



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA DA BAHIA
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
PRODUÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA**

CARENINA CONCEIÇÃO DOS SANTOS

**SAMBA DE RODA: POLÍTICAS PÚBLICAS, MEMÓRIA E
IDENTIDADE NO RECÔNCAVO BAIANO.**

Salvador
2011

CARENINA CONCEIÇÃO DOS SANTOS

**SAMBA DE RODA: POLÍTICAS PÚBLICAS, MEMÓRIA E
IDENTIDADE NO RECÔNCAVO BAIANO.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso
Produção em Comunicação e Cultura, Departamento de
Comunicação, Universidade Federal da Bahia.

Orientador: Prof. José Roberto Severino.

Salvador
2011

SUMÁRIO

Introdução-----	4
Capítulo 1:	
1. Samba de Roda - Identidade e Memória-----	5
1.1. O inventário e o samba-----	11
1.2. O Samba de Roda-----	12
Capítulo 2:	
2. Cultura Popular e Políticas Públicas-----	17
2.1. Exposição Samba de Roda Memória e Vida-----	25
Capítulo 3:	
3. Samba de Roda em Acupe-----	39
Conclusão-----	43
Referência-----	46

Introdução

Considerando cultura como “sistemas de significados, os valores, crenças, práticas e costumes; ética, estética, conhecimentos e técnicas, modos de viver e visões de mundo que orientam e dão sentido às existências individuais em coletividades humanas”. (VIANNA, s/data, p.01). Este trabalho propõe analisar a cultura do samba de roda no distrito de Acupe em Santo Amaro da Purificação recôncavo baiano, com o olhar sobre o samba de roda enquanto cultura popular, não se restringindo ao samba de roda música.

A primeira parte deste trabalho trata de questões relacionadas à identidade, com foco para identidade baiana, memória e Samba de roda e a forma como eles se relacionam. A partir da idéias de autores como Hall, Canclini e Mariano pensar identidade e identidade baiana na sua relação com a cultura popular. Atrelada a isso pensar memória tomando como base as idéias de Thompson.

A segunda parte deste trabalho está voltada para questões relacionadas a políticas públicas para cultura e como as ações políticas têm influenciado na salvaguarda das culturas populares. Para isso consta neste capítulo informações relacionada a historia da política para cultura no país. A história da política pública para cultura no país conta com período de inexistência, descaso, desvalorização e o atual período de resgate desta cultura perdida, mas que tem importância dentro da história do país. Consta também o inventário como ferramenta relevante neste processo, o papel e as ações desenvolvidas pela UNESCO, IPHAN e pelos governos federais, estaduais e municipais.

A terceira parte deste trabalho esta baseada em entrevistas com pessoas diretamente envolvidas com o samba de roda no recôncavo baiano, a fim entender o processo pelo qual o mesmo passou até a configuração que o samba de roda possui atualmente.

O objetivo deste trabalho é destacar a importância do samba de roda enquanto cultura popular e como os diferentes atores podem colaborar para a salvaguarda não só do samba de roda, mais das culturas populares de uma forma geral. O samba de roda é um elemento riquíssimo da identidade do recôncavo baiano. Apesar dos poucos registros escritos o samba de roda é muito rico. Muita coisa poderia ser dito no que diz respeito ao samba de roda.

1. Samba de Roda - Identidade e Memória

O Samba de roda é uma das manifestações culturais mais características do recôncavo baiano. É um misto de dança e canto que traz em seu texto (a chula), o dia-a-dia e a identidade de uma comunidade. O samba de roda é tido como fazendo parte da identidade afro descendente do brasileiro. Originalmente este samba é uma mescla de elementos culturais trazidos por africanos escravizados e elementos da cultura portuguesa. De herança portuguesa no samba de roda temos os instrumentos musicais, a língua e as formas poéticas.

Mas o que vem a ser identidade? Hall nos trás a idéia de identidade como algo fragmentado, descentrado podendo um indivíduo ou comunidade ter elementos semelhantes e distintos a outros indivíduos ou comunidades. O caráter não unificado de uma identidade e em certos momentos até contraditórios justifica o uso do termo identidades, no plural, ao se falar em identidade seja de um indivíduo, comunidade, cultura, etc. “As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades.” (HALL, 2005, p.51). O samba de roda representa o recôncavo baiano, na história do recôncavo baiano o samba de roda está presente agregando valor, possuindo significado dentro do contexto baiano.

Muitos elementos da identidade baiana têm relação com o que Hall chamou de tradição inventada. “Tradição inventada significa um conjunto de práticas..., de natureza ritual ou simbólica, que buscam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, a qual, automaticamente, implica continuidade com um passado histórico adequado” (HALL, 2005, p.54). As políticas de turismo da Bahia estão atreladas à sua identidade, sendo assim, existe uma identidade formada que não mostra fielmente a realidade baiana. A Bahia não possui uma identidade única como possa parecer, mas identidades que são reveladas ou ocultadas de acordo com as conveniências. “Embora sejam entidades abstratas, as identidades – enquanto propriedades distintivas que diferenciam e especificam grupos sociais – precisam ser moldados a partir de vivências cotidianas” (OLIVEN, 1992 apud MARIANO, 2009.p.16).

Em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um *dispositivo discursivo* que representa a diferença como unidade ou identidade. Elas são atravessadas por profundas divisões e

diferenças internas, sendo “unificadas” apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural. Entretanto – como nas fantasias do eu “inteiro” de que fala a psicanálise lacaniana – as identidades nacionais continuam a ser representadas como unificadas. (HALL, 2005, p.61).

Mariano (2009), vai nos falar sobre a identidade baiana a partir de análises feitas das produções literárias e musicais da Bahia. O autor revela o que hoje temos convencionado como baianidade, e está descrito nas produções locais. Esse trabalho fala sobre o jeito de ser baiano, personalidade, crenças, valores, culinária, hospitalidade, espírito festivo e como essas identidades são alimentadas pelos discursos produzidos pela mídia e pelos artistas.

No dossiê feito pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), consta que muitas famílias na tentativa de viver melhor, migravam dentro do recôncavo baiano, o que ocasionou a sua expansão e certa unidade cultural nesta região. Mesmo em povoados distantes é possível perceber práticas e tradições semelhantes, dentre eles o samba de roda.

“O negro do recôncavo em nenhum momento pensou na América do Norte. Ele chamava Salvador de Bahia, Cidade da Bahia e dizia eu vou prá Bahia e isso é de uma delicadeza, de uma profundidade... Eles não se consideravam baianos, porque o Recôncavo era uma nação”. (MENDES; JUNIOR, 2008, p.46).

Esta citação e tudo mais escrito por esses autores me fizeram lembrar e entender algo que ouvi algumas vezes em Acupe e não entendia e nem dei importância, algumas pessoas se referirem a Salvador como Bahia grande e Acupe, distrito de Santo Amaro como Bahia pequena. Existia uma autonomia no recôncavo baiano.

“Eu vim a Salvador trazer uma cópia de uma canção que era uma chula de cabaça e ele me disse: não vem mais pra cá não, mas me leva onde você pegou isso”. (MENDES; JUNIOR, 2008, p.35). Este trecho é parte de uma conversa entre Roberto Mendes e Lindemberg Cardoso. O primeiro músico, nascido em Santo Amaro da Purificação, matemático cantor e compositor de chula, o segundo, músico erudito. Esta citação vem nos mostrar, que mesmo que as pessoas gostem daquilo que tem origem nas camadas populares, existe sempre um limite imposto para essa cultura. Foi a partir da chula e do samba de roda que se originou o samba carioca, samba canção a bossa nova, o pagode, além de por ser a primeira expressão musical brasileira, ter influência sobre outros gêneros musicais. Mas essa

música de negro só vai realmente ter voz dentro da cultura baiana quando contrastada com outra cultura, é como destaca Hall: é no campo de disputa que as identidades são afirmadas.

Interligando as idéias de Albino Rubim às de Agnes Mariano, percebemos que a cultura popular sempre foi preterida, subjugada pelas diversas formas de poder. Os negros escravizados tinham que usar da criatividade e muitas vezes fazer coisas às escondidas na tentativa de continuar vivendo, nem que fossem fragmentos, da sua cultura de origem. Sempre houve uma separação entre a cultura da elite e a cultura do povo, os meios de comunicação de massa davam preferência àquilo que a elite dizia ter qualidade e condições reais de ser qualificado como cultura. Contudo, essa cultura popular não permitiu ser subjugada completamente, a população negra e afro descendente oferecia resistência às formas de dominação. Na segunda metade do século XX, a contribuição lusófona será ainda mais obscurecida pela “herança afro”, mas se mantém na construção do mito baiano o tripé antiguidade histórica, originalidade cultural, beleza natural e urbana, como define Risério (1988 apud MARIANO, 2009 p.78), esta citação mais a descrição a respeito de elementos da cultura popular baiana está presente na música e na literatura baiana, analisada por Mariano e nos mostra como os elementos da cultura do povo aqui escravizado “sufocou” de certa forma a cultura do povo dominante.

Mariano conta que o Samba é tido como a música nacional, porém essa alusão está mais comumente associada ao samba carioca e às suas escolas de samba e não ao samba da Bahia, porém esse mesmo autor transcreve um relato de Milton Moura que diz: “A presença dos ícones baianos foi fundamental na montagem de uma imagem de Brasil veiculada pela mídia a partir dos anos 20, o que se acentuou durante a ditadura Vargas”. (MARIANO, 2009 p.60.).

Segundo dados do IPHAN a primeira vez que o termo samba foi mencionado (de forma breve) no Brasil data de 1838 em um jornal satírico editado em Pernambuco (estado que faz fronteira com a Bahia). O primeiro registro baiano para o samba é de 1844, feito pelo carcereiro da prisão municipal acerca do que acontecia dentro da cadeia, e que o carcereiro não identificava com certeza se se tratava de samba africano ou nacional. Na primeira metade do século XIX o termo batuque era usado de forma generalista para designar os festejos dos negros, porém só a partir da segunda metade do século XIX, é que se têm registros mais significativos sobre o samba da Bahia na imprensa e em registro policiais contendo descrições

hoje reconhecidas como características do recôncavo baiano. Os textos publicados pelo jornal O Alabana em 1864 fazia referência ao pandeiro e prato como instrumentos, ao texto cantado, vocabulário empregado, a viola chamada prima e a umbigada.

Mendes e Júnior (2008) nos traz que registros históricos sobre a chula no recôncavo baiano datam de meados de 1800, período esse, posterior a chegada dos sudaneses no recôncavo baiano. Esses negros originários de onde hoje é o nordeste da Nigéria, eram letrados, conhecedores das artes, alguns eram nobres em sua região, possuíam conhecimento musical e com isso associaram à chula e viola portuguesa aos conhecimentos que possuíam e formaram o samba de roda. Através do samba de roda os escravos cantavam suas crenças, dores, paixões. Era a vida deles ritmada.

A música e a dança são elementos fundamentais da cultura afro-baiana recorrentemente utilizada na imagem pública que se produz sobre a Bahia [...] em particular nas últimas décadas, músicos baianos, a música produzida na Bahia e generalizadamente, o repertório de imagens associadas à música e à cultura afro-baiana têm tido um papel central na produção musical brasileira, na auto-imagem nacional promovida por diferentes agentes e até na imagem pública do Brasil no exterior (SANSONE, 1997 apud MARIANO, 2009, p.19)

Historicamente a Bahia é conhecida entre outras coisas pela musicalidade, afinal, *“baiano não nasce, estréia”*, este bordão que atualmente é dito até nos meios de comunicação de massa, diz respeito ao talento dos baianos para as manifestações artísticas em geral. A música baiana possui marcas peculiares como nos relata Mariano, a música baiana costuma trazer em suas letras a cultura local, religião, culinária, comportamento estão presentes nas composições baianas de uma forma geral.

O samba de roda não é somente música, é uma expressão cultural, um evento sócio-cultural. Ao estudar o samba de roda se faz necessário olhar não só as características musicais, mas também o elemento humano e as práticas sócio-culturais inscritas no mesmo. Waddey chama atenção para uma tendência de historiadores ao estudarem o samba em buscar uma origem para o mesmo se baiana ou carioca ou sobre sua raiz africana ou brasileira, deixando de lado o elemento humano e sócio-cultural do samba. Em se tratando de samba de roda esse comportamento deixa de mostrar a forma como o samba de roda costumava acontecer, sua relação com a rotina da comunidade e a significação de cada elemento e na forma como o mesmo se desenvolve. É preciso estar atento para o que a UNESCO (2006) chama de

"Conteúdo cultural" refere-se ao caráter simbólico, dimensão artística e valores culturais que têm por origem ou expressam identidades culturais.

Cruz (2006) cita Mário de Andrade para fazer distinção sobre a produção musical. Mário fala em “música das multidões” e música popular autêntica, sendo a “música das multidões” tratada de modo pejorativo e tachada de música popularesca por Mário e a música popular autêntica como sendo o folclore, a música de uso e produção coletiva que estava sob ameaça de desaparecimento diante da influência da música comercial. Para Mário o urbanismo e a moda estrangeira estavam contaminando os locais rurais.

Hall (2005), Canclini (1983) e Thompson (2002) relatam como a modernidade influencia no ritmo de vida de uma comunidade e na sua cultura. Hall vai nos trazer um conceito para identidade e seu comportamento diante do processo de globalização. Canclini nos fala sobre tradição e cultura popular traçando um comparativo entre as festas rurais e as festas urbanas pontuando as possíveis influências das modernidades em diferentes comunidades. Já Thompson vai ressaltar a importância do que ele chama de tradição oral para preservação e propagação da história. A mudança no modo de vida dos moradores do recôncavo tem influência marcante na sua cultura, o fato de moradores do recôncavo baiano passarem a trabalhar na capital baiana, e o envolvimento da comunidade com os elementos novos que eram apresentados, fez com que eles não mais se reunissem no fim do dia para fazer samba de roda e com o tempo ele deixou de acontecer.

A partir da diferenciação feita por Canclini para festas urbanas e festas rurais, reconhecemos características das festas rurais no samba de roda. Para os eventos rurais O autor destaca a forte participação popular e ligação com o dia-a-dia da comunidade e suas particularidades. Outro fato é o caráter inclusivo do samba de roda. Assim como Canclini aponta para as festas rurais, os sambadores e sambadeiras costumam dizer que é preciso que haja homem e mulher para se fazer samba de roda, a presença de um sem o outro inviabiliza sua ocorrência, é necessário a presença do homem pra tocar e da mulher pra sambar, uma vez que o tocador estimula a sambadeira e vice-versa. Outro aspecto do samba que coincide com as características das festas rurais é o ensinamento passado de geração para geração. O samba de roda não era ensinado nas escolas, o aprendizado acontecia a partir da convivência, transmitido pelos familiares. Abib (2006) nos traz através de um estudo sobre capoeira angola a forma de educação observada na cultura popular. Neste contexto ele destaca expressões

como: ancestralidade, tradição, ritual, memória coletiva, solidariedade e principalmente respeito à sabedoria dos mais velhos, tratados por “mestre” ou “ancião”. O autor compara o mestre da cultura popular ao poeta grego, pois, ambos “exercem a função de ser portador e guardião da memória e da tradição do seu povo, função análoga à exercida pelo poeta na Grécia antiga.” (ABIB, 2006, p.92). Estes mestres da cultura popular eram respeitados e admirados pela comunidade, ele era uma autoridade, o título era dado por mérito e não por autodenominação.

O mestre é aquele que é reconhecido por sua comunidade, como o detentor de um saber que encarna as lutas e sofrimentos, alegrias e celebrações, derrotas e vitórias, orgulho e heroísmo das gerações passadas, e tem a missão quase religiosa de disponibilizar esse saber àqueles que a ele recorrem. O mestre corporifica, assim, a ancestralidade e a história de seu povo e assume, por essa razão, a função do poeta que, através do seu canto, é capaz de restituir esse passado como força instauradora, que irrompe para dignificar o presente e conduzir a ação construtiva do futuro. (ABIB, 2006, p.92).

Esta transmissão de conhecimento era sempre feita por uma pessoa próxima que muitas das vezes lhe ensinava também um ofício, como o de marceneiro, artesão, sapateiro, dentre outros. Esta transmissão de conhecimento se dava de acordo com o nível de preparação do aprendiz, o mestre revela e oculta informações a partir do amadurecimento do discípulo. E com o samba de roda não era diferente, a pessoa a comandar a roda era sempre alguém respeitado pela comunidade, e os sambas, a forma de tocar e sambar eram transmitidos na convivência, na prática do dia-a-dia, na observação e imitação, o interesse dos mais novos em aprender despertava o interesse dos mais velhos em ensinar. Para Thompson (2002) a história contada por pessoas mais velhas, que trazem suas vivências, suas experiências, suas memórias, é diferente de simplesmente tomar conhecimento acerca de fatos do passado. A história oral se mostra semelhante a uma autobiografia, porém segundo Thompson de muito maior alcance, tendo o poder de ao mesmo tempo levar e extrair a história numa comunidade, aliado ao sentimento de pertencimento.

Um dado interessante levantado pelo IPHAN em relação ao ensino-aprendizagem do samba de roda mostra a separação por gênero e um campo de disputa no universo masculino. As meninas são ensinadas a sambar pelas mulheres que se tornam suas madrinhas, que além de ensiná-las a sambar, acompanha e orienta seu desenvolvimento dentro do mundo feminino. Os rapazes também são ensinados e adotados pelos homens, porém o chamado talento vai

fazer a diferença, pois poucos se tornarão gritadores de chulas ou violeiros, a maioria terá que se desenvolver tocando outros instrumentos. Aí temos formado um campo de disputa, pois existe uma hierarquia dentro do samba de roda em relação ao papel desenvolvido pelo homem, enquanto do lado feminino todas as meninas podem se tornar sambadeiras.

1.1. O inventário e o samba

Os processos de modernização e transformação vividos na contemporaneidade levaram à desestruturação de formas tradicionais de cultura. Em sociedades com forte presença de tais processos, a tendência ao desaparecimento de velhas práticas é patente. Segundo Nogueira, a “desmaterialização do patrimônio cultural recolocou a necessidade dos inventários como instrumentos de reconhecimento da diversidade cultural e ponto de partida para as políticas públicas de patrimônio”. (NOGUEIRA, 2007, p.257). Culturas populares costumam ter registrado em seu histórico momentos de declínio e quase desaparecimento, porém atualmente governos e instituições vêm demonstrando interesse em salvaguardar as tradições populares. Para isso notamos que um dos primeiros passos e de grande importância é a realização de inventário. A título de exemplo, temos o dossiê realizado pelo IPHAN e o levantamento feito pela FUNCEB das manifestações populares do Estado, ambos iniciaram os trabalhos em relação às culturas populares através de inventários. Cabe lembrar que o inventário, neste sentido, torna-se um instrumento jurídico de proteção das práticas culturais, este documento tem o poder de salvaguardar bens culturais tanto materiais como imateriais. O grau de deterioração sofrido por algumas culturas, sugere a necessidade da realização de um levantamento para se saber o grau de perda, o que ainda resta, o que se tem de material e imaterial, e o patrimônio humano relacionado à manifestação cultural em questão. Em se tratando de cultura popular a metodologia comumente utilizada consta de pesquisas, entrevistas, levantamento de fotografias, documentos, objetos, e material áudio-visual, registros da arquitetura, vocabulário, comportamento, crenças e costumes, a fim de se conhecer os elementos que a envolve. Sendo assim o inventário se comporta como um instrumento que vai mostrar a diversidade cultural sendo o primeiro passo dado para elaboração de políticas públicas para a cultura.

Estamos vivendo um período que para Nogueira releva a tomada de “[...] consciência da alienação vivida pela cultura brasileira e a certeza de que a construção de uma arte e uma cultura nacionais passavam pelo resgate do passado como referencial”. (NOGUEIRA, 2007, p.260.). O Governo do Estado da Bahia, por exemplo, através da SECULT vem desenvolvendo suas ações de políticas culturais, voltadas para culturas populares e identitárias com base nos parâmetros e diretrizes definidas pela UNESCO na convenção sobre Diversidade das Expressões Culturais, se colocando no dever de consolidar a promoção e visibilidade das Culturas Populares. Como parte de suas ações a SECULT realizou um cadastramento onde foram identificados cerca de 40 manifestações com mais de 700 grupos participantes.

1.2. O Samba de Roda

O dossiê feito pelo IPHAN cumpre um papel de suma importância para o samba de roda ao trazer a descrição detalhada de cada elemento, inclusive letras e partituras que ao se juntarem vão configurar o samba de roda do recôncavo baiano. A descrição abaixo sobre o samba de roda foi extraída do dossiê elaborado pelo IPHAN¹.

A disposição dos participantes no samba de roda pode ser em círculo ou semicírculo. Tradicionalmente o samba de roda no recôncavo baiano tem como instrumentos viola, pandeiro, prato-e-faca, um ou dois cantores. O texto é a chula, verso cantado em pergunta e resposta, a resposta tanto podem ser dadas pelos cantores, pelas mulheres, como pelas demais pessoas presentes. Geralmente os instrumentos são tocados por homens, com exceção do prato-e-faca que é tocado por mulheres. A dança é feita dentro da roda, na maioria das vezes pelas mulheres, uma pessoa por vez samba o chamado miudinho, num sapatear quase imperceptível, com os pés quase colados no chão, a escolha da próxima pessoa a entrar na roda para sambar é feita através de um gesto chamado umbigada pela pessoa que está sambando, umbigada que acontece de forma sutil podendo ser substituída por um olhar ou erguendo os braços diante da pessoa escolhida.

¹ O Dossiê elaborado pelo IPHAN conta com descrição detalhada sobre o samba de roda do Recôncavo Baiano e essas informações estão de forma resumida presentes neste trabalho.

O samba do recôncavo baiano pode ser dividido em duas categorias: samba corrido e samba chula.

Samba chula que em Santo Amaro da Purificação também poder ser chamado de samba de parada, amarrado ou de viola, e que com algumas diferenças é chamado de barravento em Cachoeira. Nesta modalidade o canto e a dança nunca acontecem ao mesmo tempo, estando os sons dos instrumentos presentes em todos os momentos. No que diz respeito à dança, uma pessoa samba de cada vez no meio da roda. Na chula se no momento que o texto é cantado alguém entra na roda pra samba é considerado desfeita ao cantor, só é permitido cantar junto e bater palmas. A dança geralmente é acompanhada somente pelo som da viola, não tendo uma viola o acompanhamento poder ser feito pelo violão ou cavaquinho.

Samba Corrido ou simplesmente samba de roda, assim denominado pelos participantes em diferenciação ao samba chula a dança, o canto e o toque dos instrumentos acontecem simultaneamente. Quanto à dança uma ou mais pessoas podem sambar ao mesmo tempo no meio da roda.

No samba de roda o texto cantado é a chula. Chulas são poemas, de extensão variável, porém mais comumente de quatro versos. Este texto pode ou não ter sentido lógico, mensagem clara ser narrativa e linear, ou pode ser altamente simbólica, parecendo à expressão de uma livre associação. Este texto de origem europeia ganha ares africanos, pois, o padrão breve do chamado do solo e a resposta do grupo e a duração indeterminada do samba (corrido) são eminentemente africanos².

(Solo) Que é que Maria tem?

(Grupo) 'Tá doente.

Que é que Maria tem?

'Tá doente.

Maria não lava roupa.

'Tá doente.

Maria não varre a casa.

'Tá doente.

Maria não vai pra rua.

'Tá doente.

Que é que Maria tem?

'Tá doente (WADDEY, s/data, p.29).

² Informações descritas por Waddey.

Ao se cantar samba de roda pode-se ter a chula e o relativo. O relativo, nada mais é que uma resposta dada à chula, resposta esta que deve ser dada de forma imediata. Este relativo pode ser feito por outro cantor presente na roda ou pelas mulheres.

Não existe uma exigência em relação à presença de instrumentos para que se faça samba de roda, o mesmo pode acontecer até mesmo sem instrumentos através das palmas, canto e batendo algum objeto que se tenha em mãos. No samba de roda do recôncavo baiano, de uma forma geral, os instrumentos que podem ser encontrados são: viola, violão, cavaquinho, prato-e-faca, pandeiro, timbal, sanfona, bandolim, gaita de boca, atabaque, tamborins, timbales, reco-reco e chocalho. A formação do conjunto pode acontecer com violas de tamanhos diferentes ou se de tamanhos iguais afinadas ou executadas de forma diferente sendo a “machete” a viola principal, podendo estar acompanhadas por outros instrumentos de corda e instrumentos de percussão (tendo como centro o pandeiro), todos eles em harmonia com quem canta e dança. Para os violeiros a viola é um instrumento essencialmente feminino e de grande valor, eles dão nomes as suas violas. As palmas são de suma importância, pois funcionam como um termômetro que mede a empolgação dos participantes com o samba.

Porém para o samba chula o instrumento de maior relevância é a viola, contudo a ausência deste instrumento não inviabiliza a ocorrência do samba. A viola pode ser de dois tipos a chamada viola paulista e a viola machete. A viola se assemelha ao violão, porém sua construção varia de acordo com a região e o uso podendo ter de oito a doze cordas com encordoamento duplo afinadas em pares de oitavas em uníssonos. O instrumento tanto pode ser construído de forma artesanal como industrializada (chamada viola paulista).

Em Santo Amaro da Purificação dois instrumentos ganham destaque: a viola, em especial a viola machete, e o prato-e-faca. O prato deve ser de preferência esmaltado, em sua maioria das vezes é tocado por mulheres, não precisa necessariamente estar próximo ao conjunto de tocadores, à pessoa deve estar de pé, manter o prato na palma da mão e arranhar a faca na borda do prato.

No recôncavo, a viola acompanha o canto e dança de maneira que o violeiro acompanha e ao mesmo tempo desafia quem está dançando ao ditar o ritmo. O samba de roda possui um “toque básico”, que é constantemente repetido. A viola na prima faz referência ao

modo de tocar ponteadado dos violeiros, que se tange uma corda de cada vez, modo esse característico do recôncavo baiano.

No samba de viola de Santo Amaro e imediações (e, em Salvador, no estilo santo-amarense), tanto os violeiros como os cantadores gostam ocasionalmente de mudar de tonalidade, seja para acomodar os âmbitos de vozes de deferentes cantadores, seja para usufruir a satisfação estética, que uma mudança de tonalidade proporciona. A mudança não somente altera a altura real da música, como também, cada tonalidade tem implicações próprias de ritmo, andamento e textura. A afinação mais apreciada em Santo Amaro, chamada “natural”, tem a relação de intervalos da afinação do violão moderno, sem a sua corda mais grave, a sexta (e sem pensar em alturas absolutas). Nessa afinação, o violeiro consegue tocar em certo número de tonalidades. O termo “natural” é usado tanto no sentido de “correto” como de “nativo”. Esta afinação é, por conseguinte, originária e peculiar de Santo Amaro, mas também a mais correta e apropriada, porque mais versátil e erudita que as outras. (WADDEY, s/data, p.13)

O dossiê destaca a forma criativa e autêntica como essas pessoas escravizadas que faziam samba de roda se apropriaram dos instrumentos e de um texto de origem portuguesa (chula) e adaptaram a seu modo. Waddey nos fala sobre as notações musicais do samba de roda que algumas vezes diferem da comumente utilizada na música de uma forma geral que segue o molde europeu.

“Ré maior suspenido” não é um acorde maior com a fundamental de Ré suspenido, como seria na teoria musical convencional europeia. É, sim, um acorde cuja fundamental é Ré, mas formado numa posição mais adiante na regra da viola; vale dizer, o acorde soa mais agudo. (WADDEY, s/data, p.14)

No samba de roda do recôncavo é mais comum tocar no tom maior, sendo mais usados os acordes de Ré maior e Lá maior. Mesmo sendo esses violeiros pessoas simples eles possuíam conhecimento sobre teoria musical e de como aplicá-los ao seu universo – samba de roda. Esse conhecimento se faz importante no momento em que em um conjunto de instrumentos de tamanhos e afinações diferentes, como executar esses instrumentos de forma harmônica. Os violeiros dizem que grupo de samba com muitas violas dá em bagunça, pois dificilmente todos aceitariam seguir as regras.

No samba de roda dança-se o chamado miudinho. “Trata-se de um leve e rápido pisoteado, com os pés na posição paralela e as solas plantadas no chão.” (IPHAN, 2004, p.53). Este movimento permite a sambadeira percorrer toda a roda, geralmente em sentido anti-horário, mesmo à amplitude dos passos sendo pequena. A velocidade e a sutileza dos passos

podem dar a impressão que a sambadeira esta deslizando. Normalmente a sambadeira se direciona aos músicos em reverência, mas também como uma forma de exibição. É permitido aos homens sambar, porém esta função é mais desempenhada pelas mulheres. Existem semelhanças e diferenças na forma de dançar o samba chula e o samba corrido. No Samba chula, a sambadeira mantém a coluna ereta, joelhos semiflexionados, braços ao lado do corpo e relaxados. As sambadeiras mais velhas costumam manter a parte superior do corpo imóvel enquanto os quadris são mexidos de forma sensual, acompanhando o movimento dos pés e o foco do olhar está sempre no chão, já as mais jovens costumam olhar em todas as direções, porém de forma discreta. No samba corrido, a coluna também se encontra ereta e os joelhos semiflexionados como no samba chula, porém, os cotovelos são semiflexionados para dar mais mobilidade ao movimento de ir e vir, os pés também plantados no chão como no samba chula, contudo o paralelismo dos pés pode não ser constante, permitindo por vezes posicionar os pés de modo que seja formado um ângulo agudo e os calcanhares elevam-se um pouco e os movimentos são mais rápidos e livres. As sambadeiras costumam movimentar os ombros e conseqüentemente movimentam todo o corpo, inclusive a cabeça ou podem mexer os ombros sem sair do lugar e o olhar é dirigido a várias direções. Na cultura do samba de roda diz-se que tem que saber *dizer no pé*, são os pés que dirigem o movimento do restante do corpo.

No samba de roda a exemplo do que acontecia há tempos atrás não existia uma “farda” ou “uniforme” as pessoas vestiam as roupas que usavam no seu dia-a-dia, com uma particularidade para as vestes femininas. As mulheres costumavam vestir saias longas e franzidas na cintura, o que permite amplitude dos movimentos e maior mobilidade aos quadris. Atualmente alguns grupos fazem uma roupa padronizada influenciados pela modernidade, pela moda e pelos meios de comunicação. Os homens trajando calça e camisa, as mulheres trajas que lembram as baianas de acarajé. As saias das sambadeiras geralmente são feitas com tecidos estampados e cores *vivas* e possuem dois níveis de babados, blusa folgada com babado no decote, turbante ou tiras de tecido largo para cobrir os cabelos, com as cores de uma peça sempre contrastando com a outra. Sambam deslaças ou calçando sandálias, maquiagem leve e usam brinco, colares, e pulseiras. Os homens podem estar descalços ou de sapatos, a depender do local da apresentação, de calça comprida ou bermuda, camisa e alguns usam chapéu.

2. Cultura Popular e Políticas Públicas

Atualmente governos, instituições privadas e instituições sem fins lucrativos têm voltado seu olhar para as culturas populares, buscando revitalizá-las e incentivando a comunidade a valorizar seu Patrimônio Cultural. Adotando o conceito de Patrimônio Cultural proposto no trabalho de Vianna temos que “Patrimônio cultural diz respeito aos conjuntos de conhecimentos e realizações de uma sociedade, que são acumulados ao longo de sua história e lhe conferem os traços de sua singularidade em relação às outras sociedades”. (VIANNA, s/data, p.01).

[...] Reconhecendo a importância dos conhecimentos tradicionais como fonte de riqueza material e imaterial, e, em particular, dos sistemas de conhecimento das populações indígenas, e sua contribuição positiva para o desenvolvimento sustentável, assim como a necessidade de assegurar sua adequada proteção e promoção, Reconhecendo a necessidade de adotar medidas para proteger a diversidade das expressões culturais incluindo seus conteúdos, especialmente nas situações em que expressões culturais possam estar ameaçadas de extinção ou de grave deterioração [...]. (UNESCO, 2006, p.2).

Porém esta atenção que tem sido dada as culturas populares é recente. Rubim nos fala em três períodos para as políticas públicas relacionadas à cultura no país, períodos nomeados pelo autor como: ausência, autoritarismo e instabilidade. No primeiro período o autor diz haver ausência de políticas culturais. As culturas africanas e indígenas eram menosprezadas pelo colonialismo português. Com a independência não houve mudança no que diz respeito aos cuidados com a cultura no país, as ações relacionadas ao patrimônio cultural eram poucas e esporádicas. No período conhecido como “Nova República”, período esse pós ditadura militar a ausência continua, porém sob novo formato. Neste período foram criados o Ministério da Cultura e outras instituições, contudo a forma de ação não permitia intervenção do Estado colocando a decisão nas mãos da iniciativa privada, o estado era apenas o financiador, vigorando nesta época a Lei Sarney as leis de incentivos fiscais. Na “Era FHC”, Fernando Henrique Cardoso fez com que as leis de incentivo fiscais passassem a ocupar o lugar das políticas estatais, onde o mercado fazia o papel do Estado. No período que Rubim nomeou como autoritarismo, o Estado assumiu um papel mais ativo adotando a censura, repressão e demais instrumentos inerentes ao período ditatorial do Estado Novo e dos

militares. As ações deste período objetivavam fazer da cultura uma ferramenta para legitimar os interesses da Ditadura. Getúlio Vargas criou legislações para as artes, profissões relacionadas à cultura, cinema, rádio, dentre outros e a constituição de organismos culturais a exemplo do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico (SPHAN), o atual IPHAN. Em 1964, vigorava o regime militar que investiu no desenvolvimento de indústrias culturais, porém sob o controle militar, dentre as ações deste período tem-se a criação da Fundação Nacional das Artes (FUNARTE).

Mas a relação entre autoritarismo e cultura não se restringe às épocas dos regimes ditatoriais. O autoritarismo está impregnado na sociedade brasileira, dada a sua estrutura desigual e elitista, como diversos autores têm assinalado. Este elitismo se expressa, em um plano macro-social, no desconhecimento, perseguição e aniquilamento de culturas e na interdição de acesso a determinadas modalidades culturais a que é submetida parte significativa da população. Ele está entranhado em quase todos os poros da sociedade brasileira, inclusive nas concepções elitistas daquilo que é definido e aceito como cultura, subjacentes à maioria das políticas culturais empreendidas. (RUBIM, Políticas Públicas de Cultura no Brasil e na Bahia, mimeografado, s/data p.5).

Nos períodos citados, as políticas culturais muito pouco contemplavam as manifestações populares, as culturas indígenas e afro-brasileiras não eram consideradas culturas dignas, não merecendo atenção por parte dos governos. Essas culturas eram reprimidas, a cultura indígena foi aos poucos aniquilada e a cultura afro-brasileira através das pressões do movimento negro conquistou a criação da Fundação Palmares em 1988, pós Ditadura Militar. O terceiro período foi marcado pela instabilidade gerada por fatores como: ausência de políticas permanentes; não continuidade das administrações, fragilidade organizacional e autoritarismo. O Ministério da Cultura nos governos Sarney, Collor e Itamar contabilizou dez dirigentes no período de dez anos, sendo alguns deles não possuía condições para cuidar da cultura. A atuação do Ministério sempre foi desigual mais voltada para o Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília. Toda esta falta de compromisso com a cultura do país gerou um atraso no desenvolvimento cultural, tanto no que diz respeito à valorização da cultura local como para os meios de comunicação. Na gestão Gil/Lula e na Bahia o Governador Jaques Wagner a situação da cultura no país começa a mudar, abre-se caminho para o desenvolvimento de políticas públicas para cultura realmente.

A UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, em convenção realizada em 2006 destacou a importância em se adotar medidas com o intuito de salvaguardar, preservar e valorizar a diversidade das expressões culturais. Para UNESCO diversidade cultural é característica essencial da humanidade e patrimônio comum da humanidade, a ser valorizado e cultivado em benefícios de todos. Desde o final da Segunda Guerra Mundial as discussões sobre o patrimônio cultural acontecem em seminários e conferências internacionais coordenadas pela UNESCO. No documento “Recomendações sobre a Salvaguarda do folclore e da cultura popular” de 1989 a UNESCO chama a atenção para a necessidade de cooperação internacional no que diz respeito à produção e transmissão de conhecimentos genuínos e tradicionais e direitos coletivos. Na Constituição promulgada em 1989 os artigos 215 e 216 descrevem o patrimônio cultural englobando tanto bens materiais como imateriais. Considerando obras arquitetônicas, urbanísticas e artísticas, memórias, celebrações e saberes da cultura popular, crenças, religiosidades, danças, artesanato, alimentação e demais práticas que identifique um povo ou nação.

O IPHAN (ou SPHAN) foi criado em novembro de 1937 através do Decreto-Lei nº 25 no governo de Getúlio Vargas, que na época era Presidente³. O então Ministro da Educação, Gustavo Capanema, com a colaboração de Mário de Andrade, e alguns artistas e intelectuais da época cria o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, (SPHAN), um órgão a nível federal com o intuito de cuidar de assuntos referentes ao Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Antes da criação do SPHAN, o Museu Histórico e Nacional criado em 1922 era o responsável pela fiscalização dos monumentos e objetos históricos⁴. Este museu era responsável por guardar e expor relíquias do passado preservando e valorizando fatos e objetos do passado. Em 1934 este museu sofreu uma transformação em sua estrutura, passando a abrigar a Inspetoria dos Monumentos Nacionais, que para Gustavo Barroso, seu primeiro diretor colaborou para a criação do SPHAN. A proposta para o SPHAN objetivava a criação de um órgão baseado nos modelos praticados na França e Itália, a proposta feita por Mario era que em cada estado tivesse uma delegacia do SPHAN, indicando também como deveria ser o quadro e a hierarquização dos funcionários, ressaltando a importância de publicações próprias como livros, revistas, catálogos, entre outros que levassem informações

³ Informações extraídas do site do IPHAN.

⁴ Informação dada por Ana Lúcia Goelzer Meira em Políticas públicas e gestão do patrimônio histórico.

aos turistas⁵. Em 1937 o SPHAN passa a ser um órgão oficial se desligando do Ministério da Educação e Saúde.

O SPHAN em 1946 é transformado em DPHAN (Diretoria do Patrimônio Artístico Histórico Nacional, através do decreto nº 8534, neste mesmo ano foi aprovada uma nova constituição colocando as três esferas do governo (federal, estadual e municipal) como responsáveis pelo patrimônio cultural, cabendo a eles proteger o patrimônio histórico, arquitetônico, artístico, e o patrimônio natural.

Em 1970 o DPHAN é transformado em IPHAN através do artigo 14 do decreto nº. 66967. Em Março de 1976 a Portaria nº 230 tornou oficial o regimento interno do IPHAN, a partir daí os distritos (filiais) regionais foram transformados em diretorias regionais, no total de nove, e sete museus e casas históricas começaram a fazer parte do IPHAN. Nas capitais onde não havia diretorias regionais um corpo técnico responsável ficava subordinado a uma das diretorias.

No ano de 1979 o IPHAN foi transformado em SPHAN (Subsecretária do Patrimônio Histórico Artístico Nacional) através da lei No. 6757. Neste mesmo ano foi criada a Fundação Nacional Pró-Memória, funcionando como setor executivo da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ambos presididos neste primeiro momento por Aloísio Magalhães. A criação da Fundação Pró-Memória surge como alternativa para lidar com as dificuldades que o órgão central tinha em administrar todas as diretorias regionais, que possuíam diferentes necessidades. Na gestão de Aloísio Magalhães, período compreendido entre 1979 a 1980 o órgão passou a contar com representações regionais, podendo a partir de então diminuir as desigualdades descentralizando os trabalhos na área da cultura até então focado em Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília⁶. A noção de “patrimônio cultural” passou a orientar a atuação do órgão federal, colaborando para que setores até então esquecidos passassem a ter direito a participar das políticas culturais, a exemplo das comunidades locais que começaram a ser reconhecidas como parceiras no trato das questões relacionadas ao seu patrimônio.

Através do decreto nº 99.492 de 1990 o SPHAN passa a ser IBPC (Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural) estando subordinado à Secretaria da Cultura da Presidência da

⁵ Informações sobre a história do IPHAN presente nos Anais do VIII Congresso, realizado pela ABRACOR em 1996 na cidade de Ouro Preto, Minas Gerais.

⁶ Esta informação é dada por Albino Rubim em Políticas Públicas de cultura no Brasil e na Bahia.

República-SEC, com isso em janeiro de 1991 a Fundação Pró-Memória deixou de existir e passou a funcionar como escritórios regionais, totalizando 14. Esta mudança ocorrida no governo Collor, segundo texto da ABRACOR⁷ foi feita de forma autoritária e abrupta desrespeitando a história da instituição e os funcionários. Em setembro de 1994 através da medida provisória nº610 o IBPC volta a se chamar IPHAN.

O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) é uma autarquia federal vinculada ao Ministério da Cultura que tem como objetivo salvaguardar o patrimônio cultural brasileiro, possuindo desde o início uma legislação específica para gerir os bens culturais nacionais tombados, representativos de diversos segmentos da cultura brasileira, atividade essa que também é orientada através de cartas, tratados nacionais e internacionais, declarações e outros instrumentos legais que tratem de questões ambientais, arqueológicas e turismo cultural. Para isso cabe ao IPHAN identificar, documentar, fiscalizar, preservar e promover o patrimônio cultural brasileiro, sendo esse patrimônio de natureza material e imaterial.

A construção e história deste órgão seguem o mesmo caminho traçado por todas as políticas públicas desenvolvidas no país e que tem relação com nossa história política. Falta de verba, gestores sem competência para administrar o cargo a ele confiado, trocas sucessivas tanto de gestores como de modelos administrativos resultando em uma não continuidade dos modelos que deram ou poderiam dar bons resultados, fazem parte da história política e cultural do nosso país. Com todas essas mudanças e conturbações podemos compreender o porquê do cenário cultural que vivemos atualmente. Inicialmente as políticas culturais tinham como ferramenta principal para a cultura o tombamento numa tentativa de preservar o que tinha restado, pois no momento em que se começa a pensar efetivamente na cultura do país sem estar com o foco em uma cultura elitista, muita coisa já havia sido perdida em se tratando de patrimônio material e imaterial.

No ano de 2004 o IPHAN elaborou o dossiê de registro do samba de roda do recôncavo baiano, realizado em Recife/PE, Salvador/BA e o Recôncavo baiano. Em outubro do mesmo ano o IPHAN registrou o samba de roda como Patrimônio Cultural Brasileiro

⁷ ABRACOR (Associação Brasileira de Conservadores/Restauradores de Bens Culturais). Em seu VIII Congresso um dos temas foi o IPHAN através de um capítulo intitulado IPHAN e suas mudanças desde a sua criação.

criando as condições para que o samba de roda do recôncavo baiano fosse em novembro de 2005 reconhecido pela UNESCO como Obra Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade. A elaboração deste dossiê contou com a colaboração de vários pesquisadores, supervisão técnica feita pelo Departamento de Patrimônio Imaterial do IPHAN, apoio financeiro do Ministério da Cultura (MinC), IPHAN, UNESCO e viabilizada através de contrato firmado com a Fundação de Apoio à pesquisa e Extensão da Universidade Federal da Bahia – Fapex.⁸

“Quem salvou o Recôncavo foi a falência. A pobreza nos deu a melhor oportunidade. Tenha a certeza que não seria assim se ainda fôssemos fortes, como éramos na década de 30. Santo Amaro era a segunda maior cidade da Bahia. Se tivéssemos ainda poder na mão, talvez não teríamos o poder cultural que temos hoje. O que nos salvou foi a falta de invasão. Preservou-se a província”. (MENDES; JUNIOR, 2008, p.44).

O IPHAN aponta como causa para o declínio do samba de roda a queda na economia do recôncavo iniciada ainda no século XIX, favorecido entre outras coisas pela construção da rodovia interligando Salvador a Feira de Santana, passando pela rodovia Norte do Recôncavo Baiano. Esta via tornou-se a principal para o fluxo de produtos agrícolas do interior do Estado em direção à capital, o que fez reduzir o movimento no comércio e ocasionou uma migração para capital baiana e para o sul do país. Outro fator apontado pelo IPHAN é o fato dos meios de comunicação não darem espaço para o samba de roda, e em meio à valorização dada à música popular os jovens perderam o interesse pelo samba de roda passando a achar que o mesmo é coisa de velho, algo ultrapassado e fora de moda.

Esse período de *esfriamento* do samba de roda teve como consequência a extinção dos artesãos de viola e também da viola, principalmente a *viola machete*, instrumento principal na tradição do samba chula. O Sr. Clarindo dos Santos, falecido em 1980 foi o último artesão do qual se tem conhecimento⁹. A ausência da viola ocasionou a falta de tocadores para o mesmo, o que relata o IPHAN fazerem parte das queixas dos sambadores.

"Diversidade cultural" refere-se à multiplicidade de formas pelas quais as culturas dos grupos e sociedades encontram sua expressão. Tais expressões são transmitidas entre e dentro dos grupos e sociedades. A diversidade cultural se manifesta não apenas nas variadas formas pelas quais se expressa,

⁸ Estas informações constam no dossiê samba de roda do recôncavo baiano - IPHAN

⁹ Informação extraída do dossiê elaborado pelo IPHAN.

se enriquece e se transmite o patrimônio cultural da humanidade mediante a variedade das expressões culturais, mas também através dos diversos modos de criação, produção, difusão, distribuição e fruição das expressões culturais, quaisquer que sejam os meios e tecnologias empregados. (UNESCO, 2006, p.5)

Viana destaca que mesmo existindo ações para proteção do patrimônio desde 1930, essas ações estavam voltadas para os bens culturais reconhecidos oficialmente deixando de lado a cultura popular.

Atualmente atividades do governo e de pessoas que possuem ligação com o samba de roda têm feito com que o mesmo venha ser repensado e trabalhado. A criação de grupos de samba de roda, depoimentos de pessoas que conhecem a história do samba de roda na Bahia e ações de órgãos como o IPHAN e UNESCO, têm se mostrando importante nesse processo de revitalização e preservação deste importante elemento da cultura baiana.

A UNESCO é um órgão de alcance mundial que tem indicado parâmetros e diretrizes para se pensar a cultura. O IPHAN e outros órgãos têm desenvolvido suas ações tomando por base as idéias propostas pela UNESCO.

O Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania – Cultura Viva¹⁰ foi criado pelo governo Federal em 2004 com o objetivo de estimular e fortalecer a gestão da cultura em âmbito nacional. A base deste programa está na criação e desenvolvimentos dos pontos de Cultura que são selecionados através de editais públicos, criados pelo ministério da Cultura e regulamentados pelas portarias MinC nº 156 e nº 82, de 06 de julho de 2004 e de 18 de maio de 2005. Sua execução é responsabilidade da Secretaria de Cidadania Cultural (SCC), que até 2008 se chamava Secretaria de Programas e Projetos Sociais.

Em seu início o Programa Cultura Viva era formado por cinco ações, todas vinculadas e articuladas aos Pontos de Cultura, sendo eles: Pontos de Cultura, Escola Viva, Ação Griô, Cultura Digital e Agente Cultura Viva. O Programa Cultura Viva em 2008 mudou sua forma de trabalho com o objetivo de descentralizar a implantação dos Pontos de Cultura, reforçando objetivos e metas do Programa Mais Cultura¹¹. O Programa Mais Cultura lançado em outubro de 2007 é uma ferramenta do Governo Federal para através do acesso a bens culturais reduzir a pobreza e a desigualdade social. O Programa possui três dimensões que estão interligadas:

¹⁰ Informações sobre o Cultura Viva disponível em: < <http://www.cultura.gov.br/culturaviva/cultura-viva/>>.

¹¹ Informações sobre o Mais Cultura disponível em: < <http://www.cultura.gov.br/culturaviva/cultura-viva/mais-cultura/>>.

Cultura e Cidadania (com o Programa Cultura Viva), Cultura e Cidades e Cultura e Economia.

O Programa Cultura Viva, em seu novo modelo implantado em 2008, substituiu de forma gradual os convênios realizados com entidades da sociedade civil e alguns governos municipais por convênios diretos com estados e municípios da federação. Com isso os representantes dos governos estaduais e municipais passam a definir nos editais lançados o número de Pontos de Cultura a serem implantados e criam redes de Pontos de Cultura locais.

Dados de abril de 2010 apontam para a existência de quase quatro mil Pontos de Cultura no país distribuídos por 1122 municípios. As organizações depois de aprovadas em edital público passam a receber uma verba do Governo Federal para desenvolver suas ações, essa verba pode ser usada para compra de material (principalmente equipamento multimídia), contratação de profissionais, dentre outras coisas. Em pesquisa realizada pelo IPEA- Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada no primeiro semestre de 2010, oito mil e quatrocentas pessoas no país foram de forma direta e indireta alcançadas pelos Pontos de Cultura.

Os pontos de cultura são criados a partir da iniciativa da sociedade civil. Objetivando a produção, formação cultural e geração de renda por meio da cultura, além de estimular a criatividade e favorecer o resgate da cidadania através do reconhecimento e valorização da cultura local, motivando os cidadãos a criar participar e reinterpretar sua própria cultura. Após seleção por meio de edital público a sociedade civil firma convênio com a SECULT-BA e o Ministério da Cultura (MinC) com a finalidade de articular e impulsionar ações já existentes na comunidade. Essas ações envolvem arte, educação, cidadania, cultura, e economia solidária. A gestão dos projetos deve ser sempre compartilhada entre a comunidade e o poder público. A Bahia conta com 220 Pontos de Cultura, distribuído em 26 territórios, 12 desses pontos distribuídos pelo recôncavo baiano. A criação da Casa do Samba em Santo Amaro da Purificação inaugurada em 14 de setembro de 2007, favoreceu o desenvolvimento de um Ponto de Cultura com a criação da Associação de sambadores e sambadeiras do estado da Bahia reunindo grupos de samba de roda de todo recôncavo e também da capital baiana, se tornando assim uma ferramenta importante dentro desse processo de resgate do samba do recôncavo.

2.1. Exposição Samba de Roda Memória e Vida

A Exposição “Samba de Roda Memória e Vida”, é de caráter permanente na Casa do Samba de Santo Amaro da Purificação e contém imagens e textos presentes no dossiê de registro do samba de roda como bem cultural de natureza imaterial, além de objetos que representam o samba do Recôncavo Baiano. Sendo assim, parte desta exposição vem fazer parte deste trabalho a fim de apontar o momento atual do samba de roda no recôncavo baiano considerando sua trajetória.



Fotografia 01. Banner do Pontão de Cultura.

Carenina Santos, 20 maio 2011. Casa do Samba, Santo Amaro da Purificação.

A Casa do Samba de Santo Amaro da Purificação é um dos Pontos de Cultura criados pela SECULT. O projeto Pontão de Cultura Samba de Roda Casa do Samba abriga a

Associação de sambadores e sambadeiras do Estado da Bahia – ASSEBA, através do programa Cultura Viva, do Ministério da Cultura.

A ASSEBA foi criada em abril de 2005 pelos grupos de samba de roda do Recôncavo baiano a partir de um movimento que teve como estímulo pesquisas realizadas pelo IPHAN para construção do dossiê sobre o samba de roda. Esta associação possui como objetivo: contribuir para o processo de preservação, valorização e revitalização de todas as formas e tradições do Samba de Roda; considerando o fortalecimento, a consolidação e a autonomia profissional dos participantes da ASSEBA como aspecto estruturante de todo o processo.¹²



Fotografia 02, Banner da Exposição Carenina Santos, 20 maio 2011. Exposição Samba de Roda Memória e Vida, Casa do Samba, Santo Amaro da Purificação.

¹² Informações disponíveis no site da ASSEBA. <http://www.asseba.com.br/>



Fotografia 05.

Acervos da Atividade Curricular em Comunidade Memória e Audiovisual. 20 maio 2011.
Exposição Samba de Roda Memória e Vida, Casa do Samba, Santo Amaro da Purificação.

O Solar Conde de Subaé é um sobrado do final do século XIX, que foi tombado pelo IPHAN em 1979 e restaurado sendo entregue a comunidade em setembro de 2007.¹³ Góes em entrevista contou que o casarão onde está localizado a Casa do Samba ficou 57 anos abandonado e a reforma feita pelo IPHAN durou mais ou menos um ano e meio.

Este trabalho realizado pelo IPHAN põe em prática sua política de preservação de patrimônios culturais. O Antigo sobrado é entregue a comunidade como a primeira Casa do Samba do Recôncavo Baiano.

¹³ Informações disponíveis em <<http://www.cultura.gov.br/site/2007/09/10/casa-do-samba-de-santo-amaro/>>



Fotografia 06. Patrimônio Imaterial.
Carenina Santos, 20 maio 2011. Exposição Samba de Roda Memória e Vida, Casa do Samba, Santo Amaro da Purificação.

A UNESCO define como 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." (IPHAN).¹⁴

O IPHAN através do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial - PNPI, instituído pelo Decreto nº 3.551, de 04 de agosto de 2000, viabiliza projetos de identificação, reconhecimento, salvaguarda e promoção da dimensão imaterial do patrimônio cultural. Este programa é desenvolvido a partir de parcerias com universidades, organizações não

¹⁴ Conceito disponível no site do IPHAN.

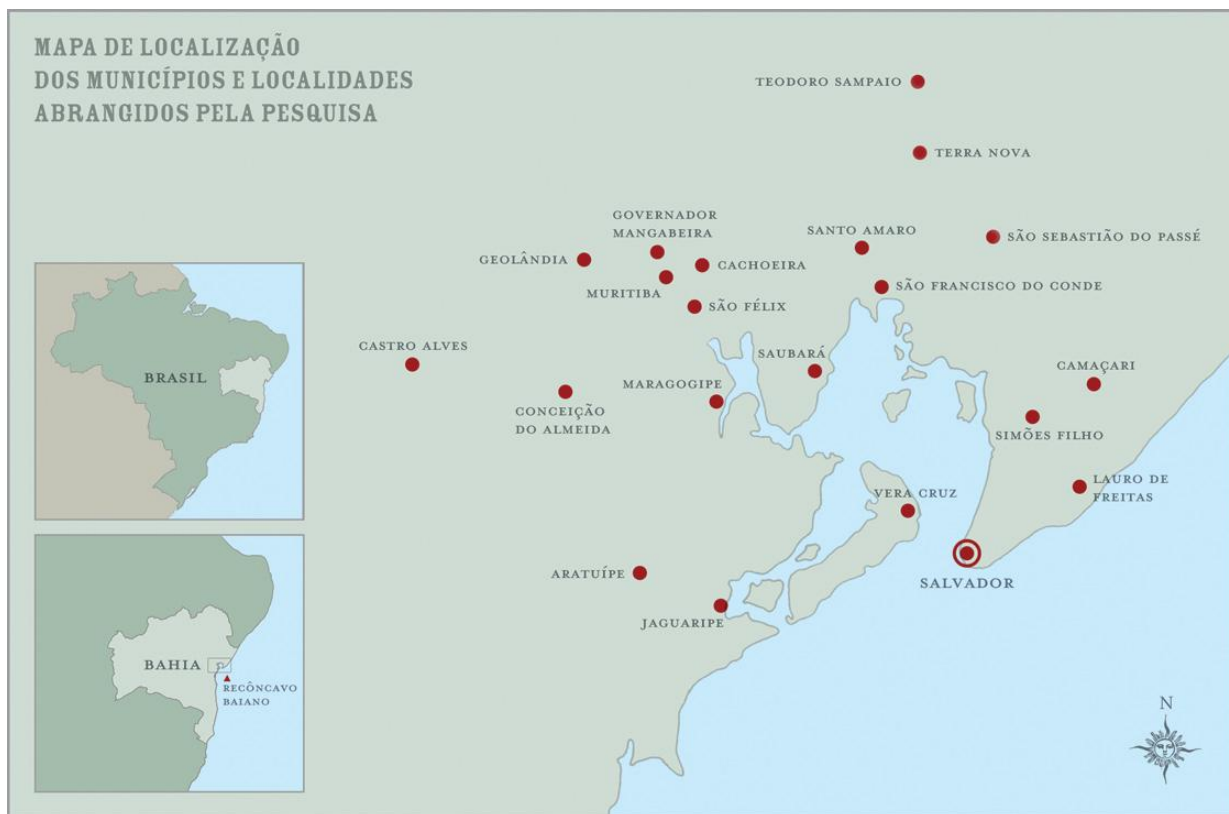
governamentais, instituições privadas ligadas a cultura e com os governos federais, estaduais e municipais.



Fotografia 07. Patrimônio Imaterial.

Carenina Santos, 20 maio 2011. Exposição Samba de Roda Memória e Vida, Casa do Samba, Santo Amaro da Purificação.

Estas duas imagens a cima retratam parte do patrimônio cultural brasileiro. O patrimônio cultural esse que é transmitido de geração a geração e recriado ao longo do tempo, sob a influência da natureza e das mudanças sofridas pela influência da modernidade e da globalização. Muitas das manifestações culturais do país se perderam ao longo do tempo, algumas delas, a exemplo do samba de roda estão tendo a oportunidade de serem resgatadas através do trabalho desenvolvido em prol das culturas populares como consta neste trabalho.



Fotografia 09.

Esta imagem consta no Dossiê samba de Roda elaborado pelo IPHAN.

Fazem parte do dossiê 21 municípios, sendo eles: Aratuípe, Camaçari, Cabaceiras do Paraguaçu, Cachoeira, Castro Alves, Conceição de Almeida, Governador Mangabeira, Jaguaripe, Lauro de Freitas, Maragogipe, Muritiba, Salvador, Santo Amaro, São Felix, São Francisco do Conde, São Sebastião do Passé, Saubara, Simões Filho, Teodoro Sampaio, Terra Nova e Vera Cruz.



Fotografia 10, instrumentos usados no samba de roda.
Carenina Santos, 20 maio 2011. Exposição Samba de Roda Memória e Vida, Casa do Samba, Santo Amaro da Purificação.

Como parte da exposição Samba de Roda Memória e Vida, temos este espaço, um cenário rústico contendo instrumentos comumente usados na execução do samba de roda. Dentre eles: Prato, atabaque, triângulo, chocalho, pandeiro e Viola. Este espaço recria um ambiente que lembra o modo de vida do passado.

O conjunto musical mínimo e ideal dever ter: uma viola “machete” afinada em “natural” e tocando em “Ré maior pequeno”, uma viola “três-quartos” afinada em “natural” e tocando em “Lá maior,” um pandeiro, e um prato-e-faca.(Wadley, s/data, p. 22). Porém outros instrumentos podem vir a fazer parte como: atabaque, triângulo, chocalho, reco-reco e tamborim.



Fotografia 11. Prato

ACC, 20 maio 2011. Exposição Samba de Roda Memória e Vida, Casa do Samba, Santo Amaro da Purificação.

O Prato no samba de roda é um instrumento, geralmente tocado por mulheres. O prato deve ser de preferência esmaltado e quanto maior o numero de defeitos no acabamento melhor. O prato deve estar apoiado na palma da mão, com a mão completamente aberta, numa posição como se fosse um pastelão que o tocador estivesse preparado para lançar no seu próprio rosto. Arranha-se a faca na borda do prato.



Fotografia 12. Viola.
Imagem presente o dossiê elaborado pelo
IPHAN.

em uníssono. As mais graves são afinadas em oitavas, com uma corda revestida e a outra sem revestimento¹⁵.

A Viola já foi o instrumento principal no samba do recôncavo baiano. Porém o declínio sofrido pelo samba de roda acarretou num processo de extinção da viola, do violeiro e do artesão que confecciona a viola. Atualmente a viola tem sido substituída pelo violão e cavaquinho. Com a utilização de alguns recursos é possível imitar o som da viola, porém para os sambadores apegados a tradição não é a mesma coisa.

¹⁵ Waddey traz em seu trabalho descrição detalhada sobre a viola. Dada a importância deste instrumento para o samba do recôncavo em tempos passados o autor dedica atenção especial ao instrumento no livro Viola de Samba e Samba de Viola no Recôncavo Baiano.



Fotografia 13. Pandeiro

Acervos da Atividade Curricular em Comunidade Memória e Audiovisual, 20 maio 2011. Exposição Samba de Roda Memória e Vida, Casa do Samba, Santo Amaro da Purificação.

O pandeiro e o atabaque são instrumento de percussão usados no samba de roda.



Fotografia 14. Atabaque.

ACC, 20 maio 2011. Exposição Samba de Roda Memória e Vida, Casa do Samba, Santo Amaro da Purificação.



Fotografia 15.

Fotografia da Casa do Samba de Santo Amaro da Purificação feita pelo IPHAN. Disponível em <http://www.cultura.gov.br/site/2007/09/10/casa-do-samba-de-santo-amaro/>.



Fotografia 16. Casa do Samba.

ACC, 20 maio 2011. Exposição Samba de Roda Memória e Vida, Casa do Samba, Santo Amaro da Purificação.

A Casa do Samba de Santo Amaro foi inaugurada em 14 de setembro de 2007 e está localizada na Rua do Imperador, Nº1, Santo Amaro. O Objetivo é que a Casa passe a ser um centro de referência, um local para transmissão e reprodução da cultura do samba de roda, contando com acervo audiovisual e escrito. A Casa além de servir de sede para ASSEBA desenvolve projetos de pesquisa, extensão e produção cultural, cursos e oficinas para capacitar sambadores, sambadeiras, gestores e músicos da região. ¹⁶

¹⁶ Fotografia da Casa do Samba e informações disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2007/09/10/casa-do-samba-de-santo-amaro/>> e no site da ASSEBA.

3. Samba de Roda em Acupe¹⁷

“O conceito de “samba” é tão vasto e profundo na música e na vida do brasileiro que praticamente desafia definição. É um gênero (assim musical e coreográfico), um acontecimento e um grupo de pessoa”. (WADDEY, s/data, p.5).

O samba de roda do recôncavo baiano vem se desenvolvendo a partir das ações já citadas. O Sr. Góes relata que o recôncavo baiano conta com 1283 sambadores (mestres, cantores, compositores) ativos homens. As sambadeiras são todas marisqueiras, lavradoras, pesqueiras.

Dentro do recôncavo baiano temos a cidade de Santo Amaro da Purificação, que segundo dados do IBGE¹⁸ está a 72 km da capital baiana. Com uma população de 57.811 habitantes e uma área de 492,91 km². É neste cenário que temos Acupe, distrito de Santo Amaro e que servirá de palco para este trabalho.

Em Acupe, distrito de Santo Amaro da Purificação atualmente tem apenas um grupo de Samba de Roda, o Samba de Roda Raízes de Acupe, criado em 2006 contando hoje com 28 integrantes adultos e um grupo mirim criado em 2010 com 18 integrantes atualmente e criado com o objetivo de dar continuidade ao trabalho de grupo adulto visando a manutenção as cultura do samba de roda na região. A sede do grupo é improvisada na casa de D. Joalice e conta somente com o apoio da Casa do Samba. O grupo adulto conta com pescadores e marisqueiras de 35 a 80 anos e o grupo mirim com crianças e adolescentes de 05 a 16 anos de idade.



Fotografia 17. Camisa do Grupo Samba de Roda Raízes de Acupe. Acervos da Atividade Curricular em Comunidade Memória e Audiovisual, 20 maio 2011, Casa do Samba, Santo Amaro da Purificação.

Seu Antônio, 71, e Dona Joalice, 58, fazem parte do Grupo Raízes de Acupe, ele o cantor principal e ela presidente do grupo. A relação que eles possuem com o samba de roda é distinta. Em sua

infância Dona Joalice já gostava do samba, porém sua família não permitia que ela fosse ao samba devido às constantes brigas que sempre aconteciam. Ela só tinha oportunidade de observar o samba de roda, sem participar, quando era levada pela família para algum evento (batizado, aniversário, casamento, uma festa religiosa) onde o mesmo acontecia. Já Seu Antônio mesmo proibido pela família fugia e ia participar do samba e beber. Hoje ele toca pandeiro, é o principal compositor e gritador de chula no Raízes de Acupe. D. Joalice¹⁹ foi convidada a fazer parte deste grupo, por ser professora e detentora de um conhecimento que os sambadores e sambadeiras do local não possuem, mas que se mostra relevante para o desenvolvimento do grupo.

O samba de roda era algo presente na rotina das pessoas, como hoje as pessoas chegam em casa e ligam a televisão, algumas pessoas chegavam em casa após um dia de trabalho, se reuniam na casa de alguém para fazer samba de roda, ali eles cantavam e dançavam situações do seu dia-dia, da sua cultura. Como já foi dito anteriormente, o samba de roda teve um período de *esfriamento* e hoje esse samba é mantido através dos grupos de apresentação. O Grupo Raízes de Acupe, tem seu trabalho registrado em dois CDs. O primeiro gravado em Acupe e financiado pelo grupo e o segundo gravado no Studio da Casa do Samba de Santo Amaro e financiado pela ASSEB.²⁰

As pessoas entrevistadas pelo IPHAN reconhecem a importância das ações que vem acontecendo por parte dos governos Estaduais e Federais e de instituições como IPHAN, UNESCO, porém ainda é muito pouco. Essas ações não satisfazem os sambadores e sambadeiras, eles apontam a falta de reconhecimento e espaço nos meios de comunicação de massa e relatam existir preconceito em relação ao samba de roda. Dona Joalice conta que recorre a bingos, rifas, passeios para conseguir verba para manter o grupo, inclusive o grupo mirim utiliza os instrumentos do grupo adulto por falta de condições de adquirir outros instrumentos e que sejam apropriados para a faixa etária. Dentre as manifestações da cultura popular em Acupe temos Os Carretas, o Nêgo Fugido, a Filarmônica, as quadrilha, o samba de roda, entre outros. Contudo a continuação dessas práticas requer incentivo e apoio financeiro, além da vontade e do trabalho dos envolvidos em prol do desenvolvimento das mesmas. Como fazendo parte da história da cultura popular, muitas práticas culturais

¹⁹ D. Joalice Fernandes da Silva Santos atualmente é vice-diretora da Escola Municipal de Acupe, graduada em pedagogia e pós-graduada em Psicopedagogia.

²⁰ O CD está à venda e poder ser adquirido através de D. Joalice pelo valor de R\$10,00.

entraram em extinção por falta de verba, sendo assim o apoio financeiro tem sua importância dentro desse contexto.

O samba de roda já não possui a mesma dinâmica, mas é bem aceito na comunidade, durante as apresentações as pessoas param para assistir tanto em eventos como em apresentações esporádicas ao ar livre na comunidade. D. Joalice nos conta também que há boa aceitação em todas as gerações.

A indústria fonográfica também tem voltado seu olhar para o samba de roda. Artistas como Mariene de Castro, Dona Edith do Prato (quem em 2004 foi contemplada com o prêmio TIM de Música),²¹ a Banda Viola de Doze e os grupos criados nas comunidades têm registrado o samba de roda em CDs e DVDs, porém o espaço e a valorização dados a esses artistas são diferenciados. Segundo Canclini o sistema hegemônico e os hábitos de consumo das classes dominantes transformaram as formas de produção. Produtos artesanais estão sendo produzidos por meios industriais, e essas indústrias tem se apropriado de mensagens, valores e costumes populares e inserido em seus produtos. Porém o popular diz respeito à origem, a prática social e não a objetos, sendo alterado constantemente pelos conflitos sociais. Alguns artistas nem fazem menção aos elementos sócio-culturais se detendo apenas aos aspectos musicais, e diante desse quadro temos que nem todo cd ou DVD de samba de roda vai nos dizer efetivamente o que é a cultura do samba de roda.

Apesar de todo esse movimento em prol do samba de roda, os artistas populares não têm seus trabalhos divulgados e valorizados como os que artistas que estão na mídia. Para Canclini o termo arte popular esta impregnado de valores elitistas, o que exclui trabalhos como os artesanatos indígenas. Com isso os não objetos de arte são classificados como *kitsch*.

Se conseguíssemos libertar o conceito de arte da sua carga elitista e eurocêntrica, se o entendêssemos às formas estéticas não-ocidentais, por exemplo, as indígenas, poderíamos incluir sob o nome de arte manifestações que trabalham de outro modo as relações sensíveis e imaginárias dos homens com os outros homens e com o seu meio. (CANCLINI, 1983, p.135).

²¹ Dona Edith do Prato é uma representante do samba de roda em Santo Amaro da Purificação. Com o CD Vozes da Purificação ganhou em 2004 o prêmio TIM de Música popular brasileira na categoria Regional. (IPHAN, 2006, p.74.)

Canclini propõe que se rompa com os temas arte e *kitsch*, que nada tem a ver com o objeto, mas com a forma como a camada dominante vê o popular e se passe a pensar na cultura popular não como toda e qualquer manifestação somente pelo fato de ter vindo do povo, mas sim abolir os critérios de arte estabelecidos passando a pensar na representatividade e no valor sócio-cultural da obra. Porém Canclini diz que para isso seria necessário que a sociedade passasse por um processo de democratização severo, tendo os artesãos, os produtores populares voz ativa e que os mesmos pudessem redefinir a relação com o mercado e como os consumidores.

Com a modernidade e a globalização e considerando a história do samba de roda algumas mudanças se fazem notórias. A primeira delas na forma como o samba acontece de uma reunião entre amigos ao fim do dia a grupos de apresentação visando à manutenção de sua cultura. A sambadeira Dilma Santana relata no dossiê que atualmente algumas mulheres entram na roda e dançam pagode, se posicionam no centro da roda e não *correm a roda no miudinho* como deve ser no samba de roda. Como os grupos fazem apresentações públicas algumas coreografias têm sido incorporadas fugindo um pouco do tradicional samba de roda. Daí pode surgir a seguinte questão? Porque o tradicional não poder ser tão atraente quanto o novo?

Não existe formalidade no samba de roda. O samba de roda, através dos grupos quem vem se desenvolvendo nas comunidades com tradição do mesmo é feito por pessoas simples, como acontecia outrora. Contudo como vimos no caso do Samba de Roda Raízes de Acupe, é preciso ter alguém com uma espécie de conhecimento que possa garantir o andamento do grupo, que possa permitir ao grupo se inscrever em um edital e coisas deste tipo. Como disse seu “Primeiro”, é possível fazer samba de roda sem instrumentos, a chula se desenvolve a partir do talento do cantor, as palmas podem ditar o ritmo e a dança poder ser feita por homem ou mulher, em sua maioria acontece através das mulheres.

Conclusão

O objetivo deste trabalho não foi somente falar sobre o samba de roda do recôncavo baiano, mas chamar a atenção para importância de buscar nas culturas populares aquilo que diz respeito às vivências e da identidade de uma comunidade.

A partir dos textos lidos e das entrevistas foi possível concluir que ocorreram mudanças significativas no samba de roda. O samba que nasceu nas comunidades, onde as pessoas, após um dia de trabalho se reuniam nos quintais para cantar e dançar, retratavam o que haviam vivido naquele dia ou ocorrências comuns em sua comunidade. Era através das cantigas de roda e cirandas que se refazia o cotidiano, agora restritos aos grupos de apresentação montados com a finalidade de resgatar e preservar esse elemento da cultura baiana.

O sentimento de pertencimento é o que existe em comum entre as pessoas que estão envolvidas com o samba de roda. As pessoas são introduzidas no samba de roda de diferentes formas, uns pelas mãos de familiares, outros só conseguem ao impor sua vontade à família ou quando já não estão submissos a familiares. A Transmissão de conhecimento se dá do mais velho para o mais novo. Seu Antônio²² considera que samba de roda é dom. Seja para cantar, tocar, dançar é preciso viver a essência deste samba. O brilho, o encantamento do samba de roda está na interrelação de seus elementos.

A saudade da memória não apenas preservou, mas tem feito com que a chula continue seduzindo novas gerações no Recôncavo, mantendo graus tradicionais e estimulando o surgimento de outros. “Eu me lembro que sempre nas festas de Santo Amaro tinha um espaço para os violeiros. Não que o poder público pensasse assim, nem a classe média (a burrice de uma Nação está na classe média, que importa tudo, porque é burra. Se você não quer saber nada, procure a classe média). Mas o chuleiro fazia com que o seu lugar fosse respeitado. É a insistência de quem não se cansa do que faz. Ele sabe que o canto dele é pessoal, é dele”. (MENDES; JUNIOR, 2008, p.43).

Memória e saudade, ingredientes importantes para resgate e manutenção de culturas populares. O senhor Rogaciano²³, conhecido como “mestre” ou “primeiro” entre os

²² Seu Antônio dos Santos é gritador e compositor de chula e toca pandeiro no grupo Raízes de Acupe.

²³ Frase dita em entrevista realizada na Casa do Samba de Santo Amaro da Purificação em 20 de maio de 2011, por seu Rogaciano Augusto de Carvalho, 63 anos mais conhecido na comunidade como “mestre” ou “primeiro”.

sambadores do recôncavo costuma dizer que: “é preciso voltar ao passado sem nele permanecer para não se perder”. Esta volta ao passado e a valorização pela qual as culturas populares vêm passando com o intuito de resgatá-las faz parte de um projeto de reparo pelo longo período onde governos e parte da população provocaram o desaparecimento dessa cultura.

A percepção do passado como herança coletiva “dava validade ao presente e o exaltava (...) e intensificou o interesse por salvar relíquias e restaurar monumentos como emblema da identidade, da continuidade e das aspirações comunitárias”. (LOWENTHAL, 1998, apud MEIRA, s/data). Desta forma podemos perceber que ações dos governos e de entidades juntamente a iniciativas de algumas pessoas são de fundamental importância para a escrita dessa história cultural do recôncavo baiano. Os grupos de samba de roda, governos, instituições e a indústria fonográfica podem preservar a característica musical do samba de roda, mas o que fazer para que o elemento sócio-cultural para que o simbolismo presente na forma de sambar, nas indumentárias, na composição da roda, no significado e posição de cada instrumento não se perca?

O dossiê elaborado pelo IPHAN cumpre um papel importante neste processo. Nele estão descritas as peculiaridades do samba de roda. Porém, se não passarem do papel para prática, se estas particularidades e características extra musicais não forem passados ao grupos que atualmente desenvolvem o samba de roda e postos em prática, muitos dos elementos dessa cultura vão continuar caminhando para o esquecimento. Como apontado no próprio dossiê em relação ao *miudinho*, que é desconhecido da população, em apresentações públicas de samba de roda. Em geral, nessas apresentações, ao se permitir ao público participar da atividade, as meninas entram na roda e dançam pagode.

Acredito que em se tratando de cultura popular cabe aos produtores e gestores não só garantir a qualidade técnica do produto, mas, sobretudo buscar meios de registrar e valorizar os elementos culturais populares, no sentido adotado por Canclini, que vai fazer dele um produto da cultura popular. No caso do samba de roda, não só mais um CD ou DVDs, mas um CD ou DVD que consiga de algum modo retratar os aspectos culturais inscritos no mesmo. De modo generalista, a UNESCO indica normas e diretrizes para gestão da cultura. Na mesma direção as demais entidades desenvolvem suas ações baseados em tais diretrizes, de forma espontânea e livre. Neste contexto, vale ressaltar a importância dos pontos de cultura, que está

neste projeto abrindo a possibilidade de transformar substantivos em verbos, de dar vida a questões que a UNESCO e o IPHAN colocaram no papel.

Atualmente o samba de roda está inserido no contexto da indústria cultural, sendo *abraçado* pela indústria fonográfica, mas ele não nasce com esse objetivo, o samba é dia-a-dia, é história de uma comunidade, tanto que grande parte das composições é de domínio público. Inclusive o que é apontado pelos sambadores como primordial para ocorrência do samba de roda é presença do homem e da mulher para cantar, sambar e bater palmas, os instrumentos são secundários. A indústria não se interessava por esse tipo de samba. O Samba de roda mantinha-se vivo pelas gerações, fato este que, atrelado às formas encontradas pelas comunidades de preservar sua cultura, demonstra a criatividade e expressividade desse povo.

Referência:

ABIB, Pedro Rodolpho. **Os velhos capoeiras ensinam pegando na mão.** Campinas, 2006, p.86-98. Disponível em: <<http://www.cedes.unicamp.br>>. Acesso em: 31 maio. 2011.

ASSOCIAÇÃO DOS SAMBADORES E SAMBADEIRAS DO ESTADO DA BAHIA – ASSEBA. Disponível em: <<http://www.asseba.com.br/>>. Acesso em: 10 maio. 2011.

BERNET, Angelita; BASTOS, Rossano Lopes. Iphan e suas mudanças desde a sua criação. **Anais.** VIII Congresso. Ouro Preto, 1996, p.17-21. Disponível em: <<http://www.abracor.com.br/novosite/congresso/Anais%20do%20VIII%20Congresso.pdf#page=18>>. Acesso em: 12 jul.2011.

CANCLINI, Néstor Garcia. Festas e História: celebrar, recordar, vender. In:____. **As culturas populares no capitalismo.** Tradução Cláudio Novais Pinto Coelho. São Paulo: editora brasiliense, 1983.p.113-132.

CANCLINI, Néstor Garcia. Conclusão: por uma cultura popular com minúscula. In:____. **As culturas populares no capitalismo.** Tradução Cláudio Novais Pinto Coelho. São Paulo: editora brasiliense, 1983.p.133-144.

CRUZ, Alessandra Carvalho. **“O Samba na Roda”:** samba e cultura popular em Salvador 1937-1954. 2006.132f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Historia, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

FERREIRA, Luiza; Freitas. Joseania. **O samba de roda na celebração de nossa senhora da boa morte em Cachoeira – Bahia.** s/data. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecul2005/LuziaGomesFerreira.pdf>>. Acesso em: 10 dez.2010.

GONÇALVES, José Reginaldo. **Autenticidade, Memória e Ideologias Nacionais:** O problema dos patrimônios Culturais. Rio de Janeiro, 1988, p.264-265.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10. Ed.Rio de Janeiro: DP&A editora, 2005.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Censo demográfico 2010. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/>. Acesso em: 28 Abr. 2011.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO (IPHAN). Dossiê Samba de Roda do Recôncavo Baiano. Brasília, 2006.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO (IPHAN). Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/>>. Acesso em: 04 marc. 2011.

MARIANO, Agnes; CARVALHO, FRANCINE. **A invenção da baianidade.** São Paulo: Annablume, 2009.

MEIRA, Ana Lúcia Goelzer. **Políticas públicas e gestão do patrimônio histórico.** s/data. Disponível em: <http://www.ufpel.tche.br/ich/ndh/downloads/historia_em_revista_10_ana_meira.pdf>. Acesso em: 12 jul.2011.

MENDES, Roberto; Júnior Waldomiro. **Chula-** comportamento traduzido em canção (A musica raiz do Recôncavo Baiano na formação da nacionalidade brasileira). Edição: Fundação ADM/ Master Mind – 1ª Ed. Salvador. 2008.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Culturas Populares e Identitárias. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/>>. Acesso em: 07 jun.2011

MINISTÉRIO DA CULTURA. Cultura Viva. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/>>. Acesso em: 07 jun.2011

MINISTÉRIO DA CULTURA. Mais Cultura. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/>>. Acesso em: 07 jun.2011.

NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. **Inventário e patrimônio cultural no Brasil.** São Paulo, 2007, p.257-268. Disponível em: <<http://www.scielo.br/>>. Acesso em: 31 marc. 2011.

RUBIM, Albino. Cultura, **Política e mídia na Bahia contemporânea.** Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/>>. Acesso em: 05 dez. 010.

RUBIM, Albino. **Políticas públicas de cultura no Brasil e na Bahia.** Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/>>. Acesso em: 05 dez. 2010.

SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DA BAHIA (SECULT). Culturas Populares e Identitárias. Disponível em: <<http://www.cultura.ba.gov.br/>>. Acesso em: 09 jun.2011.

SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DA BAHIA (SECULT). Pontos de cultura. Disponível em: <<http://www.cultura.ba.gov.br/>>. Acesso em 09 jun.2011.

THOMPSON, Paul. História e comunidade. In __. **A voz do passado História Oral.** Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2002.p.20-44.

THOMPSON, Paul. A entrevista. in __. **A voz do passado História Oral.** Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2002.p.2254-278.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS (UNESCO). Convenção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais. 2006.

VIANNA, Letícia. **Patrimônio Imaterial: legislação e inventários culturais.** A experiência do Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular. s/data. Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Patrimonio_Imaterial/Patrimonio_Imaterial_Legislacao/CNFCP_Patrimonio_Imaterial_Leticia_Vianna.pdf>. Acesso em: 08 jun. 2011.

VIANNA, Letícia. **Cultura popular e educação**. PGM 5 – Você sabe de quem está falando? Patrimônio Imaterial: novas leis para preservar... O que? s/data. Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Patrimonio_Imaterial/Patrimonio_Imaterial_Novas_Leis/CNFC_P_PatrimonioImaterialLeis_LeticiaVianna.pdf>. Acesso em: 08 jun. 2011

WADDEY, Ralph. **Viola de Samba e samba de viola no recôncavo baiano**. Publicação do centro de estudo afro-orientais série estudos etnológicos nº1. S/data.

Entrevistas:

Antonio dos Santos. *Grupo Samba de Roda Raízes de Acupe*, 20 de maio de 2011.

Góes. Funcionário da Casa do Samba de Santo Amaro. 20 de maio de 2011.

Joanice Fernandes da Silva Santos. *Grupo Samba de Roda Raízes de Acupe*, 20 de maio de 2011.

Rogaciano Augusto de Carvalho. Mestre de Samba de Roda, 20 de maio de 2011.