

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
1. PATRIMÔNIO IMATERIAL	8
2. SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO BAIANO	13
2.1. O RECÔNCAVO E AS REFERÊNCIAS HISTÓRICAS	14
2.2. SAMBA DE RODA NA HISTÓRIA	16
2.3. OCORRÊNCIA	17
2.4. CENÁRIO DO SAMBA	18
2.4.1. OS INSTRUMENTOS	18
2.4.2. A DANÇA	20
2.4.3. A INDUMENTÁRIA	21
2.4.4. OS SABERES	22
3. FOTOGRAFIA DOCUMENTAL	24
4. ELABORAÇÃO DO LIVRO FOTOGRÁFICO	28
4.1. ORÇAMENTO	35
4.2. VISITAS	36
CONCLUSÃO	37
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	38
BIBLIOGRAFIA	39

INTRODUÇÃO

Na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia ainda não existe uma disciplina obrigatória dedicada exclusivamente à fotografia, o que restringe um pouco as ações dos alunos neste campo.

Em busca de novas alternativas, um intercâmbio de dois semestres na Universidade de Granada, na Espanha foi realizado durante o ano de 2006. Uma das maiores expectativas foi a busca por disciplinas que apresentassem ementas diferentes e que complementassem o currículo acadêmico. Os estudos na universidade espanhola foram focados em duas áreas: o da fotografia e o da gestão e tutela do patrimônio histórico e artístico, tendo suas teorias e técnicas aperfeiçoadas durante este intercâmbio. A oportunidade de estudar na Faculdade de Belas Artes e na Faculdade de Filosofia e Letras simultaneamente foi de grande importância, o que proporcionou a oportunidade de cursar disciplinas como: História da Fotografia, Fotografia, Documentação Fotográfica, Fotografia como Meio Plástico e Gestão e Tutela do Patrimônio Histórico e Artístico Espanhol.

Quando do retorno ao Brasil a temática do projeto de conclusão de curso viu-se definida. Envolveria fotografia e o estudo do patrimônio cultural. O patrimônio cultural dito imaterial ou intangível foi o escolhido como objeto principal do projeto de pesquisa, incluindo sua forma de representação, registro (documental) e memória através da fotografia. Esta escolha justifica-se pelo fato desta temática possuir relevância no contexto sócio-cultural brasileiro, com forte afirmação da identidade, diversidade cultural e criatividade humana.

A definição do patrimônio a ser estudado só se deu após uma longa pesquisa dos patrimônios culturais brasileiros, suas origens e histórias. Este estágio de pesquisa e orientação foi dificultado pela ausência de professores, na Faculdade de Comunicação e em outras faculdades, especializado na temática do patrimônio histórico e artístico. Muitas pesquisas e contatos foram feitos diretamente com a Superintendência Regional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) em Salvador, esclarecendo e orientando os caminhos a serem percorridos durante o processo de investigação.

No Brasil já existem 14 (quatorze) bens registrados como patrimônios imateriais brasileiros, que são agrupados pelo Iphan em 4 (quatro) diferentes Livros

de Registros de acordo com suas características e/ou especificidades: o Livro de Registro dos Saberes, para os conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades; Livro de Registro de Celebrações, para os rituais e festas que marcam vivência coletiva, religiosidade, entretenimento e outras práticas da vida social; Livro de Registros das Formas de Expressão, para as manifestações artísticas em geral; e Livro de Registro dos Lugares, para mercados, feiras, santuários, praças onde são concentradas ou reproduzidas práticas culturais coletivas.

Figura 1 – Mapa de localização do patrimônio imaterial do Brasil



FONTE: Iphan (www.iphan.gov.br)

O Estado da Bahia detém 3 (três) destes patrimônios imateriais já registrados: o Samba de Roda do Recôncavo Baiano (inscrito no Livro das Formas de Expressão em 5/10/2004), o ofício das Baianas de Acarajé (inscrito no Livro dos Saberes em 14/01/2005), a Roda de Capoeira e ofício de Mestres de Capoeira (inscritos respectivamente nos Livros das Formas de Expressão e no Livro dos Saberes em 15/07/2008). Este primeiro foi particularmente escolhido para ser o objeto específico de investigação deste projeto de pesquisa.



Samba de Roda

Foto: Luciana Batista



Baiana de Acarajé

Foto: Francisco Moreira da Costa



Roda de Capoeira

Foto: Acervo Iphan

Os critérios de escolha adotados para a definição do samba de roda do Recôncavo baiano levam em conta os bens imateriais que poderiam ser mais bem contemplados pela fotografia, ou seja, aqueles que apresentem uma maior possibilidade de realização técnico-estética – com maior diversidade de enquadramentos, de utilização de cenários e/ou atores, entre outros. O segundo critério foi a afinidade artística com a expressão musical, coreográfica, poética e festiva do samba de roda; e o terceiro e último critério de seleção foi a proximidade geográfica real dos objetos a serem registrados.

A retratação, através da fotografia, do samba de roda do Recôncavo baiano, como forma de documetação, memória e comunicação é o enfoque condutor do livro fotográfico proposto como produto deste projeto de conclusão de curso. Este livro é composto por fotografias, textos e depoimentos de um pesquisador, uma etnomusicóloga, um antropólogo, uma fotógrafa e uma sambadeira.

Reconhecer a importância de estudos da comunicação e da cultura através da linguagem fotográfica, para um desvelar de cidadãos, mais críticos e conscientes acerca da imagem fotográfica nos meios de comunicação de massa e como forma de registro documental, é uma dos grandes desafios deste trabalho.

É por meio da documentação (seja ela fotográfica, audiovisual, literária, etc) que se tem acesso aos bens imateriais pouco conhecidos ou até mesmo os que estão passíveis de esquecimento ou desaparecimento. Entretanto, a maior preocupação é sim, a busca de alternativas de utilização desta documentação e o fomento de descobertas de novas funções que possam dar maior sentido à sua existência.

O interesse maior desta pesquisa, de fato, é unir duas áreas de conhecimento crescentes e que não apresentavam uma abordagem acadêmica clássica-teórica já consolidada dentro do campo da produção cultural.

1. PATRIMÔNIO IMATERIAL

A preservação do patrimônio imaterial é uma política de introdução recente no plano internacional e são notáveis a rapidez e a consistência com que ela vem se desenvolvendo no Brasil. As ações empreendidas pelo Governo brasileiro nesta área respondem a uma agenda interna emergente. A colaboração com o meio acadêmico tem sido de importância crucial para a elaboração de outros procedimentos de trabalho e de projetos e a formulação de programas.

A Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) ocupa, sem dúvida, posição de destaque na estruturação dessa arena supra-nacional, ao lado de organismos multilaterais como a Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI) e a Organização Internacional do Trabalho (OTI).

A UNESCO define como Patrimônio Cultural Imaterial¹

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 (CUNHA, 2005, p.356-357).

A Constituição Federal representou um grande avanço na proteção do patrimônio cultural brasileiro, consagrando uma nova e moderna concepção de patrimônio cultural, mais abrangente e democrática. Avançou em relação ao conceito restritivo de “patrimônio histórico e artístico nacional”, definido no Decreto-lei nº 25/37, mais conhecido como a “Lei do Tombamento”. Verifica-se no texto constitucional uma clara ampliação da noção de patrimônio cultural, a valorização da pluralidade cultural e um espírito de democratização das políticas culturais, inseridas em um contexto de busca da concretização da cidadania e de direitos culturais. Está presente na obrigação do Estado a proteção das manifestações culturais dos

¹ UNESCO. Disponível em <<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00022&art=art2#part1>> Acesso em: 19 de novembro de 2008.

diferentes grupos sociais e étnicos, incluindo indígenas e afro-brasileiros, que formam a sociedade brasileira.

Os novos conceitos constitucionais são fruto de um longo processo histórico de institucionalização de política de preservação cultural, que procuraram abandonar a perspectiva elitista e monumentalista de patrimônio cultural, e valorizar a cultura *viva*, enraizada no fazer popular e no cotidiano das sociedades. Inspiram-se no Movimento Modernista de 1922, e englobam não só os bens culturais materiais como os imateriais (CUNHA, 2005).

O artigo 215 da Constituição é claro quando estabelece que constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, incluindo as formas de expressão, os modos de criar, fazer e viver e as criações científicas, artísticas e tecnológicas dos diferentes grupos sociais brasileiros. A Constituição prevê o tombamento, instrumento jurídico voltado para a proteção de edificações, de obras de artes e outros bens de natureza material, e a criação de novos instrumentos jurídicos mais apropriados à preservação do patrimônio imaterial (SANTILLI In: CUNHA, 2005, p.62-64).

O Governo federal editou o decreto nº 3.551/2000, que institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, dividindo o registro nos Livros dos Saberes, das Celebrações, das Formas de Expressão e dos Lugares. Hoje, demanda-se que o registro de bens imateriais passe a incluir também a diversidade lingüística e a oralidade.

Não é possível compreender os bens culturais sem considerar os valores neles investidos e o que representam – a sua dimensão imaterial – e, da mesma forma, não se pode entender a dinâmica do patrimônio imaterial sem o conhecimento da cultura material que lhe dá suporte.

A diferença entre ambos está na atitude que comandam, nas medidas que explicitam.

Conservar o patrimônio material é, sobretudo, conservar objetos já produzidos. Mas o imaterial não consiste em objetos e sim na virtualidade de objetos, sua concepção, seu plano, o saber sobre eles. Conservar virtualidades, ou seja, o imaterial é conservar processos. A ênfase, no primeiro caso é no produto, e no segundo, é sobre o processo de produção (CUNHA, 2005, p.19).

Os bens imateriais abrangem as mais diferentes formas de saber, fazer, criar, como músicas, danças, contos, lendas, receitas culinárias, técnicas artesanais e de manejo ambiental. Incluem ainda os conhecimentos, inovações e práticas culturais de povos indígenas, quilombolas e populações tradicionais, que vão desde formas e técnicas de manejo de recursos naturais até métodos de caça e pesca e conhecimentos sobre sistemas ecológicos e espécies com propriedade

farmacêuticas, alimentícias e agrícolas – os conhecimentos tradicionais associados à biodiversidade.

Aqui no Brasil, como em outros países, o fato desta ser uma linha de trabalho emergente torna-se amplamente prioritária a salvaguarda de manifestações culturais com risco de desaparecimento.

Tendo em vista o caráter predominantemente popular desse universo de bens culturais, a inclusão dos bens intangíveis nos programas de proteção e salvaguarda realizados pelo Estado vem acarretando, portanto, além da construção de procedimentos técnicos adequados aos novos objetos, o diálogo com áreas de conhecimento consideradas até agora menos relevantes para a orientação dos programas de patrimônio (tais como ciências sociais e o audiovisual), e o compartilhamento de decisões com o público.

Deste modo, a decisão aparentemente simples de ampliar o universo de bens culturais protegidos possui um importante potencial transformador que afeta as práticas institucionais como um todo. O verdadeiro desenvolvimento da prática preservacionista depende, conseqüentemente, de se evitar a absorção dos novos objetos e projetos pelas antigas rotinas e estruturas institucionais. Trata-se, antes, de estimular a crítica dos seus fundamentos ideológicos, reformular sua missão, e construir os meios técnicos adequados ao seu cumprimento.

Respondendo a essa urgente missão, o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI)² foi instituído pelo decreto nº 3.551, em 4 de agosto de 2000 estabelecendo um conjunto de diretrizes que efetivamente presidem as ações de salvaguarda dos bens imateriais registrados no Brasil. “A importância desse programa é muito grande, pois não basta identificar o que deve ser preservado: é preciso saber como fazê-lo e ter os meios necessários para isso” (NETO In: CUNHA, 2005, p.348).

Os principais objetivos deste programa são: a implementação política de inventário, registro e salvaguarda de bens de natureza imaterial; a preservação da diversidade ética e cultural do país e a disseminação de informações sobre o patrimônio cultural brasileiro a todos os segmentos da sociedade e a captação de recursos e constituição de uma rede de parceiros com vistas à preservação, valorização e ampliação dos bens que compõem o patrimônio cultural brasileiro.

² Iphan. Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=20>> Acesso em: 19 de novembro de 2008.

O Registro tem sempre como referência a continuidade histórica do bem cultural e sua relevância para a memória, identidade e formação da sociedade brasileira. Institui o compromisso do Estado em documentar, salvaguardar e produzir conhecimento sobre esse bem. As propostas de Registro devem ser sempre coletivas e ter a anuência dos grupos envolvidos. Essa forma de reconhecimento e valorização contempla o caráter dinâmico dos bens culturais imateriais e por isso o Registro deve ser refeito periodicamente.

Salvaguardar um bem cultural de natureza imaterial é apoiar sua continuidade de modo sustentável. É atuar no sentido da melhoria das condições sociais e materiais de transmissão e reprodução que possibilitam sua existência.

A salvaguarda deve, antes, estimular e fortalecer as condições de circulação (troca) e reprodutibilidade (transmissão e mudança) dos bens protegidos, ou seja, contemplar a natureza dinâmica e mutável de seus objetos. Tendo em vista que salvaguarda é atividade que desencadeia a produção de novos sentidos e que ela propicia mudanças totalmente previsíveis e controláveis, o Iphan tem construído suas ações de forma compartilhada, a partir de iniciativa do grupo afetado, ou com o consentimento deste. Assim mesmo, é necessário minimizar e monitorar os efeitos dessas ações e, para tanto, constituir indicadores que permitam avaliá-los (NETO In: CUNHA, 2005, p.9).

O conhecimento gerado durante os processos de inventário e Registro é o que permite identificar de modo bastante preciso as formas mais adequadas de salvaguarda. Essas formas podem ir desde ajuda financeira a detentores de saberes específicos com vistas à sua transmissão, até, por exemplo, a organização comunitária ou a facilitação de acesso a matérias primas.

O patrimônio imaterial não se compõe de formas fixas, mas de uma recriação permanente que tem a ver com um sentimento de continuidade em relação às gerações anteriores, ou seja, que ele é ao mesmo tempo dinâmico e histórico.

2. SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO BAIANO



Samba Olhos D'Água – Irará (24/11/2008)

Foto: Luciana Batista

O samba de roda é uma manifestação musical, coreográfica, poética e festiva presente em todo o estado da Bahia, principalmente no Recôncavo baiano.

Em sua definição mínima

constitui-se da reunião, que pode ser fixa no calendário ou não, de grupo de pessoas para *performance* de um repertório musical e coreográfico cujas características são: disposição dos participantes em círculo ou em formato aproximado, donde o nome samba *de roda*; presença possível de instrumentos musicais como o pandeiro, a viola e o prato-e-faca; cantos estróficos e silábicos em língua portuguesa, de caráter repetitivo; a coreografia, sempre feita dentro da roda, pode ser muito variada, mas seu gesto mais típico é o chamado miudinho³ (IPHAN, 2006, p.23).

Embora homens também possam dançar, há clara predominância de mulheres na dança, enquanto no toque dos instrumentos a predominância é masculina, com exceção do prato-e-faca.

Os participantes que formam a roda, por não estarem dentro dela, não dançam, a não se que se considere o bater de palmas um tipo de dança. O princípio da alternância relaciona-se também com um dos gestos coreográficos mais típicos do samba de roda, a chama umbigada⁴, ou choque de umbigos.

³ Consiste num quase imperceptível sapatear para frente e para trás dos pés quase colados no chão, com a movimentação correspondente dos quadris.

⁴ A umbigada é um sinal por meio do qual a pessoa que está sambando designa quem irá substituí-la na roda.

O samba de roda traz como suporte determinante tradições culturais transmitidas por africanos escravizados no Estado da Bahia. Essas tradições se mesclam de maneira singular a traços trazidos pelos portugueses, como os instrumentos mencionados anteriormente, e à própria língua portuguesa e elementos de sua forma poética. Tais mesclas não excluem o fato de que o samba de roda foi e é uma forma de expressão de brasileiros afro-descendentes, que se reconhecem como tais (IPHAN, 2006).

Este bem cultural foi inscrito no Livro de Registro das Formas de Expressão em 5 de outubro de 2004. O dossiê de Registro publicado pelo Iphan fundamentou a candidatura do samba de roda à III Proclamação das Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, título que foi outorgado pela UNESCO em 2005.

Desde então o Iphan tem acompanhado a elaboração e a implantação do Plano de Salvaguarda do samba de roda, com objetivo de apoiar e fomentar ações de valorização dos sambadores e sambadeiras da Bahia e a melhoria das condições deste valioso bem cultural.

Ações para salvaguarda dessa forma de expressão se encontram em andamento. Entre seus principais resultados destacam-se: maior articulação entre os praticantes, obtida a partir da criação da Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (ASSEBA); o crescimento dos convites a grupos de samba de roda para apresentações em outras localidades; a revitalização dos saberes tradicionais vinculados ao samba de roda e a realização das gestões fundamentais para a implantação de uma rede de Casas do Samba no Recôncavo baiano para intercâmbio, pesquisa, difusão e transmissão de conhecimentos, além de atividades ligadas à produção e à reprodução do samba de roda.

Tais resultados ainda que parciais, têm aumentado o respeito pelos indivíduos e grupos que fazem e transmitem essa forma de samba e aberto o caminho para que o processo de salvaguarda desse patrimônio brasileiro se torne cada vez mais sólido e autônomo.

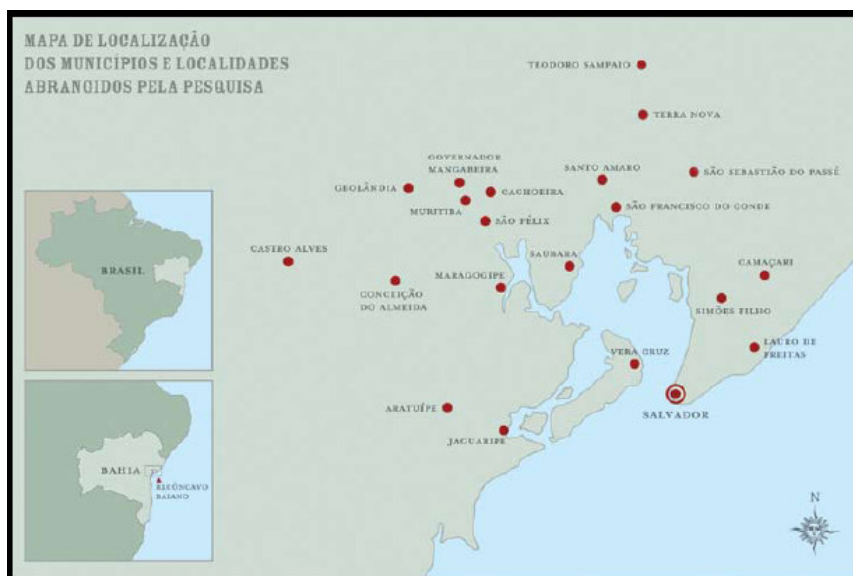
2.1. O Recôncavo e as referências históricas

O samba de roda ocorre em todo o Estado da Bahia. Apresentam inúmeras variações que parecem estar relacionadas com aspectos ecológicos, históricos e socioeconômicos das diferentes regiões do Estado. Mas o Recôncavo tem

importância fundamental na formação política, social e econômica do Estado da Bahia, além de ser também responsável pelas suas principais referências culturais e artísticas.

Na elaboração do dossiê de Registro do samba de roda foram pesquisados 21 municípios e 33 localidades, totalizando 25%⁵ da população do estado, conforme mapa a seguir (IPHAN, 2006).

Figura 2 – Mapa de localização dos municípios abrangidos pelo dossiê



FONTE: Iphan (www.iphan.gov.br)

O Recôncavo é uma invenção histórica e uma configuração cultural que nasceu da aventura de alguns portugueses, e da desventura de muitos africanos e indígenas. Portanto, trata-se de uma unidade regional que foi concebida e é situada por dentro da história dos engenhos de cana, escravidão e da indústria açucareira no Brasil.

Em outros tempos, além do mar, os rios da região também ajudavam a garantir a conexão que existia entre as cidades. O Paraguaçu, o Subaé e o Jaguaripe eram os mais importantes, contudo, enfrentam hoje uma grave situação de degradação ambiental.

Além da degradação ambiental, o Recôncavo sofre de outras mazelas.

⁵ Fonte: IBGE. Os dados populacionais correspondem à estimativa realizada em 2005, com base nos dados do Censo do ano de 2000.

A pobreza generalizada e a desigualdade social também são ali heranças compartilhadas. Criou-se ali uma economia sustentada pelas lavouras de fumo, de cana-de-açúcar e pelo trabalho de negros escravizados.

A despeito da conjuntura intra-regional a presença africana e afro-descendente foi, e continua a ser uma marca da cultura do lugar. “Tamanho predominância negra resguarde práticas culturais que são a um só tempo, uma síntese das experiências das populações africanas no Brasil, e a evidência da enorme criatividade dos seus descendentes” (IPHAN, 2006, p.28).

2.2. Samba de roda na História

As primeiras referências históricas que a manifestações culturais diretamente assemelhadas ao samba de roda datam do início do século XX, e se deve a relatos de viajantes estrangeiros que escreveram sobre suas experiências no Brasil.

A primeira menção registrada no Brasil da palavra samba data de 1938, e se encontra num jornal satírico editado em Pernambuco, mas sem nenhuma descrição ou associação específica a afro-descendentes (IPHAN, 2006).

Até a primeira metade do século XIX o termo utilizado por escrito para designar de maneira genérica os divertimentos dos negros era batuque. Só na segunda metade deste mesmo século que se passa a encontrar, principalmente na imprensa e em registro policiais, referências em profusão ao samba na Bahia.

Em 1866, o jornal Alabama publicou uma descrição mais detalhada de samba acontecido no bairro do Uruguai, em Salvador:

*“Houve samba no Uruguai
A vinte e três do passado
(...)”*

*Mestre Paulinho ferreiro
Com a viola empunhada
Acompanhava a prima
Uma chula bem tirada*

*A Marquinhas rufava
Com muito garbo o pandeiro
Custódia tirava o samba
Tocava o samba o Pinheiro
(...)”*

*Saiu então o Elias
A fazer seu roda-pé
Dá embigada no Victor
E cai sobre um canapé” (IPHAN, 2006).*

Especificamente no Recôncavo, registros documentais da palavra *samba*, no século XIX, são mais raros. Não faltam, no entanto, registros de batuques e outras manifestações musicais-coreográficas de negros.

No final do século XIX e na primeira metade do século XX, o samba baiano tornou-se objeto de interesse de intelectuais e principais estudiosos no campo afro-baiano. Este período também coincide com a ascensão do samba feito no Rio de Janeiro, como gênero de canção urbana gravada em discos e tocada na rádio. Coincide, na verdade, com o início do predomínio do modo de vida industrial e urbano, e do estabelecimento de um mercado de entretenimento de massa no país. Tais processos influenciaram a prática do samba de roda, cuja importância declinou muito em Salvador, embora tenha declinado menos em muitas partes do estado da Bahia.

2.3. Ocorrência

O samba de roda pode acontecer dentro de casa, ao ar livre, em um bar, praça ou terreiro de candomblé. Sua performance tem caráter inclusivo, ou seja, todos os presentes podem participar cantando as respostas em corais, batendo palmas no ritmo, e até mesmo dançando no meio da roda, caso a ocasião de presente.

Não há ocasiões exclusivas para a realização do samba de roda, mas há aquelas nas quais ele é indispensável. O primeiro deles refere-se às festas do catolicismo popular que são associadas, no Recôncavo, a tradições religiosas afro-brasileiras. Em particular, são célebres os sambas nas festas dos santos Cosme e Damião ou Caruru de Cosme como são mais conhecidas.

O samba de roda também é parte fundamental culto aos caboclos, entidades espirituais cultuadas no contexto afro-brasileiro. Acredita-se que os caboclos gostem de samba, e em particular das modalidades que incluem as violas⁶. Do mesmo modo, acontece depois de festas de candomblés de rito nagô ou angola, já como tradição institucionalizada e em outros casos como algo espontâneo.

Outra importante festa religiosa onde o samba de roda representante papel indispensável é a de Nossa Senhora de Boa Morte, no mês de agosto, na cidade de

⁶ Raul Lody (apud IPHAN, 2006, p.19)

Cachoeira (MARQUES, 2003). Poderíamos continuar multiplicando os exemplos: ternos de reis e folias de reis, burrinhas em vários municípios, bumba-meu-boi em Parafuso, barquinha de Bom Jesus dos Pobres, etc.

Em todas estas festividades o samba de roda é imprescindível e exerce tão bem o papel de denominador comum da cultura popular do recôncavo, ou seja, a forma mais comum e tradicional de o povo baiano festejar o seu dia-a-dia.

2.4. Cenário do Samba

A roda, que dá nome a expressão cultural não deve ser tomada num sentido literal. A forma real de disposição dos participantes pode ser antes a de um semicírculo, ou a depender do espaço onde acontece o samba, assemelha-se a um quadrado ou a um eclipse. A alusão ao formato circular tem relação com a certa igualdade formal dos participantes, estando todos a mesma distância do centro e desfrutando do direito de sambar no meio do contorno.

A roda é polarizada pelo ponto onde se agrupam os músicos. De certa forma, todos os presentes em um samba de roda são músicos, pois todos, em princípio, batem palmas e cantam *as respostas*.

O samba de roda pode ser visto também como arena privilegiada para um diálogo altamente codificado entre homens e mulheres. O erotismo é um componente estrutural do samba, expresso não só pelos corpos dos participantes, mas também pelas mais variados comentários e interjeições.⁷

É importante notar que a relação entre homens tocando e mulheres sambando é algo fundamental para o bom desenrolar do samba. A boa sambadeira estimula o tocador, do mesmo jeito que o samba bem tocado, e muito particularmente a viola bem tocada, estimulam a sambadeira (IPHAN, 2006).

2.4.1. Os instrumentos

“As pessoas que fazem o samba de roda tocam os instrumentos *disponíveis*” (IPHAN, 2006, p.42). É perfeitamente possível fazer um samba de roda sem instrumentos: cantando, batendo palmas...

“Se houve pandeiro, entrará o pandeiro, se houver timbal, melhor, e assim por diante” (IPHAN, 2006, p.42).

⁷ Ralph Waddely (apud IPHAN, 2006, P.36-37).

Mas isto não exclui o fato de que determinados instrumentos são especialmente valorizados, como é o caso da viola (notadamente no caso do samba chula⁸).

Outros instrumentos utilizados são: a sanfona de oito baixos, o realejo ou gaita de boca, os membranofones⁹ e os idiofones¹⁰. Os principais membranofones utilizados no Recôncavo são: pandeiros, atabaques, timbales, tamborins e marcação. Entre os idiofones, o mais característico do samba de roda é o prato-e-faca.



Instrumentos utilizados no samba de roda

Foto: Luciana Batista



Prato-e-faca e Tabuinhas

Foto: Luciana Batista

Ao contrário dos outros instrumentos mencionados, o prato-e-faca é tocado predominantemente por mulheres. A tocadora toca de pé, e não necessariamente numa posição próxima à do conjunto dos tocadores.

É de especial importância no samba de roda o papel das palmas, batidas dos participantes/assistentes, funcionando como uma indicação da qualidade do samba, de sua capacidade de contagiar as pessoas. Como uma espécie de derivação das palmas, alguns grupo utilizam pares de tabuinhas, que fazem os mesmos padrões rítmicos.

⁸ Neste tipo de samba, quando uma sambadeira entra na roda, as vozes se calam e passa a caber à viola o papel de protagonista musical, num diálogo com a dança. (IPHAN, 2006).

⁹ Membranofones são instrumentos de percussão, que produzem som através da vibração de membranas distendidas.

Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Membranofone>> Acesso em 20 de novembro de 2008.

¹⁰ Idiofone é um instrumento musical em que o som é provocado pela sua vibração. É o próprio corpo do instrumento que vibra para produzir o som, sem a necessidade de nenhuma tensão. Esta categoria compreende a maior parte dos instrumentos executados por atrito (como o reco-reco e o guiro), por agitação (como o chocalho, caxixi e ganzá), assim como muitos instrumentos de percussão melódica, como os xilofones. Os blocos sonoros, claves e pratos são exemplos de idiofones percutidos sem intenção melódica.

Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Idiofone>> cesso em 20 de novembro de 2008.

2.4.2. A dança

O passo mais característico do samba de roda, como já mencionado é o miudinho. “No caso das sambadeiras parece ser sempre a partir este pisoteado que as outras partes do corpo se movem simultaneamente, e a dança se desdobra.” (IPHAN, 2006, p.53).

Como os músicos normalmente estão posicionados ou ao fundo do círculo, de frente para as sambadeiras, ou ao lado delas, elas saem dançando miudinho, se requebrando e se deslocando em direção aos músicos, numa espécie de monólogo corporal, que embora seja reverencial e respeitoso, é também exibicionista (IPHAN, 2006, p. 53).

Ao término do seu solo, a sambadeira dá uma umbigada na próxima, que irá então por sua vez correr a roda. A umbigada é muitas vezes imperceptível e pode também ser trocada por outro gesto indicativo da escolha, como erguer os braços na frente do outro, por exemplo.



Umbigada entre sambadeiras

Foto: Luciana Batista



Sambadeira correndo a roda

Foto: Luciana Batista

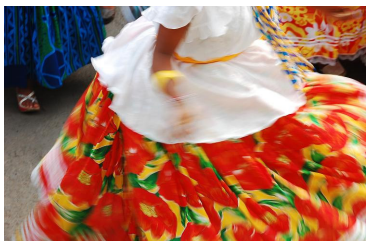
Uma das mais evidentes convenções coreográficas do samba de roda diz respeito ao uso do espaço dentro da roda. “Quem entrar na roda pra sambar, tem que correr a roda¹¹” (IPHAN, 2006, p.55). Esta regra coreográfica acaba por revelar não só a interdependência da música e da dança, mas também o relacionamento íntimo estabelecido entre o músico que toca o samba, com a sambadeira.

Outro aspecto coreográfico fundamental do samba de roda diz respeito ao papel exercido pela parte inferior do corpo. Os pés são o centro gerador de movimentos, que repercutem para o resto do corpo.

¹¹ “Correr a roda significa dançar, não em um mesmo local, mas extrapolando os limites espaciais da própria esfera do movimento” (IPHAN, 2006, p.55).

(...) embora no samba os pés comandem os movimentos do resto do corpo, como um centro gerador de movimento, o corpo da sambadeira – da ponta dos pés até a cabeça – se move como um todo (IPHAN, 2006,p.56).

2.4.3. A indumentária



Indumentária: baiana tradicional

Foto: Luciana Batista



Vestimenta tipo fardamento/uniforme

Foto: Luciana Batista



Traje masculino

Foto: Luciana Batista

Não há uma regra fixa na indumentária dos participantes do samba de roda, simplesmente se dança com a roupa que está no corpo. Em geral, as pessoas se vestem com roupas do cotidiano, aquelas que usam no dia-a-dia, para trabalhar.

Mas nota-se que para as sambadeiras a saia ampla, comprida, franzida na cintura e rodada é boa para a expressão corporal. Esse tipo de saia proporciona maior mobilidade e amplitude aos movimentos, produzindo no espectador uma sensação estética de vitalidade e deleite. Por outro lado, uso de roupas modernas como saias justas, calças compridas dificultam a movimentação dos quadris e pernas.

Naqueles grupos que apresentam uma indumentária uniforme e padronizada, as sambadeiras usam um traje típico baseado no símbolo da tradicional baiana, ou seja, saia ampla, comprida e franzida na cintura (...) com tecido estampados em cores vivas e contrastantes (...) colares de cores diversas; brincos e pulseiras de diversos estilos (...) (IPHAN, 2006, p.60).

Outros grupos já possuem seus trajes tipo fardamento ou uniforme, todos de uma mesma cor, utilizando tecidos estilo malha fria, normalmente com o nome do grupo de samba de roda e a cidade proveniente, e algumas vezes com nomes de apoiadores. A combinação das cores da roupas não obedece, claramente, a nenhum padrão estético especial e também não segue a nenhuma tendência da moda atual.

A maioria das sambadeiras usa sandálias, mas em alguns grupos elas se apresentam descalças. Quanto aos homens, usam sapatos e muitas vezes também dançam descalços, dependendo do local onde se samba.



Santo Amaro – 14/09/2008

Foto: Luciana Batista



Saubara – 31/08/2008

Foto: Luciana Batista



Irará – 24/08/2008

Foto: Luciana Batista

No que se referem aos músicos, alguns utilizam indumentária fardada, como as sambadeiras, e em muitos outros prevalece à vestimenta do cotidiano. Em algumas localidades, os músicos usam chapéu de couro ou palha.

2.4.4. Os saberes

A transmissão dos saberes envolvidos na realização do samba de roda vem sendo feita por meio da observação e imitação.

“O papel da família é bastante importante no estímulo e nas oportunidades de observação do samba” (IPHAN, 2006, p. 62). Nem sempre esta observação é passiva quanto parece, havendo em muitos casos uma intencionalidade educativa, tanto por parte dos mais velhos, quanto da própria criança.

O mundo do aprendizado do samba de roda é separado por gêneros. As meninas aprendem a sambar com as mulheres, que as introduzem nos passos e movimentos, e adotam a postura de madrinhas.

Em alguns casos foi observado e ouvido que as sambadeiras experientes sem responsabilizam por uma ou duas meninas, que inclusive entram na roda junto a *essas madrinhas*, sambando paralelamente de forma discreta, acompanhando os seus passos e caminhos na roda. Esse aprendizado dentro da roda, como em outros momentos fora da roda, também pode ser visto como uma introdução ao mundo feminino (...) (IPHAN, 2006, p.64).

Os homens também procuram envolver os rapazes no samba, ensinando-os a tocar os diversos instrumentos.

Muitas vezes o gosto dos rapazes pelo samba é herança, mas nem sempre este é o fator decisivo. (...) percebe-se que muitas vezes fala mais alto o

pendor individual do jovem, talvez o que se chama de talento (IPHAN, 2006, p.64).

Assim como no caso das moças em relação às mulheres, o samba também serve de via de introdução dos rapazes no mundo dos homens.

Mas este papel do samba não é tão proeminente no caso masculino, que, ademais, traz conflitos maiores entre as hierarquias e comportamentos tradicionais dos sambadores, e o estilo de convívio mais democrático dos jovens rapazes (IPHAN, 2006, p.65).



Menina sambadeira

Foto: Luciana Batista



Jovem sambador

Foto: Luciana Batista

3. FOTOGRAFIA DOCUMENTAL

O caráter de representação é inerente à fotografia.

A imagem fotográfica entendida como documento/representação contém em si realidades e ficções. Essas imagens, entretanto, não se esgotam em si mesmas. Elas nos mostram um fragmento selecionado da aparência das coisas, das pessoas, dos fatos, tal como foram estética e ideologicamente congelados num dado momento de sua existência/ocorrência. (KOSSOY, 2002).

A fotografia é sempre uma representação a partir do real intermediada pelo fotógrafo, que a produz segundo sua forma particular de compreensão daquele real, seu repertório, sua ideologia. A fotografia é resultado de um processo de criação/construção técnico cultural e estético elaborado pelo fotógrafo.

Assim como as demais fontes de informação históricas, as fotografias não podem ser aceitas imediatamente como espelhos fiéis dos fatos.

Assim como os demais documentos, elas são plenas de ambigüidades, portadoras de significados não explícitos e omissões pensadas. Seu potencial informativo poderá ser alcançado na medida em que esses fragmentos forem contextualizados na trama histórica em seus múltiplos desdobramentos (sociais, políticos, econômicos, religiosos, artísticos, culturais, entre outros) que circunscreveu no tempo e no espaço o ato da tomada do registro (KOSSOY, 2002, p.22).

No momento do enquadramento, o fotógrafo afasta uma parte do mundo e torna a fotografia um pedaço de um espaço referencial sem fim. Porém toda essa referência rejeitada é de essencial importância para a experiência de fotografar.

Em outras palavras, qualquer recorte fotográfico situa uma articulação entre espaço representado (o interior da imagem, o espaço de seu conteúdo, que é o plano de espaço referencial transferido para a foto) e o espaço de representação (a imagem como suporte de inscrição, o espaço do continente, que é construído arbitrariamente pelos bordos do quadro). É esta articulação entre espaço representado e espaço de representação que constitui o espaço fotográfico propriamente dito (Dubois, 1994, p.209).

Segundo o autor, essa parte que não foi retida no momento do clique, apesar de estar ausente no campo da representação, marca a sua presença através da relação de proximidade com o espaço recortado. “Sabe-se que esse ausente está presente, mas fora de campo, sabe-se que esteve ali no momento da tomada, mas ao lado” (DUBOIS, 1994, p. 179-180).

Em outras palavras, o que uma fotografia não mostra é tão importante quanto o que ela revela. Mais exatamente, existe uma relação — dada como inevitável, existencial, irresistível — do fora com o dentro o que faz com que toda fotografia se leia como portadora de uma “presença virtual”,

como ligada consubstancialmente a algo que não está ali, sob nossos olhos, que foi afastado, mas que se assinala ali como excluído (DUBOIS, 1994, p. 179).

O documento fotográfico é uma representação a partir do real, uma representação onde se tem registrado um aspecto selecionado daquele real. “O chamado testemunho, embora registre em seu conteúdo uma dada situação do real – o referente – sempre se constitui numa elaboração, no resultado final de um processo criativo, de um modo de ver e compreender especial, de uma visão de mundo particular do fotógrafo; e ele que, na sua mediação, cria/constrói a representação” (KOSSOY, 2002, p.59).

O conceito de fotografia documental é muito amplo, admitindo variadas interpretações. Toda fotografia pode ser lida a partir de uma perspectiva documental, se considerar que responde a inquietudes, dúvidas, afirmações ou negações a uma época e um contexto particular do criador; que tem a ver com ideologias, crises, crenças, sonhos, utopias, realidades, etc.

Documentar é interpretar e comunicar, é ser capaz de perceber e transmitir, de refletir e compartilhar, de esclarecer perguntando, de questionar afirmando, de negar mostrando, de apoiar escondendo, de entender confrontando. A fotografia documental está caminhando para novos rumos, da mesma forma que a comunicação (BAURET, 2000).

O conceito de fotografia documental também pode se referir à chamada fotografia social, documental social ou também testemunhal. Este gênero se remete à documentação das condições e do meio em que o homem se desenvolve, tanto em forma individual como social e, nesse sentido, seu nível de complexidade é mais denso (LEDO, 1998).

Um dos objetivos do documentarismo social é gerar precisamente consciência social. Essa consciência pode ter o caráter de denúncia, com a intenção de produzir mudança, transformação (não transformando efetivamente por ser fotografia, mas apontando o que precisa ser mudado). Este tem sido o principal objetivo da maioria dos fotógrafos documentais através da história. Além deste objetivo, outros fotógrafos podem também, ter como finalidade, o conhecimento de si mesmo e a compreensão da humanidade. Como gênero, o documentarismo social, tem sido um dos mais prolíficos de toda a história, e de maior impacto social e cultural.

Para finalizar a busca por um conceito de fotografia documental apresento a definição de fotografia documental feita por Graham Clarke (1997) em *The Photograph*, no qual o autor fala da fotografia documental como uma prática fotográfica de forma íntima, mais uma vez afirmando a tese de que o trabalho documental é um trabalho de autoria, é tanto de expressão pessoal quanto pode ser uma representação ou evidência de um fato.

The documentary photography is equally one to the most intimate forms of photographic practice and, in turn, one that explicitly associates itself with public space. It assumes a bond between reader and subject, buoyed up by an assumed mandate not just to record, but to expose: the 'camera with a conscience'¹² (CLARKE, 1997, p.145).

Do ponto de vista estético, o documentarismo oferece um amplo campo de realização para fotógrafos criativos, dado que a aproximação a qualquer tema transita pelo ponto de vista pessoal de interpretar a realidade. Ao reconhecer a categoria autoral do trabalho documental, na qual o ator principal não é só a realidade, sendo também o criador, o fotógrafo; potencializam-se os usos políticos e ideológicos do meio.

O documentarismo fotográfico, de acordo com o historiador de fotografia espanhol Yáñez Pólo (1994) traz “aquela qualidade de algo passado, objetivamente registrada e apresentável ao espectador em suporte fotográfico”. A fotografia é memória e com ela se confunde.

O objetivo desse gênero é testemunhar, instruir e informar. Para o historiador espanhol, a estrutura da fotografia documental tem três núcleos compositivos. O primeiro é o **fator ético**, implícito no fato de buscar a verdade mediante o testemunho da realidade. O segundo é o **fator documental**, ou o poder de despertar o interesse do espectador pelo simples decorrer do tempo, que surge de uma comparação inconsciente entre o mundo em que se vive e o tempo representado na imagem. Este fator pode ver-se afetado pela temática do documento ou pelas análises sobre sua significação que se põe em prática. O terceiro fator é o **objetivismo**, influenciado pelas decisões técnicas e compositivas do fotógrafo. Dentro desta categoria, situa-se claramente a fotografia de reprodução de obras de arte e patrimônio artesanal ou antropológico.

¹² A fotografia documental é igualmente uma das formas mais íntimas de prática fotográfica e, ao mesmo tempo, uma que está explicitamente associada com o espaço público. Assume uma ligação entre o leitor e o assunto, marcada por um mandato de não somente de gravar, mas de expor: a 'câmera com uma consciência'. (tradução nossa)

O que as fotografias documentais provocam na consciência das pessoas, condicionando em alguns aspectos, condutas e até sustentando ideologias, não é menos intenso do que qualquer outra criação artística poderia provocar.

A fotografia é, em síntese, uma representação elaborada cultural/estética/tecnicamente e que, o índice e o ícone, inerentes ao registro fotográfico – embora diretamente ligados ao referente contexto da realidade -, não podem ser compreendidos isoladamente, ou seja, desvinculados do processo de construção da representação.

(...) passa justamente pela “desmontagem” do processo de construção que teve o fotógrafo ao elaborar uma foto, pelo eventual uso ou aplicação que esta imagem teve por terceiros e, finalmente, pelas “leituras” que dela fazem os receptores do longo do tempo (KOSSOY, 2002, p.134).

Sua interpretação é elaborada em consonância com seu repertório cultural, seus conhecimentos, suas convicções morais, éticas, religiosas, seus interesses, seus preconceitos e seus mitos.

4. ELABORAÇÃO DO LIVRO FOTOGRÁFICO

A execução desse trabalho envolveu diversos profissionais e atores diferentes em quase um ano de pesquisa, e pode ser dividida em três etapas.

1ª Etapa – PESQUISA

A fase de planejamento do trabalho compreendeu a realização de um levantamento de dados, de pesquisa bibliográfica sobre patrimônio imaterial, samba de roda, fotografia documental, além de pesquisa de imagens e fotógrafos que já trabalharam com o mesmo objeto estudado ou com temática semelhante. A sistematização de um cronograma de trabalho e leituras, e a pré-seleção das cidades e grupos a serem registrados foi formulada.

Do mesmo modo faz parte dessa etapa a de viagem¹³ para conhecimento da região do Recôncavo, da Casa do Samba em Santo Amaro da Purificação, e realização dos primeiros registros fotográficos.

Também nesta fase, foram efetuadas entrevistas com profissionais (antropólogos e pesquisadores) da Superintendência Regional do Iphan em Salvador e da Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia.

2ª Etapa – REGISTRO FOTOGRÁFICO

Consiste na associação das condições existentes com as previstas na etapa anterior para colocar em prática o planejado.

Foram mapeados eventos e festejos em que os grupos de samba de roda estariam presentes. A partir daí, foi elaborado um roteiro de viagens baseado nesses dados. As principais celebrações e eventos mapeados foram: a Festa da Nossa Senhora da Boa Morte e um projeto da Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia com apoio da Fundação Cultural do Estado e da Secretaria de Cultura do Estado intitulado Circuito do Samba.

Nesta etapa, foram realizadas ao todo 5 (cinco) viagens para registro e coleta de dados, entre os meses de agosto e setembro de 2008. Foram cinco

¹³ Viagem realizada nos dias 14, 15 e 16 de setembro de 2007 para Santo Amaro da Purificação.

idades distintas do Recôncavo baiano visitadas – Cachoeira, Irará, Saubara, Santo Amaro e Terra Nova – e 21 grupos de samba de roda fotografados.

Tabela 1 – Roteiro de Registros Fotográficos

ROTEIRO DE REGISTROS FOTOGRÁFICOS				
Visitas	Data	Localidade	Grupos de samba de roda	Cidade de origem dos grupos
1	14, 15 16/09/2007	Santo Amaro da Purificação	Samba Nosso	Santo Amaro da Purificação
2	15/08/2008	Cachoeira	Samba de Roda Filhas de Yamim	Cachoeira
3	24/08/2008	Irará	Lindro Amor São Cosme e Damião	Irará
			Pisadinha do Pé Firme	Irará
			Samba Caquende	Cachoeira
			Samba de Dona Cadu	Maragogipe
			Samba Nosso	Santo Amaro da Purificação
			Samba Olhos D'Água	Irará
4	31/08/2008	Saubara	Brilhantes de Irará	Irará
			Filhos da Terra	Terra Nova
			Samba de Maragogó	Maragogipe
			Samba de Roda Raízes de Acupe	Acupe (Santo Amaro)
			União Teodoreense	Teodoro Sampaio
5	14/09/2008	Santo Amaro da Purificação	Filhos do Varre Estrada	São Félix
			Pisadinha do Pé Firme	Irará
			Samba das Raparigas	Saubara
			Raízes da Pitanga	Simões Filho
6	28/09/2009	Terra Nova	Raízes da Terra	Terra Nova
			Filhos de Nagô	São Félix
			Coisas de Berimbau	Conceição do Jacuípe
			Sensação do Samba	Santo Amaro da Purificação
			Samba Chula de São Braz	Santo Amaro da Purificação
			Samba Solo	Santo Amaro da Purificação
			Samba de Roda Raízes de Acupe	Acupe (Santo Amaro)

No princípio foi difícil decidir o que registrar, ou melhor, o que não deveria ser registrado para esse trabalho. Na segunda viagem deste ano, para a cidade de Irará, regressei com tanto material, que não sabia ao certo por onde começar a fazer a pré-seleção.

Após uma importante orientação com o Prof. José Mamede, passei a organizar melhor os meus pensamentos e a exercitar o meu olhar. Defini quais eram os pontos comuns e distintos entre todos os grupos de samba de roda que estavam sendo registrados, e passei a me concentrar em alguns detalhes e ações: a roda, as sambadeiras, os sambadores e seus instrumentos, a interação do público, os pés e

as crianças. Acredito que este tenha sido um momento crucial para todo o desenrolar desta etapa.

Outro ponto fundamental da orientação com o Prof. José Madede foi o retorno imediato que obtive com em relação às fotografias que estavam sendo tiradas. No início estava muito preocupada com o cenário em que o samba de roda se daria, ou seja, se haveria muitas interferências externas, como fios de instrumentos, caixas de som enormes, técnicos de som, faixas, letreiros de restaurantes, etc. Estava ainda com uma visão confusa e equivocada de como deveria ser o livro fotográfico, que na realidade, pretende ter um forte caráter documental e não apenas estético-artístico. A partir de então me senti mais livre para ousar e mais confortável com o cenário em si.

O equipamento fotográfico utilizado para fotografar foi uma câmera Nikon D40, com cartão de memória Lexar Professional (SDCH) de 4 GB, lente Nikkor 18-200mm f/3.5-5.6G IF-ED, Sigma 30mm F1.4 EX DC HSM, Filtro Hoya UV, Filtro Hoya Polarizador e tripé.

Nessa etapa também foram convidados profissionais, estudiosos e pesquisadores a contribuírem com o livro, através de textos, relatos e depoimentos. Todos estes profissionais de alguma forma estão ligados ao samba de roda, a estudos da cultura negra, música e fotografia.

No final de setembro convidei 11 (onze) pessoas para colaborarem com o livro. Estas pessoas foram: Rosildo Moreira do Rosário e Edivaldo Bolagi da Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (ASSEBA), José Carlos Capinam da Sociedade Amigos da Cultura Afro-Brasileira (AMAFRO), Francisca Marques da Associação de Pesquisa em Cultura Popular e Música Tradicional do Recôncavo, Arlete Soares (fotógrafa), Leonardo Falangola da Superintendência Regional do Iphan na Bahia, Prof. Dr. Carlos Sandroni (etnomusicólogo e coordenador do dossiê do samba de roda do Iphan), Dona Dalva Damiana do Samba de Roda de Suerdieck, Prof. Dr. Ordep Serra (antropólogo), Katharina Döring (professora de Arte-Educação da UNEB e pesquisadora do samba de roda), Prof. Dr. Ari Lima (professor da UNEB) e Karla Brunet (fotógrafa).

Obtive no prazo determinado (até o dia 20 de outubro de 2008) os textos e depoimentos de cinco desses profissionais: Leonardo Falangola, Katharina Döring, Dona Dalva Damiana, Prof. Ordep Serra e Karla Brunet. Considero que a colaboração dos mesmos foi de grande importância para o enriquecimento da

publicação, e acredito também que não ficou prejudicada pela falta de alguns textos, tendo assim as principais temáticas abordadas.

Posteriormente recebi os textos do Prof. Ari Lima e de Rosildo Moreira do Rosário, que infelizmente não fizeram parte da publicação por conta prazo de impressão do livro.

Esta fase também incluiu o processo de curadoria realizado pela fotógrafa baiana Valéria Simões. A idéia era ter a opinião de uma conceituada fotógrafa que já havia realizado ensaios com o mesmo direcionamento.

Valéria é graduada em Artes Plásticas pela Universidade Federal da Bahia e trabalha como fotógrafa desde o início dos anos 1990. O que mais me encanta no trabalho de Valéria Simões é como ela retrata a poesia do cotidiano mantendo sempre suas cores e nuances.

Após algumas conversas via e-mail, encontrei pessoalmente com a fotógrafa no mês de outubro, e entreguei um CD com 240 fotografias para que fosse realizada a curadoria selecionando 80 fotos. O acordado foi que realizaríamos esta curadoria conjuntamente, e após a seleção de Valéria ainda fiz algumas considerações.

3ª Etapa – CONCEPÇÃO E ELABORAÇÃO DO LIVRO FOTOGRÁFICO

A colaboração de alguns amigos da área de fotografia e design foi essencial nesse momento.

João Milet Meirelles, fotógrafo, foi importantíssimo no processo de tratamento das imagens. A princípio Valéria Simões realizaria a edição final das fotos, mas por conta da agenda da fotógrafa, não foi possível. João realizou o tratamento das imagens em apenas um dia, surpreendendo minhas expectativas. Conseguiu dar uma unidade tonal para as fotos e criando uma atmosfera coesa. Tivemos que fazer poucos ajustes juntos, o que facilitou muito o trabalho.

Elizabeth Ponte, amiga e colega de trabalho, me auxiliou na revisão dos textos e depoimentos.

A amiga e designer Mariana Neri ficou responsável pelo projeto gráfico e criação do livro utilizando o software do site Blurb, onde imprimir os livros. A indicação deste site foi feita pelo orientador e professor José Mamede, após a impressão de um livro fotográfico seu sobre uma viagem a Buenos Aires.

Constatamos que o serviço prestado era de ótima qualidade, e a utilização do software disponibilizado na própria página da loja¹⁴ (www.blurb.com) era de fácil compreensão e manuseio. Além disso, a confecção do livro nos Estados Unidos e seu frete ficaram em 150% vezes mais barato do o orçamento em lojas especializadas em São Paulo.

O formato do livro foi decidido juntamente com o professor José Mamede e ficou assim definido: 33 x 28 com, 80 páginas e Papel Premium.

A designer tomou conhecimento do site e do software aproximadamente 3 (três) meses antes de criarmos efetivamente o livro, o que facilitou muito, pois assim pode praticar e criar alguns layouts para que fôssemos discutindo e amadurecendo o projeto gráfico.

Desde o primeiro momento, pensei em criar um livro com um projeto gráfico e editorial leve e elegante. Queria algo diferente do que costuma ser publicado sobre essa temática ou sobre abordagens parecidas relacionadas à cultura popular ou do interior do estado, principalmente no que diz respeito à utilização de certos elementos como babados, rendas, fuxicos, chitas, palhas, fontes clichês, entre outros. Não queria que os elementos extras chamassem mais atenção do que as fotografias, e optando por não utilizá-los, acredito ter criado uma atmosfera para que as imagens fossem mais bem contempladas. Ao comentar sobre estas idéias com a designer, ela prontamente concordou o que fez com que o trabalho fluísse levemente.

A divisão dos capítulos se deu respeitando os pontos comuns e distintos entre os grupos de samba de roda que estavam sendo registrados, já estabelecidos na etapa anterior. A idéia de titular cada capítulo com um nome de letra de samba de roda se deu após conversas com a própria designer e com alguns amigos. Pesquisamos inúmeras letras e chegamos à seguinte escolha e disposição dos capítulos:

a) Capítulo 1: Marido, eu vou samba

Letra de Dona Dalva Damiana de Freitas. Capítulo que introduz as sambadeiras, mulheres do Recôncavo, sempre prontas a entrar na roda e sambar. Procurei retratar essas personagens femininas em suas diversas nuances e esplendor. Momentos como a umbigada, a disposição e o correr a roda, indumentária, interação

¹⁴ BLURB. Disponível em <<http://www.blurb.com>> Acesso em 22 de novembro de 2008.

com os sambadores, a dança e os gestos coreográficos mais característicos, e atividades predominantemente femininas como o tocar do prato-e-faca foram aqui retratadas.

b) Capítulo 2: Vamos cantar esse Reis

Samba tradicional do Recôncavo adaptado pelo grupo Samba da Capela de Conceição da Almeida. Capítulo que apresenta os instrumentos do samba de roda, os cantadores e o universo predominantemente masculino. Mas também não se esquece da presença feminina com o prato-e-faca e as tabuinhas. Busquei retratar a variedade de instrumentos utilizados e formações possíveis.

c) Capítulo 3: Roda pião, olêê baiana

Samba de Zeca Afonso adaptado pelo grupo Samba Chula Filhos da Pitangueira. Capítulo que finalmente apresenta a roda, disposição em círculo dos participantes do samba que dá nome a expressão cultural. Procurei legitimar o formato circular ou de semicírculo que constitui a arrumação dos sambadores e sambadeiras, tomando fotos de diferentes ângulos, que evidenciassem ainda mais essa característica. Além disso, fotos em movimento das longas e coloridas saias das sambadeiras foram utilizadas para também remeter à roda, ou uma roda dentro da outra.

d) Capítulo 4: Arrasta a sandália

Samba tradicional do Recôncavo com adaptação do grupo Sambadores de Mutá e Pirajuía. Capítulo que se volta para os pés. Como já mencionado anteriormente, os pés são o centro gerador de movimentos no samba de roda, que repercutem para o resto do corpo. Tentei transmitir esta sensação de movimento e fazer menção às tradições negras e influências das manifestações afro-descendentes desse país.

e) Capítulo 5: Eu vi o sol, vi a lua clarear

Samba tradicional do Recôncavo com adaptação do grupo Samba de Roda Amor de Mamãe. Capítulo que apresenta o outro personagem do samba. Além das sambadeiras e sambadores, existem personagens indispensáveis para que o samba de roda aconteça: o público. Este sempre que possível interage com os atores principais, batendo palmas, cantando e até mesmo correndo a roda. Busquei transmitir a alegria e interação das pessoas ao participarem de uma roda de samba.

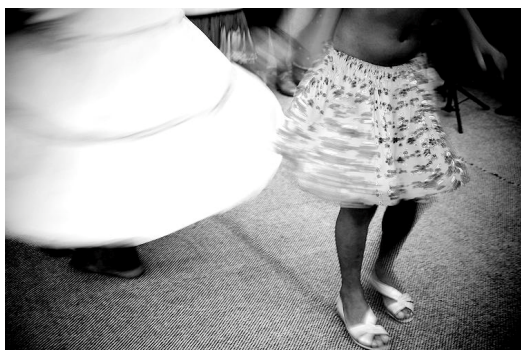
Ao mesmo tempo, procurei fazer referência ao aprendizado do samba que se dá por imitação e observação.

f) Capítulo 6: No meu castelo de sonho

Samba de Zeca Afonso adaptado pelo grupo Samba Chula Filhos da Pitangueira. Capítulo que encerra o livro faz uma homenagem às crianças, futuros atores principais e multiplicadores do samba de roda. Prossegue-se aqui com a idéia do capítulo anterior, retratando o aprendizado do samba de roda, remetendo ao passar do tempo e à tradição e transmissão dos saberes que continuam.

Uma difícil decisão teve que ser tomada para determinar qual foto estaria na capa do livro.

Separámos inicialmente 5 (cinco) fotos, que foram testadas no programa do Blurb, e restando por fim essas duas:



Em Saubara (24/08/2008)

Foto: Luciana Batista



Samba de Roda Filhas de Yamim (15/08/2008)

Foto: Luciana Batista

Após refletir muito, optei pela primeira opção, pois acredito que representa melhor o samba de roda. A indumentária da primeira foto foi o tipo mais comum encontrando durante todo o processo de registro. Mostram algumas variáveis e vários atores do samba de roda: a sambadeira descalça (mulher e pés), a criança (aprendizado, imitação, observação) e ao fundo, quase imperceptível, os sambadores com seus instrumentos, compondo todo o cenário do samba. Acredito que a opção pela foto em preto em branco se deu pelos fortes contrastes e por fazer alusão aos registros documentais tradicionais.

O título do livro *Samba dá foto* foi pensado juntamente com o professor José Mamede e faz alusão ao que o samba pode dar. Pode dar integração entre amigos, animação para dançar e cantar, saudades de alguém, pode dar... foto.

Todo o processo de criação e confecção do livro se deu em apenas 6 (seis) dias, no período de 30 de outubro a 5 de novembro de 2008. Todo procedimento foi de fato iniciado após a curadoria de Valéria Simões e o tratamento das imagens por João Milet Meirelles. Além do software do Blurb, utilizamos o *Adobe Photoshop*.

No dia 5 de novembro de 2008 o livro foi encaminhado para os Estados Unidos para a confecção, através de um *upload* do arquivo no próprio site do Blurb. O livro chegou a minha casa no dia 19 de novembro, três dias antes do programado.

A última etapa desse processo prevê a conclusão da memória descritiva do trabalho e a apresentação para a banca examinadora.

4.1. Orçamento

Orçamento do projeto samba dá foto						
Item	Descrição	Quantidade	Unidade de Despesa	Número	Valor Unitário	Total
Mapeamento e Reconhecimento do Objeto/ Visitas						
1	Transporte - interior da Bahia	6	Trajetos	2	16,00	192,00
2	Alimentação	1	Diária	6	8,00	48,00
3	Taxi	6	Trajetos	2	20,00	240,00
					Subtotal 1	480,00

Livro Fotográfico						
4	Revelação (copião)	1	Unidade	100	0,54	54,00
5	Designer Gráfico	1	Serviço	1	500,00	500,00
6	Tratamento de Imagem	1	Serviço	1	150,00	150,00
7	Impressão teste - páginas do Livro	1	Unidade	15	3,30	49,50
8	Impressão do Livro (Site Blurb) Formato 33 x 28 cm, 80 páginas, papel Premium	1	Unidade	4	180,00	720,00
9	Frete Express	1	Serviço	1	388,00	388,00
					Subtotal 2	1.861,50

VALOR TOTAL DO PROJETO	R\$ 2.341,50
-------------------------------	---------------------

4.2. Visitas

O gráfico abaixo é uma evolução do número de visitas a versão digital do livro “Samba dá foto” obteve no site do Blurb até a presente data (23/11/2008).

Figura 3 – Demonstrativo de visitas do livro “Samba dá Foto” no site Blurb



FONTE: Blurb (www.blurb.com)

CONCLUSÃO

A criação do livro fotográfico *Samba dá foto – Um exemplo de documentação do patrimônio imaterial* foi, para mim, um grande desafio. Este trabalho incluiu não só a prática da fotografia, mas também a concepção gráfica e editorial da publicação.

Algumas dificuldades foram encontradas pelo caminho, tornando a concretização do trabalho em uma realização pessoal, contribuindo para o meu crescimento pessoal e profissional.

A confecção do livro fotográfico me possibilitou exercitar as competências de produtor cultural para fazer com que acontecesse de forma organizada, e solucionar da melhor maneira possível os obstáculos que se apresentassem. Mas principalmente, me permitiu exercer uma vertente artística que sempre esteve presente, ao expressar a minha visão sobre uma temática tão multidisciplinar como o samba de roda.

O objetivo foi alcançado. Considero o produto do trabalho de qualidade técnica e criativa e, sobretudo, de caráter documental. Amadureci o meu olhar e minhas técnicas, ganhando confiança para encontrar o formato idealizado.

Acredito ter conseguido desenvolver um projeto que conduz a uma maturação da percepção visual, ao questionamento sobre o que parece ser mais uma expressão cultural, tão familiar e cotidiana para os baianos que muitas vezes não reparamos na riqueza de suas formas, na expressão de seus traços, no volume de suas cores e nos seus infinitos movimentos.

O que está apresentado nesse trabalho de graduação não é apenas um produto comunicacional, mas toda uma produção – como não poderia deixar de ser – que começa no desejo de realizar e só se conclui agora, com o compartilhamento de seus resultados.

Este trabalho me fez perceber que existe um caminho como fotógrafa para mim.

A pesquisa sobre o samba de roda do Recôncavo baiano e a confecção do livro *Samba dá foto* marcam o início de um portfólio que pretendo seguir complementando.

REFERÊNCIA BIBLIOGRAFICA

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Tradução de Manuela Torres. 1. ed. Lisboa: Edições 70, 2006. 141 P. Título original: La Chambre Claire.

BAURET, Gabriel. *A Fotografia*. 1. ed. Lisboa: Edições 70, 2000. 136 p.

CLARKE, G. *The photograph*. Oxford; New York: Oxford University Press. 1997.

CUNHA, Manuela Carneiro da (Coord). *Revista do Patrimônio: Patrimônio Imaterial e Biodiversidade*. 1. ed. Brasília, DF: Publicação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2005.

DÓRING, Katharina. *O samba de roda do Sembagota: tradição e contemporaneidade*. Dissertação de Mestrado em Música, UFBA, 2002.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1994.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a Fotografia*. Tradução de Arlindo Machado. 1. ed. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1998. Título original: Für eine Philosophie der Fotografie.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Dossiê para registro do samba d roda do Recôncavo baiano*. – Brasília, DF: Iphan, 2006.

KOSSY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. 3. ed. São Paulo, 2002. 149 p.

LEDO, Margarita. *Documentalismo Fotográfico: êxodos e identidade*. Madrid: Cátedra, 1998.

LODY, Raul. *Samba de Caboclo*. Cadernos de Folclore. Rio de Janeiro: Funarte, 1977.

MARQUES, Francisca. *Samba de roda em Cachoeira, Bahia: uma abordagem etnomusicológica*. Dissertação de Mestrado em Música, UFRJ, 2003.

SAMAIN, Etienne (Coord). *O Fotográfico*. 2. ed. São Paulo: Editora Huctec/Editora Senac São Paulo, 2005.

YÁÑEZ POLO, M.A. *Diccionario de conceptos, tendencias y estilos fotográficos*. Edit. SHFE. Sevilla, 1994.

BIBLIOGRAFIA

ADAMS, Ansel. *A Câmera*. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2000.

ANG, Tom. *Fotografia Digital: uma introdução*. Tradução de Carlos Szlak. 2. ed. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2007. Título original: Digital Photography: an Introduction.

ARANTES, Antônio Augusto. *O que é Cultura Popular*. 14. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BOOTH, Wayne C; COLOMB, Gregory G; WILLIAMS, J. Mark G. *A arte da Pesquisa*. Tradução de Henriqueta A. Rego Monteiro. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 352 p. Título original: The Craft of Research.

BRAGA, José Luiz. *O Problema de Pesquisa - Como começar*. Disponível em: <<http://www.unisinos.br/ppg/files/7.pdf>>. Acesso em: setembro de 2007.

BRAGA, José Luiz. *Planejamento de Observação*. Disponível em: <<http://www.unisinos.br/ppg/files/6.pdf>>. Acesso em: setembro de 2007.

BRAGA, José Luiz. *Relações da Teoria com Projetos de Pesquisa*. Disponível em: <<http://www.unisinos.br/ppg/files/4.pdf>>. Acesso em: março de 2008.

FREEMAN, Michael. *Manual de Fotografia Digital - Retrato Fotográfico*. Lisboa: Contralivros, 2005.

LARAIA, Roque dos Santos. *Cultura: um conceito antropológico*. 18. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SANTOS, José Luiz dos. *O que é Cultura*. 16. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

SOUGEZ, M.L. *História da Fotografia*. Lisboa: Dinalivro, 2001.