

Levanta, mulher, e corre a roda

dança, estética e diversidade
no samba de roda de
São Félix e Cachoeira

Daniela Maria Amoroso



Coleção E-Livro

Levanta, mulher, e corre a roda
dança, estética e diversidade no samba
de roda de São Félix e Cachoeira

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor

João Carlos Salles Pires da Silva

Vice-reitor

Paulo Cesar Miguez de Oliveira

Assessor do Reitor

Paulo Costa Lima

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Diretora

Flávia Goullart Mota Garcia Rosa

Conselho Editorial

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Ninõ El-Hani

Cleise Furtado Mendes

Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

José Teixeira Cavalcante Filho

Maria do Carmo Soares Freitas

EDUFBA

Rua Barão de Jeremoabo, s/n Campus de Ondina

40170-115 Salvador-BA

Tel: (71) 3283-6160/6164

edufba@ufba.br

www.edufba.ufba.br

Daniela Maria Amoroso

Levanta, mulher, e corre a roda
dança, estética e diversidade no samba
de roda de São Félix e Cachoeira

Salvador
EDUFBA
2017

2017, Autora

Direitos para esta edição cedidos à **EDUFBA**.

Feito o depósito legal

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990,
em vigor no Brasil desde 2009.

Projeto Gráfico

Angela Garcia Rosa e Josias Almeida Jr.

Capa e Editoração

Josias Almeida Jr.

Normalização

Diego Santana Rocha de Jesus

Revisão

Lucas Guimarães Pacheco

Sistema de Bibliotecas - UFBA

Amoroso, Daniela Maria.

Levanta, mulher, e corre a roda: dança, estética e diversidade no samba de roda de São Félix e Cachoeira. - Salvador : EDUFBA, 2017.
185p. (Coleção E-Livro)

Modo de acesso: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/24144>

ISBN - 978-85-232-1620-7

1. Samba de roda - São Félix (BA) - História. 2. Samba de roda - Cachoeira (BA) - História. 3. Dança. 4. Cultura popular. 5. Pluralismo cultural. I. Título.

CDD - 793.31

Editora filiada à



Agradecimentos

Universidade Federal da Bahia. CNPq. Universidade Paris8-Saint Denis e programa Erasmus Mundus. Dr^a Suzana Martins. Dr. Armindo Bião (in memoriam). Dr. Jean-Marie Pradier. Dr. Andre Helbo. Dr. Fernando Passos. Dr. Sérgio Farias. Dr^a Lia Rodrigues. Dr^a Meran Vargens. Dr^a Ângela Reis. Dr^a Ciane Fernandes. Dr^a Cleise Mendes. D. Dalva e César do Samba. Beatriz da Conceição. Dona Teresinha, Dona Nufa, Mãe Mariá Lameu, Tii, Maúça, sr. Adalto e Anne. Elci e Nelito (in memoriam). Xanduca, Juliana Ágatte, Máira Valente, Patrícia Foucher e Thierry Foucher. Pedro Abib. Grupo Botequim e toda a comunidade. Aos meus pais e ao meu filho Luan por todo amor que compartilhamos.

Obrigada!

Sumário

Apresentação	9
Prefácio	15
Morando em Muritiba, São Félix e Cachoeira	19
Samba de roda: filho da tradição cultural e estética da Diáspora Africana	51
Composição estética do samba de roda: continuidade e particularidades	83
O samba de roda e as artes do espetáculo: da etnocenologia e do corpo brasileiro na Dança	127
Considerações finais	169
Referências	175

Apresentação

Agô, Agô, Agô! Pais e mães do conhecimento! Leitores, leitoras, professores, professoras, sambadeiras e sambadores!

Este trabalho, fruto do processo de quatro anos de pesquisa, tem como objetivo refletir, apresentar, analisar e compreender o samba de roda do Recôncavo Baiano, especificamente, das cidades de São Félix e Cachoeira, sob o ponto de vista das Artes do Espetáculo e da etnocenologia.

A dança, desde a infância, com o *plié* do balé clássico, passando pelo contratempo do *jazz*, até as contrações e relaxamentos, noções de peso, tempo, espaço e esforço das técnicas modernas, estiveram sempre dando a respiração para o meu corpo/ alma. Ao conhecer novos contextos, naturalmente, esse corpo/ alma foi se interessando em se contaminar por outras formas de dança: a capoeira, as danças dos orixás, e, principalmente, o samba. Diversas pessoas, lugares, situações e contextos entre gingas, xirés e “repinicados” compuseram esse breve percurso sobre o qual tomo a liberdade de relatar.

Algumas atividades que desenvolvi nos últimos anos têm contribuído para a minha formação e maneira de pensar/criar em dança. Uma delas foi o contato com o teatro, através da Cia. Arrastão de Teatro e do Espaço Cultural Semente quando, em 2002, éramos um conjunto de grupos de teatro, dança e circo que não tinham um local de trabalho e nem recursos para alugar uma sala de ensaio. Um ator, recém-chegado em Barão Geraldo, Campinas, com a experiência de trabalhos em teatro no Rio de Janeiro, Luis Carlos Nem, teve a ideia de fazermos um cabaré, com diversos números artísticos e, assim, arrecadar fundos para pagar o aluguel de um mês de um galpão, localizado nesse mesmo distrito. Foi o que fizemos, produzindo o *Cabaré do Semente*. Foi um sucesso, muitas pessoas, muitos artistas, muita alegria, muito apoio dos grupos mais velhos de Barão Geraldo como o Lume, o Barracão Teatro, a Boa Companhia e a Cia. Sarau. Tomamos a decisão: fundar o Espaço Cultural Semente, um espaço que teria como objetivo a criação e a promoção de eventos artísticos.

Diversos espetáculos foram realizados, dentre os quais participei do *Maria Maria*, da Cia. Arrastão, do espetáculo infantil *Pipoca e circo*, do espetáculo de dança *Deixa eu livre*, além dos diversos cabarés. Além desses, outros espetáculos passaram pelo *Semente*, apresentações musicais, eventos de samba, de cultura popular, mostras de vídeo, oficinas etc. Nesse espaço, que se tornou há quatro anos um Ponto de Cultura da cidade de Campinas, através do apoio do Ministério da Cultura, tive a oportunidade de trocar informações, de criar, de apresentar-me como artista, ministrar oficinas de dança e de ganhar experiência na produção artística.

Outra atividade que julgo de grande relevância em minha formação foi o contato com a música e, em especial, com o samba, que tive a chance de conhecer através do Núcleo de Samba Cupinzeiro, na cidade de Campinas. A valorização do samba e da cultura popular, o entendimento da história do samba no Estado de São Paulo, suas origens africanas e suas diferenças com relação ao samba carioca foram valiosas experiências para que eu pudesse entender o que há por trás da dança do samba, dos passos do miudinho, do corta jaca, da tiririca. No *Cupinzeiro*, aprendi sambas, conheci as obras de poetas como Nelson Cavaquinho, Candeia, Dona Ivone Lara, Toniquinho Batuqueiro, Geraldo Filme, Paulo César Pinheiro, Velha Guarda da Portela e tantos outros.

A roda de samba foi-me apresentada como um momento democrático de conversa, de música, de poesia, de melodia, de dança e de batucada. A palma de mão, os pandeiros, o tamborim, o reco-reco, o cavaquinho, o surdo e o violão de sete cordas, eis o time de instrumentos formado para a roda. Enio Bernardes, Anabela Leandro, Edu de Maria, Eduardo Fiorussi, Alfredo Castro, Daniel Romaneto, Aureluce, Charbel, Bruno Ribeiro, sr. Pedrinho do Borel e Lucas da Rosa (*in memoriam*) e eu éramos os integrantes desse time.

Especificamente, nesse caminho de investigação em dança, passei por um processo de criação que julgo vital mencionar porque foi o primeiro contato com a cultura “afro-baiana”. Em uma das disciplinas de danças brasileiras, no curso de dança da Unicamp, tive a oportunidade de conhecer uma mãe de santo – Mãe Dango – como colaboradora da professora Graziela Rodrigues, em algumas de suas aulas. A proposta de uma de suas aulas foi o seguinte: as danças dos orixás eram mostradas pela Mãe Dango para a turma e nós tínhamos que desenvolver um

trabalho de criação através do material dado em sala. Muito bem, era a Bahia chegando à minha vida e, durante o curso, passei a ler sobre sua matriz religiosa, o candomblé: Nina Rodrigues, Roger Bastide, Pierre Verger e Carybé. O meu processo de criação resultou num trabalho, intitulado *Embala eu*, um solo de quatro minutos, que teve como tema a maternidade e inspirado na movimentação da dança de Yemanjá. Os laboratórios de criação foram tão emocionantes, que eu não quis parar o meu processo. O espetáculo *Deixa eu livre* foi o desdobramento deste. Neste espetáculo, combinei elementos da dança contemporânea, da capoeira Angola, do samba de roda e inseri a coreografia *Embala eu*. Este espetáculo foi selecionado, financiado e apresentado na Bienal SESC de Dança de 2004, cujo tema era *O corpo brasileiro na dança*.

A capoeira angola, por sua vez, significou a descoberta de uma filosofia de vida e os ensinamentos passados na prática do jogo e na roda da capoeira, na figura de mestre Jogo de Dentro, filho de capoeira de mestre João Pequeno e, conseqüentemente, neto de mestre Pastinha, foram ensinamentos para a vida e para a minha maneira de pensar, inclusive a dança. O fascínio pela capoeira angola levou-me a participar do processo de criação do espetáculo *Quando as pernas fazem miserê*, que conta a história de mestre Pastinha. Trabalhei como assistente de direção e como coreógrafa durante os seis meses de criação e como coordenadora de ensaios no período das apresentações. O projeto, idealizado por Luis Carlos Nem, diretor da peça, foi financiado pela Petrobras através da Lei de Incentivo à Cultura do Governo Federal, em 2005.

O ato de coreografar, através da criação dos atores-dançarinos foi um desafio e também um enorme prazer, sempre em parceria com a coreógrafa e dançarina Renata Lima. Nós tínhamos, como material de trabalho, corpos com diferentes *backgrounds*, o que foi, ao mesmo tempo, um presente e um problema, mas consegui equilibrar os talentos tão diversos para esta produção.

Inserida nessa dinâmica de produção cultural-artística, senti a necessidade de continuar os meus estudos acadêmicos e concretizar o sonho de unir duas atividades de minha vida, que eram indissociáveis, a arte e a academia, com o início do meu Mestrado em Política Científica e Tecnológica, cujo programa apresentava linhas de pesquisa em Ciência e Tecnologia, bastante distantes da arte. A minha dissertação foi pioneira ao inaugurar esse campo de pesquisa no Departamento de Política

Científica e Tecnológica da Unicamp, em 2004. No entanto, o prazer de realizar uma pesquisa no campo do conhecimento das artes como ciência foi alcançado quando ingressei no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em 2006.

Chegando a Salvador, com o meu companheiro Enio Bernardes, e grávida de oito meses do meu filho Luan, enfrentei algumas dificuldades, por exemplo, quando começamos a procurar uma moradia, mas contamos com a ajuda do amigo e colega, Pedro Abib, o qual nos acolheu e rapidamente nos mostrou o modo de vida baiano. Foi na madrugada do dia sete de abril de 2006, depois de uma feijoada com samba, em comemoração ao aniversário de Pedro, que Luan nasceu. Em seguida, fomos morar na Rua da Cacimba, no bairro de Itapuã, durante o primeiro ano em Salvador. Mesmo distante da Escola de Teatro da UFBA, era muito bom desfrutarmos da tranquilidade da praia de Itapuã. Nesse período, começamos a nos reunir com amigos de Itapuã e do distrito de Lauro de Freitas, o que resultou no nascimento do Grupo Botequim de samba, do qual, fui fundadora e a pandeirista até 2012.

Dessa maneira, a Dança, o estudo acadêmico e o samba são caminhos da encruzilhada que direcionaram esse momento de minha vida. Pelo samba, pelo estudo e pela Dança, cheguei ao Recôncavo Baiano, nas cidades de Muritiba, São Félix e Cachoeira. Lugares de identificações, estranhamentos e, principalmente, de relações humanas. Conviver nesses lugares tem sido um aprendizado constante, uma sabedoria de vida para mim.

Essa inserção da minha vida acadêmica e pessoal no campo da pesquisa foi além da perspectiva metodológica, por várias razões, por exemplo, a de ouvir o meu filho chorar, dizendo “ó paí, mamãe!”, sem ter aprendido essa expressão dentro de casa ou a de acordar quatro horas da manhã com ele pedindo, aos gritos, para Enio tocar a viola ou para ligar o DVD com o “titio” César do Samba.

Uma das minhas primeiras experiências nestas cidades foi constatar a questão sobre a etnia, com relação ao estranhamento entre pessoas de *background* cultural diferente. Certa vez, escutei de uma jovem senhora, mãe de seis filhos, que eu não podia tomar sol por causa da minha cor. Como assim? Claro que eu posso tomar sol. Essa foi minha primeira reação (em pensamento). Mas, logo pensei comigo mesma: “o que você quer? Que ela te chame de morena?” O fato é que, na Bahia,

eu sou mesmo branquinha! Sou o estereótipo da sinhazinha, como brincou Bibi na festa de aniversário do grupo de samba de roda Filhos de Nagô: “Eita, hoje tem uma sinhazinha se acabando no samba. Eita sinhazinha que samba!”

Este livro foi um grande desafio para mim em vários aspectos. Em primeiro lugar, a construção da aliança entre os métodos de pesquisa – relatos, descrições, entrevistas, registros e reflexões sobre a experiência vivida no campo, junto aos dois grupos selecionados para esta pesquisa com os conceitos acadêmicos, entendidos como base teórica. E, em segundo lugar, estudar sobre a Diáspora Africana do Atlântico negro, a partir de Paul Gilroy e Stuart Hall, assim como sobre a estética da diáspora no Atlântico Sul, em especial em expressões culturais brasileiras, como a capoeira, o candomblé e o samba, nas obras de Suzana Martins, Pedro Abib, Inaicyr Falcão, Armino Bião e Antonio Frigerio, os quais contribuíram para construir a relação entre as singularidades da estética geral da diáspora e as especificidades da estética brasileira, principalmente, a “afro-baiana”.

Estes estudos somados às bibliografias brasileira e francesa da etnocologia foram relevantes para a compreensão das duas primeiras proposições deste trabalho. A primeira é a de que o samba de roda é uma expressão cultural resultante dos processos diaspóricos no Recôncavo Baiano, na qual o reconhecimento e identificação de elementos de matrizes africanas, já transculturadas e reconceituadas através de processos que envolvem relações de poder, de sexo, de geografia, de economia e de identidade, se dá, principalmente, pela estética. Na segunda proposição, entende-se que o corpo é, no samba de roda, o lugar da memória, da ancestralidade e da criatividade, e é ele quem revela as identidades de seus integrantes, que não assumem o sentido da escultura físico-corporal, de linhas e curvas, que deram muitas vezes o tom de exótico ao corpo negro. Assim, assumem o sentido da herança que o passo do miudinho ou da umbigada, inscritos na corporalidade dos sambadores e sambadeiras do Recôncavo Baiano, trazem desde os batuques, fados e lundus.

Dessa forma, estudos sobre os batuques, lundus e fados, como os de José Ramos Tinhorão e de Edison Carneiro, além de Câmara Cascudo, Antonio Araújo, e outros, e sobre o próprio samba de roda, como os de Ralph Waddey, Francisca Marques e o Dossiê do Samba de

Roda, foram fundamentais para compreender uma possível genealogia do samba de roda.

O aprofundamento desse olhar foi desenvolvido a partir dos estudos em etnocenologia e da sua proposição metodológica, principalmente, no que se refere à contextualização do sujeito/objeto e da premissa da prática corporal, como apetência do pesquisador, o que lhe confere um olhar único sobre o seu objeto/sujeito. A revisão de literatura da etnocenologia brasileira, fundada nos estudos de Armindo Bião e na etnocenologia francesa, com os estudos de Jean-Marie Pradier, foi realizada com a finalidade de entender o samba de roda na “etnocena” espetacularizada. Nesse olhar sobre a espetacularidade do samba de roda, a dança e seus elementos de coreologia, a roda e a atmosfera festiva são elementos estéticos de destaque no contexto histórico, social e cultural do Recôncavo Baiano. Nesse sentido, uma terceira proposição: o samba de roda tornou-se uma referência estética, expressa no corpo em festa, autônoma e dinâmica, que transforma e é transformada pelo contexto político, geográfico e econômico de cada época e é gerida, prioritariamente, por aqueles que fazem o samba de roda.

Prefácio

Conheci Daniela quando ela ainda estava grávida do seu primeiro filho, Luan, e chegando a Salvador para ingressar no curso de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA), em 2006. Surpreendi-me, nesse nosso primeiro encontro, por ela estar grávida já com oito meses. Mas Dani imediatamente reagiu à minha constatação e surpresa, assumindo a responsabilidade de realizar o desenvolvimento da sua pesquisa em campo, pois o seu objeto de estudo, do qual ela estaria estudando e pesquisando, exigia esse olhar com base antropológica e com perfil baseado na etnocenologia.¹ Era uma situação *sine que non* para que o desenvolvimento do seu projeto sobre samba de roda tivesse êxito.

Observando a trajetória de Dani, antes mesmo de se tornar uma cientista da arte e professora universitária, ela iniciou os seus estudos acadêmicos no curso de graduação em Economia, na Universidade Estadual de São Paulo (UNESP), na cidade de Araraquara. Porém a dança sempre esteve presente ao longo da sua vida e, assim, ela ingressou no curso de graduação em Dança na Universidade de Campinas (Unicamp), em São Paulo. E conjugando, ou melhor, juntando as “peças desses quebra cabeças” de um projeto de mestrado, ela alinhou as interfaces de dança-corpo-tecnologias, resultando num trabalho científico-acadêmico, no qual ela se debruçou em estudar essa relação entre a dança, o corpo e a tecnologia – “uma relação dialética” e foi defendida no Departamento de Política Científica e Tecnológica (DPCT), na Unicamp. Como ela mesma diz, a sua formação educacional em Economia ajudou-lhe muito a despertar questões sobre o uso das tecnologias e sobre “a sede das novas descobertas (autores como Hobsbawn, Landes, Piore e Sabel, Freeman, entre outros, trouxeram o arcabouço teórico do processo)”.²

1 Etnocenologia trata-se de uma perspectiva interdisciplinar que estuda e analisa os comportamentos espetaculares de manifestações culturais, históricas, artísticas e entre outras.

2 Frase retirada do seu memorial, o qual foi apresentado no seu ingresso no curso de doutorado do PPGAC/UFBA.

Retornando à trajetória de Dani, na sua formação artístico-científica, ela teve a oportunidade de adquirir conhecimentos também no teatro, no circo, através de vários cursos ao longo da sua formação educacional na cidade de São Paulo, tornando assim uma professora artista com uma formação eclética, sustentada por experiências criativas e técnicas. Durante o seu curso de doutorado no PPGAC/UFBA, tive o prazer de ser sua professora orientadora, e em momento algum, mesmo grávida e depois cuidando de um bebê recém-nascido, Dani desanimou da sua caminhada artístico-científica, muito pelo contrário, parecia que esta nova vida em terras baianas vitalizava a sua determinação e alegria de viver.

Este livro traz uma significativa contribuição para a literatura brasileira, no que se refere aos estudos afro-brasileiros, especificamente, à cultura afrodescendente da Bahia, tão ainda carente na nossa formação educacional. Trata-se de resultado de um trabalho acadêmico-científico, que teve a realização de uma pesquisa de campo intensa e externa, pois Dani e família residiram na cidade de Muritiba, Recôncavo baiano, para estar próxima, participando dos acontecimentos e festejos do samba de roda e de seus participantes, observando, anotando, filmando, fotografando etc. Envolvida pela cultura local, este livro apresenta essa dinâmica, em que aparecem personagens como Dona Dalva e Dona Bibi, entre outros, desvendando um universo multicultural e interdisciplinar, e, assim, de capítulo em capítulo, somos seduzidos por esse universo étnico-cultural dos mais relevantes do Brasil.

Além disso, este livro, organizado a partir de um modelo acadêmico, demonstra a precisão dos fatos com lógica racional consubstanciada, porém com muita criatividade e humor. Dani anima ao leitor a ter fôlego e ir adiante nesta leitura prazerosa para que ele possa chegar às suas próprias conclusões sobre esta manifestação espetacular baiana – o samba de roda do Recôncavo baiano!

Como acostumava dizer um dos meus amigos, “o samba não morre, ele pode até desmaiar, mas não morre não”! Portanto, leitores e leitoras, este livro reanima de maneira vital os conhecimentos sobre o samba e com muita propriedade qualifica, acentua e valoriza essa manifestação sociocultural das mais antigas da história do Brasil. O que antes era visto com muito preconceito sociocultural, essa manifestação étnico-racial vinda de negros africanos em navios negreiros, dançada nas senzalas,

nos candomblés, o samba de roda do Recôncavo baiano veio para ficar e com muita garra, desdobrou-se em outras modalidades de sambas, sendo reconhecido de maneira quase que mundial. É um dos ícones estéticos dos mais relevantes do Brasil, o samba é inquestionável!

Enfim, este livro traz também o olhar feminino e doce de uma pesquisadora estreante, sobretudo, engajada na cultura e na arte de dançar e tocar³ o samba de roda.

Aproveito para convidar os leitores e leitoras a se debruçarem neste conteúdo fascinante dessa manifestação espetacular, desejando a todos e todas uma excelente leitura! Sarava!

Dr.^a Suzana Martins

Professora titular da Escola de Dança
Coordenadora do Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas (2013-2015)
Universidade Federal da Bahia

³ Daniela toca pandeiro e canta. Junto a um grupo de amigos e pesquisadores, criaram o Grupo Botequim, em 2006, no bairro de Itapoan, na cidade de Salvador, Bahia.

Morando em Muritiba, São Félix e Cachoeira

Do interior paulista à Bahia: no samba, na capoeira e no candomblé nasce uma fascinação estética

Uma das primeiras perguntas que amigos me fizeram quando cheguei à Bahia foi por que sair de São Paulo e vir para o Recôncavo, especificamente para São Félix e Cachoeira. É claro que decidi viver no Recôncavo porque tinha o objetivo do trabalho de campo para minha pesquisa do doutorado, mas o que levou a me interessar por essa região foi, sem dúvida, um sentimento de curiosidade pela cidade de Cachoeira. No ano de 2004, tive a oportunidade de vir a Salvador para um encontro de capoeira angola, organizado pelo mestre Jogo de Dentro, e um dos passeios desse encontro foi, justamente, uma visita à Cachoeira e à São Félix. Um dia, apenas. Tivemos, todos do grupo de capoeira Semente do Jogo de Angola, a honra de conhecer o mestre Kennedy (*in memoriam*), de São Félix, e de fazer uma roda na praça da rodoviária dessa mesma cidade. Passei alguns dias em Salvador nas atividades do evento e, quando este acabou, decidi permanecer alguns outros dias e viajar para a Ilha de Itaparica e para Cachoeira. Assim o fiz.

Para Itaparica, fui sozinha, e, caminhando, conheci dois terreiros de Egunguns, cujos nomes não me recordo. Logo depois, fui convidada por Paula, mãe de minha amiga Melissa, para fazer uma visita com seu grupo de turistas-pesquisadores em Cachoeira. Ela me deixou com a dica de que haveria uma festa num terreiro de candomblé conhecido da cidade. Qual não seria minha surpresa quando cheguei ao terreiro e soube que era Gaiaku Luiza a mãe de santo da casa, por quem tive a honra de ser abençoada e ouvir algumas histórias sobre a Faculdade de Medicina, onde ela tinha um tabuleiro de acarajé, e sobre o primeiro cartão postal de uma baiana de acarajé da Bahia, no qual a modelo era

ela mesma. E depois a oportunidade de assistir à festa daquela casa que é uma das mais importantes representantes da tradição gêge da religião afro-brasileira.

Quanta beleza aos olhos de uma paulista que acabara de realizar um trabalho coreográfico sobre a dança de Yemanjá em uma das disciplinas de danças brasileiras, no curso de Dança da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). O fascínio estético apreendido no candomblé foi o que me trouxe a Cachoeira, à Bahia, enfim. Decidi voltar a São Paulo e me dedicar mais intensamente à capoeira, que era, na época, a prática que me ligava a esse mundo desconhecido e fascinante. Coreografei e fui assistente de direção em uma peça intitulada *Quando as pernas fazem miserê*, que contava a vida de um dos grandes mestres da capoeira angola, o mestre Pastinha. Ao mesmo tempo, o samba paulista nas rodas do grupo Cupinzeiro, em Campinas, trazia o samba em forma de música, canto e dança, despertando-me para um início de entendimento da cultura brasileira. Foi nessa época que o pandeiro veio parar em minhas mãos e que decidi estudar o samba da Bahia, aquele samba que, depois da roda de capoeira, o mestre puxava no berimbau e no atabaque.

Não teria mais sorte ao parar o meu projeto nas mãos de Suzana Martins, que o leu e resolveu me orientar. Uma orientadora que, além de ter estudado, profundamente, a dança de uma das yemanjás, a Ogunté, acabara de realizar a pesquisa sobre o samba de roda no momento da elaboração do dossiê *Samba de Roda*. (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2006a) E ainda em Campinas, a responsável pelos meus primeiros passos na pesquisa em danças brasileiras, Inacyra Falcão, fora quem me estimulou a ir até o final do processo seletivo do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC). Esse trajeto, resultado de um somatório de intuição, sorte e determinação, trouxe-me a Muritiba, São Félix e Cachoeira, conjunto de cidades sobre as quais tratarei a seguir.

Pisando em terras às margens do Paraguaçu

Figura 2 - Cachoeira vista de São Félix



Fonte: Nei Budica, fevereiro de 2009.

Durante o período de março a outubro de 2007, residi na Rua dos Artistas, no centro de Muritiba; durante o período de outubro de 2007 a março de 2009, residi em São Félix, no Beco de Guilhermina, Morro Deus Menino, no bairro Baixa Fria. Entre março e novembro de 2009, realizei visitas às cidades de São Félix e Cachoeira para finalizar a pesquisa e realizar algumas das entrevistas. Ainda vale detalhar que houve uma interrupção durante o período de quatro meses, setembro a dezembro de 2008, durante o qual estive em Paris, na Universidade Paris VIII – Saint Denis, como *scholar* selecionada no Programa *Erasmus Mundus en Spectacle Vivant*.

A imersão nas cidades foi fator condicionante da escolha e determinação do sujeito de pesquisa e da contextualização do “eu pesquisador” no ambiente cultural do samba de roda. O deslocamento da posição de sujeito-observador para a posição de parte do sujeito a se estudar

trouxe interrogações que, aliadas ao estudo contextual do objeto, revelaram o imaginário, o modo de vida, ou seja, a cultura desse lugar. Tais relações são descritas no item que se segue como identificações e estranhamentos do “eu pesquisador”.

Identificações e estranhamentos: invadir cuidadosamente e deixar-se ser contaminado

Uma das primeiras lições que se aprende na capoeira e no samba é a de saber chegar num lugar onde se é desconhecido, seja como novato, seja como visitante. Trata-se de um comportamento. É como entrar na roda de capoeira: esperar sua vez para jogar, tentar entender quem é quem, ou seja, quem é o mestre, quem são os capoeiras iniciantes e os experientes, como aquele grupo toca os berimbau, como se inicia o jogo etc.; ou no samba: sentar na roda se for convidado, pegar um instrumento se de fato souber como tocá-lo, puxar um samba se de fato souber a letra etc. Chegar “abafando” é uma das atitudes não quistas nessas expressões da cultura brasileira e essa lição já me havia sido ensinada em experiências anteriores. Isso não quer dizer que o erro seja proibido, pelo contrário, o erro faz parte e é aceito com muito bom humor; e é daí que nascem os apelidos, as piadas, as relações e revelações. Partí, assim, do princípio de que quem quer aprender, olha, ouve e participa enquanto aprendiz. Fui uma aprendiz da vida de São Félix e Cachoeira, e é através desse aprendizado baseado em identificação, aceitação, estranhamentos e adaptação que pretendo contribuir para que o leitor entre na roda do samba.

O primeiro lugar que conheci, em São Félix, foi à Casa de Cultura Américo Simas, cuja diretora era e continua sendo Beatriz da Conceição ou, simplesmente, “Bibi”. Prestativa e interessada, ela me mostrou a casa da cultura, falou sobre suas demandas, sobre as dificuldades e sobre a riqueza cultural de São Félix. O calendário cultural que ela exibia revelava a quantidade de festas, lavagens, terreiros e sambas que a cidade tem. Festejos católicos, de candomblé, de carnaval, de dias cívicos marcam esse calendário e mostram a convivência harmoniosa entre matrizes religiosas diferentes e a característica festiva do Recôncavo Baiano.

Enquanto estratégia de inserção, como já dito, destaca-se a moradia fixa no lócus da pesquisa e, além disso, a atividade de professora de

inglês na Casa de Cultura Américo Simas. Apesar do desejo de residir em Cachoeira ou São Félix e da ajuda generosa de sr. Adalto, senhor cachoeirano e aposentado, que tem como uma de suas ocupações ajudar viajantes e estrangeiros que chegam a Cachoeira e a São Félix, não encontrei casa certa. Por três vezes, ele me acompanhou na procura de casas para alugar, mas não encontrei nenhuma disponível, quase sempre porque já haviam sido alugadas aos estudantes da nova Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) ou a funcionários do hospital de São Félix. Foi na cidade de Muritiba, a três quilômetros de São Félix, que encontrei uma morada, para onde fui juntamente com minha família. Apesar de ser uma cidade agradável, ainda me deixava muito distante do eixo Cachoeira-São Félix. Foi na busca de uma aproximação e de um vínculo que sugeri à Bibi um curso gratuito de inglês para iniciantes e adolescentes na casa da cultura. A sugestão foi imediatamente acatada e iniciei os primeiros contatos com essa que viria a ser minha referência principal na dança do samba de roda. Essa foi a primeira atividade de ensino que realizei e que se repetiria mais tarde com as bancas de Português, de Inglês e de Matemática na casa de São Félix.

Durante as aulas de Inglês, conheci d. Teresinha, doceira e artesã da cidade, que me indicou uma casa, finalmente, em São Félix. E foi nessa casa, em São Félix, que pude me sentir como integrante e moradora, e pude me relacionar com vizinhas, com crianças amigas do meu filho Luan, com senhoras voltando da missa na Igreja Deus Menino, com os moradores, enfim. A casa fica numa passagem, num caminho-atalho para o Morro Deus Menino, que economiza, para os transeuntes, uma curva da rodagem de São Félix-Muritiba. Esse atalho é uma ladeira íngreme, no meio da qual fica justamente essa casa. Isso provoca vários acontecimentos que me chamavam a atenção, como, por exemplo, o de as pessoas pararem e se escorarem na mureta do portão da frente para descansar, para pedir um copo d'água, para conversar com Luan quando ele nem ainda falava.

Quantas senhoras conheci ali na mureta da casa. Luan aprendeu a tomar a benção com essas senhoras que pacientemente paravam, abençoavam-no e conversavam com ele, “oi vovó, e cadê mamãe?”. Coisas que estavam fora e entravam em casa como se não existisse separação. E foi nessa casa que dona Cleuza, mãe de Sinara e Maiara, sambadeiras

mirins do Esmola Cantada,¹ trabalhou comigo na manutenção das tarefas domésticas duas vezes por semana. Tinha dias que as duas filhas vinham, contavam-me da escola, da vontade de trabalhar logo, do samba do Esmola Cantada, quando eu perguntava, e tinha dias que vinham as três e o irmãozinho. Foram essas duas meninas que me contaram como o samba é passado no samba do Esmola Cantada, como é natural sambar nesse lugar; e foi com elas que registrei imagens do samba, delas sambando, vestidas, arrumadas e querendo ser filmadas. Nessa família pude perceber o quanto uma atividade lúdica, de dança e canto, pode contribuir para aliviar certas tensões familiares.

Foi ainda nessa casa que Bibi sambou várias vezes, com a professora Gilsélia e sua prima Sui. Foi lá que muitos amigos de Salvador e de São Paulo visitaram e passaram a conhecer o samba de roda, que muita comida baiana e paulista foi feita (muitas vezes com panela emprestada), que Luan foi benzido por Tií (benzedeira da região), que a cantora carioca Teresa Cristina assistiu ao vídeo *Filhos de nagô*, que meu marido tirou o primeiro samba de roda, que, enfim, eu deixei de ser só a “branquinha” de São Paulo para ser a Dani, felizmente querida por essas pessoas tão generosas. Foi nessa casa também que aprendi a não ser individualista, a receber as pessoas dentro de casa, a brincar, a cantar, a conversar com tanta gente diferente. Aprendi a trocar o verbo jogar pelo “rumar”, o estourar pelo “pocar”, a mandioca pelo aipim, o feijão com alho paulista pelo feijão baiano recheado de carnes, o boa tarde pelo “boa”, a chamar uma criança de “titia”, meu filho de “pai”, de ser chamada de “mãe” por todos os homens, a comer siri catado, maniçoba, xinxim de bofe, moqueca de siri, de sururu, bolo de massa (carimã), mingau de milho, de tapioca e tantas outras delícias da culinária do Recôncavo.

Foi ali que senti o calor e a frescura de morar num vale às margens do Rio Paraguaçu, onde via todos os dias o trem passar pela ponte D. Pedro II e onde, numa noite, meu companheiro e eu ouvimos os toques dos atabaques e resolvemos seguir o som que parecia vir de baixo, no entanto, quando descíamos na altura da ponte, o som sumia, quando

1 O Esmola Cantada é um grupo cultural que realiza umas das festas mais tradicionais de Cachoeira, a festa em devoção à Santa Cruz. Para arrecadar fundos para essa festa, os integrantes passam de casa em casa pedindo a esmola e como agradecimento cantam sambas de roda. Dentre os grupos que tenho visto em Cachoeira e São Félix, é o único que apresenta um coro formado por mulheres. Está localizado na Ladeira da Cadeia, em Cachoeira.

voltávamos para cima do morro, o som voltava; fomos para o outro lado da ponte, em Cachoeira, e encontramos um samba de caboclo, cujos organizadores nos receberam generosos. Foi nessa casa também que cheguei tantas vezes feliz de ter ido a festas de candomblé, de ter corrido atrás do miudinho no samba do Filhos de Nagô ou de sr. Geninho, ou simplesmente de ter ido ao mercado ou à feira de Cachoeira.

Foi nessa casa, pensando na dialética das categorias sociológicas, a casa e a rua, de Roberto DaMatta (1997), que compreendi que a graduação da oposição entre uma categoria e outra deve de fato ser considerada. As fronteiras entre a casa e a rua não são nítidas e definidas. Elas são difusas e quase não se percebe quando acaba a casa e se começa a rua, ou vice-versa. No Recôncavo, essas fronteiras são amolecidas.

A Daniela, para me distanciar por um momento de mim mesma, depois dessa vivência, quando entra para sambar num samba de roda, transforma-se em outra Daniela em comparação àquela que chegou a Salvador. Sinto-me e coloco-me próxima da cultura do samba no momento. Sambar deixou de ser um fato extraordinário, no qual, enquanto dançarina em aprendizagem devia me concentrar para dançar de acordo com os padrões ali criados, e passou a ser algo natural, espontâneo, cheio de significados e sentimentos. É como se eu estivesse no mesmo tempo e espaço daqueles que são os “donos do samba”. Não estou dizendo que me sinta uma sambadeira porque sei das limitações que a distância cultural impõe, no entanto, é como se eu quebrassem as fronteiras.

É fato e não posso negar que a proximidade que venho tendo com o samba desde São Paulo, ouvindo sambas, tocando pandeiro, fazendo coros em rodas de samba e sendo integrante de um grupo de samba em Salvador, desde 2006, auxiliou-me na compreensão de diversas situações e, principalmente, na liberdade em me sentir de dentro, e não uma estrangeira. O samba me fez ter uma identidade comum com o Recôncavo.

A casa é um lugar de revelação e de acontecimentos através do qual pude notar a evolução da minha própria liberdade no samba de roda. Aos poucos, pessoas foram se chegando; elas me visitavam, vinham para o aniversário do Luan, ou para benzê-lo quando ficava zangado demais, ou para me entregar uma panela de maniçoba, ou para arrumar a bacia do banheiro, ou para pedir a escada emprestada, ou para fazer

samba. A casinha de São Félix – nos moldes tradicionais, com seus três quartos e um banheiro enfileirados em paralelo com a sala comprida e a cozinha, com seu telhado de telha e um quintalzinho arejado com pés de acerola, pitanga e maracujá – tinha a janela da sala como moldura de um quadro que amanhecia e anoitecia todos os dias. Ou seja, como a casa era no alto do morro Deus Menino, via-se Cachoeira, o Rio Paraguaçu e a Ponte D. Pedro II no enquadramento da janela. Ah, via-se também o trem que passava na ponte e me fazia esperar 20 minutos para poder atravessar a rua e chegar à rodoviária para pegar um ônibus para Salvador. A passagem do trem, seja de Cachoeira a São Félix ou vice-versa, era sempre um momento de tensão porque pessoas, bicicletas, carros, cavalos, motos, vans, ônibus e o próprio trem se misturavam. Tensão para mim, é claro, pois não parecia ser para os sanfelistas e cachoeiranos, salvo quando o trem parava no meio da ponte – única via de passagem de uma cidade para a outra.

Certa vez, fui buscar Luan na escola – quer dizer, no colégio – pelas 11h30min da manhã e, na volta, com ele no carro, vi a confusão e o trem parado no meio da ponte. Tinha quebrado, tudo parou, só os transeuntes conseguiam se locomover. Deixei o carro do lado de Cachoeira e voltei para casa a pé. No final da tarde, voltei para buscar o carro. E outras pessoas também o fizeram. A convivência de meios de transporte diferentes com uma estrutura ainda do século XIX revela, para mim, a confluência de diferentes épocas num mesmo lugar, num mesmo espaço. No mesmo lugar, por exemplo, pelo qual as provedoras da Boa Morte levaram Nossa Senhora da Glória de São Félix a Cachoeira no primeiro dia do ciclo de atividades da Irmandade, em 2007. A ponte, além de uma estrutura física que une geograficamente São Félix a Cachoeira, é um lugar de encontros e de convivência entre traços de uma vida rural e de outra, urbana. É um elemento simbólico nos moldes do que Roberto DaMatta (1997) explica sobre o processo de simbolização. A ponte não foi deslocada de um lugar para o outro, mas sim, de uma época para outra. Além disso, a ponte cortando transversalmente o curso do Rio Paraguaçu remete à forma de uma encruzilhada, elemento conceitual e simbólico desse trabalho.

Figura 4 - Ponte D. Pedro II sobre o Rio Paraguaçu



Fonte: Nei Budica, fevereiro de 2009.

Após esse período de vivência no eixo Cachoeira, São Félix e Muritiba percebo a transferência de uma noção inicialmente geográfica dessa região para uma compreensão humana, subjetiva e simbólica do que se entende pelo coração do Recôncavo.

Tomando conhecimento da amplitude e delimitando o objeto

Durante o período de moradia nessa paisagem rara, formada por duas cidades altas beirando um mesmo rio – vistas de cima na rodagem que liga São Félix a Muritiba, ou do cruzeiro de Santa Bárbara, ou então do próprio rio como quem chega de saveiro vindo de Maragogipe, expondo a beleza da natureza –, é que pude compreender que ela própria (a natureza), o samba, o candomblé e o catolicismo são elementos chave do imaginário de São Félix e de Cachoeira.

Em se tratando do samba, encontrei diversos grupos, organizados ou não, de samba de roda. O adjetivo organizado quer dizer que o grupo é registrado em associação, com sede, ensaios constantes, apresentações etc. Assim que cheguei a Muritiba, tomei conhecimento do grupo Filhos do Paraguai, no bairro do Paraguai, cujo sambador responsável e fundador era sr. Avelino Ventura dos Santos, bastante conhecido em toda a região por apresentar o Segura a Véia² nas apresentações do samba e nas festas da cidade.

Chegando a São Félix, conheci o grupo Filhos de Nagô, no bairro do Dendê, o grupo Filhos do Varrestrada, no bairro do Varrestrada, e o grupo Raízes do Recôncavo, recentemente formado e sem sede ou bairro característico. Já em Cachoeira, conheci logo nos primeiros dias, num final de tarde chuvoso, a sede do grupo Esmola Cantada. Localizado no alto da Ladeira da Cadeia, é também um grupo de samba. Este grupo, como me relataram as meninas Sinara e Maiara, integrantes do grupo infantil, realiza um trabalho de recuperação e manutenção do samba de roda, sob a direção do sr. Roberval. Nas diversas vezes em que assisti ao grupo nas festas de São João, que acontecem entre os dias 21 e 28 de junho, e nas festas comemorativas da Independência da Bahia,³ que acontecem no dia 2 de julho, pude notar um elemento diferenciador nesse grupo: a presença e a amplificação do coro feminino, fato não observado nos outros grupos.

Conheci também os grupos Filhos da Barragem, Filhos do Caquende, cuja sede fica no bairro do Caquende, e Suerdieck, de D. Dalva, cuja sede funciona em sua própria casa, na antiga Rua do Rosarinho,⁴ atual

2 O *Segura a Véia* é uma brincadeira tradicional da região, na qual o sambador dança com uma boneca acooplada ao seu corpo, ou seja, presa nos pés e na cintura do sambador. Trata-se, assim, de uma máscara corporal que duplica o brincante em dois personagens: uma mulher idosa e o sambador. Sr. Avelino entra no meio do samba de roda com a boneca – a véia – e dança no meio da roda, criando uma cena de descontração e humor.

3 O período entre o 21 de junho e o 2 de julho é intenso em festas e comemorações nas cidades de São Félix e Cachoeira. No dia 25 de junho é comemorado o dia em que Cachoeira se torna capital do Estado da Bahia; o Governo Estadual transfere-se de Salvador para Cachoeira. No dia 24, o caboclo e a cabocla se encontram num ritual que reconhece a presença indígena no processo de independência; entre 25 e 28, acontecem os shows das festas do São João, e a Rua do Porto, em Cachoeira, fica repleta de visitantes, moradores e comerciantes. No 2 de julho, acontece a comemoração da Independência da Bahia com o desfile cívico de autoridades políticas e religiosas e dos alunos das escolas e das filarmônicas das duas cidades.

4 Vale ressaltar que D. Dalva mencionou a alegria em estar sendo presenteada, apesar da demora por ela mesma reclamada, com uma nova sede. Na data de 22 de novembro de 2009 aconteceria, então, a inauguração da Casa do samba de roda de D. Dalva, localizada à Rua Ana Néri, 19, na cidade de Cachoeira.

Rua Alberto Rabelo. Tive a chance de ver e sambar com a maioria desses grupos, salvo o grupo Raízes do Recôncavo. Vale lembrar que cada grupo de samba de roda se relaciona com diversas outras expressões culturais da região. Isso significa que existe uma rede complexa de relações dentro dos grupos que pode ser, por exemplo, de caráter familiar, religioso, de trabalho e de amizade. Dessa maneira, a escolha de dois grupos, preferível, porém difícil, deve ser relativizada pela relação que os grupos possuem entre si. Quero dizer que, apesar de focar a pesquisa em dois grupos distintos, a compreensão de que existe uma rede de atores que se relacionam em torno do samba, independente de grupo, faz-se necessária para não transformar uma estratégia didática em verdade totalizadora e, por isso mesmo, irreal.

Em meio à diversidade de grupos de samba de roda, cada qual com suas especificidades e com elementos comuns que permitem reconhecê-los como samba, entendi que o grupo Filhos de Nagô, de São Félix, e o grupo Suerdieck, de Cachoeira, seriam representativos para esse trabalho do ponto de vista estético, principalmente. Encontrei no grupo Filhos do Varrestrada um percurso representativo no que concerne aos exemplos das relações da rede de atores do samba e às dinâmicas de formação e transformação dessa rede.

Apresento, a seguir, as descrições dos dois grupos escolhidos, na perspectiva da estética e de organização de cada grupo, assim como seus líderes e personagens que, como dito, muitas vezes se relacionam para além da associação da qual tomam parte.

Na roda do meu pandeiro, iô iô: grupo Filhos de Nagô

O grupo Filhos de Nagô, que tem sua sede localizada no bairro do Dendê, em frente à Praça Dois de Julho, em São Félix, tem como marco de fundação o ano de 1968, como me relatou em janeiro de 2008 o sr. César do Samba, integrante fundador, puxador de samba e responsável pela Escolinha Nagô Mirim.

O grupo está registrado sob a forma de Associação Cultural Filhos de Nagô, tendo gravado diversos CD's, dentre eles, o *Viola velha*, que atualmente vem sendo o CD de trabalho do grupo. Com relação ao repertório do grupo, pude ouvir sambas (corridos e barraventos) tanto

de domínio público (Cadê a jóia do major/ cadê a jóia do major), como sambas autorais em sua maioria do compositor Mario dos Santos, membro da diretoria da associação e personalidade do samba na região.

Em conversas, entre janeiro e julho de 2008, sr. Mario me relatou que a associação funcionou durante algum tempo como um clube, onde os associados tinham seus direitos e deveres, cujas contribuições desse conjunto de associados mantinham o grupo em atividade, realizando festas, ensaios, rezas etc. Atualmente, essa estrutura não existe mais e o grupo se mantém financeiramente com os cachês de apresentações, a venda dos CD's, colaborações espontâneas e da renda pessoal de seus diretores, o sr. César do samba e o sr. Mario dos Santos.

Figura 6 - César do Samba (à esquerda) e Mário dos Santos (à direita) e morador do bairro (centro) na sede da Associação Cultural Filhos de Nagô



Fonte: Daniela Amoroso, 2008.

No que se refere à estrutura física, o grupo conta com um barracão onde acontecem os ensaios, as rezas de São Benedito (padroeiro protetor do grupo), reuniões, aulas de instrumentos e demais atividades.

A sede de propriedade da associação foi uma doação de um de seus fundadores. Às quartas-feiras pela noite e todos os dias no horário do almoço, pode-se encontrar a sede aberta, pois o sr. César passa suas horas de almoço e descanso do serviço público do qual é funcionário em São Félix organizando a sede e conversando com visitantes e amigos.

Figura 7 - Dunga, Caboclo, César e Canhoto, integrantes do grupo



Fonte: Daniela Amoroso, 2008.

O grupo, em apresentações, conta com 12 músicos, sendo assim divididos por instrumentos: quatro pandeiros, timba, timbau, triângulo, tabuinhas, surdo, viola, cavaquinho e violão. Pude perceber, durante os ensaios, apresentações e também em conversas informais com os integrantes do grupo, que existe uma rotatividade dos músicos do grupo, principalmente no que tange à viola, ao violão e ao cavaquinho. Muitas vezes, os meninos, alunos da Escolinha Nagô Mirim, assumem esses instrumentos, como também, essa rotatividade se dá entre os próprios grupos de samba de roda. Por exemplo, o tocador de viola do Filhos do Varrestrada pode ser visto tocando no Filhos de Nagô e vice-versa. Dentre os tocadores mais antigos do Filhos de Nagô estão: sr. César do

Samba (voz principal e pandeiro), Dunga (pandeiro e coro), Canhoto (pandeiro e voz), Pedro (timbau), Duboi (timba) e sr. Mario (diretor e compositor).

A descrição musical – ou seja, um estudo detalhado das linhas melódicas e do ritmo polifônico formado pelo conjunto de instrumentos percussivos – pode ser encontrada em pesquisas realizadas em etnomusicologia, como, por exemplo, de Ralph Waddey (1980), Francisca Marques (2003) e Katharina Döring (2002), além do próprio dossiê *Samba de Roda do Recôncavo Baiano* (IPHAN, 2006a), com coordenação do etnomusicólogo Carlos Sandroni. No dossiê, por exemplo, pode-se consultar certas partituras de canções, assim como algumas notações rítmicas no capítulo que concerne à descrição técnica do samba de roda. No entanto, vale ressaltar que cada samba ou cada grupo de samba imprime um sotaque próprio às melodias, às “levadas”, aos ritmos do samba de roda. Por exemplo, em cada samba, seja barravento, seja um bloco de corridos, é certa a introdução da viola solando. E um mesmo barravento terá um sotaque diferente se tocado pelo Filhos de Nagô, pelo Filhos do Varrestrada, pelo Suerdieck ou por outro grupo.

Entendo que o grupo Filhos de Nagô realiza quatro tipos de *performance*, as quais denominei da seguinte maneira: ensaios; aniversários; lavagens e/ou festas de pequeno porte; e festas de grande porte, como o São João de Cachoeira, as festas de comemoração da Independência da Bahia, o aniversário da cidade e a Festa da Nossa Senhora da Boa Morte. Nos ensaios, o grupo não amplifica o som dos instrumentos de percussão, apenas as vozes e os instrumentos de corda. Tem-se um ambiente descontraído: pode-se assistir, sambar, tomar uma cervejinha. O grupo como um todo ensaia sem uniforme ou figurino específico. Pude notar que, em aniversários, em duas ocasiões nas quais acompanhei o grupo como convidada (uma em Conceição de Feira, Distrito de Cachoeira, e, a outra, em São Félix, na Curva do Açúcar), a instrumentação e amplificação permanecem como nos ensaios. No entanto, o grupo se veste, nessas ocasiões, com a camiseta estilizada com o nome Filhos de Nagô.

Figura 8 – Filhos de Nagô em apresentação na Lavagem do Santo Antonio, São Félix, 2008



Fonte: Beatriz da Conceição.

Nas lavagens ou festas de comemoração de aniversário das cidades, festas de pequeno porte (palcos pequenos e quantidade de público pequena), o grupo se apresenta com a “farda”, ou seja, com as camisas coloridas e personalizadas com o nome do grupo, amplificando todos os instrumentos. Já nas festas maiores, como o tradicional São João que acontece oficialmente nas semanas entre 21 e 25 de junho, mas que desde o início de junho atrai parentes, turistas e artistas para as cidades do Recôncavo, como Cruz das Almas, Muritiba, São Félix e Cachoeira, o grupo se apresenta de maneira formal, ou seja, usando uma vestimenta ou indumentária diferenciada. Lembro-me, por exemplo, das batas brancas que o grupo usou em uma dessas apresentações do São João. Além disso, todos os instrumentos são amplificados.

Os palcos do São João são amplos, altos, contam com uma estrutura robusta de iluminação e de sonorização. São nesses mesmos palcos que grupos e artistas de Forró e da *Axé Music* se apresentam em horários nobres, como, por exemplo, Calcinha Preta, Calypso, Fantasmão,

Psirico e Ivete Sangalo. Nesses tipos de shows, a separação entre os grupos e o público fica evidente, mas, apesar da separação física, muitas vezes o público se organiza em pequenas rodas para sambar. Nesses shows maiores, os grupos têm o hábito de fazer a passagem de som antes de iniciar a apresentação e esse é um momento crítico para os grupos, devido à necessidade de técnicos competentes para adequar a sonoridade do samba de roda às megaestruturas que são instaladas nesses palcos. A equalização, o volume e a qualidade do som dificilmente ficam satisfatórias e os grupos geralmente são prejudicados.

Dessa maneira, o samba de roda em grandes festas se modifica em duas direções: essas apresentações atingem um público maior, incentivam a profissionalização dos grupos e reafirmam o samba de roda enquanto gênero musical, ao mesmo tempo em que provocam dificuldades no controle da qualidade do som que, muitas vezes, gera prejuízos musicais para os grupos.

Na roda do meu pandeiro, iá iá: grupo Suerdieck, de D. Dalva

O grupo Suerdieck, ou simplesmente o samba de D. Dalva, tem sua fundação registrada em 1958 e uma história que o próprio nome revela, pois se relaciona a uma das principais fábricas de charutos da região fumageira do Recôncavo durante os anos de 1930 a 1960 – a *Suerdieck*. Dona Dalva Damiana de Freitas, fundadora do samba, foi operária da referida fábrica na função de charuteira, na qual ela abria as folhas de fumo que serviriam para enrolar os charutos. Como Bibi me mostrou pessoalmente, numa conversa em que ela me contava de sua mãe que fora colega de trabalho de D. Dalva, a atividade consistia em abrir uma folha seca de fumo na coxa da perna com um pedaço de madeira. Era, então, durante essas horas de trabalho que D. Dalva, com suas colegas, entoavam sambas e também os compunham conforme o depoimento extraído do filme *Umbigada*, de Gabriela Barreto e Janaina Quetzal (2006):

Eu sei dizer que Dona Eulina sempre levava um quente-frio de café e uma merendazinha, banana... crua. Aí quando era na hora ela cortava a banana, era uma rodinha pra cada. Crua. E a gente ia lá no coisa tomar um dedinho de café que ela levava. Aí a gente tomava o café. A banana crua, tomando café.

É porque meu café até hoje é assim. Aí quando a gente tava tomando o café, num outro dia, ela foi e não levou nada e disse: Olhe, hoje não tem merenda, não tem merenda! A merenda que tem aqui vocês não vão querer. Aí levou um jiló mabaço, pegado um no outro. ‘O que eu trouxe hoje foi isso e todo mundo tem que comer.’ E eu digo: ‘Eu num quero.’ Aí ela ia partindo uma tirinha pra cada uma. Daí eu disse: ‘Ó, dona Eulina, eu não quero não. De amargura, basta tudo o que eu já passo. Pra quê que eu vou comer jiló? Não quero não.’ ‘Come nigrinha, come negrinha, come!’ Daí eu tomei o pedaço de jiló e botei na boca.

Nesse momento do depoimento, Dona Dalva entoa o samba do jiló:

Ô jiló, ô jiló/
venha cá como quiser ô jiló/
ô jiló, ô jiló/
como quiser venha cá/ ô jiló/
plantei jiló/ não pegou
a chuva caiu/ rebentou
Eu cortei miudinho/ botei na panela
Pensei que era jiló/ num era jiló, era berinjala.

E continua relatando o nascimento desse samba:

[continua] E as meninas: ‘Aí ó, num instante ela inverteu um samba.’ Eu disse: ‘Ai, me deixe. Tô pensando na minha vida hoje, deixei nada em casa hoje pros meninos. Tô aqui pensando e você me dá um jiló [...] eu tenho que traduzir uma coisa que é pra alegrar. Mas Deus é bom viu.’ Aí, eu tornei a cantar. ‘Ói, dá cá um lápis aí ó, um papel aí ó.’ Aí, botei pra copiar. Eu mesmo copiando, copiando, copiando. Deixei aí guardado. Eu sei dizer que esse samba rendeu. Ele está no CD, esse samba. E todo mundo queria esse samba. Esse samba milhares de homens tentaram até me roubar, esse samba. Do jiló. Mas...fui eu que criei. Na amargura da minha vida, eu tirei o samba do jiló. E deu certo. Todo mundo gosta dele. (UMBIGADA, 2006)

Como Dona Dalva relata, da amargura nasceu o samba, que traduz a dificuldade em alegria. O samba, nesse contexto de fatos concretos, pode ser entendido como um dos “veículos de consolação”, de Paul Gilroy (1993), a partir do qual é desenvolvida a noção de estética diaspórica a ser tratada no próximo capítulo. O samba revela a duplicidade da dificuldade vivida, traduzida em alegria, e Dona Dalva, ao traduzir, trai. Ela trai o sentimento de agonia em não deixar o que comer para seus meninos, traduzindo-o em melodia, ritmo e alegria. Do jiló amargo, nasceu o samba.

Figura 9 - A pesquisadora em entrevista com D. Dalva Damiana de Freitas



Fonte: Any Freitas, outubro de 2009.

O grupo Suerdieck completou, no dia 22 de novembro de 2009, 51 anos de grupo estabelecido, como diz D. Dalva, e ela, em 27 de outubro, os seus 81 anos. D. Dalva, desde os primeiros encontros, naquelas situações em que ouvir é o melhor caminho para se compreender um universo de referências distintas das do meu cotidiano, sempre enfatizava a necessidade de uma sede para realizar as atividades do grupo. Essas atividades, durante o meio século, foram realizadas na sala da casa dela ou no Largo do Rosarinho, em frente à Igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Cachoeira, como ela própria relatou:

É, ali na frente da igreja ou ali na frente da igreja. Ali. Eu canso de ensaiar o meu grupo aqui, ó! Nesse pedaço aqui. Aqui é a sede, esse pedaço aqui, esse corredor e aí na porta. Num é isso mesmo? De maneira que as meninas vão até lá dentro - a metade não vem, porque não dá -, os tocadores ficam aqui abafados, coitadinhos, no aperto. Ninguém sobra. Todo mundo sentadinho ali, treinando, cantando e proseando, as palmas, tudo. Então, é o problema que eu digo: o padre nos deu essa consagração e aconteceu isso nesse dia. Mesmo assim, ele diz que, no dia 22 de novembro, que é aniversário do samba - faz cinquenta e um anos do samba. (Dona Dalva, em entrevista, out. 2009)

D. Dalva comenta sobre a situação incômoda de se ensaiar no corredor de sua casa, na sala e na cozinha e revela que a sede foi conquistada, alugada e cedida pelo padre, cuja inauguração foi marcada para o dia 22 de novembro de 2009, também em comemoração aos 51 anos de samba feitos em 27 de outubro. Dentre as atividades realizadas, o grupo mantém o ensino do samba de roda no projeto Flor do Dia, no qual as crianças aprendem a tocar, a sambar, a cantar e, segundo D. Dalva, a se “comportar”.

Figura 10 - Sambadeiras mirins do grupo Flor do Dia



Fonte: Anne de Freitas, 2001.

O grupo Suerdieck é um grupo de organização tipicamente familiar. Dos seus músicos, oito são netos de D. Dalva; das sambadeiras, uma é sua neta e afilhada e outra é sua própria filha. Do ponto de vista

administrativo, é também sua neta e afilhada, Anne de Freitas, a responsável. O grupo está registrado enquanto associação sob o nome de Associação Cultural do Samba de Roda Dalva Damiana de Freitas. Sobre a sua função administrativa na associação, Anne revelou que sente grande prazer em dar continuidade ao trabalho de sua avó que dedicou toda a vida ao samba. Em entrevista, ela comentou que:

[...] porque a gente formalizou uma organização, que é a Associação Cultural do Samba de Roda Dalva Damiana de Freitas, que inclui o Samba de Roda Mirim Flor do Dia e o Samba de Suerdieck, um é de criança e outro é de adulto. Então, a minha função na associação, que engloba os dois, além de sambadeira, é de... eu sou segunda secretária, mais assim com funções de gestão mesmo, né, do grupo, através da produção de... das produções para apresentações musicais, é... a busca de projetos, elaboração de projetos, a organização jurídica do grupo. (Anne de Freitas, em entrevista, out. 2009)

O grupo é mantido financeiramente pelos cachês de apresentações e, muitas vezes, com a renda de D. Dalva. Além dos custos com instrumentos e suprimentos, como peles de pandeiro, de timba, de timbau, de surdo, ou cordas para os cavaquinhos, violas e violões, são altos também os custos com a manutenção das indumentárias das sambadeiras. As saias brancas e as batas de *Richelieu* são frequentemente lavadas e engomadas, dependendo da frequência das apresentações. É o único grupo que mantém a presença das sambadeiras nas apresentações com indumentária típica de baiana, dinâmicas coreográficas e tabuinhas nas mãos. D. Dalva, inclusive, lidera e orienta as sambadeiras durante as apresentações; é ela a primeira a entrar na roda, sambar, “cortar o miudinho” e dar a umbigada na próxima sambadeira.

Sobre as dinâmicas nas festas de São João, pude presenciar duas maneiras diferentes das sambadeiras se apresentarem. Antes, porém, faço uma breve descrição do espaço onde tem lugar o palco de apresentações durante a festa do São João em Cachoeira. O palco é montado na Rua do Cais, na Feira do Porto e num espaço que tem as dimensões de uma quadra poliesportiva, salvo engano. Trata-se de um espaço aberto e público, que não é coberto. O palco tem dimensões amplas, com equipamento de som e de iluminação robustos.

A primeira dinâmica coreográfica que presenciei foi a seguinte: os tocadores já no palco, o samba começando a ser tocado com a introdução tradicional da viola e o puxador cantando:

O senhor me dê licença pra gente sambar nesse salão/
o senhor me dê licença pra gente sambar nesse salão/
com minha viola de lado/ com meu pandeiro na mão/
vou lhe dar meu boa noite/ me responda cidadão/
ô dono da casa/
coro: boa noite, boa noite, boa noite/
ô dono da casa/
coro: boa noite, boa noite, boa noite.

A festa de 2007 estava cheia, ou seja, com um público numeroso no final da tarde de São João. Do canto de uma das diagonais que cortam a quadra, surge uma fila de sambadeiras, uma atrás da outra, caminhando “redondamente” com suas saias volumosas para lá e para cá, percutindo as tabuinhas, até que chegaram à frente do palco. Sob orientação de D. Dalva, elas formam um círculo. O público se organiza para abrir espaço para aquelas 22 sambadeiras – rainhas do samba de roda. Instaurada a roda, é D. Dalva quem dá início ao samba: entrando na roda, ela samba, olha o público, faz alguns gestos com as mãos como numa saudação ou cumprimento, vai em direção à outra sambadeira e, com uma leve umbigada, chama-a para entrar na roda. Assim, a dinâmica continua, sucessivamente, uma a uma, até que todas possam sambar.

Durante a apresentação das sambadeiras, percebi que elas tinham muita tranquilidade para sambar, para se relacionar com o público e também para lidar com situações inusitadas. Elas não demonstravam nenhum nervosismo ou agonia para entrar na roda. A calma das sambadeiras e a atmosfera criada se destacavam do tempo do público, eufórico para sambar.

Apesar da excitação de todos, inclusive minha para sambar, ver, participar, fotografar e filmar, pude perceber muito respeito pelas sambadeiras e sentir a admiração de homens, crianças e mulheres ao verem D. Dalva e todas de seu grupo se apresentando. Em pouco tempo, o entorno da roda formada pelas sambadeiras estava cheio, quase tumultuado, não fosse o cuidado que pairava sobre o público. Ao mesmo tempo, aqueles que não estavam em volta da roda se organizavam em outras “rodinhas” e sambavam entre si.

Algumas situações inusitadas aconteceram naquele final de tarde e início de noite de samba. Houve um momento em que D. Dalva estava no centro da roda, quando um homem alcoolizado entrou na roda. Ele a abraçou, fez que ia sambar com ela, deu risada, falou algumas palavras

cambaleando... A sensação que tive foi de uma situação incômoda. No entanto, ninguém interferiu e ela mesma, tranquilamente, deu conta de retirá-lo da roda sem nenhum tipo de estranhamento ou repulsa. Num outro momento, duas crianças, meninos de seus sete anos, entraram na roda. Ela deu uma mão para cada um deles e os três sambaram juntos. Entendi, assim, a compostura natural da generosidade, da tranquilidade e do acolhimento do samba, mesmo numa situação de apresentação pública.

Outro momento desses que ficaram na minha memória foi quando Bibi (Beatriz da Conceição) entrou para sambar. Percebi que as pessoas que estavam fotografando e filmando se aproximaram e muitas fotos e imagens foram captadas. Entendo que essa sambadeira, em especial, chamou a atenção pelo seu “jeito” de sambar, ou seja, pela sua movimentação singular, sentida pelos fotógrafos como bela. De fato, Bibi é impecável quando se trata de cuidados com a sua indumentária e com os seus acessórios do samba, sempre com mais de três anáguas que dão volume à última saia, diversos colares, braceletes, pulseiras, toalhinha na cintura, torço caprichosamente amarrado. No entanto, é também a sua simpatia que cria a empatia entre ela e o público. O olhar e o sorriso dela também chamaram minha atenção. Ela se apresenta olhando para o público, para toda a roda. Na fotografia abaixo, um flagrante de Beatriz da Conceição e de seu jeito singular de sambar:

Pode-se notar o olhar com o foco para fora, um sorriso, uma postura ereta e altiva e o capricho da indumentária, complementando, assim, o miudinho, o que confere ao seu “jeito de sambar” uma espetacularidade particular. Essa espetacularidade que a própria sambadeira imprime na sua entrada na roda, no cortado do seu miudinho, no sorriso para a câmera, é revelada inclusive como uma autoconsciência. Em entrevista, Beatriz revela a consciência da espetacularidade, de sua preocupação com o público, quando indagada sobre o que sente ao sambar: Ah, é uma emoção muito forte, que eu fico, assim, me sinto feliz, me sinto como tivesse, assim, flutuando, né? Sinto a paz. E, também assim, aquela satisfação, aquele prazer de ver as pessoas que estão assistindo se sentirem bem. E a gente faz, assim, aquela leitura de olhares e vê o público, assim, com o olhar brilhante, assim, feliz de tá vendo você ali, trabalhando, né? E isso tudo é como se fosse, assim, um retorno. Você tá fazendo alguma coisa e você tá agradando, você tá fazendo alguém feliz, né? E a felicidade da gente só é completa, quando a gente consegue fazer também outras pessoas felizes, né? Eu penso assim. (Beatriz da Conceição, em entrevista, out. 2009)

No final da apresentação, naquela mesma noite do São João, o grupo se despediu com uma dinâmica coreográfica na qual uma sambadeira atrás da outra caminhou em círculo no balanço do samba, acenando

sua toalhinha, dando adeus ao público e, aos poucos, o círculo se transformou em uma linha comandada por D. Dalva, que conduziu as sambadeiras para trás do palco.

Uma segunda forma espacial de apresentação do grupo, a qual teve oportunidade de ver e de registrar em vídeo, acontece não na frente do palco (no chão), mas em cima dele. Dessa vez, como já era noite, a iluminação foi utilizada destacando a evolução das sambadeiras. Elas se posicionaram num semicírculo com a concavidade aberta na direção do público, de maneira que todas eram vistas por nós que estávamos embaixo, no chão. O samba se iniciou com D. Dalva correndo a roda, chegando ao centro do semicírculo, sambando, depois retornando à margem do semicírculo, chamando outra sambadeira para entrar. Nesse dia, ela não deu a umbigada, fez apenas um gesto com os dois braços estendidos na frente do corpo como que chamando a outra sambadeira para entrar. A dinâmica seguiu uma sequência coreográfica, ou seja, uma sambadeira entra, samba, chama a outra com a tradicional umbigada e, então, outra sambadeira que estava na margem entra para sambar, até que todas tenham cortado o seu miudinho no centro da roda.

Nesse segundo caso, a espetacularidade das sambadeiras e do samba em si é induzida pelo espaço do palco, pela posição do público em relação ao palco, pela estrutura de som e de luz, pela importância dada ao próprio evento, como também pelo comportamento de cada sambadeira revelado no seu “jeito” de sambar. Algumas revelam essa consciência da espetacularidade sorrindo, fazendo gestos com a cabeça e com as mãos a cumprimentar o público, posicionando-se, no caso do palco, sempre de frente para a ele. No entanto, a relação entre cena e o público não é a convencional, na qual a sambadeira se apresenta e o público assiste passivamente; a relação é de interação, na qual o público também se organiza em rodas para sambar.

A aproximação das pessoas que se organizam em rodas múltiplas para sambar revela que o samba é coletivo por natureza. Não se faz um samba sozinho. A interação entre as pessoas é uma prerrogativa do samba de roda. As mulheres no entorno da roda, esperando sua vez de sambar, outros querendo ver, crianças aprendendo a sambar dentre as adultas, as palmas de mão das sambadeiras e de todo o público, a roda que é corrida pelos pés que não saem do chão, todos esses elementos compõem uma atmosfera – a atmosfera do samba. Essa atmosfera,

formada pelo conjunto de elementos descritos acima, é festiva. Ela mantém sua festividade nas diferentes ocasiões ou lugares onde o samba de roda acontece, seja num bar, numa comemoração de aniversário, numa festa ou ensaio na sede do Filhos de Nagô, na festa da Boa Morte, na Casa Dannemann, ou seja, nos palcos da festa de São João. Em todas essas situações, pude presenciar a alegria gerada pelas pessoas em estado de festa e pude, também, perceber que a atmosfera é tão mais alegre quanto maior é o contato, as relações e as trocas entre as pessoas. A coletividade constitui, ao que me parece, parte estruturante dessa atmosfera.

O grupo Suerdieck, centrado em D. Dalva, com seus 51 anos e sendo o mais antigo das duas cidades, seguido pelo Filhos do Varrestrada e depois pelo Filhos de Nagô, pode ser considerado um grupo de organização familiar, que realiza atividades de continuidade do samba de roda com o grupo mirim Flor do Dia, além de ser o único que apresenta as sambadeiras em todas as apresentações. Como pude perceber em conversas e entrevistas com D. Dalva, com sua neta Anne e com Beatriz, o grupo não só sabe de seu valor enquanto expressão cultural da região, como procura também se articular política e artisticamente no contexto das políticas governamentais de incentivo à cultura.

O grupo, na pessoa de Anne de Freitas, procura participar de editais, organizar eventos como, por exemplo, o I Encontro de Mestres Sambadores Idosos do Recôncavo Baiano, realizado em abril de 2008, além de participar de eventos comemorativos etc. O último desses eventos foi realizado em Brasília, na ocasião do aniversário da Fundação Palmares, no qual o grupo foi convidado a se apresentar. Sambadores e sambadeiras voaram para levar o samba de roda a Brasília.

D. Dalva, que não viaja para longas distâncias, é incentivadora de tais participações e iniciativas, revelando grande satisfação em ter seu grupo reconhecido nacionalmente. Ela, além de sambadeira fundadora do grupo, é membro da Irmandade da Boa Morte e ensina que da dificuldade e da agonia nasce a alegria do samba. E como diria o saudoso Batatinha: “se é proibido sonhar, então me deixe o direito de sambar!” E ela samba. Samba e chega a dizer que se sente menina de novo, que as dores vão embora, que “O samba é vida, é a alma, é a alegria da gente [...] lhe digo, eu estou com as pernas travadas de reumatismo, a pressão circulando, a coluna também, mas quando toca o pinicado do samba

eu acho que eu fico boa, eu sambo, pareço uma menina de 15 anos.” (IPHAN, 2006a, p. 5)

De iá iá para iô iô: histórias pessoais na rede tecida pela trama do samba

Os grupos de samba de roda nas cidades de São Félix e Cachoeira não são grupos isolados e fechados. Pelo contrário, seus integrantes se relacionam formando uma rede de agentes unida, ou tecida pelo samba. Essa rede de relações pode estar presente também no trabalho, na família e na religião, pois, nessas aglomerações urbanas antigas⁵ e pequenas (entre 16 e 33 mil habitantes) é bastante provável o relacionamento pessoal em diversos níveis. A sensação que tive durante a pesquisa e residência ali foi a de que, muito rapidamente, no bairro em que morei e nas mediações por onde eu circulava, todos já sabiam quem eu era, onde morava, conheciam Luan e Enio e, aos poucos, fui entendendo parte das rede de relações da cidade.

No que se refere às expressões culturais religiosas e festivas, a trama de relações está organizada em três pontos principais: o terreiro, a igreja e o samba. Nos entremeios estão os comércios e os transportes entre os pontos da rede de atores dessa região do Recôncavo Sul, centro dinâmico e polo da indústria fumageira durante os séculos XIX e XX.

Parto, conseqüentemente, do terceiro ponto nerval da rede de relações: o samba, quando a partir dele pude conhecer pessoas e lugares dessa rede. Foi a partir de relações com pessoas como Beatriz e Tií, por exemplo, que conheci diversos terreiros de candomblé, que pude assistir a festas de santo no terreiro de Mãe Nilta no Alto do Caquende, de Mãe Baratinha, de d. Filinha (uma festa inesquecível de Yemanjá com presente no barco, entrega no Paraguaçu e festa no Terreiro), de Mãe Mariá Lameu, em Cruz das Almas, de Zuranga e Adalcio, em São Félix, além de alguns candomblés de caboclo em Muritiba e Cachoeira.

Nessa pequena trama, citei três nomes dos quais vou tratar a seguir. O primeiro é Beatriz, o segundo Tií e o terceiro Mãe Mariá. Beatriz

5 Cachoeira foi fundada em 1531. Foi elevada à categoria de Freguesia de Nossa Senhora do Rosário em 1674, depois elevada à Vila de Nossa Senhora do Rosário do Porto da Cachoeira do Paraguaçu em 1698, e, por fim, à categoria de cidade em 1973. São Félix, por sua vez, foi povoado no mesmo período sendo administrativamente pertencente à Cachoeira até 25 de outubro de 1890, quando foi elevado à categoria de cidade.

foi sambadeira de Mãe Mariá quando essa tinha o samba de roda em São Félix. Ela fora fundadora do grupo mais antigo de São Félix, o Filhos do Varrestrada, e o comandou até 1980, quando foi chamada para seguir suas obrigações de terreiro e se tornar mãe de santo. Iniciadora de Bibi no samba, Mariá, senhora de 78 anos, é mãe de Tií, rezadeira de São Félix. Mãe Mariá é membro da Irmandade da Boa Morte, em Cachoeira, companheira de Dona Dalva, do grupo Suerdieck. E Beatriz é atualmente sambadeira de D. Dalva. Assim, são quatro interlocutoras dessa rede de relações: Beatriz, Tií, Mãe Mariá, e Dona Dalva.

No momento em que Mãe Mariá deixou o samba para se dedicar às obrigações religiosas, ela passou a direção do Filhos do Varrestrada para o seu irmão, sr. Geninho, cantor e tocador de samba. Dentre os integrantes tocadores do Filhos do Varrestrada, alguns são também tocadores do grupo Filhos de Nagô e ainda alabés⁶ no terreiro de Mãe Mariá. Desse modo, o grupo Suerdieck, na pessoa de Dona Dalva, o Filhos do Varrestrada, nas pessoas de sr. Geninho e Mãe Mariá e o grupo Filhos de Nagô, nos seus músicos que circulam, formam mais um dos polos de relação na rede de atores que pude conhecer.

Beatriz é a pessoa, ou melhor, a agente da rede de atores que circula entre diversos pontos dessa rede, e isso se deve, é claro, à sua história de vida, brevemente relatada. Beatriz da Conceição, a conhecida Bibi da Casa de Cultura Américo Simas, de São Félix, sambadeira de Dona Dalva, tem 46 anos de idade. De fato, a vida e a relação dessa jovem senhora com o samba e com as cidades de São Félix e Cachoeira valeriam o tema desse trabalho. Beatriz cresceu longe de seu pai, cuidou de sua mãe e até hoje cuida de seu irmão Armando. Nunca casou, não tem filhos biológicos, mas acumula uma centena de filhos amorosos, como minha própria família. Nascida em Cachoeira e criada em São Félix, ela conhece todo o povo de santo, o povo do samba e o povo da política; é madrinha das crianças, devota de São Cosme e filha de duas mães de samba. Era com D. Dalva que sua mãe biológica cantarolava o samba na fábrica de charutos Suerdieck, enquanto ela, ao levar a “marmitinha”, ficava escondidinha, sambando pequenininho, ainda tímida. Foi com Mãe Mariá que aprendeu de fato a sambar, fazendo parte do grupo

6 Alabé é o nome, de acordo com Martins (2008), que o tocador, integrante da orquestra de atabaques, recebe nos terreiros de candomblé.

Filhos do Varrestrada nos tempos de Mariá. Ela nos conta esse percurso em entrevista:

Bom, o samba de roda vem desde a minha infância, né? Esse gosto pelo samba de roda, que eu posso dizer que a minha grande fonte de inspiração foi a minha vó, que a minha vó era artista e eu acho que a minha veia artística vem da minha vó. Ela já... É, é... dançava, sambava, eu acompanhava, né? Tem uma musiquinha que eu lembro ainda do tempo da minha vó, né? E que eu sambava com ela. E tem, também, a história do Suerdieck, que a Dona Dalva, que é a coordenadora, a criadora do Samba de Roda Suerdieck, ela diz: “Bibi, você é Suerdieck, desde pequena.” Que ela conta que a minha mãe era, também, funcionária da Suerdieck, colega de Dona Dalva e, quando meus irmãos iam até lá pra levar comida, aí... aí, é... eu já... eu ficava, às vezes, no canto, tímida e, quando começava um sambinha, que elas começavam com as tábuas de charuto e eu já tava lá sambando, já tava me, manifestando meu desejo, meu carinho pelo samba e aí ela fala que eu participava do grupo mirim. Então, eu sou Suerdieck, desde pequena [...]. (Beatriz da Conceição, em entrevista, out. 2009)

Desse modo, Bibi é uma das interlocutoras dessa rede que atravessou a ponte D. Pedro II, isto é, quero dizer que ela representa, simbolicamente, dentro da rede de atores aqui constituída, a união entre Cachoeira e São Félix através do samba.

Mariá Lameu e Dona Dalva são as duas “rainhas do samba de roda” nessa região. Apesar de ter deixado o grupo de samba para cuidar de suas obrigações de terreiro, Mãe Mariá é integrante da Irmandade da Boa Morte, assim como D. Dalva. Dessa forma, é possível, com alguma sorte, ver essas duas entidades do samba dançando no encerramento das Festa da Boa Morte. Apresento, a seguir, uma foto em que as duas estão lado a lado. Mãe Mariá, fundadora do mais antigo grupo de samba de roda de São Félix, é sambadeira das antigas e isso significa dizer que ela é tradicional em várias questões do samba de roda; por exemplo, com relação ao sambar, uma sambadeira de cada vez dentro da roda, e Dona Dalva, senhora contemporânea de mãe Mariá, fundadora do grupo mais tradicional de Cachoeira (o tradicional refere-se à manutenção de certas ações, como a indumentária das sambadeiras ou baianas, como a maneira de sambar etc.). Pode-se perceber uma harmonia entre as sambadeiras que seguem um registro corporal semelhante de executar o miudinho, o que não significa dizer uma harmonia alcançada pela semelhança. Entre elas, Bibi, pessoa traduzida em comunicação, em elos, atuante na política cultural da região, sambadeira e colaboradora aqui.

A compreensão dessa rede de relações, com auxílio de outras ferramentas, permitiu-me compor o contexto humano e simbólico em torno

e dentro do samba de roda. O terreiro, a igreja e o samba, como já dito anteriormente, são esferas nas quais as relações se misturam. Não estou falando de sincretismo, não se trata disso. Trata-se de relações humanas. O samba de roda revela, então, um diálogo complexo entre a geografia, a economia e o humano, expresso em dança, no corpo de uma Beatriz sambadeira desenhando seu miudinho nos pés arrastados pelo chão de cimento queimado da sede do grupo Filhos de Nagô. Humano expresso em dança quando as octogenárias, D. Dalva e Mãe Mariá, organizam, rezam e sambam na festa da Boa Morte de Cachoeira; expresso em tempero quando sai do fogão uma moqueca de arraia, um caldo de sururu, uma maniçoba, um feijão. É onde o simbólico se encontra com o real.

Entre o vivido e o imaginado: questões sobre o real e o simbólico

Desde muito tempo os antropólogos têm examinado a experiência do espaço próprio nas sociedades 'primitivas'. O meio habitável desses mundos de fraca densidade demográfica e de tecnologia medíocre corresponde ao 'território' fortemente adstrito à tribo ou ao grupo que, ocupando um centro geográfico, também se situam em um centro simbólico (pelo qual nos separamos do real) do 'cosmo'. Do exterior provêm as agressões maléficas, as epidemias, as inundações, a seca, tudo aquilo que transforma a penúria em miséria. E duplo nos aparece também esse espaço conforme ele se volta para o 'cosmo' hostil onde estão os meios de subsistência (e que conserva sempre um aspecto ameaçador) ou para um local interior de asilo, um ambiente fechado, cerrado pelos limites de uma aldeia ou de um povo. (DUVIGNAUD, 1983, p. 36-37)

A ideia de mundos de baixa densidade demográfica e de tecnologia medíocre não se adéqua a Cachoeira e a São Félix, visto que essas cidades já foram polos tanto demográficos quanto tecnológicos. Estas cidades foram, até meados do século XX, polos do ciclo fumageiro na Bahia e, somente passaram a desacelerar seu crescimento com a recessão econômica que tomou força a partir de 1950, provocada pela decadência da indústria do fumo e do Nordeste como um todo. É a ideia de centro simbólico do qual trata Duvignaud (1983) que interessa ao entendimento do imaginário de Cachoeira e São Félix.

A noção de centro simbólico da qual fala Duvignaud (1983) se relaciona à cosmologia dos terreiros, da igreja e do samba nessas cidades. O simbólico está povoado, então, de sincopas, de orixás, de santos, de natureza, de movimentos e de comidas. No entanto, a segunda observação do autor sobre as agressões, a penúria transformada em miséria e a hostilidade daquele que vem de fora e é ameaçador parece não encontrar significados visíveis nessa região. A oposição entre o que é de fora e o que é de dentro – ou a categoria sociológica da casa e da rua, de Roberto DaMatta (1997) – é amolecida no sentido de que o que é de dentro aceita e (se) transforma (com) o que vem de fora. Essa apetência à receptividade, à incorporação do novo, é característica não apenas do “modo de ser” baiano, mas de toda a história da Bahia de Todos os Santos, como explica Bião (2009, p. 374):

A Bahia é um ponto de referência do comércio internacional há muitos séculos. Essa situação fez com que esta se tornasse uma cidade aberta. É uma cidade que tem um nome feminino, que se remete a um acidente geográfico aberto, de entrada, uma baía, de todos os santos, o que já assegura uma certa pluralidade, e que se acostuma a absorver informação nova, a processar e a criar novidade. Assim, afirma sua perspectiva histórica de porto comercial, onde o mais importante, eu diria, não é a moral ou a ética no sentido estrito. Aquilo que dá cimento, que dá ligação comunitária, é o estético, o que se sente e o que se considera como belo.

A Baía é a entrada, e o Recôncavo, através do Paraguaçu que deságua na Baía de Todos os Santos, é a garganta por onde se engoliu, simbolicamente, tanta diversidade, novidade e transformação. O simbólico e o real, nesse sentido, estão constantemente em diálogo e em mutação. Duvignaud trata sobre o caráter ameaçador daquilo que é novo, o que, quando se trata da cultura baiana, inclusive a do Recôncavo, deve ser amolecido. Cachoeira e São Félix possuem uma sociedade fortemente engajada em aspectos simbólicos, que se misturam às experiências vividas no presente. Em decorrência da desaceleração econômica e de um isolamento em relação ao processo de urbanização e industrialização, a partir de 1950, como também devido à presença constante e marcante da população afrodescendente, pude sentir e viver ali esse confronto e convívio entre o simbólico e o real.

Dessa maneira, compreender o simbólico através do real foi, dentro dos limites de abertura do meu próprio repertório simbólico, o

objetivo durante o tempo em que habitei as margens do Paraguaçu. A própria noção de habitar está de acordo com o que afirma Duvignaud (1983, p. 57):

O conceito de habitar tem, pois, muito maior abrangência que o simples alojar, e o lar constitui uma das experiências fundamentais da nossa existência. Lugar de asilo e de abrigo, nele a palavra falada tem menos força que o signo, e a percepção, o odor, o roçar de uma pele são fatores de percepção intensa. Ser alimentado, nutrir-se, utilizar o esfíncter como primeiro instrumento de comunicação, apreender o universo exterior representam experiências consideráveis, onde se forma o embasamento da pessoa. Bem antes dos psicanalistas, Rousseau e Proust revelaram a relação que se forma entre a moradia no lar e o nascimento de uma consciência. Existir é, antes de tudo, desenvolver-se dentro desta extensão impalpável que se enquadra circunstancialmente nos apelativos que lhe aplicam as sociedades e nos 'alojamentos' a que ela obriga.

Assim, ir à feira, ao mercado, à rodoviária, à *lan house* são saídas do dia a dia, que me permitiram mastigar, engolir e entender realidades muito diferentes das que já estavam na minha memória, concepção e consciência. Ir às festas de terreiros, aos sambas, às lavagens, às festas em geral, deu-me a possibilidade de conhecer e sentir uma realidade simbólica nova na minha vida. Sobre a realidade simbólica, Duvignaud (1983, p. 62) explica que:

Definimos o símbolo como um signo que indica uma realidade ausente, tanto mais fascinante quanto de difícil acesso é o objeto desejado ou o obstáculo a transpor se mostra insuperável. A realidade simbólica é o primeiro tempo de uma relação que foge, e que integramos através do consumo, da nossa participação ou da nossa contemplação. Assistir a uma competição esportiva não é jamais quedar-se passivamente a olhar, mas ao contrário, é imitar uma mímica, praticamente através de esforços musculares. Saímos moídos dessas ingestões espetaculares. Os gestos realizados à nossa frente são signos que terminamos por absorver, porque a nossa própria percepção se transmuda em apropriação.

Quando a percepção se transformou em apropriação foi o momento da aprendizagem que senti ao sambar com sambadeiras, e quando, mesmo sendo de fora, eu me senti parte delas, e mais de dentro do que me sentia há quatro anos. Dessa forma, estar aberta às novidades, deixar-se contaminar e transformar, além de “comer” o alimento oferecido, são passos primários para se entender, mesmo que parcialmente,

a realidade simbólica de um lugar. Para Duvignaud (1983, p. 63), o simbolismo do ato de se alimentar ultrapassa a noção anatômica e fisiológica:

O alimento é um signo, assim como o signo é digerível. O sustendo ofertado em abundância exorciza a penúria e libera o estômago e o ventre da angústia da morte. Ele opõe-se à decomposição, ao provocar aquele decocto químico a que o organismo submete o produto alimentar e reencontra a morte, porque auxilia a natureza a perverter, a corromper, pois a nossa digestão é um apodrecimento controlado que nos enriquece e ajuda a sobreviver. Destruímos para continuar a viver e a uma tal destruição é comparável ao ato que faz gerar o filho no ventre da mãe. Os grandes banquetes são festas copulativas; a natureza instala-se no homem, no curso da festa; ao mesmo tempo destruímos e regeneramos.

Durante esse tempo de alimentação, eu comi, comi muito, porque para além dos carurus, das comidas de santo, das maniçobas, existem sentimentos, cheiros, cores, animais, pessoas e entidades. O que ficou e o que saiu? Não sei. Só sei que renasci.

Samba de roda: filho da tradição cultural e estética da Diáspora Africana

Este capítulo é dedicado ao entendimento do samba de roda sob a perspectiva da Diáspora Africana e de suas criações culturais. Entendo que as relações da Diáspora Africana no Brasil, em especial no Recôncavo, incluem o samba de roda no rol das formas de expressão da cultura do Atlântico negro. A partir da noção de diáspora e de formas culturais do Atlântico negro, entendo o samba de roda enquanto uma referência estética da modernidade e que possui, em sua formação, heranças africanas e portuguesas que se expressam através da estética.

Lundu, batuque, fado e samba de roda

O projeto assimilacionista português, que visava à incorporação dos súditos coloniais à língua e aos valores metropolitanos, utilizando a persuasão e a força alternadamente resultou, como bem demonstrou Gilberto Freyre, tanto na africanização dos colonizadores como na europeização dos autóctones. (FRY, 1995 apud LODY, 1995)

A formação estética do samba de roda e o seu processo de evolução inserem-se no movimento de mão dupla, porém não igualitário, entre africanos e portugueses no Brasil. A similaridade das descrições de lundus, fados e dos batuques não deixa muitas alternativas a não ser a de se entender essa encruzilhada de trocas culturais do ponto de vista da diáspora, o que Peter Fry (1995 apud LODY, 1995) chama, como visto na citação acima, de “projeto assimilacionista”. A assimilação é um conceito da estratégia do Estado nacional moderno em transformar o outro segundo os seus próprios padrões. No Brasil, esse processo parece ter contaminado tanto o transformador quanto o transformado, caracterizando a transculturação.

As similaridades entre os batuques, o fado e o lundu dançados no Brasil se concentram principalmente na roda e na dança ao centro dela. A viola, do fado e do lundu, é a característica portuguesa, e a umbigada

dos batuques, do fado e do lundu, é a característica africana, como explica Sarmiento no livro *Made in África*, de Câmara Cascudo (2001, p. 135):

Forma-se um círculo de dançadores no meio de uma arena, ficando em redor os assistentes. Formado o círculo, saltam para o meio dois ou três pares, homens e mulheres, e começa a diversão. A dança consiste num bambolear sereno do corpo, marcado por um pequeno movimento dos pés, da cabeça e dos braços. Estes movimentos aceleram-se conforme a música se torna mais viva e arrebatada, e em breve admira-se um prodigioso saracotear dos quadris, que chega parecer impossível poder-se executar, sem que fiquem deslocados os que a ele se entregam... em Luanda e em vários outros presídios e distritos, o Batuque difere deste que se acaba de descrever e que é peculiar do Congo e dos sertões situados ao norte do ambriz. Naqueles distritos e presídios, constitui também Batuque num círculo formado pelos dançadores, indo para o meio um preto e uma preta, que, depois de executar vários passos, vai dar uma umbigada (a que chamam semba) na pessoa que escolhe entre as da roda, a qual vai para o meio do círculo substituí-lo. Essa dança, que se assemelha ao nosso fado é a diversão predileta dos habitantes dessa parte do sertão africano (Congo) onde a influência dos europeus tem modificado de algum modo a sua repugnante imoralidade.

Essa descrição, de 1880, do ponto de vista de um viajante português sobre o batuque na África, apesar da “maneira preconceituosa” de enxergar os africanos e de entender essa dança, revela como o samba de roda de hoje, em alguns aspectos, manteve a sua herança africana. A roda, o requebro dos quadris, a umbigada, o tempo duradouro dessa brincadeira e a participação espontânea dos que formam a roda são legados dessa estética africana no Brasil.

Carneiro (1961) caracteriza o batuque como uma das contribuições fortes da cultura africana para o Brasil e, apesar de possuir ainda uma visão eurocêntrica comum à época, com relação aos folguedos brasileiros, principalmente ao candomblé, reconhece a influência africana na cultura brasileira. Carneiro [198-] destaca a presença do povo de Angola no que se refere a festas, folguedos e brinquedos afro-brasileiros. Essas festas, de acordo com Lody (1995, p. 168), eram um rememorar dos vínculos com a África angolana, dos “[...] laços da família, do clã, do grupo social.” Os batuques seriam, então, uma dessas festas que, na Bahia, passaram a ser denominadas de Samba:

Essas formas (batuques) são formas realmente africanas; são formas que vieram e permanecem no Brasil quase na mesma forma em que vieram de lá, porque foram formas, sempre formas rurais, permanecendo num ambiente

onde, como até agora, a indústria não penetrou, onde a indústria não transformou o ambiente geral, encontram o ambiente próprio para viver. Essa é talvez a manifestação negra mais importante, do ponto de vista do folclore existente no Brasil. São os vários tipos de dança que nós podemos considerar como fazendo parte de um ciclo, só que é o do Batuque ou do Samba. (CARNEIRO, [198-], p. 24-25)

A viola, por outro lado, marca a presença lusitana proveniente provavelmente do fado e que no samba de roda assumiu papel de destaque:

Todos sabem o que é o fado, essa dança tão voluptuosa, tão variada, que parece filha do mais apurado estudo da arte. Uma simples viola serve melhor do que instrumento algum para o efeito. O Fado tem diversas formas, cada qual mais original. Ora, uma só pessoa, homem ou mulher, dança no meio da casa por algum tempo, fazendo passos o mais dificultosos, tomando as mais airosas posições, acompanhando tudo isso com estalos que dá com os dedos, e vai depois pouco a pouco se aproximando de qualquer que lhe agrada; faz-lhe diante umas negaças ou viravoltas, e finalmente bate palmas, o que quer dizer que a escolheu para substituir o seu lugar. Assim corre a roda toda até que todos tenham dançado. (ALMEIDA, 1854 apud CASCUDO, 2001, p. 133)

O lundu aparece, em obras etnográficas como a de Câmara Cascudo, como um veículo do batuque para Portugal e do fado para o Brasil. O lundu era cantado e dançado, com a presença da viola e da umbigada. A seguinte poesia de 1842, de autoria do Padre Miguel do Sacramento Lopes Gama (1842 apud CASCUDO, 2002 p. 134), ilustra o lundu, mostrando a umbigada como característica:

Em bodas ou bautizados
He que se dava função;
Dançavam-se os minuetos,
Comporta, o coco e o Sabão.

Ao som da citra e viola
Também era muito usado
O dançar às umbigadas
O belo Lundu chorado.

Aqui pelo nosso mato,
Qu' stava então mui tatamba
Não se sabia outra coisa
Senão a dança do Samba.

O lundu parece ter atuado como uma forma de transição entre o batuque e o fado e pode ser entendido como uma expressão cultural brasileira que deixou influências até os dias de hoje, como nos relata Bião (2000, p. 27) em seu artigo sobre as matrizes estéticas da cultura baiana contemporânea: “Gostaria de me referir à licenciosidade presente no lundu, dança e ritmo de grande expressão nos palcos baianos do século XIX [...], licenciosidade essa também muito presente em boa parte da música popular baiana contemporânea.”

Dessa forma, as três rodas – o batuque, o fado e o lundu – deixaram marcas na cultura brasileira e a pretensão deste trabalho é mostrar continuidade dessa herança, expressa numa outra roda: o samba de roda. O samba de roda apresenta-se, então, como um batuque baiano, típico da Região do Recôncavo Sul da Bahia.

O termo batuque, apesar de genérico e embebido de certa ignorância dos olhares eurocêntricos de quem já o descreveu, remete a uma generalização óbvia para as manifestações populares afro-brasileiras: a existência inseparável do ritmo, do corpo e da roda. Esses três elementos estéticos, presentes nas formas originais de expressão dos negros africanos no Brasil, são memória de um tempo passado, que vive nos dias de hoje. Transformações e influências não impedem que corpos de hoje contem a história daqueles tempos coloniais. O corpo e sua movimentação, a música com seus instrumentos e cantos, a roda como espaço do acontecimento são os contadores de uma história com escassos registros, por terem sido considerados, constantemente, como marginais. Essas expressões são os portais para se entender um passado, de uma maneira nem um pouco cartesiana, nem um pouco racionalista, nem um pouco determinista ou positivista, porque elas possuem natureza especial, elas são um híbrido de resistência e arte. A memória não se revela apenas pela língua, pela palavra, pelos livros. Ela se revela também pela estética.

Por uma possível formação estética do samba de roda

Que o samba de roda é parente do batuque, do lundu e do fado, seja pelas violas, seja pela batucada, seja pela umbigada ou pelo requebro dos quadris, seja nas chulas ou nos corredos, não se pode negar.

As próprias definições de termos como o batuque, o lundu, o fado e o samba revelam esse parentesco. Além disso, é preciso entender o contexto no qual aconteceram os contatos e relações culturais numa situação diaspórica, de dominação e colonização entre Brasil, Portugal e África, na qual as trocas culturais aconteceram intensamente durante mais de três séculos. Essas trocas culturais, sobretudo, favoreceram o contato, a transformação e a formação de expressões que deram origem a uma das matrizes estéticas mais representativas da música e da dança brasileiras, o samba; e mais especificamente, no Recôncavo Baiano, o samba de roda.

O sentido do termo matrizes estéticas utilizado neste livro está de acordo com a definição de Bião (2000), segundo a qual as matrizes estéticas são formas culturais aparentadas e identificadas por suas características estéticas. Essa abordagem será aprofundada no item que trata do samba de roda enquanto um objeto etnocenológico. Ela traz também, o sentido atribuído por Darcy Ribeiro (1995), em *O povo brasileiro*, ou seja, de que o Brasil na sua formação identitária passou pelo processo de transculturação entre três grandes matrizes: a africana, a portuguesa e a indígena.

O samba de roda pode ser entendido, dessa forma, como uma das matrizes estéticas resultantes dessas trocas culturais entre Portugal, África e Brasil, considerando-se que, apesar da assimetria de poder, o fluxo das relações não foi quase nunca em sentido único, como ilustra o quadro abaixo:

Os fluxos culturais de ida e volta resultantes das relações entre Brasil, África e Portugal, no contexto da diáspora no Atlântico negro e da colonização do Brasil por Portugal, caracterizam o contexto no qual se encontra a formação estética do samba de roda.

Genericamente, no Brasil, a expressão cultural que mistura elementos portugueses, africanos e indígenas recebe o nome de samba e, segundo Lopes (2003b), de acordo com os diferentes Estados e regiões brasileiras, o samba assumiu sotaques e nomes diferenciados, o que se convencionou chamar de modalidades de samba. De acordo com Lopes (2003a), também autor do *Novo Dicionário Banto no Brasil*, o samba recebe três principais definições:

SAMBA [1], s.m. (1) Nome genérico de várias danças populares brasileiras. (2) A música que acompanha cada uma dessas danças – Do quioco *samba*, cabriolar, brincar, divertir-se como cabrito; ou do quicongo *sâmba*, espécie de dança em que um dançarino bate contra o peito do outro (Laman, p. 870). No umbundo, *semba* é a ‘dança caracterizada pelo apartamento dos dois dançarinos que se encontram no meio da arena’ da raiz *semba*, separar (Alves, 1951), que também originou o multilinguístico *disemba*. pl. *masemba*, umbigada. Vê-se, então, que um choque de um dançarino contra o outro (Laman) e o conseqüente apartamento (Alves) é nada mais do que a umbigada que ainda hoje caracteriza o samba, em suas formas mais antigas. Assim, poderemos apontar como étimo remoto o termo multilinguístico *semba*, cuja raiz é a mesma do quicongo e do quioco *samba*. SAMBA [2], s.m. Saquinho de pano ou cestinho de bambu que se coloca à boca dos bezerros ou cabritos para desmamá-los (MM) – Do quimbundo *samba*, cesta. SAMBA [3], s. f. (1) Em antigos terreiros bantos, sacerdote com as mesmas funções da equéde dos terreiros nagôs. (2) Em terreiros bantos atuais, filha-de-santo, iaô. (3) Em alguns terreiros de umbanda, auxiliar de mãe de santo ou da mãe pequena (OC) – Do quimbundo *samba*, pessoa que vive na intimidade de alguém ou faz parte de sua família; cortesã, dama da corte. (LOPES, 2003a, p. 197-198)

A dança, a música, as características da alegria e da diversão e a umbigada são elementos que compõem as definições mais remotas do samba. O samba de roda é uma das modalidades do samba brasileiro, sendo bem característico de uma região, o Recôncavo Baiano.

O samba de roda pode ser entendido como uma derivação dos batuques, lundus e fados dentro do contexto das trocas culturais entre Portugal, África e Brasil. Tal entendimento parte da noção de herança e permanência de elementos dessas três formas culturais no samba de roda. Os elementos estéticos parecem revelar parte da genealogia do próprio samba de roda. De acordo com a *Enciclopédia da música brasileira* (1977, p. 89), o termo batuque é definido da seguinte maneira:

Batuque s.m. Dança considerada originária de Angola e do Congo (África). Sinônimo de batucada, é talvez a dança brasileira de mais antiga referência, tendo sido assinalada no Brasil e em Portugal, já no séc. XVIII. É realizada em roda da qual participam não apenas os dançarinos, mas também os músicos e os espectadores. A introdução ou prelúdio da dança chama-se baixão e é executada pelo violeiro. No centro da roda fica um dançarino solista ou um ou mais pares que se incumbem da coreografia. Consiste em forte marcação pelos quadris, sapateados, palmas e estalar de dedos. Apresenta como elemento específico a umbigada – que o dançarino ou dançarinos solistas dão nos figurantes da roda escolhidos para substituí-los. Em São Paulo, pelo menos na região de Tietê e Piracicaba, onde é também chamado samba, o

batuque é dança de terreiro e sua coreografia é em fileiras opostas, com a presença do modista e do carreirista. A palavra deixou de designar uma dança particular, tornando-se como o samba, nome genérico de determinadas coreografias ou apoiadas em forte instrumental de percussão. Atualmente, no Rio Grande do Sul, batuque é cerimônia afro-brasileira, nome gaúcho para os cultos fetichistas como a macumba, o xangô e o candomblé. Na Bahia é também outra denominação do batuque-boi.

Na definição do termo batuque no *Novo Dicionário Banto no Brasil* (2003a) se destaca também a origem banto, enfatizando a etimologia do próprio termo:

BATUQUE (1) Designação comum a certas danças afro-brasileiras. (2) Batucada. (3) O ato de batucar. (4) Culto religioso afro-gaúcho. Etimologia controversa. Para Nascentes, é deverbal de bater. Para Ribas (1979: 214) trata-se de ‘fusão deturpada da expressão quibunda bu-atuka (onde se salta ou se pinoteia)’. Raimundo (1933:106) escreveu: ‘é bailado originário de Angola e do Congo, mas em que pise a opinião do Cardeal Saraiva, não lhe chamavam os negros batuques, mas os portugueses; a dança é feita com cantos em que entra a expressão kubat’uku, nesta casa aqui. Daí, proveio batucu, alterado em batucum e batecu, já por influência do verbo português bater’. Cf., no quimbundo, o verbo ‘tuka’, saltar. Teríamos, então, uma etimologia para a dança, outra para o ato de percutir o tambor?

O batuque da Bahia aparece com a denominação de batuque-boi e na definição do termo se destaca a origem banto do batuque, as cidades do Recôncavo e a relação com a capoeira:

Batuque-boi s.m. Também conhecido apenas como batuque, é luta africana, de origem banto, encontrada na Bahia, principalmente em Cachoeira, Santo Amaro e Salvador. As disputas realizam-se sempre aos domingos ou em dias de festa, como Natal, Ano-bom, Carnaval. Para Edison Carneiro, o batuque é apenas uma variante da capoeira, ‘tanto que todos os atuais capoeiristas da Bahia sabem jogar e jogam o batuque, embora, já hoje, a luta seja, para eles, um jogo acessório’. A luta mobiliza um par de jogadores de cada vez, que usam apenas as pernas: dado o sinal, um deles une as pernas firmemente e aguarda as pernadas do adversário, que tenta derrubá-lo; depois de algumas tentativas infrutíferas, a posição se inverte e o que dava as pernadas passa a recebê-las. Quem derruba o adversário é o vencedor. Entre os golpes pode-se citar a ‘encruziada’, em que as duas pernas são atiradas contra as pernas do adversário; a coxa lisa, golpe de coxa contra coxa; o baú quando as duas coxas do atacante golpeiam com força e bem de frente as coxas do adversário; e outros. A orquestra é a mesma da capoeira: berimbau de barriga, ganzá, pandeiro. Semelhante à pernada carioca, ao bate-coxa alagoano. (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1977, p. 89)

A dança, o pinoteio, a batucada nos tambores são elementos recorrentes nas descrições dos batuques. Vale lembrar que é possível encontrar sambas de roda feitos com atabaques ou tambores do candomblé, não sendo substituídos pelas timbas, timbaus ou surdos, como se pode ver na maioria dos grupos de samba de roda de Cachoeira e São Félix. A batucada é o elemento que salta aos olhos nos sambas brasileiros e assim o é também no samba de roda.

O lundu,⁷ de acordo com Tinhorão (1994), é uma das formas de expressão ascendentes do fado – e, acrescento também, do samba de roda. De acordo com a *Enciclopédia da Música Brasileira* (1977, p. 430-431):

LUNDU ou lundum s.m. Dança de origem afro-negro, trazida pelos escravos bantos da região de Angola e Congo. Não se pode precisar quando a palavra aparece no Brasil. As primeiras referências conhecidas trazem a data de 1780 e descrevem a dança como licenciosa e indecente, havendo autores que a confundem com os batuques das senzalas. [...]. A partir do início do séc. XIX, aparecem variantes do lundu como a tirana, de caráter espanholado, a chula, o fado batido, o miudinho, dança sobre o qual o próprio Pedro I compõe umas *Variações*, e o baiano, modalidade do lundu oriunda do Salvador, BA. [...]. As últimas décadas do séc. XIX marcam o apogeu do lundu, que fundido com outras danças (o tango, a havaneira, a polca) daria origem à primeira dança genuinamente brasileira – maxixe. Ao compositor popular, cantor e violonista Xisto Bahia se devem os mais celebrados lundus brasileiros.

A terceira expressão cultural de grande e de mais recente influência no samba de roda é o fado. Segundo a *Enciclopédia da Música Brasileira* (1977, p. 261), o fado é definido da seguinte maneira:

Fado s.m. Canção popular portuguesa, cantada principalmente em Lisboa e Coimbra, e originada do lundu do Brasil colônia. Teria sido popular no Brasil antes advinda da corte portuguesa. Como dança, sua coreografia seria semelhante à do lundu, sendo acompanhada por uma viola. Levado para Portugal com os emigrantes que acompanharam João VI (1821), acabou por tornar-se forma popular daquele país. No Brasil, o fado desapareceu totalmente.

A tríade formada pelos batuques, fados e lundus constitui a família do samba de roda; por sua vez, é brasileiro, da Bahia e, particularmente,

7 Dicionário Banto, de Lopes (2003, p. 127): “LUNDU [1] s.m. Dança brasileira de origem africana. (2) Música que acompanha essa dança (BH) – Provavelmente do quicongo Lundu, ‘nome de um país perto de Kingoui’ (Laman, 1964), i.e., o país de origem dos quicocos. Lundu é também um topônimo em Moçambique. LUNDU [2] s.m. Mau humor, amuo (BA) – De calundu, por aférese.”

do Recôncavo Baiano. Dessa forma, posso afirmar a presença das matrizes africana e portuguesa na formação dessa expressão estética brasileira. No entanto, essa família possui influências outras que vão complexando e completando as relações, de modo que não é possível afirmar datas, épocas e origens exatamente.

Mukuna (1979) se baseia em estudos econômicos de fluxo de populações, principalmente nos estudos de Simonsen em relação à emigração de escravos africanos e de ex-escravos, de acordo com os ciclos econômicos, do açúcar, da mineração e do café. No entanto, apesar de reconhecer a influência do banto na música popular brasileira, no que tange ao conjunto de elementos estéticos que compõem essa expressão cultural, a historicidade de ciclos econômicos parece-me insuficiente. O que se pode fazer é tentar trazer cada uma dessas influências para uma expressão concreta, no caso o próprio samba de roda que é vivo nos dias atuais, e entendê-las enquanto traços estéticos.

Um estudo de referência sobre esse tema foi feito por Tinhorão (1994) em seu livro *Fado: dança do Brasil – cantar de Lisboa – o fim de um mito*, no qual enfatiza a origem afro-portuguesa do fado derivado das relações íntimas de trocas culturais entre as duas regiões.

O fado, segundo Tinhorão (1994), pode ser considerado um dos fenômenos mais interessantes da história cultural desses países. Isso porque ele é fruto das relações interculturais entre a colônia, a metrópole e a África. Entre Brasil e Portugal, o autor destaca a semelhança de “gosto” e de modo de vida (urbana) entre o “povo miúdo” de Lisboa e o povo de Salvador ou do Rio de Janeiro. Existia, assim, um contexto favorável às misturas e ao surgimento de novas formas culturais:

Criadas na colônia, onde o regime escravo fazia predominar entre as camadas baixas, os negros arrancados da África como cativos e seus descendentes crioulos e mulatos, as alegres danças batucadas de terreiro - que os brancos não tardariam a estilizar nas tabernas e palcos de teatro, fundindo-as com outras em moda na Europa, principalmente o fandango-, logo se espalhavam pelos bairros pobres da Corte, também eles redutos de gente matizada por alguns séculos de cruzamento racial. (TINHORÃO, 1994, p. 14)

Tinhorão está se referindo às capitais Lisboa e Sevilha como entrepostos comerciais entre a África, as Américas e a Europa, seja durante a conquista de terras em continente africano, seja durante a descoberta das Américas. Esses acontecimentos, ainda segundo o autor:

[...] provocaram um crescimento por sinal desordenado, que criava nessas cidades uma massa de vagabundos, valentões, criminosos ou simplesmente pícaros, destinada a formar ao lado dos escravos negros – e logo de crioulos e de mulatos – o público de novas danças e cantorias, muitas vezes criadas na colônia. (TINHORÃO, 1994, p. 16)

A receptividade às novas formas culturais vindas da nova colônia – o Brasil – pode ser entendida como a condição necessária para as trocas entre os povos de diferentes lugares que passaram a conviver juntos. De acordo com Tinhorão (1994), o fado seria uma forma cultural influenciada pelo fandango de Sevilha, pelo lundu do Brasil e pela fofa de Portugal, mas que já tinha influência da chamada fofa da Bahia. Sobre a formação do fado, Tinhorão (1994, p. 16) afirma:

Pois sobre essas modernas criações surgidas em Sevilha pelo fim de Seiscentos, estaria uma dança chamada de fandango, destinada a dividir em Portugal no século XVIII com as danças da fofa e do lundu – estas importadas do Brasil, mas com elas aparentadas – o trio das mais populares formas ritmo-coreográficas do povo miúdo (e logo da incipiente classe média), antecipadores daquela que, sob o nome de fado, viria no século XX realizar a sua síntese, passando da taberna às salas, para virar canção.

Dessa maneira, o fandango, a fofa e o lundu foram as três formas culturais que se misturaram durante os séculos XVIII e XIX, percorrendo países como Portugal, Espanha, África e Brasil colônia, originando, no século XX, o fado. Trata-se, assim, de um fenômeno exemplar decorrente da dinâmica cultural da época em questão, marcada pelo cosmopolitismo de Portugal. O autor trata separadamente do fandango, da fofa e do lundu no referido livro, procurando esclarecer que antes do fado não se tratava de uma forma única ou generalizada, como durante muito tempo se pensou. Esse equívoco, para Tinhorão (1994), deu-se graças ao processo de estilização pelo qual essas danças passaram para serem, pouco a pouco, aceitas pelas camadas mais elevadas da sociedade da época. Por contraponto, o autor enfatiza o papel de cada uma delas, destacando, por exemplo, a partir de um folheto português de meados do século XVIII, a vivacidade causada pela fofa:

Apenas também huma Mulata da Bahia ouve seu toque, já não está em si, já toda se inquieta; até que salte fora de si a bailar as trapecinhas. Apenas o

Casquilho⁸ ouve este som, já salta de contente; pois viva a Fofa da Bahia, por ser a causa de tudo isto: provasse, que ela eh o som mais excelente, para se fazer saltar. (TINHORÃO, 1994, p. 22)

A vivacidade, de um lado, é traduzida na atitude corporal da mulher que se dispõe a saltar logo que ouve o som da viola e, por outro, é atribuída ao repenicado da viola, o que, para o autor, é a maior contribuição africana à rítmica da música europeia. Em outro folheto, recolhido por Tinhorão (1994), o termo repenicado é citado, chamando a minha atenção, dado que o termo “repinicado⁹ da viola” é ainda bastante utilizado nos sambas de roda de hoje:

Depois que veio esta modalidade
Das fofas repinicasadas
Dela saíram as sécias
Feridas e bem arranhadas.

Aí lê quem é
é um tratante da moda
Que a fofa dança de pé.

Tinhorão destaca outro elemento da fofa, que apesar da estilização em nome da aceitação social e da boa moral ainda persistia: a umbigada, que “[...] era a imagem lasciva, da aproximação dos ventres que continuava a chamar a atenção na sua coreografia.” (TINHORÃO, 1994, p. 24) Vale ressaltar que tanto a vivacidade quanto a umbigada são elementos comuns entre a fofa, o lundu e o samba de roda dos dias atuais.

Sobre o lundu, Tinhorão destaca que foi a dança na qual mais se assumiu a umbigada, no sentido de ter sido aceita pelas classes mais elevadas e caracterizando-se, assim, como um elemento coreográfico da dança. Segundo o autor, o lundu aparece no Brasil a partir do século XVIII, estende-se pelo século XIX e é o marco do “[...] momento de aceitação pelas várias camadas da sociedade branca tanto da colônia como da metrópole das contribuições declaradamente negras.” (TINHORÃO, 1994, p. 25) Essa aceitação somente poderia acontecer na nova colônia, onde havia condições para a mistura cultural e, principalmente, porque o seu quadro social encontrava-se bastante confuso, ou seja, as linhas de classe claramente definidas entre senhores e

8 Casquilho, neste contexto, tem o sentido de homem branco.

9 O termo “repinicado” é inexistente nos dicionários, sendo encontrada a forma “repenicado”.

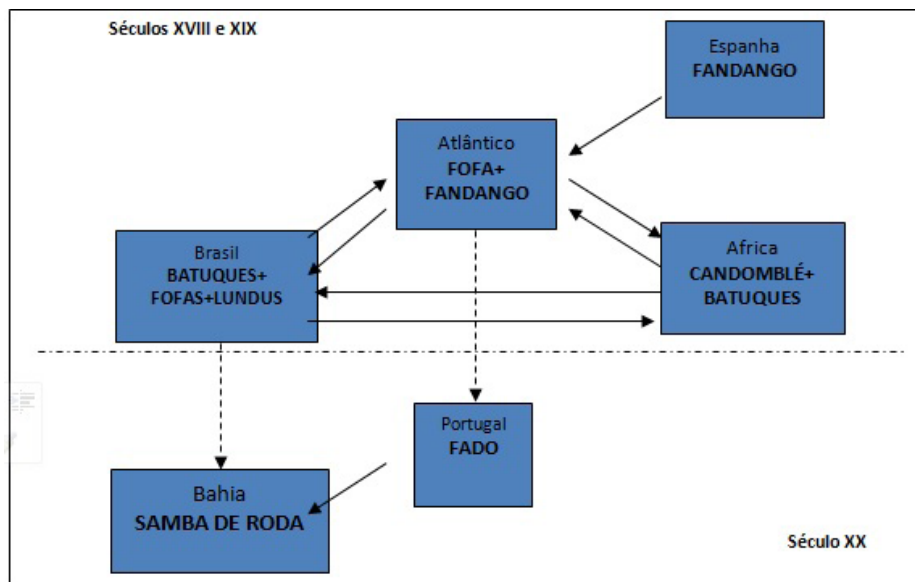
escravos estava enfraquecida e encontrava-se maior diversificação do trabalho – trabalho livre de brancos e trabalho livre de negros e seus descendentes alforriados:

Embora as danças de negros ainda muito próximas de sua origem africana fossem conhecidas em Lisboa desde pelo menos o início do século XVIII, ia ser na colônia brasileira que a vizinhança étnica, naturalmente favorecida pela concentração urbana, ia permitir até o século XIX a existência de uma certa promiscuidade social rica de consequências culturais na área das diversões. (TINHORÃO, 1994, p. 25)

Dessa forma, os fluxos culturais aconteceram em diversos sentidos, Portugal-Brasil, Portugal-África, África-Portugal, África-Brasil, Brasil-Portugal, Brasil-África e, em meio a tantas misturas, resistências, invenções, julgamentos, hesitações e expectativas, a umbigada foi o elemento coreográfico que mais se destacou na linha genealógica construída pelas fofas e lundus. A umbigada, segundo Tinhorão (1994, p. 29), vem de “Quizomba ou Quitomba, uma dança de ritos sexuais do Congo e de um ritual matrimonial [...] uma suíte de cenas da vida matrimonial dançada com movimentos ilustrativos perante a noiva em Angola, durante o lemba ou lembamento.” Ao tratar da umbigada, Tinhorão (1994, p. 29) cita os sambas de roda do Brasil como exemplo da presença desse elemento coreográfico: “Dois exemplos de danças dramáticas a que se poderia acrescentar, afinal, a vênica dos batuques da região mais ao sul de Angola chamada de semba, que era exatamente a umbigada passada ao lundu e, depois, aos sambas de roda do Brasil.”

A fim de sistematizar a proposição e de facilitar a sua visualização, apresento um diagrama composto pelas formas culturais que viajaram o triângulo Portugal-África-Brasil, no qual o samba de roda se insere:

Figura 19 - Samba de roda: uma forma estética do triângulo Portugal, África, Brasil



Fonte: Elaboração da pesquisadora.

Sobre a formação do fado, Tinhorão (1994, p. 29) afirma que:

E de fato, foi isso que aconteceu, primeiro com a criação da fofa (onde a coreografia geral do fandango prevalecia, inclusive no sapateio), depois no lundu que assumia declaradamente o choque de ventres e era dançado ao som do coro e refrão) e finalmente, no fado (que não apenas juntava o castanholado do fandango às umbigadas do lundu, mas ampliava o papel do canto, trocando os estribilhos marcados por palmas pelo intermezzo cantado - às vezes de pensamento verdadeiramente poético - acompanhado à viola).

Sem a pretensão de construir uma genealogia do samba de roda, entendo que o estudo de Tinhorão contribui para compreender as heranças que o fado, assim como os lundus, as fofas e os batuques deixaram para o samba de roda. Essas heranças ou traços culturais são entendidos enquanto elementos estéticos que, de geração em geração e em fluxos de idas e vindas, transformaram-se e continuaram nos corpos (alma e físico) que transitaram e foram gerados na parte brasileira do Atlântico negro. O próximo item busca pensar a modernidade no contexto brasileiro das matrizes estéticas africanas em transculturação constante.

Diáspora Africana: o ventre do samba

No Brasil, a cultura da Diáspora Africana é a chave para o entendimento da modernidade num país colonial e, depois, pós-colonial. Trata-se de uma compreensão voltada para os países colônia do Atlântico Sul, e não da aplicação de conceitos de outras sociedades mais antigas ou mais desenvolvidas do que a brasileira. Nesse sentido, o conceito de Diáspora Africana merece todo cuidado quando se pretende falar de matrizes estéticas, pois é esse fenômeno, o da diáspora, que permite a chegada e o encontro de tais matrizes. O conceito de diáspora traça o percurso das matrizes estéticas que, por hipótese, contribuíram para o nascimento do samba de roda. Ao tratar da Diáspora Africana como um fenômeno da modernidade, faz-se necessário compreender o próprio conceito de modernidade.

O samba é “muderno”? O conceito de modernidade

O objetivo aqui não é o de definir a modernidade, mas de localizar uma expressão cultural brasileira, o samba de roda, no contexto de mudanças e de interferências das ideologias que movem o homem, o seu pensamento e suas atitudes. O samba de roda é brasileiro, é uma referência cultural e estética brasileira e tem suas origens numa encruzilhada que data da colonização do país. Africanos e portugueses se relacionaram numa terra estranha a ambos. Não posso deixar de afirmar que esse estranhamento fora desigual e forçado para os primeiros que passaram por um processo de desterritorialização acompanhado de escravização.

Desse modo, a modernidade no Brasil está relacionada com a cultura da Diáspora Africana, isso porque o processo de escravização de negros africanos foi determinante na exploração da colônia portuguesa e a economia do pacto colonial foi o que precedeu a formação do Estado nacional brasileiro. A sociedade “pré-moderna” brasileira estava ordenada pela sociedade em modernização da Europa. Que situação é essa? Os colonizadores portugueses, os jesuítas, os índios, os bandeirantes e os africanos, escravos e libertos, formaram essa pré-modernidade brasileira nascida da modernidade europeia.

Os batuques, lundus, fados fazem parte da “pré-modernidade” bastante curta do Brasil. Os viajantes que por aqui passaram deixaram registros de suas observações sobre as festas brasileiras e em suas notas etnográficas não faltaram as rodas dos batuques, nome genérico que recebiam todas as reuniões, festas, cortejos musicais e dançantes dos africanos e afro-brasileiros no Brasil. Batuques e lundus, como vimos, são as células germinadoras do samba de roda. O samba pode ser entendido em suas diversas modalidades e ultimamente vem sendo definido, esclarecido e ordenado, de modo a sair da obscuridade e do generalismo que o termo batuque deixou na história do samba.

O samba de roda, enquanto reunião de tocadores, sambadores e sambadeiras em torno de uma roda, é fruto também da ordenação característica da modernidade. Entendê-lo para além da descrição técnica, investigar o que tem de local ou regional e, por isso, não conhecido amplamente, pode ser um caminho esclarecedor para o entendimento da herança africana, em decorrência da Diáspora Africana no Brasil. Não se trata de supervalorizar o africanismo, mas de problematizar aquilo que pode ter mais do que uma maneira de ser entendido, sem ser necessariamente generalista ou uniforme.

A ideia de modernidade não pode ser desassociada da formação dos estados nacionais, da união política defendida pelo nacionalismo. O surgimento do Estado Nação caracteriza a era moderna, ou seja, os séculos XVIII, XIX e XX.

Tem-se destacado repetidas vezes, em todas as análises feitas em torno dos Estados modernos, que os mesmos procuram reduzir ou eliminar todas as lealdades e todas as divisões dentro do país que possam obstar a unidade nacional. [...] Eles enaltecem e estimulam a homogeneidade étnica, religiosa, linguística e cultural. [...] Em outras palavras, os Estados nacionais promovem a uniformidade. O nacionalismo é uma religião de amizade; o Estado nacional é a igreja que compele à submissão o rebanho em perspectiva. A homogeneidade inculcada pelo Estado é a prática da ideologia nacionalista. (BAUMAN, 1999, p. 167)

As maneiras como os Estados nacionais chegaram ao objetivo da homogeneidade pode ser compreendida através do conceito de assimilação. Tal conceito traz uma imagem como um corpo vivo e ativo “[...] que transmitia ou imprimia a sua própria forma e qualidade a algo diferente dele próprio, e o fazia por sua própria iniciativa e para o seu

próprio proveito.” (BAUMAN, 1999, p. 170) O que significa dizer que o outro é transformado enquanto o assimilador mantém a sua identidade, a sua forma. Trata-se de um conceito biológico aplicado à semântica social. O Estado moderno assumiu esse conceito e o colocou em prática, destruindo as organizações locais e os fundamentos das tradições e das formas de vida comunais e corporativistas.

Nesse contexto, como posso entender o nascimento da modernidade no Brasil? Como aplicar essa explicação e versão da modernidade a um país que nasce politicamente mais tarde do que a própria modernidade? Posso arriscar e dizer que o Brasil colônia nasce diante da modernidade. Enquanto a Inglaterra estava a “todo vapor” em sua Revolução Industrial, o Brasil ainda era colônia e só foi tornar-se República independente um século depois. Dessa forma, o Brasil já se apresenta como um estranho a ele próprio em seu nascimento e desenvolvimento que não foi ordenado, caracterizado pela novidade e pelo caótico.

Entender o caótico como parte da formação da sociedade brasileira é um caminho que revela as diferenças, a mistura e a falta de identidade de um povo nascente. Darcy Ribeiro (1995), em *O povo brasileiro*, afirma a dificuldade desse povo nascente, fruto da mistura, em se reconhecer enquanto um povo que não era nem português, nem africano e nem índio. A identidade do brasileiro nasce da sua não identidade. O filho do africano não era mais africano, o filho do índio não era mais índio e o filho do europeu não poderia mais ser europeu.

Essa situação de pré-modernidade e de pré-identidade, na era da modernidade, pode ser entendida como uma característica diferencial dos países colonizados, que mais tarde, alcançando a modernidade, tornaram-se países de industrialização tardia.¹⁰

A palavra de ordem do Estado nacional moderno era o planejamento, e planejar significava definir a diferença entre a ordem e o caos, entre o adequado e o inadequado, a legitimação de um padrão acima de outros:

Em síntese, ele promoveu (o planejamento) a similaridade e a uniformidade [...]. E, justamente por isso, todas as qualidades de distinção que porventura

10 Industrialização tardia é uma ideia derivada do pensamento da Comissão Econômica para a América Latina (Cepal), na qual se formaram e trabalharam economistas e sociólogos reconhecidos como Celso Furtado, Maria da Conceição Tavares, Raul Prebisch e Fernando Henrique Cardoso. Em termos gerais, a tentativa progressista do desenvolvimento industrial e a de inserção do Brasil na economia internacional revelam a sua posição de dependência econômica.

tivessem eram consideradas ilegítimas. Elas provocavam também uma ansiedade: testemunhavam a não complementação da tarefa da construção da ordem. (BAUMAN, 1999, p. 171)

A ideia da assimilação ou homogeneidade traz consigo outras consequências como a desigualdade, a hierarquia, a inferioridade de certos padrões frente aos defendidos pelo Estado nacional. Essa situação da assimilação como estratégia de imposição do poder dominante pode ser ilustrada com um exemplo bem próximo dos estudiosos das expressões culturais brasileiras. Durante séculos, a capoeira, o samba e o candomblé foram perseguidos, marginalizados, tachados e assimilados pelo Estado. Muitas vezes, o Estado assimilou no limite, descaracterizando a própria expressão. A redução da capoeira a uma prática esportiva, para poder ser aceita e eleita esporte nacional, pode exemplificar um desses processos. Essa questão toca o conceito da aculturação provocada pela modernidade, pois:

A era em que se formaram os Estados nacionais caracterizou-se pela intolerância cultural; mais genericamente, pela intolerância e pela resistência a toda diferença. As práticas que se afastassem ou que não se conformassem plenamente com o padrão cultural apoiado pelo poder constituído eram consideradas estranhas e potencialmente subversivas, ao mesmo tempo, em relação à integridade nacional e política. (BAUMAN, 1999, p. 174)

Existe, dessa maneira, uma relação de amor e ódio entre a existência moderna e a cultura moderna. A distinção entre a ordem e o caos, o projeto da própria existência (planejamento, consciência), as agências definidoras e impositoras da ordem e a necessidade contínua de ordenar os novos surgimentos do caos explicam essa relação entre a cultura e a existência moderna. Se não houver oposição da ordem, não tem sentido o projeto da modernidade. É a disfunção da cultura que permite a sobrevivência da busca pela ordem:

A história da modernidade é uma história de tensões entre a existência social e a sua cultura. A existência moderna impele a sua cultura para a sua própria oposição. Esta desarmonia é justamente a harmonia de que necessita a modernidade. A história da modernidade tira dela o seu dinamismo fantástico e inaudito. Pela mesma razão, pode ser considerada uma história do progresso: como a história natural da humanidade. (BAUMAN, 1999, p. 180)

Nesse processo de modernização, característico de uma época, a velocidade das mudanças, a partir do ponto de vista objetivo e racionalista, promoveu essa desarmonia dinâmica entre a modernidade e a cultura. No entanto, quando penso no Brasil e em sua divisão geoeconômica, não encontro homogeneidade nas fases de implantação da modernidade, porque além de uma industrialização tardia, essa mesma se concentrou em poucos Estados do Brasil, principalmente, nas cidades de São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro e seus arredores. O Estado da Bahia, importante centro político-econômico no Brasil Colônia e no Brasil Império perdeu representatividade no Brasil independente.¹¹

O atraso da modernidade, nos moldes apresentados acima, em determinadas regiões brasileiras pode ser interpretado, então, como alívio dessa tensão entre a própria modernidade e a cultura. Ou melhor, a cultura, em determinadas regiões, como o Recôncavo Baiano, não passou pelo projeto assimilacionista do Estado nacional da mesma forma que outras regiões como, por exemplo, a Região Sul, como a cidade de São Paulo, tanto na capital como no interior, onde a passagem do rural para o urbano foi radicalmente rápida.¹² Isso não significa dizer que o Recôncavo não foi movido pelo processo da industrialização, haja vista a dinâmica econômica gerada pela indústria do fumo na região, desde 1870 até 1950.

Pode-se afirmar que essa região estacionou economicamente a partir da decadência da indústria do fumo, provocada, dentre outros fatores, pelo deslocamento do centro econômico para Salvador, graças à integração do sistema ferroviário que centralizou a exportação e importação nos portos de Salvador e da rodovia Salvador-Feira, isolando as cidades de São Félix e Cachoeira do eixo comercial. (SANTOS, 1998)

A hipótese de um processo de assimilação não intenso no Brasil é um dos fatores que podem explicar sua formação fortemente cultural, mas não basta. É preciso entender que, durante todo o ciclo da

11 O enfraquecimento da economia do Nordeste como um todo se deveu, em termos gerais, à decadência da cultura açucareira e ao atraso das mudanças no mercado trabalhista, muito disso em decorrência do legado da escravidão. Além disso, a cultura cafeeira se desenvolveu no Sudeste brasileiro, principalmente em São Paulo, gerando recursos financeiros para o desenvolvimento industrial que se seguiu concentrado nessa região. (CANO, 1998)

12 O complexo cafeeiro assalariou a mão de obra, criou mercado de bens de consumo para a indústria, possibilitou a criação de trabalho urbano e o desenvolvimento da industrialização de São Paulo. Essa dinâmica transferiu o trabalho rural para a cidade, modificando o modo de vida, as relações, ou seja, a cultura dessa região.

colonização, incluindo o do açúcar e do fumo, a mistura entre portugueses, índios e africanos e todos os seus descendentes promoveu o processo de transculturação, ou seja, de mistura profunda entre as três matrizes formadoras do povo brasileiro: a indígena, a africana e a portuguesa. Como Freyre (1998) afirma em *Casa grande e senzala*, muito do idioma português de Portugal foi amolecido pelo negro, seja dentro da casa grande, como também na senzala. Ribeiro (1995) exemplifica um deles com o modo de se chamar o outro carinhosamente no diminutivo, “sinhozinho”, “patrãozinho”, que permaneceram na língua portuguesa. Muitos hábitos indígenas foram da mesma maneira incorporados aos hábitos portugueses e africanos e se tornaram brasileiros: nosso banho diário, a cultura da mandioca, a confecção das redes etc.

Além disso, é preciso considerar que a cultura africana, em particular, tem como uma de suas principais características, como nos conta Ribeiro (1995), a valorização do passado, sendo bastante compreensível, então, a tendência de se preservar valores, o que chamamos tantas vezes de tradição. Um tanto compreensível se torna o fortalecimento desses valores na região de Cachoeira e São Félix, polos da cultura africana no Brasil.

Dessa forma, entendo que as cidades de São Félix e Cachoeira, do Recôncavo Baiano, mantêm em sua estrutura cultural traços sobreviventes de tempos passados, transformados pelo tempo, mas não totalmente aculturados pela modernidade. O samba de roda é um desses elementos da cultura do Recôncavo, dentre muitos outros como o candomblé, a culinária, a arquitetura, o modo de vida rural, a roça como modo de subsistência, a cultura da troca de mercadorias sem uso da moeda etc., os quais não foram assimilados ou anulados. Ao invés disso, são elementos que se inter-relacionam, criam subjetividades, caracterizando esse lugar que, por muito tempo, foi um porto da Diáspora Africana.

Na colônia da metrópole, entre batuques e fados, nasce um filho da diáspora

A ideia de Diáspora Africana não vem contrapor à noção de modernidade apresentada anteriormente, mas preencher lacunas deixadas pelas reflexões voltadas ao mundo europeu. Descentralizando e

enriquecendo a história da modernidade, ela valoriza as experiências das modernidades e dos interesses negros em várias partes do mundo. Ao Brasil, tanto interessa essa ideia, quanto é grande o interesse pela sua formação, pela sua história da modernidade, como esclarece Gilroy (2001, p. 10):

Isto deveria ser feito de forma que soubéssemos, tanto quanto possível, o que realmente aconteceu, mas seria também uma forma de adquirir uma perspectiva mais complexa sobre a modernidade e uma compreensão mais rica, pós-antropológica, de suas culturas coloniais e pós-coloniais.

A Diáspora Africana prevê movimento, mistura de povos, de culturas, prevê a interculturação. Esse movimento e essa diferença entre o conceito de identidade nacional predeterminado e a busca pelo conhecimento de outras identidades fazem da Diáspora Africana um conceito relevante. A diáspora busca unir diferentes culturas africanas em diferentes lugares para não cristalizá-la em uma cultura única. Trata-se de uma ideia diferente do conceito de assimilação estratégica da modernidade, apresentado por Bauman (1999, p. 170):

A imagem que o conceito evocava era de um corpo vivo e ativo, que transmitia ou imprimia a sua própria forma e qualidade a algo diferente dele próprio, e o fazia por sua própria iniciativa e para o seu próprio proveito; de um processo durante cujo transcorrer a forma e a qualidade da outra entidade passava por uma transformação radical, enquanto a identidade do corpo 'assimilador' se conservava e, na realidade, mantinha-se constante na única forma que lhe era possível.

A liquidez do Atlântico negro, de acordo com Gilroy (2001), promove o surgimento de culturas mais flexíveis e híbridas por nascimento. A Diáspora Africana preza por nova interpretação da vinda de negros africanos a outros países. Isso não significa desconsiderar o sofrimento e as teorias da consolação, mas de buscar além delas momentos de prazer, além dos de dor.

A Diáspora Africana transforma os entendimentos eurocêntricos, dando um ponto de vista novo e perturbador ao mesmo tempo. Trata de questões como a identidade e o pertencimento. Gilroy utiliza o termo "desterritorialização" como fator fundamental nesse processo da diáspora. A saída do território não significa perda de identidade, mas criação e poder criativo da memória:

Como uma alternativa à metafísica da 'raça', da nação e de uma cultura territorial fechada, codificada no corpo, a diáspora é um conceito que ativamente perturba a mecânica cultural e histórica do pertencimento. Uma vez que a simples sequência dos laços explicativos entre lugar, posição e consciência é rompida, o poder fundamental do território para determinar a identidade pode também ser rompido. (GILROY, 2001, p. 18)

Esse entendimento coloca em xeque a definição de nacionalismo, nos moldes da modernidade pensada pelos países geograficamente fixos, de território antigo e há muito tempo imutável, de culturas baseadas nas famílias e na imposição de fronteiras em todas as instâncias na procura da homogeneização. Nesse ínterim, a Diáspora Africana vem problematizar o nacionalismo porque afirma um parentesco, uma união entre pessoas de nações e de Estados distintos. A Diáspora Africana une o povo negro de alguma forma, ou seja, afirma uma identidade na diáspora que é ultranacional. A certeza da identidade pode deixar de existir, o conflito é aceito e a indeterminação toma a cena. São instâncias que o nacionalismo busca reprimir, já que, como visto, o que é indeterminado deve ser assimilado e deformado, convergindo para a forma preferida pelo Estado nacional.

A noção de diáspora, talvez como uma resposta aos movimentos sociais antirracismo dos anos de 1960, como o movimento norte-americano *black power*, sublinha as formas nas quais as culturas vernaculares têm viajado e valoriza “[...] os modos pelos quais elas podem resistir à disciplina marcial de todos os projetos de libertação nacional. Mas acima disso, ela frisa uma reconceitualização da cultura a partir do sentimento de sua desterritorialização.” (GILROY, 2001, p. 22) Sobre a reconceitualização nesse novo território:

Falar do Brasil produz, corretamente, hesitação. Tudo o que eu normalmente quero dizer sobre a cultura e a mistura, a diáspora, a história e a socialidade trans-africana tem uma ressonância diferente quando se refere a um lugar tão próximo ao epicentro da escravidão racial moderna. Os pontos críticos que recentemente dominaram as lutas políticas dos europeus negros - como forçar governos relutantes a reconhecerem o enraizamento e a mistura e como defender a diferença que eles provocaram em termos de cidadania - parecem ser irrelevantes num lugar onde o prejudicial ideal de pureza tem um sentido muito mais frouxo em relação à política cultural e uma relação totalmente diferente com as idéias de raça e de identidade nacional. (GILROY, 2001, p. 10)

É no processo de reconceitualização da cultura que se insere o samba de roda. Entendo que ele possui sua influência afro-brasileira aparentada com diversas etnias africanas na sua estrutura, e principalmente no seu aspecto estético, seja na música, seja na dança. Não se trata de uma dança africana, mas enquanto forma de expressão, de caráter festivo, obviamente, apresenta traços dessa “reconceitualização” da cultura africana dentro de um novo território. Trata-se do argumento para uma das proposições aqui colocadas: o samba de roda é fruto dos processos diaspóricos no Recôncavo Baiano e o reconhecimento e a identificação da referência negro africana, já transculturada e reconceituada através de processos envolvendo relações de poder, de sexo, de geografia, de economia e de identidade, dá-se principalmente pelo aspecto estético.

A história da modernidade diaspórica no Brasil, desde os batuques e fados, passando pelas fofas, fandangos, lundus, revela-se no samba de roda por suas marcas e traços estéticos. É esse aspecto estético da diáspora que o próximo item abordará, tanto no sentido geral, quanto no específico à estética própria das expressões brasileiras.

Estética da diáspora: encruzilhada, hibridismo e identidade

A estética diaspórica como estratégia de inclusão das experiências africanas no Novo Mundo e em todo o Atlântico traz um conceito chave. Dois autores de obras clássicas são citados como referência – Gilroy (2001) e Hall (2006b). O Atlântico negro de Paul Gilroy discute questões de modernidade e de estética, principalmente no que se refere à música negra inglesa e americana, caracterizadas como veículo de comunicação entre os povos da diáspora. Enquanto que em Hall (2006b), no *Pensando a diáspora*, a estética é alvo das discussões do tema sobre a identidade caribenha, dentro ou fora do Caribe. As reflexões, sugestões e pensamentos desses dois autores me levaram a repensar o termo estética no conceito de “matrizes estéticas”. O conceito matrizes estéticas foi, dessa maneira, recontextualizado nos estudos da diáspora, mais precisamente, da estética da diáspora.

Nesse sentido, identifiquei possíveis elementos da estética diaspórica, como o hibridismo, as antifonias, a impureza etc., a partir do samba de roda. Ele próprio trouxe novos elementos estéticos particulares à diáspora e à cultura negra no Brasil.

Heranças do Atlântico negro: hibridismo, fluidez, duplicidade, oralidade, antifonia e corpo

A estética pode ser desenhada a partir de alguns elementos constitutivos, sejam eles: o hibridismo e a impureza, a fluidez, a duplicidade, a oralidade, as antifonias. Esses elementos se relacionam intimamente e não deveriam ser separados, mas, didaticamente, apresento-os separadamente.

O hibridismo, para Gilroy (2001, p. 158) não pode estar dissociado da questão do terror racial:

A questão do terror racial sempre permanece em pauta quando esses modernismos (negros) são discutidos, pois a proximidade imaginativa do terror é experiência inaugural desses modernismos. Seu foco é um tanto refinado na passagem da sociedade escrava para a era do imperialismo. Embora fossem indizíveis, esses terrores não eram inexprimíveis, e meu principal objetivo aqui é explorar como os traços residuais de sua expressão necessariamente dolorosa ainda contribuem para memórias históricas inscritas e incorporadas no cerne volátil da criação cultural afro-atlântica.

A criação cultural no Atlântico negro, segundo o autor, mantém viva a memória do terror racial imposto pelo sistema escravagista sob formas sociais e ritualizadas. As formas ritualizadas seriam, assim, o veículo de memória da identidade desterritorializada do africano na região não africana do Atlântico negro. E as formas ritualizadas para Gilroy (2001, p. 159) são, sobretudo, modernas:

São modernas porque têm sido marcadas por suas origens híbridas e crioulas no Ocidente; porque tem se empenhado em fugir ao seu *status* de mercadorias e da posição determinada pelo mesmo no interior das indústrias culturais; e porque são produzidas por artistas cujo entendimento de sua própria posição em relação ao grupo racial e do papel da arte na mediação entre a criatividade individual e a dinâmica é moldado por um sentido da prática artística como um domínio autônomo, relutante ou voluntariamente divorciado da experiência da vida cotidiana.

Gilroy atribui às formas culturais na diáspora origens híbridas, que são a característica que as tornam modernas. O hibridismo é entendido como a mistura entre duas partes diferentes, o que é, segundo Gilroy, um processo de interpenetração das culturas marcado pela queda da noção moderna de Estado nacional. Esse entendimento é favorecido já por um segundo elemento da estética da diáspora, o da fluidez cultural no Atlântico negro:

Hoje, estas difíceis questões podem ser abordadas num nível diferente: um nível que não coincida com os padrões ultrapassados de uma história meramente nacional. Os problemas políticos que repousam aqui não devem ser entendidos apenas como dificuldades transientes no trabalho de edificação de uma cultura nacional coesa, ou seja, como aspectos contingentes de uma hegemonia fechada, ou mais tecnicamente, como obstáculos removíveis pelas mãos satisfeitas tanto de uma homogeneidade controlada como de um pluralismo habitável. Eles fornecem recursos para que se escrevam histórias ainda não escritas nem pensadas, sobre uma trans-cultura negra. Como tentei demonstrar, esta abordagem cosmopolita nos leva necessariamente não só à terra, onde encontramos o solo especial no qual se diz que as culturas nacionais têm suas raízes, mas ao mar e à vida marítima, que se movimenta e que se cruza o oceano Atlântico, fazendo surgir culturas planetárias mais fluidas e menos fixas. (GILROY, 2001, p. 15)

O hibridismo e a fluidez são complementares na formação das matrizes estéticas do Atlântico negro. No samba de roda, a fluidez que se estendeu do Rio Paraguaçu à Baía de Todos os Santos, das águas do Recôncavo ao Atlântico, foi a maneira de chegada de suas matrizes africanas e portuguesas; e o hibridismo, no contexto da colonização, foi a maneira em que se deu a sua formação.

A ideia da fluidez, de fluxo livre, de movimento contínuo e sem barreiras não anula de modo algum a consciência da violência contida no processo de colonização. No entanto, segundo Gilroy (1993), é o estudo do Atlântico negro, de suas contra-histórias e do racismo fortemente presente nele que pode conduzir a uma mudança na hegemonia cultural de modo a valorizar o que até então foi negligenciado.

O Recôncavo, em especial a região de Cachoeira, é entendido nesse contexto como um lugar de referência do Atlântico negro, como um dos pontos destacados no mapa da Diáspora Africana. Ele representa um lugar de encontro de matrizes e de mistura entre elas, seja a africana, a portuguesa ou a indígena. A “encruzilhada” é a imagem e o conceito

utilizados para compreender esse encontro e o conseqüente hibridismo, no sentido explicado por Martins (2002, p. 73):

A cultura negra é o lugar das encruzilhadas. O tecido cultural brasileiro, por exemplo, deriva-se dos cruzamentos de diferentes culturas e sistemas simbólicos, africanos, europeus, indígenas e, mais recentemente, orientais. Desses processos de cruzamentos transnacionais, multiétnicos e multilingüísticos, variadas formações vernaculares emergem, algumas vestindo novas faces, outras mimetizando, com sutis diferenças, estilos antigos. [...] A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual oferece-nos a possibilidade de interpenetração do transito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e trans culturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmoviões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim.

A partir do conceito de encruzilhada, posso dizer que o samba de roda é um híbrido resultante desse processo de entrecruzamento cultural. Ele é uma expressão estética filha da diáspora, parida numa das encruzilhadas do Atlântico negro e, por sua vez, mãe de muitos filhos, que, juntos, formam a família e a diversidade da cultura brasileira. É nesse conjunto de encruzilhadas, misturas e hibridismos que se constitui a estética da Diáspora Africana no Brasil.

Cachoeira e São Félix, cidades localizadas no coração do Recôncavo, formam pelo seu contexto histórico, étnico-cultural e pela sua própria localização geográfica, um exemplo de encruzilhada. O Rio Paraguaçu que divide as duas cidades unidas pela ponte D. Pedro II e que tem o seu curso em direção à Bahia de Todos os Santos perpendicular à direção da ponte, constrói a imagem do entrecruzamento simbólico dessas duas cidades.

Figura 20 - São Félix e Cachoeira. Rio Paraguaçu e Ponte D. Pedro II



Fonte: Daniela Amoroso, 2008.

Em Hall (2006), a noção de estética na diáspora se baseia em estudos de Kobena Mercer sobre as mudanças na estética negra no cinema americano e está associada a uma lógica cultural, na qual o hibridismo implica em um processo de apropriação das diferenças entre as matrizes em questão, naquilo que ele denominou de “fazer sentido na tradução”:

Numa gama inteira de formas culturais, há uma poderosa dinâmica sincrética que se apropria criticamente de elementos dos códigos mestres das culturas dominantes e os ‘criouliza’, desarticulando certos signos e rearticulando de outra forma seu significado simbólico. A força subversiva dessa tendência hibridizante fica mais aparente no nível da própria linguagem (incluindo a linguagem visual) onde o crioulo, o *patois* e o inglês negro desestabilizam e carnavalizam o domínio linguístico do inglês – a língua nação – através de inflexões estratégicas, novos índices de valor e outros movimentos performativos nos códigos semântico, sintático e léxico. (MERCER, 1994, p. 63)

Apesar de tratar da cultura e da realidade do Caribe, os elementos destacados por Hall (2006) são bastante compreensíveis na cultura do

Recôncavo e estão de acordo com a antropologia brasileira, como as obras de Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro, principalmente com relação ao hibridismo. No papel da índia que festeja a chegada do português e com ele tem filhos, cuja identidade não é nem indígena e nem portuguesa, ou quando meninos filhos de senhores com escravas são criados dentro da casa grande, sem ter o *status* de filho do senhor, mas sem serem confinados nas Senzalas, a mistura, o hibridismo e a impureza já estão fortemente revelados. A terra dos “brasis”, onde no início da colonização prevalecia a terra dos “ninguéns”, marca uma noção conflituosa de identidade.

Ao tratar da estética na diáspora, Hall (2006b) associa os processos de adaptação, apropriação e deslizes dos significados ocorridos em momentos de contato entre matrizes diferentes à noção de impureza. Hibridismo, mistura e impureza são os elementos significativos da estética da diáspora, pois “[...] o hibridismo, a impureza, a mistura, a transformação que vem de novas e inusitadas combinações dos seres humanos, culturas, ideias, políticas, filmes, canções é como a novidade entra no mundo.” (HALL, 2006b, p. 34)

A estética da diáspora está, dessa forma, relacionada com as questões de identidade, oralidade e musicalidade. Sobre a identidade dos povos que saíram da África e se ressignificaram fora dela, cito Gilroy (2001, p. 13):

As culturas do Atlântico negro criaram veículos de consolação através da mediação do sofrimento. Elas especificam formas estéticas e contra estéticas e uma distinta dramaturgia da recordação que caracteristicamente separam a genealogia da geografia, e o ato de lidar com o de pertencer. Tais culturas da consolação são significativas em si mesmas, mas também estão carregadas e contrapostas a uma sombra: a consciência oculta e dissidente de um mundo transfigurado que tem sido ritual e sistematicamente conjurado por pessoas que agem em conjunto e se abastecem com a energia fornecida por uma comunidade mais substantivamente democrática do que a raça jamais permitira existir.

A ideia de veículos de consolação que se manifestam em formas estéticas abre uma perspectiva de compreensão das formas culturais negro-africanas no Novo Mundo de um ponto de vista não eurocêntrico. Perspectiva essa que me permite entender o samba de roda do Recôncavo como um desses veículos de consolação. Um veículo de

consolação festivo e lúdico, eu diria, e já bastante transformado pela realidade daquela região. Derivado dos batuques, lundus e fados, o samba de roda pode ser entendido como uma segunda geração de veículos de consolação. Evita-se, assim, conectar a estética do samba de roda diretamente à África na tentativa de evocar antecedentes originais. O samba é filho do Brasil com heranças africanas. A genealogia prevê o parentesco com a África, mas a geografia comprova adaptações, recriações e a revelação de outra identidade, uma identidade diaspórica.

A música africana é o ponto máximo de integração entre os povos da diáspora no Atlântico negro, de acordo com Gilroy. A musicalidade é o que há de comum no Atlântico negro e o que permite, em tempos atuais, a afirmação da existência de outras modernidades que ficaram ocultas por processos de luta de poder, nos quais os africanos e seus descendentes foram subjugados. A noção de formas culturais ocultas, mas não inexistentes na modernidade, define o que Gilroy (2001) chama de duplicidade, ou seja, as formas culturais negras possuem elementos que estão dentro e fora das normas estéticas que periodizam a modernidade. A oralidade e a musicalidade própria são, por exemplo, características fora das normas da modernidade.

Nesse contexto, a música contraria a ideia de que a língua e a literatura seriam formas dominantes da consciência humana: “[...] o poder e o significado da música no âmbito do Atlântico negro têm crescido em proporção inversa ao limitado poder expressivo da língua.” (GILROY, 2001, p. 160) O autor, ao tratar da importância da oralidade como meio de comunicação entre os povos da diáspora, enfatiza que:

É importante lembrar que o acesso dos escravos à alfabetização era frequentemente negado sob pena de morte e apenas poucas oportunidades culturais eram oferecidas como sucedâneo para outras formas de autonomia individual negadas pela vida nas fazendas e nas senzalas. A música se torna vital no momento em que a indeterminação/polifonia linguística e semântica surgem em meio à prolongada batalha entre senhores e escravos. Esse conflito decididamente moderno foi resultado de circunstâncias em que a língua perdeu parte de seu referencial e de sua relação privilegiada com os conceitos. (GILROY, 2001, p. 160)

A música adquire então um papel central na comunicação das culturas do Atlântico negro, de acordo com Gilroy, que parte de estudos sobre os corais norte-americanos e ingleses, os quais se transformaram

em fenômenos musicais, como o *Jubilee singers*, por exemplo. Esse entendimento possibilitou refletir, sob diferentes parâmetros, mas seguindo o mesmo princípio da Diáspora Negra, o sujeito de estudo desse trabalho – o samba de roda de Cachoeira e São Félix. Cabe grifar mais uma vez que o samba de roda não pode ser definido somente como um gênero musical, ele não se reduz a elementos musicais. O samba de roda representa um conjunto de comportamentos humanos, espetaculares pela própria natureza da expressão que ele é; e um dos elementos representativos dessa expressão é a música em complementação à dança, ao canto, às comidas, aos lugares, às vestimentas etc.

Uma das características estéticas relevantes da música negra, segundo esse autor, são as antifonias:

A antifonia (chamado e resposta) é a principal característica formal dessas tradições musicais. Ela passou a ser vista como uma ponte para outros modos de expressão cultural, fornecendo, juntamente com a improvisação, montagem e dramaturgia, as chaves hermenêuticas para o sortimento de práticas artísticas negras. (GILROY, 2001, p. 167)

Entendo que essa característica estética – a antifonia – está claramente presente na expressão musical do samba de roda, no corrido e nas chulas, como também está presente em outras expressões como a capoeira, o jongo, o samba de partido alto etc. No que se refere ao samba de roda, a resposta do coro é a marca da participação de todos que estão na roda, acompanhado quase sempre pelo ritmo da palma de mão. A antifonia implica em participação de duas ou mais pessoas em comunidade e sempre em coletividade.

De acordo com Gilroy (2001, p. 168):

Os diálogos intensos e muitas vezes amargos que acionam o movimento das artes negras oferecem um pequeno lembrete de que há um momento democrático, comunitário, sacralizado no uso de antífonas¹³ que simboliza e antecipa (mas não garante) relações sociais novas, de não-dominação. As fronteiras entre o eu e o outro são borradas, e formas especiais de prazer são criadas em decorrência dos encontros e das conversas que são estabelecidas entre um eu social fraturado, incompleto e inacabado e os outros. A antífona é a estrutura que abriga esses encontros essenciais.

13 Do grego *antiphona*, “som em resposta”. Termo que deu origem à palavra *anthem* (na Inglaterra do século XVI), versículo cantado antes e depois do Salmo, com repostas do coro, dividido em dois. (GILROY, 2001)

A partir dessa noção da quebra de fronteiras entre o eu e o outro proporcionada pela música antífona, na qual quem canta a pergunta se complementa a quem canta a resposta, ou na qual o coro é a participação democrática de todos os presentes no momento da expressão, acrescento a importância do corpo. A roda representa um espaço, fechado ou aberto, dentro do qual o corpo quebra a fronteira entre o eu e o outro a partir da resposta corporal através da dança. O princípio da antifonia está também na pergunta e resposta do movimento das sambadeiras que dançam no repenicado da viola. Esse assunto e a ideia de comunicação do corpo que dança no samba de roda serão aprofundados no próximo capítulo, dedicado à estética do samba de roda.

O autor cita o exemplo do jazz, no qual um instrumentista deixa o solo para o outro, acontecendo uma espécie de desafio e de comunicação entre eles. Essa comunicação não pode ser mais evidente no samba chula quando se tem o relativo, ou no samba corrido quando o coro responde com o refrão. E não se pode deixar de enfatizar também o momento quando uma sambadeira entra na roda, a viola repica e ela responde no jeito de dançar, onde se vê a reação dos tocadores. A antífona é, desse modo, um elemento estético presente e visível no samba de roda. A música antifônica, como enfatizado, inclui a resposta que vem do corpo na forma de dança.

Para Gilroy (2001), o papel do corpo como fator distintivo das culturas do Atlântico negro é um desdobramento do elemento da oralidade, no qual a expressão corporal é elemento notável:

Não é nada novo declarar que para nós a música, o gesto e a dança são formas de comunicação, com a mesma importância que o dom do discurso. Foi assim que inicialmente conseguimos emergir da *plantation*: a forma estética em nossas culturas deve ser moldada a partir dessas estruturas orais. (GLISSANT, 1989, p. 248 apud GILROY, 2001, p. 162)

Gilroy destaca a importância do que ele chama de “tradições de *performance*” que caracterizam a produção e a recepção da música da diáspora. Essas tradições, que têm no corpo enquanto *performance* o seu ponto chave na diferenciação em relação às outras culturas, possuem ainda, de acordo com Gilroy (2001, p. 163), “[...] origens complexas e múltiplas na mistura de formas culturais africanas e outras às vezes referidas como criouliização.”

Ainda que o autor trate do contexto norte-americano com relação à metrópole inglesa, a compreensão do papel central do corpo na diáspora é bastante útil quando penso no entendimento desse corpo numa expressão brasileira da diáspora como o samba de roda. O corpo do samba de roda é o local da tradição herdada da colonização e das transformações vividas na região do Recôncavo Baiano.

O corpo é o local da memória e a sua expressão, no que se refere ao samba de roda, dá-se muitas vezes num espaço determinado: a roda. A roda, no contexto da diáspora, apresenta-se como um espaço de compreensão e transformação de uma identidade deslocada, longe de sua origem, compartilhada entre aqueles que se identificam. Penso na roda da capoeira, penso na roda do samba de roda e na roda do jongo. Em meio à estranheza e ao distanciamento geográfico causado pela Diáspora Africana, a roda, enquanto espaço íntimo e comum, dentro do qual todos são iguais, representa o *locus* de uma reinvenção baseada em memórias expressas através do corpo.

O corpo, a musicalidade, o espaço e a antifonia são elementos da estética na diáspora que pude encontrar no samba de roda, de maneiras já explicitadas acima. Como complemento à antifonia musical, acrescentei o corpo que dança em comunicação com a viola e em comunicação com outros corpos.

Nesse sentido, no capítulo a seguir, proponho um olhar afinado para as expressões culturais brasileiras, nas quais sobressaem novas qualidades estéticas, muitas vezes derivadas de uma estética geral, outras vezes específicas de cada uma dessas expressões.

Composição estética do samba de roda: continuidade e particularidades

A partir dos conceitos de Diáspora Africana, Atlântico negro, modernidade, encruzilhada, matrizes estéticas e estética diaspórica, esse capítulo propõe a compreensão dos elementos dessa estética nas expressões baianas, em especial, no samba de roda. O samba de roda brilha como um exemplo privilegiado da proposição de uma estética brasileira no contexto da diáspora. Sem a intenção de diferenciar ou comparar uma determinada estética à outra, o objetivo neste momento é o de valorizar a diversidade. E ainda, se o samba de roda é uma referência estética brasileira e híbrida, como já tratado no capítulo anterior, é compreensível que novos elementos estéticos, sejam eles continuidades africanas, indígenas ou portuguesas, somem-se e transformem-se, constituindo uma composição estética brasileira.

O capítulo também apresenta e analisa duas das particularidades do samba de roda: o seu caráter de festa e o seu reconhecimento enquanto Patrimônio Cultural Imaterial. Essas duas particularidades ilustram as relações complexas entre a estética e os contextos culturais.

O passado e o futuro se revelam na estética do corpo

Falar sobre estética neste trabalho é abordar a noção do Belo (daquilo que se sente e se considera como belo) de acordo com a contextualização defendida pela etnocenologia¹⁴ e segundo parâmetros não eurocêntricos de descrição dessa estética.

A estética na diáspora ou estética diaspórica, como Gilroy (1993) e Hall (2001) sugerem, foi abordada anteriormente no sentido de

14 A etnocenologia é um campo do conhecimento recente, reconhecida enquanto disciplina acadêmica e que propõe uma abordagem diferenciada dos comportamentos humanos espetaculares organizados. Em geral, a diferenciação está no ponto de vista estético dado a cada objeto dessa disciplina. A análise do próprio samba de roda, de acordo com a metodologia e com os conceitos da etnocenologia, vem sendo feita durante todo o livro e será aprofundada no quarto capítulo.

apresentar os elementos estéticos da cultura negra na diáspora. Entendo que tais elementos são identificados como constitutivos da estética geral da cultura do Atlântico negro, e que, em complementação a essa estética geral, deve-se acrescentar as particularidades de cada expressão, ou seja, os subconjuntos de elementos estéticos. Nesse sentido, o samba de roda, do ponto de vista da estética, será entendido a seguir como um exemplo concreto da cultura negra da diáspora.

Os elementos estéticos presentes no samba de roda podem ser exemplificados através da musicalidade, da dança, da indumentária e do espaço quase sempre em forma de roda. E, em cada um desses elementos, ao descrevê-los em detalhe, é possível encontrar ressonâncias dos elementos da estética geral da Diáspora Africana. Dessa forma, insisto que o leitor tenha, enquanto memória de referência, um modelo de dinâmica e organização do samba de roda, mesmo sabendo-se da limitação que essa modelização causa, com o objetivo de favorecer apenas um ponto de partida da compreensão, e de modo algum o esgotamento de questionamentos e reflexões.

Seja o modelo do samba de roda assim definido: o espaço é a roda, fechada e composta por sambadeiras e por tocadores. As sambadeiras se posicionam de frente para o centro da roda, posicionando-se uma ao lado da outra. Os tocadores se organizam agrupando os instrumentos de harmonia e melodia (viola, violão e cavaquinho), os pandeiros (três ou quatro), e os instrumentos de percussão (timba, timbau, surdo, triângulo, tabuinha). O ritmo tocado pode ser o barravento ou corrido, sendo que o que diferencia os dois é a levada mais lenta no barravento e a mais rápida no corrido. Com relação à dinâmica desses dois estilos (o barravento e o corrido), pode-se dizer que o barravento se aproxima da chula santo-amarense, pois as sambadeiras devem sambar uma de cada vez dentro da roda e somente quando a parte cantada termina, ou seja, ao som da viola. Enquanto os cantores gritam a chula ou o barravento, as sambadeiras não devem sambar. Quando eles terminam e a viola sobressai em relação aos outros instrumentos, uma sambadeira de cada vez deve correr a roda e sambar. Assim, sucessivamente, todas devem entrar na roda. O momento de troca de sambadeiras, ou seja, quando uma sai da roda para a outra entrar, é marcado por um movimento bastante tradicional no samba de roda – a umbigada. O movimento

da dança deve ser o passo do miudinho,¹⁵ com suas variações, sempre comandadas pelos pés e pelo som da viola. No corrido, a exigência da individualidade não existe, podem sambar dois ou mais dentro da roda. Além disso, não é obrigatório esperar o solo da viola, com as sambadeiras e sambadores podendo entrar na roda aleatoriamente, muitas vezes após a chamada sinalizada pela umbigada, pela simulação da rasteira, ou até mesmo por um pequeno toque com o cotovelo.

Tendo-se como referência essa breve descrição-modelo, entendo que elementos estéticos possam ser exemplificados e compreendidos mais facilmente. A investigação e a compreensão de elementos estéticos do samba de roda se inserem nos estudos da cultura da diáspora e estão de acordo, principalmente, com a noção de matrizes estéticas desenvolvida na etnocenologia. Essa abordagem prevê na cena espetacular revelações de “modos de fazer” que foram transmitidos oralmente de geração em geração. A estética é entendida, assim, não como um campo de geração de estereótipos – ou de tipos, danças e corpos exóticos –, mas de elementos reveladores dos saberes e sentidos compartilhados numa região específica, como o Recôncavo Baiano.

São esses saberes e sentidos compartilhados que entendo ser a “gramática cultural similar” da qual trata Frigerio (2000), e que consiste em um conjunto de traços similares que caracterizam um mesmo estilo de *performance* presente em diferentes gêneros de expressões da cultura negra. Frigerio insinua, embora não discuta, a diferença entre formas estéticas e valores socioculturais enfatizando que a compreensão da expressão cultural se dá pelo entendimento dos valores socioculturais, e não através das formas dessa expressão. A desvalorização dos fatos estéticos concretos, enquanto caminho de compreensão da expressão cultural, não é admitida neste trabalho, pois entendo que esses mesmos elementos da estética revelam sentidos e saberes, nem sempre ao primeiro olhar do observador, mas ao pesquisador que se utiliza, por exemplo, da metodologia da contextualização de seu objeto.

Assim, entendo que modos de dançar, de cantar, de se expressar revelam questões de identidade que foram transformadas pelos contextos e impressas no corpo, que é o local dos sentidos e de formação

15 Passo básico do samba de roda, no qual os pés realizam um movimento “arrastado” e pequeno, para trás e para frente, e sem tirar a planta dos pés do chão. A análise do movimento do “miudinho” será feita no próximo capítulo, na descrição da dança do samba de roda.

dos valores. O corpo é entendido como lugar central de formação da identidade.

Feita essa ressalva, utilizo a noção de “gramática cultural similar” para compreender as noções estéticas da cultura negra no Cone Sul, sendo coerente com a terminologia desse autor, ou no Atlântico Sul, como prefiro denominar essa região. Na investigação dessa gramática, entendida como as similaridades entre as formas culturais e entre os valores ali contidos, ou como as continuidades dos modos de fazer africanos na América, Frigerio (2000, p. 145, tradução nossa) afirma que “[...] a performance afroamericana é, segundo se propõe aqui, multidimensional, participativa, apresenta a ubiquidade com a vida cotidiana, é basicamente oral, resalta o estilo individual de cada participante e cumpre nítidas funções sociais.”¹⁶

As seis qualidades das expressões culturais negras na América (em especial no Cone Sul – Argentina, Uruguai e Brasil), serão traduzidas para o samba de roda, tendo-se consciência dos efeitos prejudiciais dessa tradução, já que, como alerta Bião (1996), o tradutor é inevitavelmente “um traidor”. Portanto, pretendo minimizar tais efeitos traidores através de bibliografias especializadas e em minha própria vivência no campo de pesquisa, pretendendo contribuir, dessa maneira, para uma leitura sensível e atenta dessa expressão.

A multidimensionalidade, primeira das seis qualidades, para Frigerio (2000), está relacionada à densidade da *performance*, entendida como o encontro no mesmo tempo e espaço de diversos níveis de expressão: a dança, a música, o canto etc. Segundo o autor:

Uma das características principais, senão a principal, das artes negras é o seu caráter multidimensional, sua densidade da *performance*. É uma *performance* que acontece em vários níveis de uma vez, misturando gêneros que para os outros seriam diferentes e separados. Encontramos um claro exemplo disso na capoeira angola que é ao mesmo tempo luta, jogo, dança, música, canto, ritual, teatro e mímica. É a interpenetração, a fusão de todos esses elementos

16 “[...] la performance afroamericana es, según lo propondré aquí, multidimensional, participativa, ubicua en la vida cotidiana, básicamente conversacional, resalta el estilo individual de cada participante y cumple nítidas funciones sociales.”

que fazem dela, uma forma artística única.¹⁷ (FRIGERIO, 2000, p. 146, tradução nossa)

A vivência do autor se deu no ambiente da capoeira, mais precisamente o da capoeira angola. O autor destaca a multidimensionalidade como uma característica da estética negra norte-americana. A densidade traduzida na fusão de elementos estéticos constitui a própria estética da capoeira, como esclarece Abib (2005, p. 197), que faz suas as palavras de um dos maiores mestres angoleiros:

Sobre a estética da capoeira angola, mestre Moraes (1997) afirma que esta se caracteriza por um código cênico, e o entendimento da atitude do ator da capoeira, o angoleiro, passa por isso. O angoleiro, segundo ele, não tem nenhuma intenção de tornar fácil para o observador, a interpretação de seus movimentos, mas sim, de exigir uma atenção especial para esse universo cênico da capoeira angola. Para Moraes, ‘a expressão da força criadora do capoeirista angoleiro atinge sua plenitude quando acontece a íntima fusão entre a expressão e a forma. E a capoeira angola não tem uma forma definida dentro do juízo estético objetivo, sua forma é o que eu chamaria de uma forma deformada.’

A fusão entre a expressão e a forma, na capoeira angola, revela a densidade ou a multidimensionalidade presente nas expressões culturais afro-americanas. No samba de roda, a fusão se dá entre o canto, a música, o espaço e a dança criando o que entendo por atmosfera festiva. A multidimensionalidade, no entanto, é incorporada através do processo de aprendizagem, do contato do eu com o outro, da valorização da ancestralidade e, acima de tudo, a partir do que Martins (2008) chama de “fusão da arte com a vida e da vida com a arte”. Ambos, Frigerio (2000) e Martins (2008), partem dos estudos de Thompson (1974) sobre a arte e a cultura africanas do Centro e do Oeste da África. Enquanto Frigerio (2000) está preocupado com as qualidades estéticas comuns às expressões afro-americanas e tem como ponto central de análise a capoeira angola, Martins (2008) direciona seus estudos para

17 “Una de las características principales, sino la principal, de las artes negras es su carácter multidimensional, su densidad de performance. Es una performance que ocurre en varios niveles a la vez, mezclando mezclando géneros que para nosotros serían diferentes y separados. Encontramos un claro ejemplo de ésto en la capoeira tradicional (capoeira angola), que es a la vez una lucha, un juego, una danza, música, canto, ritual, teatro y mímica. Es la interpenetración, la fusión, de todos estos elementos lo que la hace una forma artística única.”

a dança do candomblé, especificamente a dança de Yemanjá Ogunté, focalizando sua análise estética no corpo. Segundo a autora:

[...] Thompson afirma que os negros das regiões Centro e Oeste da África lidam de maneira integral com expressões artísticas, como união de formas, conteúdos, cores, movimentos e texturas. Ele explica que a palavra ‘dança’ não se restringe somente ao movimento do corpo humano, também se relaciona com outros contextos artísticos, representada na forma de objetos e coisas, garantindo a autonomia da arte, intensificando a sobrevivência da imagem incorporada em qualquer trabalho artístico. Ou seja, o movimento e o mover-se são elementos estéticos inseridos em qualquer atividade artística desses povos que, assim, nos apresentam uma história da arte diferente, definida pela fusão do movimento na escultura, nos tecidos e em outras formas de expressão artística, dando-lhes vitalidade, qualidade, volume e variadas texturas. (MARTINS, 2008, p. 126)

Dessa maneira, o olhar para expressões da cultura negra no Brasil, na América ou no Atlântico negro como um todo, deve atentar para a não separação entre música, dança, indumentária, escultura, objetos e coisas. E o samba de roda se insere no conjunto dessas expressões que, como a capoeira angola e o próprio candomblé, salvo sua especificidade de religião, revelam uma maneira distinta de se entender a arte. Dessa maneira, o argumento de Gilroy (2001) em favor das contramodernidades ocultas na modernidade pode ser reforçado. O caráter holístico da cultura africana é um elemento moderno nas culturas do Atlântico negro em convivência com as especializações propostas pela modernidade ocidental.

Dentro desse contexto de configuração diferenciada dos parâmetros de entendimento das expressões culturais afro-americanas, o samba de roda representa lócus privilegiado de estudo. Retomando o modelo simplificado do samba de roda apresentado anteriormente, as sambadeiras, os tocadores, a roda, o miudinho, as palmas de mão, os pandeiros, a viola, a indumentária, as canções, as letras, o lugar onde ele se dá, a comida preparada para cada ocasião, são elementos indissociáveis para a compreensão daquilo que o samba de roda é. A multidimensionalidade pode ser claramente percebida no samba de roda

como Waddey¹⁸ (1980 apud IPHAN, 2006a, p. 106) o fez ao falar da importância da viola em um de seus ensaios:

Na Bahia, tanto no sertão como, de maneira particular no Recôncavo, a viola acompanha a dança e o canto. O violeiro não só fornece um fundo rítmico aos que dançam, como é encorajado a desafiá-los a acompanhar com os pés a destreza rítmica dos dedos do executante [...] A exatidão é essencial na complexa interação entre as violas, os outros instrumentos e quem dança ou canta. Este complexo e preciso relacionamento, mais a necessidade de uma conveniente e bem estruturada variedade musical, caracterizados pela maneira de combinar violas de diferentes tamanhos, afinações e toques, proporciona um verdadeiro ideal de conjunto que funciona na prática e se articula na teoria tradicional oral, parte dela aforismática, parte racional.

O papel da viola e dos diálogos entre a dança e a música me permite afirmar que a multidimensionalidade está presente no samba de roda. Mas seriam inúmeros outros exemplos dessas relações entre os elementos estéticos; por exemplo, a maneira como uma sambadeira executa o passo do miudinho interfere diretamente no balanço da saia e das anáguas que ela veste. Esse conjunto do miudinho e as saias formam um subconjunto estético, que somado ao diálogo do miudinho e da execução do samba nos pés com a viola que repica permitem uma noção sensível do que seja a dança do samba de roda. Os aspectos relacionados à dança, especificamente, serão aprofundados no capítulo seguinte.

A segunda característica marcante da *performance* afro-americana, segundo Frigerio (2000), é a sua qualidade participativa, na qual não existe separação entre os participantes e o público. As expressões culturais são, segundo o autor, espontâneas e inclusivas, no sentido de que os participantes da roda, mesmo que não entrem, participam batendo palmas ou respondendo com a voz em coro:

Da mesma maneira em que, nas culturas afro-americanas, não há separação entre o que para nós seriam formas artísticas distintas, tampouco existe uma distinção tão rígida entre os *performers* e o público como há na cultura ocidental. A platéia em geral participa, seja cantando ou batendo palmas, mesmo no caso das religiões, nas quais, a iniciação ritual constitui uma linha

18 Ralph Waddey, entre 1980 e 1981, escreveu e publicou dois ensaios pioneiros sobre o samba de roda do Recôncavo, em especial, sobre a chula da região de Santo Amaro. Ambos os ensaios foram traduzidos e republicados no Dossiê do Samba de Roda do Recôncavo Baiano, em 2006, cuja elaboração foi coordenada por Carlos Sandroni e cuja equipe de trabalho contou, entre outros pesquisadores, com Suzana Martins, no que se referiu às análises e reflexões sobre a dança no samba de roda.

separatória entre quem pode desempenhar determinados papéis e quem não pode. No caso das manifestações profanas, a demarcação será menos rígida ainda e estará mais relacionada com a competência e o desempenho.¹⁹ (FRIGERIO, 2000, p. 148, tradução nossa)

Essa característica, quando pensada para o samba de roda, deve ser analisada com cuidado. Dois pontos merecem ser destacados a partir da proposição do autor. O primeiro diz respeito à noção de não separação entre os participantes e o público. No samba de roda, pode presenciar situações de extrema espontaneidade, nas quais todos os presentes eram, ao mesmo tempo, participantes e público, respondendo ao coro e batendo palmas, e entrando na roda para sambar. Ficou evidente que tocar os instrumentos ou sambar demoradamente como uma sambadeira eram habilidades exclusivas de quem pertencia àquele grupo. Nesse sentido, a ideia de competência que o autor coloca como sendo o limite da participação pode ser considerada, mas não é somente o “saber tocar” que permite que todos os participantes que saibam tocar, toquem efetivamente. Além disso, gostaria de lembrar que existem situações quando o público é definitivamente plateia, como no caso de apresentações dos grupos de samba de roda em palcos, em eventos em cidades diferentes etc.

A partir dos métodos utilizados nessa imersão – vivências, entrevistas, registros – pude perceber a importância que o samba de roda tem, de fato, na vida cultural de São Félix e Cachoeira. A maioria das festas e comemorações, pequenas e grandes, conta com a apresentação de, pelo menos, um grupo de samba de roda. Trata-se de momentos festivos, de alegria, de dança, de música e de descontração. O samba de roda revela-se, dessa maneira, como um elemento aglutinador das pessoas em torno da festa.

Nesse sentido, entendo que a terminologia dualista sagrado/profano, utilizada por Frigerio, não se adequa ao samba de roda que é, substancialmente, festivo. O termo “profano” assume o sentido pejorativo de sacrilégio ao qual o samba de roda não se refere. A dupla religioso/

19 “Da misma forma en que no hay una rígida separación en las culturas afroamericanas entre lo que para nosotros serían distintas formas artísticas, tampoco existe una distinción tan rígida como en la cultura occidental entre los *performers* y el público. La audiencia por lo general participa, ya sea alentando, batiendo palmas o cantando, aun en el caso de las religiones, donde la iniciación ritual constituye una línea demarcatoria más rígida entre quienes pueden cumplir determinados roles y quienes no. En el caso de manifestaciones profanas, la demarcación será menos rígida aun, y estará más relacionada con la competencia en el desempeño.”

festivo não implica em dualidade e revela-se, assim, significativo quando se trata das expressões culturais africanas no Brasil, especialmente, na Bahia. O candomblé, por exemplo, apresenta o elemento festivo e o religioso em convivência, enquanto que o samba de roda é apenas festivo.

A terceira qualidade estética apontada por Frigerio é o que ele chama de ubiquidade da *performance* na vida cotidiana, ou seja, a qualidade performativa da vida cotidiana. Tanto Gilroy (1993) quanto Bião (2000) já apontaram a importância do gestual e da corporalidade na comunicação, seja da cultura negra como um todo, seja na matriz estética da comunicação marcadamente oral, na Bahia. No entanto, Frigerio sugere, a partir da relação entre o cotidiano e a corporalidade afro-americana, a diferenciação entre indivíduos que vivem o cotidiano da capoeira dos indivíduos que passam a praticar a capoeira aprendendo, como ponto de partida, a sua técnica corporal. Sobre a relação da prática com a vivência e com a experiência, o autor afirma que:

[...] A mesma densidade da *performance* que caracteriza a vida cotidiana se estende – ou se relaciona – às artes [...] também é necessário algo mais do que dominar a técnica corporal para se ter um desempenho correto numa roda de capoeira, num samba de roda ou quando se inicia uma rumba. Tem-se que dominar as regras que regem a interação da situação social onde acontece a *performance* e estar preparado para saber se comportar em vários níveis de uma só vez.²⁰ (FRIGERIO, 2000, p. 151, tradução nossa)

O depoimento do autor revela a relação de não pertencimento do pesquisador ao seu campo ou objeto de estudo e o seu processo de identificação e a reflexão durante o aprendizado daquele que foi seu objeto, a capoeira angola. Ao refletir sobre o meu próprio processo de aprendizagem no samba de roda, percebi também que não basta o domínio da técnica corporal para apreendê-lo, assim como acontece também na capoeira. Não seria altivez demais de minha parte querer sambar como Bibi, que nasceu, cresceu e aprendeu a sambar ali naquela região onde o samba de roda faz parte da vida das pessoas?

20 “[...] La misma densidad de la *performance* que caracteriza la vida cotidiana se extiende a – o se relaciona con – la de las artes [...] también es necesario algo más que dominar una técnica corporal para tener un desempeño correcto en una roda de *capoeira*, en un samba de roda o cuando se rompe un rumba. Hay que dominar las reglas que rigen la interacción de la situación social donde se efectúa la *performance*, y estar preparado para saber desempeñarse en varios niveles de esta a la vez.”

Porém, há pontos que parecem relevantes a ressaltar: o primeiro se refere à constatação de que, mesmo que se domine a técnica corporal de determinada expressão, é a vivência do cotidiano no qual se insere tal expressão que vai dar sentido ao ato de sambar, no caso do samba de roda, e de jogar, no caso da capoeira; o segundo é que, mesmo quando as regras (nem sempre objetivas) e a técnica estão compreendidas, o sentimento de “estar à vontade” depende do tempo de maturação da identificação e das relações do praticante com o seu campo. Recordo-me da entrevista com Maúça, filha de mãe Mariá Lameu, fundadora do grupo Filhos do Varrestrada, em São Félix, quando ela interrompeu a sua fala para me ensinar a perceber a hora de entrar e sair da roda, o momento de mudar de direção dentro da roda, a perceber, enfim, as sutilezas da dinâmica da dança do samba de roda. Em uma de minhas inúmeras tentativas de entender corporalmente o que eu via e ouvia, percebi que os pés comandam os movimentos, o ritmo e os passos, mas que ainda faltava o acompanhamento do meu corpo como um todo; sobre isso, ela me disse para mexer com o corpo todo e não ficar sambando como um “quiabo duro”, ou seja, somente com os pés. A imagem do “quiabo duro”, aquele que inclusive não serve para se comer, mudou meu registro, impulsionando-me a procurar outro, o de um corpo maleável, solto e livre.

Dessa maneira, compreender uma expressão cultural implica que ela seja entendida no cotidiano da vida, ou seja, é preciso estar sensível à memória coletiva e ao imaginário coletivo que ambienta tal expressão. A prática e a vivência do pesquisador ajudam na identificação e na compreensão mesmo que parcial daquilo que está naturalmente incorporado nos praticantes de cada expressão. A etnocologia propõe, no que concerne à metodologia, que as habilidades de cada pesquisador podem contribuir para o entendimento das complexidades estéticas de tais expressões, como indico detalhadamente no próximo capítulo.

Frigerio (2000) enumera, enquanto quarta qualidade estética das expressões culturais do Cone Sul, sete tipos de diálogos desenvolvidos durante o acontecimento de expressões culturais afro-americanas, os quais são denominados como “conversações durante a *performance*”: pergunta e resposta entre o solista e o coro; diálogo entre tambores; entre solista e o instrumental de cada expressão cultural; entre o dançarino e o tambor; entre o cantor solista e o tambor; entre os dançarinos;

entre o cantor e o dançarino principal; entre o cantor e os dançarinos; e entre o cantor e os outros *performers*. Essa qualidade chamada de “conversações” pelo autor pode ser compreendida como mais uma variação do que Gilroy (2001) e Hall (2000) chamaram de antifonias e que já foram tratadas anteriormente enquanto características de uma estética geral da diáspora.

Cito uma passagem do texto de Frigerio, no qual ele traz à tona a questão do comportamento como fundamento para se apreender esses diferentes diálogos das expressões culturais:

Como exemplo disso, posso oferecer a minha experiência com aprendizagens afro-brasileiras fora desse país, na Argentina e nos Estados Unidos. Uma pessoa que pode ter aprendido a dançar o samba ou a jogar a capoeira fora do Brasil (que domine a técnica e os movimentos corporais) não necessariamente saberá se comportar ou manifestar uma *performance* satisfatória numa roda de samba ou de capoeira.²¹ (FRIGERIO, 2000, p. 156, tradução nossa)

O autor toca num ponto chave da compreensão de como se comportar nas diferentes expressões culturais brasileiras, seja no samba, seja na capoeira, ou em outras delas. Entendo que é no modo de se comportar, de como participar da roda que se revela a identidade daquele que é de fora, de dentro, novato ou mestre. Por exemplo, no samba de roda, as sambadeiras, quando estão posicionadas na roda, não demonstram o sentimento de timidez; todas querem e vão entrar na roda para sambar. Enquanto depoimento próprio, lembro de que, quando comecei a frequentar os ensaios dos grupos de samba de roda do sr. Geninho (Filhos do Varrestrada) e do Nagô (Filhos de Nagô), tinha receio de entrar na roda, hesitava e esperava ser chamada por Bibi. Eu sabia que poderia entrar na roda e sambar do jeito que eu sabia, meio paulista, meio carioca, mas preferi partir do mais neutro possível para aprender o passo do miudinho da maneira que Bibi sambava. Quando chegava a minha casa, calçava um chinelo, colocava o CD de algum dos grupos e começava a sambar. Aos poucos, fui entendendo o movimento dos pés, para frente e para trás, sempre. O ensaio e a hesitação foram comportamentos reveladores da minha falta de intimidade com o samba de roda

21 “Como ejemplo de esto puedo brindar mi experiencia con aprendizajes de artes afrobrasileñas fuera de ese país, en Argentina o Estados Unidos. Una persona que puede haber aprendido a bailar *samba* o a *jogar capoeira* fuera de Brasil (que domine la técnica y los movimientos corporales) no necesariamente sabrá comportarse o brindar una *performance* satisfactoria en una roda de samba o de capoeira.”

e da minha própria timidez diante de um lugar e de pessoas desconhecidas, apesar da relação que já tinha com o samba e que trazia na minha bagagem corporal, inclusive um “miudinho” distorcido ou deformado.

A compreensão de que não existe uma maneira certa ou errada de sambar, de que todos podem entrar na roda, da maneira diferente de sambar e, principalmente, todas as transformações causadas pela vivência no eixo Muritiba, São Felix e Cachoeira foram, aos poucos, dando-me segurança, liberdade, intimidade e prazer no samba. A multidimensionalidade que inter-relaciona os elementos da estética da cultura afro-americana, segundo Frigerio, só pode ser incorporada através do contexto social e da vivência de diferentes situações nesse contexto. Entendo que a vivência permite a sensibilização necessária para a compreensão daquilo que, de fato, ainda não tinha sido descoberto no meu próprio corpo.

A noção do “estilo pessoal” impresso por cada praticante e o “papel de caráter social” que as expressões culturais assumem são, consecutivamente, as duas últimas qualidades que Frigerio (2000) atribui às expressões culturais negras do Cone Sul.

Além dos elementos trazidos por Frigerio (2000), outros ícones podem ser destacados na composição estética do samba de roda e de expressões brasileiras de influência africana. Noções de tempo e espaço, de ancestralidade e valorização do passado, a relação entre a síncopa e o movimento, o corpo, o improviso, a imitação, a repetição, a festividade e o êxtase, a noção de espetacularidade, a polirritmia e a roda são alguns exemplos desses elementos. Nos itens a seguir, proponho o entendimento desses elementos a partir de autores que analisaram esses elementos na capoeira, no candomblé e no samba de roda.

Ancestralidade, tempo e espaço

A noção de ancestralidade, no contexto da Diáspora Africana, é entendida como um princípio da cultura africana de valorização e de aprendizado através da experiência recontada de seus ancestrais. Entendo que o passado trazido para o presente interfere, inevitavelmente, na concepção do tempo que difere da concepção ocidental, marcada pela objetividade do relógio. A ancestralidade é um dos pilares da cosmologia do candomblé, religião de grande abrangência nas cidades

de São Félix e Cachoeira, as quais possuem grande concentração de terreiros, conhecidos mundialmente como mantenedores da tradição religiosa africana no Brasil.

Entendo que a cosmovisão do candomblé está presente também no cotidiano dos moradores dessa região e, conseqüentemente, no samba de roda. A relação do samba de roda com o candomblé não é do domínio desta pesquisa, mas compreendo que o imaginário, os corpos, os “jeitos” dos sambadores e sambadeiras muitas vezes revelam alguma relação com a prática do candomblé, seja num passo cortado que se assemelha à dança do candomblé de caboclo, seja na indumentária das baianas, semelhantes às indumentárias dos terreiros, seja nas letras dos sambas que se assemelham com as do samba de caboclo, seja a noção do tempo que se altera. São esses elementos estéticos que chamam a minha atenção e que me permitem entender que:

Os terreiros Nagô não são apenas comunidades religiosas; a prática litúrgica é o fator aglutinante e transmissor de uma riquíssima tradição. O terreiro veicula e recria através de suas atividades [...] um patrimônio de mitos, letras, refrões. Em outras palavras, o terreiro é um núcleo e pólo de irradiação de todo um complexo sistema cultural do qual suas manifestações de expressão oral constituem um de seus elementos, que deve ser compreendido em função do todo. (SANTOS, 2002, p. 39)

A ancestralidade, centro dos valores das tradições africanas e no contexto dos terreiros baianos, é entendida como uma reverência à vida no seu conjunto de passado, presente e futuro, de acordo com Martins (2008). A ancestralidade, ainda segundo essa mesma autora, está no corpo de quem dança, pois ao dançar são revividos os ancestrais, verdadeiros criadores dos passos e danças. A dança é uma forma de reverenciamento das “[...] divindades que significam o elo entre o passado e o presente, celebrando os ancestrais divinizados para dar continuidade à tradição religiosa.” (MARTINS, 2008, p. 117)

Abib (2005, p. 187), ao tratar da ancestralidade na capoeira, destaca o papel do mestre, reconhecido por uma comunidade pela “[...] sua capacidade de ser um elo transmissor dos saberes de seus antepassados.” Destaca também as ladainhas como forma de memorização dos ancestrais nas rodas de capoeira angola e a importância de se reverenciar os ancestrais da árvore genealógica a que cada capoeirista pertence. Segundo ele:

A capoeira angola, ao buscar constantemente os vínculos com essa ancestralidade africana, e também com a ancestralidade que tem como referência os tempos da escravidão no Brasil, e, posteriormente, os tempos remotos da capoeira de rua, das desordens e vadiagens, busca estabelecer o elo entre o seu passado ancestral, o seu presente constituído e seu futuro enquanto possibilidade concreta de afirmação social, cultural e política. (ABIB, 2005, p. 188)

Entendo que a capoeira angola encontra um diálogo entre os valores reverenciadores dos ancestrais e os diferentes contextos de repressão e marginalidade pelos quais passou. A lembrança dos ancestrais afirma a identidade dessa expressão. É como se os valores apreendidos no candomblé fossem reaplicados na vida e na roda da capoeira. Esse também não é o foco aqui, no entanto, revela concretamente os valores da tradição africana em diferentes contextos, trazidos para as diferentes expressões africanas.

Para mim, essa apreensão dos valores foi bastante sentida durante a pesquisa de campo em São Félix e Cachoeira, na vida e no comportamento cotidiano, e efetivamente no samba de roda. O respeito ao mais velho, ao puxador do samba, à sambadeira, seja sr. Geninho, sr. César, Mãe Mariá ou D. Dalva, me permitiu pensar na sobrevivência da valorização da ancestralidade no cotidiano, seja na religião, seja na festa.

A sensação de entrar no ritual das rodas, seja no candomblé, enquanto espectadora, seja na capoeira angola, enquanto praticante-aluna, seja no samba de roda, enquanto participante-observadora, é a de que o tempo, segundo a noção do relógio, deixa de existir. O que passa a ser referência de tempo são os acontecimentos de cada roda, o início, o desenvolvimento e o fim. Essa sensação vivida e experienciada, mesmo que ingenuamente, levou-me a entender que o tempo é outro nas tradições africanas no Brasil.

Essa sensação primária parece-me acordar com a afirmação de Martins (2008, p. 151) de que “[...] no cotidiano da casa de candomblé, o tempo também é controlado pela emoção dos acontecimentos, não é regido de maneira autoritária nem é racionalmente programado, mas é decisivo para que tudo ocorra segundo os fundamentos [...] sem o *stress* da vida moderna.”

No samba de roda não é diferente, o samba pode durar horas e o tempo não é sentido da mesma maneira que na linearidade do relógio. Um tempo e espaço unidos na duração de um determinado evento. É

evidente que um grupo de samba de roda, quando no evento de apresentação em shows, festas, lavagens etc, está sujeito às imposições do controle cronológico do tempo. No entanto, os sambas espontâneos, ou seja, em ensaios, em aniversários, eventos sem obrigação de cumprir regras de contrato, a duração depende muito mais do entusiasmo e da alegria gerados na interação entre o grupo e o público sempre participativo do que do tempo cronometrado.

Como afirma Abib (2005), ao tratar do processo de aprendizagem na capoeira angola, o tempo passa a ser o tempo de cada evento e o que importa é o tempo disso ou daquilo. Essa concepção, segundo o autor, deriva do entendimento do tempo segundo a cultura banto:

Na concepção da cultura *bantu*, conforme Aléxis Kagame (1975), diferentemente da cultura ocidental, existe a unificação entre as categorias *espaço* e *tempo*. Para efeito de compreensão dessa lógica, o autor busca explicar que nessa cultura, o movimento de cada ser *existente*, executado em tal ponto e em tal instante, é individualizado e distinguido dos precedentes e dos seguintes, justamente por haver nesse processo, uma combinação entre o tempo e o espaço. Ou seja, esse movimento individualizado se torna uma entidade única; ele não só não se realizou no passado, como também nunca se realizará no futuro. Ele é único no conjunto dos movimentos possíveis e imagináveis. O mesmo *existente* nunca repetirá um movimento análogo no mesmo ponto do espaço; será sempre outro, pois o instante do precedente nunca se reproduz, como também nunca se repetiu anteriormente. Ai está, para o autor, no nível do pensamento profundo, a justificação última da unificação do lugar e do tempo na cultura *bantu*. (ABIB, 2005, p. 184)

Dessa maneira, o tempo, espaço e a ancestralidade se relacionam de modo que a valorização do passado permita a transformação no presente, num tempo que se diferencia da concepção ocidental. Nada impede que se abandone uma festa de terreiro, ou uma roda de capoeira angola ou mesmo um samba de roda no meio do percurso, no entanto, a compreensão e o “presenciar” das situações, as mais diversas possíveis, serão completas quando por diversas vezes se fizer presente e acompanhar todo o evento. O tempo é o lugar da experiência e deixar-se invadir por outro tempo, que não é o seu, faz parte do renascer que o processo de aprendizagem provoca em tais situações.

Síncopa, improviso, corpo e movimento

Sodré (1998) entende o movimento no samba enquanto a resposta do corpo ao som faltante característico da estrutura rítmica negra no Brasil: a síncopa. A síncopa está associada, segundo o autor, ao sistema nagô de interação corpo, som e voz:

No sistema nagô, o som equivale ao terceiro elemento de um processo desencadeado sempre por pares de elementos genitores – seja a mão batendo no atabaque, seja o ar repercutindo nas cordas vocais. E o som da voz humana, a palavra, explica Juana Elbein dos Santos, é conduzida por Exu, um princípio dinâmico do sistema, ‘nascido da interação de genitores masculinos e femininos’. Por sua vez; o axé, que confere significação aos elementos do sistema, se deixa conduzir pelas palavras e pelo som ritualizado. Junto com as palavras; junto com o som, deve dar-se a presença concreta de um corpo humano, capaz de falar e ouvir, dar e receber, num movimento sempre reversível. (SODRÉ, 1998, p. 67)

O sistema do qual fala Sodré apresenta o fundamento das expressões da cultura negra, ou seja, o princípio de concepção dessas expressões e que resulta, conseqüentemente, mesmo que sem o caráter religioso, no conjunto de elementos estéticos que as caracterizam como “aparentadas”. O samba, especificamente dentro de sua família, tem a síncopa como elemento comum. E novamente destaco Sodré (1998, p. 67), que trata da síncopa não apenas como uma estrutura rítmica diferenciada, mas como um elemento resultante da concepção negra no contexto da diáspora:

A insistência da síncopa, sua natureza interativa constituem um índice de uma diferença – entre dois modos de significar musicalmente o tempo, entre a constância da divisão rítmica africana e a necessária mobilidade para acolher as variadas influências brancas. Entre o tempo fraco e o forte, irrompe a mobilização do corpo, mas também o apelo a uma volta impossível, ao que de essencial se perdeu com a diáspora negra. Fraco e forte: os dois tempos em contraste são os elementos genitores desse som, também transportados por um terceiro termo, aquela ‘terceira pessoa’ que canta no blues ou samba – Exu Bara, o dono do corpo.

Sobre o improviso, Abib (2005, p. 200) destaca a importância da individualidade no processo de aprendizagem e de criatividade na capoeira angola:

Uma frase do mestre Pastinha que ficou famosa, foi aquela que diz: ‘cada qual é cada qual, e ninguém joga do meu jeito’. Nessa singular sabedoria, expressa-se uma das características mais importantes da capoeira angola, em que o processo de aprendizagem revela um profundo respeito pela individualidade de cada aprendiz; na qual o ‘belo’ e o ‘feio’ se confundem, numa estética do improviso, do instantâneo, da dissimulação, e na qual a criatividade de cada capoeira se manifesta de forma plena e em profunda sintonia com a atmosfera propiciada pelos elementos rituais presentes na roda, mas também com a experiência e a subjetividade de cada um demarcando cada jogo como um singular momento de ver, observar e aprender.

Nesse ínterim, um paralelo entre a noção de improviso em Abib (2005) e a noção de “estilo pessoal”, destacado por Frigerio (2000) pode ser realizado. Ambos concordam com a abertura da expressão cultural para impressões de personalidades e de individualidades. Ora, nada mais revelador da personalidade do que o jogo no qual diversas situações são criadas e no qual a dissimulação dependerá da experiência do jogador e de um eventual talento cênico.

O improviso no samba de roda acontece também dentro da roda, quando uma sambadeira entra para sambar e revela a sua individualidade, o seu jeito de sambar. Como Maúça relatou em entrevista: cada mulher tem o seu jeito de sambar. Apesar de todas, em geral, executarem o passo do miudinho, o samba no pé de cada uma é diferente da outra, mesmo em se mantendo certo padrão de movimentação, como pude notar no grupo Suerdieck, de D. Dalva. Além disso, o improviso salta aos olhos quando a sambadeira entra em diálogo com a viola ou com o timbau, onde é imprevisível a movimentação do corpo e é o instantâneo se revelando naquele momento e espaço que não se repetirá mais daquela mesma maneira.

O corpo é, dessa maneira, a identidade de cada integrante do samba de roda, não no sentido da escultura físico-corporal, linhas ou curvas que deram muitas vezes o tom de exótico ao corpo negro, mas o corpo enquanto lugar da memória e da criatividade. Nesse sentido, Abib (2005, p. 198) afirma que:

[...] no corpo, estão inscritas todas as regras, todas as normas e todos os valores de uma sociedade específica, por ser ele o meio de contato primário do indivíduo com o ambiente que o cerca, e assim vai assimilando e se apropriando de valores, normas e costumes sociais, num processo de incorporação. Mais do que um aprendizado intelectual, o indivíduo adquire um

conteúdo cultural, que se instala no seu corpo, no conjunto de suas expressões. O angoleiro se vale, pois, dessa ampla gama de referências culturais para ‘moldar’ seu jogo, que será sempre único, próprio e particular.

O improviso – que revela muitas vezes o jeito do capoeira, da sambadeira, do tocador – compõe o que entendo como corporalidade nas expressões como o samba de roda. Quando observo o jeito de Bibi sambar, ou o de Maúça correr a roda e fazer o seu cortado, de sr. César sapatear, estou olhando e sentindo sinestesticamente a corporalidade desses sambadores que têm o samba inscrito no corpo desde muito cedo nas suas vidas. E o samba, nesse caso, ultrapassa, como já foi dito, a noção de dança – ele é o cotidiano, a vida e a tradução em alegria das experiências vividas.

Martins (2008, p. 81), ao estudar a dança dos orixás, entidades do sistema religioso do candomblé, especificamente a dança de Yemanjá Ogunté, afirma que:

O termo corporalidade refere-se ao tratamento dado ao corpo como um conjunto de elementos simbólicos estruturados para um determinado fim. No Candomblé, a corporalidade é construída a partir da união espiritual decorrente da intervenção primordial da divindade Yemanjá Ogunté, entidade que passou a existir na recriação coletiva das práticas do Candomblé. Nesse contexto, a corporalidade é representada pelo corpo em movimento – o jeito de dançar – que ostenta vestimenta litúrgica, atributos e adereços simbólicos embalados pela qualidade específica da música, que identificam esse Orixá.

A corporalidade no samba de roda, evidentemente, não possui o caráter religioso como no candomblé, mas é constituída desses elementos simbólicos abordados por Martins (2008), os quais estão incorporados e são expressos no que entendo como “jeito de sambar”.

Roda, imitação e repetição

A roda, também um elemento estético do samba de roda e que se refere ao espaço onde ele acontece, na maioria das vezes constrói a membrana que separa o mundo de fora e o mundo de dentro daquela expressão. Quem samba o faz dentro da roda, os tocadores se posicionam em direção ao centro e os participantes se organizam lado a lado formando um círculo. A organização espacial da roda simboliza um

particular entre os que dividem a mesma identidade a ser expressa pelo canto, pela voz, pelo corpo, pela dança e pelo som.

Muitos poderão dizer que nem sempre a roda se forma e muitas vezes se vê o grupo tocando em um pequeno palco, e as pessoas sambando de frente para ele, em paralelo, como convencionalmente se vê em shows musicais. Sem discordar dessa possibilidade que de fato pude presenciar em Cachoeira, em ocasiões como, por exemplo, as festas de São João, acrescento outra observação: poucos minutos após o início de um show, pode-se ver surgir, espontaneamente, várias pequenas rodas formadas por pessoas que se conhecem, ou que foram juntas para o show, ou porque se identificaram ali no momento. Esse fenômeno se repetiu em todos os shows a que assisti, seja em Cachoeira, seja em São Félix. Assim, mesmo que o palco descaracterize a forma espacial de organização entre tocadores, sambadeiras e o público circundante, a roda permanece no corpo de quem dança, principalmente para os moradores dessas cidades.

A mulher que corre a roda e se posiciona de frente para os tocadores e se comunica com a viola, ou com algum instrumento da percussão, quando não está na roda perde o referencial. E como responder aos corridos: “Levanta Mulher/ corre a roda/ que o homem não pode correr/ levanta mulher/corre a roda/ que o homem só sabe é beber ou Quem entrou na roda/ foi uma boneca/foi uma boneca/foi uma boneca” se não há roda? A roda está no que é o samba de roda: se o palco dificulta a formação da roda por distanciar espacialmente tocadores e participantes, o corpo trata de se organizar e de se comunicar com outros, e assim elas surgem.

O improviso e a repetição são elementos relacionados, podendo ser entendidos também como uma derivação da antifonia. A comunicação, em pergunta e resposta, não é de modo algum fruto de uma coreografia predeterminada e fiel à que foi ensaiada. O corpo dança o que tiver vontade no momento em que entra na roda. E chama pela umbigada outra pessoa que não foi pré-escolhida antes de começar o samba. O cantor puxa o samba que for lembrado no momento, dentro de seu repertório pessoal. O tocador de pandeiro corta quando acha que deve ou quando sente que deve. O que garante a identidade estética de cada grupo é a repetição da própria expressão do samba de roda: o modo de tocar, o modo de dançar, o repertório que se canta etc.

A identidade estética é entendida como o conjunto de elementos que permitem que diferentes grupos sejam identificados como de samba de roda e que possam ser discernidos entre um grupo e outro. Concretamente, o que permite dizer que o grupo de D. Dalva, o grupo Filhos de Nagô e o grupo de Suspiro do Iguape sejam todos de samba de roda? E o que faz com que cada grupo tenha uma maneira diferente de fazê-lo? São essas questões que a noção de repetição de um repertório próprio de expressões a cada grupo permite compreender. E o improviso acontece dentro desse repertório, desse modo de fazer. Por exemplo, é bastante comum uma sambadeira entrar na roda correndo a roda com seu miudinho, mas não é tão comum uma sambadeira improvisar com a viola. Esse improviso é de cada sambadeira e não é padronizado, se posso assim dizer. Além disso, ele será tão mais observado quanto mais conhecimento prático e envolvimento tiverem aquele ou aquela que samba.

A levada da viola, com suas introduções características, são identificadas em grande parte dos grupos da região, mas é possível distinguir se é uma levada do grupo de D. Dalva ou se é uma levada do grupo Filhos de Nagô. Essa microidentidade estética é o que revela a vida dessa expressão.

Alegria, festividade e ludicidade

Como todo ritmo já é uma síntese (de tempos), o ritmo negro é uma síntese de sínteses (sonoras), que atesta a integração do elemento humano na temporalidade mítica. Todo som que o indivíduo humano emite reafirma a sua condição de ser singular, todo ritmo a que ele adere leva-o a reviver um saber coletivo sobre o tempo, onde não há lugar para a angústia, pois o que advém é a alegria transbordante da atividade, do movimento induzido. (SODRÉ, 1998, p. 21)

O samba de roda é coletivo, é alegre e é festivo. Na sua formação estética, o modo de vida rural com indícios de urbanização é predominante, haja vista toda contextualização histórica que o samba de roda possui.

Sodré (1998) aponta para a alegria da integração humana no coletivo do ritmo negro. É essa alegria que, aos olhos do pesquisador, do dançarino, do estrangeiro, do ator, torna-se espetacular. É a alegria

traduzida em expressão corporal, o elemento estético da espetacularidade no samba de roda. Segundo Bião (2009, p. 374), “Aquilo que dá cimento, que dá ligação comunitária, é o estético, o que se sente e o que se considera como belo.” Dessa maneira, entendo que a alegria do samba de roda é um dos princípios estéticos dessa expressão coletiva por natureza.

O estado de festividade do coletivo no samba de roda cria o que posso chamar de uma atmosfera de festa.²² Essa atmosfera festiva é determinada espacialmente pela roda, musicalmente pelo som e cenicamente pelo corpo. O imaginário desse coletivo é povoado de memória ancestral e incentivado a transformar o presente através das mudanças incorporadas na própria expressão.

A alegria do samba de roda provoca esse sentimento de êxtase no qual o corpo físico, que pode ser velho ou novo, dá lugar ao corpo-dança, ao corpo-pleno. D. Dalva, em depoimento concedido à pesquisa do IPHAN, durante a elaboração do dossiê *Samba de Roda*, disse: “O samba é a vida, é a alma, é alegria da gente [...], lhe digo, eu estou com as pernas travadas de reumatismo, a pressão circulando, a coluna também, mas quando toca o pinicado do samba eu acho que eu fico boa, eu sambo, pareço uma menina de 15 anos.” (IPHAN, 2006a, p. 5)

O samba de roda, na expressão da alegria do corpo que canta, dança, samba, revela uma característica comum às expressões afro-brasileiras: a ludicidade. Quando uma baiana entra para sambar, faz o seu pinicado e escolhe outra, ela já vem brincando com a outra, jogando com ela como que dizendo com o corpo: agora é sua vez. Quando a menina sai para a roda no “sai ô piaba”, no qual ela realiza a mimese do que a letra da música fala, ela brinca, envergonha-se, exprime-se e se revela através do jogo do agora é a sua vez. E quando nos sambas corridos os casais entram de dois em dois para sambar, o jogo é tão mais revelado quanto mais relação corporal a dupla exprime. Nesse momento, o jogo corporal, que para muitos pesquisadores e viajantes europeus pareceu tantas vezes um ato de selvageria sexual, aproxima-se do que Sodré chama de mimodrama do sexo e do que, como afirma Tinhorão (1994), está relacionado à dança do lembamento às tribos angolanas, significando a mimese do casamento.

22 O conceito de festa será abordado com mais cuidado no item que se segue.

Eu vim aqui foi pra vadiar! A festividade em forma de samba

O samba tem início: “Dona da casa/ boa noite/ boa noite/ boa noite; Dona da casa me dê licença/ me dê seu salão para vadiar; Eu vim aqui foi pra vadiar/eu vim aqui foi pra vadiar; ou então, Foi agora que eu cheguei, Dona/ Foi agora que eu cheguei, Dona.”²³

Chegar, pedir licença, dar boa noite e vadiar são palavras comuns nas letras dos sambas de roda, dentre os quais “vadiar” é o que revela a alegria dessa expressão entendida enquanto festa. Nesse sentido, proponho direcionar o ponto de vista da observação e da reflexão para a festividade presente no samba de roda, a partir da noção sociológica da festa, de Jean Duvignaud (1983). A “festa” em Duvignaud (1983) reitera as noções de alegria, de coletividade e de processo dinâmico de transformação cultural ao mesmo tempo em que lhe atribui o caráter político-cultural. Nesse sentido, a ideia de festa em Duvignaud (1983, p. 67) pressupõe como aceitos dois outros conceitos sociológicos, o de anomia e o de destruição criativa:

Estes períodos de ruptura entre duas civilizações que se defrontam ou de duas civilizações que se sucedem no tempo caracterizam comportamentos que sugerimos denominar de ‘anômicos’ para distingui-los das atitudes ‘anormais’, com as quais eles não se confundem (Durkheim). Tais formas de anomia são manifestações de ruptura, e, ao mesmo tempo, de descoberta de um universo onde a inexistência de regras é mais substantiva do que a decomposição das normas. É uma diferença fundamental que nos impede de associar a festa à vida social normal porque ela é a própria coordenação da destruição.

Um exemplo de comportamento anômico foi o período da colonização, no qual as leis europeias deixaram de ser aplicadas devido às adaptações necessárias no Novo Mundo e quando os comportamentos dos índios foram também, em grande medida, desconsiderados e modificados. Entendo, assim, que o conceito de anomia implica a transformação através da suspensão de regras até então estabelecidas para o surgimento de algo novo e desconhecido. É nesse contexto bastante coerente e concernente à noção de diáspora que se insere a festa. De

²³ Letras dos sambas que frequentemente são cantados na abertura de eventos ou no começo do samba.

acordo com Duvignaud (1983, p. 67), a festa implica primeiramente em transformação. No entanto, segundo o autor, a transformação que ocorre na festa é diferente da transformação que ocorre no jogo, mais especificamente no jogo de máscaras:

As festas coletivas que conhecemos não se confundem também com o jogo de máscaras ou de símbolos, ilustrações do poderio ou do prestígio. Elas insinuam-se nos interstícios das civilizações no momento em que essas são abaladas pelas mudanças – transformações, causadas pelo contato intercultural, por uma guerra, por uma epidemia, mudanças que podem resultar de uma modificação interna, destruidoras da cultura estabelecida. Nestas fases de metamorfose, as representações e os símbolos que, ordinariamente satisfazem os desejos humanos não conseguem mais reter a expansão de uma ‘libido’ brutalmente desvelada. Nenhum dos regulamentos obedecidos, nenhum dos ideais fixados que definem a coragem, a glória, a sabedoria mantém seu caráter mandatário e as pessoas se vêem, de fato, despojadas de seus pontos vivos de apoio.

Para o autor, a festa é uma celebração da transformação que, apesar de não revelada, já aconteceu. Ou seja, as festas coletivas das quais ele fala não são necessariamente o teatro, são organizações em grupos que celebram festivamente as transformações. Assim, no samba de roda, herdeiro dos batuques e de tempos quando o candomblé, a capoeira e o samba não se separavam tão nitidamente, a festa, no sentido de Duvignaud, faz sentido. A resistência à cultura dominante, associada a sua aceitação e adaptação pelos negros, era celebrada em festa, seja através da religião, da luta ou da alegria, ou seja, pelo candomblé, pela capoeira ou pelo samba. A festa aparece assim como celebração da transformação e da tomada de consciência por um determinado grupo. Quando D. Dalva inverte um samba, transformando a agonia em alegria, por exemplo, ela faz a festa, ela subverte e resiste.

Ainda para Duvignaud (1983, p. 92), a festa, muitas vezes, foi alvo de interesse político, como ele mesmo exemplifica através do uso das festas pelos reis durante a idade média na Europa:

Difícil compensar aquilo que foi apresentado com tal profusão em espetáculos visuais, dos quais Huizinga disse ser extremamente ávida a Idade Média – senão pelo aplauso, pela aquiescência, pelo voto de fidelidade, pela submissão, acolher como dádiva o espetáculo proporcionado pelo príncipe era já consentir em participar do seu jogo, admitir o seu mando e, em todo caso, o seu prestígio. O poderio se convertia em espetáculo e jogo para conquistar a

adesão, para massificar as almas e os corpos com um cenário fascinante e reduzir as diferenças na unanimidade da obediência. Não existem cerimônias nem festas que não desviem a força do seu puro exercício.

Pensando na situação brasileira, na época entre 1500 e 1800, e sabendo que as festas dos negros africanos, mesmo não compreendidas, foram de certo modo permitidas pelos senhores de engenho, mais tarde pela polícia, e hoje reconhecidas e valorizadas, o caráter político também esteve sempre presente. Decerto que de uma maneira diferente. O senhor do negro africano não queria ganhar a confiança dos outros negros para se manter ou chegar ao poder, mas queria acalmá-los para não se rebelarem em fugas. As festas – que eram batuques, capoeira, candomblé e sambas – foram aceitas dentro de determinados limites. É aí que se encontra um ponto vital para o entendimento das festas afro-brasileiras. Ao mesmo tempo em que o senhor de engenho atingia o seu objetivo de acalmá-los e persuadi-los a não fugirem, eles contribuíram para a criação de um ambiente simbólico para eles. Um ambiente onde memórias e sentimentos do passado foram recriados em um imaginário religioso e festivo e, ao mesmo tempo, coletivo.

Nesse sentido, o samba de roda pode ser pensado enquanto festa e enquanto lugar de transformações e de processos modificadores, dos quais Cachoeira e São Félix foram palcos desde o século XVI. Atualmente, o samba de roda pode ser entendido como expressão cultural em festa, na qual se dança, bebe, toca, conversa, diverte e transforma. Mais do que o caráter político, ainda existente na utilização das festas como ponto de apoio, o samba de roda manteve a alegria e a expressão sensível da transformação da cultura negra em solo brasileiro. O samba, dessa maneira, pode ser um exemplo brasileiro do que Duvignaud (1983, p. 68) substancializou como festa:

A festa se apodera de qualquer espaço onde possa destruir e instalar-se. A rua, os pátios, as praças, tudo serve para o encontro de pessoas fora das suas condições e do papel que desempenham em uma coletividade organizada. Então, a empatia ou a proximidade constituem os suportes de uma experiência que acentua intensamente as relações emocionais e os contatos afetivos, que multiplica ao infinito as comunicações, efetua, repentinamente, uma abertura recíproca entre as consciências na medida em que a festa não mais necessita de símbolos e inventa as suas figurações que desaparecem. Sistema de metáforas...

É dessa maneira que sr. César deixa de ser, durante o samba, o funcionário público e assume o papel de cantador, ou que Bibi sai da Casa da Cultura Américo Simas e torna-se sambadeira de D. Dalva. É dessa mesma maneira que eu deixo de ser pesquisadora e me dou a chance de sambar como mais uma pessoa em estado de alegria e de festa.

De acordo com Duvignaud, esse é o caráter revolucionário da festa, o de assumir papéis fora das normas da sociedade, pois a festa se “[...]converte na constatação de que as relações humanas não são instituídas; a fusão das consciências e das afetividades substitui todos os códigos e todas as estruturas.” E ainda, é na festa “[...] que as pessoas realizam o impossível, isto é, a comunicação comum além de todo espaço e permanência, o confronto aceito da destruição e da sexualidade.” (DUVIGNAUD, 1983, p. 68)

Em se pensando o samba de roda sob a estética da diáspora, o caráter revolucionário da festa pode ser entendido como o momento de continuidade e de resistência da ancestralidade africana no Brasil. O samba de roda, filho mais novo dessas festas, manteve acima de tudo a ludicidade que, de fato, transcende muitas vezes as normas sociais. Tem-se a sensação de que dentro do samba, a comunicação deixa de ser a verbal e passa a ser a sensível, corporal e musical, e o rompimento dessas regras de comportamento se dá ao mesmo tempo em que um novo tempo-espaço é criado.

Assim, as noções de tempo e espaço são reconfiguradas de acordo com valores da tradição da cultura negra na região. O tempo de um samba não é o do relógio, o espaço é recriado pela dinâmica conjunta do corpo, da música, da dança. É justamente nessa roda em festa que a transformação e a resistência convivem.

Festa: questões de etnocenologia

Para Duvignaud (1983, p. 86), a cultura é o conjunto de ações humanas realizadas na luta contra a natureza, contra a destruição inevitável da natureza:

Se discutimos condutas que definem ao mesmo tempo as representações coletivas e individuais a respeito da morte, do amor, do trabalho – as grandes inquietações do homem – vamos proliferar sistemas de classificações como resposta ao desafio de uma agressão interior que a destrói. Denominaríamos

cultura a essa altura contra a destruição natural, a esta repressão neuropata da natureza.

O autor defende que existe uma luta dramática constante entre o homem e a natureza contra aquilo que parece inevitável, a destruição. Duvignaud (1983, p. 72) critica a visão de antropólogos que entendem ser “natura” o movimento das sociedades e defende, por sua vez, a concepção de cultura que defende e prioriza a importância dos hábitos sociais:

Quando S. B. Taylor, em sua obra *Primitive Culture* (1913), definiu a ‘cultura’ como o conjunto das tradições sociais que abrange ‘as atitudes e hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade’, ele designava também uma totalidade englobante. Nada se situa fora do sistema que ‘envolve’, invisível sem dúvida, porém analisável a partir de investigações, de pesquisas de todo tipo efetuadas sobre a ‘matéria viva’. De Boas à Margaret Mead, de Kroeber à Ruth Benedict, ninguém põe em dúvida a realidade de um todo invisível emergindo de condições biológicas e de hábitos sociais que integram as crenças e todas as atividades ou potenciais do homem.

É a relação com a Natureza que aparece como essencial para Duvignaud, uma relação de luta, de drama e de esforço contínuo contra as agressões da natureza. O coletivo se organiza em formas múltiplas, ao longo do tempo, para tentar extrair a vida da natureza. Segundo esse autor:

Tais classificações indicam os elementos distintos do cosmo, mais ou menos separados conforme as civilizações e as culturas. Elas se combinam em um conjunto coerente, racionalizados pelas sucessivas gerações, sem perder aquele motor oculto de uma luta permanente contra a destruição. A visão impassível da antropologia revela a curiosa preocupação de encobrir a inquietude e a ansiedade dos primitivos, porque não é tanto para a perfeição racional ou a congruência de uma ‘boa forma’ que tendem essas estruturas definíveis! Apenas uma quimera idílica busca a visão harmoniosa e confortável das coisas, onde todas as formas se equilibram e reciprocamente condicionam-se. Nietzsche já menciona os sábios que fazem da ciência um abrigo contra o mundo. Uma visão tranqüila da cultura mascara a situação real dos povos estudados, pois nenhuma sociedade simboliza pacificamente e a metáfora esconde o medo. (DUVIGNAUD, 1983, p. 87)

Parece-me relevante dizer que é nesse embate intelectual que se encontra a epistemologia da etnocologia. A etnocologia é o estudo dos comportamentos espetaculares humanamente organizados e se

relaciona tanto com a antropologia como com a etnologia e com a etnomusicologia. De acordo com Laplantine (1995 p. 116, tradução nossa):

É difícil dar *uma* definição de cultura que seja completamente satisfatória. Kroeber, um dos mestres da antropologia americana, levantou mais de cinquenta definições. Nós propomos a seguinte: a cultura é o conjunto de comportamentos, saberes e *savoir-faire* característicos de um grupo humano ou de uma dada sociedade, essas atividades sendo adquiridas por um processo de aprendizagem, e transmitidas ao conjunto de seus membros.²⁴

Dessa forma, quando pensamos a etnocenologia, enquanto estudo dos comportamentos espetaculares humanamente organizados, parece se destacar um dos comportamentos dos quais trata a antropologia geral: o comportamento espetacular que se traduz em formas espetaculares e em estética. Não estou afirmando que a etnocenologia seja um campo da antropologia, mas, pelo contrário, ela parece se desvencilhar da antropologia para ampliar a abordagem que a estética pode tomar dentro de um grupo específico.

Quero dizer que, sendo ela mesma uma disciplina, a etnocenologia abre um campo que rompe a fronteira entre a antropologia e as artes através do conceito de “espetacular”. Não parece surpreendente, então, que a etnocenologia tenha nascido entre estudiosos do teatro, da cena e das festas, como Jean Duvignaud, Jean-Marie Pradier, Cherif Khaznadar e Armino Bião, que foram os responsáveis pela criação da etnocenologia na França e no Brasil.

Nesse contexto, ao falar das festas, Duvignaud (1983, p. 87-88) analisa a importância de elementos cênicos como, por exemplo, a máscara enquanto uma estratégia de um grupo em se proteger dos perigos da natureza:

De todas as funções que se atribuem a máscara [proteção, manifestação de uma presença do além, participação em uma casta privilegiada ou secreta, instrumento de dominação pelo temor ou identificação a forças incontroladas], não se pode esquecer aquela que diz respeito à intercomunicação. A máscara indica uma pessoa que não existe, por intermédio de outra que

24 “Il est difficile de donner *une* définition qui soit tout à fait satisfaisante de la culture. Kroeber, l’un de maitres de l’anthropologie américaine, en a recensé plus de cent cinquante. Nous proposons celle-ci: la culture est l’ensemble des comportements, savoirs et savoir-faire caractéristiques d’un groupe humain ou d’une société donnée, ces activités étant *acquises* par un processus d’apprentissage, et *transmises* à l’ensemble de ses membres.”

existe. No entanto, uma tal não-existência se concretiza através do jogo daquela que existe.

Diferente, por exemplo, da festa dos Caretas de Zambiapunga da região de Nilo Peçanha, que se utilizam espetacularmente das máscaras, indicando pessoas que não existem ou que já existiram e não existem mais por intermédio de outras que existem. Enquanto isso, as sambadeiras do samba de roda dispõem de determinadas indumentárias de baianas que as caracterizam como personagens, ou seja, que dão a sensação de estarmos vendo outras mulheres no lugar de Dona Dalva, de Beatriz e de Mãe Mariá. As indumentárias por elas mesmas possuem significações que vão além da primeira função de cobrir o corpo, pois, como afirma Pitombo (1998, p. 82), “[...] qualquer peça extrapola esse valor funcional e agrega um valor simbólico, sobretudo quando alguém a veste.” Ainda segundo Pitombo (1998, p. 84):

Revestida de um valor simbólico, sobretudo quando alguém a veste, a vestimenta é um meio de definição do ser humano, demarcando, inclusive, noções de temporalidade, espacialidade e de condição social nas quais encontra-se inscrita [...]. A escolha de uma indumentária supõe um certo trabalho sobre o corpo que pode se manifestar seja na postura grave de um magistrado ou na reserva de uma virgem, no deboche de um roqueiro: modulações comportamentais próprias de um grupo, de um corpo coletivo que partilha das mesmas crenças, valores e hábitos [...].

A indumentária de baiana constantemente observada no grupo Suerdieck pode ser observada na foto que se segue:

Figura 21 - Beatriz da Conceição vestida com a indumentária do samba de roda



Fonte: Magno de Souza, 2008.

Como a própria Beatriz conta, a indumentária do samba de roda é a seguinte:

[...] a gente usa um pano de cabeça, um turbante. Tem uma maneira de colocar o turbante, porque tinha momentos até que a gente usava com pouco... uma aba, assim, um turbante. Mas, o original é que não tenha aba, como antes. Então, a gente tá seguindo a mesma linha do passado, né? A gente usa a bata, a saia com as anáguas, o pano da costa, né? Os colares, as pulseiras, os anéis, é... Geralmente, a gente não usa maquiagem, né? Pra seguir a tradição antiga. Se usar, é uma coisa, assim, muito leve, muito discreta, né? Cê usar um batonzinho, uma coisa assim cor da pele. E, também, a gente usa um chinelo, né, que é o chagrim, que... Pra num ficar, assim, desigual, que o original é o chagrim, que tem pessoas que querem entrar ou descalça, ou com saltinho e tal. Não, o original da gente é o chagrim. (em entrevista, out. 2008)

A estética da indumentária da baiana, de acordo com a descrição feita por Beatriz da Conceição, sugere a construção de um personagem do passado que segue a tradição de não se maquiar e de usar anáguas,

chinelo de chagrim,²⁵ etc. A imagem desse personagem é a de uma rainha, e é dessa maneira que ela se sente, como descrito abaixo:

[...] *eu me sinto, realmente, uma rainha. As pessoas falam: “Ah, você parece uma rainha” e tal. Sem querer jogar confete, mas é o que a gente ouve das pessoas e eu, realmente, eu me sinto isso. É como se fosse uma... É como se fosse, assim, tivesse um certo poder. Com aquela roupa, você tem facilidade de ter acesso a vários lugares, as pessoas virem te cumprimentar, assim, com muito respeito é, assim, um momento muito mágico.* (Beatriz da Conceição, em entrevista, out. 2009)

É nesse momento “muito mágico” do qual fala Beatriz, considerando o valor simbólico da indumentária defendido por Pitombo (1998) e a importância do uso da máscara enquanto estratégia de proteção sugerida por Duvignaud (1983), que vejo a teatralidade do samba de roda. E, de acordo com Duvignaud (1983, p. 89):

Então, obviamente, reencontramos o teatro. Invocar uma atitude, um comportamento, uma pessoa imaginária, é criar uma realidade supra-real que se torna real pela comunicação que ela implica e pela mensagem recebida. Já se discutiu como a máscara pretendia, em certos casos, substituir a rigidez da natureza mista onde o Homem e o animal, o Homem e o além se mesclariam em padrões intermediários e ambíguos. Tais formas são o esboço de comportamentos imaginários. Os personagens, disfarçados das cerimônias ou das festas, representam uma oportunidade, uma eventualidade de mudança da ordem das coisas ou do mundo, recordam a realidade do virtual ou do possível em uma ordem estabelecida que parece ignorá-lo.

Duvignaud (1983) defende, assim, que as festas, o mascaramento, os personagens, as dramatizações são mais do que uma singela representação da cultura, elas são a negação da natureza destruidora, criativa e agressiva.

No samba de roda, a vestimenta da sambadeira, conforme os padrões estabelecidos pelo grupo ao qual pertence – a própria indumentária da “baiana” –, pode ser entendida como uma invenção simbólica capaz de resistir à dureza e opressão da vida cotidiana. O alcance das festas, segundo Duvignaud, é, dessa maneira, da ordem do simbólico e do domínio da experiência vivida, pois “[...] se a experiência viva se reduzisse às configurações que representam a lógica, não haveria nem

25 O termo “chagrim” deriva, provavelmente, da palavra francesa *chagrin* designando o material do qual é feito o chinelo. De acordo com o dicionário Le Petit Larousse (2008), *chagrin* é um tipo de couro preparado a partir da pele de cabra ou de carneiro; o verbo *chagriner* designa a ação de se preparar o couro de *chagrin*.

história nem existência e o homem perder-se-ia na contemplação, em um diálogo com ele mesmo.” (DUVIGNAUD, 1983, p. 99)

Dessa forma, a experiência vivida que a festa proporciona não pode ser descrita através de análises distanciadas ou através de materiais audiovisuais, nem mesmo através de um livro. É a própria vivência que permite a compreensão dos elementos que são da esfera dos sentidos, dos olhares, dos cheiros, das danças, das músicas, enfim, da estética. Mais uma vez, entendo a particularidade da etnocologia ao abranger esse tipo de estudo das ações humanas espetaculares organizadas.

O terceiro conceito aceito por Duvignaud e que corrobora com a noção de festa é o de alucinação simbólica, assim definida pelo autor:

A alucinação simbólica, se assim podemos chamá-la, correlaciona-se, justamente, com esta tensão que resulta da contínua ultrapassagem de uma sociedade por ela mesma. É aspecto, em geral, não observado ou mencionado, uma alteração permanente das culturas ou das instituições pelo escoar do tempo na corrosiva e desgastante progressão das épocas [...]. As gerações sucedem-se umas às outras e sem o peso das coibições, das repressões e das crenças míticas, nenhum grupo humano teria sua sobrevivência assegurada. Faz-se necessário que a ‘entrada na vida’ seja uma capitulação frente à cultura estabelecida, que o jovem reencontre os antigos vestígios e coloque os pés sobre as pegadas de seus predecessores. De fato, não existe nenhuma razão, natural ou não, para que uma sociedade se conserve, salvo justamente a sua cultura, que é o instrumento de luta contra a dissolução. (DUVIGNAUD, 1983, p. 100)

A festa é um dos elementos da cultura – assim denominada pelo autor – na tentativa de assegurar certa dose de sobrevivência ao ser humano. A festa é, dessa forma, um dos instrumentos capazes de criar essa alucinação simbólica. Duvignaud (1983, p. 177) se interessa por diversos tipos de festas, entre elas, as festas do candomblé e, inclusive, descreve algumas delas em seu livro *Festas e civilizações*:

A presença de visitantes é bem recebida. O transe de possessão é um espetáculo e de nenhuma outra forma poderia um espetáculo realizar-se sem o apoio psíquico de um grupo-pouco importando se tal grupo é composto de turistas indefinidos e imbecis ou de simples curiosos. A própria incredulidade influi favoravelmente e ninguém escarnecerá de Hamlet só porque sabe que, sob as suas roupagens move-se apenas um ator vivenciando o próprio Hamlet. Nestes casos, ser e vivenciar a festa despertada pelo transe, literalmente se confundem.

Nessa citação, fica clara a noção de espetáculo que Duvignaud atribui a uma festa do candomblé. Isso me parece bastante plausível quando, de fato, muitas pessoas estão ali simplesmente para assistir, não tendo, muitas vezes, relações com a fé, com a crença nos princípios e fundamentos do candomblé. O que intriga é que, na introdução da edição francesa do livro de Roger Bastide, *Candomblés da Bahia*, Duvignaud afirma que o candomblé não é um espetáculo, mas, ao mesmo tempo, fala em teatralização, sem se referir propriamente ao teatro: “O candomblé – e a maioria das manifestações desse gênero – não é um espetáculo: o gestual físico abre regiões da experiência que muda de acordo com o nome das entidades que se simula a existência. Uma teatralização, sim, mas não um teatro.” (DUVIGNAUD, 2000 apud BASTIDE, 2000, p. 15)

Procurar entender essa dissociação entre teatro e teatralização leva-me aos textos de etnocenologia, de Bião (1996, 2000, 2009) e de Pradier (1995, 1996). Olhar para manifestações como o candomblé ou como o samba de roda e entendê-las segundo os parâmetros do teatro, na concepção ocidental do termo, constitui-se em uma armadilha, um equívoco etnocentrista.

Nesse ponto, compreendo que Duvignaud, ao afirmar que não se trata de teatro, apesar de enxergar ali a teatralização, procura ver o que o candomblé é por ele mesmo. Pradier já muito insistiu, em aulas e conferências, na necessidade de se manter os nomes originais de tais manifestações para evitar julgamentos e preconceitos etnocentristas. No entanto, se o termo teatralização for compreendido como teatralidade, ou seja, como “[...] o jogo cotidiano das interações face a face, onde somos simultaneamente atores e espectadores” (BIÃO, 2000, p. 161), a armadilha se dissolve em compreensão.

Em relação à espetacularização, gostaria de acrescentar que a definição entre ser ou não ser um espetáculo depende do ponto de vista de quem assiste a etnocena. Para um filho de santo ou para uma equede, a dança de Oxóssi possui outros sentidos que não o de espetacular, mas para um dançarino-ator que assiste a uma festa de orixás pode parecer ser, muito provavelmente, uma movimentação de caráter espetacular. Por quê? Porque existe uma movimentação, uma aprendizagem corporal distinta, uma qualidade de movimento que permite dar a esse espetáculo uma noção estetizante.

A questão ser ou não ser um espetáculo, então, parece-me depender do ponto de vista do observador ou do participante. Religião e estética se misturam, mas podem se separar quando o observador se prende à segunda e não à primeira. Essa é uma discussão bastante frutífera, que no samba de roda se desenvolve de forma simples, enquanto que no candomblé se processa através de uma rede complexa de crenças, rituais religiosos e pela mitologia. Já o samba de roda não é religioso, ele é, por princípio, de caráter só festivo.

Através da descrição de Duvignaud (1983) da citada festa de candomblé, fui lendo, lembrando e imaginando as festas que assisti nos terreiros de Cachoeira e de São Félix, sempre acompanhada de Bibi. Duvignaud (1983, p. 179) descreve o espaço, as pessoas, a mãe e as filhas de santo e destaca a característica da não sincronização dos movimentos e das ações:

O ritmo expande, estabiliza-se como um domínio simples, mas incontrastável sobre os corpos, provocando um conjunto de movimentos que são tanto uma resposta ao batuque, quanto uma incursão bem profunda em outro território. E as filhas se organizam com cinco ou seis rapazes também vestidos de branco. A ronda das moças e rapazes abre largamente, girando em torno do pilar central e da rainha que marca o ritmo com as mãos e depois se detém, parecendo não ver mais o que se passa ao redor. O movimento dos pés nus sobre a terra batida é semelhante e os corpos balançam com o apoio alternado de uma ou de outra perna, vergam para trás ou pendem para frente, com lentidão ou rapidez variáveis. Contrariamente ao que se pensa, não existem normas para estes movimentos, todos os ritmos que facilitem a travessia da fronteira são autorizados.

As percepções estéticas do autor foram, de modo geral, as já citadas no capítulo anterior, principalmente no que tange à noção diferenciada de tempo, de ritmo e de organização do movimento.

Nesse ínterim, pensar o samba de roda enquanto uma festa abre muitos caminhos de compreensão. A festa é o lugar onde os valores e as formas se mantêm e também se renovam. O samba de roda mantém maneiras de se tocar, de se dançar, de se cantar e de se fazer outras ações, como se alimentar, se comportar etc. No entanto, ele não é estático, pelo contrário, muito se transformou, ganhando novos instrumentos, novas formas de se dançar, recebendo a chancela de Patrimônio Cultural Imaterial. E apesar de não estar no horário nobre do palco principal da festa de São João, ele está em Cachoeira e em São Félix o

ano todo, em lavagens, em ensaios, em aniversários etc. Ele continua lá enquanto festa comum, constante e popular dessa região. No item que se segue trato dessa particularidade do samba de roda em ter sido reconhecido enquanto Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade.

Do popular ao patrimônio: o samba de roda é tesouro do recôncavo para o mundo

O samba de roda é uma expressão cultural reconhecidamente “popular”. Sem a intenção de aprofundar a discussão complexa que existe em torno desse termo, assumo nesse trabalho a proposição desenvolvida por Hall (2006a). O objetivo é expor o debate existente sobre o popular e, especialmente, sobre o processo pelo qual o samba de roda vem passando no contexto das políticas culturais de patrimonialização dessa expressão.

Hall (2006a) propõe a desconstrução do termo “popular” na cultura popular, a partir das duas definições academicamente mais aceitas e nem por isso, menos problemáticas. A primeira definição trata do popular como tudo o que a massa consome, ouve, veste, lê e compra. Essa definição mercadológica, segundo Hall (2006a), caracteriza a massa consumidora como passiva e receptora de valores impostos. Outra implicação dessa definição de cultura popular é a de que ao lado dessa cultura de massa movida pelo consumo existiria uma cultura autêntica, “verdadeira”. A crítica do autor à ideia de uma cultura verdadeira pode ser lida a seguir:

Seu problema básico é que ela ignora as relações absolutamente essenciais do poder cultural – de dominação e subordinação – que é um aspecto intrínseco das relações culturais. Quero afirmar o contrário, que não existe uma cultura popular na íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo de força das relações de poder e de dominação culturais. Em segundo lugar, essa alternativa subestima em muito o poder de inserção cultural [...]. O estudo da cultura popular fica se deslocando entre esses dois pólos inaceitáveis: da ‘autonomia’ pura ou do total encapsulamento. (HALL, 2006a, p. 238)

Assim, segundo o autor, a cultura popular não pode existir como algo isolado, ela é influenciada pela dominação cultural:

A dominação cultural tem efeitos concretos – mesmo que estes não sejam todo poderosos ou todo-abrangentes. Afirmar que essas formas impostas não nos influenciam equivale a dizer que a cultura do povo pode existir como um enclave isolado, fora do circuito de distribuição do poder cultural e das relações de força cultural. Não acredito nisso. Creio que há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular; para cercá-la e confinar suas definições e formas dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes. (HALL, 2006a, p. 239)

Essa citação de Hall me remete ao caso do fado, tratado no início do segundo capítulo e estudado profundamente por Tinhorão (1994). Ao tratar das formas culturais do lundu, da fofa e do fandango enquanto bases para a formação do que viria a ser o fado, ele explica o processo de adaptação dessas ao passarem das tabernas, nos séculos XVIII e XIX, para as salas e teatros, no século XX. A apropriação das formas populares e a aceitação dessas pelas classes dominantes são exemplos da influência de relações culturais de poder. Esse processo de transição de valores, do excluído ao incluído, pode implicar naquilo que Duvignaud (1983) chamou de processo *anomizante*, ou no que Bauman (1999) chamou de assimilação, ou ainda no que Hall (2006) está denominando como dominação cultural.

A segunda definição de popular explicitada e desconstruída por Hall (2006a, p. 239-240) é a de que “A cultura popular é todas essas coisas que o ‘povo’ faz ou fez. Esta se aproxima da definição ‘antropológica’ do termo: a cultura, os valores, os costumes e mentalidades (*folkways*) do ‘povo’. Aquilo que define seu ‘modo característico de vida’.”

Segundo o autor, o primeiro problema com a definição acima é o de que tudo pode ser popular, tudo o que o povo já fez ou faz, ou seja, existe uma dificuldade em se distinguir o que é e o que não é popular. A segunda dificuldade é colocada no sentido de que é necessário abordar a oposição-chave: pertence/não pertence ao popular:

Em outras palavras, o princípio estruturador do ‘popular’ neste sentido são as tensões e oposições entre aquilo que pertence ao domínio central da elite ou da cultura dominante, e à cultura da periferia. É essa oposição que constantemente estrutura o domínio da cultura do ‘popular’ e do ‘não popular’. (HALL, 2006a, p. 240)

O autor chama atenção, dessa maneira, para o papel que possuem as forças de poder na determinação do que é popular ou não é popular. Como o autor acrescenta, a oposição entre o popular e o não popular se inverte no sentido daquilo que não era popular tornar-se popular e daquilo que era popular tornar-se de elite. O que determina o posicionamento são as relações culturais de poder.

De fato, essa perspectiva pensada para o samba de roda abre questões de cunho analítico. Ou seja, a forma cultural, eleita Patrimônio Cultural da Humanidade, passou a ser aceita como uma forma de expressão da cultura do Recôncavo, da Bahia, do Brasil e da humanidade. Até certo ponto, pode-se entender esse fato, de acordo com a noção de Hall (2006a), como uma inflexão de valores, ou seja, o samba de roda, antes próprio e característico de uma região, passou a ser valorizado e eleito como um dos representantes da cultura brasileira.

Seguindo ainda a linha de pensamento de Hall (2006a), tem-se possivelmente um caso de inflexão de valores quando, por exemplo, sambadeiras são respeitadas mundialmente como detentoras da cultura brasileira ou, por exemplo, quando a umbigada recebe os louros de passo do samba de roda num país onde o próprio samba já foi considerado “desordem”, onde a dança do samba já foi considerada imprópria por ser lasciva e desprezitar os valores cristãos.

Hall (2006a) enfatiza a mobilidade entre o que é ou não é do popular, e destaca que é preciso entender quem determina o que é popular ou não. O samba de roda é popular numa determinada região mesmo dividindo espaço com as grandes bandas, como acontece nas festas de São João de Cachoeira. Assim, mais importante do que rotular o samba de roda como popular ou de elite é poder verificar que ele está vivo, que ele assume formas diversas e que está em constante dinâmica de transformação.

Por outro lado, isso não significa dizer que as políticas culturais não influenciam essa dinâmica, pelo contrário, elas realizam um papel de estímulo e de sustentação de valores da cultura:

A escola e o sistema educacional são exemplos de instituições que distinguem a parte valorizada da cultura, a herança cultural, a história a ser transmitida, da parte ‘sem valor’. O aparato acadêmico e literário é outro que distingue certos tipos valorizados de conhecimento de outros. O que importa então não é o mero inventário descritivo – que pode ter o efeito negativo

de congelar a cultura popular em um molde descritivo atemporal – mas as relações de poder que constantemente pontuam e dividem o domínio da cultura em suas categorias preferenciais e residuais. (HALL, 2006a, p. 241)

Essa ponderação de Hall aponta a necessidade de políticas que reforcem e reafirmem constantemente essa proposta de inversão de valores. Ainda para uma definição de cultura popular, na tentativa de fugir da relatividade do termo popular dependendo da época e de quem determina o que é popular ou não, Hall (2006a, p. 241) propõe a seguinte definição:

Esta definição considera, em qualquer época, as formas e atividades cujas raízes se situam nas condições sociais e materiais de classes específicas; que estiveram incorporadas nas tradições e práticas populares [...] O essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a ‘cultura popular’ em uma tensão contínua [de relacionamento, influência e antagonismo] com a cultura dominante. Trata-se de uma concepção de cultura que se polariza em torno dessa dialética cultural.

Pode-se inferir, a partir dessa definição, que o samba de roda está num momento de relacionamento com as políticas culturais através das quais ele tem recebido reconhecimento e valorização. No entanto, segundo Hall (2006a, p. 241), as relações são sempre variáveis e é preciso observar o “[...] processo pelo qual essas relações de domínio e subordinação são articuladas [...], o processo pelo qual algumas coisas são ativamente preferidas para que outras possam ser destronadas.”

Esse entendimento da cultura popular valoriza o contexto das tensões políticas e contribui para o pensamento sobre as políticas culturais institucionalizantes. Ele atenta, conseqüentemente, para os perigos do entusiasmo em relação à patrimonialização e à necessidade de cuidados durante avaliações das políticas culturais. Nesse sentido, no item que se segue, apresento algumas questões sobre o processo de patrimonialização do samba de roda.

Patrimônio Cultural Imaterial: definições

A definição de Patrimônio Cultural Imaterial (PCI) está apresentada aqui segundo os moldes da Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (Unesco) e de acordo com o segundo artigo da XXXII Convenção pela Salvaguarda do Patrimônio Cultural

Imaterial, ocorrida em outubro de 2003 e assinada em três de novembro desse mesmo ano. A seguir, apresento esta definição, no intuito de dar ao leitor um ponto de partida para as reflexões sobre o tema:

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. (ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA, 2003, p. 3)

A preocupação com a variável cultural vem há muito tempo tomando importância no cenário político e artístico mundial. Cuéllar (2004), então embaixador do Peru na França, em sua comunicação no colóquio intitulado “O patrimônio cultural imaterial: os riscos, as problemáticas e as práticas”²⁶ relata que é notável o avanço das proposições em torno da variável cultural pela Unesco, desde “O Relatório mundial sobre a cultura e o desenvolvimento que nós elaboramos entre 1993 e 1995, até a Declaração universal sobre a diversidade cultural aprovada em 2001 pela XXXI conferência geral dessa organização.”²⁷ (CUÉLLAR, 2004, p. 19)

Sendo colocada em questão na XXXI Conferência Geral da Unesco, a noção de Patrimônio Cultural Imaterial ganhou importância tornando-se tema proposto para a XXXII Conferência. Segundo um

26 O colóquio referido ocorreu entre 7 e 9 de agosto de 2003, na cidade de Assilah (Marrocos), tendo sido organizado pela Fundação do Fórum de Assilah e pela *Maison des Cultures du Monde*, e apoiado pela Unesco, pela Fundação *Calouste-Gulbenkian* e pela Comissão Nacional francesa para Unesco. As principais comunicações desse colóquio foram publicadas no 17º volume da Revista *Internationale de l’Imaginaire, Le Patrimoine Culturel Immatériel: les enjeux, les problématiques, les pratiques*. MCM, Paris, 2004.

27 “Le Rapport mondial sur la culture et le développement que nous avons élaboré entre 1993 et 1995, jusqu’à la Déclaration universelle sur la diversité culturelle approuvée en 2001 par la XXXIe conférence générale de cette organisation.”

dos participantes dessa conferência, o então presidente da Comissão Mundial da Cultura e do Desenvolvimento:

Como já indiquei, à Conferência geral da Unesco será entregue um documento de consenso estabelecendo claramente as finalidades e as principais definições, assim como a estrutura orgânica da futura Convenção internacional e que tornará possível o funcionamento dos programas e a atividade de cooperação internacional no que se refere à salvaguarda do patrimônio imaterial.²⁸ (CUÉLLAR, 2004, p. 23, tradução nossa)

Nesse documento – o anteprojeto²⁹ –, de acordo com Cuéllar (2004), ficou claro que a identificação e a definição dos elementos do patrimônio cultural imaterial seria uma tarefa de cada Estado membro da Unesco. Segundo ele, a XXXII Convenção seria apenas a primeira das muitas etapas pelas quais os países deveriam passar para garantir a sobrevivência e a salvaguarda de seu patrimônio cultural imaterial. Para tanto, segundo esse mesmo autor, seria necessário “[...] definir claramente os setores nacionais responsáveis de formular e de aprovar a legislação nacional do patrimônio imaterial, assim como a atração de fontes de financiamento relativa aos primeiros passos das atividades de salvaguarda.”³⁰ (CUÉLLAR, 2004, p. 24, tradução nossa)

Esse autor assinala ainda que uma das tarefas mais difíceis e importantes nesse processo é a de promover no interior das comunidades nacionais a transmissão do patrimônio imaterial, que, de acordo com sua visão, seria a única maneira de mantê-lo vivo. Essas preocupações estão presentes também no caso do samba de roda e serão apontadas no item que se segue.

28 “Comme je l’ai déjà précisé, la Conférence générale de l’Unesco se verra remettre un document de consensus établissant avec clarté les finalités et principales définitions, ainsi que la structure organique de la future Convention internationale et qui rendra possible la mise en marche des programmes et activités de coopération internationale dans le cadre de la sauvegarde du patrimoine immatériel.”

29 O anteprojeto foi publicado como anexo do volume 17º da Revista *Internationale de l’Imaginaire, Le Patrimoine Culturel Immatériel: les enjeux, les problématiques, les pratiques*. MCM, Paris, 2004.

30 “Définir clairement les secteurs nationaux responsables d’esquisser et d’approuver la législation nationale du patrimoine immatériel, ainsi que l’attraction de sources de financement relatives aux débuts des activités de sauvegarde.”

Rede de atores e organização institucional do patrimônio imaterial no Brasil

Para integrar as 90 obras primas do patrimônio oral e imaterial da humanidade, lista de expressões que, a partir de 2006, foi denominada lista de “representatividade”, o Brasil, no ano de 2005, em parceria com a Unesco, elegeu o samba de roda do Recôncavo Baiano. Sob o processo de número 01450.010146/2004-60, abertura do processo de inscrição de registro datada em 17/08/2004, aprovação em 30/09/2004 e inscrição no Livro de Registro das Formas de Expressão do IPHAN em 05/10/2004, o samba de roda inaugurou a representação do patrimônio cultural imaterial brasileiro³¹ no que tange às formas de expressão no contexto das políticas culturais internacionais.

Dentre os papéis de destaque na rede de atores desse processo, estão a Unesco, no âmbito internacional, o IPHAN e seu Departamento do Patrimônio Imaterial, no âmbito nacional ou federal, e os grupos Associação Cultural Filhos de Nagô (São Félix), a Associação Cultural Dalva Damiana de Freitas (Cachoeira) e a Associação de Pesquisa em Cultura Popular e Música Tradicional do Recôncavo, no âmbito local. Além das entidades acima citadas, a Academia, representada pelo grupo de pesquisadores³² que realizaram o dossiê para registro do samba de roda e atuou de maneira pontual no levantamento dos grupos que se identificaram como sendo de samba de roda.

Os dois grupos – Filhos de Nagô e Suerdieck – foram os proponentes oficiais³³ do samba de roda perante a Unesco, em 2004, e representaram os interesses dos próprios sambadores e sambadeiras. Ter escolhido justamente esses dois grupos por outras razões que não essa da representatividade perante o tombamento do samba de roda, o desconhecimento desse fato, não é um mero detalhe, fez-me constatar por outras vias que não a institucional, a importância que esses dois grupos

31 Vale lembrar que a arte gráfica e a pintura corporal dos índios Wajãpi, do Amapá, foi proclamada obra prima da humanidade pela Unesco, em 2003, antes porém da criação do Departamento do Patrimônio Imaterial do IPHAN, que ocorreu em abril de 2004, e no Livro dos Saberes, enquanto o samba de roda, como já dito, foi registrado no livro de Formas de Expressão.

32 Foram eles: Carlos Sandroni, coordenador da pesquisa, Katharina Döring, Francisca Marques, Josias Pires e Suzana Martins.

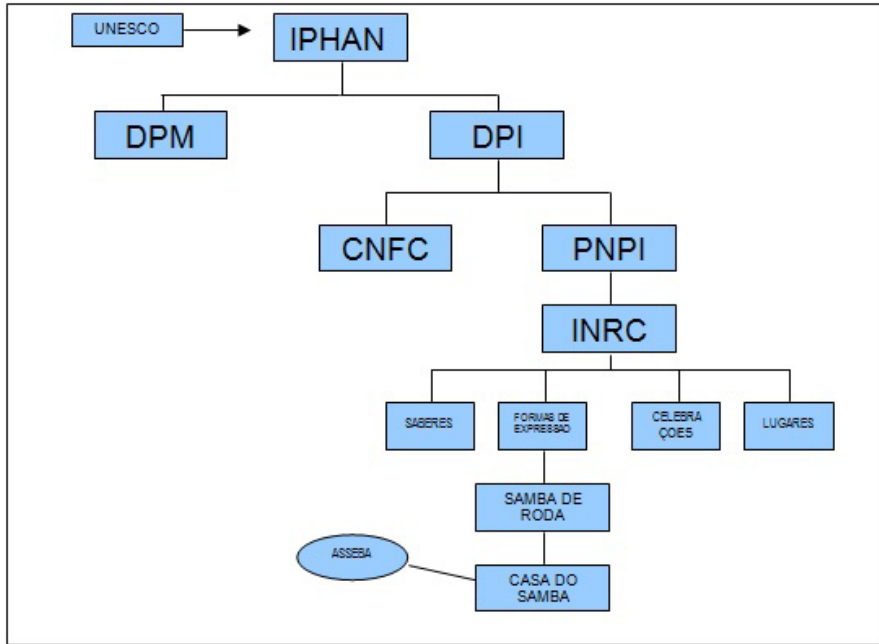
33 Como me relatou em entrevista o sr. Mario dos Santos, presidente e compositor do grupo Filhos de Nagô, coordenador administrativo da Associação de Sambadores e Sambadeiras da Bahia durante os anos de 2005 a 2007, os dois grupos citados eram os únicos que possuíam o registro oficial enquanto Associação com CNPJ ativo.

possuem no que se trata das atividades do samba de roda nessa região: apresentações, ensaios, composições, seminários, ensino e pesquisa.

A Casa do Samba de Santo Amaro é também entendida como um ator dessa rede quando representa os interesses e proporciona condições de relacionamento entre os grupos de samba de roda do Recôncavo, assim como a Associação de Sambadores e Sambadeiras da Bahia (Asseba) e todas as sedes dos grupos dessa região.

O quadro abaixo procura organizar visualmente as instituições e programas envolvidos no processo de patrimonialização da cultura imaterial no Brasil. Logo no topo do organograma tem-se o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, fundado em 1937, enquanto Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN); do lado esquerdo, tem-se a Unesco, órgão de abrangência internacional, que atua na orientação das políticas culturais mundiais; logo abaixo do IPHAN, tem-se o Departamento do Patrimônio Material (DPM) e o Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI), esse último tendo sido criado no ano de 2004, através do Decreto nº 5040; em seguida, tem-se o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), nascido em 1997 do Instituto Nacional do Folclore, e incorporado ao DPI em 2003, sob Decreto nº 4811; tem-se a seguir, o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (PNPI), em 2000, sob decreto nº 3551, e cujo primeiro edital foi lançado em 2005; em seguida, tem-se o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), desenvolvido em 2000, e que, ao lado do Registro dos Bens de Natureza Imaterial, consiste no principal instrumento da política pública para o patrimônio imaterial no Brasil.

Figura 22 - Organograma da rede de atores do PCI no Brasil



Fonte: elaboração da autora.

O Inventário prevê o registro das referências culturais sob quatro modalidades, sejam elas: saberes, celebrações, formas de expressão e lugares. O samba de roda foi registrado, em 2004, no livro das Formas de Expressão, acompanhado – o registro – do plano de salvaguarda para o samba de roda. Somente em 2005 foi proclamado obra-prima da humanidade pela Unesco.

A Casa do Samba é um dos atores dessa rede e está vinculada ao IPHAN como uma medida integrante do plano de salvaguarda do samba de roda do Recôncavo Baiano. A ela ainda está integrada a Associação de Sambadores e Sambadeiras da Bahia, também criada dentro do plano de salvaguarda.

Assim, a partir da historicidade das instituições vinculadas, pode-se notar que, apesar da recente legalização no que se refere aos decretos 3551/00 ou mesmo os artigos 215 e 216/88, a evolução do conceito de patrimônio cultural imaterial no Brasil remonta ao início do século XX. Percebe-se, também, a partir do breve histórico de ações da Unesco e do organograma simplificado de organização do IPHAN, uma sincronia

entre as políticas da Unesco e as políticas do próprio IPHAN, revelando a atualidade, a dinâmica e o engajamento desse Instituto no contexto mundial das políticas públicas para o Patrimônio Cultural Imaterial.

No caso do samba de roda, os efeitos dessas políticas são diversos, desde o impacto da preparação para o registro e a efetivação deste até as expectativas referentes ao plano de salvaguarda. Dentre eles, destaco o surgimento expressivo de novos grupos de samba de roda ou a divisão e multiplicação dos antigos, como o ocorrido em Santiago do Iguape, com o grupo Suspiro do Iguape; a reativação de grupos antigos, como aconteceu com o grupo de Filhos do Paraguai, em Muritiba; a motivação de jovens pelo conhecimento do samba de roda; a profissionalização de alguns desses grupos (com a gravação de CD's etc.); a influência da musicalidade do samba de roda na formação de bandas de estilo variado (Viola de Doze, Barlavento, por exemplo); além da afirmação da identidade musical e festiva do povo do Recôncavo.

O samba de roda e as artes do espetáculo: da etnocenologia e do corpo brasileiro na Dança

A etnocenologia é uma disciplina recente e que constitui um campo fértil de questões e reflexões, algumas já ressaltadas por outras ciências como a etnografia e a antropologia, e outras que estão sendo desenvolvidas no âmbito dos estudos das Artes do Espectáculo, do espetáculo *Vivant*, do teatro e da dança.

A compreensão de que o samba de roda é um objeto substantivo para a etnocenologia veio do entendimento do olhar único que essa disciplina ensina: o olhar estético. A etnocenologia me foi presenteada e apresentada pelo professor Armino Bião na ocasião do curso de doutoramento, quando segui dois semestres da disciplina Etnocenologia, quando realizamos reuniões para discutir meu objeto de tese, *corpus* da pesquisa, indicações bibliográficas etc., quando do momento do exame de qualificação e especialmente quando ele e Suzana Martins me indicaram para participar como conferencista do Programa Erasmus Mundus. A etnocenologia foi, desse modo, entendida nesse trabalho como uma solução, não definitiva, mas em transformação, para uma das questões motivadoras de todo o meu percurso, ou seja, a realização de um caminho e de uma maneira de compreender a dança a partir da noção de um corpo brasileiro.

O samba de roda como objeto etnocenológico: métodos, conceitos e reflexões

A etnocenologia provém das ciências como a etnobotânica, a etnolinguística, mais recentemente a etnomusicologia, que, de acordo com Bião (1996, p. 146), derivam da etnologia e “[...] se ocupam de diferentes aspectos (linguísticos ou musicais, por exemplo) do patrimônio real e do patrimônio imaginário de uma etnia, e por consequência, de um grupo cultural que se exprime pelos hábitos, pelos usos relevantes da

comunicação e pelos rituais.” Para Pradier (1996, p. 16, tradução nossa), a etnocenologia propõe para as práticas e para as formas de espetáculo humano o que a etnomusicologia se tornou para o fenômeno musical. Isso porque: “A definição de música dada por John Blacking – ‘os sons humanamente organizados’ – convida a propor, provisoriamente, a definição de etnocenologia como sendo o estudo das diferentes práticas e dos comportamentos humanos espetaculares organizados (PCHEO).”³⁴

O sentido da palavra etnocenologia pode ser dividido em três termos, explicitados da seguinte maneira, de acordo com Pradier (1996, p. 14-15, tradução nossa):

A metáfora engendrada pelo substantivo feminino gerou a palavra masculina *σκηνος* (*skénos*): o corpo humano enquanto alma, alojada temporariamente. De qualquer maneira, o ‘tabernáculo da alma’, o habitat *ψυχη* (*psikhê*), o ‘corpo e o espírito’. Esse sentido aparece com os pré-socráticos. A raiz gerou da mesma maneira, a *skhnwma* (*skénoma*) que significa também o corpo humano. Quanto aos mímicos, malabaristas e acrobatas, mulheres ou homens, eles se apresentariam no momento das festas dentro das barracas *σκηνωματα* (*skénomata*), equivalentes aos nossos teatros mambembes. *Εθνος* (*etnos*) destaca a extrema diversidade das práticas e seu valor para além de toda referência a um modelo dominante [...]. Para o que se refere ao termo ‘logia’ – *Λογια* (*logia*) -, as sombras da compreensão se apagam em uma de suas acepções comuns que implica na idéia de estudo, de descrição, de discurso, de arte e de ciência.

A etnocenologia apresenta três preocupações principais. A primeira diz respeito ao seu próprio objeto de estudo denominado PCHEO, práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados. A segunda consiste na reprovação do etnocentrismo em qualquer nível nas abordagens etnocenológicas. A terceira é de caráter conceitual e desenvolve a noção de “espetacular” como estratégia de valorizar o olhar estético sobre seus objetos de estudo.

Sobre as práticas e comportamentos humanos organizados, que constituem o objeto da pesquisa etnocenológica, Pradier (1995, p. 1, tradução nossa) diz:

Essas práticas têm uma característica comum: a de unir o simbólico à carne dos indivíduos, numa associação íntima entre os corpos e o espírito que lhes

34 “La définition de la musique donnée par John Blacking – ‘des sons humainement organisés’ –, invite à proposer provisoirement la définition de l’ethnoscénologie comme étant l’étude des différences des pratiques et des comportements humains spectaculaires organisés.”

confere uma dimensão espetacular. Por espetacular entende-se uma maneira de ser, de se comportar, de se mover, de agir no espaço, de cantar e de se enfeitar que se destaca das atividades banais do cotidiano ou enriquece essas atividades ou ainda lhes dá sentido.³⁵

Um dos fundamentos da etnocenologia, de acordo com o seu *Manifesto*,³⁶ é a não separação do corpo e do espírito, na qual o corpo é o lugar da manifestação do desejo do espírito ou da alma. É também o lugar da “encarnação do imaginário”, já que, como afirma Pradier (1996, p. 13), “[...] nada de humano é não-corporal.” Essa reflexão, existente originalmente na fenomenologia de Merleau-Ponty, nega a separação e a dominação da mente frente à alma, combatendo, assim, a tradição racionalista. Lembro-me de um episódio que vivi ao lado da sambadeira Beatriz da Conceição, na cidade de Cachoeira, durante uma homenagem à Dona Dalva Damiana dos Santos. Logo após o documentário, no qual ela, Dona Dalva, era a personagem principal, ao receber um buquê de flores, pôs-se ao microfone para falar algumas palavras de agradecimento. Dona Dalva agradeceu a Deus, como sempre o faz, aos organizadores do evento e expressou sua felicidade em ter sido reconhecida como *griô*, ou seja, como detentora de saberes populares. Antes de acabar sua fala, começou a bater a palma do samba e “puxou” um de seus sambas. Da plateia, Beatriz saltou da cadeira e correu para sambar sem olhar para trás. Era o samba lhe chamando. Sambou, sorriu e cantou até a roda acabar. O samba chamou, o corpo obedeceu e o espírito se deleitou...

Dessa forma, compreendo o que o *Manifesto da etnocenologia* reforça acerca do simbólico, da alma e do corpo. Lembro-me ainda de um acontecimento durante o aniversário de um ano da Casa do Samba de Santo Amaro, quando um senhor do grupo de samba de roda de Saubara chamou a minha atenção. Enquanto os tocadores das violas, do violão e do cavaquinho passavam o som, ele, sentado com seu pandeiro entre as pernas, parecia dormir com o tronco inclinado para frente e com a

35 “Ces pratiques ont un caractère commun: celui de lier le symbolique à la chair des individus, en une étroite association du corps et de l’esprit qui leur confère une dimension spectaculaire. Par ‘spectaculaire’ il faut comprendre une façon d’être, de se comporter, de se mouvoir, d’agir dans l’espace, de s’émouvoir, de parler, de chanter et de s’orner qui tranche sur les activités banales du quotidien ou les enrichit et fait sens.”

36 O Manifesto da Etnocenologia, publicado em francês, é o primeiro documento oficial e que apresenta a etnocenologia enquanto disciplina.

cabeça abandonada e encoberta por um chapéu. Cheguei a pensar que ele estava cochilando ou descansando da viagem, da espera. Quando tudo estava pronto e a viola puxou o samba, esse homem parecia ter tomado um choque elétrico, pôs-se a tocar com disposição notável. As mãos no pandeiro – a que bate e a que segura – pareciam uma engrenagem, tamanha a coordenação dos movimentos. Um sorriso. O sorriso de um sambador vale dias de felicidade. O corpo queimado do sol do trabalho rural, os olhos sábios e baixos, um sorriso que canta e canta muito no samba. É como se o espírito lhe saltasse pelos olhos e irradiasse seu corpo. Espírito e corpo se encontram espetacularmente na expressão que o samba de roda tem, e sobre esse encontro Pradier (1996, p. 32-33, tradução nossa) comenta que:

O que está no centro da etnocologia é uma das questões mais embaraçosas de nossa herança cultural. Estranha aporia da civilização! Esta dificuldade racional, aparentemente sem saída, com o qual se depara o Ocidente há mais de dois milênios, está bem aí, neste mal estar e na nossa impotência em admitir que o corpo dançante seja um corpo pensante; que a vida deve ser entendida nas suas dimensões complementares, carnis e espirituais; que o espaço da consciência não está fora do corpo.³⁷

Nesse sentido, entendo que a etnocologia trata também da leitura estética de uma expressão como o samba de roda como um todo e, em particular, do corpo, o qual no seu fazer promove uma experiência estética coletiva. Trata-se de um olhar estético sobre um objeto que se torna espetacular,³⁸ seja porque ele está fora do cotidiano, seja porque ele é um ritual ou um rito no qual corpo e espírito se encontram, seja porque o meu olhar dá ao samba de roda esse caráter espetacular. De acordo com Bião (1996, p. 15): “Ritos, rotinas, rituais e espetáculos são performances da vida individual e coletiva, são a forma sensorial e

37 “Ce qui est au cœur de l’ethnoscénologie est l’une des questions les plus embarrassantes de nos héritages culturels. Etrange aporie de civilisation! Cette difficulté rationnelle apparemment sans issue à laquelle s’affronte l’Occident depuis plus de deux millénaires est bien là, dans ce malaise et notre impuissance à admettre que le corps dansant est un corps pensant; que la vie doit être saisie dans ses dimensions complémentaires, charnelles et spirituelles; que l’espace de la conscience n’est pas hors du corps.”

38 De acordo com o *Manifesto*, “[...] por espetacular deve-se compreender uma maneira de ser, de se comportar, de se mover, de agir no espaço, de falar, de cantar e de se enfeitar que se destaca das atividades banais do cotidiano ou as enriquecem essas atividades ou ainda lhes dá sentido.” (PRADIER, 1995a, p. 1)

perceptível pela qual experiência e expressão se reúnem, são jogos que se fazem com a alteridade, em todos os sentidos, são comunicação.”

O samba de roda caracteriza-se, assim, como um ritual de caráter festivo, no qual a experiência e a expressão se encontram. É na roda que acontece a sensação estética do samba e é na vida, no antes, no durante e no depois do samba, que o dinâmico processo reflexivo continua impulsionado pela experiência da alteridade. O samba de roda não é de domínio do particular, ou seja, não acontece com uma pessoa isoladamente, ele é coletivo por natureza. O processo reflexivo é constante, o jogo e a troca de experiência são vivências de quem samba o passo do miudinho se comunicando com a viola, com o outro ou com o público através da expressão do corpo. Uma menina aprende a sambar, simultaneamente, nesse momento de experiência e de autorreflexão do corpo e da alma. Sobre essa relação entre alteridade e estética, Bião (1996a, p. 15) coloca que: “Sem alteridade não há estética, que é a capacidade humana que permite conhecer o outro por meio de si próprio. Não se sente o que existe completamente fora de si. Sem forma não há relação, sem cotidiano não há extraordinário e sem coletivo não há pessoa.”

A compreensão da alteridade presente no ritual do samba de roda, o entendimento do corpo como o lugar dessa alteridade e a leitura estética que dá a esse ritual um caráter espetacular caracterizam um olhar etnocenológico. O conceito de espetacular – de acordo com Pradier (1996) e Bião (2007) – não se reduz apenas ao visual, mas se refere ao conjunto das modalidades perceptivas, abordando o aspecto global das manifestações humanas, incluindo as dimensões somáticas, psíquicas, cognitivas, emocionais e espirituais.

O objeto etnocenológico pode apresentar diferentes níveis de espetacularidade, que vão depender, inclusive, do tipo de relação que o pesquisador estabelece com o seu objeto. Para Bião (2007), pode-se estabelecer uma classificação, na qual, têm-se as práticas espetaculares substantivas e as adjetivas. Dessa maneira, se uma prática é espetacular para aqueles que dela participam e para aqueles que assistem, ela é substantivamente espetacular. Se a prática é espetacular apenas para aquele que assiste, ela é adjetivamente espetacular. De qualquer maneira, é o olhar de quem assiste e faz que revela o quão espetacular é uma prática.

Questões de metodologia

A etnocenologia prevê o envolvimento do pesquisador com o seu campo de pesquisa, em concordância com a etnografia, mais ainda com a etnopesquisa crítica³⁹ no sentido de não ter-se uma relação utilitarista com seu objeto de estudo. A etnocenologia também combate francamente o preconceito etnocêntrico, como se pode verificar no próprio *Manifesto*:

A etnocenologia se opõe ao preconceito etnocentrista [...] que tem reconhecido a diversidade cultural desde que ela esteja hierarquizada seja logicamente (mentalidade préológica), seja ontologicamente (o primitivismo), seja ainda historicamente (os estágios de civilização), seja enfim retoricamente (sociedades fadadas a desaparecer). Assim a etnocenologia difere das abordagens que tomam o teatro ocidental como critério, considerando-o como uma forma universal a partir da qual deve-se examinar as práticas espetaculares de outras culturas.⁴⁰ (PRADIER, 1995, p. 3, tradução nossa)

A contrariedade ao etnocentrismo teatral coloca a etnocenologia como uma disciplina que está em convergência com os conceitos de Diáspora Africana e de “encruzilhada”, assim como a ideia de pluralidade cultural. As culturas apresentam formas de expressões próprias que ainda não são estudadas e ensinadas no sistema de ensino formal, principalmente em países pós-coloniais. Tal questão está diretamente relacionada ao samba de roda que constitui uma forma de expressão do tipo matriz da cultura brasileira. Matriz porque é uma expressão filha e mãe de outras danças e de outros ritmos que se espalharam pelo Brasil, fazendo do samba a expressão cultural mais característica da nação brasileira.

O entendimento do samba de roda e de outras expressões vivas da cultura brasileira como formas de expressão teatral, corporal e musical

39 “A etnopesquisa crítica não considera os sujeitos do estudo um produto descartável de valor meramente utilitarista. Entende como incontornável a necessidade de construir juntos e traz pelas vias de uma interpretação dialógica e dialética a voz do ator social para o *corpus* empírico analisado e para a própria composição conclusiva do estudo [...].” (MACEDO, 2006, p. 10)

40 “L’ethnoscénologie s’oppose au préjugé ethnocentriste [...] qui a consisté à reconnaître la diversité culturelle dès lors qu’elle était hiérarchisée soit logiquement (la mentalité préologique), soit ontologiquement (le primitivisme), soit encore historiquement (les stades de civilisation), soit enfin rhétoriquement (‘sociétés appelées à disparaître’). De ce fait, l’ethnoscénologie diffère des approches qui, prenant le théâtre occidental comme critère, le considèrent comme une forme universelle à partir de laquelle on doit examiner les pratiques spectaculaires des autres cultures.”

corroborar com a proposição etnocenológica e anti-etnocêntrica. Nesse sentido, tanto o mapeamento do samba de roda, como o tombamento dessa expressão como Patrimônio Imaterial da Humanidade, quanto os estudos aprofundados contribuem para combater o perigo de que: “[...] os jovens troquem as possibilidades autênticas de sua própria cultura para tentar traduzir a fórmula europeia da cena de situações que lhe são incompatíveis”, como alerta Pradier (1995, p. 3) no *Manifesto da etnocenologia*.

Compreendo que essa ponderação anti-etnocêntrica não deva ser interpretada como a busca pelo nacionalismo exacerbado. Não se trata de negar o teatro ocidental e se especializar nas formas de expressão nacionais, mas de completar ou preencher uma lacuna existente na formação do artista brasileiro: o conhecimento, o entendimento, a valorização e a criação a partir do que é a cultura brasileira. Isso com o intuito de que não exista um julgamento de valor (do que é melhor ou pior), mas um olhar respeitoso e consciente da existência das várias diferenças e das razões dessas diferenças.

O etnocentrismo é, dessa forma, claramente banido na etnocenologia, mas, de acordo com Bião (1996), a questão metodológica não se resolve completamente. Restam dúvidas que marcam a ambiguidade metodológica, como, por exemplo: como é que o pesquisador pode julgar seu próprio preconceito etnocentrista? Como desvincular, como explicitar os preconceitos ou as simpatias e as antipatias? Como romper com os seus próprios tabus?

De fato, não encontro facilidades para responder esses questionamentos porque são questões presentes. Entretanto percebo, neste momento, que a experiência e a vivência com o samba, o *background* e o processo reflexivo resultante favorecem, conjuntamente, a percepção e expressão de preconceitos, de simpatias e de antipatias, de mudança de pensamentos, de afirmação ou de negação de hipóteses iniciais.

O tempo de duração de uma pesquisa, o tipo de relação construída entre o pesquisador-participante e o seu objeto e as experiências estéticas experimentadas pelo pesquisador são elementos que qualificam o estudo e que permitem o processo de percepção do etnocentrismo, se não total, pelo menos parcialmente. O etnocentrismo é um dos elementos negativos para o desenvolvimento de uma pesquisa etnográfica e etnocenológica, pois implica um pesquisador distanciado do seu objeto,

que não se dá a oportunidade de aprender a diferença e o porquê da diferença com o outro. Julgamento de valor, afirmação de preconceito e de hierarquias dominantes são perigos de uma pesquisa dessa natureza. Esses perigos somente se evidenciam quando o pesquisador se expõe, como, por exemplo, nesse depoimento que escrevi logo no início da pesquisa de campo:

O samba de roda não se define, ele se experimenta, mas vou tentar explicá-lo. A dança está no samba de roda, o ritmo, o canto, a cachaça, a comida, a festa, a cidade, a roça também. Estar num samba de roda é cantar um refrão num tom agudo para nós mulheres, é ouvir a beleza da viola, é requebrar os quadris, não pelo fundamento do rebolar, mas sim por aquele de arrastar os pés numa cadência nem tanto convencional. Estar num samba de roda é entrar na roda sambando, depois de ser chamada por uma umbigada, uma pernada ou um simples gesto e reverenciar os tocadores, fazer um miudinho, uma 'corridinha', uma mexidinha nos ombros, um giro, às vezes. É também ver rostos mais velhos, bocas sem dentes, corpos vividos e consumidos pelo trabalho e pela falta de recursos soltando uma voz tão forte, tão cheia de poesia, entoando melodias empolgantes. Estar num samba de roda é não ter vergonha, é tomar uma cachaça, é requebrar os quadris com malícia. É também respeitar a viola, respeitar o ritmo dos pandeiros, responder o coro, bater na palma de mão, não atravessar a roda a qualquer hora, ou seja, é também tomar certo cuidado para não atravessar o samba. Será que consegui começar a explicar o impossível? (Depoimento da autora, Muritiba, maio 2007)

A avaliação do discurso e a presença ou não do etnocentrismo é a dimensão crítica da pesquisa e isso demanda tempo e determinados métodos. A etnopesquisa crítica está sendo bastante relevante no que se refere aos métodos de pesquisa, porque ela própria se insere na proposição epistemológica que defende os métodos qualitativos e não os quantitativos. Trata-se de uma linha de pesquisa que valoriza a contextualização cultural⁴¹ do objeto a ser estudado, como explica Macedo (2006, p. 9):

Um dos pontos fundamentais que devemos destacar para compreender a etnopesquisa crítica é que ela nasce da inspiração e da tradição etnográfica, sua base investigativa incontornável, mas se diferencia quando exercita uma hermenêutica de natureza sociofenomenológica e crítica, produzindo conhecimento *indexado*, um conceito caro à teorização etnometodológica, sua inspiração teórica fundante. Com sua preocupação *etno* (do grego *ethnos*, povo, pessoas), a etnopesquisa direciona seu interesse para compreender as ordens socioculturais em organização, constituídas por sujeitos

41 Sobre a contextualização do objeto: "Malinowski foi talvez o pioneiro na utilização do conceito de contexto, concebido como o conjunto de todos os elementos que formam uma cultura, tecido relacional e conjuntamente." (MACEDO, 2006, p. 33)

intersubjetivamente edificados e edificantes, em meio a uma *bacia semântica* culturalmente mediada.

A indagação sobre a metodologia da etnocenologia, colocada por Bião (1996) pode ser, inicialmente, respondida através da proposição de aliança entre a própria etnocenologia e a etnopesquisa crítica. A abordagem etnocenológica se relaciona com a etnopesquisa crítica ao valorizar e procurar entender o que é qualitativo, o que é subjetivo e ao destacar a importância das intersubjetividades para a compreensão de um grupo de pessoas. No entanto, é necessário explicitar que a etnocenologia possui especialidades comuns e não comuns à etnopesquisa crítica.

A postura do pesquisador e a caracterização do subjetivo como elemento crucial no entendimento não etnocêntrico de um grupo de pessoas são comuns tanto para etnopesquisa quanto para a etnocenologia. Todavia, a etnocenologia traz um olhar particular e estético com relação às formas de expressão culturais. Não se trata de descrever elementos estéticos do ponto de vista externo àquele objeto de pesquisa. Trata-se de um aprendizado adquirido através da pesquisa de campo, da vivência, das entrevistas, das interações, que são métodos pré-requisitos para a qualidade da leitura estética. E essa leitura estética será tão menos etnocêntrica quanto maior o envolvimento, o conhecimento e o respeito desse pesquisador, assim como prevê a etnopesquisa crítica.

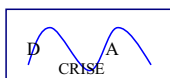
Entendi que a observação participante em etnocenologia requer a prática corporal das atividades da expressão cultural em questão. Isso porque existe um campo vasto de subjetividades entre a apreciação estética e a vivência estética. Dessa relação surgem identificações, conflitos, aprendizados, rompimentos de preconceitos etc. Note-se que se trata de experiências distintas: ver uma sambadeira sambar e entrar na roda para sambar. Existe um processo de cópia, interiorização, frustração e realização que sem a prática no corpo do pesquisador não pode ser vivido e alcançado. Os olhos avaliam, diferenciam um passo do outro, um estilo do outro, permitem que o corpo passe pelo prazer da fruição estética, mas não entendem corporalmente o repenicado da viola, a batida do pandeiro e o calor do samba que só sente quem entra para sambar.

Durante a pesquisa de campo, não me contentei em ver, não desisti de sambar, decidi me arriscar a fazer um passo de miudinho na frente de Dona Dalva, com toda responsabilidade, respeito e prazer de estar

ali. Entendo que é necessário romper essa fronteira, porque, ao passar por ela, o pesquisador também se revela e se coloca como mais um ator social naquele palco, onde essas pessoas convivem com o samba de roda no cotidiano. Essa foi a postura que assumi, tanto como pesquisadora quanto como pessoa presente naquele coletivo. É a atitude do pesquisador que tira o escudo que o protege, porque ele tenta se colocar como igual, no sentido de comum, como alguém que está ali para conviver. Nesse intuito, a dança foi um dos principais elos entre a Daniela-pesquisadora e os grupos de samba de roda, permitindo a convivência intensa e prática, apurando, assim, a minha observação e influenciando de maneira contundente a minha vida profissional e pessoal.

Essa breve reflexão sobre a metodologia revela a ponta do *iceberg*, ou seja, é um enunciado do quanto a etnocologia pode gerar no campo do conhecimento humano. Ao tratar das práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados (PCHEO), “[...] o que compreende as artes do espetáculo, principalmente o teatro e a dança, além de outras práticas espetaculares não especificamente artísticas ou mesmo sequer cotidianas” (BIÃO, 1999, p. 15), a etnocologia abre inúmeras possibilidades. Ao mesmo tempo, essa perspectiva disciplinar própria se apresenta como o resultado de transformações no campo das artes cênicas e de insatisfações com a predominância de um modelo de forma cênica: o teatro ocidental. Ao inaugurar um novo campo de conhecimento, a etnocologia pode ser caracterizada como um novo paradigma⁴² nas artes cênicas. De acordo com Bião (1999, p. 16), esse

42 De acordo com Thomas Kuhn (2003), o surgimento de um novo paradigma e a decadência de outro não são movimentos sucessivos. Tendências conservadoras sobrevivem ao mesmo tempo em que as novas tendências emergem. Há um processo de decadência do velho paradigma (D), ao mesmo tempo em que novas referências são construídas (A). O vale da onda é o momento da crise, lugar onde as referências se misturam, não há clareza nas definições do novo paradigma, ao mesmo tempo em que há descontentamento com o paradigma até então vigente. A falência do paradigma está representada pela curva descendente D e a ascensão do novo paradigma está representada pela curva ascendente A.



Nesse momento da crise, ocorre a justaposição e convivência de diferentes paradigmas: o que está perdendo forças e o que está em fase de elaboração. A ascensão de um paradigma é um processo longo, no qual ideias são lançadas e começam a ganhar credibilidade nas comunidades científicas.

novo paradigma se apoia no conceito de alteridade e na afirmação do multiculturalismo:

Questionando os aspectos da hierarquização histórica e cultural das teorias de extração evolucionista clássica em relação aos diversos povos e raças, este paradigma pretende evacuar os preconceitos etnocêntricos e positivistas e discutir, quase sempre com medo e mesmo alguma paranóia, os velocíssimos avanços tecnológicos, nos campos da comunicação. De acordo com sua própria história, as etnociências têm a identidade como conceito pilar articulado ao conceito de alteridade.

Nesses textos de Bião, pude notar um questionamento que se repete, ora como indagação, ora como proposição, sobre a tecnologia e seus impactos sobre a cultura e, em especial, sobre os objetos da etnocenologia. Esse é um ponto conflitante no pensamento da etnocenologia, pois dois dos seus principais pensadores apresentam opiniões e estudos divergentes. Em seu artigo *Estética performática e cotidiano*, Bião (1996) discorda da afirmação contida no *Manifesto* (1995, p. 6) que diz que “[...] o triunfalismo tecnológico conduz à massificação das formas culturais; os modelos dominantes são difundidos e tidos como universais, enquanto que a extrema variedade de práticas não encontra direito de cidadania.” Trazer essa discussão à tona não significa expor um ponto frágil do pensamento em torno da etnocenologia, mas entender que há campos onde novas pesquisas são necessárias, a fim de fortalecer ambas as correntes de pensamento.

A tecnologia, desde o seu entusiasmo até a sua fobia, interessa-me particularmente. Nesta pesquisa, a questão das tecnologias avançadas e as transformações por elas geradas no mercado cultural, tanto quanto a sua utilidade, por exemplo, no processo de registro, de divulgação, de ensino e de pesquisa de expressões culturais como o samba de roda, serão apenas apontadas. Dessa forma, a discussão, mesmo que paranoica, sobre os velocíssimos avanços tecnológicos e a consciência da importância crescente das novas tecnologias na sociedade global que se instaura nos dias atuais, caracteriza-se como mais uma interface da etnocenologia – a da Economia da Cultura, um campo fértil para futuras pesquisas.

Conceitos da etnocenologia brasileira: matriz estética e encruzilhada

A construção de um novo paradigma – a etnocenologia – na área das artes cênicas se apoia em conceitos chave que favorecem o melhor entendimento do próprio paradigma. No que se refere à etnocenologia brasileira, o conceito de matrizes estéticas é um deles e parece contribuir para a compreensão de que países como o Brasil têm, em sua formação identitária, diversas matrizes culturais que não desapareceram através do processo de assimilação e homogeneização. Pode-se dizer que as tradições se transformaram através das traduções, como nos explica Hall (1998) ao tratar da tradução:

O dilema do fim da tradição, em decorrência da assimilação do Estado Moderno, pode ser falso porque existe outra possibilidade para a tradição: a Tradução: ‘Ela descreve aquelas formações de identidade que atravessam e cruzam as fronteiras naturais, e que são formadas por pessoas que se dispersam para sempre de suas terras natais. Tais pessoas mantêm fortes vínculos com seus lugares de origem e de tradições, mas não possuem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a chegar a um acordo com as novas culturas em que vivem, sem que sejam completamente assimiladas por elas, ou que percam completamente suas identidades.’ (HALL, 1998, p. 69)

É importante ressaltar que o conceito de matrizes estéticas está relacionado com o conceito de Diáspora Africana, no sentido de que essas matrizes existem no Brasil e, principalmente, na Bahia, como resultado da chegada de negros africanos durante o período de colonização, no qual se utilizou o trabalho negro escravo:

A noção de matriz estética [...] tem como base a idéia de que é possível definir-se uma origem social comum, que se constituiria, ao longo da história, numa família de formas culturais aparentadas, como se fossem ‘filhas de uma mesma mãe’, identificadas por suas características sensoriais e artísticas, portanto estéticas, tanto num sentido amplo, de sensibilidade, quanto num sentido estrito, de criação e de compreensão do belo. (BIÃO, 2000, p. 15)

Esse conceito se relaciona ainda com a ideia de encruzilhada, visto que diversas matrizes estéticas nasceram do encontro de outras matrizes-mãe num lugar de cruzamentos, no local da encruzilhada, como

se caracterizou, por exemplo, o Recôncavo Baiano no curso do Rio Paraguaçu. Como Bião (2009, p. 198) explica:

No imaginário afro-baiano local, encruzilhada é o local de Exu, o orixá mensageiro do panteon gêge-nagô a quem se deve pedir permissão antes de iniciar-se uma obrigação ritual, constantemente associada à festa, à comida, à música, à dança, à representação cênica do transcendental e à convivialidade. Como é este o caso, Salve Exu, *Laroiê!*

Nesse sentido, utilizo o conceito de matriz estética para localizar a forma de expressão “popular” denominada samba de roda. Ele próprio, o samba de roda, se caracteriza como uma matriz estética de origem africana. De acordo com a classificação elaborada por Bião (2000, p. 18), o samba de roda se inscreve na categoria das formas espetaculares da matriz da oralidade:⁴³

A matriz da oralidade, que identifica o conjunto de línguas africanas e ameríndias que formaram a baianidade contemporânea (associadas evidentemente ao português) tem em comum com a matriz da comunicação escrita não totalmente fonética, o envolvimento multissensorial necessário à comunicação.

A característica estética da matriz da comunicação oral, a multisensorialidade, relaciona-se com a estética diaspórica principalmente no que se refere ao envolvimento multissensorial apontado por Bião (2000), que valoriza a olfação, a audição e o tato, além do sentido da visão. A dominância do passado nos processos de educação e a convivência de uma multiplicidade de formas espetaculares, diferenciando-se do pensamento etnocêntrico de que o teatro ocidental é a referência de forma espetacular única e exemplar, ilustram o diálogo dessa matriz com a estética diaspórica.

O samba de roda, enquanto forma espetacular da matriz da oralidade, valoriza o passado como temporalidade referencial, mantendo sambas que foram ensinados de geração em geração, modos de tocar e modos de dançar, mas também apresenta a referência do presente ao

43 A comunicação se divide basicamente em duas matrizes: a matriz escrita e a matriz da oralidade. A matriz escrita, por sua vez, se divide em uma fonética e outra fonética. A matriz da escrita fonética valoriza a comunicação através dos símbolos e de todos sentidos, enquanto que a matriz da escrita fonética valoriza o sentido da visão especialmente. O samba de roda, de matriz afro-brasileira, tem em sua comunicação a predominância da matriz da oralidade.

criar e recriar letras, instrumentações e movimentações de acordo com a dinâmica cultural que contextualiza essa matriz estética.

Dentre as diversas matrizes estéticas apresentadas por Bião (2000, p. 19), como componentes da baianidade ou da identidade baiana, gostaria de destacar as matrizes geográfico-climáticas:

Uma mais típica do litoral, mais particularmente do Recôncavo Baiano e, ainda mais especificamente, do complexo urbanístico de Salvador, o outro, igualmente muito ampla, mais típica do interior da terra, ainda que com muitas nuances entre as zonas de transição da mata, do agreste e do sertão.

Ainda segundo o autor, enquanto a parte do Recôncavo apresenta maior influência da matriz africana, a região do Sertão tem predominância da matriz portuguesa. O Recôncavo,⁴⁴ na sua complexidade cultural, é um dos locais da baianidade enquanto “[...] forma claramente mestiça, que associa tradição, novidade tecnológica e comércio.” (BIÃO, 2000, p. 22)

Contextualização geopolítica, político-cultural e simbólica

O presente estudo se restringe a duas cidades do Recôncavo Baiano,⁴⁵ São Félix e Cachoeira, cidades irmãs separadas pelo Rio Paraguaçu e unidas pela ponte D. Pedro II. Como ilustra Araújo (1986, p. 121): “Interligadas pela já secular ponte metálica (de 1895) de nome Pedro II, são duas cidades com uma mesma história e um mesmo substrato cultural. São Félix esteve dependente de Cachoeira até 1890, quando se cumpriu um ato do governo Estadual que lhe deu autonomia.”

O cenário composto pelo rio Paraguaçu, entre duas cidades históricas, é o quadro que admirava todos os dias da janela de minha casa, vendo a cidade de Cachoeira, que Vilhena (1969, p. 481) definiu como a “[...] vila fundada no tempo em que governou o Estado o Exmo. D.

44 “Por Recôncavo, se costuma designar uma vasta faixa litorânea que circunda a Baía de Todos os Santos, à entrada da qual se ergue a cidade de Salvador. São as terras em ‘volta de’, afinal foi com a boca aberta da Baía de Todos os Santos que a região passou a fazer parte do mundo Atlântico [...]. Delimitá-lo, no entanto, não é uma tarefa fácil, ainda que se use o oceano como fronteira. Mesmo porque, quando se diz Recôncavo Baiano, está se falando muito mais de um conceito histórico do que de uma unidade fisiográfica.” (IPHAN, 2006a, p. 25)

45 A região do Recôncavo é composta por 33 municípios totalizando 10.015 km², 1,7% da superfície da Bahia.

João de Lancaestre, que começou em 1694 e finalizou em 1702” e que “[...] de todas as vilas do Recôncavo, é a mais povoada, assim pelo seu comércio, como pela fertilidade do seu terreno, quando o seu clima é muito saudável e benigno.”

Figura 23 - Vila de Cachoeira. Nas margens do Rio Peruaguáçu, ao noroeste da Bahia



Fonte: Litografia de Johann Baptist von SPIX e Carl Friedich von Martius;⁴⁶ 1820-1830.

A cidade de Cachoeira, assim como o rio Paraguaçu, possui relevância histórica porque recebeu engenhos e foi palco das lutas da independência, como também, porque foi um ponto estratégico de comunicação, um entroncamento comercial e político. De acordo com Vilhena (1969, p. 483):

Saem da vila de Cachoeira diferentes estradas, o que concorre muito para fazê-la famosa, pois que de todas as minas, e sertões se vem dar àquele porto;

⁴⁶ Acompanha a litografia o seguinte texto: “A vila reclinase ao sopé de um outeiro viridente todo plantado de canaviais e fumo e é, sem dúvida, não só uma das vilas mais ricas e populosas, como também uma das mais aprazíveis de todo o Brasil. Um sem-número de vendas e lojas, sortidas dos mais diversos artigos europeus, dá a animação do seu comércio. A vila conta perto de 1000 casas e mais de 10000 habitantes.” (SPIX; MARTIUS, 1828)

há muitos pastos em que se refazem as cavalgadas, que pisam aquelas estradas, e os viajantes ali vão deixar uma grande parte do seu dinheiro.

Ainda nesse sentido, segundo Araújo (1986, p. 114): “No século XVIII, a vila associou ao açúcar uma nova condição econômica, a de entreposto comercial plantado no marco zero da bifurcação da estrada de Salvador para as Minas Gerais e o rio de Janeiro, a outra para o sertão da Bahia e para os longes do Piauí e do Maranhão.”

Hoje, pode-se afirmar que a importância da cidade de Cachoeira, assim como a cidade de São Félix, dá-se pelo seu Patrimônio Cultural Histórico e Imaterial. No lugar de um entroncamento político-econômico, essas cidades se consolidaram, graças à herança africana, como berço das matrizes estéticas, culturais e religiosas brasileiras e como um lugar das encruzilhadas culturais.

O samba de roda é fruto desse processo de ocupação africana no Recôncavo,⁴⁷ em particular, das cidades de Cachoeira e São Félix, cuja população negra e mestiça alcança 90%, onde elas são consideradas dois mananciais dessa manifestação festiva.

A apresentação da contextualização geográfica faz-se importante no sentido em que corrobora com a compreensão da matriz estética do samba de roda. Exponho a seguir, questões concernentes à contextualização político-cultural do samba de roda, ou seja, sobre seu reconhecimento enquanto Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade.

Segundo Khaznadar⁴⁸ (2004, p. 52-53, tradução nossa), o termo Patrimônio Cultural Imaterial ultrapassa o sentido de expressão para ter o sentido de conceito:

As organizações internacionais governamentais, como a Unesco, ou não governamentais, perpetuam, sem escrúpulos, essa divisão da criação e a partir do patrimônio ao distinguir o que diz respeito às mulheres, aos homens, às crianças, aos pobres, às pessoas idosas, aos autóctones, aos deficientes, etc., recortando a sociedade em fatias, exacerbando as diferenças, criando rivalidades e antagonismos lá onde o equilíbrio é natural. A divisão do patrimônio

47 “Uma invenção histórica e uma configuração cultural que nasceu da aventura de alguns portugueses, e do infortúnio de muitos africanos e indígenas. Por isso, trata-se de uma unidade regional que foi concebida e é situada por dentro da história dos engenhos de cana, da escravidão e da indústria açucareira no Brasil.” (IPHAN, 2006a, p. 25) Acrescento que da indústria fumageira também.

48 Chérif Khaznadar foi um dos especialistas que contribuíram para o debate pré-convenção da Unesco, em 2002, diretor da *Maison de culture du monde* e então presidente do Comitê de Cultura da Comissão Nacional Francesa da Unesco.

em três grupos diz respeito a esse procedimento. Todas as incoerências e dificuldades a se prever no início da construção do conceito (não falemos mais de expressão, pois se trata aqui de um conceito) de patrimônio cultural imaterial vêm da inadequação entre o procedimento de classificação e a realidade do campo, entre a abordagem político-burocrática e a realidade etnológica. A título de ilustração, um exemplo apenas: Como isolar um ritual (patrimônio imaterial) do lugar onde ele se desenvolve (patrimônio material ou natural), dos objetos, instrumentos ou máscaras que são indispensáveis à sua realização?⁴⁹

A crítica aos procedimentos de classificação e de separação de saberes, lugares e pessoas e a valorização da pesquisa etnológica são elementos que demonstram as próprias linhas de força do debate sobre o Patrimônio Cultural Imaterial. A especialização e a classificação de elementos sob o ponto de vista do classificador é um dos perigos que se pode encontrar numa pesquisa no campo sobre o patrimônio imaterial. Esse perigo também é assinalado por Pradier (1995), quando desaprova qualquer tipo de comparação entre formas de expressão e o teatro ocidental e caracteriza o vício da comparação a partir de parâmetros próprios como um tipo de etnocentrismo do pesquisador. Por outro lado, a valorização da pesquisa de campo, da vivência com e no patrimônio imaterial, propicia o contato com a realidade desse patrimônio. Assim, a etnocologia se relaciona com os estudos sobre a patrimonialização da cultura quando atenta para o prejuízo etnocêntrico da classificação. E mais, quando incentiva as pesquisas de campo destacando o papel do elemento estético como metodologia de compreensão, na qual a habilidade inerente a cada pesquisador-artista é determinante.

Quando Khaznadar (2004) se pergunta como entender um ritual separando-o de seu lugar de acontecimento ou de seus objetos, ele está fazendo uma questão que foi motivadora para esta pesquisa. Como

49 “Les organisations internationales, gouvernementales comme l’Unesco, ou non gouvernementales pérenissent, sans état d’âme, ce tronçonnement de la création et partant du patrimoine en distinguant ce qui relève de femmes, des hommes, des enfants, des pauvres, des personnes âgées, des autochtones, des handicapés, etc., découpant les sociétés en tranches, exacerbant les différences, créant rivalités et antagonismes là où l’équilibre est naturel. La répartition du patrimoine en trois group relève de cette démarche. Toutes les incohérences et difficultés à prévoir dans la mise en oeuvre du concept (ne parlons plus d’expression car il s’agit bien ici d’un concept) de patrimoine culturel immatériel proviennent de l’inadéquation entre la démarche de classification et la réalité sur le terrain, entre l’approche politico-bureaucratique et la réalité ethnologique. A titre d’illustration, un seul exemple: Comment isoler un rituel (patrimoine immatériel) du lieu où il se déroule (patrimoine matériel ou naturel) et des objets, instruments ou masques qui sont indispensables à sa réalisation?”

entender o samba de roda descontextualizado de seu local, como por exemplo, num palco dentro do Ministério da Cultura em Brasília? Ou, como entender o samba de roda olhando-se somente para a dança, sem valorizar a relação complexa existente entre o corpo, a música, o espaço social e cultural que existe nessa forma de expressão no Recôncavo Baiano? Ou ainda, no limite, como entender o samba de roda como um modelo tombado e padronizado por um dossiê? Questões que trazem o paradoxo do método desse processo, ou seja, o de tratar a cultura ou o patrimônio imaterial como algo fixo, quando uma das condições para que o samba de roda permaneça vivo é a própria transformação dinâmica e enquanto expressão criativa de um determinado grupo social.

De acordo com Khaznadar, o conceito de Patrimônio Cultural Imaterial se aproxima do conceito de cultura, e para ilustrar essa convergência o autor destaca a definição de cultura de Michel Leiris, também adotada neste trabalho:

O conjunto de modos de agir e de pensar, tradicionais em algum grau, próprios de um grupo humano mais ou menos complexo e mais ou menos extenso. [...] Essa cultura que se transmite de geração em geração modificando-se de acordo com um ritmo que pode ser rápido (como é o caso, em particular, dos povos do mundo ocidental moderno, ainda que uma ilusão de ótica aqui intervenha e nos faça superestimar a importância das mudanças que são mais consideráveis na aparência do que chocam de fato nossos costumes) ou que pode, ao contrário, ser suficientemente lento a ponto das mudanças nos serem imperceptíveis [...], essa cultura não é algo fixo, mas algo em movimento. Por tudo o que ela tem de tradicional, ela se apega ao passado, mas ela tem também ao seu futuro, estando constantemente em condições de aumentar seu aporte com algo inédito ou mesmo, inversamente, em condições de perder um de seus elementos que cai em desuso, uma vez que ela se encontra, com as gerações se sucedendo, mantida pelos novos e, a cada um dos quais, ela fornece uma base de partida para os objetivos de

ordem individual ou coletiva que se determina particularmente.⁵⁰ (LEIRIS, 1950 apud KHAZNADAR, 2004, p. 54, tradução nossa)

É no caráter dinâmico da cultura, seja a dinâmica rápida ou lenta, que se encontra o paradoxo da questão sobre o Patrimônio Cultural Imaterial. Como classificar sem congelar uma expressão cultural como o samba de roda? Khaznadar (2004) esclarece que, mesmo correndo o risco de congelar ou fixar um modelo para determinada expressão ou patrimônio cultural imaterial, a Unesco assume essa metodologia imperfeita. Isso porque, apesar dos possíveis prejuízos, é dessa maneira que se pode alcançar a salvaguarda do patrimônio em risco no atual contexto de mundialização da cultura:

A expressão ‘mundialização da cultura’ designa essa circulação de produtos culturais à escala do globo. Ela suscita reações contrastantes. Alguns compreendem ou vêem nela [a mundialização] as promessas de um planeta democrático unificado por uma cultura universal – um planeta reduzido pelas mídias às dimensões de uma cidade global, como assim o dizia Marshall McLuhan. Outros vêem nela a causa de uma inevitável perda de identidade que eles lamentam. Outros, enfim, militam para afirmar seus particularismos até o de fazer uso da violência.⁵¹ (WARNIER, 2007, p. 3, tradução nossa)

A partir da definição de Warnier (2007), pode-se entender que dois fluxos se cruzam nesse momento: o da mundialização da cultura e o da proteção da cultura local. Pode-se interpretá-los como opostos e concorrentes ou como diversos e possivelmente convergentes. O ponto

50 “L'ensemble des modes d'agir et de penser, tous à quelque degré traditionnels, propres à un groupe humain plus ou moins complexe et plus ou moins étendu. [...]. Cette culture, qui se transmet de génération à génération en se modifiant suivant un rythme qui peut être rapide (comme c'est le cas, en particulier, pour les peuples du monde occidental moderne, encore qu'intervienne ici pour une part une illusion d'optique, qui nous fait surestimer l'importance de changements d'autant plus considérables en apparence qu'ils choquent nos habitudes) ou qui peut, au contraire, être assez lent pour que ses changements nous soient imperceptibles [...], cette culture n'est pas une chose figée mais une chose mouvante. Par tout ce qu'elle comporte de traditionnel elle se rattaché au passé, mais elle a aussi son avenir, étant constamment à même de s'augmenter d'un apport inédit ou bien, inversement, de perdre un de ses éléments qui tombe en désuétude, et cela, du fait même qu'elle se trouve, les générations se succédant, reprise à tout moment par de nouveaux venus à chacun des quels elle fournit une base de départ vers les buts d'ordre individuel ou collectif qu'il s'assigne personnellement.”

51 “L'expression ‘mondialisation de la culture’ désigne cette circulation de produits culturels à l'échelle du globe. Elle suscite des réactions contrastées. Les uns y déchiffrent les promesses d'une planète démocratique unifiée par une culture universelle – une planète réduite par les médias aux dimensions d'un ‘village global’, comme le disait Marshall McLuhan. D'autres y voient la cause d'une inéluctable perte d'identité qu'ils déplorent. D'autres enfin militent pour affirmer leurs particularismes jusqu'à faire usage de la violence.”

de encontro dos dois movimentos, apoiado pelo possível equilíbrio e convivência, ou seja, a busca pela harmonia entre a cultura global e a cultura local, parece ser o grande objetivo da Unesco ao afirmar e institucionalizar o termo Patrimônio Cultural Imaterial. Encontro também ecos dessa preocupação, já com um tom mais crítico em relação à mundialização da cultura, na conferência de Jean-Marie Pradier, no âmbito do encerramento do VI Colóquio de Etnocologia, ocorrido em Belo Horizonte, em agosto de 2009, quando ele aponta o desaparecimento de idiomas e línguas e quando destaca a redução da biodiversidade devido às diversas extinções de animais, plantas e lugares.

O desaparecimento ameaça, dessa forma, um conjunto complexo de relações entre os homens e com a biosfera, ameaçando, sobretudo, as culturas locais, ou seja, o Patrimônio Cultural Imaterial. É nesse contexto da possibilidade de novos paradigmas e, ao mesmo tempo, de constatações da redução da biodiversidade e suas relações que se fortalece a tendência de proteção das culturas locais. Sem o objetivo de aprofundar essa discussão deveras importante, este estudo se limita a contextualizar o fato cultural do samba de roda ter sido tombado como Patrimônio Cultural Imaterial.

Termino, então, com a contextualização simbólica do objeto etnocenológico. O termo objeto etnocenológico se refere a um objeto de estudo no campo da etnocologia, que pode ter diferentes caracterizações. O estudo dos elementos estéticos do samba de roda das cidades de Cachoeira e São Félix, centrado em dois grupos, um de cada cidade, respectivamente, se caracteriza como um estudo etnocenológico, cujo objeto é do tipo substantivo, como coloca Bião (2007, p. 26):

Buscando enfrentar a problemática que é a definição dos objetos da etnocologia, originalmente descritos como 'as práticas e os comportamentos humanos espetaculares organizados' (PCHEO), posteriormente, eu próprio sugeri organizá-los em três subgrupos: artes do espetáculo; ritos espetaculares e formas cotidianas, espetacularizadas pelo olhar do pesquisador. Mais recentemente, eu viria a atribuir a esses três conjuntos, ou subgrupos, a condição de serem, respectivamente, objetos substantivos, adjetivos e advérbiais, usando aqui, por minha própria conta, três classes gramaticais: substantivo, adjetivo e advérbio.

No intuito de apresentar a estrutura e os elementos estéticos que compõem o samba de roda na região estudada, discorro sobre três

elementos que fazem parte do contexto em que se insere o samba de roda e que influenciam direta e indiretamente nas opções e escolhas estéticas de cada grupo de samba. Em um trabalho de caráter etnocenológico que utiliza a etnopesquisa crítica como uma de suas ferramentas, o contexto encontrado e vivido no campo de trabalho funciona como a tela multidimensional para o pintor; ele proporciona um chão, um ponto de partida, ou um cenário dinâmico para as observações e percepções do pesquisador-vivente. Assim, Macedo (2006, p. 33) diz:

As investigações de características temáticas, que partem do universo vocabular das populações, devem voltar-se para a percepção da realidade local e sua relação com perspectivas mais gerais. Nesse sentido, o objeto é apanhado em sua densidade local, mas também em seu movimento e em sua transformação, de modo a superar o 'dado', para atingir os nexos de relação que se encontram em permanente movimento e que, portanto, se recriam e se transformam em sua temporalidade.

Figura 24 - Ponte D. Pedro II, lado de São Félix com vista para Cachoeira



Fonte: Nei Budica, junho de 2009.

O primeiro elemento contextual é a ponte, datada do século XIX, mais precisamente de 1885. Diz-se a primeira dívida internacional do

Brasil porque nunca foi paga, a não ser agora pelo Governo do atual presidente Lula, que anunciou ter liquidado a dívida externa do Brasil. Essa ponte, chamada D. Pedro II, serve de passagem para carros, burricos, pessoas, ônibus, caminhões e trens, ligando as cidades de São Félix a Cachoeira. Uma reta feita de aço e madeira, que liga e separa o lado direito e o esquerdo do Rio Paraguaçu, conectando dois grupos de samba de roda característicos dessa região: o grupo Filhos de Nagô e o grupo Suerdieck.

A velha ponte que liga e separa essas duas cidades é uma imagem símbolo que sugere o que existe de similar entre os sambas de roda e também o que há de diferente entre eles. Um está à margem direita⁵² do Paraguaçu e o outro à esquerda, respectivamente.

O segundo elemento contextual que merece destaque é a constituição de cada um desses grupos, o que está relacionado com a identidade de cada grupo e o caminho escolhido por cada um deles. O grupo Filhos de Nagô, de São Félix, foi fundado, é composto e coordenado só por homens, e segue um modo de funcionar particular, no qual a figura masculina lidera a teia de relações artísticas, pessoais, políticas e familiares que se constroem nesse ambiente cultural. Enquanto isso, o grupo Suerdieck, da cidade de Cachoeira, é liderado por uma mulher, Dona Dalva Damiana de Freitas. A teia de relações é centrada em mulheres da família, amigas antigas e filhas de amigas, da fábrica de charutos, entrelaçada a outra teia, a da Irmandade da Boa Morte. Tal contextualização me permite inferir que grande parte das características de cada um desses grupos, estéticas ou não, derivam dessa diferença de gêneros, apesar desse não ser o ponto de vista da argumentação desta tese.

O terceiro elemento contextual é o Rio Paraguaçu que com suas águas cheias ou vazias, dependendo da maré e da abertura das comportas da barragem da Pedra do Cavalo, é atravessado constantemente e guarda consigo grande parte da história dessa região. Hoje, o rio está assoreado e não é mais navegável em todo o seu curso, mas conserva a sua importância através do fornecimento de água para toda a Região do Recôncavo Sul e para a cidade de Salvador, graças à barragem da Pedra do Cavalo.

O Rio Paraguaçu, durante a ocupação da Região do Recôncavo, foi a principal via de acesso dos colonizadores e dos africanos, como

⁵² Tomando-se como referência a nascente do rio.

também de escoamento da produção da cultura da cana-de-açúcar. O ciclo da cana-de-açúcar:

[...] exigiu vastos contingentes de mão-de-obra, fator preponderante para o surgimento do trabalho escravo e o povoamento, além da necessidade de capital para investimento na infra-estrutura canavieira como construção de engenhos e armazéns. Com efeito, o Recôncavo Baiano tornou-se, por volta de 1872, uma das áreas mais urbanizadas do Brasil, apresentando alta densidade demográfica, destacando-se as cidades com sítios estrategicamente localizados, como Cachoeira, Santo Amaro e Maragogipe. (SUPERINTENDÊNCIA DE ESTUDOS ECONÔMICOS E SOCIAIS DA BAHIA, 2000, p. 24)

Esses três elementos destacados relacionam economia, geografia, natureza e imaginário em torno do samba de roda. Eles foram alvo de atenção do “eu” pesquisadora recém-chegada em seu campo de pesquisa e desenham uma configuração que, somada a toda história desse lugar, revela a sua realidade simbólica.

A ponte D. Pedro II, o Rio Paraguaçu e o próprio samba são elementos do imaginário coletivo desse lugar. E foi a partir das primeiras observações desses elementos que pude descobrir a rede de relações complexa que existe nessas duas cidades.

Por exemplo, foi na ponte que acompanhei Mãe Mariá e as irmãs da Irmandade Nossa Senhora da Boa Morte, levando Nossa Senhora da Glória de São Félix a Cachoeira. Foi no Rio Paraguaçu que entreguei o presente de Yemanjá, um no cesto de D. Dalva e, no ano seguinte, no balaio de Mãe Filhinha. E, finalmente, foi no samba que vi o corpo expressivo em dança e em festa. Assim, um elemento concreto, outro natural e o outro humano foram os pontos de partida para a descrição da etnocena do samba de roda.

Poder-se-ia dizer que o samba de roda é uma prática cenológica, não fosse tão própria de uma região e resultado inegável de relações étnicas, de relações de poder e de prazer entre povos que conquistaram e povoaram a Bahia, utilizando o trabalho africano. Trata-se de um objeto etnocenológico, no qual o prefixo etno é um procedimento metodológico que traz uma gama de informações que permitem vislumbrar a complexidade do próprio objeto. A cena do samba de roda apresenta elementos claramente advindos de sua matriz étnica africana. Como observa Bião (1998, p. 17):

Vale lembrar a ocorrência do termo cenologia para designar cenografia, a criação e construção de cenários, a organização do espaço cênico para o espetáculo. Na verdade, a origem grega da palavra cena remete ao corpo do artista cênico e ao espaço no qual ele atua, mas a cenologia não pode ser reduzida à cenografia nem poderá excluir uma ou outra dessas duas vertentes semânticas (corpo e espaço cênicos) de seu corpus de pesquisa.

O corpo é o veículo do samba e é o lócus de encontro entre a carne e o espírito. Esse corpo, o “dono do samba”,⁵³ é ao mesmo tempo individual e coletivo, pois ele existe no momento em que se relaciona com os outros corpos. Essa relação se dá no momento em que se entra na roda para sambar, em um coletivo de corpos que cantam, batem palmas, riem, tocam, bebem, sambam...

Essa etnocena se repete inúmeras vezes, em diferentes contextos e lugares e com pessoas diferentes. O samba de roda, enquanto manifestação e expressão popular coletiva, envolve todos que participam, contagiando as pessoas, seja pelos sambas cantados, seja pela batucada, seja pela roda que espera por um corpo que sambe. É importante ressaltar que esse envolvimento coletivo acontece mesmo quando o samba de roda sai de sua casa, de sua cidade natal. Quando um grupo se apresenta numa outra cidade, estado ou país, os corpos também se contagiam, sentem e se colocam num estado de sambar e se manifestam mesmo que fora dos padrões de movimentação característicos do samba de roda. O contágio desse estado de alegria é entendido aqui como manifestação da festividade trazida pelo samba de roda, herdeiro de tradições e local de continuidades afro-brasileiras.

A descrição da cena e a coreografia do samba de roda

Esse item tem o objetivo de descrever e analisar a etnocena do samba de roda. Com intuito de introdução e de dar voz ao sujeito dessa pesquisa, apresento a descrição feita por Beatriz da Conceição:

Geralmente, na roda, no samba de roda, tem uma seqüência. É. Têm pessoas que já ficam nas duas extremidades do semicírculo ou está um círculo e já vem coordenando quem entra, né? E ali vai, na seqüência. Sai uma, entra outra, sai uma... Geralmente, é uma pessoa que fica, por

53 Essa expressão é uma alusão ao livro de Muniz Sodré (1998), uma obra clássica da literatura sobre a cultura brasileira.

vez, na roda. Aí, sai, cumprimenta a vizinha e a vizinha entra, faz o seu, a sua dança, volta e vai tirando até chegar na última. Se o samba tiver a sequência, torna a repetir a mesma coisa. E assim, tem o samba. No Barravento, geralmente, a gente não demora muito na roda, porque o Barravento, na hora que o cantor tá, ele está falando assim, tá cantando algum refrão, alguma coisa assim, aí geralmente, ninguém tá na roda. Quando ele dá aquela paradinha, já não tem a voz dele e é só corda e palma de mão e tal e tal, então, entra, samba e sai pra dar oportunidade ao cantor dá sequência à música, né? Enquanto ele tá cantando, geralmente, a gente com a taubinha tá amaciando, assim, na mão. A gente rala uma taubinha na outra, enquanto ele tá tirando os versos. Aí, ele parou de tirar o verso, a gente volta a bater a palma e a sambadeira vai pra roda. (Beatriz da Conceição, em entrevista, out. 2009)

A cena

A cena do samba de roda pode ser entendida como um microrritual que se repete e que faz parte do cotidiano do povo das cidades de Cachoeira e São Félix. Nesse ritual, a passagem do som e a preparação dos instrumentos representam o aquecimento, a preparação para o início do samba. O samba começa e as pessoas se aglomeram, formam roda, ou rodas, sambando um por vez, dois a dois, ou todos ao mesmo tempo. Às vezes, todas essas possibilidades acontecem num mesmo lugar, numa festa de proporção grande, como, por exemplo, os festejos de São João, quando os grupos tocam em cima de palcos e as pessoas sambam no chão.

Outras vezes, uma única roda se forma, sambadeiras oficiais vestidas com indumentárias específicas sambam uma por vez, correm a roda, desempenham coreografias, dão a umbigada, a pernada ou o sinal chamando outra sambadeira e assim se vai até que todas sambem. Depois desse ritual, abre-se a roda ao público e sambam homens, crianças, casais etc. Outras vezes, num caráter mais informal, como num ensaio de um grupo ou numa comemoração de aniversário, forma-se a roda e samba quem tiver vontade. Um a um, no início do samba, como num ritual de respeito, no qual um por vez se apresenta para o samba, para os tocadores, enfim, para a roda. A partir de determinado momento, sambam dois, três, mulher com mulher, homem com homem, homem com mulher, criança com mãe, com pai e assim por diante.

O samba de roda possui a característica da simplicidade, como explica Sandroni (2006) e pode acontecer com toda a instrumentação: viola, violão, cavaquinho, pandeiros, reco-reco, triângulo, prato e faca, timbau, atabaque ou simplesmente com a palma de mão. A dança possui

um passo entendido como passo chave do samba de roda, o miudinho. O miudinho, como explica Martins (2006, p. 53),

[...] é um deslizar dos pés para frente e para trás, sem que os calcanhares percam o contato com o chão. Enquanto executam esse movimento, as mulheres mexem os quadris, com o corpo ereto ou curvado, correm a roda, dão umbigada, fazem manejos e se revelam enquanto corpo vivo.

A roda, como o próprio nome diz, é onde tudo acontece. É na roda que se canta, dança, bate palmas, tocam-se instrumentos. E é na roda que a energia se cria, multiplica-se e se espalha. Entendo que a roda não é uma mera forma de organização espacial do samba de roda e estou convencida de que semelhanças existem entre o que acontece na roda de capoeira, no samba de roda e também no candomblé. A roda constrói, no samba, o lugar daquele ritual que não é religioso, mas festivo. Não é algo banal entrar numa roda para sambar, não é banal iniciar um jogo numa roda de capoeira, como não é banal fazer a roda do *xiré*. Existem significados e valores subjetivos ali naquele lugar. E a subjetividade não vista pelos olhos também é o samba de roda.

Dessa maneira, descrever o samba de roda, a sua coreografia, o seu espaço, a sua música e sua subjetividade não é uma tarefa nada fácil. Descrever exige sensibilidade, percepção e esforço de organização da observação. Descrever exige experimentar para não cair no preconceito etnocentrista de falar do outro através da própria e única observação. A experiência permite descrever com mais propriedade o que se viu e o que se fez, o que se trocou e o que se aprendeu. A descrição neste trabalho não está separada da experimentação, no sentido do deleite da experiência.

A roda

A roda é a forma espacial mais comum do samba de roda, ela é obviamente a motivação para o nome dessa matriz estética. Se fosse um samba para sambar em filas, talvez recebesse o nome de samba de fila⁵⁴ e não de samba de roda. A roda é original, ela, como alertou Moura (2004), veio antes do samba. Moura (2004) realizou sua investigação na cidade do Rio de Janeiro e tratou da roda de samba enquanto casa das pessoas,

54 Apesar de existir o *Samba da Capela*, de Conceição do Almeida, “[...] onde os casais formam duas fileiras para dançarem uma em frente da outra usando indumentária padronizada.” (IPHAN, 2006a, p. 57)

dos sambistas dessa cidade urbana, onde a rua significa o lado hostil da vida cotidiana. A roda do samba de roda veio antes do samba e não temo me arriscar dizendo que essa roda, antes do samba, é da festa do santo, do candomblé – o *xiré*. A roda tem um sentido que vai além do espacial, ela é o lugar do ritual, como descreve Martins (2008, p. 41):

A festa pública é iniciada com o *xiré*, também conhecido como a dança da roda, ocasião em que a mãe-de-santo, acompanhada de outros religiosos, adentra a entrada principal do barracão, sacudindo o *adjá* [...]. Esse momento é conhecido como a brincadeira, mas é repleto de seriedade e concentração.

A roda une as pessoas através da dança e da música e coloca todos numa situação de nova realidade, permitindo a sensação do estar “em casa”, em um ambiente agradável, atraente e desafiador, uma continuação da casa da mãe da gente:

Quando digo então que casa e rua são categorias sociológicas para os brasileiros, estou afirmando que, entre nós, estas palavras não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas, dotadas de positividade, domínio culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas. (DAMATTA, 1997, p. 15)

A roda é o local da cultura popular que agrega, que coloca um corpo em contato estético com o outro e que permite o compartilhamento de interpretações entre esses corpos. A roda é parte da cultura brasileira, entendendo-se que cultura “[...] é um conjunto de interpretações que as pessoas compartilham e que, ao mesmo tempo, fornece os meios e as condições para que essas interpretações aconteçam.” (MACEDO, 2006, p. 25) A roda é um espaço sagrado e, ao mesmo tempo, festivo da cultura. Ela, anterior ao samba, é o lugar do samba, é a casa onde ele nasceu e vive, agregando e promovendo o compartilhamento de sensações, reflexões, emoções.

Especialmente no samba de roda, a roda é um “liquidificador” que bate e mistura a música com a dança de tal forma que não pode mais separar uma da outra, a dança depende da música e esta depende da dança. É na roda que o passo do miudinho evolui, que a viola chora, que a criança samba. Um samba de roda sem sambadeira é incomum, é uma hipótese remota. Provável, somente, quando o que se quer é gravar

numa mídia eletrônica de um CD ou de um DVD com algum grupo de samba de roda. Em geral, a roda é dos tocadores e das sambadeiras.

A roda composta por tocadores e sambadeiras dispostos em um único círculo, no qual uma sambadeira de cada vez entra para sambar, que ao sair chama outra sambadeira com uma umbigada e onde todos se colocam, batem palmas e respondem o coro, trata-se de um “modelo”. Esse modelo ideal é o assistido em apresentações de grupos de samba de roda quando vão representar o país, quando vão a outras cidades, como Brasília, São Paulo etc. Existem, porém, variações desse modelo ideal. Na realidade, muito mais variações do que ocorrências desse modelo. E são essas variações que interessam neste trabalho, mais do que um modelo generalizado. No entanto, para facilitar a visualização do leitor, apresento a seguir uma foto como exemplo desse modelo:

Figura 25 - D. Dalva no centro da roda



Fonte: Maciek Rozalski, Cachoeira, junho de 2007.

A roda pode também ser formada somente pelas pessoas que sambam quando os tocadores estão em cima de um palco, por exemplo. De qualquer maneira, a roda espontaneamente se forma, e é sabido por todos que se samba em roda. É raro e praticamente impossível encontrar

uma festa na cidade de Cachoeira com as pessoas sambando em filas ou individualmente. O samba é uma festa agregadora, que demanda a relação entre as pessoas, predominantemente, a relação corporal.

Quem chega perto percebe que é dentro dela que vai poder se expressar e se divertir. É um espaço de dentro, de relação direta com o outro, assistir alguém sambar é sambar também. A roda é um espaço participativo, é um lugar onde as sensações diversas surgem e constituem um ambiente de relações, um ambiente imaginário e sensitivo. Não se trata de nada fora do cotidiano das pessoas; entrar na roda para sambar é obrigação para quem gosta de samba e, assim, o samba acontece frequentemente. A roda reúne homens e mulheres, crianças e idosos, ela é um “micro-organismo festivo” da sociedade. A criança aprende a sambar na roda, a senhora de 80 anos de idade é respeitada e dança o passo do miudinho experiente com o frescor de uma menina, a menina samba diferente, ousa requebrar, mistura passos do samba de roda com os da coreografia carnavalesca, conhecida por *axé-music*, exprime a sua confusão corporal virtuosa, o senhor sapateia “malandreadamente”, sabendo que está sendo olhado e admirado, e faz também a sua graça. A roda revela a identidade de quem nela entra, porque ela é vida, é relação. No entanto, sem julgamentos, sem culpas ou erros, a roda é um lugar democrático, onde a língua que se fala é a do corpo.

A dança

A dança do samba é o samba, simplesmente. Não existe dançar o samba, existe sambar, com suas variações, com seus passos, mas sempre sambar. O samba não é uma dança de salão onde o parceiro tira a dama para dançar: “você dança”? O samba é expressão do corpo, onde, arrisco dizer, que para o corpo nascido e criado nesse ambiente cultural é uma expressão involuntária. O samba começa, o corpo se mexe, é assim: “Será que eu vou sambar? Ai, não sei.” Essa é uma dúvida que não acontece, quem gosta de samba, samba. E quem não samba... Mas quem não samba? Pode até não sambar daquele ou desse jeito, mas todos sambam, o francês, o gaúcho, o paulista, o carioca e ninguém samba igual a ninguém. No entanto, existem convenções de movimentos ou padrões de movimento entre os corpos que aprenderam os mesmos trejeitos, que possuem uma musicalidade comum e essa característica é

muito presente nessas duas cidades do Recôncavo. Parto, dessa forma, para o elemento estético do samba de roda que diz respeito à dança.

A dança, por necessidade de proximidade e de facilidade, neste trabalho, será chamada simplesmente de samba. Prefiro não dizer dançar o samba, seria uma invenção acadêmica desnecessária. O que se faz com o corpo quando se entra na roda é sambar. Sambar nas ruas das cidades de Cachoeira e São Félix é uma responsabilidade grande para qualquer dançarina ou bailarina. O miudinho, passo característico, equivale a uma pirueta. Sambar o miudinho no ritmo durante vários minutos, fazer variações, demonstrando que o corpo está vivo e com graça nos olhos, exige técnica e habilidade. Os movimentos e gestos do corpo todo equivaleriam aos 23 *fouettés* do balé de repertório.⁵⁵ No entanto, faz-se com facilidade notável, os pés deslizam pelo chão como se estivesse cheio de sabão, os quadris balançam sempre no vai e vem, os sorrisos e o prazer encantam homens, mulheres, crianças da região e também as pessoas que vêm de fora.

Tomo a liberdade, neste momento, de um exercício prático, no qual a minha proposta, enquanto dançarina, é a de realizar uma demonstração técnica do passo do miudinho e de suas variações. Na estratégia para descrever o corpo na coreografia do samba de roda, lanço mão do meu próprio corpo e de suas sensações, assim como dos corpos observados e convividos, e de elementos técnicos da coreografia: espaço (direção), tempo (ritmo), fluxo (dinâmicas) e peso do corpo, elementos baseados nos estudos do Rudolf von Laban (1974), de maneira simplificada e adaptada ao samba.

Os músicos estão na lateral do espaço cênico, que é uma sala de aula de dança. Eles começam a tocar o pandeiro, a marcação e a tabuinha; eu ouço o ritmo, marco a pulsação nos pés, num compasso dois por quatro⁵⁶ e inicio um miudinho, numa divisão ternária, ou seja, um, dois, três, um, dois, três etc., onde o um equivale ao revezamento, uma

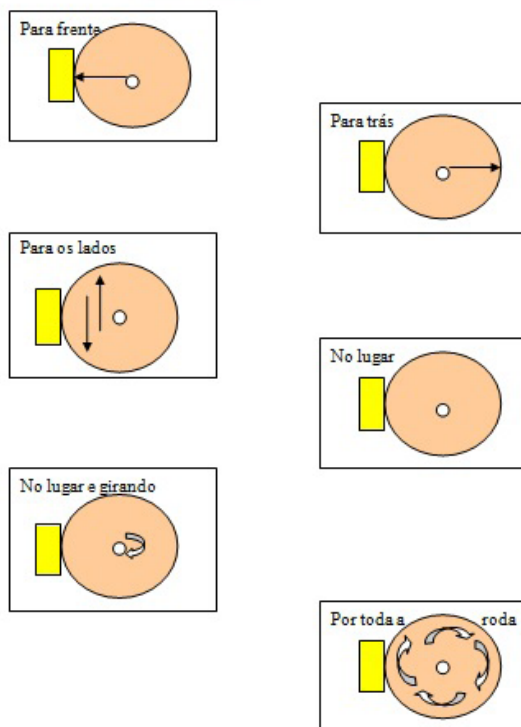
55 Aqui está o risco etnocêntrico. A comparação entre o samba e o balé. O balé é tomado como ponto de referência para a comparação, no entanto, uma dança pouco tem a ver com a outra. Deixo esse trecho para ressaltar a percepção do etnocentrismo, constantemente uma armadilha tentadora.

56 “A alternância dos passos se dá da seguinte maneira no miudinho, estando sublinhados os pontos de apoio: direito-esquerdo-direito-esquerdo-direito-esquerdo-direito, etc. Como o mesmo pé nunca se repete, o ritmo seria em princípio binário (direito-esquerdo); mas do ponto de vista dos pontos de apoio, sublinhados acima – pontos onde os passos coincidem com o *beat* – a subdivisão seria antes ternária.” (IPHAN, 2006a, p. 49)

vez o pé direito e outra vez o pé esquerdo. A demonstração do miudinho demora mais tempo no seu início porque é importante deixar visível o princípio de toda sua movimentação: os pés que não saem do chão, ou como coloca Martins (2006), os pés com “as solas plantadas no chão”

Talvez uma preparação fosse interessante para a execução do passo do miudinho: arrastar livremente os pés no chão, pisar com as diferentes partes do pé – ponta, calcanhar, bordas direita e esquerda –, tentar se locomover arrastando com as chinelas, além de aquecer as articulações do tornozelo, joelhos e a coxofemoral. Uma vez iniciado o miudinho, percorro livremente o espaço da sala, sempre para frente, até me deparar com momentos como virar, trocar de direção e parar, que são momentos necessários. Começo, então, a descrever a direção do passo do miudinho. Gostaria que o leitor imaginasse uma tela presa na parede do fundo da sala e onde aparecem, de tempos em tempos, as seguintes indicações:

Figura 26 - Passo do miudinho



Fonte: a autora.

Para frente: os pés deslizam no miudinho, eles iniciam e comandam esse “vai e vem”, realizando o deslocamento para frente. A posição dos pés pode variar entre a paralela e a levemente aberta na forma de um V. O peso se concentra no tarso/ metatarso dos pés, sem, contudo, retirar os calcanhares do chão. No desenho, a sambadeira (bolinha branca) se desloca numa reta em direção aos tocadores (retângulo amarelo) e de frente para eles.

Para trás: os pés deslizam no miudinho para trás, o deslizamento é menos contínuo, provocado pelo peso do corpo, que é deslocado para os calcanhares. Ainda assim, o tarso e metatarso dos pés se mantêm no chão. No desenho, a sambadeira se desloca do centro da roda para a margem dela.

Para os lados: os pés deslizam no miudinho para o lado direito ou esquerdo. O vai e vem dos pés deixa de se dirigir para frente/trás e passa para o vai e vem lateral; o pé direito abre para a direita e volta para a posição inicial (paralela ou em “V”) e o pé esquerdo abre para a esquerda e volta para a posição inicial. Sempre respeitando a alternância do pé direito-pé esquerdo. Quando a direção do deslocamento é à direita, a abertura é maior nessa direção, para ocorrer o deslocamento, e vice-versa para a esquerda.

No lugar: os pés deslizam no miudinho realizando um micromovimento que não demonstra deslocamento, o que ocorre é o balanço do corpo. No desenho, a sambadeira permanece no centro da roda.

No lugar e girando: os pés deslizam no miudinho, realizando o micromovimento que provoca o giro em torno de si mesmo. Se o giro é pelo lado esquerdo, o pé esquerdo é que direciona o movimento, é a parte que “puxa” o movimento do corpo todo. O contrário acontecendo para o giro pelo lado direito.

Por toda a roda: os pés deslizam no miudinho, realizando o deslocamento por toda a roda. Trata-se de um deslocamento complexo porque exige a combinação de várias direções, desenhando linhas que às vezes são retas e outras vezes são curvas. Exige também resistência muscular e articular devido à repetição contínua de um movimento reduzido, como o é o passo do miudinho.

A primeira parte de minha demonstração técnica termina com a execução isolada de cada uma das direções do miudinho. Percebo, então, que o passo do miudinho exigiu de mim, uma coordenação nas

articulações dos tornozelos, joelhos e a região coxofemoral, além do alinhamento de calcanhares e a região pélvica.

Início a segunda parte da demonstração olhando para vocês, o meu público, e para uma projeção na tela afixada na parede, que vai revelando, pouco a pouco, uma sambadeira de Dona Dalva. Olho e percebo o quão distante e próxima estou daquela que tem sido a minha fonte de inspiração e de aprendizado no samba de roda. Respiro, vou imaginando e trazendo aquela imagem do corpo dela para mim. Os tocadores começam o ritmo agora pelo som da viola. O miudinho nasce nos meus pés e eu sambo. Desenho no espaço circular combinações dos exercícios técnicos anteriores e construo sequências de movimentos: miudinho de lado, rodeio toda a sala chegando perto de vocês, *ops!* Quase dou uma umbigada na senhora! Volto para o centro da roda e já não penso mais nos movimentos dos meus pés; pareço estar solta e livre. Lembro-me das letras do samba de roda, entoo melodias sem parar o miudinho. Sem perceber o ritmo, dou um passo maior do que o normal, caio no compasso certo do ritmo e continuo. Sinto vontade de tomar uma cerveja! Começo um movimento diferente, um passo parecido com o samba de caboclo. Lembro-me de Dona Coleta me ensinando.

Vou ficando cansada, diminuo o esforço, quase paro. A percussão continua num volume bem baixo e eu corto o espaço circular todo, executando aquele passo maior do que o normal, que eu entendo como uma variação do miudinho. Com o pé direito, dou um passo para frente e já pego no miudinho de novo com o pé esquerdo. É um passo que vale como o um, dois, três do miudinho. Com menos esforço, percorro um espaço maior sem perder o tempo do ritmo.

Outra novidade é o passo cortado. Hum! Ficou difícil. Olho o público e solto bem um som agudo: “Marido eu vou pro samba/ Mulher eu lá não vou/ Marido eu vou pro samba/ Mulher eu lá não vou/ Se eu gostasse de zuada/ Trabalhava num trator/ Mulher, eu lá não vou/ Não vá/ Eu lá não vou/ Não vá.” Este samba é de Dona Dalva. Dou o sinal para o público responder e cantamos juntos. Os tocadores começam a palma de mão e respondem o samba: “No mar quando a onda vem/ A água clareia/ Mulher que engana homem/ Ela cai na peia.” E tudo recomeça, chamo algumas pessoas para sambar e pouco a pouco a sala de ensaio fica cheia, deixa de ser um espaço cênico e passa a ser um espaço etnocenológico.

Gostaria de encerrar essa demonstração técnica com o pensamento reflexivo de que ela, enquanto puramente técnica, é bastante modesta. No entanto, enquanto ferramenta para se chegar à experiência do samba de roda foi muito feliz, porque me senti, eu-corpo, ficando à vontade e me movimentando com qualidades diferentes, como se já não ficasse presa às preocupações mecânicas do movimento, ou seja, preocupada com o pé, com o ritmo, com a direção de cada miudinho. Afirmo que a qualidade do movimento começa a aparecer quando o corpo alcança o domínio técnico do passo básico do samba – o miudinho –, entretanto, a improvisação e o despojamento de usar o corpo do jeito que se sente à vontade contribuem com o aprendizado do samba.

Da técnica à experiência didática: decifrando o miudinho

A dança do samba de roda, seu espaço e suas direções foram descritas no item anterior com o objetivo de dar aos leitores, especializados ou não em dança, elementos de compreensão da coreologia no samba de roda. Como foi explicitado, o corpo, para sambar, possui excelência de movimentação que dispensa a preocupação técnica, em concordância com a ideia de que os padrões de movimentos são culturalmente apreendidos. Mas, e no caso de corpos que não são natos nessa região? Como apreender toda a quantidade de informação corporal senão pela vida toda vivendo por ali? Parto do argumento de que o corpo é culturalmente formado e de que é possível se chegar a um corpo culturalmente identificado.

A identificação se dá corporalmente e a técnica corporal pode ser apreendida através da prática e do treinamento – e no envolvimento do contexto sociocultural/contaminação com a alegria do grupo. Para tanto, enquanto dançarina, apresento uma estratégia de treinamento corporal que parte de exercícios técnicos, mas que não se esgota neles. Entendo que a técnica corporal é um primeiro passo necessário para preparar o corpo para o entendimento da motriz do samba de roda. No item anterior, tentei demonstrar esse estudo da dança no corpo-pesquisador através de exercícios e imagens. A seguir, descrevo uma experiência didática que entendo corroborar para a compreensão do passo base do samba de roda, o miudinho: dois caminhos diferentes, um de

compreensão no próprio corpo e o outro de compreensão em outros corpos (didático-pedagógica). Essas experiências buscam afirmar que a técnica corporal é um caminho para que um padrão de movimento culturalmente determinado possa ser identificado, incorporado e dançado.

Em 2008, na ocasião de um intercâmbio de doutorado no âmbito do programa *Erasmus Mundus en Spectacle Vivant*, desenvolvi com alunos⁵⁷ das Universidades de Bruxelas e de Paris, assim como com a Associação Macunaíma, em Bordeaux, uma atividade de oito horas, cujo conteúdo foram as dinâmicas do samba de roda. A prática veio acompanhada de uma conferência sobre a pesquisa de doutorado e de uma dinâmica de apresentação de vídeos, registrados durante a imersão no campo. Tomo a liberdade de dividir com os leitores as notas dessa atividade.

Antes, porém, devo ressaltar que não me considero uma sambadeira e muito menos uma mestra popular. A investigação parte do corpo da dançarina e a criação parte da interpretação e do processo de mediação do conhecimento adquirido por esse corpo. É aqui o lugar e a importância da metodologia, já que a postura do pesquisador, o envolvimento com seu sujeito de pesquisa e sua apetência no que se refere às práticas corporais criam um embasamento para a continuidade da mediação do apreendido. A seguir, descrevo os exercícios desenvolvidos durante as práticas didáticas.

Exercícios de aquecimento

A. Reconhecimento e sensibilização corporal

Em duas filas, uma de frente para a outra, os alunos são convidados a perceber o corpo do outro, o tamanho do físico, os olhos, o rosto, as mãos, os quadris, os pés etc. Trata-se de um exercício de reconhecimento da alteridade. Em seguida, são estimulados a tocar o corpo do colega

57 Estavam presentes 40 alunos, dentre os quais a maioria absoluta era composta por mulheres. As nacionalidades se diversificavam entre franceses, belgas, alemães, portugueses, venezuelanos, chilenos, bolivianos, africanos e italianos. A língua utilizada como padrão em aulas na Universidade Livre de Bruxelas é o francês, podendo ser substituído pelo inglês. Na oficina em Bordeaux, tivemos doze alunos já com um *background* sobre a cultura brasileira, o que permitiu diferenças entre uma experiência e outra.

com o dedo indicador, com pequenos toques, e o corpo que recebe esses estímulos reage através de movimentos pequenos.

B. Preparação dos pés

Os alunos começam a andar pelo espaço da sala, andam para frente, para trás, primeiro bem lentamente e depois seguindo um pulso mais rápido. Andam com os pés todo no chão, somente com os calcanhares, somente com as bordas internas e, em seguida, com as bordas externas. Para terminar, caminham variando essas indicações e aumentando a agilidade dos movimentos dos pés e, ao mesmo tempo, aquecendo as articulações do tornozelo e do tarso/metatarso. Ambas importantes para o samba, já que o miudinho exige bastante coordenação do conjunto de articulações dos pés, pernas e quadris. Ainda com os pés, os alunos recebem outra indicação: partindo da posição dos pés em paralelo, distanciados pela largura referente ao tamanho dos quadris, contraem e relaxam os dedos, como se os dedos dos pés pegassem um lápis do chão, e em seguida abrem e fecham os dedos, espalhando a planta dos pés no chão. Esse exercício, além de aquecer os pés, promove a sensação de segurança dos pés no chão, de fortalecimento do equilíbrio do corpo, a partir do enraizamento dos pés no chão.

C. Preparação dos quadris e joelhos

Os alunos são convidados a se posicionarem em um círculo fechado e com os pés em paralelo distanciados pela largura dos quadris, com as mãos apoiadas sobre os ossos ilíacos. Daí, iniciam o movimento em forma de oito, ou do infinito, ou ainda de acordo com Laban, do anel de *Moebius*. Esse movimento se inicia bastante lento para que os alunos percorram cada ponto do circuito do ∞ (infinito) de forma contínua e com os joelhos semiflexionados. Esse exercício, acompanhado de outros, como o de levar a pelve para frente e para trás, para o lado direito e para o lado esquerdo, tem como resultado o aquecimento e a sensibilização da região dos quadris, amplamente utilizada no samba. A relação entre os quadris, os joelhos e os pés – complexo de articulações que atuam conjuntamente na execução do miudinho – foi estimulada com o exercício de flexão dos joelhos, um de cada vez, acompanhado

do deslocamento lateral dos quadris. Após algumas repetições, indiquei que cada flexão do joelho fosse acompanhada de um passo para frente, primeiro com o pé direito e depois com o esquerdo, promovendo assim o deslocamento arrastado dos pés.

Esse exercício foi intencionalmente sugerido para facilitar a execução do miudinho, que tem como base o movimento dos pés, joelhos e quadris. O deslocamento foi induzido a se tornar cada vez menor e, assim, esse movimento se aproximou do que é o miudinho do samba de roda.

D. Preparação do tronco: cintura, tórax e ombros

Samba no pé é uma expressão deveras conhecida no Brasil e que revela exatamente o que diz, o samba está nos pés, são eles que mantêm o ritmo do corpo que dança em harmonia com o ritmo tocado pelos pandeiros, surdos, tamborins, violas, cavaquinhos dos sambas brasileiros. Assim também acontece no samba de roda, os pés realizam a matriz de movimento, o miudinho, que se combina com um conjunto de movimentos no qual o tórax, os ombros e os braços complementam a corporalidade ou a graciosidade de cada sambadeira.

O exercício proposto foi o de circular os ombros, um de cada vez, primeiro no sentido horário e depois no anti-horário. Os alunos receberam a indicação de fazer essa mesma sequência de rotação da articulação escapular, com os braços estendidos e sem tensão alguma e, em seguida, com os braços semiflexionados como duas asas ao lado do corpo, ou – para ser fiel à imagem que me motivou – como os braços da dança de Iemanjá, característico tanto nas danças desse orixá nos terreiros de candomblé, como no samba de roda do Recôncavo, principalmente das senhoras sambadeiras.

Exercícios de treinamento

Após os exercícios de aquecimento das principais regiões do corpo a serem trabalhadas na prática do samba de roda, iniciei os exercícios de treinamento do miudinho propriamente dito. Decidi pela didática dos movimentos, passo a passo, ao invés de mostrar o miudinho e pedir para que os alunos me imitassem. Isso porque, no momento em

que cada corpo descobre a sua organização motora para realizar um determinado movimento, torna-se autônoma a passagem para a imitação do corpo do outro. Não pretendo entrar no mérito da discussão entre conteúdo e forma, mas percebo que elementos técnicos, apesar de não serem suficientes para o aprendizado de uma dança, são ao menos um ponto de partida eficiente.

Entendo ainda que imagens, músicas, histórias são elementos que favorecem o aprendizado do corpo, mesmo distante do lócus natural de cada dança. A ambientação do corpo dentro da matriz de movimento, culturalmente adversa, depende de diversos estímulos e métodos e, dessa forma, o aprendizado técnico é apenas um deles. A seguir, apresento uma dezena de exemplos de exercícios de treinamento:

A. Os alunos se dividiram em três ou quatro fileiras e receberam a indicação de executar o movimento que chamei de “pequeno motor do samba”. Trata-se do movimento sincrônico dos pés, usando o contratempo em três tempos: o pé direito avança para frente com o apoio do calcanhar e a planta do pé para cima⁵⁸ (tempo 1), o pé esquerdo pisa com a meia ponta e no momento em que a ponta pisa no chão, o corpo se eleva (tempo 2). O pé direito que estava à frente com o calcanhar volta e se alinha ao pé esquerdo, ficando os dois por um momento alinhados e na meia ponta (tempo 3). O movimento recomeça quando o pé esquerdo avança e apoia o calcanhar, o direito pisa na meia ponta, o corpo se eleva, o pé esquerdo volta na meia ponta alinhado com o direito e assim por diante. Um motor do samba em três tempos.

B. Após o aprendizado do “motor do miudinho”, os alunos receberam a indicação de se deslocarem para a direita e depois para a esquerda, para frente e para trás.

C. Aos poucos e após várias repetições, eles já se familiarizaram com o movimento base do miudinho. Interferi, solicitando para que, a cada vez da repetição, a elevação do corpo fosse menor e que os pés ficassem cada vez mais próximos do chão. É através da transformação do movimento que o miudinho começa a aparecer. A distância miúda entre os pés e o deslocamento miúdo se transformam num arrastar dos pés. A indicação dada foi a de que sempre que perdessem o movimento do miudinho, seja pela perda do ritmo, seja pela dificuldade de fazê-lo menor, deveriam voltar ao motor do miudinho e depois transformá-lo.

⁵⁸ Esse movimento da “planta do pé para cima” pode ser comparado à posição *flex* dos pés.

D. O próximo exercício objetivou descontrair os alunos e, ao mesmo tempo, incentivá-los a se relacionar com o parceiro, com o espaço a percorrer e dentro do ritmo da música eletrônica. A indicação foi a de que, dois a dois, olhando-se e se relacionando, eles percorressem o espaço numa linha diagonal da sala. Assim o fizeram rindo, atrapalhando-se, falando, desistindo e insistindo.

E. Como continuação do exercício anterior, indiquei que a dupla fosse e voltasse na mesma diagonal e na volta, após a umbigada, outra dupla já posicionada começasse e percorresse, indo e voltando na diagonal, e assim por diante. Para isso, expliquei o movimento da umbigada⁵⁹ enquanto um encontro de ventres, ou melhor, enquanto um chamamento para a próxima sambadeira entrar na roda para sambar. Isso faz com que provoque a descontração e o contato com o corpo do outro através de um gesto ancestral como a umbigada que traz alegria para o exercício. E, assim, a roda do samba de roda começa a se instaurar.

F. Peço para que repitam várias vezes o último exercício, sempre acrescentando alguma variação, como o giro em torno de si mesmo, o sambar de frente e bem próximo do outro, um mexer dos ombros como uma marca pessoal.

G. E, finalmente, a roda. Indico para que formem a roda. Mostro a palma de mão⁶⁰ do samba de roda, todos repetem. Ensino uma pequena canção, um barravento do samba de roda. Cantamos. E a partir do ritmo da palma de mão e da música, começamos a sambar, um a um, no centro da roda.

H. Indico que os alunos, um a um, brinquem dentro da roda com as variações: girar, sambar de lado, para trás, dar a umbigada. Após cada umbigada, o aluno que recebe a umbigada entra na roda e, assim, o fazem até que todos entrem, sempre cantando e batendo na palma de mão.

I. Em seguida, ensino a música do “sai sai sai ô piaba”. Cantamos. E depois, dançamos. A brincadeira do “sai sai sai ô piaba” segue a dinâmica anterior, mas a partir do momento em que o aluno chega no centro da roda, ele deve fazer o que diz a letra da música: “Bote a mão na

59 De acordo com Cascudo (2003, p. 34), a umbigada veio de Angola “[...] onde a dizem em quimbundo *semba*, no singular *dissemba* e no plural *massemba*. Ainda dançam a *semba* em Luanda [...]. De *semba* provém *samba*. A permuta da segunda pela primeira vogal é processo brasileiro[...] Outrora diziam pela África *batuque*, designação portuguesa para o genérico coreográfico no poente africano. Significa um rito de fecundação nos povos bantos agrícolas[...]”

60 Palma de mão: célula rítmica do samba de roda.

cabeça/outra na cintura/ dê um remelexo no corpo/ dá uma umbigada na outra.” E essa brincadeira traz muita diversão, alegria, risos, soltura do corpo, esquecimento da técnica.

J. Para finalizar, indico que entrem dois a dois na roda, se relacionando, brincando e depois de três em três, até que no final estão todos sambando e cantando ao mesmo tempo.

A coreologia do samba de roda: notas sobre tempo/espço e improvisação

Coreologia é a lógica ou ciência da dança, a qual poderia ser entendida puramente como um estudo geométrico, mas na realidade é muito mais do que isso. Coreologia é uma espécie de gramática e sintaxe da linguagem do movimento que trata não só das formas externas do movimento, mas também do seu conteúdo mental e emocional. Isto é baseado na crença que movimento e emoção, forma e conteúdo, corpo e mente são uma unidade inseparável. (LABAN, 1966 apud RENGEL, 2003, p. 35)

Entendo que os exercícios práticos, de maneira diferente, convergem com a noção de coreologia. A emoção de se entrar numa roda de samba de roda é revelada no movimento e na tamanha diferença, que salta aos olhos, quando se compara um corpo executando o miudinho tecnicamente com um corpo que simplesmente samba. É por isso que a técnica deve ser entendida como uma das ferramentas para se dançar, mas de forma alguma a única. Os corpos das sambadeiras são as próprias sambadeiras, suas histórias, suas ações, seus costumes, sua vida. No miudinho se revela a “beleza da vida” do Recôncavo. Esse é o ponto onde a etnocologia abre espaço para os estudos de coreologia, na compreensão comum de que corpo, mente e emoção estão unidos na mesma kinesfera e que o contexto no qual esse corpo se insere cria elementos estéticos. A coreologia me parece complementar a gama de conceitos interdisciplinares da etnocologia. Trata-se, portanto, de uma referência para o entendimento do movimento de um grupo de corpos que se expressa de forma espetacular.

O tempo que se instaura num samba de roda não é o mesmo daquele da vida cotidiana ou de quem já foi a uma festa de São João em Cachoeira, ou no encerramento da festa da Boa Morte, também em Cachoeira, ou ainda nas apresentações e ensaios dos grupos de samba

de roda. Entendo que o “tempo da roda” é uma característica marcante das expressões de matriz negro-africana, sejam elas o candomblé, a capoeira, o samba de roda e também a roda de samba. O círculo revela as repetições de movimentos, de danças, de lutas, de música, enfim, e que instaura um tempo próprio daquele ritual, frequentemente distinto do tempo cotidiano e do tempo individual, como aponta Martins (2008, p. 151):

No cotidiano da casa de Candomblé, o tempo também é controlado pela emoção dos acontecimentos, não é regido de maneira autoritária nem é racionalmente programado, mas é decisivo para que tudo ocorra de acordo com os fundamentos, os rituais, as cerimônias e as práticas de maneira harmônica, ou seja, sem o stress da vida moderna.

Trata-se de um tempo coletivo. Não existe uma regra de duração de tempo cronológico para um orixá dançar, nem para um jogo de capoeira. Na capoeira, por exemplo, depende do que acontece dentro da roda, depende do momento presente, depende se o jogo está intenso e o mestre no berimbau gosta do que vê. Enquanto que, na roda de samba, depende da chegada de um novo compositor que canta o seu samba, depende se, por exemplo, no samba de roda tem sambadeira para sambar. São infinitas as situações que permitem dizer que o tempo é único no momento do ritual, festivo ou religioso, e que o que acontece nas rodas é parcialmente determinado pelo improvisado, por aquilo que não estava previsto, mas que sempre pode acontecer. É essa maneira de como lidar com o inusitado que revela os princípios de cada ritual, que na maioria das vezes são ensinados pelos mestres, mães de santo, puxadores de samba, pessoas que carregam valores ancestrais para os dias atuais. Assim, a noção de tempo espiral abrange no ritual o presente, o passado e o futuro. Cria-se a atmosfera única e destacada do tempo cotidiano. Ancestrais são frequentemente trazidos ao presente: num jeito de sambar, de sapatear, numa maneira mandingada de jogar, num verso entoado em coro, de diversas maneiras. Ancestrais que foram personagens da história da Diáspora Africana no Brasil.

Esse tempo próprio das rodas está intimamente vinculado ao ritmo, ao som. A ladainha, cadenciada, o barravento e o corrido dão diferentes ritmos e dinâmicas à roda da capoeira. No xirê, os diferentes toques para os diferentes orixás dão diferentes dimensões de espiritualidade

à roda do candomblé. Enquanto a chula, o barravento e os corridos, da mesma maneira, dão diferentes ritmos ao samba de roda. Assim, o tempo e o som são elementos vinculados e que, aliados ao corpo, são elementos estéticos das danças populares brasileiras.

Considerações finais

Aos viajantes não dedico mais meus sonhos e anseios, porque, depois do processo de investigação e de vivência no Recôncavo, pude saciar a fagulha sempre acesa da curiosidade e da busca pelo desconhecido, ao menos, temporariamente.

Ao mergulhar na proposta metodológica da etnocenologia, conheci o desprendimento de lugares, valores, de pensamentos e do meu próprio corpo que chegou à Bahia com duas almas, a minha e a de meu filho, no meu ventre. Confesso, sem falsa modéstia, ter tido doses de coragem para abrir as janelas de cada casa que entrei e de cada semestre desse doutoramento. Coragem aumentada a cada noite estrelada à margem fresca do Paraguaçu. Coragem colocada à prova ao viajar para estudar em Paris sem minha família.

Dançar significou aguçar a sensibilidade, olhar o outro com os olhos, com a boca, com as mãos, com o corpo todo e sentir-me, extremamente, diferente. Procurei entender essa diferença nos conceitos, na vida e no corpo e, no final desse processo, sinto-me parte dessa roda! Através da contextualização do objeto, entendi histórias, lugares, canções, festas, corpos e imaginários. Criamos, eu e o objeto, a partir desses elementos, um jeito próprio de sambar revelado, insisto, na estética.

A prática do samba de roda, seus tocadores, suas sambadeiras, suas rodas e, principalmente, sua dinâmica de receber aquele(a) que chega, deram-me material concreto para a construção de um imaginário “encarnado” no meu corpo. Da maníobra de D. Teresinha ao presente de Yemanjá de mãe Filinha, senti as particularidades das cidades e das pessoas de São Félix e Cachoeira. Particularidades trazidas pelo Atlântico negro e concentradas nessa microrregião de encruzilhadas históricas.

Assim, procurei as duas cidades no mapa da Diáspora Africana guiada especialmente por percepções estéticas no samba de roda. A umbigada dos tempos do batuque, recriada, reconfigurada e descolada de seu sentido de “lembamento” ainda é um dos movimentos mais notáveis do samba de roda do Recôncavo. Ela é a marca inscrita, de nascença, na dança do samba de roda. Ao mesmo tempo, o “miudinho”

das sambadeiras de D. Dalva convive com o “requebrado” *à la* Carla Peres⁶¹ executado pelas mais jovens nas rodas que se formam nas festas dessas cidades.

A fluidez e a capacidade de recriação e de transformação do samba de roda foram hipóteses confirmadas nessa tese. A dinâmica dessa expressão a insere em contextos de adaptações, negociações e mudanças. A rigidez cede o seu lugar à fluidez.

Na compreensão das próprias proposições, notei que questionamentos iniciais expostos, desde as primeiras reuniões com minha orientadora Suzana Martins, tinham sido modificados. Por exemplo, a oposição entre tradição e modernidade, passei a compreendê-la como sendo relações entre a ancestralidade e a contemporaneidade sem a obrigatoriedade da oposição entre uma e outra. Entendi, por exemplo, a partir das noções de tempo, ancestralidade e festividade, que a ameaça de extinção do samba de roda, frente à mundialização da cultura, possui um inverso: o poder de resistência e de transformação do próprio samba de roda. Nesse sentido, o significado da palavra patrimônio foi se transformando e perdendo o sentido de forma ou modelo para ganhar o sentido de memória.

Investiguei e escolhi meios de traduzir o que vi, senti e experimentei nos sambas do Filhos de Nagô e de D. Dalva, o Suerdieck, assim como nas festas constantes nesse polo cultural. Relacionei, dessa maneira, a teoria, a experiência e a prática ao assumir a metodologia interdisciplinar proposta pela etnocenologia e, confiei, apesar das diferenças, na minha apetência de pesquisadora-dançarina. Essa apetência foi estimulada por Bibi, Mãe Maria, D. Dalva, Tií e sr. César e transformada em competência durante o processo de aprendizado coletivo no samba de roda.

Em relação aos grupos mais observados durante esta pesquisa, Filhos de Nagô e Suerdieck, constatei alguns fatos relevantes sobre o tema do tombamento do samba de roda. Entendo que os dois grupos, como já explicitado, são diferentes um do outro em diversos aspectos, inclusive no modo de engajamento político para com a patrimonialização do samba de roda. O grupo Filhos de Nagô, por exemplo, revela

61 Dançarina baiana que durante os anos 90 foi integrante da banda É o Tchan!, de grande sucesso nacional. O modo de dançar requebrando os quadris em coreografias que exigiam resistência e sensualidade influenciou gerações de meninas, na Bahia, assim como em todo o Brasil.

certa insatisfação com a política de salvaguarda, reclama da falta de apoio e da dificuldade de inserção, enquanto que o grupo samba de roda de Dona Dalva demonstra um engajamento institucional mais otimista, tendo realizado diversas ações políticas após o tombamento do samba de roda.

O grupo Filhos de Nagô tem, dentre os seus integrantes, um ator de grande importância para o processo de pesquisa realizada para a elaboração do *Dossiê para o registro do samba de roda no Recôncavo Baiano*. Como me relatou Sandroni,⁶² sr. Mário contribui como um guia para a pesquisa. E mesmo depois de realizado o dossiê, continuou atuando politicamente, tendo sido diretor administrativo da Asseba por dois anos. Foi no final de sua gestão que o conheci, na frente da sede do Filhos de Nagô, na Praça Dois de Julho, em São Félix. Como de costume, seu espírito crítico ficou evidente, assim como uma insatisfação com a lentidão dos processos burocráticos envolvidos no funcionamento da Casa do Samba. Compositor e parceiro de sr. César na manutenção do grupo, ele se apresenta como um conhecedor de estilos de samba, de antigos grupos de samba, da trajetória da instrumentação do samba etc. Sr. César, por outro lado, mais calado, porém não menos crítico, é o cantor do grupo e um de seus fundadores. Ele mantém, sem apoio institucional, atividades de ensino do samba de roda dentro da Escolinha Filhos de Nagô – projeto com crianças de São Félix e região que aprendem a tocar e a cantar o samba de roda, apresentando-se em festas e, por vezes, substituindo os adultos no grupo principal.

Entendo, nesse contexto, que o grupo Suerdieck, em Cachoeira, do lado esquerdo do Paraguaçu, encontra-se mais institucionalizado do que o Filhos de Nagô. Mas entendo também que esse fato não implica que o segundo esteja mais fragilizado do que o primeiro. Apresento a seguir algumas razões que me levaram a entender esse fato.

Como tratado no item sobre os elementos estéticos do samba de roda, o grupo Suerdieck é composto pelas sambadeiras e pelos tocadores, apresentando-se sempre nos moldes tradicionais de vestimentas. Trata-se de um grupo padronizado no que se refere à estética, seja da dança, seja da indumentária. A evolução das sambadeiras segue também, como já assinalado, um padrão coreográfico e expressivo, sendo claramente caracterizado pela consciência das sambadeiras de estarem

62 Carlos Sandroni, coordenador e relator do *Dossiê*, em novembro de 2008.

se apresentando. Isso não significa a perda da espontaneidade, mas significa uma transformação do ponto de vista estético, a espetacularidade compartilhada por quem dança e por quem assiste. Entendo que a incorporação da noção de apresentar-se para o público é uma das mudanças que marca a entrada da dança do samba de roda no mercado dos bens culturais. Se a mudança ocasionou essa entrada no mercado ou se o mercado é que provocou a mudança, isso já é tema para os mistérios da dinâmica cultural e para futuras pesquisas nessa área.

Nesse sentido, compreendo que esse grupo possui um formato propício para ser divulgado como o modelo do samba de roda. D. Dalva, membro da Irmandade da Boa Morte de Cachoeira, *griô* da cultura popular e cachoeirana ativa nas atividades políticas e religiosas, representa – na rede de atores outrora apresentada – o papel da detentora, guardiã e criadora dos saberes da tradição dessa forma de expressão do patrimônio imaterial. Ao lado e ao seu redor estão outros atores já bem definidos, sejam eles: Lucidalva, filha de D. Dalva, herdeira direta da tradição, que, além de praticante, assume os papéis de gestora e de administradora do grupo, e em determinadas situações representante do grupo no lugar de D. Dalva, quando ela não pode se apresentar; Anne, neta de D. Dalva, filha de Lucidalva, herdeira direta da tradição, que, além de praticante, assume também os papéis de gestora e de administradora do grupo, representando a nova geração e contribuindo com habilidades próprias dessa geração, como a facilidade em lidar com os aparatos tecnológicos etc.; e todos os músicos e sambadeiras que assumem o papel de praticantes dessa tradição.

Assim, entendo que o samba de D. Dalva possui uma organização interna que favorece seu engajamento político e de representação nas ações do Programa do Patrimônio Imaterial. Esse processo, que já é endógeno ao grupo de D. Dalva, não se dá da mesma maneira no grupo Filhos de Nagô. Esse grupo não possui uma rede de atores organizada para questões de elaboração de projetos, de participação em editais e de produção de eventos, por exemplo. A preocupação claramente percebida no grupo é sobre a questão musical.⁶³ É um grupo voltado para a produção musical mais do que para manutenção de padrões da tradição, haja vista as mudanças de instrumentação, nas quais foram pioneiros

63 O grupo gravou diversos CD's, dentre os quais se destaca o *Viola velha*, cujas músicas são todas de autoria própria do grupo, a maioria sendo de sr. Mário dos Santos.

na região. E, como o Filhos de Nagô, existem outros em São Félix e Cachoeira, como o Filhos do Varrestrada, de sr. Geninho, e o Filhos do Caquende. No entanto, o que diferencia o grupo Filhos de Nagô é sua inserção no mercado fonográfico.

Do ponto de vista do Patrimônio Cultural Imaterial, o grupo possui duas atividades de grande importância: a Escolinha Filhos de Nagô, na qual os meninos têm contato com toda a musicalidade do samba de roda. Sr. César, como já mencionado, é o responsável por essa atividade e por isso se caracteriza na rede de atores do Patrimônio Cultural Imaterial como um detentor no qual todos depositam confiança e atribuem a responsabilidade pela manutenção do samba de roda. A outra atividade é a divulgação do samba de roda enquanto gênero musical. Dificilmente tem-se uma festa na região de Muritiba, São Félix, Maragogipe e Cachoeira para a qual os Filhos de Nagô não sejam chamados para tocar; eles são uma espécie de grupo preferido dos moradores da região. Nos shows, o público conhece e canta todo o repertório, que é próprio do grupo, o que marca concretamente a reinvenção do samba de roda, sua atualização e sua dinâmica de continuidade. É simples de se constatar que no domínio público daquela comunidade já estão presentes os sambas dos Filhos de Nagô. Outra observação a se fazer é sobre o papel do público nas apresentações dos Filhos de Nagô, de modo diferenciado em relação ao do público em apresentações do samba de D. Dalva. Como o Filhos de Nagô é um grupo estritamente musical de samba de roda, não apresenta as baianas enquanto parte integrante de sua dinâmica de apresentação, sendo apropriado, então, esse papel para todos os que vão para o samba. O papel de sambar é de todos numa apresentação do grupo Filhos de Nagô, enquanto que o público, numa apresentação do samba de D. Dalva, participa tanto como espectador das baianas que se apresentam como participantes. Observações como essas me levam a crer que é exatamente esse conjunto de diferenças que poderiam ser maiores quanto mais grupos fossem abordados, assegurando a sobrevivência do samba de roda enquanto forma de expressão preferida dessa comunidade. Pode-se concluir, a partir dessas diferenças, que a patrimonialização do samba de roda se caracteriza como um fator adicional à sobrevivência dessa expressão, mas não como um fator determinante dessa sobrevivência.

Vale ressaltar, ainda, que o tombamento do samba de roda provocou uma bolha de expectativas que ainda hoje está se concretizando em ações dos grupos da região, o que implica a necessidade de constantes estudos e observações. Porém, sempre com a consciência de que o que garante a sobrevivência do samba de roda é a dedicação e a realização da comunidade que dele participa.

Referências

- ABIB, Pedro. *Capoeira angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda*. Salvador: Edufba, 2005. 244 p.
- ARAUJO, Nelson de. *Pequenos mundos: um panorama da cultura popular da Bahia*. Salvador: Edufba, 1986. Tomo I: O Recôncavo.
- BAHIA singular e plural. Salvador: IRDEB: TVE: Rádio Educadora, 2000. 1 CD.
- BASTIDE, Roger. *Le candomblé de Bahia* (Rito Nagô). Introdução de Jean Duvignaud (Terre Humaine). Paris: Plon, 2000.
- BAUMAN, Zygmunt. Modernidade e ambivalência. In: FEATHERSTONE, Mike (Org.). *Cultura global: nacionalismo, globalização e modernidade*. Tradução de Atílio Brunetta. Petrópolis: Vozes, 1999.
- BENHAMOU, Françoise. *A economia da cultura*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- BENHAMOU, Françoise; FARCHY, Joële. *Le droit d'auteur et copyright*. Paris: La Decouverte, 2007.
- BIÃO, Armindo. Un carrefour nommé Bahia: enjeux, problematiques ainsi que certaines pratiques concernant le patrimoine culturel immatériel à Bahia (Brésil). In: DUVIGNAUD, Jean et al. *Le patrimoine culturel immatériel: les enjeux, les problématiques, les pratiques*. Paris: Babel, 2004. p. 175-187. (Internationale de l'imaginaire. Nouvelle Serie, 17).
- BIÃO, Armindo. Estética performática e cotidiano. In: TEIXEIRA, J. (Org.). *Performance & sociedade*. Brasília, DF: TRANSE: Ed. UnB, 1996a.
- BIÃO, Armindo. *Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos*. Salvador: P&A, 2009.
- BIÃO, Armindo. Etnocenologia, uma introdução. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (Org.). *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999. p. 15-22.
- BIÃO, Armindo. Matrizes Estéticas: o espetáculo da baianidade. In: BIÃO, Armindo. *Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade*. São Paulo: Annablume: GIPE-CIT, 2000. p. 15-30.

- BIÃO, Armindo. Questions posées à la théorie- une approche bahianaise de l'ethnoscénologie. In: DUVIGNAUD, Jean et al. *La scène et la terre: questions d'ethnoscénologie*. Paris: Babel, 1996b. p. 145-152. (Internationale de l'imaginaire. Nouvelle Serie, 5).
- BIÃO, Armindo. Um trajeto, muitos projetos. In: BIÃO, Armindo. *Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocenologia*. Salvador: P&A, 2007. p. 21-42.
- CANO, Wilson. *Desequilíbrios regionais e concentração industrial no Brasil*. Campinas: Ed. Unicamp, 1998.
- CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1961.
- CARNEIRO, Edison. Elementos africanos na música e na dança brasileira. *Cadernos Brasileiros*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 4, p. 21-31, [198-?].
- CARNEIRO, Edison. *Samba de umbigada*. Rio de Janeiro: Polar, 1961. (Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro).
- CASCUDO, Luis Camara. *Antologia do folclore brasileiro*. 8. ed. São Paulo: Global, 2002. v. 1.
- CASCUDO, Luis Camara. *História dos nossos gestos: uma pesquisa na mímica do Brasil*. São Paulo: Global, 2003.
- CASCUDO, Luis Camara. *Made in Africa: pesquisas e notas*. São Paulo: Global, 2001.
- CUÉLLAR, Javier Pérez. La variable culturelle. In: DUVIGNAUD, Jean et al. *Le patrimoine culturel immatériel: les enjeux, les problématiques, les pratiques*. Paris: Babel, 2004. p. 19-25. (Internationale de l'imaginaire. Nouvelle Serie, 17).
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: por uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DÖRING, Katharina. *O samba de roda do Sombagota: tradição e contemporaneidade*. 2002. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.
- DUVIGNAUD, Jean. *Festas e civilizações*. Tradução de L. F. Raposo Fontanelle. Fortaleza: Ed. UFC; Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.
- DUVIGNAUD, Jean et al. *L' internationale de l' imaginaire de Jean Duvignaud*. Paris: Babel, 2008. 416 p. (Internationale de l'imaginaire. Nouvelle Serie, 23).
- ELIOT, T. S. *Notas para uma definição de cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

- ENCICLOPÉDIA da música brasileira: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art. Ed., 1977.
- FILHOS DE NAGÔ. *Viola velha*. Salvador: WR Estúdios, 2004. 1 CD.
- FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- FRIGERIO, Alejandro. *Cultura negra en el cono sur: representaciones en conflicto*. Argentina: Educa, 2000.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: UCAM, 2001.
- GLISSANT, Edouard. *Caribbean discourse*. Tradução de J. Michael Dash. Charlottesville: University of Virginia Press, 1989.
- HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do popular. 2003. In: HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006a. p. 231-247.
- HALL, Stuart. Pensando a diáspora. 2001. In: HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006b. p. 25-48.
- HALL, Stuart. *A questão da identidade cultural: textos didáticos*. Campinas: IFCH/Unicamp, 1998.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). *Cachoeira: vivências e compreensões do patrimônio cultural*. Cachoeira, 2007.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Dossiê. Brasília, DF, 2006a.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). *Os sambas, as rodas, os bumbas, os meus e os bois: a trajetória da salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil*. Brasília, DF, 2006b. Disponível em: <<http://www.portal.iphan.gov.br>>. Acesso em: 15 set. 2009.
- KHAZNADAR, Chérif. Patrimoine culturel immatériel. In: DUVIGNAUD, Jean et al. *Le patrimoine culturel immatériel: les enjeux, les problématiques, les pratiques*. Paris: Babel, 2004. p. 51-58. (Internationale de l'imaginaire. Nouvelle Serie, 17).
- KUHN, Thomas. *A estrutura das revoluções científicas*. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- KUPER, Adam. *Cultura: a visão dos antropólogos*. Bauru: Edusc, 2002.

- KURIN, Richard. Les problématiques du patrimoine culturel immatériel. In: DUVIGNAUD, Jean et al. *Le patrimoine culturel immatériel: les enjeux, les problématiques, les pratiques*. Paris: Babel, 2004. p. 59-67. (Internationale de l'imaginaire. Nouvelle Serie, 17).
- LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.
- LAPLANTINE, François. *L'anthropologie*. Paris: Payot & Rivages, 1995. 258 p. (Coleção Petit Bibliothèque Payot, 227).
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Loin du Brésil: entretien avec Véronique Mortaigne*. Paris: Chandeigne, 2005.
- LODY, Raul. *O povo do santo: religião, história e cultura dos orixás, voduns, iníques e caboclos*. Rio de Janeiro: Pallas, 1995.
- LOPES, Nei. *Novo Dicionário Banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003a.
- LOPES, Nei. *Sambeabá: o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Folha Seca, 2003b.
- LUBISCO, Nidia Maria Lienert; VIEIRA, Sônia Chagas; SANTANA, Isnaia Veiga. *Manual de estilo acadêmico: monografias, dissertações e teses*. 4. ed. Salvador: Edufba, 2008.
- MACEDO, Roberto Sidnei. *Etnopesquisa crítica, etnopesquisa-formação*. Brasília, DF: Líber Livro, 2006.
- MARQUES, Francisca. *Samba de roda em Cachoeira, Bahia: uma abordagem musicológica*. 2003. 270 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2003.
- MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.). *Performance, exílio e fronteiras*. Belo Horizonte: Ed. UFMG: Poslit, 2002. p. 69-92.
- MARTINS, Suzana. *A dança de yemanjá ogunté sob a perspectiva estética do corpo*. Salvador: EGBA, 2008.
- MATTELART, Armand. *Diversité culturelle et mondialisation*. Paris: La Découverte, 2007.
- MAUSS, Marcel. *Sociologie et anthropologie*. 11. ed. Paris: Quadrige-PUF, 2008.
- MERCER, Kobena. Diaspora culture and the dialogic imagination: the aesthetics of black independent film in Britain. In: MERCER, Kobena. *Welcome to the jungle: new positions in black cultural studies*. London: Routledge, 1994. p. 53-68.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 3. ed. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MOURA, Roberto M. *No princípio era a roda: um estudo sobre o samba, partido alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MUKUNA, Kazadi Wa Mukuna. *Contribuição bantu na música popular brasileira*. São Paulo: Global, 1979.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA (UNESCO). *XXXII Convenção para a salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*. Tradução do Ministério das Relações Exteriores. Brasília, DF: Ministério das Relações Exteriores, 2006. Disponível em: <<http://www.portal.iphan.gov.br>>. Acesso em: 12 out. 2008.

(LE) PETIT Larousse Illustré 2009. Paris: Larousse, 2008.

PITOMBO, Renata. Vestuário em cena: a dimensão espetacular da indumentária. In: PITOMBO, Renata. *O corpo ainda é pouco*. Feira de Santana: NUC/UEFS, 1998.

PRADIER, Jean-Marie. *Ethnoscénologie: manifeste*. Paris: Théâtre-Public 123, 1995.

PRADIER, Jean-Marie. Ethnoscénologie: la profondeur des émergences. In: DUVIGNAUD, Jean et al. *La scène et la terre: questions d'ethnoscénologie*. Paris: Babel, 1996. p. 13-42. (Internationale de l'imaginaire. Nouvelle Série, 5).

PRADIER, Jean-Marie. Etnocenologia. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (Org.). *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999. p. 23-32.

PRADIER, Jean-Marie. *La scène et la fabrique des corps: ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident (Ve siècle av. J. C. – XVIIIe siècle)*. Bordeaux: PUB, 2000.

RECÔNCAVO na palma da mão. Produção: IRDEB e TVE Bahia. Salvador: TVE Bahia, 1998. 1 videocassete.

RENGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. São Paulo: Annablume, 2003.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RODRIGUES, Graziela. *Bailarino – pesquisador – intérprete: processo de formação*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

SAMBA de Roda. Direção: Josias Pires e Diana Svintiskas. Produção: IPHAN. Roteiro: Josias Pires e André Gerard. Coordenação de Pesquisa: Carlos

- Sandroni. Equipe de Pesquisa: Katharina Döring, Francisca Marques, Ari Lima, Josias Pires e Suzana Martins. Recife: Etapas Vídeo. 2004. 1 DVD.
- SAMBA de Roda no Recôncavo Baiano. Rio de Janeiro: CNFCP: Funarte, 1994. 1 CD. (Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro).
- SAMBA de Roda - Patrimônio da Humanidade. Produção executiva: Carlos Sandroni e Josias Pires. Brasília, DF: IPHAN, 2006. 1 CD.
- SANDRONI, Carlos. *Dossiê para o registro do samba de roda no Recôncavo Baiano*. Brasília, DF: IPHAN, 2004.
- SANTOS, Inaicyr Falcão dos. *Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança – arte – educação*. Salvador: Edufba, 2002.
- SANTOS, Milton. A rede urbana do Recôncavo. In: BRANDÃO, Maria de Azevedo (Org.). *Recôncavo da Bahia: sociedade e economia em transição*. Salvador: Fundação Jorge Amado: Academia de Letras da Bahia: Universidade Federal da Bahia, 1998.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.
- SUERDICK, Grupo. *Samba de Dalva*. Salvador: Bahiatursa, 2004. 1 CD.
- SUPERINTENDENCIA DE ESTUDOS ECONÔMICOS E SOCIAIS DA BAHIA (SEI). *Uso atual das terras: Bacia do Rio Paraguaçu e sub-bacias dos rios Jaguaripe e Jequiçá*. Salvador, 2000.
- THOMPSON, Robert Farris. *African art and motion: icon and act*. Los Angeles: University of California, 1974.
- TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular: temas e questões*. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- TINHORÃO, José Ramos. *Fado: dança do Brasil - cantar de Lisboa - o fim de um mito*. Lisboa: Caminho, 1994.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- UMBIGADA. Direção: Gabriela Barreto e Janaína Quetzal. Produção: Janaína Quetzal e Josias Pires. Argumento: Gabriela Barreto. Pesquisa: Gabriela Barreto, Janaína Quetzal e Josias Pires. Salvador: FTC, 2006. 1 DVD.
- VIANNA, Letícia Costa Rodrigues. Patrimônio Imaterial: legislação e inventários culturais. A experiência do Projeto Celebrações e saberes da cultura popular. In: VIANNA, Letícia Costa Rodrigues. *Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa inventário, crítica, perspectivas*. Rio de Janeiro:

Funarte: IPHAN: CNFCP, 2004. Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Patrimonio_Imaterial/Patrimonio_Imaterial_Legislacao/CNFCP_patrimonio_cultural.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2009.

VILHENA, Luis dos Santos. *A Bahia no Século XVIII (cartas)*. Salvador: Itapuã, 1969.

WADDEY, Ralph Cole. *Samba de viola e viola de samba no Recôncavo baiano*. Salvador: CEAO/UFBA, 1980.

WADDEY, Ralph Cole. *Viola de samba e samba de viola no Recôncavo baiano*. Salvador: CEAO/UFBA, 1981.

WARNIER, Jean-Pierre. *La mondialisation de la culture*. 4. ed. Paris: La Découverte, 2007.

WELTON, Donn (Ed.). *Body and flesh: a philosophical reader*. Massachusetts: Blackwell Publishers, 1998.

