nessa investigação apenas o *Samba de Roda Suerdieck* possui CD gravado em estúdio, intitulado *Samba de Dalva*. O *Samba Chula Filhos da Pitangueira* possui um CD de músicas gravadas “em campo”, pelo pesquisador Jean Joubert Mendes e, além disso, recentemente foi lançado o DVD *A tradição da viola Machete* pelo colaborador e violeiro do grupo, Milton Primo. O *Grupo Cultural Samba de Maragogó* lançou um DVD em homenagem ao sanfoneiro do grupo, o senhor Eduardo Salles.

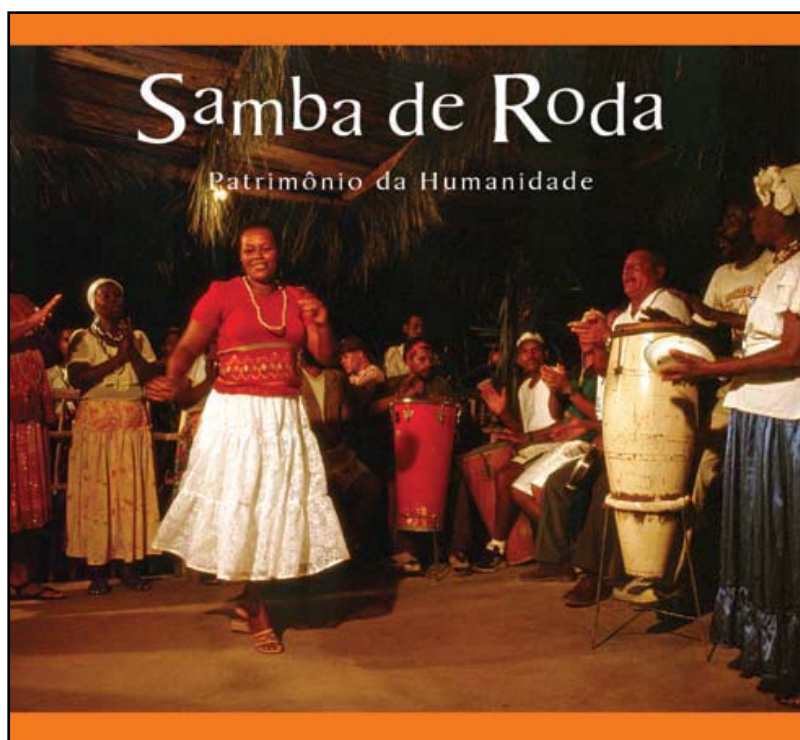


FIGURA 18- Capa CD *Samba de Roda – Patrimônio da Humanidade*

O Registro do samba de roda e sua proclamação como Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade têm proporcionado o aumento dos convites aos grupos para apresentações fora das comunidades locais. O grupo *Samba Chula Filhos da Pitangueira* participou do projeto *Sonora Brasil*, patrocinado pelo SESC, realizando apresentações em 17 capitais do país. D. Lindaura (2008), integrante do grupo, afirma que depois do samba de roda ter sido proclamado patrimônio, o maior impacto para o seu grupo foi o reconhecimento, e conseqüentemente, as viagens pelo *Sonora Brasil*. Os integrantes do *Grupo Cultural Samba de Maragogó* também compartilham dessa mesma opinião. D. Maria, afirma que antes da proclamação do título,

esse samba ninguém conhecia, agora todo mundo tá conhecendo, tá sendo chamada pra gente tocar fora, a gente já foi em vários lugares tocar fora, então ele passou a ser escondido e agora todo mundo tá conhecendo. Tem um contrato a gente vai. Eu já conheci muitos lugares que eu não conhecia com esse samba (MARIA, 2008)¹³⁸.

No grupo *Suspiro do Iguape* a expectativa de mostrar o seu trabalho fora das comunidades locais também é bastante acentuada. Segundo seu Carlos, integrante do grupo, “hoje a gente tá com conjunto, tá sambando em conjunto, né. Pode amanhã ou depois crescer, saindo pra fora assim, o nome do grupo vai sair, vai espaiando e o Brasil todo vai saber que existe o *Suspiro do Iguape*” (CARLOS DOS SANTOS, 2008)¹³⁹. O grupo já teve a oportunidade de se apresentar em cidades do Recôncavo, em Salvador e em Goiás.

A profissionalização dos grupos também é percebida através da preocupação dos sambadores com as vestimentas. Vários grupos têm se apresentado com blusas de uniforme, com nome do grupo na parte da frente e, muitas vezes, o telefone de contato na parte de trás. A preocupação em adquirir equipamentos de som, assim como em testar o som antes das apresentações também evidenciam o interesse em se profissionalizar. No grupo *Suspiro do Iguape*, por exemplo, os sambadores, quando não estão dançando na roda, ficam responsáveis em auxiliar os tocadores do grupo na “organização” da apresentação, ou seja, percebendo os possíveis problemas com o som, oferecendo água, etc, como pode ser percebido na 4ª cena do DVD em anexo.

¹³⁸ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 17/05/2008.

¹³⁹ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 03/05/2008.



FIGURA 18 – grupos uniformizados

A idéia de profissionalização tem levado alguns grupos a produzirem materiais de divulgação, como “cartões” (anexo 5), contendo os contatos do grupo, como puderam ser encontrados no *Samba de Roda Suerdieck* e do *Grupo Cultural Samba de Maragogó*. Além disso, uma demanda atual da maioria dos grupos é o registro, ou seja, o grupo possuir o seu CNPJ. Nalva, coordenadora do *Suspiro do Iguape*, explica a necessidade do registro:

Registrar o grupo, porque o grupo não tem CNPJ. Facilita inclusive você ser convidado por empresa, porque pra você dar uma nota fiscal [...]Tá uma correria atrás de registro do grupo.O que acho ótimo essa coisa porque você se sente até mais profissional.Não é que vai mudar no seu batuque, vai mudar nas suas músicas, mas vai mudar eu acho que você vai ser até mais chamado pra tocar.Você vai se sentir uma empresa que você vai ta passando o seu recibo. Eu já passei por isso, eu vim sambar e na hora ninguém pagar. E eu não posso nem cobrar, porque eu não tenho contrato (NALVA SANTOS, 2008)¹⁴⁰.

Pela vontade de se tornarem mais “profissionais”, os grupos vêem a possibilidade de captação de recursos, via editais, como uma forma de se manterem, de adquirirem novos instrumentos, novas vestimentas e o equipamento de som para os ensaios e apresentações. E, alguns casos, como pôde ser observado no *Grupo Cultural Samba de Maragogó* e o *Samba de Roda Suerdieck*, a elaboração de projetos é facilitada, por exemplo, por pessoas que vêm se capacitando para tal atividade. Na perspectiva da política de salvaguarda,

Ter ao acesso e uso de fontes de financiamento e ao conhecimento do funcionamento do estado são medidas essenciais para a promoção da

¹⁴⁰ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 02/04/2008.

autonomia dos atores sociais que produzem esse patrimônio e que devem ser vistos como os principais protagonistas da salvaguarda” (SANT’ ANNA, 2008)¹⁴¹.

Contudo, no Recôncavo essa não é a realidade da grande maioria dos grupos, que quando tem a oportunidade procuram o apoio da ASSEBA ou de profissionais especializados para a elaboração desses projetos e para busca desses recursos nas fontes de financiamento.

A profissionalização sinaliza ainda para a passagem dos *sambas de caruru* para os chamados *sambas de palco*, expressão comumente utilizada pelos sambadores do *Suspiro do Iguape*. João (2008), integrante do grupo, afirma que no caruru amanhecia o dia e os sambadores continuavam tocando. Atualmente, nas apresentações de palco, o repertório fica limitado ao tempo de apresentação, com a duração de, geralmente, uma a duas horas. Além disso, nas apresentações existe uma preferência pelo samba corrido. Segundo os sambadores, o corrido é mais pra cima e “agita” mais o público.

Ainda hoje os Carurus de São Cosme e Damião acontecem no Recôncavo, assim como pôde ser observado na festa do grupo *Samba Chula Filhos da Pitangueira* e do *Suspiro do Iguape*, no mês de setembro de 2008. A mudança dos “antigos” *sambas de caruru* para os atuais é que, durante os carurus, mesmo se apresentando na rua, nas casas ou em outro lugar, os grupos utilizam uniformes e, pode-se perceber também uma preocupação com a “equalização do som”, além de outras questões. Nessa discussão, cabe espaço a uma passagem do meu “diário de campo”, referente a uma conversa entre os integrantes do grupo *Suspiro do Iguape*:

O tema da discussão era uma apresentação que havia sido realizada na semana anterior e que não havia saído como desejado. Os sambadores, assim como pessoas próximas que assistiram julgaram como uma péssima apresentação. Eu perguntei a eles o porquê de ter sido ruim e eles me disseram que a vozes não estavam casando com os instrumentos e que eles não se ouviam no palco (CARMO, 2008).

Durante essa discussão, percebi que os comentários remetiam à falta de profissionalização dos integrantes do grupo, ou seja, no palco eles não conseguiram fazer o seu melhor para agradar ao público e o som não estava bom. Diante dessas questões, surgem alguns questionamentos, tais como: o horizonte desses grupos é o mercado? Eles têm o objetivo de viver de samba? Cada caso deve ser investigado separadamente, tendo em vista as

¹⁴¹ SANT’ ANNA, Márcia. *A política federal de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial: diretrizes, resultados e principais desafios*. Curso a distância, Patrimônio imaterial: política e instrumentos de identificação, documentação e salvaguarda. UNESCO, 2008. Não publicado.

particularidades de cada grupo. Contudo, existe uma perspectiva entre os integrantes dos diversos grupos de conseguir cada vez mais recursos para divulgarem o seu trabalho.

A profissionalização dos grupos, como um impacto indireto da política de salvaguarda, provavelmente não foi pensada pela UNESCO e pelo IPHAN. No Plano de Salvaguarda, a idéia de “promoção” do samba de roda parece ser entendida no sentido de facilitação das condições de continuidade do bem, ou seja, menos intervenção e mais cautela. Com efeito, proponho a seguinte reflexão:

Atualmente, pautados nos debates sobre cultura e desenvolvimento econômico, deparamo-nos com uma série de questionamentos relacionados à inclusão dos saberes da cultura popular nesse processo. O tema “cultura e economia” tem sido um dos pilares dos discursos atuais dos órgãos governamentais responsáveis pela gestão do campo da cultura. Acredito que esse tema envolva questões relacionadas ao mercado, circuitos de difusão e indústria cultural, ou “indústrias culturais”, expressão utilizada nos dias atuais. A questão aqui é entender alguns aspectos importantes a cerca do envolvimento das culturas populares com a divulgação e difusão dos seus saberes performáticos. Assim, destaco alguns pontos que podem ser mais discutidos a partir da relação entre esse patrimônio imaterial e o mercado no Brasil: espetacularização das artes populares; o desenvolvimento de uma indústria cultural do “exótico”; a transformação de rituais sagrados em mercadoria e, enfim, o direito à propriedade intelectual dos portadores dessas manifestações. A respeito da propriedade intelectual, enfatizo a necessidade de discussão sobre a legislação vigente de direito autoral, que não contribui para a “proteção” dos conhecimentos tradicionais, especialmente as produções coletivas. Assim, além de discutir os processos de divulgação e difusão das manifestações culturais que compõem o patrimônio imaterial brasileiro, a questão fundamental é pensar se essas manifestações continuarão sendo reproduzidas e transmitidas em seu contexto original.

Os impactos da política de salvaguarda apontam ainda para outras questões. Como exemplo, perceber como as necessidades e os problemas, ou seja as “tendências de enfraquecimento” do samba de roda foram apontadas pelos sambadores na pesquisa que resultou no Dossiê de Registro, para as principais problemas e necessidade apontadas pelos sambadores nessa investigação.

O que se pode perceber é que no Dossiê de Registro os principais problemas e necessidades dos sambadores foram: a desvalorização do samba, a carência ou péssima condição dos instrumentos musicais, o desinteresse de jovens, assim como a falta de acesso aos materiais decorrentes das pesquisas realizadas sobre o samba do Recôncavo (IPHAN, 2006b, p. 75-81).

Isso não quer dizer que essas “tendências de enfraquecimento” indicadas na pesquisa que resultou no Dossiê não sejam consideradas atualmente. Contudo, pude perceber que, aproximadamente três anos após a realização dessa pesquisa, os problemas e as necessidades apontados pelos sambadores são canalizados para outras questões. Ao serem questionados sobre as principais necessidades e os problemas, os sambadores remetem à questões decorrentes da formação e reativação de grupos e da profissionalização, como por exemplo a necessidade de vestimentas para se apresentar. Segundo D. Maria, integrante do *Grupo Cultural Samba de Maragogó*, “nós começou com dois anos [...]eu já fui em vários lugar, mas nosso grupo não tá ainda completo, fechado, falta muitos material. Nós mesmo precisamos de nossa roupa[...]”(MARIA SÃO PEDRO DE JESUS, 2008).

A falta de transporte também é um dos problemas mais apontados, o que evidencia o interesse dos grupos em se apresentarem fora das comunidades locais. João, integrante do *Suspiro do Iguape* afirma que “[...] nossa necessidade sempre existe mais no meio de transporte pro grupo, porque realmente eu acho que isso depende muito de uma ajuda financeira de um transporte[...]” (JOÃO GOMES, 2008)¹⁴². Paulo, integrante do grupo *Maragogó*, compartilha da mesma opinião e diz que:

[...] hoje o grupo tem um problema [...]é um problema fundamental do grupo é o transporte, eu bato muito porque trabalho na secretaria de cultura de Maragogipe e bato muito nessa questão de transporte. Geralmente eles dão [o transporte] mais não dão todas às vezes, então a gente perde até apresentações[...] (PAULO CÉSAR SANTOS, 2008)¹⁴³.

Além da falta de transporte para as apresentações, outro problema amplamente colocado pelos sambadores é a “disputa” com grupos da mídia. Paulo acrescenta que

o segundo problema é a questão de apresentação, quando geralmente chama porque depois do tombamento do samba de roda como patrimônio do Brasil e da humanidade em 2005 passou a ter um valor, valor esse que está sendo muito comentado o samba de roda, e aí chama e nos contrata. Ah! O samba de roda tem que estar aqui por causa da desenvoltura do grupo, o grupo tem uma cultura mesmo diferente e vamos colocar no palco tal tal. Mas os valores pagos para os grupos culturais do samba de roda não são valores que são pagos à bandas de mídia. Então a gente concorre é um problema que a gente tá indo concorrer mesmo com a valorização do título, mais a gente ainda passa por uma conseqüência e disputas que bandas de grupos, ou seja, de mídia[...] (PAULO CÉSAR SANTOS, 2008)¹⁴⁴.

¹⁴² Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 03/04/2008.

¹⁴³ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 14/09/2008.

¹⁴⁴ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 14/09/2008.

Os problemas e as necessidades acima colocados são uma realidade na maioria dos grupos. Contudo, pude perceber nas entrevistas com os integrantes dos grupos mais antigos, uma necessidade fundamental: uma sede própria para o grupo. Segundo Any, do grupo *Suerdieck* “[...] a principal necessidade é o espaço pra abrigar todo acervo que a gente tem, porque a gente já tá nesse trabalho de montagem do acervo, então já tem muita coisa, tem muito material fotos antigas, tem as letras, tem roupas, de roupas de baianas nem se fala”(ANY, 2008)¹⁴⁵. D. Lindaura, do grupo *Samba Chula Filhos da Pitangueira* afirma que “nosso grupo precisa de uma sede própria, ensinar os meninos, ensinar as meninas, ter aula e abrir outros espaços [...]”(LINDAURA, 2008)¹⁴⁶.

Dessa maneira, embora considerem o Registro uma contribuição importante para a valorização do samba de roda, a maioria dos sambadores entrevistados ainda não se mostra totalmente satisfeita com os resultados da salvaguarda. Contudo, pode-se dizer que o reconhecimento pelo IPHAN e, principalmente, pela UNESCO vem possibilitando uma maior articulação dos sambadores com representantes do Estado, isso pode ser confirmado através de uma fala de Moacir, integrante do grupo *Suspiro do Iguape*:

O samba ele tá aí, tá vivo, graças a Deus, graças ao Ministro, e também se o presidente não botasse o Ministro da Cultura que hoje se chama Gilberto Gil, por sinal o nosso companheiro aí fez até um samba, aí se não fosse essa pessoa, quer dizer, super inteligente esse Gilberto Gil pra resgatar uma coisa que tava morta, né. A gente não se falava mais em samba (MOACIR, 2008).

Portanto, finalizo este capítulo com uma letra de um samba amarrado composto por Seu Fernando, integrante do grupo *Suspiro do Iguape*:

*Suspiro do Iguape, tem com coisa que indá não viu,
Tem coisa que indá não viu (2x)
É o ministro da cultura, ô beleza
Se chama Gilberto Gil (2x)*

¹⁴⁵ Entrevista gravada em mini fita cassete, no dia 18/05/2008.

¹⁴⁶ Entrevista gravada em mini DVD, no dia 11/09/2008

CONCLUSÃO

Neste trabalho, procuro refletir a respeito da relação entre políticas públicas de cultura e Etnomusicologia. Tais reflexões apontam para uma discussão bastante atual sobre a política de salvaguarda do patrimônio imaterial adotada pelo Estado brasileiro, dando enfoque ao andamento de ações dessa natureza no samba de roda do Recôncavo Baiano.

Com efeito, esse estudo teve como foco a análise do samba de roda através de um duplo direcionamento. O principal deles, o direcionado à música, destacou-se como núcleo desse trabalho. O outro direcionamento, que diz respeito à política de salvaguarda, não teve menos importância, tendo em vista a sua estreita aproximação com vários aspectos que se relacionam à música produzida pelos sambadores. Esses dois direcionamentos constituíram-se como a linha central da investigação e serviram para guiar a pesquisa de campo, assim como a interpretação dos dados recolhidos e a escrita dessa dissertação.

A utilização do método etnográfico foi fundamental para a compreensão da música produzida pelos sambadores, além disso, proporcionou um aprofundamento das discussões sobre a política federal de salvaguarda implementada no âmbito do samba de roda.

Para o entendimento de tal política, traço uma breve explanação a respeito das políticas culturais no Brasil, enfatizando o delineamento dessas políticas na atuação do governo Lula/Gil a frente do Ministério da Cultura. O conceito “amplo” de cultura, adotado nessa gestão, possibilitou a inserção nos programas, projetos e ações do Minc, grupos e indivíduos detentores de saberes e fazeres que constituem o nosso patrimônio cultural. As iniciativas decorrentes desse posicionamento têm influenciado os discursos da *patrimonialização* dos bens de natureza imaterial.

Nesse trabalho, esses discursos foram delegados tanto pelas “vozes” dos sambadores, quanto pelas premissas dos órgãos responsáveis pela preservação do patrimônio cultural. Desse modo, abordo a política de salvaguarda dentro das perspectivas do IPHAN, do Ministério da Cultura e das convenções e normas internacionais estabelecidas pela UNESCO. Além disso, procuro descrever o fenômeno musical do samba de roda, contemplando os significados que os indivíduos concedem às suas práticas culturais.

Assim, com base em um estudo bibliográfico e dados empíricos coletados junto aos sambadores do Recôncavo Baiano, foi possível observar mudanças no samba de roda que foram influenciadas, direta e indiretamente, pela política de salvaguarda. Dentre os impactos

observados pode-se ressaltar a afirmação da *Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia*; a formação e a reativação de grupos de samba de roda no Recôncavo; a crescente necessidade de profissionalização dos grupos e a conseqüente inserção de novos elementos na música, como instrumentos considerados não “tradicionais”.

De uma maneira geral, esses impactos revelam uma maior valorização do samba de roda, principalmente, pelos próprios sambadores. De fato, a política de salvaguarda tem contribuído para o restabelecimento do samba no contexto sociocultural musical do Recôncavo Baiano.

Contudo, acredito que os responsáveis pela implementação dessa política devem garantir um diálogo mais aberto com os sambadores, efetivando-se, dessa maneira, o protagonismo dos grupos e indivíduos que compõem esse patrimônio. Deve-se ainda ampliar as discussões sobre os impactos da salvaguarda, atentando-se, principalmente, para as questões possam surgir com a profissionalização dos grupos, tais como a “espetacularização” e a “descaracterização” do samba de roda.

A experiência da política de salvaguarda dos bens imateriais ainda é recente. Acredito que ainda existe muito a ser realizado e, por isso essas ações têm sido discutidas também por pesquisadores, produtores culturais e pelas próprias manifestações envolvidas, com o propósito de contribuir para os processos de implementação, avaliação e reformulação dessa política. Vale ressaltar a necessidade de uma maior articulação da política de salvaguarda com as políticas públicas de educação, tecnologia, saúde, meio ambiente, e a elaboração de estratégias - em caráter de urgência - para a melhoria das condições sociais dos indivíduos que produzem o nosso patrimônio cultural.

Através desse trabalho, apresento reflexões e contribuições fundamentais para o entendimento de aspectos sociais e culturais do samba de roda do Recôncavo Baiano. Tais reflexões apontam também para a necessidade de ampliar e sistematizar os estudos de avaliação da política de salvaguarda implementada no âmbito dos outros bens imateriais proclamados como patrimônio.

Aqui, a música é coadjuvante expressiva e funciona como intermediadora propiciando ao mesmo tempo a manutenção da identidade do homem e a atualização da linguagem que necessita para ajustar-se à mudança sem perda de si mesmo. Lidamos com pobreza e sofrimento e, por isso, necessitamos de desenvolvimento econômico que por sua vez depende do desenvolvimento cultural.

REFERÊNCIAS

- AFONSO, Zeca. São Francisco do Conde, 29 de maio, 2008. 1 mini DVD (60m). Entrevista concedida a Raiana Maciel.
- ALVA CÉLIA. São Francisco do Conde, 29 de maio, 2008. 1 mini fita cassete (60m). Entrevista concedida a Raiana Maciel.
- ALVAREZ-PEREYRE, Frank; AROM, Simha. Ethnomusicology and the Emic/Etic Issue. In *The world of music*. 35/1, 1993, 63-80 p.
- ANY. Cachoeira, 18 de maio, 2008. 1 mini fita cassete (60m). Entrevista concedida a Raiana Maciel.
- BÉHAGUE, Gerard. *Performance practice: ethnomusicological perspectives*. Westport: Greenwood Press, 1984.
- BELAS, Carla Arouca. O INRC e a proteção dos bens culturais, In Moreira *et al* (org.). *Anais do Seminário Patrimônio Cultural e Propriedade Intelectual: proteção do conhecimento e das expressões culturais tradicionais*. Belém: CESUPA/MPEG, 2005.
- BLACKING, John. Expressing human experience through music. In: BYRON, Reginald (Edit). *Music, culture, and experience: selected papers of John Blacking*. London: The University of Chicago Press, 1995. 31-53p.
- BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura e políticas públicas. In *São Paulo em Perspectiva*. São Paulo, 2001.
- CALABRE, Lia. Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas . In Anais do III *ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Salvador, 2007. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/LiaCalabre.pdf>. Acesso em: 14 de Julho 2008.
- _____, Lia. Políticas Culturais no Brasil: um histórico. In _____(org.). *Políticas culturais: um diálogo indispensável*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2005 (coleção aconteceu na casa de rui Barbosa;1).
- CARLOS, Ed. Santiago do Iguape, 05 de maio, 2008. 1 mini fita cassete. Entrevista concedida a Raiana Maciel.
- CARMO, Raiana A. M. L. *Diário de campo*. Santo Amaro, 20 ago. 2008.
- CARNEIRO, Edison. *Samba de umbigada*. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1961.
- CARVALHO, José Jorge. Metarmofoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de Patrimônio Cultural a Indústria de Entretenimento. *Celebrações e Saberes da Cultura Popular*. Rio de Janeiro, 2004.65-83p.

CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR. *O Centro*. Disponível em http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Secao=1. Acesso em 01 de dez. 2008.

CHADA, S. A prática musical no culto ao caboclo nos candomblés baianos. In *Anais do 3º Simpósio Internacional de cognição e artes musicais*. Salvador, 2007. 138 p.

CONVENÇÃO PARA A SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL, 2003. Disponível em [:http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540por.pdf](http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540por.pdf). Acesso em 03 de nov. 2008.

CRUZ, Fernando da. Santiago do Iguape, 03 de abril, 2008. 1 mini fita cassete (60m). Entrevista concedida a Raiana Maciel.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tradução de Sérgio Mellicel. 2ªed, v. I e II. São Paulo: Livraria Martins Fontes. 77/81 p.

DOMINGOS. Santiago do Iguape, 04 de abril, 2008. 1 mini fita cassete (60m). Entrevista concedida a Raiana Maciel.

DÖRING, Katharina. *O samba de roda do Sembagota: tradição e contemporaneidade*. 2002, 184f. Dissertação (Mestrado em Música)- Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

FERREIRA, Antônio. 20 de abril, 2008. 1 mini fita cassete (60m). Entrevista concedida a Raiana Maciel.

FIGUEIREDO, Marcus ; FIGUEIREDO, Argelina Cheibub . Avaliação Política e Avaliação de Políticas: um quadro de referência teórica. In *Análise e Conjuntura*, v. 1, n. 3. Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, 1986. 107-127 p.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. Uma abordagem etnomusicológica do cururu e do siriri de Mato Grosso – a experiência de aplicação do inventário nacional de referências culturais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional –Iphan. In *Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular* . Alagoas, 2004. Acesso em 14 de julho de 2004. Disponível em [http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/EdilbertoJMFonseca.pdf](http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/EdilbertoJMFonseca.pdf)

FREITAS, Dalva Damiana. Cachoeira, 18 de maio, 2008. 1 mini fita cassete (60m). Entrevista concedida a Raiana Maciel.

GEERTZ Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1989.

GIL, Gilberto. *Discursos do Ministro da Cultura Gilberto Gil*. Brasília, Ministério da Cultura, 2003.

GILSON. Cachoeira, 20 de agosto, 2008. 1 mini fita cassete (60m). Entrevista concedida a Raiana Maciel.

GOMES, João. Santiago do Iguape, 03 de abril, 2008. 1 mini fita cassete (60m). Entrevista concedida a Raiana Maciel.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. 2ªed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Iphan, 2002.

HOOD, Mantle. *The ethnomusicologist*. Nova York: Mc Graw-Hill, 1971. 10 p.

IPHAN. *A trajetória da salvaguarda do patrimônio imaterial do Brasil*. Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?id=13236&sigla=Institucional&retorno=detalheInstitucional>>. Acesso em: 14 de out., 2006a.

_____. *Dossiê de registro do Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. 2006b. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=723>. Acesso em: 29 de Nov., 2007.

_____. *Programa Nacional do Patrimônio Imaterial*. 2000. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=201>. Acesso em 26 de Nov. 2007.

JESUS, Maria São Pedro de. Santo Amaro, 17 de maio, 2008. 1 mini fita cassete. Entrevista concedida a Raiana Maciel.

LINDAURA. São Francisco do Conde, 11 de set., 2008. 1 mini DVD (60m). Entrevista concedida a Raiana Maciel.

MARCONDES, Marco Antônio (org.). Samba. *Enciclopédia da Música Brasileira – Erudita, Folclórica, Popular*. v.2. São Paulo: Art, 1977. 639 p.

MENDES, Jean Joubert. F. Mudando para preservar: uma observação das estratégias de preservação da tradição criadas pelo Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias de Montes Claros-MG In *Anais do II Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia-ABET*. Salvador, 2004. 723-733 p.

MERRIAM, A. P. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MOACIR. Santiago do Iguape. 03 de abril, 2008. 1 mini fita cassete (60m). Entrevista concedida a Raiana Maciel.

MYERS, H. (Edit.). *Ethnomusicology: historical e regional studies*. London: The Macmillan Press, 1992.

NETTL, B. et al. *Excursion in world music*. 2ª. ed. New Jersey: Prentice Hall, 1997.

NETTL, B. *The study of ethnomusicology: thirty one issues and concepts*. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 2005.

NIDO. Santo Amaro, 17 de maio, 2008. 1 mini fita cassete (60m). Entrevista concedida a Raiana Maciel.

PACHECO, Maria São Pedro Sena. Santo Amaro, 20 de junho, 2008. 1 mini DVD (60m). Entrevista concedida a Raiana Maciel.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Pesquisa quantitativa e pesquisa qualitativa: perspectivas para a área de etnomusicologia. *Claves - Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB*, v. 2, 2006. 30-42 p.

_____. *Performance musical nos Ternos de Catopês de Montes Claros*. 2005. 236f. Tese.(doutorado em música)-Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

REILY, Suzel Ana. Manifestações populares: Do 'aproveitamento a reapropriação'. In Suzel A. Reily e Sheila M. Doula, orgs. *Do Folclore à Cultura Popular*. São Paulo: USP, 1990, 1-31p.

REIS, João José. Tambores e temores: a festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX. In Maria Clementina Cunha (org.). *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura*, São Paulo: Unicamp/ Cecult, 2002.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Políticas culturais: entre o possível e o impossível. In Nussbaumer, Gisele Marchiori (org). *Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares*. Salvador: EDUFBA, 2007a. 148-149p.

_____, Antônio Albino Canelas. *Políticas culturais do Governo Lula / Gil: desafios enfrentamentos*. Salvador, 2007b (texto inédito).

RUGENDAS, João Maurício. Usos e costumes dos negros. *Viagem pitoresca através do Brasil*. Tradução de Sérgio Milliet, 4 ed. São Paulo: Ed. Livraria Martins, 1949. 197 p.

SANDRONI, Carlos. O lugar do etnomusicólogo junto às comunidades pesquisadas: devolução de registros sonoros como imperativo científico. In *Anais do II Encontro Nacional da ABET: Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos*. Salvador, 2004. 49-56 p .

_____, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Editora UFRJ, 2001.

_____, Carlos. Questões em torno do dossiê do samba de roda. In: FALCÃO, Andréa (Org.). *Registro e políticas de salvaguarda para as culturas populares*. Rio de Janeiro: IPHAN/CNFCP, 2005. 45-53 p. [Série Encontros e Estudos; 6].

_____, Carlos. Santo Amaro, 14 de set, 2007. 1 mini fita cassete. Entrevista concedida a Raiana Maciel.

_____, Carlos. Por que o samba de roda do Recôncavo? Disponível em: Disponível em: <http://www.fluxosmusicais.com/debate/porque-o-samba-de-roda-do-reconcavo/>. Acesso em 08 de set. , 2008.

SANTOS, Carlos dos. Santiago do Iguape, 05 de maio, 2008. 1 mini fita cassete. Entrevista concedida a Raiana Maciel.

SANTOS, Jocélio Teles dos. *Divertimentos estrondosos: batuques e sambas no século XIX, Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana*, São Paulo: Dynamis, Salvador: Programa A cor da Bahia, 1998.

SANTOS, Paulo César. Santo Amaro, 14 de set., 2008. 1 mini fita cassete (60m). Entrevista concedida a Raiana Maciel.

SANTOS, Nalva. Salvador, 02 de abril, 2008. 1 mini fita cassete. Entrevista concedida a Raiana Maciel.

SEEGER, Anthony. *Etnografia da música*. Trad. Giovanni Cirino. In: MYERS, Helen (Ed.). *Ethnomusicology: an introduction*. Londres: The MacMillan Press, 1992. p. 88-109. Disponível em: <<http://www.hugoribeiro.com.br/ufs/etnografia.pdf>>. Acesso em: 03 mar. 2008.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Poder e valor das listas nas políticas de patrimônio e na música popular*. Texto elaborado para o debate *A memória da música popular* promovido pelo Projeto Unimúsica 2006 – festa e folguedo. Porto Alegre, 2006.

TURNER, Victor. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1988.

UNESCO. *Patrimônio Cultural Imaterial*. Disponível em: <http://www.brasilia.unesco.org/areas/cultura/areastematicas/patrimonioimaterial/patrimimatera>. Acesso em 08 de Nov., 2008.

_____. *Patrimônio Imaterial no Brasil: legislação e políticas estaduais*. Brasília: UNESCO, Educarte, 2008b. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001808/180884POR.pdf>. Acesso em 22 de Set., 2009.

VERGER, Pierre. *Notícias da Bahia- 1850*. Tradução de Maria Aparecida de Nóbrega, 2ª Ed, Salvador: Corrupio, 1999.

VIANA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Editora UFRJ, 1995.

VILHENA, Luis dos S. *A Bahia no século XVIII*. v. 1. Salvador. Ed. Itapuã, 1969. 134 p.

ZAMITH, Rosa Maria. O samba baiano em tempo e espaço. *Revista Interfaces*, 1/2 agosto, 1995.

ANEXOS

Decreto nº 3.551
de 4 de agosto de 2000

INSTITUI O REGISTRO DE BENS CULTURAIS DE NATUREZA IMATERIAL QUE
CONSTITUEM PATRIMÔNIO CULTURAL BRASILEIRO, CRIA O PROGRAMA NACIONAL DO
PATRIMÔNIO IMATERIAL E DÁ OUTRAS PROVIDÊNCIAS.

O Presidente da República, no uso da atribuição que lhe confere o Artigo 84, inciso IV, e tendo em vista o disposto no Artigo 14 da Lei nº 9.649, de 27 de maio de 1998,

Decreta:

Artigo 1º - Fica instituído o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro.

§ 1º Esse registro se fará em um dos seguintes livros:

- I - Livro de Registro dos Saberes, onde serão inscritos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades;
- II - Livro de Registro das Celebrações, onde serão inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social;
- III - Livro de Registro das Formas de Expressão, onde serão inscritas manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas;
- IV - Livro de Registro dos Lugares, onde serão inscritos mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas.

§ 2º A inscrição num dos livros de registro terá sempre como referência a continuidade histórica do bem e sua relevância nacional para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira.

§ 3º Outros livros de registro poderão ser abertos para a inscrição de bens culturais de natureza imaterial que constituam patrimônio cultural brasileiro e não se enquadrem nos livros definidos no parágrafo primeiro deste artigo.

Artigo 2º - São partes legítimas para provocar a instauração do processo de registro:

- I - o Ministro de Estado da Cultura;
- II - instituições vinculadas ao Ministério da Cultura;
- III - Secretarias de Estado, de Município e do Distrito Federal;
- IV - sociedades ou associações civis.

Artigo 3º - As propostas para registro, acompanhadas de sua documentação técnica, serão dirigidas ao Presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, que as submeterá ao Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural.

§ 1º A instrução dos processos de registro será supervisionada pelo IPHAN.

§ 2º A instrução constará de descrição pormenorizada do bem a ser registrado, acompanhada da documentação correspondente, e deverá mencionar todos os elementos que lhe sejam culturalmente relevantes.

§ 3º A instrução dos processos poderá ser feita por outros órgãos do Ministério da Cultura, pelas unidades do IPHAN ou por entidade, pública ou privada, que detenha conhecimentos específicos sobre a matéria, nos termos do regulamento a ser expedido pelo Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural.

§ 4º Ultimada a instrução, o IPHAN emitirá parecer acerca da proposta de registro e enviará o processo ao Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, para deliberação.

§ 5º O parecer de que trata o parágrafo anterior será publicado no Diário Oficial da União, para eventuais manifestações sobre o registro, que deverão ser apresentadas ao Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural no prazo de até trinta dias, contados da data de publicação do parecer.

Artigo 4º - O processo de registro, já instruído com as eventuais manifestações apresentadas, será levado à decisão do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural.

Artigo 5º - Em caso de decisão favorável do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, o bem será inscrito no livro correspondente e receberá o título de "Patrimônio Cultural do Brasil".

Parágrafo único - Caberá ao Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural determinar a abertura, quando for o caso, de novo Livro de Registro, em atendimento ao disposto nos termos do § 3º do Artigo 1º deste Decreto.

Artigo 6º - Ao Ministério da Cultura cabe assegurar ao bem registrado:

I - documentação por todos os meios técnicos admitidos, cabendo ao IPHAN manter banco de dados com o material produzido durante a instrução do processo.

II - ampla divulgação e promoção.

Artigo 7º - O IPHAN fará a reavaliação dos bens culturais registrados, pelo menos a cada dez anos, e a encaminhará ao Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural para decidir sobre a revalidação do título de "Patrimônio Cultural do Brasil". Parágrafo único. Negada a revalidação, será mantido apenas o registro, como referência cultural de seu tempo.

Artigo 8º - Fica instituído, no âmbito do Ministério da Cultura, o "Programa Nacional do Patrimônio Imaterial", visando à implementação de política específica de inventário, referenciamento e valorização desse patrimônio.

Parágrafo único. O Ministério da Cultura estabelecerá, no prazo de noventa dias, as bases para o desenvolvimento do Programa de que trata este artigo.

Artigo 9º - Este Decreto entra em vigor na data de sua publicação.

Brasília, 4 de agosto de 2000; 179º da Independência e 112º da República.

FERNANDO HENRIQUE CARDOSO

Francisco Weffort



CONVENÇÃO PARA A SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL

Paris, 17 de outubro de 2003

MISC/2003/CLT/CH/14

CONVENÇÃO PARA A SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL

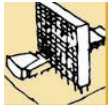
A Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, doravante denominada "UNESCO", em sua 32ª sessão, realizada em Paris do dia 29 de setembro ao dia 17 de outubro de 2003,

Referindo-se aos instrumentos internacionais existentes em matéria de direitos humanos, em particular à Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948, ao Pacto Internacional dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais, de 1966, e ao Pacto Internacional dos Direitos Civis e Políticos, de 1966,

Considerando a importância do patrimônio cultural imaterial como fonte de diversidade cultural e garantia de desenvolvimento sustentável, conforme destacado na Recomendação da UNESCO sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular, de 1989, bem como na Declaração Universal da UNESCO sobre a Diversidade Cultural, de 2001, e na Declaração de Istambul, de 2002, aprovada pela Terceira Mesa Redonda de Ministros da Cultura,

Considerando a profunda interdependência que existe entre o patrimônio cultural imaterial e o patrimônio material cultural e natural,

Reconhecendo que os processos de globalização e de transformação social, ao mesmo tempo em que criam condições propícias para um diálogo renovado entre as comunidades, geram também, da mesma forma que o fenômeno da intolerância, graves riscos de deterioração, desaparecimento e destruição do patrimônio cultural imaterial, devido em particular à falta de meios para sua salvaguarda,



Consciente da vontade universal e da preocupação comum de salvaguardar o patrimônio cultural imaterial da humanidade,

Reconhecendo que as comunidades, em especial as indígenas, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos desempenham um importante papel na produção, salvaguarda, manutenção e recriação do patrimônio cultural imaterial, assim contribuindo para enriquecer a diversidade cultural e a criatividade humana,

Observando o grande alcance das atividades da UNESCO na elaboração de instrumentos normativos para a proteção do patrimônio cultural, em particular a Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural de 1972,

Observando também que não existe ainda um instrumento multilateral de caráter vinculante destinado a salvaguardar o patrimônio cultural imaterial,

Considerando que os acordos, recomendações e resoluções internacionais existentes em matéria de patrimônio cultural e natural deveriam ser enriquecidos e complementados mediante novas disposições relativas ao patrimônio cultural imaterial,

Considerando a necessidade de conscientização, especialmente entre as novas gerações, da importância do patrimônio cultural imaterial e de sua salvaguarda,

Considerando que a comunidade internacional deveria contribuir, junto com os Estados Partes na presente Convenção, para a salvaguarda desse patrimônio, com um espírito de cooperação e ajuda mútua,

Recordando os programas da UNESCO relativos ao patrimônio cultural imaterial, em particular a Proclamação de Obras Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade,

Considerando a inestimável função que cumpre o patrimônio cultural imaterial como fator de aproximação, intercâmbio e entendimento entre os seres humanos,

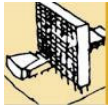
Aprova neste dia dezessete de outubro de 2003 a presente Convenção.

I. Disposições gerais

Artigo 1: Finalidades da Convenção

A presente Convenção tem as seguintes finalidades:

- a) a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial;
- b) o respeito ao patrimônio cultural imaterial das comunidades, grupos e indivíduos envolvidos;

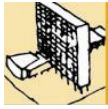


- c) a conscientização no plano local, nacional e internacional da importância do patrimônio cultural imaterial e de seu reconhecimento recíproco;
- d) a cooperação e a assistência internacionais.

Artigo 2: Definições

Para os fins da presente Convenção,

1. Entende-se por "patrimônio cultural imaterial" as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. Para os fins da presente Convenção, será levado em conta apenas o patrimônio cultural imaterial que seja compatível com os instrumentos internacionais de direitos humanos existentes e com os imperativos de respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos, e do desenvolvimento sustentável.
2. O "patrimônio cultural imaterial", conforme definido no parágrafo 1 acima, se manifesta em particular nos seguintes campos:
 - a) tradições e expressões orais, incluindo o idioma como veículo do patrimônio cultural imaterial;
 - b) expressões artísticas;
 - c) práticas sociais, rituais e atos festivos;
 - d) conhecimentos e práticas relacionados à natureza e ao universo;
 - e) técnicas artesanais tradicionais.
3. Entende-se por "salvaguarda" as medidas que visam garantir a viabilidade do patrimônio cultural imaterial, tais como a identificação, a documentação, a investigação, a preservação, a proteção, a promoção, a valorização, a transmissão – essencialmente por meio da educação formal e não-formal - e revitalização deste patrimônio em seus diversos aspectos.
4. A expressão "Estados Partes" designa os Estados vinculados pela presente Convenção e entre os quais a presente Convenção está em vigor.



5. Esta Convenção se aplica *mutatis mutandis* aos territórios mencionados no Artigo 33 que se tornarem Partes na presente Convenção, conforme as condições especificadas no referido Artigo. A expressão “Estados Partes” se referirá igualmente a esses territórios.

Artigo 3: Relação com outros instrumentos internacionais

Nenhuma disposição da presente Convenção poderá ser interpretada de tal maneira que:

- a) modifique o estatuto ou reduza o nível de proteção dos bens declarados patrimônio mundial pela Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural de 1972, ao qual está diretamente associado um elemento do patrimônio cultural imaterial; ou
- b) afete os direitos e obrigações dos Estados Partes em virtude de outros instrumentos internacionais relativos aos direitos de propriedade intelectual ou à utilização de recursos biológicos e ecológicos dos quais são partes.

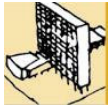
II. Órgãos da Convenção

Artigo 4: Assembléia Geral dos Estados Partes

1. Fica estabelecida uma Assembléia Geral dos Estados Partes, doravante denominada “Assembléia Geral”, que será o órgão soberano da presente Convenção.
2. A Assembléia Geral realizará uma sessão ordinária a cada dois anos. Poderá reunir-se em caráter extraordinário quando assim o decidir, ou quando receber uma petição em tal sentido do Comitê Intergovernamental para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial ou de, no mínimo, um terço dos Estados Partes.
3. A Assembléia Geral aprovará seu próprio Regulamento Interno.

Artigo 5: Comitê Intergovernamental para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial

1. Fica estabelecido junto à UNESCO um Comitê Intergovernamental para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, doravante denominado “o Comitê”. O Comitê será integrado por representantes de 18 Estados Partes, a serem eleitos pelos Estados Partes constituídos em Assembléia Geral, tão logo a presente Convenção entrar em vigor, conforme o disposto no Artigo 34.
2. O número de Estados membros do Comitê aumentará para 24, tão logo o número de Estados Partes na Convenção chegar a 50.



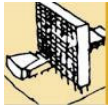
Artigo 6: Eleição e mandato dos Estados membros do Comitê

1. A eleição dos Estados membros do Comitê deverá obedecer aos princípios de distribuição geográfica e rotação eqüitativas.
2. Os Estados Partes na Convenção, reunidos em Assembléia Geral, elegerão os Estados membros do Comitê para um mandato de quatro anos.
3. Contudo, o mandato da metade dos Estados membros do Comitê eleitos na primeira eleição será somente de dois anos. Os referidos Estados serão designados por sorteio no curso da primeira eleição.
4. A cada dois anos, a Assembléia Geral renovará a metade dos Estados membros do Comitê.
5. A Assembléia Geral elegerá também quantos Estados membros do Comitê sejam necessários para preencher vagas existentes.
6. Um Estado membro do Comitê não poderá ser eleito por dois mandatos consecutivos.
7. Os Estados membros do Comitê designarão, para seus representantes no Comitê, pessoas qualificadas nos diversos campos do patrimônio cultural imaterial.

Artigo 7: Funções do Comitê

Sem prejuízo das demais atribuições conferidas pela presente Convenção, as funções do Comitê serão as seguintes:

- a) promover os objetivos da Convenção, fomentar e acompanhar sua aplicação;
- b) oferecer assessoria sobre as melhores práticas e formular recomendações sobre medidas que visem a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial;
- c) preparar e submeter à aprovação da Assembléia Geral um projeto de utilização dos recursos do Fundo, em conformidade com o Artigo 25;
- d) buscar meios de incrementar seus recursos e adotar as medidas necessárias para tanto, em conformidade com o Artigo 25;
- e) preparar e submeter à aprovação da Assembléia Geral diretrizes operacionais para a aplicação da Convenção;
- f) em conformidade com o Artigo 29, examinar os relatórios dos Estados Partes e elaborar um resumo destes relatórios, destinado à Assembléia Geral;



g) examinar as solicitações apresentadas pelos Estados Partes e decidir, de acordo com critérios objetivos de seleção estabelecidos pelo próprio Comitê e aprovados pela Assembléia Geral, sobre:

- i) inscrições nas listas e propostas mencionadas nos Artigos 16, 17 e 18;
- ii) prestação de assistência internacional, em conformidade com o Artigo 22.

Artigo 8: Métodos de trabalho do Comitê

1. O Comitê será responsável perante a Assembléia Geral, diante da qual prestará contas de todas as suas atividades e decisões.
2. O Comitê aprovará seu Regulamento Interno por uma maioria de dois terços de seus membros.
3. O Comitê poderá criar, em caráter temporário, os órgãos consultivos ad hoc que julgue necessários para o desempenho de suas funções.
4. O Comitê poderá convidar para suas reuniões qualquer organismo público ou privado, ou qualquer pessoa física de comprovada competência nos diversos campos do patrimônio cultural imaterial, para consultá-los sobre questões específicas.

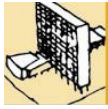
Artigo 9: Certificação das organizações de caráter consultivo

1. O Comitê proporá à Assembléia Geral a certificação de organizações não-governamentais de comprovada competência no campo do patrimônio cultural imaterial. As referidas organizações exercerão funções consultivas perante o Comitê.
2. O Comitê também proporá à Assembléia Geral os critérios e modalidades pelos quais essa certificação será regida.

Artigo 10: Secretariado

1. O Comitê será assessorado pelo Secretariado da UNESCO.
2. O Secretariado preparará a documentação da Assembléia Geral e do Comitê, bem como o projeto da ordem do dia de suas respectivas reuniões, e assegurará o cumprimento das decisões de ambos os órgãos.

III. Salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no plano nacional



Artigo 11: Funções dos Estados Partes

Caberá a cada Estado Parte:

- a) adotar as medidas necessárias para garantir a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial presente em seu território;
- b) entre as medidas de salvaguarda mencionadas no parágrafo 3 do Artigo 2, identificar e definir os diversos elementos do patrimônio cultural imaterial presentes em seu território, com a participação das comunidades, grupos e organizações não-governamentais pertinentes.

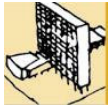
Artigo 12: Inventários

1. Para assegurar a identificação, com fins de salvaguarda, cada Estado Parte estabelecerá um ou mais inventários do patrimônio cultural imaterial presente em seu território, em conformidade com seu próprio sistema de salvaguarda do patrimônio. Os referidos inventários serão atualizados regularmente.
2. Ao apresentar seu relatório periódico ao Comitê, em conformidade com o Artigo 29, cada Estado Parte prestará informações pertinentes em relação a esses inventários.

Artigo 13: Outras medidas de salvaguarda

Para assegurar a salvaguarda, o desenvolvimento e a valorização do patrimônio cultural imaterial presente em seu território, cada Estado Parte empreenderá esforços para:

- a) adotar uma política geral visando promover a função do patrimônio cultural imaterial na sociedade e integrar sua salvaguarda em programas de planejamento;
- b) designar ou criar um ou vários organismos competentes para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial presente em seu território;
- c) fomentar estudos científicos, técnicos e artísticos, bem como metodologias de pesquisa, para a salvaguarda eficaz do patrimônio cultural imaterial, e em particular do patrimônio cultural imaterial que se encontre em perigo;
- d) adotar as medidas de ordem jurídica, técnica, administrativa e financeira adequadas para:



- i) favorecer a criação ou o fortalecimento de instituições de formação em gestão do patrimônio cultural imaterial, bem como a transmissão desse patrimônio nos foros e lugares destinados à sua manifestação e expressão;
- ii) garantir o acesso ao patrimônio cultural imaterial, respeitando ao mesmo tempo os costumes que regem o acesso a determinados aspectos do referido patrimônio;
- iii) criar instituições de documentação sobre o patrimônio cultural imaterial e facilitar o acesso a elas.

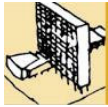
Artigo 14: Educação, conscientização e fortalecimento de capacidades

Cada Estado Parte se empenhará, por todos os meios oportunos, no sentido de:

- a) assegurar o reconhecimento, o respeito e a valorização do patrimônio cultural imaterial na sociedade, em particular mediante:
 - i) programas educativos, de conscientização e de disseminação de informações voltadas para o público, em especial para os jovens;
 - ii) programas educativos e de capacitação específicos no interior das comunidades e dos grupos envolvidos;
 - iii) atividades de fortalecimento de capacidades em matéria de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, e especialmente de gestão e de pesquisa científica; e
 - iv) meios não-formais de transmissão de conhecimento;
- b) manter o público informado das ameaças que pesam sobre esse patrimônio e das atividades realizadas em cumprimento da presente Convenção;
- c) promover a educação para a proteção dos espaços naturais e lugares de memória, cuja existência é indispensável para que o patrimônio cultural imaterial possa se expressar.

Artigo 15: Participação das comunidades, grupos e indivíduos

No quadro de suas atividades de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, cada Estado Parte deverá assegurar a participação mais ampla possível das comunidades, dos grupos e, quando cabível, dos indivíduos que criam, mantêm e transmitem esse patrimônio e associá-los ativamente à gestão do mesmo.



IV. Salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no plano internacional

Artigo 16: Lista representativa do patrimônio cultural imaterial da humanidade

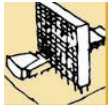
1. Para assegurar maior visibilidade do patrimônio cultural imaterial, aumentar o grau de conscientização de sua importância, e propiciar formas de diálogo que respeitem a diversidade cultural, o Comitê, por proposta dos Estados Partes interessados, criará, manterá atualizada e publicará uma Lista representativa do patrimônio cultural imaterial da humanidade.
2. O Comitê elaborará e submeterá à aprovação da Assembléia Geral os critérios que regerão o estabelecimento, a atualização e a publicação da referida Lista representativa.

Artigo 17: Lista do patrimônio cultural imaterial que requer medidas urgentes de salvaguarda

1. Com vistas a adotar as medidas adequadas de salvaguarda, o Comitê criará, manterá atualizada e publicará uma Lista do patrimônio cultural imaterial que necessite medidas urgentes de salvaguarda, e inscreverá esse patrimônio na Lista por solicitação do Estado Parte interessado.
2. O Comitê elaborará e submeterá à aprovação da Assembléia Geral os critérios que regerão o estabelecimento, a atualização e a publicação dessa Lista.
3. Em casos de extrema urgência, assim considerados de acordo com critérios objetivos aprovados pela Assembléia Geral, por proposta do Comitê, este último, em consulta com o Estado Parte interessado, poderá inscrever um elemento do patrimônio em questão na lista mencionada no parágrafo 1.

Artigo 18: Programas, projetos e atividades de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial

1. Com base nas propostas apresentadas pelos Estados Partes, e em conformidade com os critérios definidos pelo Comitê e aprovados pela Assembléia Geral, o Comitê selecionará periodicamente e promoverá os programas, projetos e atividades de âmbito nacional, sub-regional ou regional para a salvaguarda do patrimônio que, no seu entender, reflitam de modo mais adequado os princípios e objetivos da presente Convenção, levando em conta as necessidades especiais dos países em desenvolvimento.



2. Para tanto, o Comitê receberá, examinará e aprovará as solicitações de assistência internacional formuladas pelos Estados Partes para a elaboração das referidas propostas.

3. O Comitê acompanhará a execução dos referidos programas, projetos e atividades por meio da disseminação das melhores práticas, segundo modalidades por ele definidas.

V. Cooperação e assistência internacionais

Artigo 19: Cooperação

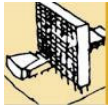
1. Para os fins da presente Convenção, cooperação internacional compreende em particular o intercâmbio de informações e de experiências, iniciativas comuns, e a criação de um mecanismo para apoiar os Estados Partes em seus esforços para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial.

2. Sem prejuízo para o disposto em sua legislação nacional nem para seus direitos e práticas consuetudinárias, os Estados Partes reconhecem que a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial é uma questão de interesse geral para a humanidade e neste sentido se comprometem a cooperar no plano bilateral, sub-regional, regional e internacional.

Artigo 20: Objetivos da assistência internacional

A assistência internacional poderá ser concedida para os seguintes objetivos:

- a) salvaguarda do patrimônio que figure na lista de elementos do patrimônio cultural imaterial que necessite medidas urgentes de salvaguarda;
- b) realização de inventários, em conformidade com os Artigos 11 e 12;
- c) apoio a programas, projetos e atividades de âmbito nacional, sub-regional e regional destinados à salvaguarda do patrimônio cultural imaterial;
- d) qualquer outro objetivo que o Comitê julgue necessário.



Artigo 21: Formas de assistência internacional

A assistência concedida pelo Comitê a um Estado Parte será regulamentada pelas diretrizes operacionais previstas no Artigo 7 e pelo acordo mencionado no Artigo 24, e poderá assumir as seguintes formas:

- a) estudos relativos aos diferentes aspectos da salvaguarda;
- b) serviços de especialistas e outras pessoas com experiência prática em patrimônio cultural imaterial;
- c) capacitação de todo o pessoal necessário;
- d) elaboração de medidas normativas ou de outra natureza;
- e) criação e utilização de infraestruturas;
- f) aporte de material e de conhecimentos especializados;
- g) outras formas de ajuda financeira e técnica, podendo incluir, quando cabível, a concessão de empréstimos com baixas taxas de juros e doações.

Artigo 22: Requisitos para a prestação de assistência internacional

1. O Comitê definirá o procedimento para examinar as solicitações de assistência internacional e determinará os elementos que deverão constar das solicitações, tais como medidas previstas, intervenções necessárias e avaliação de custos.
2. Em situações de urgência, a solicitação de assistência será examinada em caráter de prioridade pelo Comitê.
3. Para tomar uma decisão, o Comitê realizará os estudos e as consultas que julgar necessários.

Artigo 23: Solicitações de assistência internacional

1. Cada Estado Parte poderá apresentar ao Comitê uma solicitação de assistência internacional para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial presente em seu território.
2. Uma solicitação no mesmo sentido poderá também ser apresentada conjuntamente por dois ou mais Estados Partes.
3. Na solicitação, deverão constar as informações mencionados no parágrafo 1 do Artigo 22, bem como a documentação necessária.



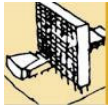
Artigo 24: Papel dos Estados Partes beneficiários

1. Em conformidade com as disposições da presente Convenção, a assistência internacional concedida será regida por um acordo entre o Estado Parte beneficiário e o Comitê.
2. Como regra geral, o Estado Parte beneficiário deverá, na medida de suas possibilidades, compartilhar os custos das medidas de salvaguarda para as quais a assistência internacional foi concedida.
3. O Estado Parte beneficiário apresentará ao Comitê um relatório sobre a utilização da assistência concedida com a finalidade de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial.

VI. Fundo do patrimônio cultural imaterial

Artigo 25: Natureza e recursos do Fundo

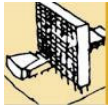
1. Fica estabelecido um "Fundo para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial", doravante denominado "o Fundo".
2. O Fundo será constituído como fundo fiduciário, em conformidade com as disposições do Regulamento Financeiro da UNESCO.
3. Os recursos do Fundo serão constituídos por:
 - a) contribuições dos Estados Partes;
 - b) recursos que a Conferência Geral da UNESCO alocar para esta finalidade;
 - c) aportes, doações ou legados realizados por:
 - i) outros Estados;
 - ii) organismos e programas do sistema das Nações Unidas, em especial o Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento, ou outras organizações internacionais;
 - iii) organismos públicos ou privados ou pessoas físicas;
 - d) quaisquer juros devidos aos recursos do Fundo;
 - e) produto de coletas e receitas aferidas em eventos organizados em benefício do Fundo;
 - f) todos os demais recursos autorizados pelo Regulamento do Fundo, que o Comitê elaborará.



4. A utilização dos recursos por parte do Comitê será decidida com base nas orientações formuladas pela Assembléia Geral.
5. O Comitê poderá aceitar contribuições ou assistência de outra natureza oferecidos com fins gerais ou específicos, vinculados a projetos concretos, desde que os referidos projetos tenham sido por ele aprovados.
6. As contribuições ao Fundo não poderão ser condicionadas a nenhuma exigência política, econômica ou de qualquer outro tipo que seja incompatível com os objetivos da presente Convenção.

Artigo 26: Contribuições dos Estados Partes ao Fundo

1. Sem prejuízo de outra contribuição complementar de caráter voluntário, os Estados Partes na presente Convenção se obrigam a depositar no Fundo, no mínimo a cada dois anos, uma contribuição cuja quantia, calculada a partir de uma porcentagem uniforme aplicável a todos os Estados, será determinada pela Assembléia Geral. Esta decisão da Assembléia Geral será tomada por maioria dos Estados Partes presentes e votantes, que não tenham feito a declaração mencionada no parágrafo 2 do presente Artigo. A contribuição de um Estado Parte não poderá, em nenhum caso, exceder 1% da contribuição desse Estado ao Orçamento Ordinário da UNESCO.
2. Contudo, qualquer dos Estados a que se referem o Artigo 32 ou o Artigo 33 da presente Convenção poderá declarar, no momento em que depositar seu instrumento de ratificação, aceitação, aprovação ou adesão, que não se considera obrigado pelas disposições do parágrafo 1 do presente Artigo.
3. Qualquer Estado Parte na presente Convenção que tenha formulado a declaração mencionada no parágrafo 2 do presente Artigo se esforçará para retirar tal declaração mediante uma notificação ao Diretor Geral da UNESCO. Contudo, a retirada da declaração só terá efeito sobre a contribuição devida pelo Estado a partir da data da abertura da sessão subsequente da Assembléia Geral.
4. Para que o Comitê possa planejar com eficiência suas atividades, as contribuições dos Estados Partes nesta Convenção que tenham feito a declaração mencionada no parágrafo 2 do presente Artigo deverão ser efetuadas regularmente, no mínimo a cada dois anos, e deverão ser de um valor o mais próximo possível do valor das contribuições que esses Estados deveriam se estivessem obrigados pelas disposições do parágrafo 1 do presente Artigo.



5. Nenhum Estado Parte na presente Convenção, que esteja com pagamento de sua contribuição obrigatória ou voluntária para o ano em curso e o ano civil imediatamente anterior em atraso, poderá ser eleito membro do Comitê. Essa disposição não se aplica à primeira eleição do Comitê. O mandato de um Estado Parte que se encontre em tal situação e que já seja membro do Comitê será encerrado quando forem realizadas quaisquer das eleições previstas no Artigo 6 da presente Convenção.

Artigo 27: Contribuições voluntárias suplementares ao Fundo

Os Estados Partes que desejarem efetuar contribuições voluntárias, além das contribuições previstas no Artigo 26, deverão informar o Comitê tão logo seja possível, para que este possa planejar suas atividades de acordo.

Artigo 28: Campanhas internacionais para arrecadação de recursos

Na medida do possível, os Estados Partes apoiarão as campanhas internacionais para arrecadação de recursos organizadas em benefício do Fundo sob os auspícios da UNESCO.

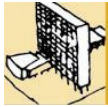
VII. Relatórios

Artigo 29: Relatórios dos Estados Partes

Os Estados Partes apresentarão ao Comitê, na forma e com periodicidade a serem definidas pelo Comitê, relatórios sobre as disposições legislativas, regulamentares ou de outra natureza que tenham adotado para implementar a presente Convenção.

Artigo 30: Relatórios do Comitê

1. Com base em suas atividades e nos relatórios dos Estados Partes mencionados no Artigo 29, o Comitê apresentará um relatório em cada sessão da Assembléia Geral.
2. O referido relatório será levado ao conhecimento da Conferência Geral da UNESCO.



VIII. Cláusula transitória

Artigo 31: Relação com a Proclamação das Obras Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade

1. O Comitê incorporará à Lista representativa do patrimônio cultural imaterial da humanidade os elementos que, anteriormente à entrada em vigor desta Convenção, tenham sido proclamados "Obras Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade".
2. A inclusão dos referidos elementos na Lista representativa do patrimônio cultural imaterial da humanidade será efetuada sem prejuízo dos critérios estabelecidos para as inscrições subsequentes, segundo o disposto no parágrafo 2 do Artigo 16.
3. Após a entrada em vigor da presente Convenção, não será feita mais nenhuma outra Proclamação.

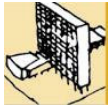
IX. Disposições finais

Artigo 32: Ratificação, aceitação ou aprovação

1. A presente Convenção estará sujeita à ratificação, aceitação ou aprovação dos Estados Membros da UNESCO, em conformidade com seus respectivos dispositivos constitucionais.
2. Os instrumentos de ratificação, aceitação ou aprovação serão depositados junto ao Diretor Geral da UNESCO.

Artigo 33: Adesão

1. A presente Convenção estará aberta à adesão de todos os Estados que não sejam membros da UNESCO e que tenham sido convidados a aderir pela Conferência Geral da Organização.
2. A presente Convenção também estará aberta à adesão dos territórios que gozem de plena autonomia interna, reconhecida como tal pelas Nações Unidas, mas que não tenham alcançado a plena independência, em conformidade com a Resolução 1514 (XV) da Assembléia Geral, e que



tenham competência sobre as matérias regidas por esta Convenção, inclusive a competência reconhecida para subscrever tratados relacionados a essas matérias.

3. O instrumento de adesão será depositado junto ao Diretor Geral da UNESCO.

Artigo 34: Entrada em vigor

A presente Convenção entrará em vigor três meses após a data do depósito do trigésimo instrumento de ratificação, aceitação, aprovação ou adesão, mas unicamente para os Estados que tenham depositado seus respectivos instrumentos de ratificação, aceitação, aprovação ou adesão naquela data ou anteriormente. Para os demais Estados Partes, entrará em vigor três meses depois de efetuado o depósito de seu instrumento de ratificação, aceitação, aprovação ou adesão.

Artigo 35: Regimes constitucionais federais ou não-unitários

Aos Estados Partes que tenham um regime constitucional federal ou não-unitário aplicar-se-ão as seguintes disposições:

a) com relação às disposições desta Convenção cuja aplicação esteja sob a competência do poder legislativo federal ou central, as obrigações do governo federal ou central serão idênticas às dos Estados Partes que não constituem Estados federais;

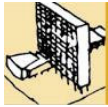
b) com relação às disposições da presente Convenção cuja aplicação esteja sob a competência de cada um dos Estados, países, províncias ou cantões constituintes, que em virtude do regime constitucional da federação não estejam obrigados a tomar medidas legislativas, o governo federal as comunicará, com parecer favorável, às autoridades competentes dos Estados, países, províncias ou cantões, com sua recomendação para que estes as aprovem.

Artigo 36: Denúncia

1. Todos os Estados Partes poderão denunciar a presente Convenção.

2. A denúncia será notificada por meio de um instrumento escrito, que será depositado junto ao Diretor Geral da UNESCO.

3. A denúncia surtirá efeito doze meses após a recepção do instrumento de denuncia. A denúncia não modificará em nada as obrigações financeiras assumidas pelo Estado denunciante até a data em que a retirada se efetive.

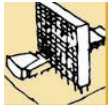


Artigo 37: Funções do depositário

O Diretor Geral da UNESCO, como depositário da presente Convenção, informará aos Estados Membros da Organização e aos Estados não-membros aos quais se refere o Artigo 33, bem como às Nações Unidas, acerca do depósito de todos os instrumentos de ratificação, aceitação, aprovação ou adesão mencionados nos Artigos 32 e 33 e das denúncias previstas no Artigo 36.

Artigo 38: Emendas

1. Qualquer Estado Parte poderá propor emendas a esta Convenção, mediante comunicação dirigida por escrito ao Diretor Geral. Este transmitirá a comunicação a todos os Estados Partes. Se, nos seis meses subseqüentes à data de envio da comunicação, pelo menos a metade dos Estados Partes responder favoravelmente a essa petição, o Diretor Geral submeterá a referida proposta ao exame e eventual aprovação da sessão subseqüente da Assembléia Geral.
2. As emendas serão aprovadas por uma maioria de dois terços dos Estados Partes presentes e votantes.
3. Uma vez aprovadas, as emendas a esta Convenção deverão ser objeto de ratificação, aceitação, aprovação ou adesão dos Estados Partes.
4. As emendas à presente Convenção, para os Estados Partes que as tenham ratificado, aceite, aprovado ou aderido a elas, entrarão em vigor três meses depois que dois terços dos Estados Partes tenham depositado os instrumentos mencionados no parágrafo 3 do presente Artigo. A partir desse momento a emenda correspondente entrará em vigor para cada Estado Parte ou território que a ratifique, aceite, aprove ou adira a ela três meses após a data do depósito do instrumento de ratificação, aceitação, aprovação ou adesão do Estado Parte.
5. O procedimento previsto nos parágrafos 3 e 4 não se aplicará às emendas que modifiquem o Artigo 5, relativo ao número de Estados membros do Comitê. As referidas emendas entrarão em vigor no momento de sua aprovação.
6. Um Estado que passe a ser Parte neste Convenção após a entrada em vigor de emendas conforme o parágrafo 4 do presente Artigo e que não manifeste uma intenção em sentido contrario será considerado:
 - a) parte na presente Convenção assim emendada; e



b) parte na presente Convenção não emendada com relação a todo Estado Parte que não esteja obrigado pelas emendas em questão.

Artigo 39: Textos autênticos

A presente Convenção está redigida em árabe, chinês, espanhol, francês, inglês e russo, sendo os seis textos igualmente autênticos.

Artigo 40: Registro

Em conformidade com o disposto no Artigo 102 da Carta das Nações Unidas, a presente Convenção será registrada na Secretaria das Nações Unidas por solicitação do Diretor Geral da UNESCO.

Feito em Paris neste dia três de novembro de 2003, em duas cópias autênticas que levam a assinatura do Presidente da 32ª sessão da Conferência Geral e do Diretor Geral da UNESCO. Estas duas cópias serão depositadas nos arquivos da UNESCO. Cópias autenticadas serão remetidas a todos os Estados a que se referem os Artigos 32 e 33, bem como às Nações Unidas.

O texto acima é o texto autêntico da Convenção devidamente aprovada pela Conferência Geral da UNESCO em sua 32ª sessão, realizada em Paris e declarada encerrada em dezessete de outubro de 2003.

EM FÉ DO QUE os signatários abaixo assinam, neste dia três de novembro de 2003.

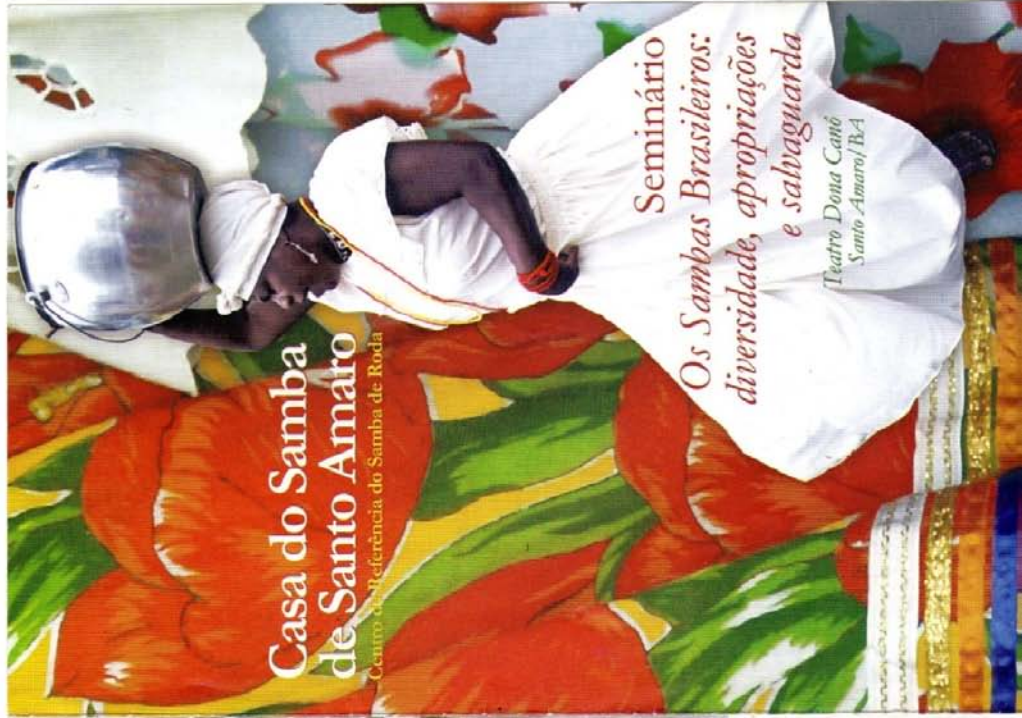
Presidente da Conferência Geral Diretor Geral

Cópia autenticada

Paris,

Assessor Jurídico,

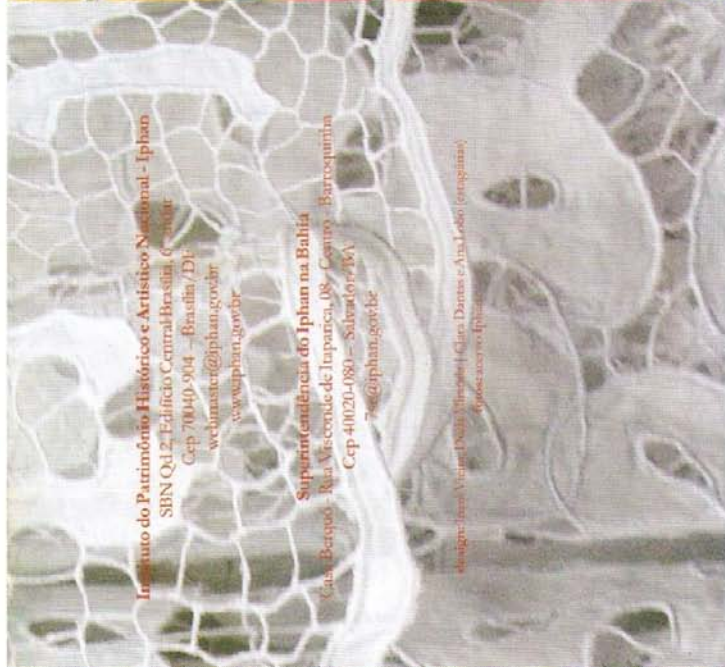
da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura



Casa do Samba de Santo Amaro
 Centro de Referência do Samba de Roda

Seminário
Os Sambas Brasileiros: diversidade, apropriações e salvaguarda

Teatro Dona Cantô
 Santo Amaro/BA



Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Iphan
 SBN Qd 2, Edifício Central Brasília, 60301-900
 Cep: 70040-904 - Brasília/DF
 www.iphaher.gov.br
 www.iphaher.gov.br

Superintendência do Iphan na Bahia
 Casa Barroco - Rua Visconde de Inapicua, 08 - Centro - Barroquinha
 Cep: 40020-080 - Salvador/BA
 www.iphaher.gov.br

Endereço: Rua Visconde de Inapicua | Casa Barroco e Casa Lobo (contiguo)
 CEP: 40020-080 | Salvador/BA

Artesista:



Realização:



Ministério da Cultura



Programação

Dia 14/09/07

17:00

Inauguração das obras de restauração do Solar Conde de Subaé e instalação da Casa do Samba de Santo Amaro - Centro de Referência do Samba de Roda.

Ministro da Cultura

Gilberto Gil Moreira

Governador do Estado da Bahia

Jaques Wagner

Presidente do Iphan

Luiz Fernando de Almeida

Secretário Executivo do MinC

Juca Ferreira

Secretário de Estado da Cultura da Bahia

Marcio Melrelles

Prefeito de Santo Amaro

João Melo

Coordenador-geral da Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia

Rosildo Moreira do Rosário

18:00

Abertura da Exposição Permanente **Samba de Roda: memória e vida** e lançamentos da segunda edição do CD Samba de Roda Patrimônio da Humanidade e do livro Dossiê Iphan 4 - Samba de Roda do Recôncavo Baiano.

19:00

Apresentação, na praça em frente ao Solar Subaé, de grupos tradicionais de batuques e sambas de várias partes do país e exibição nos intervalos de vídeos documentar os sobre essas formas de expressão.

Grupos que se apresentarão na praça:

Tambor de Crioula do Maranhão

Jongo de Piquete

Partido Alto do Rio de Janeiro

Samba Lenço de Mauá

Grupos de Samba de Roda de Santo Amaro e do Recôncavo

Dia 15/09/07

Seminário

Os sambas brasileiros: diversidade, apropriações e salvaguarda

Evento aberto ao público voltado para a divulgação da diversidade do universo do samba no Brasil – envolvendo suas origens, características e contribuições para a criação musical e cênica no Brasil e no mundo – para a discussão das iniciativas contemporâneas de salvaguarda dessas formas de expressão, bem como para o exame de suas apropriações, históricas e contemporâneas, no universo musical, cultural e político do país.

O seminário será composto de palestras seguidas de debates sobre esses temas, proferidas por especialistas em políticas culturais, artistas e pesquisadores.

10:00

Abertura

Ministro da Cultura **Gilberto Gil Moreira**

Presidente do Iphan **Luiz Fernando de Almeida**

11:00

A extensa família do samba - Mesa 1

Elizabeth Travassos - Jongo, caxambu, tambor

Fábio Gomes - O samba indígena

12:30

Intervalo para almoço

14:30

Batuques e sambas de umbigada - Mesa 2

Carlos Sandroni - O coco no Nordeste

Sergio Ferreti - O tambor de Crioula do Maranhão

Ralph Waddey - Os acervos e as pesquisas sobre o samba de roda

16:00

Cafézinho

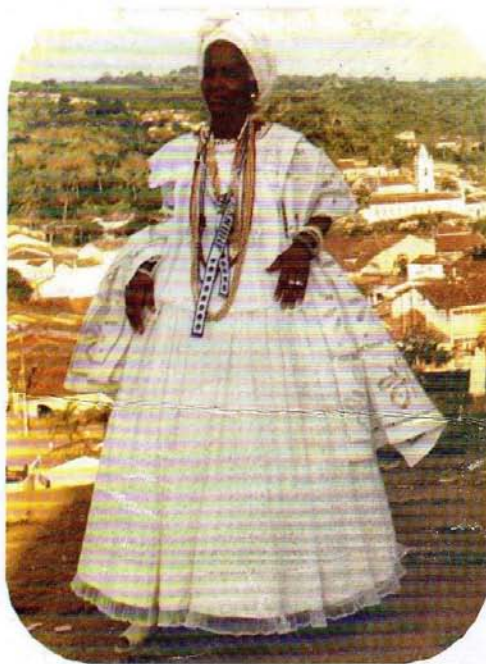
Samba, nação e MPB - Mesa 3

Hermano Viana - Samba e construção da nacionalidade

José Miguel Wisnik - Nacionalidade e construção do samba

Caetano Veloso - Samba, bossa nova e vanguardas musicais

I ENCONTRO DE MESTRES SAMBADORES IDOSOS DO RECÔNCAVO BAIANO



Local: Colégio Estadual da Cachoeira
Data: 06 de abril de 2008
Horário: 9h

Patrocínio:



PETROBRAS

Secretaria da Identidade
e da Diversidade Cultural

Ministério
da Cultura



Realização:



Parceria:

Associação de Pesquisa
em Cultura Popular e
Música Tradicional do
Recôncavo

Apoio:

Colégio Estadual
da Cachoeira

I ENCONTRO DE MESTRES SAMBADORES IDOSOS DO RECÔNCAVO BAIANO



O Samba de Roda do Recôncavo baiano é uma das mais importantes manifestações populares brasileiras. Tal manifestação pode ocorrer em diversas ocasiões, a exemplo das festas ligadas ao catolicismo popular, como dos santos Cosme e Damião, ou também conhecidas como “Caruru de São Cosme e Damião”

Em 2004 foi inscrito no Livro das Formas Expressão do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). O pedido de registro do Samba de Roda foi encaminhado pela Associação Cultural do Samba de Roda Dalva Damiana de Freitas e pela Associação de Pesquisa em Cultura Popular e Música Tradicional do Recôncavo, ambas da cidade de Cachoeira. Em 2005 juntamente com outras 43 expressões culturais internacionais, o Samba de Roda foi consagrado Obra Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela Organização das Nações Unidas pra Educação, Ciência e Cultura (Unesco), sendo a primeira expressão musical brasileira a obter o referido reconhecimento. Através do “I ENCONTRO DE MESTRES SAMBADORES IDOSOS DO RECÔNCAVO BAIANO”, a Associação Cultural do Samba de Roda Dalva Damiana de Freitas vem reunir mestres sambadores com o objetivo de contribuir com a preservação e difusão desta manifestação que vem sendo transmitida de gerações em gerações, e ainda oferecer aos sambadores mais antigos a oportunidade de discutir e apresentar suas atividades culturais junto aos seus grupos de Samba de Roda.

Grupo Cultural Filhos de Nagô

PATRIMÔNIO CULTURAL DO BRASIL E DA HUMANIDADE



Mário dos Santos

Coordenador Geral

34384634

Praça 02 de Julho, 19
São Félix - Bahia
CEP - 44.360-000

Fone - (75) 3526-9994-3324

E-mail: filhosdenago@bol.com.br



Associação Cultural do Samba de Roda
Dalva Damiana de Freitas

Contatos: sambasuerdieck@hotmail.com - (75) 8841-7501
D. Dalva Damiana/Any Manuela Freitas

**Laboratório de Etnomusicologia,
Antropologia e Audiovisual**

Contatos: leaa-reconcavo@uol.com.br
Tel.: (71) 8101-6380 - Francisca Marques



Cachoeira - Bahia - Brasil

SAMBA DE MARAGOGÓ

"Cultura Viva"

PAULO

Presidente

SM Produções (75) 9978 0030

Tel.: (75) 3526 2968 Trabalho

E-mail:

sambamaragogo@yahoo.com.br

End.: Rua Ponta do Souza, s/n°

CEP.: 44420-000 - Maragojipe-Bahia

SAMBA
Raízes de Angola

Jocelino Roque
Coordenador
jokaoba@hotmail.com

Oxx (71) 3651-2148 / 9961-1138
Telefax: Oxx (71) 3651-2712

São Francisco do Conde - BA.