UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE

O SAMBA CHULA DOS FILHOS DA PITANGUEIRA: DE MANIFESTAÇÃO CULTURAL REGIONAL A PATRIMÔNIO IMATERIAL DA HUMANIDADE

por

FREDISON AYLANDRO MATOS DA SILVA

Orientador(a): Prof(a). Dr(a). MARILDA DE SANTANA SILVA

SALVADOR,
2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE

O SAMBA CHULA DOS FILHOS DA PITANGUEIRA: DE MANIFESTAÇÃO CULTURAL REGIONAL A PATRIMÔNIO IMATERIAL DA HUMANIDADE

por

FREDISON AYLANDRO MATOS DA SILVA

Orientador(a): Prof. Dr. / MARILDA DE SANTANA SILVA

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre.

SALVADOR
2015

AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora Marilda Santana pela presteza no auxílio desta pesquisa e a toda equipe do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade – HIAC/Pós-Cultura/UFBA. Nessa instituição tive excelentes mestres e importante apoio da coordenação do curso. Muito obrigado a todos!

Às sambadeiras e sambadores do Grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira, muito obrigado pela forma carinhosa e acolhedora com a qual me receberam. Meus sinceros agradecimentos a essas ricas pessoas que trabalham arduamente em prol da proteção da tradição do samba chula.

Aos amigos que me incentivaram com ideias e dicas acerca do tema escolhido. De especial maneira, agradeço à professora e amiga Betânia Maria V. B. Barreto, à professora Rita Curvelo, ambas colaboradoras da Universidade Estadual de Santa Cruz - UESC, muito obrigado pelo auxílio e ricas contribuições.

Aos amigos grapiúnas Edsônia Lacerda e Henrique Diniz pelas leituras e discussões de texto. A Joice Lutero pela generosidade com que compareceu nos momentos “delicados do trabalho”. A Janine Falcão e Geise Oliveira pelo incentivo e atenção de sempre. Aos amigos do IKB pela força e compreensão nas minhas ausências.

Agradeço de coração às minhas queridas irmãs Reje e Gé, que mentalizaram positivamente para que o trabalho fosse concluído dentro do prazo. Tenham com vocês a certeza de que suas orações trouxeram alívio e grande conforto aos meus dias.

De maneira especial, agradeço a Vinícius Sampaio pelo apoio moral, psicológico, nutricional (risos) e técnico prestado durante todo o tempo. Conte comigo!

De modo muitíssimo especial, agradeço a meu querido e infalível anjo da guarda pela generosa proteção durante todo o tempo; a Vovó Maria do Rosário pela presença e força, suas bênçãos me trouxeram novo ânimo. E, com o coração transbordando de gratidão, reverencio à Mãe/Pai criador do universo pela sabedoria, entendimento, confiança, ciência, amor, conselho e liberdade ilimitada que me concedeu.

RESUMO

O grupo de samba chula **Filhos da Pitangueira**, natural da cidade de São Francisco do Conde-Ba, compõe o lócus para o desenvolvimento deste projeto. Formado por iniciativa do Mestre Zeca Afonso, em 1968, o grupo hoje é considerado um importante representante da cultura popular do Recôncavo Baiano, graças à execução do samba chula. A representação dessa modalidade cultural no grupo se dá através da memória oral, de elementos simbólicos imagéticos e musicais como a dança, o canto, o cancioneiro, as festas religiosas e o samba de roda. Por essa razão, este estudo tem, em linhas gerais, o objetivo de compreender de que formas a manifestação cultural do grupo Filhos da Pitangueira foi mantida na região de São Francisco do Conde, principalmente depois da patrimonialização do samba de roda. Nessa perspectiva, a articulação com teóricos contemporâneos que discutem os conceitos de cultura, cultura popular, tradição, identidade, entre outros, especialmente pelo viés dos Estudos Culturais, foi fundamental. Como proposta metodológica foram adotadas a pesquisa bibliográfica e a observação participante, pois, através desta última foi possível captar e catalogar elementos culturais simbólicos e significados particulares presentes no grupo estudado. Foram ainda utilizadas "entrevistas" e um "diário de campo", de forma a garantir que outras informações relevantes também fossem incorporadas à pesquisa. Passada a fase exploratória, deu-se início à análise dos dados e, por fim, foi feita a articulação dos dados informados e categorizados com os referenciais teóricos da pesquisa.

Palavras-chave: samba chula, cultura popular, tradição, identidade, patrimônio imaterial.

RESUME

El Grupo de Samba Chula Hijos de Pitangueira, nació en la ciudad de São Francisco do Conde-Ba, constituye el locus para el desarrollo de este proyecto. Formado por iniciativa del Maestro Zeca Afonso, en 1968, el grupo se considera ahora un importante representante de la cultura popular de Reconcavo Baiano, gracias a la implementación de samba chula. La representación de esta modalidad cultural en el grupo es a través de la memoria oral, las imágenes y los elementos simbólicos musicales como la danza, el canto, cancionero, fiestas religiosas y la samba. Por lo tanto, este estudio tiene, en general, a fin de comprender de qué manera la manifestación cultural de los Hijos de grupo Pitangueira se mantuvo en la región de São Francisco do Conde, sobre todo después de patrimonio de la samba. Desde esta perspectiva, la articulación con los teóricos contemporáneos de discutir los conceptos de cultura, la cultura popular, la tradición, la identidad, entre otros, en especial el sesgo de los estudios culturales, fue clave. Como se adoptó una propuesta metodológica de la observación participante y la literatura, ya que, a través de este último fue posible capturar y catalogar los elementos culturales simbólicos y significados presentes en el grupo estudiado. Todavía se utilizaron "entrevistas" y un "diario de campo" con el fin de garantizar también se incorporaron a la investigación que otra información pertinente. Después de la fase exploratoria, comienzo ocurrió el análisis de datos y, por último, se llevó a cabo la articulación de los datos notificados y categorizados con el marco teórico de la investigación.

Palabras clave: samba chula, la cultura popular,tradición, identidad, patrimonio inmaterial.

LISTA DE SIGLAS

AM- Modulação em Amplitude.

ASSEBA- Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia.

BAHIATURA- Empresa de Turismo da Bahia S.A.

CD- Compact Disc (tradução Disco compacto)

CNPJ- Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica.

FM- Frequência Modulada.

ICMS- Imposto Comer Mercadorias e Serviço.

IDH- Índice de Desenvolvimento Humano.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

MINC – Ministério da Cultura.

PCV- Programa Cultura Viva.

SEBRAI- Serviço Brasileiro de Apoio às Micros e Pequenas Empresas.

SFC – São Francisco do Conde.

SCDC- Secretaria da Cidadania e Diversidade Cultural.

UEFS- Universidade Estadual de Feira de Santana.

UFBA- Universidade Federal da Bahia.

UFRB- Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

UNESCO – Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 8

CAPÍTULO 01 - Bases Conceituais: Cultura, Cultura Popular, Identidade e Tradição Cultural 13

CAPÍTULO 2 - O Samba como Símbolo da Identidade Nacional 30

2.1 Samba: uma identidade nacional 33

CAPÍTULO 3 - O Samba de Roda do Recôncavo Baiano 42

3.1 Aspectos Históricos 42

3.2 Samba de Roda na Bahia 51

3.2.1 Caracterização do Samba de Roda 56

3.3 O Samba Chula 62

CAPÍTULO 4 - A Institucionalização do Samba de Roda da Bahia 69

4.1 – A Patrimonialização 69

4.2 – O Plano de Salvaguarda do Samba de Roda e suas Linhas Específicas de Ação 84

4.2.1 - Apoio 91

4.2.2 - Reprodução e transmissão às novas gerações 94

4.2.3 - Pesquisa e documentação 96

4.2.4 - A Promoção 99

CAPÍTULO 5 - O Samba Chula dos Filhos da Pitangueira e a Institucionalização do Samba de Roda: Desafios Contemporâneos 102

5.1 Filhos da Pitangueira: Fruto do Samba 103

5.2 – Os Filhos da Pitangueira na Tradição do Samba Chula 104

5.3 Filhos da Pitangueira e Aspectos Identitários 110

5.4 Zé de Lelinha, o lendário violeiro da Machete – *in memoriam* 114

5.5 Os Filhos da Pitangueira na Pós-Patrimonialização 120

5.6 Filhos da Pitangueira – do samba no chão ao samba de palco 122

5.7 Os Filhos da Pitangueira no samba com os Poderes Públicos 125

5.7.1 Casa do samba de SFC 126

5.8 Projeto Essa Viola dá Samba 129

5.9- Samba Chula Filhos da Pitangueira no caruru de santo 132

CONSIDERAÇÕES FINAIS 134

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 140

ANEXOS 145

INTRODUÇÃO

Como parte das manifestações culturais populares situadas na região do Recôncavo Baiano está o samba de roda da Bahia, reconhecido como "Patrimônio Imaterial do Brasil" pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e "Obra-prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade" pela Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (UNESCO).

Na cidade de São Francisco do Conde, entre as tantas variedades de samba de roda que já foram ali registradas, encontra-se uma de suas mais significativas vertentes denominada "samba chula". Essa modalidade, em especial, é destaque no fenômeno cultural "Grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira", expressão artística que compõe o lócus para o desenvolvimento deste trabalho no município.

Verifica-se que, apesar da crescente visibilidade que o samba de roda passou a ter nos últimos anos, há, em contrapartida, um quase que completo desconhecimento do ritmo chula na região do Recôncavo. Por essa razão, sua origem, características e prática cultural ainda passam despercebidas por grande parte da população, especialmente a que vive nas áreas de grande densidade populacional como Salvador e região metropolitana.

Fundado em 1968, o Grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira é considerado, hoje, um dos mais importantes divulgadores dessa modalidade de samba na região por desenvolver, ao longo de sua trajetória artística, importante trabalho de valorização e manutenção do que seus integrantes consideram ser o "samba tradicional" ou "samba de raiz", como costumam afirmar.

O grupo, segundo afirma, mantém a tradição na qual apenas as mulheres podem entrar na roda para sambar, cabendo a elas a tarefa de executar a dança no espetáculo. No Samba Chula Filhos da Pitangueira, a participação feminina acontece no momento em que os homens param de cantar para que elas, uma por uma, apresentem-se dançando. Dessa maneira, das mais experientes às mais jovens, todas participam da roda de samba ao comando da viola machete, outra peça fundamental e indispensável para o grupo.

O primeiro contato entre o idealizador da pesquisa e o Grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira se deu após uma apresentação do grupo no Teatro SESC Pelourinho, centro histórico de Salvador, em 2006, em um projeto promovido pela revista Sonora Brasil. Durante a apresentação, foi desperto o desejo de se realizar um trabalho através

do qual o samba chula pudesse ser contemplado e divulgado de forma mais ampla no cenário cultural do Recôncavo Baiano.

A aproximação do pesquisador com o grupo, no entanto, deu-se apenas anos após o primeiro contato e foi facilitada por pesquisadores que já se debruçavam sobre o assunto. A partir de então, ficou mais fácil para o pesquisador acompanhar as apresentações em São Francisco do Conde e ter mais proximidade com alguns dos representantes do samba. No último semestre de 2012, o contato se tornou mais próximo com o grupo, o objetivo de explorar ainda mais sua história, peculiaridades e conhecer de perto seus integrantes facilitou no processo.

A princípio, estabeleceu-se o contato com o tocador de viola machete Milton Primo - jovem violeiro que assumiu a tarefa de substituir o Sr. José Vitório dos Reis, ou mestre Zé de Lelinha, após seu falecimento. Curiosamente, o primeiro encontro do pesquisador com Primo aconteceu durante homenagem póstuma ao sambador Zé de Lelinha, na Câmara de Vereadores de São Francisco do Conde.

A partir de então, as visitas se tornaram frequentes e a relação de confiança se estabeleceu entre o pesquisador e os integrantes do grupo Samba Chula Filhos da Pitangueira. No dia 18 de julho de 2013, a convite do próprio pesquisador, parte do grupo se fez presente no I Seminário Sobre o Samba, intitulado “O Samba Mandou me Chamar”, realizado por iniciativa do Grupo de Pesquisa Canto de Cada Canto, sob a orientação da Prof.ª Drª Marilda Santana - HIAC/Pós-Cultura/UFBA. Na ocasião, Primo ministrou palestra e expôs alguns dos valores culturais associados ao samba chula através da viola machete, sua especialidade. O seminário sobre o samba também teve o objetivo de romper barreiras que separam o universo acadêmico das tradições culturais populares.

A apresentação e execução da viola machete se tornou um dos principais pontos da palestra de Primo no seminário, despertando a curiosidade dos participantes, que ao terem a chance de segurá-la e fazerem vibrar suas cordas no final da apresentação, passaram por agradável experiência sensorial. A apresentação do violeiro teve como momento áureo a demonstração prática do samba chula, com a participação de alguns integrantes do grupo.

Dessa forma, o Grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira tornou-se o sujeito desta pesquisa. Através dela, buscou-se compreender de que formas a manifestação cultural expressa por ele foi mantida no município e na região do Recôncavo. Procurou-se entender as estratégias criadas dentro e fora do grupo para a difusão do seu trabalho, bem como o impacto desse trabalho na comunidade local e na cultura regional.

I. Aspectos metodológicos

De acordo com a perspectiva citada, a articulação com teóricos contemporâneos que debatem acerca de diferentes concepções sobre as tradições culturais populares, especialmente pelo viés dos Estudos Culturais, tornou-se fundamental para analisar e tratar dessas questões. Para a realização deste trabalho, foi feita uma ampla revisão bibliográfica com o objetivo de compreender conceitos norteadores importantes, que compuseram a base teórica para o desenvolvimento da pesquisa, como "tradição", "cultura", "popular", "cultura popular", "memória", "identidade", "samba", "samba chula", "patrimônio", "bem cultural", entre outros conceitos tomados como pressupostos para explanação dos fatos aqui apresentados. As pesquisas ocorreram em livros, folhetins, revistas oficiais, *sites* da internet, publicações de órgãos públicos ligados à cultura, etc. Entre outras fontes de pesquisa estão também a literatura local, vídeos, fotografias, memorial do município, narrativas orais, artigos com pesquisas locais e o acervo de referências da história local.

Para tornar a pesquisa possível e consistente, com vistas a aprofundar o conhecimento acerca do objeto e atribuir caráter científico às descobertas, decidiu-se montar a base metodológica através da associação de diferentes técnicas. Essa decisão possibilitou uma exploração de campo mais ampliada e subsidiou diferentes análises e interpretações sobre o objeto. Lançou-se mão do uso de instrumentos para coleta de dados, como as entrevistas semiestruturadas, registros de ensaios, cerimônias, festas, fotografias e um diário de campo - este último na tentativa de "fugir" um pouco das entrevistas mais formais. Com a observação participante visou-se a aproximação do grupo, a interpretação dos seus processos objetivos e subjetivos de trabalho e de manutenção desses. As visitas ao grupo ocorreram entre os meses de maio de 2013 a outubro de 2014, na cidade de São Francisco do Conde/BA, local onde o grupo Samba Chula Filhos da Pitangueira está sediado, e em cidades vizinhas pelas quais o grupo fez

apresentações. Os entrevistados assinaram um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido - TCLE, aceitando participar da entrevista e sinalizando sobre o interesse em ter sua identidade revelada ou não no presente trabalho.

Sobre essa questão, vale ressaltar que todos os integrantes se dispuseram a colaborar, dos mais velhos aos mais jovens, a participação foi integral. Destaque para a alegria generalizada que externaram ao poder falar de suas experiências e para o prazer que os sambadores demonstram ter em participar do Samba Chula Filhos da Pitangueira. Segundo o mestre José Afonso Gomes, seu Zeca Afonso, hoje existe por parte de cada membro, grande preocupação em transmitir a tradição da chula para as novas gerações, objetivando, com isso, garantir a sobrevivência não só do grupo, como também do próprio samba.

Todos esses instrumentos de pesquisa foram essenciais para a realização da pesquisa. Juntos, demarcaram importante relevância na coleta de informações, que, como se verificou, não são suficientemente encontradas nos acervos públicos disponibilizados pelo município ou através da mídia impressa local - revistas e jornais. Em se tratando de uma pesquisa em que a história é contada de geração para geração, ouvir as pessoas, agentes dessa cultura histórica, foi fundamental para maior compreensão de alguns dos símbolos criados pelos sambadores e dos seus significados. De igual maneira, importante também o foi para a compreensão de símbolos construídos e transformados pelo Samba Chula Filhos da Pitangueira ao longo de sua experiência.

A esse respeito, intentando mapear mais precisamente o que outrora fora produzido como conhecimento sobre o samba de roda e suas variantes, buscou-se explorar trabalhos produzidos por diferentes pesquisadores que se dedicaram, há muito, a desvendar os mistérios do samba. Considera-se que, das primeiras informações veiculadas sobre o samba[1] de roda da Bahia, especialmente a partir da década de 1930, com Nina Rodrigues, Artur Ramos, Edson Carneiro e Manoel Quirino, passando, mais recentemente, por pesquisas específicas de etnomusicólogos como Ralph Waddey e Carlos Sandroni foram poucas as pesquisas realizadas na área.

Das produções de pós-graduação *stricto sensu* que abordam o tema, podemos citar as realizadas por Katharina Döring[2], que recorreu à memória oral para analisar a

[1] "Samba: do quioco samba, cabriolar, brincar, divertir-se como cabrito; ou do quicongo sàmba, espécie de dança em que um dançarino bate contra o peito do outro (LAMAM , p. 87).

[2] DÖRING, Katharina. **O samba de roda do Sambagota:** tradição e contemporaneidade. Dissertação (Mestrado em Música), UFBA, 2002.

"tradição" e a "contemporaneidade" do grupo Sambagota; Raiana Maciel[3], que pesquisou as "políticas de salvaguarda do samba" e analisou os impactos de tal política no contexto sociocultural e musical do samba de roda e Cássio Nobre[4], que se propôs a ampliar a pesquisa iniciada por Waddey sobre "a viola e sua centralidade no samba de roda do Recôncavo", todas pela Escola de Música da UFBA.

Pelo Instituto de Letras e Faculdade de Educação dessa mesma universidade, podemos citar as realizadas por Erivaldo Nunes[5], que pesquisou a "tradição" e a "modernização" em diversos grupos de Santo Amaro; e a última, concluída em 2009, por Petry Lordelo, que se debruçou sobre "a produção e transmissão de saberes no samba de roda a partir de um estudo de caso".

II. Estrutura do trabalho

A dissertação está organizada em cinco capítulos: 1. Bases Conceituais: Cultura, Cultura Popular, Identidade e Tradição Cultural; 2. O Samba enquanto identidade nacional; 3. O Samba de Roda no Recôncavo Baiano; 4. A Institucionalização do Samba; 5. O samba chula do Grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira.

No primeiro capítulo, busca-se abordar os aspectos conceituais de termos comumente empregados em assuntos ligados às tradições culturais populares como forma de substanciar as discussões. No segundo capítulo, são discutidos alguns aspectos políticos relacionados ao samba brasileiro e o seu uso como símbolo da identidade nacional. O terceiro capítulo é dedicado a explorar o samba de roda do Recôncavo Baiano, seus aspectos históricos, suas características e, por fim, é apresentado o samba chula. Aspectos relacionados à institucionalização do samba de roda da Bahia, sua patrimonialização e a criação do Plano de Salvaguarda do samba de roda são abordados no quarto capítulo. O quinto e último capítulo é dedicado ao Samba Chula Filhos da Pitangueira, aos seus atores sociais, ao seu lugar de fala em São Francisco do Conde, à cena cultural da cidade e ao trabalho realizado pelo grupo, principalmente depois do período em que o samba de roda recebeu o título de patrimônio imaterial.

---

[3] MACIEL, Raiana. **A política de salvaguarda do patrimônio imaterial e seus impactos no samba de roda do recôncavo baiano**. Dissertação (Mestrado em Música)- UFBA, 2009.
[4] NOBRE, Cássio. **Viola nos sambas do recôncavo baiano.** Dissertação (Mestrado em Música)- UFBA, 2009.
[5] NUNES, Erivaldo Sales. **Cultura popular no recôncavo baiano:** a tradição e a modernização no samba de roda. Dissertação (Mestrado em Letras)- UFBA, 2002.

CAPÍTULO 01 - Bases Conceituais: Cultura, Cultura Popular, Identidade e Tradição Cultural

Pensando no samba de roda da Bahia e suas modalidades, em destaque o samba chula, como formas de cultura popular que provém de diferentes etnias[6], abre-se uma discussão mais ampla relacionada ao que viriam a ser as denominadas "tradições culturais populares" na contemporaneidade, bem como a relevância dessas tradições como patrimônio cultural de um povo.

Vários estudiosos do campo da cultura se debruçam sobre a análise e conceituação de termos que representem esse universo, porém, algumas dificuldades surgem ao se verificar que há, muitas vezes, falta de consenso entre eles. Apesar dessa dificuldade, as considerações trazidas revelam pistas para que se possibilite entender a razão pela qual o samba de roda ter sido encaixando e reconhecido como parte da cultura popular brasileira e como um patrimônio cultural nacional a se preservar.

Segundo Canclini (2008), é somente em anos mais recentes que os teóricos do campo da sociologia, na América Latina, começam a estudar o fenômeno da cultura, particularmente a "cultura popular", como um dos elementos de articulação, de hegemonia e de consenso social. Isso tem relação estreita com a crise pela qual o contexto de transformação social passou, muito ligado aos programas de modernização impetrado por diversas nações, relacionados às perspectivas populistas, marxistas e desenvolvimentistas.

Em relação ao termo "cultura", sabe-se que sua definição abarca uma pluralidade de sentidos, que conduzem a significados distintos, sendo um termo de difícil definição e assunto delicado para quem precisa se decidir por um ou outro conceito como diretriz de estudo (TILIO, 2015). Segundo Hall (2013, p. 273), essa dificuldade abarca tanto o termo "cultura" quanto o termo "popular". "Tenho tanta dificuldade com 'popular' quanto tenho com 'cultura'. Quando colocamos os dois termos juntos, as dificuldades podem se tornar tremendas".

Observa-se que, na atualidade, a cultura penetra em todos os ambientes e está presente em cada espaço da vida social contemporânea. Ela se posiciona como mediadora de todos os processos sociais, estabelecendo múltiplas conexões e maneiras de ser e estar

[6] Termo da Antropologia que se refere à população ou grupo social que apresenta homogeneidade cultural, compartilhando história e origem comuns;

na sociedade (HALL, 2012). Por essa razão, é importante destacar a importância da cultura para os sujeitos sociais. Sobre o assunto, Hall considera que:

> A cultura não pode ser mais estudada como uma variável sem importância, secundária ou dependente em relação ao que faz o mundo mover-se; tem de ser vista como algo fundamental, constitutivo, determinando tanto a forma como o caráter desse movimento, bem como a sua vida interior (HALL, 1997, p. 23).

A escolha por um assunto de tamanha envergadura apresenta alguns inconvenientes, um deles é, sem dúvida, locar um conceito que atenda ao propósito desejado:

> Registra A. Buarque de Holanda, em seu conhecidíssimo Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, que a palavra "cultura", em seu uso corrente, significa "saber, estudo, elegância, esmero"; ela evoca os domínios da filosofia, das ciências e das belas-artes (ARANTES, 2012, p. 9).

Referindo-se ao alargamento do conceito, Burke (2010) afirma a existência de problemas suscitados em decorrência do mesmo, devido às mudanças interpretativas advindas de diferentes olhares sobre a questão, ampliado na última geração com a diversificação dos interesses de historiadores e intelectuais.

> Na era da chamada "descoberta" do povo, o termo "cultura" tendia a referir-se a arte, literatura e música, e não seria incorreto descrever os folcloristas do século XIX como buscando equivalentes populares da música clássica, da arte acadêmica e assim por diante. Hoje, contudo, seguindo o exemplo dos antropólogos, os historiadores e outros usam o termo "cultura" muito mais amplamente, para referir-se a quase tudo que pode ser aprendido em uma sociedade – como comer, beber, andar, falar, silenciar e assim por diante. Em outras palavras, a história da cultura inclui agora, a história das ações ou noções subjacentes à vida cotidiana (BURKE, 2010, p. 22).

Nesse sentido, o autor leva em conta o cotidiano como definição original de cultura, a partir de termos chaves como "artefatos" e "apresentações" que significam, respectivamente, construções culturais tais como as "categorias de doença, sujeira, gênero ou política", e "formas de comportamento culturalmente estereotipadas, tais como festas e violência" (BURKE, 2010, p. 23).

Recorrendo a alguns antecedentes históricos do conceito de cultura, em fins do século XVIII e início do século XIX, a palavra de origem alemã, *Kultur*, era aplicada para

representar aspectos espirituais de um conjunto de pessoas que viviam no mesmo local e compartilhavam das mesmas normas. Enquanto o termo *Civilization,* de uso dos franceses, "referia-se principalmente às realizações materiais de um povo" (LARAIA, 2008, p. 25). Unindo os diferentes termos e sintetizando-os num único vocábulo, o inglês *Culture,* Edward Tylor[7] (1832-1917) abrange em uma mesma expressão "todas as possibilidades de reação humana, além de marcar fortemente o caráter de aprendizado da cultura em oposição à ideia de aquisição inata" (LARAIA, 2008, p. 25). À vista disso, dentre as suas mais variadas formas de apresentação, para Edward Tylor (1871, p. 1), - citado por Laraia -, o conceito de cultura, "tomado em seu amplo sentido etnográfico é este todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade" (LARAIA, 2008, p.25).

O conceito de Tylor é relevante, pois apresenta uma amplitude que o termo "cultura" compreende, alertando sobre o equívoco que é considerá-lo sob um único prisma. O autor definiu cultura como a expressão do conjunto, da vida em sociedade, que se estende a tudo e a todos, com caráter de universalidade; o conceito é de cunho coletivo, refere-se a valores que são adquiridos em comunidade, na maior parte de forma não consciente, desassociada de qualquer determinismo biológico. Assim, o complexo conceito de cultura (LARAIA, 2008), pelo menos como é empregado na atualidade, foi definido em primeira instância por Tylor, que formalizou uma ideia que vinha crescendo na mente humana há séculos (1832-1917). Partilhando da ideia que confirma que a palavra cultura é imprecisa, com definições que concorrem entre si, Burke adota como sua a definição de A. L. Kroeber e C. Kluckhohn (1963). Para ele, cultura é "um sistema de significações, atitudes e valores partilhados e as formas simbólicas (apresentações, objetos artesanais) em que eles são expressos ou encarnados" (BURKE, 2010, p. 11).

Um dos desafios da antropologia moderna, de acordo com Laraia (2008), tem se verificado na reconstrução do complexo conceito de cultura, que, por sua vez, é fragmentado por diversas e novas concepções. O autor cita o antropólogo Roger Kissing,

[7]A primeira definição de cultura que foi formulada do ponto de vista antropológico, como vimos, pertence a Edward Tylor, no primeiro parágrafo do seu livro Primitive Culture (1871). Tylor procurou, além disso, demonstrar que cultura pode ser objeto de um estudo sistemático, pois se trata de um fenômeno natural que possui causas e regularidades, permitindo um estudo objetivo e uma análise capazes de proporcionar a formulação de leis sobre o processo cultural e a evolução. Cf. LARAIA, Roque. Cultura um Conceito Antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2008.

quando, ao elaborar o artigo *Theories of Culture*[8] faz uma classificação das "tentativas modernas" de se obter uma "precisão conceitual" para o termo (LARAIA, 2008, p. 59).

Sobre as teorias "que consideram a cultura como um *sistema adaptativo*", Keesing traz a proposta difundida por Leslie White (1955), antropólogo norte-americano, e de outros autores[9] que, embora divirjam dele em alguns aspectos, são concordes no sentido de considerar que:

> Culturas são sistemas (de padrões de comportamento socialmente transmitidos) que servem para adaptar as comunidades humanas aos seus embasamentos biológicos. Esse modo de vida das comunidades inclui tecnologias e modos de organização econômica, padrões de estabelecimento, de agrupamento social e organização política, crenças e práticas religiosas, e assim por diante (WHITE, 1955 apud LARAIA, 2008, p.59).

Não apenas nesse sentido, mas também os autores concordam com White na perspectiva de que a "mudança cultural é primariamente um processo de adaptação equivalente à seleção natural", ou que "a tecnologia, a economia de subsistência e os elementos da organização social diretamente ligados à produção constituem o domínio mais adaptativo da cultura" (LARAIA, 2008, p. 60).

Como último ponto importante citado por Laraia em relação às reformulações propostas por White, está o de que "os componentes ideológicos dos sistemas culturais podem ter consequências adaptativas no controle da população, da subsistência, da manutenção do ecossistema, etc." (LARAIA, 2008, p. 60). Leslie White ainda afirma que toda cultura depende de símbolos. Segundo ele, "é o exercício da faculdade de simbolização que cria a cultura e o uso de símbolos que torna possível a sua perpetuação. Sem o símbolo não haveria cultura, e o homem seria apenas animal, não um ser humano" (LARAIA, 2008, p. 55).

Com relação às *teorias idealistas de cultura*, referidas por Keesing, Laraia destaca que o autor as subdivide em três diferentes abordagens: à cultura como um sistema cognitivo, à cultura como sistemas estruturais e, por fim, à cultura como sistemas simbólicos. Na primeira abordagem, defendida por W. Goodenough, cultura é um sistema de conhecimento: "consiste em tudo aquilo que alguém tem de conhecer ou acreditar para operar de maneira aceitável dentro de sua sociedade". Na segunda, Kessing traz a

[8]Título em português: Teorias da Cultura - tradução minha;
[9]Sahlins, Harris, Carneiro, Rappaport, Vayda e outros. Cf. (LARAIA, 2008, p.59).

perspectiva desenvolvida por Claude Lévi-Strauss, antropólogo francês, que diz que: “a cultura surgiu no momento em que o homem convencionou a primeira regra, a primeira norma” (LARAIA, 2008, p. 54) – e, por fim, a terceira abordagem trazida por Keesing considera a cultura como sistemas simbólicos, desenvolvidas nos Estados Unidos pelos antropólogos Clifford Geertz e David Schneideer. Este, embora tenha uma abordagem bem diferente da de Geertz, também tem muitos pontos de semelhança com a proposta dele (LARAIA, 2008).

Geertz diz que a cultura deve ser considerada “não um complexo de comportamentos concretos, mas um conjunto de mecanismos de controle, planos, receitas, regras, instruções (...) para governar o comportamento”. A concepção de Schneider sobre o assunto é a de que “cultura é um sistema de símbolos e significados. Compreende categorias ou unidades e regras sobre relações e modos de comportamento. O *status* epistemológico das unidades ou ‘coisas’ culturais não depende da sua observabilidade: mesmo fantasmas e pessoas mortas podem ser categorias culturais” (SCHNEIDER, 1968 apud LARAIA, 2008, p. 63). Para Laraia, Geertz considera que “todos os homens são geneticamente aptos para receber um programa, e este programa é o que chamamos de cultura” (LARAIA, 2008, p. 62).

Neste sentido, a cultura passa a ser compreendida não apenas em seus aspectos voltados aos costumes, cultos e produção humana, mas, essencialmente aos significados e sentidos dados pelos grupos a partir de suas experiências culturais. A memória é o campo de conservação onde as imagens do mundo real ou do contexto social são registradas e conservadas e será formada a partir das vivências desse grupo no seu meio ambiente ou sociocultural. “A memória de um povo é formada a partir dessas experiências com a realidade, pois é um processo de construção que se dá no campo da cultura” (GOMES, 2012, p. 20).

Na dificuldade de se definir o conceito de cultura, conforme observado até aqui, adere-se a ele mais um termo que, para autores como Hall (2013), deve ser analisado com cuidado: trata-se do termo “popular”. Para esse autor, a noção do que viria a ser o popular, presente em expressões como “cultura popular” e “tradição popular”, constitui uma tarefa de alto grau de complexidade, devido a sua característica intrínseca de multiplicidade de sentidos.

De acordo com Burke (2010), a noção do “popular” traz uma questão que hoje se levanta com regularidade e diz respeito diretamente ao termo “cultura popular”, que “dá uma falsa impressão de homogeneidade e que seria melhor usá-lo no plural, ou substituí-

lo por uma expressão como ‘a cultura das classes populares’ (MONDOR 1977, GINZBURG 1979) ” (BURKE, 2010, p. 17). O conceito de “cultura popular” está, como afirma Arantes (2012), distante de um consenso para o campo das Ciências Humanas.

De acordo com Arantes (2012), a cultura popular é uma espécie de fenômeno para o qual não se encontra exata definição. No esforço de pensá-la, há quem negue (implícita ou explicitamente) de que os fatos por ela identificados tenham em si alguma forma de saber, como também há, de forma oposta, quem a enalteça e lhe atribua o heroico papel de resistência frente à dominação de classe (ARANTES, 2012). A cultura popular remete-nos a amplas possibilidades de ideias e entendimentos diferentes em relação a ela.

Nessa perspectiva, os estudos que se debruçam sobre o termo “popular” são considerados como recentes no campo científico e passam a se firmar somente nas últimas décadas. Esses conhecimentos específicos sobre o tema situam-no em teoria complexa e pertencente ao campo social, com a utilização de procedimentos rigorosos em termos teóricos (CANCLINI, 2008, pp. 207-208). Neste sentido, a ideia de povo passa a existir nos debates teóricos modernos no final do século XVIII e início do século XIX, a partir da constituição dos Estados nacionais europeus, que buscaram aglutinar todas as camadas da população como pertencente ao Estado Nação. “Entretanto, a ilustração acredita que esse povo ao qual se deve recorrer para legitimar um governo secular e democrático é também o portador daquilo que a razão quer abolir: a superstição, a ignorância e a turbulência”. É em vista disso que o povo é considerado como o legitimador da hegemonia da burguesia, porém, passa a incomodar como elemento ligado à falta de cultura por não corresponder aos padrões culturais burgueses (CANCLINI, 2008, p. 208).

Nessa concepção, Hall (2013) alerta que, mesmo dando o devido valor aos trabalhos históricos realizados sobre os períodos anteriores ao contemporâneo, relacionados à temática da cultura popular, os diversos entraves teóricos e empíricos identificados ao longo do processo de discussão empreendido até os dias atuais podem ser devidamente confrontados ao passo que se decida examinar mais detidamente a essa cultura em períodos históricos mais próximos com o que vivemos hoje. Desse modo, pode ser possível a identificação de problemas interpretativos e questões contemporâneas como cerne investigativo.

O autor prossegue nessa intenção ao questionar sobre a viabilidade da escrita de uma história da cultura popular que não leva em consideração a presença e predominância das indústrias culturais, baseadas numa profunda revolução tecnológica. Para o teórico, registrar a:

> História da cultura das classes populares exclusivamente a partir do interior dessas classes, sem compreender como elas constantemente são mantidas em relação às instituições da produção cultural dominante, não é viver no século 20. Essa questão, no século 20 é muito clara. Mas se aplica igualmente bem para os séculos 19 e 18 (HALL, 2013, p. 279).

Ainda segundo Hall (2013), o termo popular implicaria uma diversidade de significados, nem todos pertinentes ao campo teórico. Ele inicia uma discussão que trata de alguns sentidos empreendidos ao termo, para procurar identificar o que mais se adequaria à perspectiva contemporânea proposta por ele. Assim, discorre sobre um primeiro significado, considerado mais próximo ao senso comum, quando se refere ao que se pode chamar de "popular" para aquilo que as massas "escutam, compram, leem, consomem e parecem apreciá-lo imensamente". Essa definição corresponderia à perspectiva mercadológica e comercial do termo, e é comumente identificada à manipulação e à depreciação da cultura do povo (HALL, 2013, p. 280).

Para o autor, esse efeito de dominação cultural é concreto, mesmo não representando um todo abrangente. As influências dessas formas impostas são sentidas pela cultura popular e existe, no campo cultural, uma luta ininterrupta, constante e desigual, partindo da cultura dominante, voltada para a desorganização e reorganização da cultura popular, no sentido de cercá-la e confiná-la em definições e formas no interior de outras formas mais abrangentes submetidas à lógica cultural dominante. É um circuito de distribuição do poder cultural e das relações de força cultural que tenta submeter, constantemente, a cultura popular. Contudo, atualmente, existem pontos de resistência em relação a isso, como também momentos de superação, formando, assim, uma dialética da luta cultural que acontece por complexos caminhos relacionados à resistência e aceitação, recusa e capitulação, transformando o âmbito da cultura em um "campo de batalha permanente, onde não se obtêm vitórias definitivas, mas onde há sempre posições estratégicas a serem conquistadas ou perdidas" (HALL, 2013, 282).

Prosseguindo em sua interpretação, o teórico analisa um segundo conceito sobre o popular, considerado por ele mais descritivo, que o enquadra como "todas essas coisas que 'o povo' faz ou fez". Essa é uma definição compreendida como antropológica, envolvendo "a cultura, os valores, os costumes e as mentalidades (folkways) do 'povo'", definindo o seu modo específico de viver. Em seguida, ele vai afirmar que considera essa definição descritiva demais e pouco elucidativa em termos de definição do que seria a cultura popular, pois se refere a praticamente tudo que pode ser vivenciado por um povo.

E, desta forma, a dificuldade residiria em, justamente, separar o que seria a cultura popular do que ela de fato não é (HALL, 2013, p. 283).

Outro ponto de crítica do autor relaciona-se a uma categoria sob a qual todas as coisas realizadas pelo povo fossem reunidas em um mesmo seguimento, sem levar em consideração que a definição analítica, propriamente dita, surge da oposição chave de pertencimento/não pertencimento ao povo e não partindo de uma categorização inerte de coisas e atividades. Dessa forma, para o autor, "O princípio estruturador do 'popular' neste sentido são as tensões e oposições entre aquilo que pertence ao domínio central da elite ou da cultura dominante, e à cultura da 'periferia'. É essa oposição que constantemente estrutura o domínio da cultura na categoria do 'popular' e do não 'popular'" (HALL, 2013, p. 283).

Contrapondo-se a essas definições observadas, a perspectiva defendida por Hall (2013) considera as formas e atividades inseridas nas tradições e práticas populares advindas das condições sociais e materiais de classes específicas em qualquer época. Nesse sentido, o essencial em uma definição de cultura popular, refere-se às relações de interlocução, influência e antagonismo sob as quais a cultura popular é submetida, formando uma zona de tensão contínua com a cultura dominante, representando uma discussão que gira em torno de uma dialética cultural. "Em seu centro, estão as relações e forças mutáveis e irregulares que definem o campo da cultura - isto é, a questão da luta cultural e suas muitas formas. Seu principal foco de atenção é a relação entre a cultura e as questões de hegemonia" (HALL, 2013. pp. 284-285).

Sob essa concepção, termos como "classe" e "popular", no dizer de Hall (2013, p. 290), estão intrinsecamente relacionados, mas não significariam a mesma coisa. Sua explicação para esse fato é que, para o autor, as "culturas" não são completamente fixas e isoladas, numa perspectiva determinista historicamente, pois as culturas de classe têm a tendência de se entrecruzarem e sobreporem num mesmo âmbito de disputa. Nesse sentido, o termo "popular" encontra referência numa aliança de forças e de classes que vai se desdobrar em "classes populares", compreendida como cultura dos excluídos, dos oprimidos. Em outro lado, a cultura dominante ou do bloco de poder não seria, também por definição, outra classe fixada, mas novamente outra aliança de classes, forças sociais e estratos que vão referir-se ao que não é do "povo" ou está ligado às "classes populares". O que caracterizaria o popular, nesse sentido, é o que se relaciona aos contingentes excluídos, como "aqueles que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado" (CANCLINI, 2008, p. 205).

Esse pensamento diferencia-se daquela noção romantizada da cultura popular, muitas vezes difundida na atualidade, de que essa cultura poderia ser a essência cultural de uma nação, baseada em um nacionalismo identificado por meio das práticas tradicionais, negligenciando essa luta de forças e interlocução entre aspectos da cultura popular e da cultura dominante. Perspectiva que pensa a cultura como pura e natural, longe da influência e interferência da ideologia dominante. Gomes (2012), mencionando Canclini (1983), vai compreender que a cultura popular faz parte de um patrimônio cultural vivo e continuamente em mutação, levando a ultrapassar o entendimento de classe para definir o termo cultura popular, inserindo-o mais no domínio do simbólico, âmbito no qual vão se encontrar o que se refere ao popular e o que se designa como hegemônico, mediado por trocas e conflitos. Essa perspectiva relaciona-se ao que, na concepção cancliniana, viria a ser a hibridização cultural (GOMES, 2012, p. 22).

> Hibridação designa um conjunto de processos de intercâmbios e mesclas de culturas, ou entre formas culturais. Pode incluir a mestiçagem – racial ou étnica –, o sincretismo[10] religioso e outras formas de fusão de culturas, como a fusão musical. Historicamente, sempre ocorreu hibridação, na medida em que há contato entre culturas e uma toma emprestados elementos das outras. No mundo contemporâneo, o incremento de viagens, de relações entre as culturas e as indústrias audiovisuais, as migrações e outros processos fomentam o maior acesso de certas culturas aos repertórios de outras. Em muitos casos essa relação não é só de enriquecimento, ou de apropriação pacífica, mas conflitiva. Fala-se muito, nos últimos anos, de "choque" entre as culturas. Em todo esse contexto vemos que os processos de hibridação são uma das modalidades de interculturalidade, mas a noção de interculturalidade é mais abrangente, inclui outras relações entre as culturas, intercâmbios às vezes conflitivos (CANCLINI, 2004)[11].

Nesta concepção, o popular vai se constituir a partir de processos híbridos e complexos, utilizando elementos advindos de distintas classes e nações, como seus signos identificativos (CANCLINI, 2008). Como resultado desse intercâmbio, Canclini (2008, p. XIX) vai identificar essa hibridação cultural como aqueles "processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas". O autor se pergunta como acontece esse processo e ele mesmo vai responder que, por vezes, isso ocorre de maneira não planejada

[10]Ideia associada síntese de duas ou mais culturas de origens diferentes, que origina uma nova cultura. Cf. *Dicionário da Língua Portuguesa.* São Paulo: Nova Cultural, 1992. p. 1035.

[11]Caderno de Leitura – entrevista ao antropólogo Néstor García Canclini. Disponível em: <http://www.edusp.com.br/cadleitura/cadleitura_0802_8.asp> acesso em 20 de março de 2015.

ou vem a ser o resultado inesperado de “processos migratórios, turísticos e de intercâmbio econômico e comunicacional”. Essa reconversão surge, frequentemente, da inventividade individual e coletiva. Pode ser percebida nas artes como também no cotidiano e no desenvolvimento tecnológico. “Busca-se *reconverter* um patrimônio (uma fábrica, uma capacitação profissional, um conjunto de saberes e técnicas) para reinseri-lo em novas condições de produção e mercado”. Para o autor, os processos de reconversão interessariam tanto aos setores populares quanto aos dominantes no sentido de apropriação dos benefícios da modernidade (CANCLINI, 2008, p. XXII).

> Esclareçamos o significado cultural de reconversão: este termo é utilizado para explicar as estratégias mediante as quais um pintor se converte em *designer* ou as burguesias nacionais adquirem os idiomas e outras competências necessárias para reinvestir seus capitais econômicos e simbólicos em circuitos transnacionais (Bourdieu). Também são encontradas estratégias de reconversão econômica e simbólica em setores populares: os migrantes camponeses que adaptam seus saberes para trabalhar e consumir na cidade ou que vinculam seu artesanato a usos modernos para interessar compradores urbanos; os operários que reformulam sua cultura de trabalho antes as novas tecnologias produtivas; os movimentos indígenas que reinserem suas demandas na política transnacional ou em um discurso ecológico e aprendem a comunicá-las por rádio, televisão e *internet*.

Considerando esses processos de hibridação, para o autor é possível relativizar a noção de identidade na contemporaneidade. Essa ênfase evidencia que as identidades não seriam puras ou essencialmente autênticas, além de tentar delimitar identidades locais autocontidas ou que se afirmem como eminentemente contrárias à sociedade nacional ou à globalização (CANCLINI, 2008, pp. XXII-XXIII).

Nesse sentido, Hall (2011, p. 9) compreende que as identidades modernas estão passando por significativas transformações, pois um modo diferente de mudança estrutural vem acontecendo e modificando as sociedades modernas desde o final do século 20. Essa mudança está fragmentando as ideias anteriores de cultura de classes, gêneros, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, com as quais se haviam consolidado os referenciais dos sujeitos como indivíduos sociais. Assim como estão modificando também as concepções identitárias pessoais, “abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados”. O autor vai compreender essa perda de “sentido de si” estável como um deslocamento ou descentração do sujeito. “Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quando de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo” (HALL, 2011, p. 9).

Hall (2011) apresenta três concepções de identidade para a compreensão desse contexto de mudança ao qual ele se refere. Numa primeira acepção, aparece o sujeito do iluminismo, baseado na ideia da pessoa humana como um indivíduo essencialmente centrado, unificado, dotado de razão, consciência e ação, tendo um centro que consistia num núcleo interior, trazido pelo sujeito desde o seu nascimento e que se desenvolvia com ele, ao longo da sua existência, mesmo com a permanência de uma essência contínua e idêntica. "O centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa. (...) uma concepção muito "individualista" do sujeito e de sua identidade (na verdade, a identidade dele: já que o sujeito do Iluminismo era usualmente descrito como masculino)" (HALL, 2011, p. 11).

Uma segunda concepção remete-se ao sujeito sociológico e vai refletir a crescente complexidade do mundo moderno e a percepção de que o núcleo interior do sujeito, como pensado no sujeito do Iluminismo, não era autônomo e autossuficiente, mas sim formado da relação com diversos indivíduos relevantes para ele, perfazendo uma mediação, para esse sujeito, de valores, sentidos e símbolos referentes à cultura, dos seus âmbitos de convivência. Essa é a concepção sociológica considerada clássica, com a identidade formada no intercâmbio entre o eu de cada sujeito e a sociedade. "O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o "eu real", mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais "exteriores" e as identidades que esses mundos oferecem" (HALL, 2011, p. 11-12).

Essa é uma perspectiva de identidade que atrela o sujeito à estrutura na qual ele se insere, estabilizando tanto os sujeitos quanto às realidades culturais sob as quais ele está submetido, unificando-os e predizendo-os. E justamente aí se encontram as questões de transformação mencionadas por Hall (2011), pois é essa interlocução que está sendo colocada em cheque na atualidade, já que o sujeito passa a se compreender como fragmentado, portador de várias identidades, por vezes contraditórias ou não resolvidas. Assim, as identidades que se intercambiavam das paisagens sociais e que apoiavam as conformidades subjetivas conjuntamente com as necessidades objetivas da cultura, agora entram em colapso, resultantes de modificações estruturais e institucionais (HALL, 2011).

Agora a identidade é considerada cambiante, "formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 1987)" (HALL, 2011, p. 13). Sua definição é mais histórica do que biológica, com os sujeitos assumindo identidades diferentes em

momentos distintos, sem estarem centradas em torno de um eu coerente. “Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas (...). A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia”. Dessa forma, na medida em que a representação cultural e os sistemas de significação se diversificam, acontece à confrontação direta de uma multiplicidade de identidades possíveis, que nos possibilita uma identificação temporária ou não (HALL 2011, p. 13). Assim, não se poderia pensar a concepção de cultura sem pensar nessas perspectivas identitárias que são construídas, desconstruídas e reconstruídas, numa constante produção de identidades, sejam elas “identidades nacionais, regionais, étnicas, de gênero, de classe” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 14).

Albuquerque Júnior (2007), a partir da concepção de Morley e Robins (1995), compreende a identidade como uma ferramenta específica que permite aos indivíduos expressarem-se e serem expressados pelos outros, assim como se apresenta como um repertório de ações, língua e cultura que possibilitam aos sujeitos reconhecerem-se como parte de um grupo social determinado, identificando-se com ele e administrando suas próprias instituições culturais (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 32).

Canclini (2008) aprofunda a questão trazida e alerta sobre a necessidade de se perceber os processos de hibridação para o estudo das produções identitárias na atualidade. Ele adverte que quando são definidas identidades mediante um processo de abstração de traços como a língua, as tradições e as condutas, frequentemente essas são desvinculadas das perspectivas históricas voltadas para as misturas inerentes a sua formação. Consequentemente, o modo de se compreender a identidade é absolutizado e terminam sendo rejeitados modos heterodoxos de verbalizar a língua, se fazer música ou de se interpretar as tradições, “acaba-se, em suma, obturando a possibilidade de modificar a cultura e a política” (CANCLINI, 2008, p. XXIII).

Em consequência dessa absolutização, modos diferentes de compreender a identidade são privilegiados em detrimento de outras formas de falar a língua, fazer música ou interpretar as tradições. Para vários autores, é impossível falar de identidades remetendo-se a esses traços fixos, assim como afirmá-los como a essência de uma etnia ou uma nação (Hannerz; Hall). A história dos movimentos identitários demonstra que elementos são selecionados, em diferentes épocas, articulados a grupos hegemônicos em relatos que lhes dão coerência, dramaticidade e eloquência (CANCLINI, 2008).

Com isso, o autor propõe o deslocamento do estudo da identidade para a heterogeneidade e para a hibridação interculturais (Goldberg). Em uma realidade tão profundamente interconectada, as sedimentações identitárias pensadas em conjuntos históricos considerados referenciais como a etnia, nação e a classe, passam a se reestruturar mediados por "conjuntos interétnicos, transclassistas e transnacionais. As diversas formas em que os membros de cada grupo se apropriam dos repertórios heterogêneos de bens e mensagens disponíveis nos circuitos transnacionais geram novos modos de segmentação". Dessa forma, o estudo desses processos culturais tem como objetivo o conhecimento de formas de situar os sujeitos sociais em meio a essa heterogeneidade e compreender como se produzem as hibridações, ao invés de afirmar identidades autossuficientes (CANCLINI, 2008, pp. XXIII-XXIV).

Para Albuquerque Júnior (2007), o processo de construção identitária acontece partindo do fechamento para o que lhe for diferente, para o que se localiza fora do seu âmbito identitário. Essa identidade nasceria da perspectiva de voltar-se para si mesmo como sujeito social.

> A identidade, pretensamente se constrói a partir de um fechamento para o diferente, para o fora. A identidade nasceria da atitude de enrolar-se sobre si mesmo, de envolver-se consigo mesmo e expulsar o estranho, o diferente como intrusão, o escavacar o si mesmo até encontrar um núcleo fixo e perene para o si mesmo. A identidade nega o exterior, o hostiliza, tem medo dele; a singularidade só existe porque afirma a coexistência da diferença e faz do exterior parte de si mesma, abrindo-se para o fora que a constitui, que lhe é interior (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p.21).

Essa passagem da identidade para a singularidade, segundo o autor, proporciona a ruptura com esse fechamento e a abertura para o exterior, que faria parte da sua essência. Assim, "a singularidade só existe ao afirmar a ruptura, a mudança, o deslocamento, o deslizamento de práticas e sentidos" (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p.22). Nesse sentido, o autor compreende que só através das singularidades, e não da identidade, proporcionam o devir, as transformações e mudanças significativas no âmbito da cultura.

Portanto, para ele, é preciso pensar em políticas culturais que permitam a compreensão da perspectiva da singularidade, com a elaboração e expressão do diverso e não da identidade. Com isso, a cultura pode apresentar-se como potência da criatividade, da criação contínua, do divergente e não centrada na convergência e no consenso. "Culturas sem identidades, feitas de singularidades afirmativas, já que o singular só existe

ao se afirmar, enquanto a identidade vive de negar o outro, o devir que reside em seu interior, vive da negação e não da afirmação. Culturas no plural, constituídas pela multiplicação do singular" (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p.22-23).

Toda essa discussão envolvendo concepções sobre cultura, cultura popular e identidade cultural, remete-se a mais um termo que lhes é intrínseco: a perspectiva da tradição. Hall (2013) compreende esse termo como traiçoeiro para a cultura popular.

> A tradição é um elemento vital da cultura, mas ele tem pouco a ver com a mera persistência das velhas formas. Está muito mais relacionado às formas de associação e articulação dos elementos (...). Os elementos da 'tradição' não só podem ser reorganizados para se articular a diferentes práticas e posições e adquirir um novo significado e relevância (HALL 2013, p. 287).

O teórico compreende que uma das principais diferenças entre as sociedades consideradas modernas e as sociedades tidas como tradicionais é, justamente, a presença e observância das práticas tradicionais. Mencionando Giddens (1990), Hall percebe que as sociedades modernas são, essencialmente, sociedades de mudança contínua, acelerada e perene. Nas sociedades consideradas tradicionais, por outro lado, a veneração ao passado e aos símbolos é explicada por estes conterem e perpetuarem a experiência entre as gerações. É essa tradição tida como meio de compreensão da relação do tempo e do espaço, com a inserção de atividades e experiências particulares na continuidade do passado, presente e futuro, sobre os quais repousa a estruturação de práticas sociais recorrentes. Para o autor, o processo e o poder cultural, em nossa sociedade, depende da delimitação, em cada época e local diferente, daquilo que deve ou não ser incorporado à "grande tradição" (HALL 2011, p. 15).

Essa diferenciação entre as sociedades modernas e tradicionais leva a uma discussão sobre como a cultura popular se relaciona com a modernização das sociedades na contemporaneidade. Canclini (2008) afirma que o tradicionalismo é considerado essa disposição de combinação entre o moderno e o tradicional em amplas camadas hegemônicas, praticamente sem conflitos, isto quando são dispostas partindo do âmbito cultural. Nesse sentido, as tradições se limitariam ao campo cultural, ao passo que à modernização se interessa mais pelos setores social e econômico. A questão que o autor faz na atualidade é em que sentido e para quais finalidades "os setores populares aderem à modernidade, buscam-na e misturam-na as suas tradições" (CANCLINI, 2008, p. 206).

Essa incorporação é feita, historicamente, a partir da transmissão de conteúdos culturais de uma geração para outra, dentro de um mesmo grupo populacional. Ela vai operar essencialmente em termos temporais. Porém, diferentes culturas se põem em contato por meio do encontro entre seus componentes, proporcionando uma difusão cultural. Essa difusão pode ser entendida como o processo de disseminação dos elementos ou sistemas culturais fora do seu entorno de origem. Diferentemente da tradição, essa difusão se opera em termos espaciais e não temporais, quando os indivíduos se deslocam espacialmente. Esse deslocamento pode proporcionar choques ou assimilações culturais e se dá em meio a um território, nação, cidade ou bairro (ORTIZ, 2000).

O que é acionado para dar cabo a essa disseminação será o conceito de memória coletiva, pois as trocas são feitas em detrimento de alguns aspectos originais advindos de cada grupo cultural em relação ao outro. Em termos históricos, essas trocas se deram, comumente, com a perda de sua unidade para o grupo, que deixa seu espaço social de origem para se implantar, principalmente quando as condições eram adversas, em terras estranhas para seus membros. Nessa conjuntura, a lembrança passa a ser o dispositivo possível para a existência do grupo, fora do seu contexto original, e o esquecimento vai decorrer do nível de desmembramento desse grupo ao envolvimento com a nova realidade de vida. Para se manter viva, contudo, a memória vai precisar de um referencial territorial, uma atualização no espaço do entorno (ORTIZ, 2000).

> Quando os negros africanos são trazidos para a América, a infra-estrutura material de suas sociedades desaparece. Eles devem, portanto, reconstruir suas crenças, no contexto do mundo escravocrata. Os mecanismos da memória coletiva lhes permitem recuperar as lembranças do esquecimento. Mas para isso é preciso que os grupos construam nichos no seio dos quais a lembrança possa sobreviver. Um novo território é redesenhado, no qual a identidade anterior é preservada (ORTIZ, 2000, p. 75)

Diante desse nível de mudanças operadas historicamente e espacialmente, internamente e externamente nos grupos culturais, diversas disputas, exclusões e inclusões acontecem quando se trata da produção de cultura. Hall (2013, pp. 287-288) afirma que o embate cultural aparece mais forte justamente no momento em que diferentes tradições antagônicas se deparam ou se atravessam e vão buscar dar destaque a aspectos da forma cultural para se inserirem em uma determinada tradição, dando-lhe nova relevância e reverberação. Compreende-se, assim, que as tradições não são fixas e imutáveis, principalmente em termos de posicionamento universal relacionado a uma

única classe. “As culturas concebidas, não como ‘formas de vida’, mas como ‘formas de luta’, constantemente se entrecruzam: as lutas culturais relevantes surgem nos pontos de intersecção” (HALL 2013, pp. 287-288).

Assim sendo, é precisamente no espaço de disputas que se embatem diversas formas de tradição para se sobressaírem e sobreviverem culturalmente. Esse campo de batalha é uma evidência contra concepções que consideram a cultura popular como autossuficiente, dando um valor à tradição como algo permanente e imutável, percebendo-a como descolada das transformações históricas e como, desde o momento em que é originada uma determinada tradição, esta permaneceria inalterada e com um caráter permanente (HALL, 2013).

Essa concepção é reafirmada por Albuquerque Júnior (2007, p. 16) quando compreende as tradições como invenções empreendidas por grupamentos humanos num determinado período histórico. “Não há algo tradicional desde sempre e nada do que é tradicional está isento de modificação, de transformação”. Para esse autor, o pensamento voltado para si mesmo, fechado em torno da proteção de grupos culturais ditos tradicionais, em relação a uma sociedade exterior, privilegia a lógica da identidade, “que pensa esta possibilidade de fechamento de dados grupos, manifestações culturais, espaços, tempos em torno de si mesmos, que afirma esta pretensa possibilidade de que a produção cultural construa uma diferença em relação a um exterior do qual deve se proteger” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 16).

Segundo esse autor, o que sempre caracterizou a produção cultural foram as “misturas, os hibridismos, as mestiçagens, as dominações, as hegemonias, as trocas, as antropofagias, as relações enfim” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, pp. 16-17). Sob esse prisma, a cultura é um multifacetado conjunto de fluxos de sentidos, matérias e formas expressivas pulverizados, circulando em várias direções de maneira permanente, sem a obediência a fronteiras e carregando em si a semente da diferença, da criatividade, da invenção, do casamento, da invasão. Nessa perspectiva, não teríamos uma cultura única, mas “trajetórias culturais, fluxos culturais, relações culturais, redes culturais, conexões culturais, conflitos, lutas culturais”. O que aconteceria passaria pela zona de conflito entre classes ou grupos sociais hegemônicos que forçam o entendimento de suas expressões culturais, elas teriam de ser vistas como o todo do que representaria a cultura em si (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, pp. 16-17). Portanto, a cultura popular não poderia ser compreendida num sentido purista, nem as manifestações das tradições

populares uma resistência a esse processo invasor que precise ser protegido. Ela será, assim, o terreno sobre o qual se operam as transformações (HALL, 2013).

Diante do que foi discutido, percebe-se que no campo do embate cultural há confrontos, diferentes aspectos e dimensões conceituais que devem ser observados e analisados quando nos debruçamos sobre objetos culturais que estão diretamente relacionados ao universo da cultura popular. O interesse em compreender como tais expressões culturais populares mantêm-se em atividade e como acontece esse processo de lutas, embates, disputas e sobrevivências no campo da cultura popular, nos fornecerá subsídios para entender como isso acontece nos dias atuais, de maneira particular, no fenômeno cultural Grupo de Samba Chula “Filhos da Pitangueira”. Para tanto, necessário se faz realizar uma digressão histórica ao seu contexto cultural e social originário para conhecer sua genealogia e trajetória até os dias atuais, para permanecer em atividade e assimilar as transformações internas e externas que aconteceram, dentro e fora do seu grupo cultural de pertença.

CAPÍTULO 2 - O Samba como Símbolo da Identidade Nacional

Para se discutir a trajetória do samba como expressão musical no Brasil, faz-se necessário buscar suas origens e caracterizações em alguns momentos de sua história no país. Isso não se torna tarefa fácil, visto que várias abordagens entram em jogo no sentido de buscar dar legitimidade ao samba, nos seus mais diferentes aspectos, sejam eles culturais, econômicos, sociais, políticos ou identitários.

Essa dificuldade inicia-se já na referência à origem do termo samba, colocado, atualmente, como originário de uma prática cultural de matriz africana, herdada dos povos de língua bantu, como observa Lopes (2003). Em Angola, entre os povos quiocos (chokwe)[12], o termo samba é usado como sinônimo de "cabriolar, brincar, divertir-se como cabrito". Entre os povos angolanos, bacongos e congueses[13], a palavra nomeia uma forma de dança em que um participante se choca contra o peito do outro. Os dois conceitos para o termo estão relacionados à origem da palavra *semba*, que, por sua vez, significa rejeitar, separar. Registra-se ainda que o vocábulo deu procedência à palavra *di-semba*, ou seja, umbigada, um passo da dança muito usado no samba rural.

Alguns autores enfatizam a questão da dança como anterior à música. Toledo e Dal-Sasso (2007) afirmam que a expressão samba seria a designação referente a um tipo de dança de roda - que também tinha como sinônimo as palavras umbigada e batuque - praticada em Luanda (Angola) e em várias regiões do Brasil, a exemplo da Bahia. Ele descreve "o dançarino solista, em meio a volteios e requebros", no centro de um círculo, ao som de coro, palmas e sons emitidos por objetos de percussão, dava uma umbigada num outro companheiro a fim de convidá-lo a dançar, sendo substituído por esse participante. Segundo o autor, já no final do século XIX, o termo samba nomeava e expressava o ritual dos negros escravizados e libertos. Nunes (2002) também tem visão semelhante da definição do termo, com a palavra samba designando dança de roda, cujo bailado assemelha-se aos batuques africanos do Congo e de Angola, tendo também na umbigada importante característica.

---

[12]Quioco ou ainda "chokwe" é o nome dado a uma etnia bantu, que habita áreas de países como Angola, Zâmbia e também a República Democrática do Congo.

[13]Angolanos: aquele que é natural ou habitante de Angola, país da África; bacongos é o nome de um grupo étnico que vive ao longo da costa Atlântica da África, desde o Congo até Angola e também República democrática do Congo; congueses: relativo à República do Congo ou o que é seu natural ou habitante.

Na tentativa de se comprovar a africanidade do samba, Freitas, Ferreira e Jesus (2007) asseveram que o termo samba também foi muito utilizado na região do Prata com o nome de "samba" ou "*semba*" para designar diferentes coisas, como o candomblé (gênero musical), e o bailado dos negros bantos daquela região. Esses povos também foram responsáveis pela introdução de instrumentos musicais como a cuíca ou puíta, o berimbau, o ganzá, o reco-reco, entre outros. Dos povos bantos, também foi herdada a maior parte dos folguedos populares brincados até hoje nas Américas. Dessa forma, as autoras afirmam que, "foram certamente africanos do grande grupo etnolinguístico banto que legaram à música brasileira as bases do samba e grande variedade de manifestações que lhes são afins" (FREITAS; FERREIRA; JESUS, 2007, p. 520-521).

Correia (2007, p. 361) também cogita a possibilidade de a palavra ter sido derivada do termo *semba*. Ao longo de sua trajetória, o ritmo foi sofrendo transformações, motivadas por fatores econômicos, sociais, culturais, até chegar ao ritmo que hoje conhecemos. No entanto, desde o século XIX, a palavra semba já se configurava como variação e sinônimo de "brincadeira, de arrasta pé, de bate chinela", passando a ideia de uma espécie de baile popular. De acordo com Tânia Correia, há ainda uma atribuição para a origem do termo samba não muito conhecida do grande público. A pesquisadora cita Maria Teresa Mello Soares e enfatiza "a possibilidade de o vocábulo ter-se derivado da palavra 'muçumba', uma espécie de chocalho" (CORREIA, 2007, p. 362).

Dessa forma, nos primórdios do samba, pode-se encontrar a confluência cultural das diferentes etnias que formam o povo brasileiro, fazendo surgir, tanto na zona urbana quanto na zona rural, gêneros musicais que precederam ao samba, mas que já trouxeram em sua concepção, elementos próprios da música africana. De diferentes povos foram herdados os cantos, as danças, bem como todo um sistema harmônico e instrumental. Experimentada pelo cancionista popular, toda essa herança musical deu força ao lundu[14], "derivado dos ritmos dos batuques dos escravos africanos" (VIANNA, 1995, p. 49) e origem ao maxixe[15],ambos gerados e concebidos através da variada mistura de gostos e saberes.

Para além dessas vertentes, algum tempo depois, surge o samba que se transforma numa forte referência no cenário musical do país. Porém, de acordo com Diniz (2006), antes da sua legitimação como gênero musical, a primeira menção ao termo samba já havia sido feita no jornal satírico "O Carapuceiro", em 3 de fevereiro de 1838, em

[14]Dança desenvolta de origem africana, música ou dança correspondente a essa dança.
[15]Espécie de batuque, nome que se dá a uma dança originária no Brasil.

Pernambuco. Como explica o autor, samba significava qualquer movimento, menos o ritmo que hoje conhecemos.

No Rio de Janeiro, apenas no final do século XIX, é que o termo samba passou a ser conhecido em meio aos festejos rurais pertencentes ao contexto cultural de populações negras, assim como na Bahia, região conhecida na época como norte do país. O samba, ou "baile popular urbano e rural, sinônimo de pagode, função, fobó, arrasta-pé, balança-flandre, forrobodó, fungangá" (CASCUDO, 1999, p. 614), foi transformado, para Diniz (2006), em inspiração de quase todos os movimentos musicais na época em que passou a ser reconhecido como manifestação artística e ocupar seu espaço**.** Além de ter sido aclamado pela sociedade e recebido sinônimos variados, dentre eles também o de batuque, o gênero se estabeleceu definitivamente e permaneceu mencionado na literatura colonial até o início do século XX. Ainda segundo o autor, os viajantes, no passado, passaram a denominar batuque qualquer expressão que reunisse dança, música e utilização de instrumentos pelos negros. Essa denominação ficou conhecida, ainda, como um termo genérico para se referir a festejos diversos (DINIZ, 2006).

No entanto, o gênero musical "samba", tal qual o conhecemos, não nasceu pronto. Para algumas vertentes de pesquisa, sua concepção se deu de maneira gradativa, obedecendo a fatores sociais e culturais diversificados, que contribuíram definitivamente para a sua consolidação. Alguns estudiosos afirmam que o batuque primitivo deve ter sido o seu primeiro esboço. Outros afirmam que o samba não pode ser considerado matéria imutável, mas deve ser encarado como um gênero que nasce e se renova sempre (NAPOLITANO E WASSERMAN 2000; VIANNA, 2012).

Assim, estabelecer uma data, local de origem e idade para o samba não se torna tarefa fácil, sobretudo por se ter certeza de sua ocorrência em diferentes regiões do Brasil, em períodos distintos. Dentro do cancioneiro popular brasileiro, o "batuque" parece ser entre as danças e gêneros populares aqui desenvolvidos, aquele sobre o qual existem as mais antigas referências.

Para Napolitano e Wasserman (2000), a questão das origens do samba remonta a duas vertentes historiográficas. A primeira que traria a perspectiva da busca das origens pensadas como uma raiz da autêntica música popular brasileira. Uma segunda corrente crítica problematiza a ideia de origem, concentrando-se em diversos vetores formativos da música brasileira sem buscar algum como mais autêntico. Para os autores, deve-se desenvolver um pensamento analítico sobre a questão, problematizando a questão da origem para alcançar a pluralidade e polifonia de sons que formaram nossas bases

sociológicas e estéticas da música brasileira como um todo e do samba em particular. Eles argumentam que a categoria autenticidade refere-se à reconstituição social, convenção que deforma o passado de maneira parcial, contudo sem ser falsa.

Em termos históricos, o samba é representado como um traço identitário afrodescendente, mas vai se mesclando, saindo da zona rural e ganhando urbanidade ao longo do tempo. Assim, ele passa a ser visto como marco e símbolo de uma pretensa identidade nacional. Demonstrando pujança, o gênero perpassa diferentes camadas sociais e se instala como um forte representante da cultura popular brasileira, inclusive internacionalmente. Dessa forma, ele pode ser traduzido de variadas maneiras, com diferentes gestos e manifestações particulares,

> (...) pode ser considerado tanto como próprio de comunidades culturais identificáveis, executantes e brincantes inseridos em agrupamentos sociais de pequenas comunidades, como também no contexto da vida urbana e da indústria cultural mediatizada (CORREIA, 2007, p.351).

Isto posto, constata-se que existe um intenso debate em relação à representação do samba, que caminha por várias acepções e referenciais significativos de identificação e definição em relação a sua origem. O assunto instiga olhares sobre a permanência e manutenção dessa expressão musical e retrata a diversidade e a multiplicidade de seus variados aspectos constituintes.

2.1 Samba: uma identidade nacional

Algumas das definições mais tradicionais do samba, partilhadas por pesquisadores, historiadores, cientistas sociais, entre outros, apontam para dois momentos distintos na trajetória do gênero. Há quem diga que em um primeiro momento de sua história, o samba teria sido perseguido por uma elite purista e conservadora, que o rotulou de bárbaro e incivilizado (VIANNA, 2012). Apenas depois, em outro período mais recente, o samba passaria a se transformar no símbolo nacional conhecido contemporaneamente.

Nunes (2002) contextualiza o samba no início do século passado, meados da década de 30 do século XX, considerada uma década pujante para a trajetória do samba. O autor argumenta que o samba do Rio de Janeiro passa a colonizar o carnaval brasileiro, começando a ser considerado um símbolo nacional. Era um período de expansão na

capital carioca, com várias mudanças urbanísticas que desalojaram várias famílias negras e pobres, inclusive famílias baianas moradoras da cidade desde a abolição da escravatura, adeptas do candomblé e diversos ritmos variados do samba. Esta manifestação cultural era proibida, tanto no Rio de Janeiro quanto na Bahia.

Nesse contexto diverso de influências culturais, o samba-de-roda da Bahia também está presente na origem do chamado "samba carioca", nascido sob os cuidados e liderança das famosas tias baianas que se mudaram da Bahia e foram morar no Rio de Janeiro, desde 1920.Várias tias baianas[16] contribuíram para o surgimento do samba na capital carioca. No entanto, a história ganha fama com a famosa Tia Ciata e sua casa na rua da Alfândega. A mãe de santo baiana, junto a outros migrantes conterrâneos que contribuíram com temas regionais, levou o samba de roda e o candomblé para um novo endereço. Juntos, eles fizeram da casa da mãe de santo um ponto de encontro. Compositores como Pixinguinha, João da Baiana, entre ouros, frequentavam as rodas de samba da casa de Tia Ciata e foram os responsáveis pela fusão do samba de roda com instrumentos musicais da tradição cultural ibérica (MOURA, 1995).

Napolitano e Wasserman (2000) apresentam alguns marcos sociais para o samba na época de 1930, como a representação do morro carioca como lugar social e estético, e espaço mítico, lugar da roda de samba, local do verdadeiro samba. Os autores citam a obra de Francisco Guimarães (Vagalume) o qual aponta esse olhar purista sobre as origens do samba.

> A imagem da "roda de samba" voltaria à cena musical em vários momentos da história da música brasileira, sempre utilizada como imagem crítica à industrialização e à individualização da criação e audição musicais. A "roda de samba" seria o lugar de uma fala musical coletiva, "pura", "espontânea", onde a criatividade daquele grupo social que estaria na origem do samba, era recolocada, quase como um rito de origem (NAPOLITANO E WASSERMAN, 2000, p. 170).

O samba carioca, nesse processo de construção coletiva, tornou-se uma manifestação cultural urbana e ponto culminante de várias sonoridades provindas de antigas regiões, como os sertões do interior do país e, principalmente, da região do Recôncavo Baiano. Nunes (2002) afirma que nesse período, o samba era percebido entre

[16]Era comum as baianas de maior peso irem à Bahia tratar de suas coisas de santo e dos negócios de [pg. 94] nação, progressivamente centralizados nas casas de candomblé de Salvador, como os negros baianos iam eventualmente à África, voltando com informações e mercadorias. Tia Bebiana e suas irmãs-de-santo, Mônica, Carmem do Xibuca, Ciata, Perciliana, Amélia e outras, que pertenciam ao terreiro de João Alabá, formam um dos núcleos principais de organização e influência sobre a comunidade.

as classes dominantes e também pelas classes subalternizadas como uma expressão folclórica do país. Vai ser no governo Vargas, com a sua nacionalização do país, que o samba ganha exposição nacional. Ele foi catapultado ao status de música nacional, em detrimento a diversos outros gêneros musicais regionais. Foi esse processo de modernização industrial no Brasil, que possibilitou mudanças decisivas na trajetória histórica brasileira, nas maneiras de expressão da musicalidade e das danças realizadas por negros e mestiços brasileiros. Nesse sentido, essas culturas populares, incluindo aí o samba, eram percebidas como estáticas e que precisavam ser preservadas.

Essa perspectiva preservacionista é vista de maneira crítica por Albuquerque Júnior (2007, p. 17). Para ele, na intencionalidade de congelar o tempo, caso do patrimônio histórico em várias ocasiões, percebe-se sua deteriorização progressiva ao longo da história. "Preservar não é congelar numa pose uma certa temporalidade". Para muitos elementos de patrimônio que não conseguiram ser reinvestidos de significado social, não foram reapropriados e resignificados posteriormente pelas gerações mais recentes, passaram a ser ruínas físicas e desprovidos de sentidos de existência. Para o autor, a perspectiva de preservação cultural só ganha relevância se for empreendida a partir da possibilidade da diferença e não pela identidade apresentada. "As identidades também são fabricações sociais e históricas, as identidades não são originais, não vêm da origem, porque também teríamos que nomear e datar esta origem e descobri-la como invenção social" (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, pp. 17-18).

Para vários autores, essa ideia de invenção social para a origem do samba torna-se palpável, visto que o enquadramento do gênero em uma tradição é problematizado. Vianna (2012) questiona a pretensa autenticidade do samba, visto que ele vai se afirmando como expressão cultural a partir de uma marginalidade que era considerada negativa para, gradativamente, ser transformada em elemento constituinte de uma brasilidade inata e percebido como algo positivo. Ele vai se autenticando a partir da mediação e encontro entre interesses das classes sociais dominantes e das classes consideradas populares.

> Num primeiro momento, o samba teria sido reprimido e enclausurado nos morros cariocas e nas "camadas populares". Num segundo momento, os sambistas, conquistando o carnaval e as rádios, passariam a simbolizar a cultura brasileira em sua totalidade, mantendo relações intensas com a maior parte dos segmentos sociais do Brasil e formando uma nova imagem do país "para estrangeiro (e para brasileiro) ver". Aí está o grande mistério da história do samba: nenhum autor tenta explicar

> como se deu essa passagem (o que a maioria faz é apenas constatá-la), de ritmo maldito à música nacional e de certa forma oficial (VIANNA, 2012, pp. 28-29).

O autor ainda trabalha com a questão da mestiçagem a partir de uma clivagem social, na qual o samba foi percebido como patrimônio cultural essencialmente negro, desapropriado pelas elites brancas e transmutado em produto de consumo. Essa ideia é rachada por Vianna, que vai compreender a constante interlocução existente entre as elites intelectuais e as camadas populares, com um intercâmbio cultural de apropriação e ressignificação das expressões culturais. Napolitano e Wasserman (2000) afirmam que, para Vianna, mitos como o da autenticidade do samba de raiz e sua resistência são invenções de forte caráter ideológico, tornando-se uma invenção da tradição com práticas sociais do presente que se afirmam heranças naturais do passado, sendo que, na verdade, passariam por mediações de interesses ideológicos para se legitimarem historicamente. Essa naturalização, em seus graus de aceitação, torna-se o parâmetro de eficácia desse processo de invenção da tradição.

> Vianna também demonstra que a fluidez do processo social do Rio de Janeiro sempre propiciou encontros de diversos segmentos sociais, burlando fronteiras morais, culturais e econômicas. São esses encontros, sistematizados como procedimento cultural, que acabariam servindo de cimento a uma nova idéia (sic) de nação. O autor sugere que a incorporação da cultura popular feita pelo Estado Novo getulista, não foi simplesmente uma expropriação cultural e sim a formulação ideológica de uma tendência histórica ancorada na experiência de vários segmentos sociais: o Estado Novo teria se aproveitado de uma prática cultural propícia à diluição de fronteiras e conflitos, utilizando o samba como laboratório cultural na construção de uma cultura nacional (NAPOLITANO E WASSERMAN, 2000, p. 185).

A concepção de "tradição inventada" está ancorada no que diz Hobsbawn (2012), dela ser um conjunto de práticas, rituais ou simbólicas, reguladas por regras amplamente aceitas, que intentam normatizar e valorizar comportamentos, partindo da repetição e da continuidade relacionadas ao passado. Este passado apropriado sempre vai ser acionado, no sentido de estabelecimento de continuidade com o presente. Essa tradição "inventada" vai sair em contraste com as mudanças e inovações do mundo moderno e tentar estruturar alguns aspectos da vida social de maneira imutável e invariável.

> O passado histórico no qual a nova tradição é inserida não precisa ser remoto, perdido nas brumas do tempo. (...) Contudo, na medida em que há referência a um passado histórico, as tradições 'inventadas'

> caracterizam-se por estabelecer com ele uma continuidade bastante artificial. Em poucas palavras, elas são reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória (HOBSBAWN, 2012, p. 8).

Assim, Vianna (2012) defende que a transformação do samba em música nacional foi à conjunção de uma tradição secular de intercâmbios verificados entre diversos grupos sociais para a invenção de uma identidade e de uma cultura popular nacional. Dessa forma, não é um produto criado exclusivamente por grupos de negros marginalizados, moradores dos morros, mas também o é de outras nações que colaboraram para o seu surgimento, ainda que tenha sido como "ativos espectadores e incentivadores das performances musicais". Dessa forma, essa transformação não pode ser compreendida como um fato imprevisto, indo da exclusão à aclamação do samba em um período temporal curto ou como a "descoberta de nossas verdadeiras 'raízes' antes escondidas, ou tapadas, pela repressão, mas sim como o processo de invenção e valorização dessa autenticidade sambista" (VIANNA, 2012, p. 35).

O contexto histórico ao qual se inseria a discussão sobre a passagem da imagem do samba como expressão marginal para sua concepção como símbolo nacional vai acontece ainda na Era Vargas. Esse período proporciona um estreitamento da relação entre cultura e política, com a interferência direta do Estado na construção de uma ideia de nacionalidade que se utilizava de manifestações culturais como elementos e símbolos de uma identidade nacional.

> O ano de 1930 é visto também por FURTADO FILHO como sendo o instante decisivo no qual arte e política teriam sido contemporâneas, possuindo em comum a ambição nacionalista. Uma das funções capitais do Estado Novo estava orientada para a garantia de condições favoráveis e para a fecundidade de músicos, compositores, pintores, escultores, poetas, entre outros. As atividades artísticas no Brasil estavam pautadas em duas funções específicas: uma socializadora nacional e outra unificadora universal (NUNES, 2002, p. 45).

Alguns autores apontam que, a partir da década de 1940, o enaltecimento do que se compreendia como cultura popular passa pela intencionalidade de folclorizá-la. Essa intenção está presente em terras brasileiras, mas também fica evidente em vários países latino-americanos. Este aspecto deve-se às mudanças sociais, políticas, econômicas e culturais que ocorreram regionalmente logo após o fim da Segunda Guerra Mundial. A perspectiva de mundialização cultural (ORTIZ, 2000), como resultado do intenso

processo de urbanização e o aumento da circulação de bens simbólicos acoplados ao desenvolvimento tecnológico, vai provocar em alguns países da América Latina diversas reações, desde a adesão a modernização cultural até a afirmação de uma identidade nacional como nicho de resistência e valorização da tradição (GARCIA, 2010).

Diante desse contexto, o cenário musical no país é identificado pela difusão, nos meios de comunicação de massa, de novos gêneros e estilos vindos do exterior, e que, no entendimento de alguns, estavam voltados para a desintegração do patrimônio nacional. No entanto, esses meios também eram buscados para o movimento inverso de afirmação identitária, narrativa que reivindicava a preservação do que era considerado popular (GARCIA, 2010, p. 9).

Desta maneira, uma das estratégias de preservação desse acervo musical considerado popular, diante das ameaças externas, foi a sua folclorização, que compreendia a transformação desse popular em tradição nacional. Assim, seria necessário selecionar do passado, repertórios característicos a serem monumentalizados.

“ ‘Museificar’ o popular, obstruir sua perenidade foi a estratégia adotada a fim de evitar fusões e hibridismos que pudessem comprometer sua autenticidade. O morto preservado seria fixado em suportes e exposto em museus e arquivos, para que as gerações vindouras pudessem conhecer a nossa ‘verdadeira cultura’” (GARCIA, 2010, p. 9).

Uma das folcloristas atuantes no período, Mariza Lira, citada por Garcia (2010), em suas investigações sobre a música urbana, afirma que o samba carioca pertencia ao folclore urbano. Para ela, o samba se relacionaria à formação de um caráter nacional. Em suas argumentações, a folclorista vai estabelecendo relações que transitam de um gênero musical ao outro, desde a música dos escravos negros – lundu -, passando pelas autorias de choros, afirmando a mesma raiz evolutiva do samba com esses outros gêneros. Nas raízes da música popular, uma das vertentes, apontada por ela, diz respeito à música negra, responsável pelo nascimento do samba. Ela também vai situar esses estilos por classes, em uma monumentalização dos músicos engajados no desenvolvimento do cancioneiro urbano, trazendo uma breve história das origens do samba, na tentativa de tradicionalizar o popular urbano (GARCIA, 2010).

> Evidentemente a invenção e perpetuação da tradição que elege o samba carioca dos anos 30 como folclore urbano, e homologa este repertório como representação da identidade nacional, não se resume a *Revista de Música Popular*. Entretanto, é inegável que a publicação reúne uma excelente amostragem das concepções, dos argumentos e das narrativas que, uma vez criadas, foram acatadas, repetidas e propagadas por

> gerações. Se, por um lado, a invenção desta tradição que transformou o samba carioca em folclore urbano, em representante da autêntica música popular brasileira, não foi endossada por uma grande parte dos folcloristas; por outro, pode-se afirmar que foi esta música urbana, formatada e veiculada pelos meios de comunicação, que consagrou-se como um símbolo sonoro da brasilidade (GARCIA, 2010, p. 17).

Em relação a questão, a autora conclui que, essa época de tradicionalização e folclorização do popular, significou uma reação conservadora a uma mundialização cultural, promovendo a museificação do cancioneiro popular. Por outro lado, também possibilita um acesso mais abrangente das novas gerações a referenciais musicais mais antigos, proporcionando novas leituras dos gêneros e estilos musicais. Isso acontece com os compositores da bossa nova, na década de 1960, que vão buscar na fusão de elementos do samba tradicional e da música folclórica, novos acordes e harmonias musicais. "Em tempo de arte engajada o que interessava era o povo, a incorporação do povo e de sua cultura à nação. A narrativa da tradição institucionalizada nos anos 50 ganhava, então, uma perspectiva político-ideológica" (GARCIA, 2010, pp. 21-22).

Essa ideologia preservacionista permanece intacta até os anos 1960, quando os intelectuais começam a perceber significativas mudanças nas manifestações culturais no país. O olhar intelectual folclorista para o samba vai sendo questionada e problematizada. Vianna (2012) compreende o gênero como uma construção, uma invenção que foi se desenvolvendo paralelo a sua nacionalização, numa associação da elite dominante da época com parcelas das classes populares, ou seja, o encontro entre o popular e o erudito, numa miscigenação ideológica e cultural para a valorização de uma pretensa autenticidade do samba.

Viana (2012) afirma ainda, que essa miscigenação surgiu para que fosse possível compreender o processo de construção de uma identidade nacional, do que é ser brasileiro. Segundo ele, pode-se interpretar a transformação do samba em música nacional, além de determinada cultura popular em cultura nacional, em resposta ao plano cultural; uma intenção política de explicar a formação de símbolos nacionais a partir da resistência de uma cultura popular ao rechaçamento da elite. Segundo ele, o momento áureo dessa resistência se daria com a transformação de uma cultura popular em uma cultura nacional (VIANNA, 2012, p. 56).

É importante refletir que, para alguns autores, a questão da constituição de manifestações culturais populares como símbolos nacionais remete-se a patrimonialização dessas expressões, e que deve ser observado sob diversas perspectivas.

Em Canclini (2008), a questão dessa transformação de bens culturais em patrimônio, deve-se levar em consideração que, mesmo que esse patrimônio sirva como unificador de cada nação, aparecem, em sua formação, as desigualdades que exigem que ele seja observado como um campo de disputa material e simbólica entre classes, etnias e grupos. Nisso fica perceptível o caráter de complexidade das sociedades na contemporaneidade. O teórico vai compreender que, nos dias atuais, as classes dominantes se apropriam das divergências regionais e setoriais, advindas da heterogeneidade das vivências dos grupos e a divisão técnica e social do trabalho, na obtenção privilegiada de um patrimônio comum.

Dessa transferência de um samba folclorizado para o samba símbolo da identidade nacional, várias abordagens foram defendidas por aqueles que compreendiam esse gênero como uma música essencialmente nacional, que fazia frente a possíveis descaracterizações dos verdadeiros valores da cultura brasileira. Isso levou à criação de um paradigma de mestiçagem, facilitado pelos canais de divulgação e transmissão de informações, antes inéditos no país, implantados no governo Vargas como instrumentos de comunicação e repercussão política de suas iniciativas governamentais, na tentativa de uma integração nacional (NUNES, 2002).

No bojo dessa história, em termos de instrumentalização, os crioulos negros descendentes de africanos nascidos no Brasil, que foram escravizados, conseguiram manter vivos vários traços identitários do samba e se tornaram um dos principais grupos responsáveis pela fusão entre os elementos percussivos vindos da África a outros elementos musicais que vieram da Europa, a exemplo da viola, ao longo da trajetória do samba como gênero musical.

A perspectiva de construção de um imaginário social para o samba passa pela representação dada também, em diversos aspectos, aos sujeitos que eram considerados como seus representantes diretos. Neste caso, o termo crioulo adquire uma amplitude significativa no imaginário social. Esse era um termo muito usado nas músicas e que ganhou, socialmente, um sentido pejorativo.

Para Campos (2006), o termo estava presente no discurso dos sambistas e apreciadores do gênero. Implícito a ele está um sentido depreciativo, muitas vezes, motivado por preconceitos étnicos enraizados culturalmente, adquirindo um sentido negativo de natureza racial em nossa história moderna, sobretudo nas áreas urbanas do sul do país. Ao englobar também os aspectos socioeconômicos, a palavra é utilizada para externar discriminação para com a maioria dos indivíduos afrodescendentes do país.

> Em termos históricos, ocorre que a todo indivíduo negro nascido de pais africanos na América, escravo ou não, bem como ao branco nascido nas colônias europeias, era dada a denominação de "criolo", do étimo "criar", termo que englobava também o dialeto falado por estes (CAMPOS, 2006, p. 02).

Controverso à ideia de que apenas os afrodescendentes devem ser apontados como "crioulo", mas também, todos aqueles que são nascidos na América e com procedência europeia, Laudelino Freire, no "Grande e Novíssimo Dicionário da Língua Portuguesa", citado por Campos (2006), define o termo:

> Indivíduo nascido na América e procedente de europeus; Negro nascido na América, por oposição ao originário da África; Dialeto colonial; Originário do país onde vive; aborígine, autóctone; Pertencente ou relativo aos habitantes nativos duma região (CAMPOS, 2006, p. 03).

Levando-se em voga a democrática definição do termo crioulo dada por Freire (1954), todo e qualquer preconceito deve ser eliminado por parte de quem deseja imergir na história do samba, uma vez que todos, em maior ou menor escala de participação, contribuíram para que o samba existisse e se mantivesse vivo em diferentes regiões do país. Ele considera que, da coexistência de diferentes culturas, oriundas de diferentes localidades dos continentes africano e europeu, os processos de mesclagem musical aconteceram, amalgamando sistemas musicais dissimiles e originando outros. (GAGLIETTI E BARBOSA, 2007).

Nesta perspectiva, a riqueza musical africana herdada pelos brasileiros, caracterizou-se pela combinação de instrumentos típicos, principalmente os de percussão, com tamanhos, tipos e timbres variados, que favoreceram práticas únicas relacionadas à dança, ao canto e à música. Já do europeu, nos foi transmitida a quadrática estrófica, o sentido tonal harmônico, instrumentos específicos, como as violas – incluindo a do tipo machete – variados modelos de aerofones e instrumentos de arco (CAMPOS, 2006, p. 4). Dessa forma, pensar nos ritmos musicais trazidos pelos africanos e portugueses desde o século XVI e no que eles se tornaram ao longo dos séculos, corrobora para que o conceito de hibridismo cultural (CANCLINI, 2008) se torne cada vez mais contemporâneo. Por essa razão, concordamos com Vianna (2012) ao dizer que não é arriscado afirmar que o samba se fez por fusões rítmicas outras, sendo também o resultado da confluência de processos culturais diversos.

CAPÍTULO 3 - O Samba de Roda do Recôncavo Baiano

O samba de roda do Recôncavo Baiano é uma forma de expressão cultural popular, de origem afro-brasileira, que resiste desde os tempos coloniais nessa região. Por conta da sua importante trajetória histórica, social e cultural, essa manifestação musical, coreográfica e poética foi inscrita no Livro de Registro das Formas de Expressão, no ano de 2004, e recebeu, posteriormente, o título de Patrimônio Imaterial do Brasil, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional- IPHAN. Pouco tempo depois, em 2005, o samba de roda é outorgado obra-prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, pela UNESCO, e passa a fazer parte do cenário cultural dessa região de forma ainda mais ampla.

O samba de roda sobreviveu ao tempo e às dificuldades para sua manutenção na região do Recôncavo. Essa manifestação pode ser considerada um fenômeno que passou por transformações ao longo de sua trajetória e que se apresenta, atualmente, com significativa relevância cultural e identitária para parte da população envolvida com tradições culturais populares.

Para melhor analisar esse fenômeno e elucidar essas questões, necessário se faz conhecer fatos ligados a parte da história da região, partindo do seu período colonial. Com esse esforço, objetiva-se perceber o porquê de na contemporaneidade, diversas cidades manterem e abarcarem manifestações culturais diversas, tendo entre elas, o samba de roda como um de seus principais expoentes. São Francisco do Conde, Santo Amaro e Cachoeira são alguns exemplos delas.

3.1 Aspectos Históricos

A partir da vinda de povos lusitanos às terras brasileiras, pertencentes, naquele período, a diversas etnias indígenas, deu-se início a história do Brasil e, consequentemente, a do Recôncavo Baiano. “Desde antes, muito antes, do Brasil ser Vera Cruz, os primeiros habitantes, por aqui, andavam nus...”[17]. Para boa parte dos historiadores, no início do século XVI - período da chegada de Pedro Alvares Cabral- os verdadeiros donos da terra eram os “Tupinambás, Carijós, Caetés, Potiguaras, dentre

[17]Dona desse lugar. Daniela Mercury. Canibália. Faixa 8. Sony, 2009.

outros ameríndios que por aqui viviam[18]". Esses povos foram massivamente escravizados, explorados e mortos pelos portugueses ao longo de vários séculos, em várias partes do então território brasileiro. De forma semelhante ao que se deu em outras regiões do Brasil Colônia – como na "Costa do Descobrimento[19]", sul da Bahia - o processo de escravização na Região do Recôncavo Baiano não foi diferente.

Nesse início do período colonial, a prática da escravização indígena era largamente utilizada, apesar de ter contado com a oposição feita pelos jesuítas e ter sido proibida pelas leis do período, que não foram cumpridas. Sabe-se que, com essa prática, os nativos começaram gradativamente a desaparecer. Carvalho (2011, p. 20) afirma que "os índios brasileiros foram rapidamente dizimados. Calcula-se que havia, na época da descoberta, cerca de 4 milhões de índios. Em 1823, restava menos de 1 milhão" (CARVALHO, 2011, p. 20). Em decorrência da morte crescente desses nativos, sobretudo na guerra, nos anos de 1540 ou por pestes e epidemias, nos anos de 1560, a escravização indígena foi diminuindo.

A partir desse período, o fluxo de escravos passou a se tornar mais intenso, trazendo para o Brasil grupos étnicos diversificados, vindos do continente africano.

> Os principais portos de embarque na África localizavam-se no Golfo do Benin, Angola, São Thomé, Senegal e Moçambique. Através de várias rotas o Brasil foi recebendo os cabindas do Congo, os benguelas de Angola, os macumbas e angicos de Moçambique, os bundas da Costa da Guiné, os jejes do Daomé, os haussás do noroeste da Nigéria, os yorubás ou nagôs dos reinos de Oió e de Ketu. O tráfico de escravo da África para o Brasil durou 350 anos. Mais de 4 milhões de negros foram embarcados na costa africana com destino à Bahia, Maranhão, Pernambuco, Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul (BARBIERI, 1998, apud LORDELO, 2009, p. 26).

Diante desse quadro, houve imediata substituição da mão de obra indígena pela mão de obra africana intensificada na segunda metade do século XVI. Segundo Góes,

> A mudança foi rápida no Recôncavo Baiano, a ser exemplar os resultados colhidos pelo historiador Stuart Schwartz na documentação do Engenho Sergipe do Conde. Os índios eram 93% dos escravos em 1574, 63% em 1591, e nenhum em 1639. Isso não quer dizer que os

[18]LORDELO, Petry Rocha. O samba chula de cor e salteado em São Francisco do Conde/Ba: Cultura *Populá* e Educação *Não-escolá* para além da(o) *capitá. p. 27.*

[19]Nessa região, em 22 de abril de 1500, a esquadra de Cabral desembarcou pela primeira vez na costa brasileira, fato que lhe confere um caráter simbólico, pois ali foram escritas as primeiras páginas da História do Brasil. IPHAN. Costa do Descobrimento. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br//teorialiteraria/1861690 Acesso em: 05 de abril 2015.

> índios ficaram livres de serem escravizados para sempre. Quando a Holanda atacou as possessões portuguesas da África, em meados do século XVII, e fez escassear o suprimento de africanos, eles voltaram a ser escravizados. Aliás, como mostrou o historiador John Monteiro, em São Paulo, esse processo de substituição da mão de obra prosseguiu século XVII adentro (GÓES, 2013, p. 1).

Dessa forma, complementando esse pensamento, Lordelo (2009) assevera que milhares de africanos foram capturados e escravizados durante essa época, a fim de atender às demandas surgidas nas colônias portuguesas nas Américas. A partir desse período, o fluxo de escravos se intensificou ainda mais do que até então. A busca de mão-de-obra barata e servil fez com que os colonizadores portugueses continuassem a escravizar pessoas vindas do continente africano para trabalhar nas colônias europeias que iam aparecendo, nos mais diferentes lugares do mundo. Ainda segundo o autor, essa necessidade fez com que a intensa "captura de africanos em sua Terra Mãe ganhasse novos contextos passando de uma 'escravidão doméstica', em pequena escala, a uma 'escravidão cristã', mercantil e intercontinental" (LORDELO, 2009, p. 27). De acordo com Cortes:

> No início dos Seiscentos, Angola passou a ser o principal fornecedor de escravos aos portugueses, liderando o tráfico na África Centro-Meridional por mais três séculos. Até meados do século XVIII predominaram na Bahia os africanos pertencentes às nações de língua banto que, apesar de pertencerem a centenas de grupos étnicos aparentados, seriam aqui agrupados em torno de nomes muito imprecisos, tais como Congos, Angolas, Cabindas e Benguelas. (CORTES, 2002, p. 2, apud FREITAS, FERREIRA, 2010, p. 42)

Um aspecto peculiar que pode ser mencionado sobre a escravidão na colônia é o fato de que alguns negros, depois de libertados, passarem a possuir, por sua vez, negros escravizados. Entre os libertos da Bahia, 78% possuíam escravos, como mostra Carvalho (2011), citando Kátia Mattoso (1988), a partir de testamentos da época examinados pela autora. "Na Bahia, em Minas Gerais e em outras províncias, dava-se até mesmo o fenômeno extraordinário de escravos possuírem escravos". A isto, o autor exemplifica com o depoimento de um escravo que fugiu para os Estados Unidos, ao dizer que no Brasil, "as pessoas de cor, tão logo tivessem algum poder, escravizariam seus companheiros, da mesma forma que o homem branco" (CARVALHO, 2011, p. 48-49).

Essa importação desmedida de escravos continuou ininterrupta até 1850, quase 30 anos depois de proclamada a Independência do Brasil. Nesta perspectiva, estima-se que

cerca de três milhões de africanos tornados escravos tenham sido introduzidos na colônia. Assim, na época da independência, numa população de cerca de cinco milhões - incluindo quase um milhão de índios -, havia mais de um milhão de pessoas escravizadas (CARVALHO, 2011). É nessa conjuntura que está inserida a realidade da escravidão na região do Recôncavo Baiano, em termos de importação de pessoas escravizadas e suas condições de vida e permanência nessa condição de explorados e expropriados, dentro das colônias na Bahia.

Na Bahia, os negros africanos, escravizados, vieram trabalhar prioritariamente na região do Recôncavo, explorando e preparando o solo massapê[20] para o cultivo da cana de açúcar. A exportação do açúcar, primeiro produto da colônia portuguesa nas Américas, tinha como destino o comércio externo. Os primeiros locais a serem povoados regionalmente foram datados do século XVI, ao redor da Baía de Todos os Santos, concentração da produção canavieira. Nos séculos seguintes, mais localidades passaram a ser povoadas entre os rios Paraguaçu e Jaguaribe, desenvolvendo as culturas do fumo, como também de subsistência, e ainda a derrubada da madeira, dentre outras atividades (AZEVEDO, 2009).

Da colonização até a atualidade, não houve grandes mudanças nos limites territoriais da região do Recôncavo, apenas desmembramentos administrativos, perfazendo o total de 35 municípios. Dessa forma, até meados do século XIX, a cultura agrícola foi a maior responsável pelo crescimento das localidades no Recôncavo, sempre relacionadas à produção ou ao transporte, organizando-se e diversificando-se socialmente em função da agricultura (AZEVEDO, 2009).

Em relação à localização das cidades, podem ser verificadas três gerações de capitais sub-regionais no Recôncavo. A primeira geração foi composta de cidades fundadas em terrenos mais elevados, destinadas ao posicionamento estratégico de defesa, à margem de rios ou do mar, como São Francisco do Conde e Jaguaribe. A segunda relaciona-se a locais margeados por rios, tendo como foco a navegação fluvial, como as cidades de Cachoeira, Nazaré e Santo Amaro. Por fim, a terceira geração, resultado da evolução dos meios de transportes, agrupando centros urbanos situados em planícies, voltados para o interior, como Feira de Santana, Alagoinhas, entre outros (AZEVEDO, 2009). “E, desse modo foram-se tornando conhecidas as terras do Recôncavo; conhecidas,

[20]Massapê é um tipo de solo de cor bem escura, quase preta, excelente para a prática da agricultura, encontrado na região litorânea do nordeste brasileiro.

famosas e cobiçadas pela fertilidade e como próprias a todas as culturas" (CUNHA, 1977 p.33).

Fazendo parte deste período histórico, o município de São Francisco do Conde foi fundado a partir da construção do Engenho Real do Sergipe do Conde, em 1563, por Mem de Sá - à época, terceiro Governador Geral do Brasil - e do Convento de Santo Antônio, construído pelos frades franciscanos. O nome da cidade, como se verifica, surge em homenagem à nobreza e ao clero.

Nesse contexto, sobre a posse das terras originárias da cidade de São Francisco do Conde, Cunha (1977, p. 33) afirma que Mem de Sá, dono da sesmaria[21], preocupou-se em retirar do local seus habitantes nativos, os índios Tupinambás, para se apropriar definitivamente de seus territórios. "Assim é que após desalojar e expulsar dos seus sítios e ilhas paradisíacas, os verdadeiros donos de gleba, os índios Tupinambás, deu início a organização e trato da terra, onde deveriam ser construídos os engenhos nos campos de massapê da futura vila de São Francisco".

Com o desenvolvimento da agricultura canavieira, São Francisco do Conde, juntamente com a vila de Santo Amaro, formava o principal polo do cultivo e desenvolvimento da cana de açúcar na região. Segundo Lordelo (2009), citando Barickman (1999), em 1870, ambas possuíam, respectivamente, 121 e 128 engenhos. Em relação ao âmbito regional, o Recôncavo como um todo possuía cerca de 80.000 negros escravizados. (BARICKMAN, 1999 apud LORDELO, 2009, p. 26-27).

O município de São Francisco do conde hoje conta com aproximadamente 38 mil habitantes, e ganhou especial relevância na história da indústria açucareira em razão de ter sido um dos principais centros de produção de açúcar do Brasil. Não obstante, também pelo fato de ter sido palco de diversos episódios históricos de grande notoriedade, a exemplo da Revolução dos Alfaiates[22], a Sabinada[23] e a Independência da Bahia, em 2 de julho de 1823, período em que os portugueses foram definitivamente expulsos, culminando com a emancipação brasileira do reino de Portugal, proclamada em 7 de setembro de 1822.

---

[21]Sesmaria: lote de terra que os reis de Portugal cediam para cultivo. Cf. FERREIRA, A. B. H. Mini Aurélio: dicionário da língua portuguesa. Curitiba: Positivo, p.697.

[22]Revolta de 1798, na Bahia, envolvendo militares de baixa patente, artesãos e escravos. Cf. CARVALHO, José Murilo de. Cidadania no Brasil: o longo caminho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, p. 24.

[23]A Sabinada foi uma revolta feita por militares, integrantes da classe média (profissionais liberais, comerciantes, etc) e rica da Bahia. A revolta se estendeu entre os anos de 1837 e 1838. Ganhou este nome, pois seu líder foi o jornalista e médico Francisco Sabino Álvares da Rocha Vieira.

Culturalmente, São Francisco do Conde foi influenciada pela miscigenação de povos indígenas, do branco europeu e principalmente do negro africano, o que contribuiu para que o município se tornasse dono de uma das maiores diversidades de manifestações culturais populares da região do Recôncavo. Essa conjuntura possibilitou um intercâmbio de saberes e costumes que teve significativa representatividade para a cultura regional. Além de São Francisco do Conde, as cidades de Santo Amaro e Candeias, dentre outras, tiveram e ainda têm papel relevante na construção das expressões culturais afro-baianas. O Recôncavo Baiano atua como uma espécie de retaguarda cultural, região de onde provêm as tradições do samba de roda, a culinária afro-baiana e grande parte do artesanato identificado como afro-baiano (SANSONE, 2005-2006).

A influência da igreja católica em São Francisco do Conde sempre se fez presente. Assim como ocorreu em todo o Brasil, ela existe desde o momento em que o município foi fundado e recebeu nome de santo, como homenagem a um dos santos da igreja católica. Para se ter uma ideia dessa relação, basta citar que em cada engenho de cana-de-açúcar no período colonial existia uma capela.

> As igrejas erigidas que compunham a vila, a saber: Nossa Senhora do Monte Recôncavo, Nossa Senhora do Socorro, São Gonçalo d'Amarante, São Domingos da Saubara, Nossa Senhora da Oliveira dos Campinhos, São Pedro de Traripe e Rio Fundo, Nossa Senhora da Purificação de Sergipe do Conde (atual município de Santo Amaro da Purificação), Nossa Senhora da Madre de Deus do Boqueirão (atual Madre de Deus), São Sebastião das Cabeceiras do Passé (atual São Sebastião do Passé), Sana Ana do Catu (atual Catu), além da igreja de Santo Antônio (no convento de S. Francisco), da Igreja Matriz de São Gonçalo e da Capela de Nossa Senhora da Conceição – respectivos padroeiro e padroeira do município (LORDELO, 2009, p. 88-89).

Nos primeiros séculos, a sociedade colonial firmou-se em razão da produção açucareira. Mesmo tendo em vista a dicotomia entre senhores de engenho e negros escravizados, havia também grupos sociais intermediários formados por "mercadores, artesãos, oficiais de açúcar, lavradores de roça e desocupados". Nos engenhos, entre os séculos XVII e XVIII, podia-se perceber a presença de: senhores, proprietários e produtores e seus familiares; trabalhadores livres e africanos escravizados. Ainda em meio à população de negros, distinguiam-se três grupos: o dos que possuíam alguma

qualificação, como os calafates[24] e pintores, o dos escravos domésticos e o dos escravos que trabalhavam diretamente na plantação da cana de açúcar (AZEVEDO, 2009, p. 41).

Posteriormente, no século XIX, a estrutura social ganha novos contornos, contudo mantendo a distinção básica entre senhores e escravos. Assim, surgem os lavradores livres, pertencentes a um nível social logo abaixo dos donos de engenhos e que dividem com estes o poderio sobre os trabalhadores. Logo em seguida, vinha o grupo de maior mobilidade social: os feitores que se transformavam, por vezes, em lavradores, proprietários de terra e comerciantes. Outro grupo participante dessa escala intermediária era o dos mestres do açúcar, os banqueiros, os ajudantes de banqueiros e os caixeiros, entre outros. No nível mais baixo da estrutura social, situando-se na base da pirâmide, estavam os escravos (AZEVEDO, 2009).

De acordo com Sansone (2005-2006), ainda nos anos 50 do século passado, São Francisco do Conde era uma cidade que centrava suas perspectivas na produção açucareira, tendo diversos segmentos sociais que se submetiam à elite local, restrita e predominantemente branca. Verificou-se que havia também, nesse período, uma evidente associação entre a tonalidade da pele, atividade profissional, residência e arranjo familiar. Mesmo entre os afrodescendentes, existia uma diferenciação interna acentuada que se baseava no tipo de trabalho que cada um realizava.

> Quando os povos das diversas etnias africanas foram estabelecidos na região, devido ao tráfico negreiro, trouxeram consigo elementos das práticas culturais dos seus lugares de origem. Devido ao fato desses grupos sociais estarem na condição de escravizados, pode-se afirmar que houve um processo de re-criação dessas práticas, assim como se criaram outras dentro desse contexto sócio-histórico. Para Oliveira (2003: 84): "... na diáspora[25] africana, o que vem para o Brasil não é a estrutura físico-espacial das instituições nativas africanas, mas, os valores e princípios negro-africanos." Ainda hoje essa presença, visível, nas cidades do Recôncavo, pode ser encontrada nas construções arquitetônicas, na religiosidade, na culinária, na música, na dança, enfim, no jeito de ser do povo do Recôncavo (FREITAS; FERREIRA; JESUS, 2007, p. 513).

Nessa conjuntura, a produção da monocultura açucareira regional atravessou todo o período colonial e determinou, ao longo de 400 anos, a utilização das terras cultiváveis

[24]Segundo Ferreira (2010), é aquele que veda com estopa alcatroada (as junturas ou fendas duma embarcação), p. 127.

[25]A diáspora africana a que nos referimos é composta por diversas etnias, tais como Bantos, Ketu, Sudaneses, entre outras além de contar com uma diversidade linguística, como as línguas jêjes, nagôs, yorubás, advindas do Congo e da Angola.

e as relações trabalhistas, sociais e culturais, eminentemente pautadas pela exploração de negros escravizados, o distanciamento entre os interesses dos grandes proprietários de terra e do pequeno produtor e a dependência financeira local em relação ao mercado internacional, que determinava os preços do açúcar. “De acordo com Mintz (1985), o açúcar representou, durante séculos, o principal produto da economia global, lugar tomado justamente pelo petróleo, no começo do século XX” (SANSONE, 2005/2006, p. 240). Cunha (1977, p. 33) enfatiza que essa transição entre o período final da cultura açucareira e a descoberta e supremacia do petróleo no subsolo do Recôncavo, reconfigurou aspectos políticos, econômicos, sociais e culturais na região. Para este autor “depois do ciclo do ‘ouro branco’ viria a era do ‘ouro negro’”.

Nesta perspectiva, o que se verifica na cidade é que esta apresenta um momento de transição marcado pelo distanciamento da organização social, voltada para a monocultura açucareira, e um novo direcionamento permeado pela introdução da atividade petrolífera.

> (...) a extração e refinação do petróleo foram a modalidade econômica que interligou a região com o resto do Brasil e com outros países (dos quais vêm navios, tecnologia e, às vezes, os próprios técnicos). Ora, os dois produtos apresentam redes, hierarquias, culturas e processos produtores de memória muito diferentes (SANSONE, 2005-2006, p. 241).

No centro dessa diferença, dois polos antagônicos, separados por interesses e classes sociais distintas, dividem o mesmo espaço dentro do município. De um lado, a falta de interesse político na distribuição da renda para as necessidades da população local, advinda dos recursos conseguidos com a extração mineral, a partir da segunda metade do século 20; e, do outro, a comunidade local que sofre com a falta de estrutura financeira, social e política, referente à qualidade de vida da população (SANSONE, 2005-2006).

A consequência disso é desastrosa para a economia local, porque o comércio é pouco explorado e não oferece muitas vagas de empregos formais à população. Como dizem os mais velhos, na época em que se produzia açúcar em larga escala, todos trabalhavam, não havia situação de pobreza extrema, jovens e velhos tinham alguma ocupação remunerada, embora adoecessem e morressem com mais frequência. Na atualidade, como afirma Sansone (2005-2006), a população menos favorecida, que não sabe lidar com as relações de poder local, que não tem contato com o prefeito, secretários,

ou com os intermediários das empresas subsidiadas da Petrobrás, são vistos como pobres. Segundo o pesquisador, a máquina administrativa da prefeitura distribui de maneira política os valores conseguidos com a extração do petróleo, buscando atender demandas pessoais de popularidade dos seus representantes, mais do que se concentrando nas demandas reais dos moradores locais, principalmente das classes menos favorecidas.

Em meio às transformações ocorridas em São Francisco do Conde como consequência da radical mudança econômica provocada pela extinção dos engenhos de cana de açúcar e pela chegada da Petrobrás, vários eventos transformaram o perfil social e cultural da população, obrigando-a a encontrar um novo ritmo e jeito de se viver. Muitos moradores da cidade mudaram de atividade profissional com a chegada da extração petrolífera, que absorveu mão de obra exclusivamente masculina. Assim, muitos homens que trabalhavam nos engenhos e canaviais, passam a ser admitidos pela indústria petrolífera como funcionários, ao passo que boa parte das mulheres permanece como lavradoras e trabalhadoras rurais (SANSONE, 2006).

Com isso, novos hábitos urbanos vão surgindo em relação ao consumo, como também referentes ao lazer e descanso dos trabalhadores, que estavam acostumados ao ritmo de trabalho do ciclo da cana, bem diferente do cotidiano da extração nos poços e refinarias de petróleo. Um dos hábitos que sofreu modificações foi o de, ao final do dia de trabalho, formarem-se grupos de pessoas para o samba de roda, situação comum que ocorria ainda no auge dos engenhos. Homens e mulheres se reuniam para cantar e dançar como forma de entretenimento. Esse costume vai sendo modificado com a chegada da indústria petrolífera, transformando a configuração cultural local.

Sansone (2005-2006, p. 245) salienta que, para os moradores mais velhos da cidade, existia uma predominância de grupos culturais ligados a centros religiosos de matriz africana, de acordo com o pesquisador:

> As narrativas em torno do lazer e religiosidade dos informantes mais velhos remetem a grupos culturais ligados ao terreiro de candomblé que se localizava no interior da Fazenda D. João, sendo um lugar comum das festas, para os moradores do local. A vida cultural se construía em torno das casas de santo: grupos de samba, reisados e carurus. Festas que, muitas vezes, "uniam", no mesmo espaço físico, patrões e empregados e saciavam a fome dos funcionários.

Nesse sentido, percebe-se que, mesmo diante da polarização social existente na cultura açucareira, foi impossível manter o distanciamento entre os donos de engenho (cristãos), e os negros escravizados (não cristãos). As relações entre eles foram se

estreitando, da mesma forma em que se mesclavam as suas culturas “amalgamando-se e influenciando-se reciprocamente” (VIANNA, 1946, p. 125). Uma das expressões culturais significativas nesses momentos festivos que reuniam patrões e empregados era o samba de roda.

Entre os habitantes que zelaram pela cultura do samba desde o período da grande mudança provocada pela chegada da Petrobrás[26], encontram-se mestres, violeiros e sambadeiras que resistiram para que o samba de roda não deixasse de ser executado, mesmo com as várias transformações ocorridas ao longo do tempo. Fazendo parte desse contingente que perpetua a tradição do samba de roda em São Francisco do Conde, salientamos que as sambadeiras e sambadores mais antigos do Grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira, remanescentes da época em que o samba de roda era celebrado no dia a dia, mantém-se em atividade até os dias atuais. Por essa razão, para entender o porquê da população local continuar a valorizar o samba, é preciso revisitar a história, tornar claro como se deu a inserção e manutenção dessa prática cultural por parte dos moradores locais.

3.2 Samba de Roda na Bahia

A presença dos descendentes de africanos escravizados marca a história da região do Recôncavo Baiano dando dimensão, no tempo presente, do que representaram as expressões culturais africanas no passado regional. Essa presença revela a trajetória de homens, mulheres e crianças que foram trabalhadores nos canaviais, durante o período colonial, e que deram marcha para que os engenhos de cana de açúcar funcionassem, mantendo a produção de bens e serviços para o conforto dos seus senhores e ainda “promoviam batuques magníficos”. Hoje, os negros descendentes são os trabalhadores ocupados com a “cata dos mariscos, com a pequena lavoura, ou refino de petróleo, e com o samba de roda” no Recôncavo. Essa predominância da negritude na região permitiu resguardar expressões culturais que caracterizariam a síntese de vivências populares dos africanos no Brasil, assim como valorizar a imensa criatividade dos afrodescendentes (UNESCO, 2004 apud FREITAS E FERREIRA; JESUS, 2007, p. 513).

[26]Sociedade anônima de capital aberto, cujo acionista majoritário é a União Federal (representada pela Secretaria do Tesouro Nacional). Disponível em: http://www.petrobras.com.br/ Aceso em : 01 de janeiro de 2015.

Döring (2004) esclarece que existe uma dificuldade significativa em se falar dos primórdios do samba de roda, principalmente porque não fica clara a diferença entre samba e batuque e a passagem entre ambos, já que as fontes históricas são escassas, indeterminadas e, ainda, lançam uma visão, muitas vezes, hegemônica e racista que não consegue identificar as peculiaridades e diversidade entre as diferentes expressões culturais e musicais do contingente negro e escravizado da região.

Partindo de fontes literárias, a autora aponta que os batuques eram realizados em espaços públicos, como praças, por vezes atrelados às manifestações da religiosidade e de festas do calendário católico baiano, assim como nos períodos de descanso e lazer, tanto dos africanos como de seus descendentes, escravizados ou não, ainda no século XIX. Esses indivíduos eram tidos como "africanos recém-chegados, negro-mestiços escravizados e libertos, negros de ganho, negro-mestiços nascidos livres, entre outros". Pode ser um ponto de conhecimento daquela época o fato de que foram, mais destacadamente, os africanos que privilegiavam determinadas tradições musicais e religiosas compartilhando esses momentos de descontração, se encontrando e trabalhando em lugares conhecidos, como por exemplo, as docas do cais. Alguns, ainda, eram considerados escravos de ganho, "passando o tempo batucando e cantando seus versos (o samba?), nos chamados cantos de nagô, cantos de haussá, etc.". De forma geral, eram pontos de encontro de várias etnias africanas, esses locais nos quais eles esperavam pelos interessados em contratar seus serviços (DÖRING, 2004, p. 69).

Contudo, a mesma autora adverte que, segundo outros estudiosos e historiadores das religiões africanas na Bahia, seria pouco provável que as festas religiosas acontecessem em praças públicas ou no centro das cidades, justamente porque o costume religioso era o de se construir espaços sagrados para esses fins, nos terreiros de candomblé, geralmente localizados em lugares distantes e reservados, em bairros mais periféricos e próximos a matagais, matas e áreas verdes (DÖRING, 2004).

O contingente que se fazia presente nesses momentos considerados festivos, representados pelo batuque, era comumente designado de maneira pejorativa pelas classes dominantes. O perfil daqueles que participavam de rodas de samba, nas últimas décadas do século XIX, era de pessoas pertencentes à escória da sociedade, sem uma condição social abastada e sem acumulação ou constituição de qualquer tipo de patrimônio. Para as elites, os batuques e sambas eram espaços "sem nenhum pertencimento", alvo de preconceitos e discriminações. "Os praticantes das rodas de samba seriam pessoas que viviam em uma terra em que ninguém era dono de nada".

Existia uma autonomia nesses espaços que os deixavam, simbolicamente, à margem do controle estatal, longe da legalidade, da moralidade e da decência, associados aos que viviam da "vadiagem, da malandragem, do capadócio" (NUNES, 2002, pp. 26-27).

Campos (2006) relata uma curiosidade citada por Melo (1908), referente à observância de um samba de mestiços e crioulas no Recôncavo, pelas características performáticas de seus participantes, seja pelas sátiras tiradas de improviso, ou pelos meneios, umbigadas e sapateados a exemplo do corta-jaca, o miudinho, o choradinho, o baiano, o coco, entre outros passos de dança. O autor enfatiza que, quando esses movimentos de dança são executados com maestria pela dançarina, fazem com que ela se torne a protagonista da roda de samba. Isso demonstra a quebra de algumas regras de comportamento normalmente aceitas, principalmente do comportamento feminino, que causavam incômodo e desconforto para algumas camadas sociais que viam o samba de roda como evento fora dos padrões comportamentais aceitos socialmente.

Em relação aos comportamentos sociais diante da presença dessas expressões culturais como o batuque, Nunes (2002) ainda chama a atenção para dois tipos de reação que foram analisadas por estudos nas ciências humanas e sociais, partindo de documentação histórica e relatos de viajantes estrangeiros, desde o final do século XIX. Um deles é a tolerância a essas expressões e o outro é a sua proibição. Esses comportamentos advinham das relações entre senhor de engenho e escravos, assim como da função social do negro e de seus traços identitários incorporados à economia escravista, assim como suas práticas religiosas, musicais, danças e folguedos trazidos com as diferentes etnias africanas (NUNES, 2002).

Essa tolerância ou proibição partiam do pouco conhecimento que se tinha dos batuques vindos para o Brasil com os negros escravizados. Essa percepção era imprecisa, pois, de um lado, a sociedade escravocrata impedia a prática dessas manifestações culturais negras ou, ao menos, suportava a presença das danças, cantos e diversos divertimentos. Foi um traço de comportamento que perdurou até a primeira metade do século passado. Contudo, segundo o autor, é provável que, também, o comportamento sincrético de alguns escravos domesticados tenha facilitado à resistência e maneiras de boicotar práticas culturais e religiosas dos próprios negros (NUNES, 2002).

Historicamente, existiu uma perseguição em relação a essas festividades, tanto das instâncias policiais quanto da imprensa na Bahia. Nunes (2002), mencionando Santos (...), afirma que, para a imprensa baiana, os batuques eram associados a brigas e confusões, considerados parte da manifestação cultural, o que também era considerado

pela polícia local. Contudo, o posicionamento policial em relação aos batuques era voltado à manutenção da ordem pública que essas expressões perturbavam, enquanto que, para os jornais da época, as inquietações eram de caráter social e estético como: diminuir o barulho incômodo dos atabaques, manter a higiene e limpeza urbana contra os utensílios deixados nas vias, acabar com os rituais de curandeirismo e prática ilegal da medicina (NUNES, 2002).

> Os termos "samba" e "batuque" apareciam nas folhas quase como sinônimos. Notam-se apenas sutis diferenças entre uma ou outra das acanhadas descrições locais. Por exemplo, o uso do pandeiro e das umbigadas no samba, enquanto nos batuques são frequentes as referências ao "tabaque" que predominava, tocado "valentemente". (...) Edson Carneiro registra um tipo de batuque que ultrapassava o sentido de puro divertimento e alcançava as esferas da luta corporal. Aliás, como na capoeira, seu jogo podia ser encarado tanto como uma brincadeira quanto como confronto. Assim, Edson Carneiro narra um batuque que, segundo afirmou, derivava de uma "luta africana". Já na sua época, devido à "ação repressiva da polícia" em Salvador, esse divertimento existia "apenas no interior dos municípios de Cachoeira e de Santo Amaro, no Recôncavo do Estado, e um pouco também na Cidade da Bahia" (SANTOS, 2009, p. 62).

Esse cenário cultural e social, na Bahia, desde a década de 1920, aparece junto a uma estagnação, com um isolamento econômico capitaneado pela letargia do Estado. Nesse período, o governo privilegiava uma cultura agroindustrial considerada irrelevante como agente transformador social. É somente na década de 1950, a partir da urbanização e industrialização nacionalista de Vargas, que a economia regional é aquecida. Ações como a implantação da Petrobrás na capital baiana e no Recôncavo vai consolidar, de fato, o desenvolvimento econômico regional e incrementará relações políticas, sociais e culturais (NUNES, 2002). Essa imprecisão denota o que já havia sido verificado anteriormente com o termo samba: uma polissêmica e conflituosa inserção interpretativa. Assim, o samba de roda da Bahia, presente entre as comunidades negras do Recôncavo Baiano, se apresenta já personificado pelo processo de hibridação cultural.

Essa aproximação regional ao cenário progressivo nacional foi avaliada de duas maneiras por estudiosos da área da cultura. Por um lado, foi percebida como uma forma de permanecer voltado para as manifestações folclóricas autênticas e puras. E, por outro lado, era percebida como uma possível força desintegradora. Furtado Filho (apud NUNES, 2002) percebe que as possíveis ameaças, que eram temidas, de perda da autenticidade das expressões do folclore, não viriam da interlocução comunicacional

empreendida pelo Estado nacional ou do intercâmbio com outros grupos culturais, mas, essencialmente, das relações estabelecidas entre a arte e a política, entre a vida urbana e a realidade vivida no campo, entre os elementos tradicionais e os modernos.

> Se por um lado o isolamento de inúmeras populações seria uma forma de manter os valores tradicionais, autênticos, puros, transmitidos de geração a geração, no Governo de Getúlio Vargas esse isolamento era um obstáculo à construção de um novo país, sendo, portanto, um ponto vulnerável aos propósitos políticos do seu governo. Ao mesmo tempo em que era associado ao perigo de desintegração nacional era também um empecilho para a própria integração (NUNES, 2004, p. 48).

Nesse processo de nacionalização, o reflexo ocorrido na música produzida pelas classes populares, notadamente de negros, mestiços e brancos pobres, é uma espécie de branqueamento das manifestações, danças, ritmos e sons vindos da África. Essa mudança cria uma classificação na qual os batuques passaram a ser entendidos como: "*batuques de africanos* e seus descendentes; *batuques de "negros livres" ou "libertos";* e os *batuques dos brancos da classe média* (grifo do autor)". Dessa forma, o batuque dos brancos, conhecidos como lundus, eram apropriações dos batuques africanos, tanto dos escravos libertos quanto dos afrodescendentes (NUNES, 2002, p. 43).

Vianna (2012) compreendia essa apropriação como uma teoria do branqueamento e da mestiçagem que, com o passar do tempo, vai se destacar com fator de diferenciação nacional. Ela passa de uma visão pejorativa desse entrecruzamento cultural e, ao longo das décadas, vai ganhando *status* de síntese cultural (NUNES, 2002). Para Lordelo (2009), os batuques vão se transformando e se reterritorializando, a partir de sua expansão para outras regiões fora da Bahia.

> Apesar da repressão promovida pela cultura dominante, as rodas de batuques e sambas, entre avanços e recuos, conformismos e resistências, seguiram em movimento e, para além da Bahia, seus fazedores foram se reterritorializando expandindo sentidos e significados que ainda hoje vêm garantindo a preservação e a continuidade dos saberes, dos valores, dos costumes, dos sabores, que nossos ancestrais africanos nos deixaram como herança, como memória. A vida em comunidade – o "comunalismo" – por exemplo, onde a coletividade e a solidariedade são exercitadas nos contatos constantes entre seus membros, forjam o terreno sobre o qual o samba se desenvolveu e ganhou força, sobretudo no Rio de Janeiro, onde, de prática perseguida e proibida em todo o território nacional, viria a se tornar um dos principais "símbolos de identidade" do povo Brasileiro (LORDELO, 2009, p. 71).

A essa transformação do batuque, acopla-se a discussão sobre a identidade nacional do país e a apropriação do samba carioca como representante musical dessa caracterização cultural. Com isso, os batuques vão se metamorfoseando em festas populares de origem branca, como uma forma de adaptação da cultura negra à vida urbana. As músicas e danças africanas perdem algumas características e ganham outras, como redefinição de sua função social, com a incorporação da música como elemento identitário nacional (NUNES, 2002).

3.2.1 Caracterização do Samba de Roda

Diante dessa trajetória, o samba de roda assume uma diversidade rítmica, coreográfica, instrumental e significativa herdada dos batuques africanos e que vai se constituindo como prática cultural inserida em variados espaços sociais populares. É considerado como gênero musical e coreográfico que tem sua origem compartilhada por várias outras manifestações culturais populares. Esse gênero, ao longo do tempo, ganhou múltiplas características e modalidades, partindo da expressividade dos seus realizadores e do intercâmbio cultural promovido pela fusão de diferentes expressões culturais.

Vale aqui ressaltar que a expressão "samba de roda" é usada de forma generalizada e se refere a todos os tipos de samba que esteticamente são realizados em círculo, tais como o samba corrido, o samba amarrado (chula), etc. No entanto, independente da modalidade de samba que se execute, o fato das pessoas estarem sambando reunidas em círculo, já o caracteriza como um samba de roda. Contudo, alguns praticantes mais experientes quando se referem especificamente ao samba corrido, chamam-no tanto como samba de roda, quanto samba corrido. Döring (2004) aponta que vários pesquisadores foram em busca da compreensão de uma tipologia do samba de roda, dentro de um espectro de subgêneros, consistindo numa diversidade heterogênea regionalmente.

> Biancardi encontrou diversos termos para os subgêneros do samba de roda, vindos de informantes, tanto de Salvador como da zona rural, "sendo as designações mais citadas as de samba Parelhado ou de Parelha, samba de roda Corrido, samba de Leva e samba Chulado. Há outras designações para as mesmas espécies de samba a depender da região. (s/p)" O subgênero mais difundido, segundo ela, seria o samba corrido, que tem um ritmo acelerado, acompanhado de um canto pergunta-resposta simples e que marca sua presença característica nas

> festas de largo e nas festas religiosas tradicionais em conjunto com seu lado profano (DÖRING, 2004, p. 79).

Na percepção de Sandroni (2010), não é possível fornecer uma descrição detalhada do que viria a ser o samba de roda, mas é pertinente destacar dois aspectos de diferenciação entre este e o samba carioca. Um primeiro aspecto a ser evidenciado é a organização circular da dança, que é um aspecto fundamental e intrínseco a definição do samba de roda e comuns em várias capitais do país. No samba carioca, essa disposição pode ser circunstancial. O segundo aspecto é a forma do canto do samba de roda, do tipo responsorial e coletivo, comumente associado à performance musical da tradição africana e dos afrodescendentes. Também diferente é a forma como são conhecidos os participantes do samba de roda, denominados sambadores e sambadeiras, e não sambistas, como acontece em outras regiões brasileiras.

Nesta perspectiva, com um vigor que lhe é próprio, o samba, como gênero musical, apresenta uma versatilidade apontada por vários autores em diversas pesquisas que buscaram caracterizar e definir os elementos constituintes do samba de roda. Sua plasticidade permite que ele seja transformado em diferentes formas e ritmos variados a depender da região em que é tocado e dançado (CORREIA, 2007).

> O vigor do samba enquanto gênero cultural se encontra em sua plasticidade e capacidade de gerar inúmeras variantes como o samba-de-roda, o samba carioca, o samba rural paulista, a bossa nova, o samba-reggae e outros mais em suas diversas interpretações (CORREIA, 2007, 351).

Döring (2004) afirma que essa diversidade de denominações dificulta a classificação dos estilos de samba, pois não é possível determinar se essa nomenclatura define estilos musicais distintos ou seria uma variação de acordo com a época em que foram estruturados ou o espaço social e cultural que os usou. Para a autora, é verificável alguma verdade em ambas as considerações, já que é possível destacar duas vertentes principais do samba baiano. Uma seria a do samba de roda, normalmente corrido ou ligeiro, e o outro seria a do samba de viola, mais compassado e lento.

O que se observa é um grande número de variantes dessas vertentes, dependendo do ambiente no qual se realiza o samba, ou da disposição dos componentes para a evolução e apresentação dos grupos, como também a composição planejada ou espontânea dos eventos que tenham a participação de conjuntos de sambadores, pois estes

podem cantar músicas fazendo parte de outra manifestação que tenha uma narrativa própria e paralela, com momentos musicais diversos entre si a exemplo do "'Nego fugido' de Acupe de Santo Amaro; o 'Lindroamor', de São Francisco do Conde; o Terno de Reis, em Salvador e no Recôncavo há até mesmo em festas de Candomblé de Caboclo" (DÖRING, 2004, p. 76).

Essa variedade também foi observada por outros pesquisadores como por Oliveira Pinto (1991), mencionado por Döring (2004), que percebeu uma diversidade de subgêneros do samba de viola no Recôncavo, principalmente na cidade de Santo Amaro, com duas separações distintivas: um samba amarrado e o samba corrido, que conceituam modalidades que podem evoluir dentro de uma mesma roda de samba por um certo tempo. Ele pode começar mais lento, ou amarrado, até ir acelerando até o ponto de se tornar corrido.

Contudo, essa disposição pode variar em cada localidade, pois existem lugares no Recôncavo em que essas modalidades não são apresentadas num mesmo evento de samba de roda. Por isso, o pesquisador afirma que essas duas categorias principais englobam diversas variáveis e existe uma dificuldade de definição, em termos de nomeação, devido aos usos paralelos dos termos. "O samba de roda seria o equivalente do samba corrido, enquanto em Cachoeira o termo samba de roda geralmente é usado para o samba de viola, que por sua vez é diferente do samba de viola de Santo Amaro, porque não apresenta a chula como característica" (DÖRING, 2004, p. 80). Diante dessa gama de representações, o samba estimula a criatividade e imaginação das pessoas de forma plural. Para cada momento e situação, ele pode ser evocado de maneira diferente e se fazer presente de diferentes formas e ritmos.

Em relação à performance musical do samba de roda do Recôncavo, um elemento torna-se significativo e imprescindível para os praticantes dessa manifestação cultural, que é o toque dos instrumentos, principalmente da viola machete, um dos principais instrumentos usados na "roda". Para a teoria musical "nativa" de violeiros e sambadores, o toque engloba diversas funções e concepções. Nobre (2008) se apoia no conceito definido por Oliveira Pinto (2001), que percebeu a pertinência do toque da viola machete em termos performáticos, registro sonoro, tonalidade e expressão corporal.

> Os toques são executados principalmente nos momentos em que a viola para de fazer o acompanhamento rítmico-harmônico das partes cantadas e se destaca do resto do grupo instrumental "chamando" a sambadeira para dançar dentro da roda, às vezes passando antes na

> frente dos sambadores tocadores – e em especial, em frente ao violeiro – para saudá-los ou reverenciá-los com seus passos, seu corpo, e toda a sensualidade de sua performance. Os toques seriam então frases melódicas que expressam através de sua organização sonora características rítmicas marcadamente africanas, e que acabam por servir de elemento de identificação para o próprio estilo de samba tocado com viola como um todo. Ou seja, não há no Recôncavo samba com viola sem tais características (NOBRE, 2008, p.6).

Outro aspecto relevante apontado por Nobre (2008) é a referência da viola nos sambas do Recôncavo Baiano demonstrando uma forte assimilação de concepções rítmicas vindas de matrizes africanas a partir de determinantes performáticas e acentuações rítmicas e melódicas, assim como da articulação melódica executada pelas violas nos sambas. O autor refere-se aos estudos realizados por Kubik e Mukuna que destacaram a existência de padrões rítmicos assimétricos de origem africana, conhecidos como *time line patterns*, reafirmados no Brasil com pujança e força criativa, demonstrando estabilidade, mesmo com o distanciamento geográfico e histórico com a musicalidade africana.

> Os time line patterns são fórmulas rítmicas estáveis, produzidas geralmente em instrumentos idiofones que produzem apenas um som, com timbre agudo – como um agogô ou um caxixi e que funciona como um "cerne estrutural" da música. Estes padrões de time line servem de orientação aos demais músicos, dançarinos e outros participantes da performance, na medida que mantém a estrutura básica na linha temporal da música executada, organizados também de acordo com o número máximo de pulsações elementares (NOBRE, 2008, p.7).

Essa musicalidade é retirada da viola machete, que também ganha destaque como elemento central rítmico e melódico do samba de roda, principalmente no Recôncavo Baiano. Ela é um tipo de viola com dez cordas, organizadas em cinco pares, semelhantes às violas caipiras. Contudo, comparativamente, tem um tamanho menor do que estas e tem um timbre mais agudo e "brilhante" do que o violão. A machete faz parte de um conjunto de instrumentos de cordas de origem ibérica, trazidos para o Brasil a partir do século XVI, provavelmente por colonizadores vindos da Ilha da Madeira. Logo ganha espaço pelo país, transformando-se em um dos instrumentos cordofones mais usados no Brasil com o decorrer do tempo, principalmente na região Nordeste (NOBRE, 2008).

Em sua prática musical, a viola machete apresenta a incorporação de diversos elementos transpostos do continente africano, possibilitando seu destaque na sua inserção em manifestações culturais locais. "O machete acabou, então incorporado às tradições

musicais brasileiras de modo tão peculiar que é possível dizer que seus tocadores ‘africanizaram’ a antiga maneira ‘europeia’ de tocar a viola”. Dessa maneira, no Recôncavo Baiano, “viola e violeiro também assumem importantes papéis na manutenção das expressões musicais, tal como em outras regiões do país” (NOBRE, 2008, p. 2).

Ainda em relação à musicalidade do samba de roda do Recôncavo Baiano, mais um instrumento é destacado pelos pesquisadores como significativo para a prática da roda, o pandeiro. Esse instrumento ganha relevância como enriquecedor e parte essencial do samba. “A presença do pandeiro no samba de roda é uma tradição do Recôncavo, sendo ele parte indispensável no samba de viola” (TAVARES, 1949, p. 28 apud DÖRING, 2004, p. 76). Para os autores, a animação da evolução da dança é de responsabilidade dos pandeiros, assim como das palmas e cantos característicos, apresentados em versos solos cantados pelos tocadores e respondidos pelos outros participantes da roda. Essa importância do pandeiro nos eventos urbanos deve-se, provavelmente, à influência e aos intercâmbios musicais entre sambistas, principalmente como repercussão da vinda dos sambas cariocas para as rádios e os discos de vinil, em meados do século passado (DÖRING, 2004).

Em relação ao canto, diversificados recursos vocais são empreendidos para apresentar, de maneira dialogada, o encontro entre o solista (também tocador), que escolhe a temática e forma de apresentação dos versos; e o coro de participantes do samba de roda. Esse diálogo pode representar o resultado de tradições orais perpassadas com o tempo, como também maneiras espontâneas de se expressar por parte dos envolvidos na performance do grupo. Vários recursos são utilizados para este fim como “diversas técnicas vocais, sonoridades alcançadas, distribuição de quadras e versos entre solo e coro, entre pergunta e resposta, as temáticas das poesias, os diversos cantos de trabalho e pontos religiosos” (ZAMITH, 1995, p. 63 apud DÖRING, 2004, p. 89).

Nobre (2008) destaca, também, a relevância do acompanhamento rítmico com o papel das palmas e batidas das mãos com as tabuinhas dos participantes do grupo, além dos tocadores. A qualidade da participação é medida pela empolgação demonstrada pelos integrantes dos grupos e sambadores. É com esse aumento do volume sonoro, intensificado mais e mais pelos violeiros e puxadores, que se pode perceber a força da sequência de canto chula/relativo. Mais uma vez, existe uma inter-relação entre os instrumentos, com destaque para a viola machete, o canto dos puxadores, o coro de vozes e as palmas dos participantes. “A sua importância é também destacada verbalmente, dentro do discurso conceitual estabelecido pelos próprios sambadores de que a viola é

‘essencial’ para configurar a tradição do samba chula do Recôncavo Baiano” (NOBRE, 2008, p.7). Dessa forma, uma extensa criatividade musical é acionada em termos de cânticos, sonoridades, responsórios e estimulação do coro, perfazendo uma rica musicalidade para o samba de roda do Recôncavo Baiano.

Diante dessa multiplicidade organizacional, pode-se compreender que o samba de roda do Recôncavo Baiano é uma expressão cultural polissêmica e heterogênea, que coopera para a constituição e afirmação de traços identitários dos negros dessa região. Através do samba, são experienciadas virtudes como a prática da solidariedade, da fraternidade e o sentimento de pertença, que contribuem para sua autoafirmação. Ainda que muitos dos sambadores do Recôncavo não sejam letrados, sabe-se que seus praticantes, pela via do “dom do discurso” (GILROY, 2001:162), conseguem se comunicar eficazmente ao utilizar códigos linguísticos[27] próprios. Assim, os praticantes do samba mostram-se através das letras das músicas, estampam sua identidade nas canções, trazem para o centro da roda de samba temas como a afetividade, desilusões amorosas, críticas, como também questões relacionadas à fé. (FREITAS, FERREIRA E JESUS, 2007, p. 520).

> A conclusão de que o samba de roda é um pequeno laboratório musical, talvez seja a expressão que realmente melhor caracteriza a musicalidade do samba de roda porque ele não se enquadra facilmente em estruturas e formas musicais definidas. Em toda literatura existente e nos depoimentos orais colhidos por mim, o que se destaca como característica primordial do samba de roda é a simples vontade de se reunir, tocar, cantar e dançar. Para esse divertimento, ainda é suficiente a presença de algumas pessoas que saibam cantar e bater palmas ou então batucar em qualquer objeto disponível nos ritmos do samba de roda (DÖRING, 2004, p. 73).

Como mencionado pelos autores, percebe-se que o samba de roda se insere num panorama cultural de extrema diversidade e multiplicidade, podendo ser executado em espaços e eventos específicos, adaptando-se de forma natural ao que melhor representa a cultura dos seus participantes. Em vista dessa plasticidade, nos concentraremos, a partir de agora, em uma das variações de samba de roda, mais especificamente conhecido como samba chula.

[27]São os códigos pelo meio o qual os seres humanos se comunicam, como fala, escrita, símbolos, etc.

3.3 O Samba Chula

Os primeiros registros sobre as origens da palavra "chula" remetem-se, antes de tudo, à definição do próprio termo". Tinhorão (2010, p. 63) remonta a meados do século XVII para explicar. Leva-nos à figura do poeta Gregório de Matos e as suas composições de poucos versos, geralmente quadras, até hoje denominadas genericamente de *chulas*. O autor considera que as composições receberam esse nome por constituírem ditos grosseiros, ou seja, *chularias*, que seriam ditas por aquele contingente social considerado chulo, "a gente da mais baixa condição social". A denominação de gente chula para os componentes das camadas mais humildes já trazia implícito o preconceito de classe ante a própria escolha do termo, pois, ao que tudo indica, o étimo dessa palavra estaria no cigano-espanhol *chul-ló* ou *chu-li* que, através do castelhano *chulo* daria em português não apenas o depreciativo *chulo*, mas o desagradável *chulé* (TINHORÃO, 2010, p. 63). Por extensão de sentido, o mesmo pode ter sido associado aos sambadores e à classe social em que nasceu essa modalidade de samba, que passou a ser chamado de chula:

> Em termos de samba chula, presume-se que a modalidade nasceu no Brasil no início do século XVIII, como uma manifestação cultural dos negros escravizados vindos da África. No Brasil, tivemos o termo chula como canto e dança de forma independente: "Melo Moraes Filho descreveu-o no Rio de Janeiro, em meados do século XIX. Guilherme Melo citou-o na Bahia. Pelo Nordeste tradicional de Sergipe ao Piauí, a chula era cantada ao violão, buliçosa, lasciva" (CASCUDO, 2001, p. 135).

Juntando-se aos mais variados estilos e representações de samba, o samba chula se apresenta como uma importante variação do samba de roda e traz com ele valores e tradições seculares salvaguardadas através da prática da dança e da tradição oral. Lopes (2003) afirma que a dança do samba nasceu nas rodas rurais e, progressivamente, foi ganhando variações diversas de passos, bem como estilos interpretativos. Forma-se a roda com qualquer número de homens ou mulheres, bastando um tomar a iniciativa de começar a dançar, fazendo alguns instantes de interpretação solo e, após, escolhendo outra pessoa para sambar no seu lugar, com uma umbigada.

O termo "samba chula", como vimos, é multifacetado e pode ser definido de diferentes formas. Waddey (2003) declara que "o conceito de samba é tão vasto e profundo na música e na vida brasileira que praticamente desafia definição". O autor, entre tantas outras designações, diz que o samba chula pode ser conhecido como:

> "Samba de viola", "samba de chula", "samba de parada", "samba de partido alto", "samba santo-amarense", "samba amarrado", todos se referem a um mesmo fenômeno: variam as denominações conforme diferentes aspectos que apresenta. Na realidade, é o texto, a "chula", que normalmente dissocia de outros esse tipo de samba, mas é a "viola", sua presença na execução do gênero (...) Que mais o caracteriza aos olhos dos seus participantes (WADDEY, 2003, p. 1).

Sob essa perspectiva, o samba chula é conhecido e principalmente cultivado na região de São Francisco do Conde, Santo Amaro da Purificação, Saubara, Terra Nova, Teodoro Sampaio, Maracangalha e outras importantes localidades do Recôncavo[28.] É considerado, para alguns autores, como mais complexo do que o samba de roda. É um estilo de samba tocado de maneiras características, que parte de determinadas tonalidades, elementos e acentos rítmicos e da afinações das cordas. Uma das marcas do samba chula é o canto apresentado em uma quadra, também chamado de chula, composto de dois ou quatro versos cantados pelo puxador principal, sem ser respondido pelo coro.

Para Waddey (1981) mencionado por Döring (2006), a chula pode ser uma narrativa linear, com mensagem clara e sentido lógico ou ser essencialmente simbólica, alegórica, aparentando se formar a partir de uma livre associação, num canto improvisado. Apesar disso, a liberdade de invenção poética não pode fugir à regra de certa padronização musical, o que lhe confere certo grau de padronização melódico-rítmico.

Essa chula é seguida por uma resposta em coro chamada de relativo, com dois versos que devem fechar e comentar, em algum aspecto, a narrativa da chula, sendo que nem sempre isso ocorre. Pode acontecer de certo relativo vincular-se, tradicionalmente, a uma chula conhecida sem, necessariamente, precisar-se ter conhecimento do sentido e contexto histórico da combinação poética. Para Melo (1947 apud DÖRING, 2006) as chulas são composições poéticas temáticas do samba, feitas por, no máximo, quatro frases melódicas, com dois a quatro compassos finalizados em um estribilho cantado pelo coro, representando a denominação do samba.

Como dito anteriormente, outras denominações definidoras do samba chula são: samba amarrado e o samba de viola. Nobre (2008) traz uma relação comparativa entre as articulações de frases melódicas e o ritmo desenvolvido pelo samba chula, a partir dos toques da viola machete, com o modo pelo qual os povos de língua *bantu* expressam,

[28]DORING, K. Samba Chula do Recôncavo Baiano.In: **Revista Sonora Brasil**. Salvador; SESC, 2006. p. 10

ainda na contemporaneidade, sua musicalidade, num processo transcultural. Esses padrões rítmicos e melódicos denominados de "toques" ou "tons" são desenvolvidos pelos violeiros e sambadores. "Numa roda de samba chula, é a viola quem cumpre o papel de executar os 'toques' ou 'tons' responsáveis por dar início à festa, ou mais 'intensidade' à dança, dentre outras funções" (NOBRE, 2008, p.2). Já Campos (2006) nos traz a informação de que a música do samba é a chula, sendo esta uma composição que serve de refrão, renovado pelo calor das palmas e vozear dos pandeiros. Segundo ele, a chula é feita essencialmente para o samba, cujos instrumentos primordiais são a viola e o pandeiro.

Devido à experiência de vários sambadores, a observação sobre as diferenças entre o samba chula e o samba de roda vão se complexificando, como pode ser evidenciado na fala de José Afonso Gomes, conhecido como mestre Zeca Afonso, tocador e um dos fundadores do Grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira:

> (...) samba de roda é que nem carnaval. Samba quem sabe e samba quem não sabe. É mais uma brincadeira. No samba chula só participa quem sabe. Uma sambadeira de cada vez entra na roda e começa a sambar. A outra sambadeira só vai depois que recebe a umbigada da primeira que sambou. Depois que a última samba, aí começa tudo de novo (...)[29].

Em sua fala, o mestre deixa claro que no samba chula há regras para se executar a dança e o canto; exige-se e espera-se uma postura mais clássica por parte de quem executa os movimentos do samba-dança, bem como por parte de quem "grita" a chula. Precisa-se obedecer ao ritmo, ao tempo musical, ao vozerio dos cantadores e à sequência de apresentação das sambadeiras. De acordo com Mestre Zeca Afonso, não se pode dançar o samba chula de qualquer maneira.

Em termos performáticos, Carneiro (1961) e Lopes (2003) descrevem o samba chula na prática: de acordo com os autores, forma-se um círculo, disposto com todos os tocadores e participantes. Um dos presentes inicia o samba, isolando-se no centro da roda a dançar sozinho por alguns instantes. Fazendo mesuras, maneios de corpo e arremedos de ataque com as pernas, o sambador instiga outra pessoa a tomar o seu lugar. Com a umbigada, um leve toque com as pernas ou mesmo com gestos, ele provoca outra pessoa a substitui-lo. A pessoa escolhida não pode recusar o convite, ela deve dançar ou passar a vez. No samba, alguns passos já se consolidaram, a exemplo do corta-a-jaca, o separa-

[29]Entrevista concedida por AFONSO, José. Entrevista I [jan. 2013]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2013.

o-visgo, o apanha-o-bago, além de outros acrescentados pelas mulheres, como o miudinho, em que os pés das sambadeiras movem-se minimamente para avançar ou recuar na dança.

Nesta perspectiva, o samba chula do Recôncavo Baiano é diferente do samba de roda, ou samba corrido, que é tocado basicamente com atabaques e pandeiros, vozes e palma da mão. Alguns grupos acrescentam também instrumentos de corda como o violão e o cavaquinho. Esse samba é cantado em versos pequenos, redondilhas maiores, respondidos por outros versos também curtos. A liberdade poética é garantida, permitindo-se brincadeiras e trocadilhos.

Uma característica interessante e peculiar do samba chula é a participação predominante, quando não exclusiva, das mulheres na roda de samba. Como acontece em terreiros de candomblé, Lopes (2003), ao demonstrar a relação direta desse gênero de dança com alguns aspectos vivenciados na ritualística de religiões como o candomblé, argumenta que nos templos mais ortodoxos da religião afro-brasileira, com exceção daqueles em que alguns rituais sofreram influências culturais, só as mulheres dançam, e aos homens não é permitido dançar. Mais do que isso, o sentido de giro da roda é contrário aos ponteiros do relógio. Essa era uma ritualística cheia de simbologia que se reproduzia nos terreiros de samba de outrora.

A exemplo de outras modalidades conhecidas do samba de roda, a tradição do samba chula ainda mantém vínculos próximos com a religiosidade de matriz africana. Sabe-se que o samba de roda tem profunda ligação com o candomblé, com o catolicismo popular e com o sincretismo religioso. Nas modalidades de samba mais corriqueiras, em comunidades negras próximas ao mar, por vezes atreladas a espaços de religião de matriz africana, é possível notar que, mais do que o estilo da dança miudinho, são utilizados movimentos quebrados essencialmente estimulados pelas vibrações do atabaque, demonstrando forte relação de assimilação com as danças dos orixás (DÖRING, 2006).

Em relação aos movimentos dos passos do miudinho, Lopes (2003) complementa dizendo que esse passo, inicialmente, era executado somente por mulheres, caracterizando-se pelo avanço e recuo dos pés sem retirá-los da superfície do chão, acompanhado dos meneios dos quadris. Mais recentemente, ele passou a ser dançado também por homens, no Rio de Janeiro, com os sambistas executando movimentos com as pernas e encerrando a sequência com pequenos pulos, característico do jogo da pernada.

Em São Francisco do Conde, o samba chula do Grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira assume ter forte ligação com segmentos religiosos, principalmente com o catolicismo e com o sincretismo popular. Seus integrantes se fazem presentes e apresentam-se constantemente nas épocas de festejos aos santos Antônio, em junho; São Roque, em agosto; São Cosme e Damião, em setembro e em carurus dedicados a santos - como pode ser evidenciado na fala do líder do grupo, mestre Zeca Afonso[30]:

> (...) eu me lembro que antigamente era uma baita festa. Quando era festa de Santo Antônio, São Roque ou São Cosme e Damião, matavam um boi e não sei quantas cabeças de galinha. Era aquela festa bonita, aí chamava o grupo para cantar a reza do santo. Era uma festa. (...)

Dona Maria Adélia dos Reis Mendes, sambadeira da cidade de São Francisco do Conde, de 99 anos, também conta como aconteciam os sambas ao longo do tempo, na cidade. Ela relata que os sambas aconteciam de forma espontânea, sem a necessidade de grupos específicos com denominações específicas, todos eram considerados sambadores. Em relação à ligação com a religiosidade local, ela afirma que havia rezas para santos como Santo Antônio e depois começavam as rodas de samba. "Tinha missa, tinha reza, tinha muitos fogos, viu? Alvorada, o caruru dava aos meninos. Depois que rezava, formava o samba, era com samba".[31]

Outra lembrança forte para Dona Maria Adélia dizia respeito ao tempo em que fora uma das lideranças do folguedo popular Lindroamor, mencionado anteriormente. Ela conta que a organização dessa manifestação cultural começou a partir da sua mãe e que, após a morte desta, passou a ter a responsabilidade da manutenção do grupo. "Aí eu fiquei com o Lidroamor (...) Eu fazia também as lavagens da Conceição. Eu e Januário, que cortava bandeira"[32]. Atualmente, o grupo Lindroamor está sob a responsabilidade de Mãe Aurinha, ialorixá do terreiro de candomblé *Angurucena Dya Nzambi*.

Em relação ao contexto regional, direcionado aos grupos de samba de roda da cidade de São Francisco do Conde, foram identificados, atualmente, 13 grupos, dentre as modalidades de samba chula e samba de roda, a partir da informação cedida por Jane

[30]Entrevista concedida por AFONSO, José. Entrevista I [jan. 2013]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2013

[31] Entrevista concedida por REIS, Maria Adélia. Entrevista I [jun. 09/06/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2013.

[32]Entrevista concedida por REIS, Maria Adélia. Entrevista I [jun. 09/06/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2013.

Reis, coordenadora geral da Fundação José Vitório dos Reis, instituição conhecida na localidade como Associação Cultural Zé de Lelinha. Essa entidade é identificada como a Casa do Samba de São Francisco do Conde e foi inaugurada no dia 14 de novembro de 2008 para servir de referência e apoio aos grupos de sambadores locais a ela associados.

Os grupos cadastrados na associação são os seguintes: grupos de samba chula Os Filhos de Zé e Samba Chula Filhos da Pitangueira; e os grupos de samba de roda Raízes de Angola, Samba Crioula, Samba Raízes do Monte, Samba de São Gonçalo, Samba Raízes de São Francisco, Samba Filhos de São Francisco, Samba do Aconchego, Grupo de Samba Amigos do Samba, Grupo de Samba Poder do Samba, Grupo de Samba Zezinho e sua Gente e Samba Netos de Zezinho[33].

Segundo Jane Reis, o trabalho da associação consiste em apoiar e realizar a divulgação do samba, para isso oferece palestras aos grupos do município sobre como tocar instrumentos, principalmente a viola machete e o violão, "porque sem a viola e sem o violão o samba chula não tem como ir em frente". Ela destaca a importância da viola machete e afirma: "o diferencial é a viola machete porque é um instrumento que é difícil, e nem todo mundo aprende a tocar assim, com facilidade".

A coordenadora aponta também o trabalho realizado com crianças e adolescentes de 7 a 15 anos da comunidade da Pitangueira, em São Francisco do Conde, a exemplo das oficinas de sambadeiras mirins, em que as meninas são estimuladas a aprender a sambar. São oferecidas também oficinas de percussão, marcação e tamborim para os meninos. Segundo Reis, as oficinas são oferecidas separadamente "porque cada toque desses instrumentos tem uma especialidade". Nas atividades são observadas as aptidões dos tocadores para cada instrumento, de corda ou percussivo. Esse trabalho é feito com uma participação de 18 a 20 alunos[34].

Uma das iniciativas da prefeitura de São Francisco do Conde, através da Secretaria de Cultura do município, foi a oficialização no calendário cultural da cidade, de um dia específico voltado para festejar o samba de roda, o dia do Festival de Samba de Roda do Recôncavo Baiano. Ficou determinado que todo dia 25 de novembro, os grupos locais se apresentariam e compartilhariam suas experiências musicais. Grupos de outros municípios também seriam convidados a participar. Essa iniciativa foi capitaneada, pela

[33]Entrevista concedida por REIS, Jane. Entrevista I [maio, 06/05/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2013.
[34]Entrevista concedida por REIS, Jane. Entrevista I [maio, 06/05/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2013.

primeira vez, em nível regional, entre a prefeitura de São Francisco do Conde e a Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (ASSEBA) em 2013, desde então duas edições do festival [35] foram realizadas.

Com a morte da prefeita Rilza Valentim, no dia 24 de julho de 2014, houve grande preocupação por parte dos sambadores em relação à manutenção dessa programação, que havia sido garantida com entusiasmo pela prefeita. Milton Primo, violeiro oficial do Grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira, confirma que a programação anual foi mantida pela prefeitura. Segundo ele, o dia 25 de novembro foi preservado pela nova gestão municipal, mesmo com a mudança de prefeito e da secretária de cultura do município. Ele destaca que o evento terá a participação de todos os grupos de samba do município, congregados à ASSEBA, e que esta será representada por cinco grupos de cada uma das 14 cidades pertencentes à Rede do Samba. É neste panorama cultural que se insere o Grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira dentro do município de São Francisco do Conde.

No próximo capítulo, será discutido o processo de patrimonialização do samba de roda e os impactos dessa no trabalho realizado pelo Grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira. Com vistas a garantir a tradição cultural no município, será analisado também como o compromisso assumido pelo grupo, após o título de patrimônio imaterial, promoveu reestruturações internas nele, fazendo com que seus integrantes se organizassem em torno de projetos e atividades que envolvessem o cenário do samba de roda em escala municipal e regional.

[35]Entrevista concedida por PITANGA, Sandra. Entrevista I [jul. 10/07/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2013.

CAPÍTULO 4 - A Institucionalização do Samba de Roda da Bahia

4.1 – A Patrimonialização

Nas últimas décadas, algumas áreas setoriais do Governo passaram a demonstrar grande interesse pela temática da patrimonialização dos bens imateriais, através de instâncias especializadas, como o Ministério da Cultura – MINC – e autarquias como o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. A partir desse crescente interesse, analisamos, especificamente, quais motivos e critérios possibilitaram ao Estado identificar o samba de roda do Recôncavo Baiano como uma expressão cultural popular, a ele outorgasse o título de Patrimônio Imaterial do Brasil, o incluísse como parte do seu acervo cultural e o tomasse oficialmente como um bem cultural da nação.

Como "bem cultural", o Estado entende o produto de um processo cultural que proporciona ao ser humano o conhecimento, a consciência de si mesmo, e do ambiente que o cerca (SANTOS, 2012). Dessa forma, todo saber e sentimentos evocados pelo homem através do convívio social encontram nos chamados bens culturais sua forma de manutenção. Sobre esses, sejam eles materiais ou imateriais podemos afirmar que:

> Se o amparo do valor é corpóreo, tangível, diz-se que esse bem é material e para salvaguardá-lo foram criados estatutos jurídicos específicos. Se o valor se institui sem necessidade de mediação de objetos, ou seja, sem que sejam necessários objetos para representá-los, esse bem é imaterial ou intangível (SANTOS, 2012, p. 68).

Nas instâncias oficiais do governo, o conceito de bem cultural aparece atrelado ao conceito de "patrimônio cultural" (SANTOS, 2012). Este é sobreposto a todos os bens culturais que sofrem intermédio do Estado através dos seus agentes especializados, de práticas socialmente definidas e regulamentadas por lei, fixando sentidos e valores a esses bens. No Brasil, a Constituição de 1988 define, no Artigo 216 (BRASIL, 1988), que o patrimônio cultural brasileiro se compõe de bens culturais e esses são referências aos testemunhos materiais e imateriais portadores de interesse cultural relevante (SANTOS, 2012).

Neste sentido, Santos (2012) exemplifica que, quando um conjunto de bens materiais ou imateriais de valor significativo para um dado grupo social ganha status relevante frente a outros bens, eles se convertem em patrimônio cultural, pois vão requerer

tratamento diferenciado por parte da sociedade. O bem cultural passará a ser, a partir desse momento, um guardião da memória e promotor da diversidade.

> A seara patrimonial é verdadeiramente um campo minado por disputas identitárias. As seleções de bens culturais como alvos de preservação impõem, necessariamente, a exclusão de outros: é a velha dicotomia memória e esquecimento. O patrimônio cultural é a expressão política da memória, na qual grupos com representação política alcançam reconhecimento através da preservação, salvaguarda e promoção de seus símbolos culturais apresentados em cada um de seus bens patrimonializados (SALOMÃO CAMPOS, 2010, p. 508).

Como primórdio da concepção do termo reconhecido hoje, sabe-se que com o término da Segunda Guerra Mundial, a ideia que se teve de patrimônio cultural, como conceito, desempenhou extraordinário papel na reconstrução do mundo, tanto que o Estatuto das Nações Unidas incorporou a dimensão cultural para atingir tal fim. Desde então, a UNESCO tem elaborado documentos norteadores para os seus Estados-Membros, recomendando diretrizes para a prática de medidas de apoio institucional de administração pública na esfera da cultura, "estabelecendo as linhas mestras para a execução de políticas culturais e determinando as ações dos autorizados a fazerem a distinção entre o que pode substituir e o que pode desaparecer" (SANTOS, 2012, p. 71).

Assim, interessados na promoção da patrimonialização e nos processos de recriação pelo qual passa a cultura na atualidade, especialistas do IPHAN, atentos às diretrizes da UNESCO, investigam diferentes formas de manifestações culturais populares de acordo com prerrogativas estabelecidas pela própria UNESCO, a exemplo de características como: a influência na cultura local e a ameaça de desaparecimento, para, a partir delas, conferirem-lhes títulos honoríficos. Desta forma, passando pelo crivo do IPHAN, o samba de roda da Bahia, no ano de 2004, em suas mais distintas modalidades, passou a fazer parte do patrimônio cultural imaterial nacional e a representar, para a cultura brasileira, um gênero artístico a ser protegido. Para além do título que lhe foi outorgado, o samba de roda da Bahia também obteve o reconhecimento oficial de que, como modalidade artística, ele é também a principal referência brasileira às tradições musicais de povos africanos no Brasil.

Esse interesse estatal pela cultura e sua abrangência como instância de poder é uma das questões que vêm sendo discutidas por alguns autores interessados em refletir sobre a constituição das políticas culturais na atualidade. Rubim (2007) entende essa discussão partindo da noção de cultura como um campo social regido por disputas e

conflitos, sendo um campo de forças, com elementos de agregação e complementariedade. O autor aponta que a modernidade traz uma autonomização desse campo cultural, apartando-o, mesmo que relativamente, de outros domínios sociais, como a religião e a política. Assim, a cultura constitui-se num campo singular, engendrando a formação de instituições, práticas, interesses, ideários, valores, tensões e confrontos, os mais diversos, campo sob o qual aparecem hegemonias e contra hegemonias. "A partir desse momento e movimento, a cultura passa a ser nomeada e percebida como esfera social determinada que pode ser estudada em sua singularidade" (RUBIM, 2007, p. 141).

Na sua tessitura contemporânea, percebe-se o fenômeno da politização cultural, que comprende a cultura como uma fonte de legitimação da política que, historicamente, deixa de se sustentar a partir das concepções religiosas e passa a se proclamar secular e laica. Em conjunto com outras esferas sociais, a cultura desatrela-se da perspectiva religiosa, predominante nas épocas dos reinados absolutistas, até mesmo nos governos iniciais da burguesia, e é conclamada pelo poder governamental para sedimentar a noção de Estado-nação. A perspectiva de valorização cultural, convencionalmente associada aos interesses das elites dominantes, vai sendo modificada, através das lutas de diferentes segmentos sociais subalternizados, e passa ao se aproximar do viés democrático, que implica na construção de hegemonia e coloca a cultura no interior da cena política condicionando os rumos da sociedade.

> Ou seja, o consenso toma o lugar de mera coerção (...) Ao incorporar a lógica da construção e competição de hegemonias, a política necessariamente se articula com a cultura, posto que se trata da elaboração de direções intelectuais e morais, como diria Antonio Gramsci, e da disputa de visões de mundo, nas quais política e cultura sempre estão imbricadas (RUBIM, 2007, p. 142).

Esse seria, segundo o autor, o dispositivo da autonomização do campo cultural. Posteriormente, já no período moderno, outro aspecto aparece como relevante, marcando a esfera cultural, que é a mercantilização da cultura. Este fenômeno atrela-se intimamente ao desenvolvimento do capitalismo e da chamada "indústria cultural", com a entrada da concepção capitalista sobre os bens culturais e simbólicos, até então preservados e, a partir desse momento, submetidos à dinâmica do capital. Esses bens, nessa perspectiva, não somente passam a ser distribuídos como mercadoria, mas também produzidos como mercadoria. Por isso, o que se apresenta como mais significativo dessa noção de indústria

cultural é a constatação de que o capital abrange não somente a circulação da cultura, como também sua própria produção (RUBIM, 2007).

Outro aspecto implícito da mercantilização da cultura é sua tecnologização, referindo-se à produção de bens simbólicos inseridos da cultura ao capital, a partir de sua reprodução técnica. São novas formas de produção advinda de uma cultura midiatizada, com produções textuais, imagéticas, sonoras e audiovisuais recriando obras pré-existentes, numa cultura produzida industrialmente e reproduzida em modalidade técnica em série. “Em anos mais recentes, a tecnologização da comunicação e da cultura possibilitou a explosão das redes informáticas e todo um conjunto de ciberculturas, associadas ao processo de glocalização das redes, que hoje passam a ambientar a sociabilidade” (RUBIM, 2007, p. 144).

Mais um recente dispositivo, segundo o autor, é apontado como marcante para a compreensão atual da cultura no século XX, representado pela culturalização da política. Este aspecto, muito pertinente ao presente trabalho, refere-se à inserção de assuntos essencialmente ligados à perspectiva cultural, na agenda de temas políticos. Temáticas voltadas para a ecologia, gênero, orientação sexual, modos e estilos de vida, dentre outros, passam a fazer parte da agenda política, passando a “compor os programas dos partidos políticos e a fazer parte das políticas governamentais, sendo, simultaneamente, reivindicados pelos movimentos sociais e pela sociedade civil”. A incorporação desses novos assuntos provoca repercussão no campo político, muitas vezes surpreso, assustado e despreparado para lidar com as novas demandas (RUBIM, 2007, p. 144).

Nesse sentido, tamanhas transformações fazem com que a questão da cultura, na contemporaneidade, ganhe contornos diversos. Ainda de acordo com Rubim (2007, p. 147), “a cena contemporânea comporta um complexo conjunto de dinâmicas e de camadas de sentido que se sobrepõem, mesclam, conflitam, negociam e conformam culturas híbridas”. Isso explica a razão pela qual a discussão a respeito da diversidade cultural se tornou deveras importante para o homem contemporâneo. Para a UNESCO, essa demanda foi tema de debates e conferências. Em outubro de 2005, a organização discutiu e aprovou uma convenção internacional para a vida cultural, em nível mundial, objetivando a preservação e desenvolvimento da diversidade cultural, considerada seu bem mais precioso: esta seria tão importante para o futuro do planeta e da vida dos homens, assim como a biodiversidade o é (RUBIM, 2007).

Em relação a essa questão da diversidade cultural, Laraia (2008, p. 10) afirma que mesmo “antes da aceitação do monogenismo, os homens se preocupavam com a

diversidade de modos de comportamento existentes entre os diferentes povos". Constatar que a diversidade cultural existe é um dos assuntos que sempre instigaram os homens. Há séculos, Heródoto (484-424 a.C.), o mais renomado dos historiadores gregos, já se inquietava com o tema quando descreveu a sociedade dos lícios; Tácito (55-120), cidadão romano, fez o mesmo em relação as tribos germânicas; Marco Polo (1271-1296), o desbravador italiano, descreveu o costume dos tártaros, o conhecido padre da história do Brasil, José de Anchieta (1534-1597), surpreendeu-se com os costumes patrilineares dos índios Tupinambá (LARAIA, 2008). Essa digressão histórica nos mostra o quão antiga é essa preocupação e como ela se torna importante, ainda hoje, no que tange o conhecimento e reconhecimento das culturas contemporâneas.

Em nosso cenário mundializado atual, as iniciativas do governo brasileiro de inscrever algumas expressões culturais populares, dentre eles o samba de roda do Recôncavo Baiano, no Livro de Registro das Formas de Expressão[36] e elevá-lo à categoria de bem cultural da nação, leva-nos a refletir acerca das razões que impulsionaram o Ministério da Cultura, através do IPHAN, a outorgar o título de Patrimônio Cultural do Brasil a essa forma de expressão cultural. Sabe-se que a legitimação dessa manifestação musical, coreográfica e poética como patrimônio nacional faz parte de uma ação política, que teve o objetivo primeiro de inscrevê-la como candidata à III Proclamação de Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, junto à UNESCO, como também teve o objetivo de intervir diretamente no seu fazer artístico, através da elaboração sistemática de um Plano Integrado de Salvaguarda, sobre o qual falaremos no decorrer do capítulo.

Com o alcance desses objetivos mencionados, o samba de roda da Bahia passou a fazer parte de um grupo seleto de manifestações culturais consideradas Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade. O título, além de lhe trazer notoriedade, trouxe também projeção nacional e internacional. A partir daí, o samba de roda é acompanhado de perto pelo Governo, sob os auspícios dos órgãos competentes

[36]Em decreto assinado pelo presidente Fernando Henrique Cardoso emagosto de 2000, é criado o instrumento jurídico do "Registro" de Bens Culturaisde Natureza Imaterial, em quatro "Livros": o das "Formas de Expressão", o dos"Saberes", o das "Celebrações" e o dos "Lugares". O decreto não contém umadefinição explícita do patrimônio imaterial. Mas tem uma definição implícitaestabelecida por dois meios: quatro listas de tipos de bens passíveis de inclusão,organizadas segundo os diferentes livros de registro; e a definição, como critériogeral de inclusão, da "continuidade histórica do bem e sua relevância nacionalpara a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira".

especializados em cultura; e o Plano de Salvaguarda elaborado pelo IPHAN, passa a ser para esse órgão e também para os sambadores, uma espécie de *vade mecum*[37] do samba, através do qual todas as atividades ligadas a ele sairiam das ações previstas nesse registro.

Com essas iniciativas, pode-se inferir que o governo brasileiro, na atualidade, demonstra estar em convergência com a tendência contemporânea de aproximar-se da perspectiva cultural, a partir de políticas voltadas para a valorização e patrimonialização dos bens culturais. Essa inclinação como um processo histórico desencadeado mais fortemente no Brasil, ao longo do século passado, tem objetivos voltados para a inclusão de uma política cultural de Estado. Para Barbalho (2007), citando Mcguigan (1996), entende-se por "política cultural" a noção de confrontação de ideias, disputas institucionais e relações de poder direcionados à produção e divulgação de significados simbólicos. São estratégias criativas e propositivas, produzidas discursivamente que buscam a detenção do poder simbólico no campo cultural.

Esse pensamento é corroborado por Rubim (2007, p.141), ao afirmar que a criação de políticas culturais demonstra a centralidade da temática cultural na atualidade. "A proliferação de estudos, políticas e práticas culturais que articulam cultura e identidade, cultura e desenvolvimento, cultura e uma diversidade de outros dispositivos sociais, apenas confirmam o espaço e o valor adquiridos pela cultura nos tempos contemporâneos".

Dessa maneira, para o Governo do país, em sua história recente, investir na patrimonialização da cultura, no desenvolvimento e proteção da diversidade cultural passou a ser uma medida política viável e recorrente entre as ações que envolvem o Estado e a cultura. Internamente, bem antes do Brasil aliar-se à proposta da UNESCO, ele já vinha criando estratégias políticas para lidar com as questões culturais. Ao longo da história política do Brasil, a cultura vai sendo utilizada como objeto de ideologias particulares, com o objetivo único de atender às pretensões das classes sociais que estavam no poder. A utilização da cultura em benefício de legitimações políticas pode ser verificada em diferentes períodos da política brasileira (RUBIM, 2007).

Rubim (2008, p. 185) faz uma reflexão rigorosa sobre o itinerário das políticas culturais no país e constata que, ao longo do tempo, "três tristes tradições" se fizeram

[37]*Vade-mécum*: [do lat.] qualquer livro de conteúdo prático e formato cômodo, e muito consultado. Cf. FERREIRA, A. B. de H. Mini Aurélio : o dicionário da língua portuguesa. 8ª ed. Curitiba: Positivo, 2010, p. 770.

perceber, perfazendo enormes desafios ao campo cultural. Essas tradições se traduziram nas perspectivas da ausência, autoritarismo e instabilidade. Sob a perspectiva da ausência, o autor remete-se aos tempos coloniais, os quais foram marcados pelo obscurantismo e falta de incentivo para qualquer desenvolvimento cultural. Esse período é marcado pelo menosprezo e perseguição das culturas ameríndias e africanas, assim como a proibição da proliferação da imprensa, o controle sobre a circulação editorial e a total inexistência do ensino superior em âmbito nacional (RUBIM, 2008).

Após a independência do país, esse panorama permaneceu inalterado, com a cultura não tendo quase nenhuma visibilidade para o Estado. Numa sociedade altamente excludente, a cultura era tratada como um privilégio de poucos, mesmo com algumas iniciativas implementadas pelo regente Dom Pedro II, que não poderiam caracterizar uma efetiva política cultural. Assim como a República dá continuidade a essa tradição da ausência imperial, apenas ações esporádicas puderam ser notadas na área do patrimônio.

Um dos primeiros períodos em que houve o uso sistemático da cultura com fins políticos foi verificado na década de 1930, na era Vargas. Naquela época, o interesse pelos bens simbólicos chama a atenção do governo populista de Getúlio Vargas, ainda na época de sua ascensão ao poder. A concepção do então presidente é de buscar unir o país em torno de um ideal nacional, partindo de um sentimento de brasilidade, intencionando reunir a dispersa população do país em torno de um ideário comum, voltado para uma nova visão do que seria o povo brasileiro. Vianna (2012, p. 30) traz a problematização da questão, quando questiona o que seria o povo brasileiro ou "essas coisas brasileiras"?

> Quem definia o que era realmente brasileiro e, portanto, digno de interesse? Como uma elite que até então ignorava o brasileiro passa a se interessar e, mais do que se interessar, valorizar "coisas" como o samba, a feijoada (que pouco a pouco se transforma em prato nacional, apresentado com orgulho para os estrangeiros que aqui aportam) e a mestiçagem (principalmente entre brancos e negros)? (VIANNA, 2012, p. 31).

Para tornar o assunto ainda mais denso, Vianna completa o quadro de perguntas retomando ainda um questionamento já feito pelo antropólogo inglês Peter Fry: "por que é que no Brasil os produtores de símbolos nacionais e da cultura de massa escolheram itens culturais produzidos originalmente por grupos dominados"? Para elucidar as questões, Vianna se apoia em respostas-hipóteses dadas pelo próprio Fry, e também por Roberto da Matta, visto que, de acordo com sua observação, ambos os antropólogos

possuem hipóteses que coadunam em alguns aspectos. Para Vianna, citando Fry, uma possível resposta para esse fenômeno é a de que "a conversão de símbolos étnicos em símbolos nacionais não apenas oculta uma situação de dominação racial, mas torna muito mais difícil a tarefa de denunciá-la" (FRY, 1982, p. 52-53 apud VIANNA, 2012, p. 31).

Já do antropólogo Da Matta, Viana destaca:

> (...) a desconstrução do "mito" da mestiçagem a partir da constatação da natureza "fortemente hierarquizada" da sociedade brasileira. Não haveria "necessidade" de segregar o mestiço, o mulato, o índio e o negro, porque as hierarquias asseguram a superioridade do branco como grupo dominante (DA MATTA, 1981, p. 75). Daí (e assim Da Matta se aproxima de Peter Fry) uma preocupação com a intermediação e o sincretismo: a síntese impediria "a luta aberta ou o conflito pela percepção nua e crua dos mecanismos de exploração social e política" (DA MATTA, 1981, p. 83 apud VIANNA, 2012, p. 31-32).

Vianna busca, através de Fry e Da Matta, respostas que possam dirimir permanentes dúvidas quando nos reportamos a questões voltadas para a criação dos símbolos nacionais, suas descobertas e a valorização do que seria brasileiro por excelência. Podemos notar que as respostas dos autores nos colocam diante de uma explicação que já parece muito mais comum e certa de se perceber há tempos: a intenção dos que estão no poder é a de sempre manter a ordem estrutural da sociedade através do controle social, da imposição da força, mesmo velada.

Para o governo varguista, os responsáveis pelo controle e pela criação dessa identidade nacional são os intelectuais, direcionados para a construção do conceito de Nação. Esse empreendimento se daria tendo como foco uma cultura consensual, capitaneada pelos valores da elite brasileira, projetada em uma cultura nacionalista, aliando tanto tendências de intelectuais favoráveis ao regime ou não (BARBALHO, 2007).

Essa invenção de uma identidade unificada, por parte da aliança de instâncias governamentais e vertentes intelectuais, instiga uma discussão sobre a própria concepção identitária do que seria o povo brasileiro. Albuquerque Júnior (2007, p. 18) remete-se ao mito de origem de nossa nacionalidade, como forma de explicação da cultura brasileira, "aquilo que seria nossa identidade nacional". O mito das três raças como o encontro, no processo de colonização e de fusão, convivência, embate e sincretismo, dos corpos, expressões artísticas e literárias, dos três segmentos humanos formadores de nossa brasilidade: índios, brancos e negros. "Ou seja, a nossa identidade cultural e nacional,

assim como nossas variadas identidades regionais e locais, teriam sido dadas pela mestiçagem, não somente física, mas cultural entre estes povos". O autor levanta a questão de como essa possibilidade de identidade mestiça existiria "se o mestiçamento é a própria negação da identidade"?(ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 18).

> A palavra identidade significa em nossa língua permanecer ou ser idêntico a si mesmo, implicando uma semelhança essencial que percorreria toda a nossa existência como sociedade ou como indivíduo. Como é possível alguém ou algo se mestiçar e permanecer idêntico, semelhante a si mesmo? A mistura nega a identidade e afirma a diferença (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 18).

Sob essa perspectiva, seria justamente a mistura, a condição das pessoas e das coisas, a mistura como dissolução dos idênticos e conversão a um terceiro elemento advindo dessa conjunção. Essa possibilidade de mistura aparece sempre indefinida, mutável, instável, sendo outra em potência. Diante disso, Albuquerque Júnior (2007, p. 18) infere:

> A chamada cultura brasileira, se é que isto existe assim como unidade, o que duvido, pois cultura brasileira é um conceito que precisa ser sempre explicado e relatado novamente, que precisa sempre que se diga a que se refere e não cessa de se redefinir, se define pela mistura, ele se definiria pela indefinição".

Para o autor, nossa identidade seria construída dessa mescla imprecisa de variadas origens, que nos remeteria a de "sermos estrangeiros em nossa própria terra, é a de sermos estranhos a esse pretenso 'nós' que seria a nação, produção imaginada e imaginária, que nem por isso deixa de existir como concretude" (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 19).

Essa produção imaginada vai articular a construção de espaços físicos e simbólicos, que tentem expressar esse caráter nacionalista, modificando a ideia vigente sobre o povo brasileiro de origem mestiça, maioria no país, compreendido como pouco capacitado, indolente e preguiçoso. Outro aspecto de importância para essa mudança de concepção em relação ao que se chamava de povo brasileiro era a necessidade de manter uma relação direta com o passado atrelado à tradição. O que antes era tido como negativo, representado pela mestiçagem, agora se converte em positividade, fazendo uma mescla das características culturais advindas do branco, do negro e do índio. Dá-se, com isso, a apologia ao homem brasileiro, sustentada na mistura das três raças. Assim, a população mestiça é incorporada à nacionalidade e ovacionada pelo governo como peça para

legitimação do próprio regime político, expressando sua base cultural, para além da política e economia do país (BARBALHO, 2007).

Como se verifica, o empenho do Governo em validar um regime político e com isso manter o controle social, passa pelo discurso enaltecedor de valorização do homem brasileiro, que pode ser interpretado, de acordo com Barbalho (2007), como parte de uma estratégia política de valorização do homem e sua relação com o Estado. Em suma, as medidas tomadas visando esse fim, faziam parte do projeto governamental getulista, cabia a ele, ao final, decidir quais benefícios conceder e quem seria beneficiado (BARBALHO, 2007).

Dando continuidade à ideologia getulista, o pensamento do regime militar, instaurado em 1964, uma ideia nacionalista em termos de políticas culturais se mantém vigente. Escrevendo mais um capítulo da história do Brasil, o poder militar intervém sistematicamente no campo cultural, aliando assuntos culturais, em função da manutenção do controle social da nação. Nesse período, o interesse das elites dirigentes não é repetir o que o havia sido feito pelo regime getulista, que se dedicou a "criar uma nação" e "integrar o homem ao Estado". Desta vez, a preocupação que surge é a de garantir a integração da nação. Para esse fim, mais uma vez, o Governo percebe e escolhe a cultura como o principal elemento na garantia dessa integração da nacionalidade (BARBALHO, 2007).

Assim, de maneira similar ao que fizeram os intelectuais da era varguista, as elites dirigentes do regime militar, reunidos no Conselho Federal de Cultura, criado pelo governo, não estabelecem uma ruptura radical com o passado, ao contrário, através desses intelectuais puristas, o regime dá continuidade ao que antes havia sido pensado sobre a cultura nacional. O sentido do regime era manter certa tradição conservadora, de ligação de um momento político ao outro (BARBALHO, 2007, p. 6).

Dessa forma, a cultura popular, transformada em uma cultura nacional e típica, corresponde a um movimento ideológico cunhado por Marilena Chauí (1986) de "Mitologia Verde-Amarela" que, como traduz Barbalho (2007) é flexível e toma a forma do discurso adequado a cada contexto histórico. No período militarista, esse movimento assume o lema Proteger e Integrar a Nação, ou seja, a classe dominante se apropria da cultura popular através da perspectiva do nacional-popular, que, por sua vez, representa a nação de forma unificada.

Para os defensores dessa ideologia, a unidade da nação não descarta a diversidade: "o todo é diversificado, porém, no conceito, o todo se torna a diversidade do que é, em si,

uno e idêntico". A visão do que é nacional reforça os valores identitários brasileiros diante do que vem de fora, ao passo que o popular atua no reforço dessas identidades no interior do país. A unificação das duas instâncias ocorre através do Estado. Dessa forma, "compreende-se, então, porque a consolidação nacional se constitui, no regime militar, em políticas culturais do 'estado para o estado'" (BARBALHO, 2007, p. 7).

A ação governamental, nesse período, alcança seu ponto mais alto durante a administração de Geisel (1974/1978), e é referendada pelo lema da diversidade na unidade, o que lhe dá aspecto de imparcialidade, de guardião da identidade brasileira, outrora determinado historicamente. Esse momento do regime representa o ápice da busca em conciliar uma ação cultural às ambições políticas do Estado (BARBALHO, 2007).

Para os representantes do governo, nessa época, a importância maior era a de expressar um discurso que compreendia o conceito de cultura nacional como uma cultura essencialmente homogênea, diversificada a partir das contribuições recebidas dos vários segmentos culturais no país, e em contínua modificação, estando, ao mesmo tempo, ligada ao passado e fiel as suas tradições (BARBALHO, 2007).

Pode-se notar que, no tom que entremeia os discursos do Encontro Nacional de Cultura, a ideia da "unidade cultural", da "unidade nacional", está sempre presente e ganha força. A ideia vigente, nesse sentido, era a caracterização cultural das diversas regiões do Brasil, sem levar em consideração as peculiaridades culturais presentes em cada estado ou território, o que externa total preocupação do governo em configurar uma unidade cultural para a nação (BARBALHO, 2007).

Essa diversidade, sem levar em conta as várias diferenças regionais, é apontada por Barbalho como uma das questões centrais que se colocam na discussão das políticas públicas ligadas à cultura, pois, para o autor, é preciso pensar na incorporação, também, das diferenças culturais, no sentido de como inserir essas diferenças que não se encaixam "harmoniosamente como peças de um quebra-cabeça porque suas arestas não permitem" (BARBALHO, 2007, p. 18).

O que autores como Rubim (2007, p. 187) vão constatar é o fato de que, em períodos autoritários, aconteceram políticas culturais mais sistemáticas, ao contrário dos momentos mais democráticos da nossa história recente, nos quais a "triste tradição" da ausência de investimentos e incrementos relacionados à cultura podiam ser sentidos nacionalmente. Assim, foram nos anos de regime autoritário que o Estado interveio mais fortemente nesse setor, para instrumentalizá-la, domesticar seu caráter crítico, impor interesses particulares, legitimar ditaduras e conformar um imaginário de integração e

nacionalidade. Não é preciso dizer que uma intervenção dessa envergadura coloca em risco todo o contexto cultural do país, sendo modelado, de maneira unilateral, conforme demandas autoritárias e voltadas para a manutenção do poder estatal, inclusive, investindo pesadamente nas indústrias culturais.

Em tempos mais recentes, pós-ditadura militar, o velho e já conhecido tema da diversidade, mais uma vez se faz presente e traz com ele o também antigo e irresoluto problema da identidade nacional. A identidade nacional, nos momentos de autoritarismo governamental, é tratada como sendo uma cultura comum, partilhada por todos, "uma espécie de 'ser verdadeiro e uno' coletivo, oculto sob os muitos outros 'seres' mais superficiais ou artificialmente impostos, que pessoas com ancestralidade e história em comum compartilham" (HALL, 1996, p. 68 apud BARBALHO, 2007, p. 16). Analisado por este prisma observa-se que a questão da identidade cultural unifica, essencializa um povo, torna-o incólume aos conflitos e divisões sociais, como se eles não existissem. Assim, de acordo com Barbalho (2007), o problema da identidade cultural é "enigma a ser desvendado pelos intelectuais orgânicos de cada governo", pois se torna um desafio renovado a cada nova gestão, que, para não fugir à regra, sempre o contorna com o discurso político que lhe é favorável.

Na década de 1980, uma novidade recai sobre a questão da cultura: ela é introduzida na esfera da produção e do mercado da sociedade industrial com o governo Sarney (1985-1990), que interfere diretamente na lógica governamental conservadora estabelecida, que sempre se interessou em "construir" e "integrar" a nação. Contrário à repetição dessa filosofia, o novo formato de gestão prevê a relação direta entre o governo e o setor privado, seus interesses ligados às questões culturais passam a ser outros:

> Em termos básicos, este formato propõe uma relação entre poder público e setor privado, onde o primeiro abdica de parte dos impostos devidos pelo segundo. Este, como contrapartida, investe recursos próprios na promoção de determinado produto cultural. A ideia não é apenas a de estabelecer incentivos à cultura, mas, principalmente, de introduzi-la na esfera da produção e do mercado da sociedade industrial; de criar um mercado nacional de artes (BARBALHO, 2007, p. 9).

Essa concepção coaduna-se com o que pensa Rubim (2007), ao falar da mercantilização da cultura. Nesse sentido, na concepção do então presidente Sarney, o afastamento do Estado frente às decisões relacionadas à cultura garantia "um espírito imensamente descentralizador, que transferia para a sociedade a iniciativa dos projetos, a

mobilização dos recursos e o controle de sua aplicação"(SARNEY, 2000, p. 38 apud BARBALHO, 2007, p. 9). A postura do Estado frente o assunto sofreu críticas, a Lei Sarney (1986) foi acusada de vulnerabilidade, de favorecer a sonegação e a evasão fiscal, além de não distinguir devidamente entre os produtos culturais, os que eram comercialmente viáveis dos que necessitavam de apoio por parte do poder público.

Nesse sentido, esse período inaugura uma nova forma de ausência de políticas culturais do Estado. Ao mesmo tempo em que se ampliava a atuação estatal em termos de registro da cultura, o Estado introduz leis que dão ao mercado uma penetração e controle sobre esta, leis que implicam no afastamento das mãos do governo frente a responsabilidade pela viabilidade das ações culturais. Era a isenção fiscal, o atrativo maior para a apropriação do mercado relacionado às políticas culturais. Esse mecanismo retirava o poder decisório e deliberativo da alçada estatal e o entregava ao setor privado. "Nesta perversa modalidade de ausência, o Estado só está presente como fonte de financiamento. A política de cultura, naquilo que implica em deliberações, escolhas e prioridades, é propriedade das empresas e suas gerências de *marketing"* (RUBIM, 2008, p. 186).

A lógica agressiva do mercado consumidor finda por colocar a questão da diversidade cultural e da identidade nacional na berlinda, a cultura está lançada à sorte. Não é preocupação do Governo salvar as tradições culturais brasileiras da extinção, não é do seu interesse a questão da "integração e salvaguarda da cultura brasileira, mas com a formação de um mercado nacional e internacional para os diversos bens culturais produzidos no país" (BARBALHO, 2007, p. 11). O governo de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002) deixa claro sua posição política em relação à produção cultural brasileira, a lógica neoliberal de mercado. O então presidente, ao prefaciar um livro publicado pelo Ministério da Cultura,

> Destaca que a força da música popular brasileira exemplifica como o temor da perda da nossa identidade com a "invasão" de produtos culturais estrangeiros é infundado. Na sua avaliação, seria ridículo querer salvaguardar as "glórias nacionais" da cultura pois elas dispensariam salvadores. O que se coloca é uma questão de mercado, a da defesa do mercado interno, bem como a conquista do mercado externo (BARBALHO, 2007, p. 12).

FHC, contrário a um plano de salvaguarda para a cultura nacional, entra em defesa do mercado interno/externo de consumo, e muito menos em favor da salvaguarda da diversidade cultural brasileira, ou de uma possível identidade que pudesse existir nela,

como foi defendido nos governos precedentes. Sobre o assunto, o ex-presidente afirma: “muito ao contrário do nacionalismo xenófobo, eminentemente defensivo, essa cultura (brasileira) em ebulição inspira uma visão autoconfiante do Brasil em termos de globalização”. Ao contrário do pensamento essencialista e integrador defendido por governos passados em relação à cultura, o que se verifica, na gestão de FHC é que a essência da cultura e o seu elemento integrador é a lógica do mercado (BARBALHO, 1998, p. 14).

A estabilidade econômica alcançada no período atraiu a iniciativa privada, que passou a fazer parte da administração pública no desenvolvimento cultural e de seu mercado. De acordo com Barbalho, o desafio enfrentado pelos investidores é o de saber como chegar ao mercado cultural. Os gestores governamentais, apesar de reconhecerem que a finalidade da cultura não é alcançar o mercado, mas a formação identitária, não deixam de destacar a “identidade” nacional como um mercado amplamente aberto no que se refere à produção e ao consumo de cultura, inclusive com necessidade de trazer de fora o que não é produzido nacionalmente: “lembrar sempre que a cultura é também um investimento e que, como tal, cria empregos e oportunidades de lucro” (WEFFORT, 1998, p. 25 apud BARBALHO, 2007, p. 12).

Nessa concepção, essa ideia tem como objetivo a entrada do país na modernidade da cultura, respondendo às exigências econômicas contemporâneas. A parceria entre o estado o mercado se converteria em solução para aprimorar o modelo democrático brasileiro e seria a mola mestra para o fortalecimento da economia nacional (BARBALHO, 2007).

A nova face da política brasileira, nesse ínterim, se abre para o mercado econômico e aposta na cultura como mercadoria de grande potencial econômico. Esta tendência põe em relevo a principal diferença entre as gestões presidenciais passadas e o governo de FHC em relação ao assunto. A ideia de cultura como tradição, estabelecida por pensadores como Mário de Andrade nos anos 1920 e 1930, mas que chega ainda forte aos anos 1990, é completamente rechaçada pela política neoliberal, que estabelece novos rumos e contornos de operação para a cultura.

Rubim (2008) compreende que esse contexto aponta para mais um período de ausência do Estado em relação às políticas ligadas à cultura. O ponto culminante, nesse sentido, é o pensamento presente nos estratos governamentais que percebem a cultura como um bom negócio. O mercado vai tomar, definitivamente, neste cenário, o lugar do Estado nas decisões sobre o que seja ou não cultura relevante de ser valorizada e

incentivada. E isso revela, mais uma vez, a incapacidade da democracia no Brasil de se confirmar ativamente no âmbito da cultura.

No governo subsequente, de Luiz Inácio da Silva (2003-2011), houve uma tentativa de retomar a ideia de política cultural e intervir nas questões da cultura. O Estado reuniu esforços para tentar implementar políticas que privilegiassem um papel ativo dele, diferentemente do governo de FHC. Outro enfrentamento se deu relacionado à não submissão às normas de mercado, que se buscou minimizar. Aqui aparece fortemente uma crítica à concepção mercadológica da cultura e um retorno à centralidade do Estado na elaboração e execução de políticas culturais.

Por conta disto, a noção de abrangência também foi colocada com a perspectiva de atingir o máximo de setores sociais ligados à cultura, numa tentativa de amplo diálogo com diversos agentes culturais para a construção coletiva de ações, sem dar espaço para uma noção autoritária e excludente de iniciativa governamental no campo cultural (RUBIM, 2008). Esses referenciais levam a outra perspectiva conceitual para o que poderia se entender como cultura, buscando se nortear por uma concepção mais antropológica do termo, para além do âmbito erudito e elitizado, com a abertura para as expressões culturais de camadas "populares; afro-brasileiras; indígenas; de gênero; de orientação sexual; das periferias; da mídia audiovisual; das redes informáticas etc." (RUBIM, 2008, p. 195). Este aspecto sinaliza uma mudança de postura diante da sociedade relacionada às políticas culturais. "A abertura conceitual e de atuação significa não só o abandono de uma visão elitista e discriminadora de cultura, mas representa um contraponto ao autoritarismo e a busca da democratização das políticas culturais" (RUBIM, 2008, p. 196).

Essa reavaliação do que se compreendia por cultura, leva também a discutir o que se vinha pensando sobre uma identidade nacional brasileira, apontando para um pluralismo e a agregação de expressões culturais excluídas historicamente. Alguns autores encontraram questões a serem discutidas em relação ao tema. A partir desse ponto de vista, a diversidade cultural não seria resultante de uma síntese, como por vezes aparentava no discurso governamental lulista, e sim, ao inverso, com o polo identitário cedendo à diversidade identitária, se multifacetando em identidades culturais (BARBALHO, 2007).

Entretanto, essa gestão não modifica a tendência de busca por uma homogeneização e harmonização em relação às diferenças culturais regionais. A questão da identidade, nesse quadro apresentado, não é problematizada. Barbalho (2007) faz uma

crítica a essa postura, alertando que a problemática da identidade/diversidade passa, hoje, pela perspectiva da produção de sentidos, que não são fixos e sim processuais, com a identidade sendo constantemente produzida e não eminentemente fixa e imutável. “A relação identidade/diversidade é fundamental para se perceber as diversas manifestações culturais que funcionam como referências identitárias, e muitas vezes efêmeras, para os vários grupos de uma sociedade”.

Dessa forma, segundo o autor, a diversidade não dá conta, por si, dos conflitos entre as culturas, partindo do pressuposto de uma convivência harmoniosa e fraterna entre os povos e suas culturas (BARBALHO, 2007, p. 17). O que se questiona, nesse sentido, é a possibilidade da política pública de cultura, além de trabalhar com as identidades e diversidade, passar a perceber e incorporar as diferenças que impossibilitam o encaixe harmonioso de manifestações culturais diversas entre si. É assumir as diferenças consideradas verticais, em termos de antagonismos que atravessam o campo social. É preciso assumir essas diferenças irremediáveis.

Diante dessas questões, verifica-se que a patrimonialização do Samba de Roda é, antes de tudo, fruto de uma ação política, meticulosamente planejada pelo Estado, que, para manter o controle sobre o bem patrimonializado, elabora estrategicamente um Plano de Ação para ser seguido pelos sambadores. Vários aspectos de ordem prática, como atividades planejadas, por exemplo, são acionados para esse fim, como veremos.

4.2 – O Plano de Salvaguarda do Samba de Roda e suas Linhas Específicas de Ação

O Plano Integrado de Salvaguarda e Valorização do Samba de Roda, ou, simplesmente, Plano de Salvaguarda, é um documento oficial do Governo Federal brasileiro, que tem como objetivo principal, a valorização e a proteção do samba de roda no cenário cultural do país. O documento, que também é referido como Plano de Ação, foi expedido pelo Ministério da Cultura, através do IPHAN, e se estrutura em torno de quatro linhas integradas de ação: Pesquisa e documentação, Reprodução e transmissão, Promoção e Apoio.

Importante se faz ressaltar que o Plano foi elaborado a partir de uma exigência da instituição internacional UNESCO, a fim de que fosse possível a candidatura do Samba de Roda do Recôncavo Baiano à III Proclamação de Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade. Isto porque, para a UNESCO, além da descrição minuciosa do

bem cultural recomendado como candidato, para o qual foi preparado um dossiê, era decisivo que, junto à candidatura dele, também fosse encaminhado um Plano de Ação, com permanência de cinco anos, cujo principal interesse ligava-se à salvaguarda e valorização do candidato (SANDRONI, 2010).

Este plano discrimina ações que, de acordo com o IPHAN, são viáveis para a perpetuação e revitalização do samba de roda. Para sua preparação, foi prevista a participação dos sujeitos pertencentes aos grupos ligados ao bem imaterial patrimonializável. Dessa maneira, foi necessária a convocação de um número significativo de integrantes dos grupos de samba de roda da região para construírem, juntamente com a equipe do IPHAN, as linhas de ação sob as quais seriam determinadas as atividades voltadas para a manutenção do samba de roda.

Essa etapa, segundo Sandroni (2010), também foi caracterizada por dificuldades e contratempos. Conforme o autor, faltando somente poucas semanas para a finalização do prazo dado pela UNESCO para o envio da documentação para a candidatura do samba de roda, foi possível realizar uma reunião que foi considerada representativa dos grupos locais. Esta foi a primeira vez em que os grupos de sambadores se encontravam como uma categoria específica, para discutirem entre si questões pertinentes ao futuro do samba de roda. Nela fizeram-se presentes cerca de setenta sambadores e sambadeiras da região do Recôncavo, dentre jovens, idosos, mulheres e homens das cidades do entorno. Como objetivo central da reunião, estava a construção do conteúdo do Plano de Ação, estruturado em quatro eixos (SANDRONI, 2010, p. 37), que serão descritos no decorrer do capítulo.

O processo de cumprimento das etapas voltadas para essa demanda iniciou-se em 2004, primeiramente com o conhecimento do ministro da cultura - à época, Gilberto Gil -, sobre a chamada para a III Proclamação Pública da UNESCO. Assim, para que o processo corresse e a inscrição do samba de roda fosse feita a tempo, uma equipe multidisciplinar de pesquisadores foi montada, sob o comando de Carlos Sandroni, para elaborar um dossiê sobre essa forma de expressão cultural e investigar se ela se enquadrava nos critérios adotados pela UNESCO. Tal investigação, feita pelo IPHAN, não é de se estranhar, pois, como salienta Rubim (2012, p. 54), “em nosso país, o Estado é, historicamente, o responsável principal pelo financiamento da cultura, uma tradição que não difere muito de outras nações”.

Sobre a candidatura, várias questões relacionadas a ela foram levantadas por alguns dos pesquisadores da equipe, que problematizaram o percurso executado, assim

como suas intenções e resoluções. A primeira questão levantada acerca da proposta do IPHAN foi em relação à forma como se deu a escolha do candidato brasileiro ao pleito. De acordo com Sandroni (2010), a proposta inicial, apresentada pelo ministro, não foi a de inscrever o samba de roda, e sim o "samba brasileiro" (carioca) como candidato. No entanto, tão logo se apropriaram das determinações da UNESCO, ficou claro para eles que seria inviável inscrever o chamado samba brasileiro, pois este não cumpria com os requisitos necessários para ser considerado patrimônio imaterial. Assim sendo, em junho de 2004, houve a decisão de substituir o samba brasileiro, pelo samba de roda do Recôncavo Baiano. (SANDRONI, 2010, p. 375).

Neste sentido, Sandroni (2010, p. 375) argumenta que a escolha do samba brasileiro trazia as marcas de uma concepção representativa "autocongratulatória" do que significava ser reconhecido publicamente como patrimônio imaterial. Para a proclamação da UNESCO, esta concepção direcionava-se para "comunidades ou etnias geograficamente bem delimitadas (ao estilo das etnografias clássicas), e supostamente ameaçadas pela crescente mercantilização e globalização contemporâneas". Com isso, o samba carioca não se enquadrava nos critérios inclusivos recomendados. E assim, o samba de roda do Recôncavo Baiano foi sugerido para ocupar esse lugar, pois se acreditou que ele poderia se adequar mais confortavelmente no modelo proposto pela UNESCO.

Nessa perspectiva, questionamentos como os de Sandroni, no que se refere à patrimonialização do samba de roda do Recôncavo, não passaram ao menos sem fazer algum alarde. Incomodados com questões que apontavam diretamente para os processos que envolveram a escolha do samba de roda como uma tradição cultural a ser patrimonializada e, por conseguinte, sua consequentemente patrimonialização, Ari Lima e Katharina Döring, pesquisadores que integraram a equipe de pesquisa do IPHAN, apresentaram suas ressalvas.

Lima (2012) relata sua experiência como componente dessa equipe de investigadores do samba. Entre julho e setembro de 2004, ele fez parte da equipe de pesquisadores (LIMA, 2012, p.1). Sobre esse período de investigação, a exemplo de Sandroni (2010), Lima (2012) aponta algumas dificuldades e desafios enfrentados pelos pesquisadores, no sentido de atender as recomendações exigidas pelos órgãos competentes, responsáveis pela inscrição do samba de roda. O ponto de partida da equipe foi reunir pesquisas anteriormente feitas sobre o samba de roda da região, algumas das

quais pertenciam a integrantes da própria equipe de pesquisa[38]. Em seguida, a equipe buscou informações *in loco* para "mapear a ocorrência do samba de roda no maior número possível de cidades e localidades do Recôncavo, para depois, selecionar em algumas cidades e localidades visitadas, grupos de samba de roda, sambadores e sambadeiras registrados em áudio, vídeo, fotografia e texto" (LIMA, 2012, pp. 1-2).

Esse trabalho demandou várias idas da equipe de pesquisadores às cidades da região, traçando impressões sobre o contexto local que denotava múltiplas realidades nas quais o samba de roda se fazia presente. Lima (2012, p. 2) indica o cenário encontrado pela equipe de pesquisadores no período investigado. Ele afirma que a região se apresentava com uma evidente pobreza material, pautada pela estagnação econômica, com muitas prefeituras alheias aos "dramas da população". Ele destaca a dispersão e desorganização do "povo do samba de roda" em locais sem possibilidades de empregos ou programas educacionais voltados para a contextualização regional, assim como dificuldades de acesso ao sistema de saúde e saneamento básico adequado, além da falta de uma política de cultura que investisse consistentemente na "rica e farta produção cultural da região".

Quanto à população local, Lima relata que encontrou uma homogeneidade relacionada à condição étnica predominantemente afrodescendente e às condições materiais de vida precárias que se disseminaram. Assim, ele constata que "na Bahia, os negros que não foram, no passado, devidamente contemplados com a riqueza produzida pelo açúcar e pelo fumo, hoje permanecem alheios à riqueza produzida no Recôncavo pelos opulentos bolsões municipais gerados pela exploração comercial do petróleo" (LIMA, 2012, p. 2). No que tange o perfil dos sambadores envolvidos pela patrimonialização do samba de roda do Recôncavo, Lima afirma que a maioria raramente teve acesso à educação escolar, sobrevivem da agricultura de subsistência ou pensão do INSS, carregam valores do catolicismo, candomblé e do samba. Em relação a quem tem prestígio, normalmente brancos, essa população mantém relação de subordinação. "Apesar do sofrimento, costumam ter, inclusive, uma autoestima elevada quando se percebem no contexto do samba de roda" (LIMA, 2012, p. 4).

Sobre esse aspecto sociocultural, Katharina Döring, pesquisadora participante na elaboração do dossiê do samba de roda, também põe em evidência a relação

[38]ARAÚJO, 1992; DÖRING, 2002; MARQUES, 2003; WADDEY, 1980 e 1981.

subalternizada da maioria dos sambadores com as instâncias de poder governamental, quando em busca de algum tipo de colaboração.

> Essas pessoas, naquele tempo, estavam acostumadas que apoio era o prefeito dar alguma coisa, que elas chamavam de patrão, empresário, "meu empresário, meu patrão", então eles tinha uma relação servil, né? Esse era o tipo de apoio, eles choramingavam por apoio. Essa relação moderna de sustentabilidade, de autogestão, de gerar dinheiro por projeto era uma mentalidade muito moderna[39].

A pesquisadora destaca a repercussão do trabalho realizado e de como ele deu visibilidade a região do Recôncavo, considerada desprivilegiada e esquecida pelas instâncias governamentais. Apesar disso, ela chama a atenção para os efeitos do impacto imediato provocado pela patrimonialização do samba de roda. Sobre essa questão, Döring[30] comenta: "um trabalho de pesquisa, de levantamento, de publicidade, daqui a pouco é Patrimônio Imaterial da Humanidade, imagine a dimensão disso para uma região que ninguém mexia, que ninguém lembrava, uma região de pessoas que foram esquecidas, imagine?". Döring alerta para a grande visibilidade trazida com os títulos, que naturalmente causaram estranhamento aos sambadores, que da noite para o dia, tiveram de se adaptar à nova realidade a que o samba de roda passou a pertencer. Esse fato remete ao que Sansoni nomina de "dilemas da patrimonialização": como os atores sociais passam a lidar "com as novas tensões que resultam do processo pelo qual determinadas formas culturais, finalmente 'descobertas' e às vezes agora definidas como patrimônio imaterial, transitam subitamente da invisibilidade para hipervisibilidade? (SANSONE, 2011, p. 6)[40].

Essa percepção é ampliada também por Lima (2012) ao mencionar o imaginário social criado, principalmente, na capital do Estado, em relação à região do Recôncavo Baiano. O pesquisador faz uma crítica ao simulacro desenvolvido sobre o cenário regional que, segundo ele, não representa a realidade presenciada pelos pesquisadores e vivida pelas populações locais.

> Constatamos também o quanto a capital do Estado, Salvador, tão intimamente relacionada ao Recôncavo, ao mesmo tempo em que muito influencia esta região, através dos meios de comunicação, de

[39]Entrevista concedida por DÖRING, Katharina. Entrevista I [jan. 18/01/2015]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2013.
[40]SANSONE, L. Os dilemas da patrimonialização: da invisibilidade à hipervisibilidade de alguns aspectos da cultura afro-brasileira. 35 encontro anual da ANPOCS, Caxambu, MG, outubro de 2011.

> instituições e formadores de opinião, se reporta não ao real, porém a um simulacro do Recôncavo que se configura em referências a idílicas imagens do passado colonial, às festas de grande repercussão como a Boa Morte, ao samba de roda, tão celebrado e muito pouco conhecido, e a um povo negro tido como "simples e espontâneo" (LIMA, 2012, p. 2).

Diante dessa caracterização, algumas questões foram suscitadas pelos pesquisadores sobre a validade de uma patrimonialização do samba de roda sob os moldes exigidos pela UNESCO. Esses moldes estavam definidos na Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, de 2003, em seu artigo segundo:

> Entende-se por "patrimônio cultural imaterial" as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. Para os fins da presente Convenção, será levado em conta apenas o patrimônio cultural imaterial que seja compatível com os instrumentos internacionais de direitos humanos existentes e com os imperativos de respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos, e do desenvolvimento sustentável (CONVENÇÃO UNESCO, 2003, p. 4).

Sob esses moldes, alguns membros da equipe se viram envoltos em questionamentos direcionados aos objetivos, intencionalidades e finalidades do dossiê, no tocante a pertinência de uma patrimonialização do Samba de Roda do Recôncavo Baiano. Neste sentido, Lima (2012, p. 3) lembra os momentos de inquietação e dúvidas vividos por ele durante o trabalho, já que ele tinha como tarefa tornar válida a noção de patrimônio oral e imaterial adotada pela UNESCO e pelo IPHAN sobre a qual havia controvérsias inevitáveis. Apesar de considerar sua tarefa paradoxal, ele continua: estava em busca de provas do samba de roda como patrimônio oral e imaterial, sob o risco de forjar estas mesmas provas e contribuir para a invenção ou reinvenção de uma tradição (HOBSBAWN, 1984). Logo, uma dúvida inevitável seria a certeza sobre o próprio samba de roda apresentado para a patrimonialização (LIMA, 2012, p. 3).

Essas dúvidas também foram partilhadas pelo próprio coordenador da candidatura do samba de roda ao pleito da UNESCO, segundo deixou transparecer. Sandroni (2010)

relata que a equipe teve um tempo reduzido para a elaboração do dossiê e que muitas foram às dificuldades encontradas para a execução da tarefa, demonstrando a dimensão política do problema. Para ele, a comunidade do samba de roda, até o período de implantação do Plano de Salvaguarda, em 2004, não se constituía em uma articulação política institucionalizada, pois os grupos não possuíam nenhum tipo de organização representativa própria e comum a todos, que denotasse uma unidade entre os sambadores, espalhados pelas diversas localidades da região. Segundo informou, os investigadores encontraram, em algumas cidades, associações com fins culturais - não em seu sentido corporativo e sindical -, e também bastante rivalidade entre grupos particulares de sambadores e sambadeiras. "E como o Recôncavo é grande, ali se desenvolveram tradições de samba de roda muito diferentes, cuja legitimidade nem sempre era reconhecida por sambadores de pontos distantes uns dos outros" (SANDRONI, 2010, p. 376).

Essas inquietações levantadas pelos pesquisadores demonstram a dificuldade de dimensionar as diferentes expressões do samba de roda de uma maneira uniforme e homogênea, acentuada pelo pouco tempo disponibilizado aos investigadores para a elaboração da pesquisa que resultou no dossiê, realizada num prazo de apenas quatro meses.

Passados os contratempos na realização da pesquisa e na elaboração do Plano de Salvaguarda, foram organizados também no Plano, objetivos a curto, médio e longo prazo para a execução das linhas de ação que foram estruturados.

Entre os objetivos a curto prazo, destacam-se: salvaguardar o saber tradicional dos praticantes mais idosos do samba de roda e contribuir para a sua transmissão às gerações mais novas; revitalizar no Recôncavo a feitura artesanal da violas de samba e, em especial, de machetes; salvaguardar o repertório e a técnica do machete como instrumento acompanhador do samba chula e a sua performance em associação com violas maiores; contribuir para o processo de auto-organização dos sambadores do Recôncavo (SANDRONI E SANT'ANNA, 2006).

Já os objetivos do Plano a médio e longo prazo, foram: salvaguardar o samba de roda do Recôncavo Baiano, atuando como contrapeso às tendências de enfraquecimento detectadas; aprofundar, organizar e disponibilizar aos sambadores, pesquisadores e ao público em geral, conhecimento sobre o samba de roda no Recôncavo e regiões vizinhas; contribuir para que a prática do samba de roda e os saberes tradicionais a ele associados continuem sendo transmitidos para as novas gerações; promover o samba de roda dentro

e fora do Recôncavo, possibilitando que seus valores sejam apreciados por um público amplo, no Brasil e em todo o mundo (SANDRONI E SANT'ANNA, 2006, p. 85).

> Entre mortos e feridos, o dossiê entregue à Unesco no dia 15 de outubro continha, afinal, como exigido, um Plano de Ação construído em diálogo com e entre os sambadores. Em razão das circunstâncias, esse diálogo tinha sido muito menor que o desejável; mas o Plano de Ação era também bastante geral na sua redação final (da qual me incumbi sob a supervisão de Márcia Sant'Anna, diretora de Patrimônio Imaterial do Iphan). A maior parte das decisões substanciais era deixada para o futuro (SANDRONI, 2010, p. 377).

Assim, com a documentação exigida encaminhada pelo IPHAN em tempo hábil, no dia 25 de novembro de 2005, o Samba de Roda do Recôncavo Baiano foi proclamado Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela UNESCO. Conforme estava previsto no Plano de Salvaguarda, coube ao IPHAN a tarefa de implementá-lo em suas primeiras etapas, por meio do Departamento de Patrimônio Imaterial e da Superintendência Regional na Bahia, trabalho que foi feito, segundo Sandroni, desde o princípio, em diálogo com os sambadores e instituições locais parceiras (DOSSIÊ, 2006).

Dessa forma, para entendermos alguns dos impactos causados no samba de roda a partir da patrimonialização, apresentamos abaixo, em linhas gerais, as quatro linhas específicas do Plano de Ação: Apoio, Reprodução e transmissão, Pesquisa e documentação e Promoção. Nessas linhas de ação estão descritas as atividades elaboradas pelo IPHAN e que deveriam ser postas em prática pela comunidade dos sambadores ao longo da última década.

4.2.1 - Apoio

Das quatro linhas de ação do Plano de Salvaguarda, esta é a que possui caráter mais abrangente, como ressalva Sandroni[41]. Por essa razão, referimo-nos primeiramente a ela, com vista a favorecer o entendimento e lógica das ações contidas nas outras três linhas de ação. Esta linha propõe-se a fornecer apoios diretos, dando sustento a todas as outras atividades previstas no Plano de Salvaguarda.

[41]DOSSIÊ IPHAN. Samba de Roda do Recôncavo Baiano. Brasília: IPHAN, 2006, p.89.

Nessa perspectiva, salientamos que o Plano de Salvaguarda não deve ser analisado de forma estanque, visto que todas as linhas de ação se imbricam e se completam mutuamente, objetivando sua consecução integral. Assim, ao referir-se à linha de **Pesquisa**, o Plano não só destaca os estudos que já foram ou estão sendo realizados sobre o samba de roda, como também dá ênfase à **Promoção** e ao **Apoio** que advém dessas pesquisas. Ao fazer menção à **Reprodução** e **Transmissão**, inevitavelmente, também alude à **Pesquisa**, à **Promoção** e, consequentemente, ao A**poio**.

Nessa conjuntura, o Plano de Salvaguarda prevê, através da linha de ação Apoio, ajuda especializada no processo de auto-organização dos sambadores, condição imperativa para que o Plano e demais ações de salvaguarda previstas fossem gerenciadas por eles mesmos. De acordo com o IPHAN:

> A auto-organização dos grupos e indivíduos que praticam o samba de roda no estado da Bahia foi, desde o início, considerada uma ação estratégica porque, entre outras funções, torna possível promover a sustentabilidade social e autonomia do processo de valorização e fortalecimento dessa forma de expressão. ” (IPHAN, 2006 p. 84)

Diante disso, uma das primeiras medidas iniciais de implementação do Plano foi a constituição de uma entidade representativa dos grupos de samba de roda que desse conta de sua institucionalização como patrimônio. Dessa forma, com o investimento financeiro do IPHAN, surgiram as ideias que objetivavam criar e formalizar uma instituição que fosse apropriada e capaz de representar os sambadores e seus interesses. Essa ação foi concretizada no dia 17 de abril de 2005, com a criação da Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia, conhecida pela comunidade do samba como ASSEBA. De acordo com o IPHAN:

> (...) a criação de uma espécie de Conselho permanente dos sambadores do Recôncavo para traçar diretrizes, acompanhar, discutir e fiscalizar as diferentes etapas de implementação do plano de salvaguarda surgiu como uma medida fundamental. Esta organização deveria dispor de um órgão executivo com capacidade gerencial e agilidade para captar e utilizar recursos financeiros e ter sua organização jurídica e administrativa estabelecida durante os dois primeiros anos de vigência do plano. (IPHAN, 2006, p. 84).

O processo de criação da ASSEBA foi acompanhado, desde o seu nascimento, em 2005, pelo sambador Rosildo Rosário, eleito primeiro coordenador geral do samba de roda, que esteve à frente das atividades de coordenadoria geral de 2005 a 2010 e como

coordenador administrativo de 2011 a 2013. Sobre seu contato com o IPHAN, o sambador afirma:

> A minha inserção começou exatamente durante a pesquisa, em 2004, quando foi deflagrado, quando o samba de roda foi reconhecido como Patrimônio Imaterial Brasileiro. (...) E a partir daí uma das demandas para o Plano de Salvaguarda foi criar uma instituição que representasse juridicamente os sambadores, e aí, a gente começou a itinerância de criação e elaboração do estatuto da associação dos sambadores e sambadeiras. Eu já acompanhei desde o início, desde 2004, durante todo o ano de 2004, e até a fundação da associação, que se deu no dia 17 de abril de 2005, lá na cidade de Saubara, foi a última assembleia de aprovação e eleição da primeira coordenação[42].

Fazer valer o que está no Plano de Salvaguarda passou a ser condição imperativa para os sambadores a partir deste momento, os quais foram incumbidos diretamente da missão; como também foi e ainda é imperativo para o Estado, que permaneceu, e ainda permanece, mesmo à distância, determinando as atividades que devem ser desenvolvidas pelos sambadores. De acordo com Sandroni:

> A criação de uma associação representativa e a eleição de sua diretoria dramatizam de forma apropriada o caráter eminentemente político de qualquer processo de patrimonialização. E se a política inclui sempre riscos de manipulação, isso é ainda mais verdadeiro no caso das relações, historicamente clientelistas, entre as culturas populares e o Estado brasileiro. (SANDRONI, 2010, p. 377).

Por falar no caráter político que envolve os trabalhos da associação, registramos o depoimento do atual coordenador financeiro da ASSEBA, Edivaldo José Ferreira[43], no encerramento das Assembleias Itinerantes do Samba de Roda, em Santo Amaro da Purificação, em janeiro de 2015. Visando garantias para os próximos dez anos, Ferreira confirmou que a coordenação financeira está em busca de parcerias nas várias instâncias do Ministério da Cultura, da Secretaria de Cultura do Estado, e informou que a associação está retomando o diálogo com a prefeitura de Santo Amaro. O sambador chamou a atenção para o processo de revalidação do Plano de Salvaguarda, que, necessariamente, passa pela questão do planejamento. Ele ratificou ainda que a ASSEBA vai continuar pautando suas ações no Plano de Salvaguarda, dando seguimento ao trabalho realizado

[42]Entrevista concedida por ROSÁRIO, Rosildo. Entrevista I [dez. 17/12/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro Matos da Silva, São Francisco do Conde, 2014.

[43]Depoimento do coordenador Edivaldo José Ferreira no encerramento das Assembleias Itinerantes do Samba de Roda, no dia 18 de janeiro de 2015, no Teatro Dona Canô, Santo Amaro da Purificação-Ba.

pelas últimas gestões, que investiram na captação de recursos através da elaboração de projetos via participação em editais de cultura.

Como, de acordo com Ferreira, a Associação não pensou na questão da sustentabilidade ao longo de sua existência, hoje ela carece de recursos financeiros e passa por sérias dificuldades. Para minimizar o problema, a associação pensou na otimização da loja de artesanato da Casa do Samba, (sobre a qual falaremos especialmente); na locação da hospedagem da Casa para visitantes, e mesmo num possível arrendamento da cozinha para a Universidade Federal do Recôncavo Baiano – UFRB.

Um dos pontos mais enfatizados por Ferreira no que se refere aos trabalhos de pauta da ASSEBA para 2015 é a busca da regularização documental da sede da associação, que ainda não tem sua questão fundiária regularizada. O sambador falou da necessidade de tê-la definitivamente como um patrimônio dos sambadores.

Desta forma, existindo há dez anos, a ASSEBA vem atuando junto à comunidade do samba em seus processos estruturais, organizacionais e gerenciando todas as atividades que envolvem o samba de roda, principalmente os que estão voltados para consecução do Plano de Salvaguarda (MACIEL, 2009).

4.2.2 - Reprodução e transmissão às novas gerações

Em sua implantação, a primeira fase do Plano de Salvaguarda, que corresponde ao período de 2004-2005, foi iniciada com o próprio planejamento da implantação do Plano. Nesse período, fez-se referência à preparação de projetos ricos em pormenores orçamentários, técnicos e administrativos, "bem como ao seu aperfeiçoamento, sobretudo por meio do aprofundamento do diálogo com os portadores da tradição e, em particular com a instância de representação dos sambadores do Recôncavo" (IPHAN, 2006, p. 92).

Para esse período, foram adotadas como prioridades pelo IPHAN, atividades relacionadas às linhas de ação I e II: "Pesquisa e documentação" e "Reprodução e transmissão". Contudo, um fator de urgência justificou o não desenvolvimento da linha que se refere à Pesquisa e documentação nos momentos iniciais: a condição de fragilidade em que se encontrava a viola machete, considerada pelo IPHAN como passível de desaparecimento, obrigando com que os trabalhos fossem concentrados inicialmente na linha de ação "Reprodução e Transmissão" às novas gerações:

> Embora, originalmente, estivessem também previstas atividades de pesquisa e documentação nesta fase, diante da grave situação de fragilidade do saber-tocar e do saber-fazer viola machete, decidiu-se concentrar recursos e esforços na implementação de medidas emergenciais de fortalecimento dos processos de reprodução e transmissão atinente a esse instrumento (IPHAN, 2006, p. 92).

Como segunda medida de preservação do instrumento e da técnica musical, foi contratado um violeiro de machete para dar aulas para um grupo de jovens da região, através de uma oficina. Como executor da tarefa, foi convidado o músico José Vitório dos Reis, conhecido como "Zé de Lelinha", tocador de viola do Grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira, que iniciou este trabalho no ano de 2005, em São Francisco do Conde. "Enquanto as aulas iam começando, encomendou-se a um artesão local que fizesse cópias de seu machete. No início, os alunos treinavam em violões comuns; semanas depois chegaram os machetes novos para eles". Tonho de Duca foi o artesão responsável pela reprodução das primeiras violas. Zé de Lelinha continuou a dar aulas em 2006, mesmo depois de cessar a remuneração do IPHAN pelo seu trabalho (SANDRONI, 2010, p. 379).

Além da atenção dada à preservação da viola machete, estava previsto ainda, de acordo com o Plano de Salvaguarda, a atenção dada a outros instrumentos que fazem parte do samba como: violão, cavaquinho e percussão, dentre outros. Esses instrumentos também deveriam ser aprendidos através de oficinas, "ministradas pelos próprios portadores das tradições do samba de roda, em especial pelos mais velhos", principalmente destinada ao público jovem, adolescente e infantil, como forma de incentivar o apreço das novas gerações ao universo do samba de roda (SANDRONI E SANT'ANNA, 2006, p 89).

Mais outra frente de atenção dada pelo Plano, que deveria ser realizada através de oficinas, relaciona-se ao canto e a dança. No caso do canto, o enfoque foi dado para a transmissão das chulas e os relativos cantados por duas vozes. Neste sentido estava o incentivo aos sambas-mirins, para as crianças e jovens, organizadas pela ASSEBA, na Casa do Samba de Santo Amaro, e pela Rede do Samba - sobre as quais falaremos a seguir, na linha de ação que se refere à Pesquisa e documentação.

Esta ação ficou ao encargo dos próprios sambadores, pois, no caso do IPHAN, a responsabilidade maior, neste sentido é "de contribuir para a continuidade e a melhoria

de um processo de transmissão de saberes e práticas que se dá entre os sambadores mais velhos e as novas gerações" (SANDRONI E SANT'ANNA, 2006, p. 89).

4.2.3 - Pesquisa e documentação

Esta linha se refere e está voltada, em primeira instância, ao estudo e à continuidade de estudos sobre o samba de roda do Recôncavo (IPHAN, 2006). No entanto, no ano de implantação do Plano de Salvaguarda não houve incentivo direto do IPHAN visando especificamente atividades voltadas para a linha de Pesquisa e documentação. Faz-se apropriado ressaltar que no próprio dossiê do IPHAN, há a ressalva de que, apesar dos esforços feitos pela equipe de pesquisa, no sentido de coletar informações que deram origem ao dossiê de Registro, nem tudo pôde ser contemplado na investigação feita pelo instituto. De acordo com Sandroni:

> As pesquisas já feitas, incluindo a que serviu de base à elaboração do dossiê de Registro, deixaram algumas lacunas. Há ainda necessidade de estudar melhor as inúmeras variações do samba de roda, como samba de estivador, samba de coco, samba de bate baú e outras. Precisa ser ainda melhor definida a própria diferença entre o samba chula, característico da região de Santo Amaro, e o samba barravento, típico da região de Cachoeira, sendo ambos, de acordo com as categorias nativas, opostos ao samba corrido (SANDRONI E SANT'ANNA, 2006, p. 86).

Diante dessa realidade, a atual gestão da Associação - 2014/2017 - determinou que uma de suas prioridades será a de incentivar pesquisas, recuperar as antigas e catalogar as novas, tudo com vista a sanar a carência de informações sobre o samba de roda por parte da ASSEBA. De acordo com o sambador Gaudino Oliveira Souza, conhecido como Guda Moreno, atual coordenador da ASSEBA, o trabalho de recuperação desses trabalhos visa a dar novo valor ao acervo da Associação, para que ele seja disponibilizado à comunidade:

> (...) surgiram algumas perguntas mesmo da comunidade, dos sambadores, 'cadê as pesquisas que foram feitas, que não se encontram na mão, na casa, na mão dos sambadores? A gente também tá com pouco tempo que pegou a coordenação, e a gente também vai precisar

> e vai buscar onde estão essas pesquisas, pra poder manter esse acervo à disposição da comunidade[44].

Como a execução das atividades propostas na linha de ação Pesquisa e documentação não esteve entre as prioridades da ASSEBA, constata-se que poucas produções foram realizadas por iniciativa dos sambadores ao longo dos últimos anos. O primeiro trabalho realizado e finalizado pela associação, o Catálogo Sambadores e Sambadeiras da Bahia - iniciado na última gestão de Rosário - foi lançado no dia 18 de janeiro de 2015, com a promessa de que seja ampliado no decorrer do ano.

Reaver pesquisas encontradas fora do país, assim como a reunião de pesquisas similares existentes em instituições nacionais foi um dos objetivos prementes dentro do Plano de Salvaguarda. "O Plano de Ação previa que esses documentos fossem reunidos no próprio Recôncavo e que sua utilização fosse controlada pelos sambadores no quadro de um espaço criado para isso, a 'Casa do Samba'" (SANDRONI, 2010, p. 383), o centro de referência do samba de roda do Recôncavo.

4.2.3.1 - A Casa do Samba de Santo Amaro e a Rede do Samba

A criação de uma "Casa do Samba", ou "Centro de Referência do Samba de Roda", citada por Sandroni, faz parte de uma das atividades previstas no Plano de Salvaguarda, na linha de ação Pesquisa e documentação. A Casa, uma mansão do século XIX, tombada, localizada na cidade de Santo Amaro, constituiu-se num espaço destinado à organização e manutenção do acervo documental sobre o samba, um lugar destinado ao apoio, estudo e difusão do samba de roda. O local também foi designado para ser a sede física da instituição jurídica, a ASSEBA, e ponto de convergência para os grupos de sambadores e pessoas interessadas no conhecimento sobre o samba de roda regional.

A abertura da Casa do Samba corresponde a uma das mais importantes realizações do Plano de Salvaguarda, pois, teoricamente, daria condições para que todas as linhas de ação previstas pudessem ali ser desenvolvidas. Sobre o Centro de Referência, foi previsto que ele deveria "ligar-se a uma rede de centros menores a serem criados, aos poucos, em todos os municípios da região, possibilitando aos sambadores das localidades mais

[44]Entrevista concedida por OLIVEIRA, Galdino. Entrevista I [jul. 15/12/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2014.

distantes o acesso ao material produzido sobre eles e sobre seus colegas de outros pontos" (SANDRONI E SANT'ANNA, 2006, p. 86).

Com o suporte do IPHAN Brasília, em 2011, sete anos após a implantação do Plano de Salvaguarda, a ASSEBA deu início à concretização de uma das mais importantes ações previstas na linha de Pesquisa e Documentação: a "Rede do Samba", com a criação de Casas do Samba em 14 municípios da região do Recôncavo, Portal do Sertão e Região Metropolitana de Salvador[45].

Rede do Samba foi o nome adotado pela associação para concretizar o projeto que havia sido previsto no Plano de Salvaguarda. Foram abertas 15 Casas do Samba, incluindo a de Santo Amaro. Sob a coordenação da Associação, a Casa do Samba de Santo Amaro liga-se às demais casas e, com elas, mantém uma relação de comunicação e parceria, como explica o sambador Ailton Martins, um dos ex-coordenadores da ASSEBA. (MARTINS, 2014)[46].

As Casas estão livres e podem promover parcerias também com instâncias variadas, desde ações com o terceiro setor, até participação em editais públicos no estado da Bahia. No capítulo seguinte, veremos como alguns desses trabalhos são realizados pela Casa do Samba de São Francisco do Conde, que funciona na Associação Zé de Lelinha, em homenagem ao violeiro do Grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira.

Uma particularidade referente aos espaços em que as Casas do Samba funcionam é que, além de algumas delas estarem sediadas em associações e dependerem da colaboração financeira dos seus associados para se manter abertas, (MORENO, 2015)[47], todas estão funcionando de acordo com algumas das exigências previstas no dossiê: "espaços simples, a serem usados coletivamente pelos sambadores para ensaios, atividades educacionais, reuniões e o que mais necessitarem" (IPHAN, 2006, P.90).

> Então você vai chegar em São Francisco do Conde e a Casa de São Francisco do Conde funciona na Associação Zé de Lelinha, o pessoal criou uma associação e a gente tem uma rede ligando informações da Casa do Samba, né, em São Francisco do Conde. Mas isso não é informatizado, então é uma relação pessoal, física, de reuniões. [...] em cada lugar desse que você for, você vai encontrar uma base, um

[45] Conferir relação nos anexos. Observa-se que, das 14 Casas de Samba criadas até 2014, seis delas levam nomes de sambadeiras e outras seis levam nomes de mestres ou colaboradores do samba de roda. http://casadosambadabahia.blogspot.com.br – Acesso em 20/12/2015.

[46]Entrevista concedida por MARTINS, Ailton. Entrevista I [dez. 17/12/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2014.

[47]Entrevista concedida por OLIVEIRA, Galdino. Entrevista I [dez. 15/12/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2014.

> escritório nosso, com pessoas ligadas à nossa rede, que participam de reuniões mensais com atualizações daquela cidade ou de cidades vizinhas e nos trazem essas informações, fotografias.[48]

O projeto, que tem como proposta criar Casas do Samba em todos os municípios do Recôncavo Baiano, finalizou sua segunda etapa em 2014 com mais ou menos 1/3 do trabalho realizado até o final da última gestão da ASSEBA (2011/2014). Considerando que a Associação possui grupos registrados em mais de 40 municípios, ainda há muito a ser feito pelas próximas gestões para que seja possível aos sambadores e interessados em geral, encontrarem, além do Centro de Referência em Santo Amaro, acervos diversos relacionados ao samba de roda, em cada canto e recanto da região, como se pretende.

Para se alcançar tal fim, um dos meios encontrados pela ASSEBA para continuar com o projeto de ampliação da Rede do Samba está a participação da associação em uma linha do programa "Minha Casa, Minha Vida", denominada "Minha Casa Institucional". De acordo com o que informou a ASSEBA, a associação vai buscar parceria com o MINC para viabilizar sua entrada no programa, criando, caso o intento seja aprovado, uma situação pioneira no país, em que seguimentos da cultura que precisam de um espaço físico podem ser contemplados. A Rede do Samba conta com a parceria do IPHAN e da Secretaria de Cidadania e Diversidade Cultural – SCDC, órgão do Ministério da Cultura – MINC (Programa Cultura Viva/Ministério da Cultura)

4.2.4 - A Promoção

Sabe-se que, através do que havia sido previsto no Plano de Salvaguarda, a linha de ação relacionada à Promoção do samba de roda, seria reforçada "por meio de publicação em forma de livros, CDs, vídeos e outras mídias disponíveis" (IPHAN, 2006, p. 88). Sendo assim, esta linha teve e tem por objetivo, divulgar o samba de roda junto a um público mais amplo, projetando-o a nível local, nacional e internacional. Sandroni (Sandroni &Pires, 2006) confirma que o IPHAN financiou, em 2006, entre alguns materiais, a produção de um CD com 14 grupos de samba da região, entre os quais se

[48]Entrevista concedida por ROSÁRIO, Rosildo. Entrevista I [dez. 17/12/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2014.

encontrava o Grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira; além da publicação de um livro "contendo o texto do dossiê de candidatura enviado à UNESCO (Sandroni & Sant'Anna, 2007)"[49], acompanhado de DVD. Todo esse material foi divulgado e distribuído em instituições culturais, como bibliotecas.

Uma das formas encontradas pela ASSEBA para continuar reforçando a promoção do samba de roda é através do lançamento de CDs com o trabalho dos grupos. Para facilitar o processo, a associação montou um estúdio de gravação na própria sede, entre 2008 e 2009[50] com recursos do Pontão de Cultura[51] - Programa Cultura Viva. No início de sua instalação, o estúdio gravou 36 CDs, 35 deles produzidos pela própria ASSEBA. Apesar do feito, gravar CD é algo relativamente novo e ainda não muito explorado pelos membros da Associação, visto que o estúdio atualmente está sem funcionamento por falta de manutenção.

No momento presente, a nova gestão da ASSEBA busca fechar parcerias com instituições que queiram investir em cultura e propiciar a realização de atividades culturais, isso poderá acontecer futuramente com o estúdio de gravação. Para não perder oportunidades, a nova gestão afirma que está aberta a propostas e que tudo será discutido e deliberado em conjunto. Sobre a parceria recém-retomada entre o IPHAN Bahia e a ASSEBA, Rosário lamenta e relembra o motivo dos desgastes:

> Essa é a primeira vez que o IPHAN Bahia participa de uma ação do Plano de Salvaguarda (**Assembleias Itinerantes do Samba de Roda em 2014**), ou seja, isso chega a ser um absurdo, pensar numa associação que tem um órgão como o IPHAN, uma superintendência, que tem na sua gestão um Patrimônio Imaterial da Humanidade, e eles não conseguem ter uma relação com a ASSEBA porque tudo que é proposto, é proposto de forma vertical, (...) a superintendência não entende que são poderes diferentes, que precisam conversar de forma horizontal (...)[52]

Diante dessa conjuntura, a patrimonialização do Samba de Roda do Recôncavo Baiano, reforçada pelas ações do Plano de Salvaguarda, vai delineando e interferindo

---

[49]SANDRONI, CARLOS. Samba de Roda: patrimônio Imaterial da Humanidade. **Estudos Avançados** 24 (69), 2010, p. 379-382.

[50]http://www.asseba.com.br, acesso em 20/12/2014.

[51]A ASSEBA foi contemplada pelo programa Cultura Viva, do Ministério da Cultura, com o "Pontão de Cultura" e estrutura a Casa do Samba, instalada no município de Santo Amaro/BA.

[52]Entrevista concedida por ROSÁRIO, Rosildo. Entrevista I [dez. 17/12/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2014.

diretamente na prática dos grupos de samba de roda da região. Vários aspectos de ordem política são acionados para esse fim, os quais, de maneira especial, serão analisados no próximo capítulo, em relação ao grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira, do município de São Francisco do Conde.

CAPÍTULO 5 - O Samba Chula dos Filhos da Pitangueira e a Institucionalização do Samba de Roda: Desafios Contemporâneos

> "A Bahia é minha terra/terra do meu coração/tem pandeiro tem viola/tem mulher tem violão/é tão bonito se ver/porque lá ninguém quer ser/empregado nem patrão". (Mestre Zeca Afonso)

Para se compreender como acontece o processo de patrimonialização de bens culturais no Brasil, especialmente de bens culturais imateriais, é preciso estar atento à trajetória das políticas patrimoniais engendradas pelo Estado ao longo dos anos. Para elucidar o assunto, estabelecer diálogo com autores que se debruçam sobre a questão é de fundamental importância para que seja possível perceber como ações políticas que se articularam e foram postas em prática no passado, chegam ao tempo presente sem encontrar resistências e se estabelecem sobre as expressões culturais que são escolhidas como bem cultural da nação.

Nessa perspectiva, tornou-se necessário acompanhar as ações planejadas pelo Estado que resultaram, especificamente, na patrimonialização do samba de roda da Bahia, e que o elevaram à categoria de Patrimônio Imaterial do Brasil, pelo IPHAN; e Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, pela UNESCO. Ações que interferiram e interferem diretamente na dinâmica e prática artística dos grupos de samba de roda da região.

A partir de agora, será apresentado o trabalho do Grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira, de São Francisco do Conde, observando como esse grupo, que nasceu com o propósito de manter viva a cultura do samba chula no município, conseguiu articular-se enquanto manifestação cultural popular frente os desafios advindos a partir da institucionalização do samba de roda da Bahia.

Para melhor compreensão do fenômeno estudado, aqui foram elencadas as principais considerações feitas pelos sambadores do grupo, assim como também de outros sujeitos sociais ligados a ele, em categorias de análise.

5.1 Filhos da Pitangueira: Fruto do Samba

O grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira é o mais antigo do município de São Francisco do Conde e, atualmente, destaca-se como um dos principais expoentes culturais da cidade. Desde a sua fundação, em 1968, seus integrantes trabalham exclusivamente em prol de uma das mais antigas modalidades de samba de roda executada na região do Recôncavo, o samba chula. Recém-completados 47 anos de existência, este fenômeno cultural ganhou notoriedade na cidade e região por desenvolver, ao longo de sua trajetória artística, importante trabalho de valorização e manutenção do que eles consideram ser o "verdadeiro samba de raiz"[53].

Na última década, porém, verifica-se que os trabalhos realizados pelo grupo ganharam novos contornos em consequência das diretrizes estabelecidas pelo IPHAN, por meio do Plano de Salvaguarda do samba de roda, advindo com o processo de patrimonialização. A partir de então, o grupo se esforça para executar atividades no município em que está sediado, articulando-se de diferentes maneiras para cumprir o que outrora foi determinado por esse órgão do Estado.

Estabelecido no bairro da Pitangueira desde a sua fundação, o grupo concentra nessa localidade suas principais atividades: ensaios, reuniões, oficinas de viola machete, oficinas de samba-dança, cursos de percussão e instrumentos de corda, ministrados e/ou supervisionados por alguns dos seus integrantes. Todas essas atividades são realizadas atualmente através do esforço particular de alguns de seus componentes no projeto "Oficina de Viola Machete: Essa Viola dá Samba", ou na Casa do Samba do munícipio, que funciona na Fundação José Vitório dos Reis, conhecida como Associação Zé de Lelinha, em homenagem ao primeiro violeiro do grupo. Para além dessas tarefas, o grupo realiza ações de valorização do samba de roda através do esforço coletivo, dentro e fora do município, fazendo apresentações musicais diversas.

Sabe-se que, ao longo da sua existência, o Grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira conservou em suas apresentações, sob quaisquer circunstâncias, o canto da chula e do relativo em duplas de cantadores[54]. Para acompanhá-los, garantiu a execução de suas músicas ao comando principal da viola machete, e, para diferenciá-los dos demais

[53]"Samba de raiz" é uma expressão comumente utilizada pelos integrantes do grupo Filhos da Pitangueira para se referir ao "samba de roda tradicional", que segundo eles, provém de seus ancestrais e era realizado na região, desde a chegada dos africanos escravizados.

[54] "Cantadores", ou ainda, "puxadores" são expressões utilizadas pelos sambadores para se referirem aos cantores do samba.

grupos de samba da região, mantiveram a tradição na qual somente mulheres podem entrar na roda para sambar. Uma singularidade do grupo.

Presentemente, o grupo conta com cerca de 30 sambadores, entre mulheres e homens – alguns dos quais ainda adolescentes - basicamente oriundos do mesmo grupo familiar. Nessa perspectiva, avós, filhos, netos, bisnetos e amigos próximos, sob o comando do mestre José Afonso Gomes, chamado por todos de Mestre Zeca Afonso, mesclam-se entre diferentes funções e dividem entre si a tarefa de levar o samba chula por onde quer que se apresentem.

Dessa forma, desde 2004, ano em que o samba de roda recebeu o título de Patrimônio Imaterial do Brasil, o grupo aderiu ao movimento de valorização e salvaguarda do samba de roda, registrando-se na Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia - ASSEBA – que o reconheceu oficialmente como um dos tradicionais grupos de samba da região.

5.2 – Os Filhos da Pitangueira na Tradição do Samba Chula

No que se refere ao samba chula enquanto movimento cultural popular, verifica-se que os integrantes do grupo, de modo geral, esforçam-se para apresentá-lo como uma modalidade tradicional de samba de roda, de origem secular, que remete à história de antepassados escravizados na região do Recôncavo. É notório que há, por parte dos sambadores mais antigos, principalmente entre os que exercem papel de liderança, a preocupação constante de tornar evidentes supostos aspectos históricos que, segundo eles, originaram este tipo de samba na região.

Levando-se em consideração a ideia perigosa que o termo tradição representa para a cultura popular, no sentido de que, embora a tradição seja um elemento vital das culturas, ela nada tem a ver com a repetição de velhas formas, conforme alerta Hall, verificamos que os sambadores do grupo da Pitangueira costumam considerar os aspectos tradicionais relacionados à arte que executam, exatamente como práticas que não podem ser mudadas. Por essa razão, eles muito frequentemente intercambiam o conceito de tradição, com o conceito de folclore, como se fossem sinônimos. Entre eles, existe a ideia plantada de que “preservar a tradição da chula” significa tomá-la como algo antigo, imutável e sem possibilidade de transformação. No imaginário dos sambadores fica evidenciado que o grupo - enquanto pretenso guardião de uma tradição -, esforça-se para

não permitir que aconteçam modificações na forma de executar o samba chula. Zeca Afonso orgulha-se ao dizer que esse tipo de samba é tocado e sambado da mesma forma como foi "trazido" da África, séculos atrás.:

> O meu avô José Aleixo Gomes mantinha a tradição do samba chula, que chegou aqui no Brasil com os escravos vindos da África. O meu tataravô foi um desses escravos e participava de grupo que cantava o samba chula. Ele ensinou tudo ao meu avô, que começou a me ensinar desde que eu tinha cinco anos[55].

Para propagar histórias relacionadas à tradição do samba chula, os sambadores do grupo lançam mão de diferentes estratégias. Mestre Zeca Afonso, por exemplo, no auge dos seus 78 anos, dedica-se a divulgá-las, exclusivamente, através da oralidade. O principal líder dos Filhos da Pitangueira é bem articulado e demonstra estar sempre bem disposto para falar da velha relação que tem com o samba chula em São Francisco do Conde. Ao rememorar antigas histórias, nota-se que há, por parte dele, grande interesse e satisfação em narrá-las. Numa delas, o mestre conta:

> Quando meu avô tinha 106 anos, ele caiu e quebrou a bacia (...) Meu avô mandou Chiquinho me chamar, ele queria falar comigo. Aí eu fui. Quando cheguei lá, ele disse, "Zequinha, meu filho, eu mandei lhe chamar, que eu sei que daqui, de cima dessa cama, eu só saio pro cemitério, e não vou demorar muito. Então, eu queria que você me fizesse um favor, mas esse favor, eu quero que você me diga agora, se você pode fazer ou não". Eu digo, diga o que é, meu avô, pra poder eu responder ao senhor, se eu posso, ou se eu não posso, porque eu nem imaginei o que era. Ele disse, "ó, o que eu quero é o seguinte: você sabe tudo do samba chula, eu quero que você se comprometa e me diga agora, que vai tocar samba chula enquanto vida você tiver, porque eu vou morrer feliz". Eu disse, meu avô, o senhor não vai morrer agora não, o senhor ainda vai viver, ainda vai ver seu neto sambar. Ele disse, "não, eu vou morrer, meu filho, não vou demorar de morrer não". Aí eu digo, tá, tá certo, eu lhe garanto que eu, enquanto vida eu tiver, eu toco. Isso aí, sabe quantos anos eu tinha? Doze, tava com doze anos. Aí ele chegou e disse, "tá certo"'. Antes teve essa conversa, depois teve o transtorno, é! Chiquinho arriou de sambar mais eu, foi tocar viola, e eu fui sambar com um rapaz que meu avô também ensinou. Não ensinou tanto, como ensinou a mim, porque a mim, ele me ensinou desde a raiz. E a João Ferreira, que morreu num incêndio em Santo Amaro, em 58, ele ensinou alguma coisa, e João ficou sambando mais eu e Chiquinho, tocando a viola. A gente sambava em tudo quanto era canto. Aí foi

[55]Entrevista concedida por AFONSO, José. Entrevista I [jan. 2013]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2013. Questionário.

> quando veio o transtorno, aí pronto, se não tinha a reza, não tinha samba. Se o samba era por causa da reza?[56]

De acordo com o que relata, Zeca Afonso, apesar de muito jovem, sabia tocar a viola machete e detinha conhecimento musical suficiente para atender à solicitação do avô. Dessa forma, em reverência à memória do familiar que partiu, o violeiro se esforçou para cumprir sua promessa e garantir a permanência do samba chula na cidade, mesmo à época sendo poucos a fazê-lo. Narrando a história com uma certa eloquência, sem fazer pausas, nem abrindo muitos espaços para inferências, o mestre faz suspense ao falar do "transtorno" pelo qual passaram:

> A gente ficou sem rezador. Morreu dona Miúda, seu Romero foi embora, acabou tudo. Ficou tudo zero, que é que faz, que é que não faz? Eu disse, tem jeito, tem jeito, eu já sei o que é que eu vou fazer. Aí tinha um padre, hoje padre, mas naquele tempo não era padre, era frade. Tinha um frade no convento chamado Frei Humberto, e aí eu fui lá, um senhor simpático, lá, da sua altura, mais forte (pausa). Eu fui no convento, aí eu fui no convento e contei a ele o que eu tô contando a você. Ele chegou e disse, "e você quer que eu faça o quê, meu filho?" Eu digo, eu quero que o senhor me ensine a cantar a reza na casa das pessoas que tem a devoção com Santo Antônio, São Cosme e São Roque. Ele disse, "mas rapaz, que coisa linda, você um menino dessa idade e quer se envolver com uma coisa dessa? Eu vou lhe ensinar com todo prazer. Você vem aqui, num dia de terça-feira, quatro terças-feiras seguidas, duas horas da tarde, vem aqui no convento. Você mora aonde?" Eu disse, moro no Marapé. Ele disse, "então você vem aqui". Ah tá bem. Aí quando foi terça, eu não falei com ninguém. Quando foi terça-feira, eu me mandei. E trabalhava um rapaz lá, que era grande amigo meu, chamado Nego, aí chamei, Nego, diga ao frei que eu cheguei. Ele chegou lá, chamou, aí o frei abriu um salão por outra porta e abriu a frente pra eu entrar. Aí eu nem vi ele entrar, ele entrou pelo fundo, ele abriu, "venha", colocou a cadeira, já tava uma cadeira[57].

Passado o tempo, Zeca Afonso, já em idade adulta, levava o samba de roda em São Francisco do Conde e a outras localidades da redondeza, como na ilha de Cajaíba, onde não havia grupos. "Não tinha grupo, só tinha o povo todo, do povoado que a gente morava. Todo mundo gostava do samba, era espontâneo. É, ia chegando, o povo ia chegando e ia invadindo, naquele tempo era assim"(ZECA AFONSO, 2014).

---

[56]Entrevista concedida por AFONSO, José. Entrevista I [jan. 2013]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2013. Questionário.

[57]Entrevista concedida por AFONSO, José. Entrevista I [jan. 2013]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2013. Questionário.

Para fortalecer a tradição na ilha, o Mestre contou com a companhia do amigo José Vitório dos Reis, seu Zé de Lelinha. Assim, unidos por laços fraternais e fortalecendo a execução do samba chula na cultura local, décadas depois os violeiros viriam a marcar, definitivamente, seus nomes na história das manifestações culturais populares do município de São Francisco do Conde.

Dessa forma, para consolidar definitivamente o lugar do samba chula no cenário local, o mestre conta como se deu a formação do Samba Chula Filhos da Pitangueira na cidade. Com muita seriedade, ele relata que convidou alguns sambadores do lugar onde morava, o bairro da Pitangueira, para formar um grupo. Reuniu amigos, familiares, e com 12 pessoas reunidas, deu início a uma história que seria contada por muitos anos. Isto porque, de maneira oposta ao que se verificava nos encontros espontâneos de sambadores que se reuniam para tocar nos festejos da cidade e logo após se dispersavam, assim que os sambadores aceitaram o convite de Zeca Afonso, não mais se separaram. Dessa maneira, o mestre deu início ao primeiro grupo de samba de roda do município, com o objetivo de manter viva a tradição da chula, à época quase que completamente esquecida.

Demonstrando orgulho, Zeca Afonso conta que o Grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira foi fundado oficialmente no dia 22 de março de 1968. A atitude de formar um grupo de samba de roda fechado, com integrantes fixos, com homens à frente do canto e da execução instrumental e mulheres à frente da dança e das rezas, fez com que eles se tornassem os primeiros a trazer uma nova estética para a apresentação do samba de roda na cidade. Aliado a isso, o grupo passou a definir repertório, cantar chulas autorais, definiu um nome e confeccionou indumentária padronizada para as apresentações. Zeca Afonso relata que: "(...) tinha um armarinho. Levei Lindaura, minha cunhada, pra escolher a roupa das mulheres, e eu comprei a roupa pros homens. Aí, porque, se a gente não tivesse a roupa.... Com a roupa o pessoal já invade a roda de samba, imagine sem a roupa?[58]

Organizados conforme seus objetivos, o grupo passou a se apresentar na cidade, atraindo olhares de pessoas que acompanhavam o samba. Bastante enfático, Zeca Afonso afirma que já no ano de fundação, o grupo foi convidado a se apresentar no Teatro Castro Alves, em Salvador.

[58]Entrevista concedida por AFONSO, José. Entrevista I [jan. 2013]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2013.

> Logo depois, nas primeiras apresentações, aqui mesmo pela cidade, um policial federal viu a apresentação e me falou: que coisa mais linda esse grupo. Eu tenho ligação com o pessoal do Teatro Castro Alves, em Salvador. Se eu arranjar um espaço, vocês vão? E ele voltou e conseguiu a nossa apresentação para o dia 8 de maio daquele mesmo ano. Depois da apresentação, as portas se abriram e não paramos mais (...).[54]

Tamanha e rápida projeção fez com que, logo no início de sua trajetória, o Grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira firmassem um lugar privilegiado na cena artística franciscana, como é lembrado com orgulho pelo mestre: "(...) eu pedi ao prefeito para me conceder uma casa para formar a sede e ensaiar. E ele me deu."[54] A partir desse momento, as oportunidades passaram a surgir e o grupo passou a viajar o país:

> A gente vai viajando, mostrando nossa cultura e fazendo muita amizade, meu filho (...). É uma grande satisfação. Realizar o sonho de meu avô, de ver nossa cultura sendo conhecida pelo mundo inteiro. É muito bom isso (diz emocionado) (...). Numa ocasião, eu atendi o telefone e era Martinho da Vila. Ele disse que ia fazer um show com Paulinho da Viola, lá no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e me perguntou o que era preciso eles fazerem pra meu grupo abrir o show deles. Eu disse a ele que era só marcar o dia. Aí ele me perguntou quantos anos eu tinha, eu disse que ia fazer 70, tinha 69 (...). A Beth Carvalho me ligou e falou: 'seu Zeca, o senhor pode receber minha produção aí? (...) Aí eles me disseram que a Beth Carvalho estava indo gravar um DVD lá no Teatro Castro Alves e que gostaria de gravar três músicas minhas (...)[59]

As histórias contadas pelo mestre são bastante frequentes, é comum vê-lo repeti-las a quem se interessa em perguntar sobre o grupo. Os contos vividos por ele ou pelos companheiros tornaram-se um meio comum de divulgação do samba chula e de demonstração de sua importância para a cultura regional.

Dona Lindaura Rocha, uma das sambadeiras fundadoras, demonstra orgulho ao relatar que ela e suas irmãs, D. Didi, D. Neuza e D. Tudinha, conhecem o mestre Zeca Afonso desde os tempos de samba na ilha de Cajaíba, e que juntas estão desde a primeira formação do grupo, trabalhando pela "preservação" do samba chula. Dona Lindaura é uma das integrantes que também lança mão de divulgar o samba contando histórias:

[59]Entrevista concedida por AFONSO, José. Entrevista I [jan. 00/00/2013]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2013.

> É... O samba chula Filhos da Pitangueira é um dos antigos sambas da região, então, eu cresci dentro desse samba. (...) É esse que fazia parte da nossa vida lá em Cajaíba, que a gente já vem pé no chão, né? Pisando no barro com esse samba. (...) eu nasci lá, nasci e me criei, me casei, em Cajaíba (risos). Minhas irmãs também nasceram, se criaram, casaram tudo lá. Teve filhos que nasceram lá. Já tenho 72 anos e continuo nele, né? Porque a maior parte do pessoal é de uma família só, meu cunhado é fundador do grupo. Então, é assim, toda uma família. Os primeiros componentes do samba chula, a maioria já faleceram, só tem mesmo agora Zeca Afonso, né? Que é o fundador do samba, mas o restante é sobrinho, é filho, é neto, cunhadas dele, como eu mesmo sou cunhada dele também (de Zeca Afonso) faz parte desse samba[60]

A importância dada ao samba chula por cada integrante do grupo é evidente. Isso pode ser facilmente percebido na forma com que eles se referem ao samba e na maneira como tratam uns aos outros. Dona Tudinha[61], esposa de Zeca Afonso, diz que "é muito bom. Estou ajudando a manter a nossa tradição viva, né? Sambar no grupo é muito emocionante mesmo. Muito bom. Eu gosto. Sambo há muitos anos. É muito prazeroso".

Djalma Afonso, filho do mestre Zeca Afonso (2014), é um dos sambadores que mais demonstra interesse na "preservação" da chula. Em seus discursos, a ideia de retomada da "tradição de antigamente" pode ser ouvida com frequência:

> Uma dificuldade que eu encontro bastante é a gente passar pras pessoas. As pessoas entenderem que isso é uma tradição, né? Uma manifestação diferente, que tem suas regras, que precisam ser cumpridas, muitas pessoas não querem aceitar isso, né? A gente tem que insistir nisso, que não pode fazer nossas apresentações sem levar em conta a tradição. E as regras têm de ser cumprida. Senão fica diferente. (...) E aí a gente tá tentando trazer aquela tradição de antigamente pra hoje, entendeu? Os mais jovens pra começar a participar mais, ter aquele compromisso que a gente mais velho tem, entendeu? De passar a perceber que isso é uma coisa nossa, uma coisa nossa a gente não pode deixar perder, não pode deixar morrer[62].

Segundo o mestre Zeca Afonso (2013), seu filho Djalma garantiu assumir os compromissos do grupo no futuro. Bastante enfático, afirma: "ele disse que, se eu morrer, ele não vai parar não, que ele vai dar continuidade, vai dar continuidade."

---

[60] Entrevista concedida por ROCHA, Lindaura Rocha. Entrevista I [maio, 07/05/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2014.
[61] Entrevista concedida por dona Tudinha. Entrevista I. [jan. 2010]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2010. Questionário escrito.
[62] Entrevista concedida por AFONSO, Djalma. Entrevista I [maio, 07/05/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2014.

5.3 Filhos da Pitangueira e Aspectos Identitários

A declaração de Djalma Afonso, repetida pelo pai com entusiasmo, leva-nos a concordar com Hall (2007), quando diz que as relações identitárias globais traduzem experiências comuns, constituindo uma cultura compartilhada. Transferindo essa ideia para o universo do Samba Chula Filhos da Pitangueira, observa-se que as experiências vividas e compartilhadas pelos sambadores, dentro do grupo, permitem com que eles sejam identificados através de aspectos comuns, que se refletem no seu modo de ser e de se comportar. Nesse sentido, quando se fala na tradição do samba chula, os sambadores do grupo comungam de ideias e comportamentos muito parecidas.

Djalma Afonso, por exemplo, compartilha da ideia do pai de que o grupo deve dar continuidade à tradição do samba chula como sempre fez, ainda que encontrem dificuldades para fazê-lo. De acordo com Djalma Afonso:

> A ideia da gente é a de manter viva essa tradição da chula, tá entendendo? Manter fielmente, porque quando a gente começou esse trabalho do samba chula, há mais de 40 anos aqui, o pessoal não queria participar porque achava que era coisa de velho, certo? Os mais novos não queriam fazer parte, mas a gente continuou fazendo o nosso samba chula, a não perder nossas tradições, e hoje o que a gente tem em mente é levar adiante essa cultura do samba chula, não pode se acabar, é herança de família e eu também faço parte dessa família e eu não vou deixar isso se acabar enquanto eu vida tiver[63].

De maneira semelhante, Dona Lindaura, Jane Reis e Milton Primo são sambadores que se identificam e reforçam a ideia disseminada pela maioria, eles apoiam a proposta de "preservar" os valores considerados tradicionais da chula. Deni, filho de Djalma, apesar de ser um dos sambadores mais novos, já demonstra entender que faz parte do ideal do grupo, trabalhar pela manutenção da tradição:

> Assim, como foi no passado, né? O avô de Zeca que tocava faleceu, ele pediu pra ele (Zeca) manter a tradição. A tradição. Vai acontecer a mesma coisa. Quando Zeca não puder mais estar presente nas apresentações, tal, ele vai pedir pra Djalma seguir a tradição e assim por diante[64].

---

[63]Entrevista concedida por AFONSO, Djalma. Entrevista I [maio, 07/05/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2014.

[64]Entrevista concedida por GOMES, Deni. Entrevista I [maio. 09/05/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2014.

Sobre o futuro do grupo, o jovem sambador mostra-se preocupado sobre o que precisa ser feito para mantê-lo: "É necessário tá incentivando os jovens que estão no grupo a querer continuar, e os jovens que não estão podendo, chamar, chamar para que eles possam participar do grupo, entendeu? É tá ensinando a cultura do samba chula"[65]. Ao ser questionado se se sente responsável pela manutenção da tradição do grupo, Deni afirma: "Com certeza, porque assim, quando os mais velhos vim a não poder mais tá tocando, dançando, vai restar a gente que é mais novo para poder suprir. Se não tiver a gente, não tem samba."

Observa-se que a preocupação com a manutenção da tradição passa pela maioria dos sambadores. Para garanti-la, afirmam executar o samba chula sempre da mesma maneira, desde que nasceram como grupo. Nessa perspectiva, a tradição no grupo é mantida através da memória e do sentimento de pertença dos sambadores, que esforçam-se visivelmente para protegê-la de interferências externas, não permitindo, por exemplo, que instrumentos que não fazem parte do naipe tocado no samba chula sejam utilizados.

Ao contrário do que se poderia pensar sobre interferências externas, o processo de institucionalização do samba de roda - que pode ser pensado como uma dessas interferências, por ter provocado transformações diversas no universo do samba de roda do Recôncavo nos últimos anos - não apareceu como um elemento ameaçador para o grupo. No caso deles, a institucionalização corroborou para a manutenção de alguns traços identitários do grupo. Hoje, mais do que nunca, o grupo investe na valorização e reprodução da viola machete; na apresentação do samba-dança representado exclusivamente pelas mulheres, no uso de indumentárias diversas, ou seja, em diferentes aspectos que o identifica entre os demais grupos.

Como traço identitário endógeno ao grupo, também está o que caracteriza a continuidade e renovação dos componentes entre parentes e amigos próximos. Dona Lindaura[66] afirma que o grupo tem sido renovado: "a gente chama primos, colegas que tão entrando agora, menininhas, pra passar pra eles, porque isso é uma coisa nata, não pode perder a raiz, porque se perder a raiz acabou". Apensar de passar por transformações, de acordo com Djalma,

[65]Entrevista concedida por GOMES, Deni. Entrevista I [maio. 09/05/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2014.

[66]Entrevista concedida por ROCHA, Lindaura Rocha. Entrevista I [maio, 07/05/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2014.

> A maioria são parentes. O principal é o mestre Zeca Afonso, meu pai; minha mãe, meus filhos, minhas tias, por aí você já tira, né, a quantidade de pessoas parentes. Sobrinhas, igual meus filhos também, desde pequenos começaram a participar, tem uma quantidade bem grande de pessoas da família[67].

De acordo com Hall (2007), existem dois modos para se entender os processos que ocorrem nas identidades culturais, ambos aplicáveis ao Grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira. O primeiro diz respeito à "cultura compartilhada", que fornece quadros estáveis, com poucas possibilidades de mutação e contínuos de referência e significação na sociedade. O outro diz respeito aos processos de diferença que possibilitam a constituição de múltiplas identidades ou identificações. Deni Gomes, um dos mais jovens integrantes, pode ser considerado um sambador de múltiplas identificações:

> Eu gosto do samba chula, porque eu tô nisso desde pequeno, né? Aí eu gosto. Mas também gosto das coisas atuais, pagode, os outros ritmos (...) toco também outras coisas, mas nunca vou deixar de tocar o samba porque dizem que é coisa de velho, não, eu não acho assim não (...) eu já toquei em vários outros grupos que não os Filhos da Pitangueira, tipo, outros gêneros musicais também, como forró, pagode, axé, afro também, esses.[68]

Milton Primo, Djalma Afonso, Jane Reis e mestre Zeca Afonso são alguns dos integrantes que se destacam por realizar diferentes atividades ligadas ao grupo. Primo, por exemplo, costuma revezar-se no papel de violeiro do grupo, fotógrafo, produtor cultural, relações públicas ou ainda como instrutor na oficina de viola machete. Para além dessas atividades, o violeiro também assume o papel de palestrante quando convidado a falar do samba chula e da viola machete.

> Sim, eu sou músico autodidata e eu tenho um trabalho, digamos, em dois seguimentos, eu faço um trabalho autoral, se a gente for rotular, talvez seja como "nova MPB". Fiz um trabalho direcionado ao público infantil chamado "Papos Diversos" e fui contemplado na Fundação Cultural, a gente fez uma montagem teatral, fez um livro e um disco. Esse trabalho foi adotado pela prefeitura de Salvador e aplicado na rede municipal de ensino, então a gente também tem um trabalho paralelo ao samba, né? Que é o MPB e esse trabalho infantil. Fui finalista em um

[67]Entrevista concedida por AFONSO, Djalma. Entrevista I [maio, 07/05/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2014.
[68]Entrevista concedida por GOMES, Deni. Entrevista I [maio. 09/05/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2014.

> festival de música na rádio Educadora também, com um trabalho em MPB e a gente segue paralelo também ao samba com essas atividades[69].

Jane Reis, acumula funções como sambadeira, coordenadora da Casa do Samba de São Francisco do Conde e como colaboradora do Grupo de Samba chula Filhos de Zé. Ambos costumam falar com satisfação dos trabalhos que realizam em prol do samba chula:

> Aqui em São Francisco do Conde, eu sou agradecida por isso, sabe por quê? A sensação de missão cumprida. (...) Porque aqui, tudo o que tem na associação e envolve o samba de roda,... a prefeitura tem colaborado muito, a Secretaria de Cultura, e eu, enquanto coordenadora da associação, eu tenho um vínculo muito grande com a secretária de cultura e não tenho o que dizer, eu sou abençoada, eu acredito que essa associação é abençoada por tudo e por todos (JANE REIS, 2014).

De modo geral, os sambadores do grupo dedicam-se à execução de diferentes atividades relacionadas ao samba. A maioria delas, como confirmam Milton Primo e Jane Reis, tem relação direta com a repercussão provocada pela institucionalização do samba de roda, que gerou novas demandas de trabalhos.

Quando os sambadores se referem ao trabalho cultural que realizam na cidade, sentem-se orgulhosos pelo que fazem e valorizados artisticamente. Milton Primo (2014) declara:

> Olha, Fred, se a gente levar em consideração que a manifestação que a gente tenta preservar é uma arte, eu me considero artista, convém até deixar registrado que, no ano passado, eu fui contemplado pelo Ministério da Cultura, como mestre da Cultura Popular, devido a esse trabalho de relevância sócio cultural, de transmissão de saberes, intercâmbio entre gerações, eu fui contemplado, então, é uma arte o que nós fazemos, né?

Para Dona Lindaura (2014), trabalhar em prol do samba chula é recompensador. Sobre a missão de ser sambadeira, ela afirma com entusiasmo: “Eu me sinto, me sinto artista porque, eu sou tão artista que eu já tirei foto com o presidente Lula, não é? Sou tão artista que eu já tirei com Roberto Bonfim, no avião, eu me sinto uma artista, artista mesmo, eu me sinto.”

[69]Entrevista concedida por PRIMO, MIlton. Entrevista I [maio. 10/05/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2014.

5.4 Zé de Lelinha, o lendário violeiro da Machete – *in memoriam*

> Na segunda vez que o grupo se apresentou no Palácio do Planalto, no dia 6 de outubro de 2004, só pra lembrar, o samba de roda do Recôncavo recebeu o título de Patrimônio Imaterial do Brasil, e hoje é Patrimônio Imaterial da Humanidade. E aí, terminada essa apresentação, o ex-ministro, Gilberto Gil, e o Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, se dirigiram ao Sr. Zé de Lelinha e pediram para que ele deixasse a sua viola exposta por uma semana no Palácio do Planalto. Seu Zé de Lelinha, surpreso, olhou-os e disse: "não..., não..., minha viola? Deixar aqui? Não!" E a gente teve de fazer uma verdadeira negociação com ele, para que a viola ficasse exposta no Palácio. Pode parecer algo simples, mas o som da viola, naquele momento, ecoou além do Recôncavo, além da Bahia. Acho que a visibilidade a partir daquele momento foi, assim, fantástica. E a questão da gente ter, no Palácio do Planalto, o Presidente da República solicitando a um mestre de samba, que deixasse a sua viola, e ele, assim, sem hesitar fazer uma ressalva e dizer: "vou deixar, mas ela tem de voltar pra Bahia do mesmo jeito que eu tô deixando". Eu queria só registrar esse fato que pode parecer simples, mas é algo, assim, que tem um poder imenso, né, e aí não é só para São Francisco do Conde, mas para toda essa região[70].

Essa passagem antológica, relembrada pelo professor José Jorge na inauguração da "Oficina de Viola Machete: essa viola dá samba", no bairro da Pitangueira, em 2015, revela, de maneira bastante humorada, curiosidades vivenciadas pelo grupo em apresentações realizadas fora do Recôncavo. Esse episódio, protagonizada pelo mestre Zé de Lelinha, externa a personalidade marcante do sambador que, por 40 anos consecutivos, demarcou lugar como violeiro oficial do grupo. Não à toa, afinal, quando o assunto se remete ao samba chula e à viola machete, as histórias sobre o mestre se multiplicam.

Jane Reis, uma dos seus 28 filhos, costuma se referir frequentemente às lembranças do pai, que descreve da seguinte forma:

> O que me chamava atenção em meu pai é que ele nunca mudou a vida dele, mesmo depois que o grupo passou a ser conhecido. Meu pai viajava para se apresentar com o grupo, mas aqui em São Francisco do Conde, ele continuava com a mesma viola, não mudou nada. Ele passava a maior parte do tempo vendendo jaca e cuidando do quintal dele, que ele tinha grande paixão. Lembro dele vendendo jaca, sem

[70]Fala do professor José Jorge no dia da inauguração da "Oficina de Viola Machete: essa viola dá samba", em São Francisco do Conde no dia de 2015.

> camisa, com a camisa no ombro. Essa é a imagem que fica na minha cabeça[71].

Segundo Jane Reis, o amor que seu pai demonstrava ter pelo samba chula era notório, a tal ponto, que afirma sem cerimônia: “meu pai tinha três paixões: a viola dele, o quintal dele e o grupo. Ele não amava os filhos dele, ele amava o samba chula”.

Tamanha dedicação ao samba não o deixa ser esquecido. Ao falar do mestre Zé de Lelinha, Zeca Afonso diz que, recentemente, compôs uma chula em homenagem ao amigo violeiro: “eu falei aqui um negócio de José, que eu me lembrei de Zé e escrevi ali, num caderno, eu escrevi uma chula, assim, de uma hora pra outra, diz assim:.

> Ô José, pega a viola, ‘paga’ a luz e fecha a porta
> Ô José, pega a viola, ‘paga’ a luz e fecha a porta
> Vamo pra Pitangueira cantar chula de primeira
> Do jeito que o povo gosta (ZECA AFONSO, 2015)

Depois de cantarolar esses versos, o mestre, emocionado, não conseguiu lembrar-se da parte da chula que corresponde ao relativo. Com a voz embargada, lamentou-se e começou a cantar outras chulas recém-compostas.

Nota-se claramente, que o violeiro Zé de Lelinha continua a ser uma grande referência para o Grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira. É comum presenciar os sambadores mais antigos referindo-se a ele e às suas habilidades com saudosismo. A grande representatividade do mestre fez com que o grupo realizasse, no dia 24 de maio de 2013 - ocasião em que se deu o primeiro contato direto com o grupo -, faustosa homenagem ao violeiro, na Câmara de Vereadores de São Francisco do Conde. O evento contou com a participação de representantes do poder público municipal, integrantes do grupo de samba chula ReconcaRio, do Rio de Janeiro-RJ, amigos e familiares do mestre homenageado.

No auditório da câmara, o grupo exibiu parte do seu acervo fotográfico, expôs antigas violas que pertenceram ao mestre Zé de Lelinha, apresentou um curta metragem sobre a trajetória dele e fez o lançamento da história em cordel “Zé de Lelinha e sua Lendária Viola Machete do Samba Chula, Patrimônio Cultural e Imaterial do Brasil”. O

[71]Entrevista concedida por REIS, Jane. Entrevista I [maio, 06/05/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2014.

delicado trabalho em cordel foi lido em voz alta por Victor Alvim, autor da história e pesquisador da cultura popular.

Como um dos pontos áureos da homenagem, o grupo recebeu das mãos do *luthier* pernambucano, Rodrigo Veras, uma réplica de uma das violas machete que pertenceram ao mestre. A nova viola machete, reproduzida no estado vizinho, ganhou ares de modernidade e recebeu uma entrada para amplificação do som, sendo a primeira viola machete a contar com a novidade.

Para fechar as homenagens ao mestre, falecido no dia 14 de setembro de 2008, houve apresentação de artistas locais e do Samba Chula Filhos da Pitangueira, em posse da nova viola machete, tocando-a pela primeira vez. A importância dada ao instrumento pelo grupo é extrema, motivo pelo qual o fez ficar sem se apresentar durante extenso período, pois não havia ninguém que tocasse a viola. Djalma Afonso relembra o episódio:

> Foi quando perdemos o nosso violeiro maior, o mestre Zé de Lelinha, o samba ficou parado um tempo por causa da viola machete, não tinha quem tocasse, porque a viola machete é o instrumento originário do samba chula e não se pode fazer um samba chula sem uma viola machete[72].

Para o mestre Zeca Afonso, não há possibilidade de apresentação do grupo sem a viola, segundo ele:

> (...) O machete é o principal. É uma viola de meia regra, um pouco maior que um cavaquinho, com dez cordas. Ninguém sabe tocar ela, só aqui no grupo. (...) outro dia veio aqui um rapaz de um grupo com uma viola 3/4, ele me pediu uma orientação, aí eu disse, em primeiro lugar eu vou lhe orientar, tire essa viola, se você quer participar de samba, tire essa viola, essa viola não é viola de samba, a viola se chama viola machete (bem enfático). (...) Peguei uma viola de meia regra e mostrei a ele, a viola é essa aqui[73]

Para solucionar o problema da ausência do tocador de viola machete, o grupo se mobilizou a encontrar um novo violeiro, que não demorou muito a chegar. Milton Primo, substituto do mestre Zé de Lelinha, conta como aconteceu sua inserção no grupo:

---

[72] Entrevista concedida por AFONSO, Djalma. Entrevista I [maio, 07/05/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2014.

[73] Entrevista concedida por AFONSO, José. Entrevista I [jan. 2013]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2013. Questionário.

> Bom, eu sou amigo de Djalma, filho de seu Zeca Afonso, há muito tempo. A gente cresceu juntos, sempre fui muito amigo de Djalma, e, eu encontrei com ele no ano de 2008, perguntei sobre as atividades do grupo e ele me disse que o grupo temporariamente tava com as suas atividades paradas, eu perguntei por quê? Aí ele disse "nosso mestre teve derrame, tá adoentado, e o samba tá parado". Eu já conhecia o mestre de vista, né, logicamente, e comecei a perguntar. Aí Djalma me disse, né, que Zeca, como mestre de samba, ele não aceitava fazer o samba com outro instrumento harmônico que não fosse a viola machete, né? Então, isso foi em 2008, foi aí então que Djalma, por ser muito conhecido meu e sermos amigos, por saber que eu era um músico autodidata e sabia que eu tinha um conhecimento da viola machete, Djalma me liga e diz, "olha, Zeca quer falar com você...". Me convidou pra ir na casa dele e ele me fez o convite, simplesmente perguntando se eu tinha interesse em ingressar no grupo, isso foi em 2008. E tô até hoje, né?[74]

Uma passagem minimamente curiosa, que faz referência direta à entrada de Milton Primo no grupo, é contada pela sambadeira Jane Reis. De acordo com o que relata, ela e mais outras três integrantes do grupo, que costumam frequentar um centro religioso de matriz africana, em São Francisco do Conde, teriam obtido a revelação, através de uma entidade espiritual, de que o grupo não precisaria mais se preocupar com o substituto do mestre Zé de Lelinha porque ele não tardaria a chegar. Segundo Reis, a entidade espiritual ainda teria afirmado que o novo violeiro não só estava a caminho, como tocaria a viola machete com a mão esquerda. Coincidência ou não, a revelação feita às sambadeiras pode ser comprovada ao se ver o violeiro Milton Primo tocar.

É importante salientar que, apesar do grupo ter passado por experiências difíceis nos últimos anos e sofrido algumas alterações internas na forma de transmitir seus conhecimentos, ele continua a manter, na atualidade, antigos métodos de reprodução e transmissão de saberes baseados na oralidade, imitação e reprodução dos movimentos do samba. O samba-música e o samba-dança, ainda continuam a ser transmitidos concomitantemente a outras atividades. Para entender esses processos, os ensaios se tornaram momentos interessantes para esse tipo de observação.

Nos trabalhos preliminares do grupo, pôde-se perceber que os sambadores veteranos se destacam e tendem a cuidar, mais detidamente, de questões voltadas ao samba-música e ao samba-dança. Tal o costume do grupo, cabe aos homens o cuidado com a escolha do repertório, a afinação dos instrumentos, e a organização dos músicos

[74]Entrevista concedida por PRIMO, MIlton. Entrevista I [maio. 10/05/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2014.

durante a atividade. Djalma Afonso enumera os instrumentos que, de acordo com a tradição do grupo, costumam ser tocados nas apresentações:

> Dois cantam a chula, que é a música principal, a primeira música que se chama chula. Mais dois gritam o relativo, que é uma resposta da chula que foi cantada.” **“**São dez instrumentos. Já começa com a viola manchete, né, principal instrumento do samba chula, um instrumento maior um pouco do que um cavaquinho, com dez cordas, tem o violão, que faz a marcação do ponteio da viola, são utilizados quatro pandeiros pra os gritadores da chula, vem a marcação, o tamborim couro de jiboia e um ‘tamborinzinho’ que a gente chama telecoteco aqui, pra diferenciar do tamborim couro de jiboia e uma maraca.[75]

Quase nenhuma, ou nenhuma intervenção com referência às tarefas das mulheres é feita pelos homens. Percebe-se que o papel de cada integrante é visivelmente marcado pela questão de gênero.

As mulheres, por sua vez, cuidam especificamente da execução do samba-dança e estão sempre atentas às sambadeiras mais jovens, prestando-lhes auxílio e instruções de como devem sambar, ou como devem entrar e sair da roda de samba como pede a modalidade chula. A tarefa de instruir as sambadeiras menos experientes acontece de forma muito natural, tanto que, para olhares menos atentos, algumas instruções passam despercebidas. Para nossa surpresa, durante um dos ensaios, Dona Irene e Dona Didi, sambadeiras veteranas, muito solicitamente informaram que, instruções sobre como entrar e esperar a vez de sambar são dadas com frequência às jovens sambadeiras. Vale ressaltar que Dona Didi, veterana do samba, por recuperar-se de uma cirurgia, não pôde sambar num dos ensaios, mas esteve presente, alegre, observando e trocando informações com as sambadeiras mais experientes.

Um aspecto interessante do ensaio remete-se à maneira espontânea com que os sambadores lidam com a atividade. Eles preparam o material – sem abrir mão da aparelhagem eletrônica - e começam a tocar ininterruptamente. A naturalidade com que tocam e cantam, sem fazer pausas ou intervalos, induz-nos a acreditar que nenhuma necessidade há para que o grupo se reúna e ensaie. O que mais deixam transparecer é que eles usam o ensaio apenas como um subterfúgio para que estejam juntos, felizes e saltitantes, fazendo o samba. O mesmo pode ser observado dos curiosos que se reúnem para assistir.

---

[75]Entrevista concedida por AFONSO, Djalma. Entrevista I [maio, 07/05/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2014..

O fato do grupo marcar ensaio para que os sambadores se reúnam, remete-nos à antiga memória daqueles que diziam que as pessoas, no passado, reuniam-se com bastante frequência para sambar, prática que se tornou cada vez mais rara na contemporaneidade. Dona Adélia Prado, 99 anos, irmã do mestre Zé de Lelinha, confirma que antigamente tinha samba a qualquer hora:

> Às vezes tinha samba na brincadeira, pra quem gostava de samba. E qualquer hora que a gente quisesse fazer uma brincadeira, qualquer hora a gente formava um samba. (...) e unia gente assim, quando eu e você e dizia, vamos formar um samba hoje? Aí formava o grupo e fazia aquele samba (...)[76].

Em consequência das alterações do contexto sociocultural da região, sobretudo na segunda metade do século XX, como já foi discutido (SANSONE, 2005-2006), a rotina dos sambadores mudou, fazendo com que eles não conseguissem mais se reunir com tanta frequência. Nesse sentido, a patrimonialização do samba de roda, que trouxe ares de profissionalismo para muitos grupos, quebra a rotina e obriga os sambadores a se encontrarem, ainda que furtivamente, para ensaiar.

Observa-se que, todas essas atividades e ações tornaram-se estratégicas para a manutenção do samba chula e dos aspectos tradicionais endógenos ao grupo. Como reforço para essa manutenção, o grupo também dá destaque à figura da sambadeira como protagonista do samba, cabendo somente a ela a execução dos passos da dança. Interrogado sobre a questão, mestre Zeca Afonso afirma que a dança das mulheres é remetida a uma "tradição africana" trazida pelo tataravô quando deportado da África. Sem saber exatamente sua origem, correndo o risco de contribuir para a invenção ou a reinvenção dessa tradição (HOBSBAWN, 2012), ele confirma que apenas às mulheres é dado o direito de sambar, e que os homens, em sinal de respeito, devem interromper o canto até que todas se apresentem.

Para Jane Reis (2014) "essas são as regras, as normas de dentro do grupo, da tradição, que tem que ser respeitada.". Algumas sambadeiras orgulham-se ao dizer que o Grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira é o único grupo de samba chula a ter exclusivamente mulheres na dança. Pôde-se perceber, através de suas inferências, que a dança, enquanto expressão cultural que reúne simultaneamente a corporalidade, a

[76]Entrevista concedida por REIS, Maria Adélia. Entrevista I [jun. 09/06/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2014.

sensualidade, a musicalidade e a religiosidade, representa, para elas, muito mais do que um simples divertimento.

5.5 Os Filhos da Pitangueira na Pós-Patrimonialização

De acordo com o que foi observado acerca das atividades atualmente realizadas pelo grupo, pode-se dizer que elas se encontram em categorias de execução bastante diversificadas. Para realizá-las, seus integrantes se articulam de diferentes maneiras, com vista a garantir que todas sejam cumpridas. Algumas, como verificamos, já são realizadas há anos pelo grupo e, desde sempre, fazem parte do seu repertório. Mas, de acordo com o que revelaram os sambadores, muitas atividades passaram a se tornar cada vez mais intensas e a diferenciar-se entre si, em consequência dos processos de transformação pelos quais o samba de roda vem passando na última década, como já foi discutido.

Em decorrência disso, o Grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira tornou-se cada vez mais visado e passou a estabelecer contato com um contingente maior de pessoas. Para se comunicar com o crescente público, o grupo percebe que limitar-se a promover o samba chula apenas por via da oralidade, como era o costume, passou a não atender tão eficazmente às novas necessidades, obrigando-o a lançar mão de mecanismos mais modernos de comunicação até então não explorado por ele.

Diante disso, o grupo passou a se dedicar de forma mais intensa às atividade de divulgação por meio de vias alternativas. Sobre essa experiência, Milton Primo confirma:

> Eu, geralmente, sou a pessoa que cuida mais dessa parte de divulgação, né, como agente cultural do grupo, né? Eu tenho esse cuidado, eu tenho um acervo já muito grande de fotografias, áudio, apresentações em vídeo. Nós conseguimos aprovação em um edital via Fundação Cultural, conseguimos gravar um CD e também concorremos com toda a categoria musical do estado da Bahia. Hoje nós temos dois CDs gravados em estúdio, encarte profissional, então, essa também é uma preocupação nossa, até pra perpetuar e deixar o legado digno de seu Zeca Afonso, que já tá quase com 80 anos, deixar um trabalho bacana da sua obra e dos mais idosos do grupo. Temos um perfil na rede social, né, como a associação (Zé de Lelinha) também tem e e-mail, logicamente, nós estamos antenados[77].

[77]Entrevista concedida por PRIMO, MIlton. Entrevista I [maio. 10/05/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2014.

Retomando a ideia posta por Rubim (2007) acerca da mercantilização da cultura, que traz a tecnologização como parte integrante do seu processo, verifica-se que os sambadores contemporâneos lançam-se sem restrições às novas formas de produção, em que a cultura é produzida industrialmente e reproduzida em série, mesmo quando a lógica do mercado não parece ser a principal preocupação. Verifica-se, no entanto, que a decisão por parte dos sambadores em tornar seus trabalhos mais viável midiaticamente através da gravação de CDs e outras mídias, é a de fazer com que o samba de roda, em suas diferentes modalidades regionais, torne-se mais popular. Popular, no sentido que Hall (2013) considera mais próximo do senso comum, ou seja, no que se refere àquilo que as massas costumam escutar, comprar, ler, consumir de maneira geral, ou seja, uma definição de popular que corresponde à ideologia do mercado consumidor.

Dessa forma, visando contribuir ainda mais com a popularização do samba chula, o grupo também passou a registrar momentos dos sambadores em contextos como ensaios e conversas informais. Há alguns anos, Primo passou a divulgar o trabalho na Internet e, desde então, conta que passou a estar presente nos principais momentos do grupo portando uma câmera filmadora para registrar os principais momentos.

Fazendo também parte do trabalho de promoção e apoio ao samba de roda, o grupo Filhos da Pitangueira costuma estar presente em congressos, seminários, oficinas e outras atividades voltadas para o estudo e divulgação de práticas culturais populares, dentro ou fora do município. Para ilustrar essas atividades, Primo faz questão de citar algumas participações do grupo e da relação de parceria que ele mantém com um grupo de fora do estado:

> Recentemente, eu, como pesquisador, fui convidado pelo SESC, através da Casa Mestre Ananias, que é um espaço cultural independente, onde eles ministram aulas, oficinas de capoeira..., É um centro de referência da cultura baiana em São Paulo, SESC Vila Mariana, então eles nos convidaram, a gente foi, passou lá sete dias pra fazer palestras, falar da viola machete, como é o samba chula, suas características, suas vertentes, né, e também podemos falar do convite que nós recebemos do Rio de Janeiro, do ReconcaRio, que é outro grupo de samba de roda que também faz uma espécie de referência às manifestações culturais da Bahia, eles têm lá oficina com jovens, desenvolve também o samba chula, o samba de roda, o samba corrido e outras atividades culturais, a gente sempre faz intrcâmbio[78].

[78]Entrevista concedida por PRIMO, MIlton. Entrevista I [maio. 10/05/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2014.

Quando os convites para participar de eventos culturais são direcionados aos sambadores, a exemplo dos supracitados, o grupo costuma enviar representantes ou mesmo comparecer *in loco* para dar demonstração do samba.

> Recentemente a gente teve na UNILABE, que é a Universidade Luso-Afro Brasileira, a convite do coordenador do curso de cultura, a gente fez uma palestra sobre a viola machete, da manifestação cultural afro-brasileira, o samba chula, e estava lá praticamente a metade também do grupo de samba chula dos Djalma Afonso, o filho dele, seu Pedro, que é irmão de Jane, Jane, eu estava lá[79].

Em geral, os sambadores que se incumbem da tarefa de divulgação do samba chula são Milton Primo, Jane Reis, Djalma Afonso e o líder do grupo, mestre Zeca Afonso (2014), que não se furta a aceitar convites: "Quando a faculdade me pede pra ir lá falar, o pessoal da faculdade, aí, liga pra mim, aqui na minha casa, pra eu ir lá, pra dar uma palestra, eu vou, é só chamar".

5.6 Filhos da Pitangueira – do samba no chão ao samba de palco

Entre as atividades mais valorizadas pelos sambadores do grupo estão os shows, que geram sempre grande expectativa. Para esses momentos, as providências e tarefas são divididas entre os componentes geralmente no último ensaio, quando decidem sobre questões práticas relacionadas ao evento, como, o translado dos integrantes, repertório, figurino, os horários, entre outras providências minuciosas. Tudo é decidido em conjunto para que não haja surpresas desagradáveis antes e no momento das apresentações. Sobre os shows que são realizados em âmbito local, Djalma Afonso revela:

> Olha, sinceramente, eu particularmente gosto muito de me apresentar na minha cidade, tá entendendo, em festas pro povo. Eu tenho isso por mim, a gente se apresenta e é bem tratado também. (...) Eu gosto muito de me apresentar aqui, porque tem muitas pessoas, as antigas, que respeitam muito o nosso trabalho. Sempre que a gente se apresenta, eles tão lá, prestigiando, e, por conta disso, a gente se sente bem com essas pessoas de idade que sabe o que é, que conviveu com aqueles

[79]Entrevista concedida por PRIMO, MIlton. Entrevista I [maio. 10/05/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2014.

> antepassados da gente um bom tempo e hoje prestigia o nosso trabalho, isso é muito importante.[80]

Apresentar-se em teatros, palanques e eventos festivos, dentro ou fora da cidade, faz parte de uma rotina que se iniciou para o grupo ainda numa época em que experiências como essas eram consideradas raras para grupos de samba de roda. No entanto, após a patrimonialização, tais experiências se intensificaram e exigiram uma nova postura por parte dos sambadores. Há eventos, por exemplo, em que os sambadores são entrevistados por jornalistas da TV, pousam ao lado de figuras políticas importantes e tiram fotos diversas com o público.

Apesar dos resultados positivos apontados, Djalma Afonso lamenta ainda o fato do samba de roda não ter conseguido alcançar o devido reconhecimento, quando, por exemplo, os grupos são contratados para se apresentar em eventos de grande porte. Segundo ele, concorrer com atrações valorizadas pela cultura de massa é quase inconcebível no momento. Essa situação de disparidade, leva-nos a considerar o fenômeno da mercantilização da cultura, que, como observa Rubim, liga-se de maneira íntima ao desenvolvimento da chamada indústria cultural e da concepção capitalista sobre os bens culturais e simbólicos. A indústria cultural contempla o capital.

Apesar disso, Djalma Afonso, confirma que:

> O grupo já fez muito show, já se apresentou em vários lugares já, há muito tempo a gente vem fazendo show. Começamos aqui mesmo, pela cidade, e depois fomos apresentando em outros lugares, até com o apoio da prefeitura mesmo. Mas de dez anos pra cá, a coisa deu uma acelerada boa, a gente já rodou o Brasil todo, entendeu? E toda hora o grupo tem uma coisa pra fazer, né só samba não, é uma palestra, é uma apresentação, é uma oficina, e aí vai[81].

Como consequência das apresentações, o grupo ficou mais conhecido e passou a circular mais intensamente pelo Recôncavo. Dessa forma, o contato do Grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira com outros grupos e instituições privadas ou governamentais, passou a se tornar mais frequente. Assim, despontando como um expoente nesse novo cenário que se forma em decorrência da hipervisibilidade dada ao samba de roda, o grupo

[80]Entrevista concedida por PRIMO, MIlton. Entrevista I [maio. 10/05/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2014.

[81]Entrevista concedida por AFONSO, Djalma. Entrevista I [maio, 07/05/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2014.

é reconhecido e escolhido pelo Serviço Social do Comércio – SESC – para participar do Projeto Sonora Brasil[82], apresentando-se no Teatro SESC Pelourinho, centro histórico de Salvador, e mais outras 17 capitais brasileiras. Para o mestre Zeca Afonso, a escolha do grupo teve um único motivo: "O verdadeiro grupo de samba chula é o nosso. Existem muitos grupos por aí, pelo Recôncavo, mas eles não fazem a chula, é mais o samba de roda, tanto é que nós fomos os escolhidos pelo projeto "Sonora Brasil"[83].

De acordo com Sandroni (2010), o grupo:

> Era de fato um dos grupos mais sólidos entre aqueles apresentados no CD de 2006. Ademais, tratava-se do único grupo do CD apresentando um machete, tocado por Zé de Lelinha. Os "Filhos da Pitangueira" despertavam, graças ao instrumento, uma curiosidade especial entre os grupos de samba de roda. (SANDRONI, 2010, p. 382)

Para o antropólogo, uma possível resposta para a escolha do grupo pelo SESC partiu da visibilidade que o samba de roda passou a ter depois que o IPHAN, em 2006, realizou algumas ações de promoção e apoio ao samba de roda. Entre vários materiais de divulgação, a instituição financiou a produção de um CD com 14 grupos de samba da região, entre os quais se destacava o grupo Samba Chula Filhos da Pitangueira; o dossiê de candidatura; além da publicação de um livro "contendo o texto do dossiê de candidatura enviado à UNESCO, acompanhado de DVD (Sandroni & Sant'Anna, 2007)". Todo esse material foi distribuído nacionalmente em instituições culturais, como bibliotecas. De acordo com o pesquisador:

> Essas publicações ajudaram a tornar mais conhecido o samba de roda por uma parte do público de fora da Bahia. Elas também chegaram às mãos de alguns programadores de redes de difusão cultural com gosto por "músicas tradicionais". Um desses programadores era o da "Sonora Brasil", uma programação anual de *shows*/concertos realizado pelo Sesc, com sua enorme rede de teatros em todo o país. Esse programador decidiu convidar um grupo de samba de roda para participar do "Sonora Brasil" de 2006. (...) o grupo escolhido iria realizar uma enorme turnê, com mais de cinquenta espetáculos de Norte a Sul do Brasil, durante mais de dois meses. (SANDRONI, 2010, pp. 379-380)

[82]Por intermédio desse projeto, grupos nacionais, identificados com o desenvolvimento histórico da música no Brasil, dos primórdios aos tempos atuais, circulam anualmente pelo país, levando apresentações de grande qualidade tanto às capitais quanto às cidades do interior. Cf. revista Sonora Brasil, 2006, p. 1.
[83]Entrevista concedida por AFONSO, José. Entrevista I [jan. 2013]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2013.

Observa-se que, como consequência da patrimonialização, o grupo passou a se articular de maneira mais organizada e passou a programar suas atividades com mais antecedência. Mesmo o Grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira, que já tinha incluído em seu currículo muitas apresentações, precisou adaptar-se às novas demandas. Apresentar-se em lugares cada vez mais distantes, por exemplo, passou a ser uma realidade constante nos primeiros anos pós-patrimonialização. Dona Lindaura Ribeiro, 73 anos, declara:

> Os tipos de eventos que me agrada é sambar em palco, certo? Em hotéis, assim. Eu já viajei o Brasil todo com o grupo, em 2006, viajamos três meses fazendo uma turnê e não teve um dia que nós sambasse, assim, em porta de bar, a gente nunca foi chamado pra tocar em porta de bar e sabem que nossa origem não participa desse tipo de samba, que nem convidam, certo? Não convidam. E se convidar a gente diz "não", esse aí não tem acerto, pode ser o dinheiro que for, cinco, dez mil, a gente não vai tocar em porta de bar, porque porta de bar dá muita bagunça, falta de respeito, então, vai tirando o brilho do samba, brilho do nosso trabalho, não é? (...) O nosso samba tem uma origem a zelar.[84]

Após a turnê do SESC, o samba de roda como um todo passou a ficar mais conhecido fora do Recôncavo, já era possível dizer que ele estava entrando para o *showbiz* "mesmo se se tratava, no caso, de um *showbiz* muito *soft*, funcionando num contexto associativo e subvencionado" (SANDRONI, 2010, p. 382).

5.7 Os Filhos da Pitangueira no samba com os Poderes Públicos

As atuações do grupo fora do Estado repercutiram durante muito tempo entre os grupos de samba. Isso porque, a hipervisibilidade proporcionada pela turnê, fez com que o grupo ganhasse mais força frente o poder público local. Atualmente, o grupo conta com o apoio da prefeitura em algumas atividades, através da Secretaria de Cultura do Município, que o reconhece como importante representante cultural do município:

> Olha, esse grupo, ele tem uma importância muito grande pro município, porque, se hoje o samba de roda é reconhecido lá fora, nós devemos ao samba de roda Filhos da Pitangueira. Principalmente para a Secretaria de Cultura, ele já virou um patrimônio, pelo seu tempo, pela sua história, pela sua luta, pela sua dedicação, né, e por ter levado o nome

[84]Entrevista concedida por ROCHA, Lindaura Rocha. Entrevista I [maio, 07/05/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2014.

> da cidade (...), eles foram os que saíram, quebraram essa barreira, saíram da cidade de SFC e viajaram o "mundo" levando o nome da nossa cidade, então, a importância dele pra cultura é muito grande.[85]

Parte dessa importância foi conquistada à base de conversas e negociações com o poder público local. Numa dessas negociações, a sambadora Jane Reis obteve o apoio da prefeitura para criar a Associação Zé de Lelinha. Para ela, a iniciativa do projeto foi a de "manter viva" a memória do pai: (...) Não vou deixar isso se acabar. Através do apoio da prefeitura, já consegui apoio para construir a Fundação José Vitório dos Reis, e vamos conseguir muito mais coisas."

5.7.1 Casa do samba de SFC

Como extensão da Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia – ASSEBA - no município de São Francisco do Conde, está a Fundação José Vitório dos Reis, nome dado à Casa do Samba do município, que realiza sólido trabalho de articulação entre os sambadores locais.[86]

À frente dos trabalhos da fundação, conhecida por todos como Associação Zé de Lelinha[87], alguns membros integrantes do Grupo de Samba Filhos da Pitangueira dedicam parte do seu tempo para realizar tarefas ligadas à instituição. Jane Reis é uma das sambadeiras comprometida com as atividades ligadas à associação e está se empenhando, segundo informou, para ampliar o acervo de livros e fotografias. Bastante solícita, apresentou-nos réplicas de antigas violas machete, que pertenceram ao seu pai e afirmou que está esperançosa em relação a futuros projetos envolvendo oficinas de viola.

Com o trabalho na associação, a sambadeira passou a acumular tarefas. Atualmente, ela é a representante direta dos 13 grupos de samba de roda, registrados até 2014, na Casa do Samba local, quando estes precisam de representante fora do município. Sobre essa atividade, em particular, a coordenadora afirma que, após o trabalho da

[85]Entrevista Sandra Pitanga gravada em aparelho eletrônico em 10/07/2014- ver referencia - Sandra Jesus Pitanga - Secretára de Cultura do Município de São Francisco do Conde.

[86]O pequeno acervo da instituição fica localizado no salão principal da Casa do Samba, ao alcance dos associados. Nele encontram-se livros didáticos de história, fotografias de grupos de samba, fotografias de eventos, uma pesquisa acadêmica sobre o samba, de Petry Lordelo, recortes de jornais e revistas trazendo matérias relacionadas ao samba de roda, entre outros materiais de consulta. No acervo encontra-se também uma antiga viola machete que pertencia ao violeiro Zé de Lelinha.

[87]Nome comumente empregado pelos sambadores para se referirem à Casa do Samba de São Francisco do Conde.

associação, a comunicação entre os grupos aumentou consideravelmente, bem como o intercâmbio entre grupos de outras localidades também: "(...) o trabalho da associação tá sendo muito bom, eu gosto demais, apesar de dar muito trabalho, né, mas é muito gratificante. Nós viajamos pra fazer encontro de samba e vice e versa, né" (JANE REIS, 2014)?

Com entusiasmo, a sambadeira divulga o calendário cultural do município e chama a atenção para o fato de que a Associação Zé de Lelinha participou da elaboração da programação, propondo datas e levando sugestões dos grupos locais às reuniões na Secretaria de Cultura. Sobre os eventos, ela confirma:

> Ó, nós temos agora em novembro, o Festival de Samba de Roda do Recôncavo Baiano, aqui, em São Francisco do Conde. Em outras cidades também, vão fazer. E temos também o carnaval, né, que tem apresentações com os grupos. O São João também, e São Pedro. Os grupos tão sempre se apresentando em festas tradicionais, como, por exemplo, na Queima da Palhinha, no dia 6 de janeiro, na Associação Zé de Lelinha. O bloco Filhos de Zé, que sai 29 de junho, e os festejos de Cosme e Damião e Lindroamor Axé. Eu acredito que após a Associação Zé de Lelinha a coisa teve um andamento muito grande. Principalmente com o apoio também da ASSEBA, e depois que a associação foi inaugurada como Rede do Samba, entre as 14 Casas do Samba do Recôncavo Baiano. (...) A Associação Zé de Lelinha ficou como o centro do município. Como em Cachoeira ficou centralizado na casa de dona Dalva, então cada casa da Rede do Recôncavo ficou localizada na casa de um mestre, sendo ele falecido ou não.[88]

Ao cumprir uma das determinações previstas no Plano de Salvaguarda, a sambadeira afirma que todas essas ações são importantes e que as oficinas de samba com os grupos-mirins[89] o são de igual maneira para a manutenção do samba chula. Segundo Jane Reis, é preciso garantir que esses espaços se mantenham abertos e disponíveis à comunidade.

> O nosso grupo mirim começou tem dois anos. É um trabalho com as crianças da comunidade da Pitangueira, onde nós temos já um grupo de sambadeiras mirim. E esse ano, né, agora em 2014, nós já estávamos fazendo um trabalho muito importante com algumas crianças também das oficinas e já separamos alguns alunos que se identificam com alguns instrumentos de corda, como o violão e viola, e instrumento percussivo.

[88]Entrevista concedida por REIS, Jane. Entrevista I [maio, 06/05/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2014.
[89]Grupos-mirins... no plano de salvaguarda

> Sambadeira-mirim, nós temos 12; e crianças, é, tocador-mirim, nós temos uma base de 18 a 20 alunos. De 7 a 15 anos.[90]

Há três anos atuando na associação, Jane Reis faz planos para o futuro. De acordo com ela, o serviço realizado na Casa do Samba local deveria ser remunerado, uma vez que exige muita dedicação e tempo. Há alguns anos, a preocupação da sambadeira se resumia a ensaiar e sambar nas apresentações do grupo, mas atualmente ela divide o seu tempo entre várias outras atividades ligadas ao samba de roda no município.

Pedro Reis, irmão de Jane Reis, sambador capaz de tocar vários instrumentos de percussão no grupo, sente-se feliz ao também prestar serviços à associação e colaborar na execução de trabalhos internos. Segundo declarou, sente-se útil ao auxiliar os alunos nas oficinas de percussão. A exemplo de Pedro, o violeiro Milton Primo também participa das atividades da casa, principalmente nas que se referem às oficinas de viola machete.

Ao presenciar uma reunião entre a sambadeira Jane Reis e o violeiro Milton Primo na Associação Zé de Lelinha, no final de 2014, foi possível perceber que havia grande inquietação por parte deles em relação a aprovação de projetos que a instituição aguardava resposta. Um desses projetos, em especial, referia-se à continuidade da oficina de viola machete. Sobre a importância das oficinas dentro da associação, Primo declara que muitos esforços são feitos para garanti-las:

> Eu fui vice-presidente da associação, eu trabalhava como voluntário, oficineiro, com os jovens da comunidade e nos inscrevemos num projeto da prefeitura municipal e esbarrou justamente aí, há uma lei na licitação onde proíbe que pra celebrar convênios com o poder público nenhum membro da associação e da diretoria pode ser servidor a nível federal, estadual ou municipal, eu sou servidor municipal, então, já tava pra ser aprovado na Secretaria de Cultura e esbarrou justamente na parte jurídica. Eu tive que renunciar à vice direção pra que Jane, a filha de seu Zé, viesse a ser a presidente e aí, sim, aí as coisas caminharam, o projeto ainda tá em tramitação esperando o edital pela Secretaria de Cultua local, pro ano que vem[91].

De acordo com Hall (2013), a influência de formas impostas como essas, oriundas da lógica cultural dominante, são sentidas pela cultura popular, pois trata-se de um efeito

[90]Entrevista Jane Reis, São Francisco do Conde, 2014. A coordenadora da Associação acrescentou ainda que nas oficinas eles fazem apresentações de figurinos, de roupa do grupo e apresentações de capoeira. Nas oficinas de percussão, são ensinados os manejos da marcação, pandeiro e tamborim. Segundo ela, atenção especial é dada à viola machete por ser um instrumento de difícil execução e nem todos aprendem a tocar com facilidade.

[91]Entrevista concedida por PRIMO, MIlton. Entrevista I [maio. 10/05/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2014.

concreto de dominação cultural. Para o autor, existe um embate no campo cultural, constante e desigual, partindo da cultura dominante, provocando desorganização e reorganização da cultura popular, no sentido de dominá-la, cercá-la.

5.8 Projeto Essa Viola dá Samba

Enquanto a Associação Zé de Lelinha aguarda o resultado da inscrição no edital público municipal para 2015, outro projeto, que havia sido inscrito pelos sambadores e visava o mesmo fim, foi aprovado. Para afastar ainda mais a ameaça de desaparecimento da viola machete, no dia 31 de outubro de 2014, foi inaugurada na cidade de São Francisco do Conde, a sede do projeto "Oficina de Viola Machete: essa viola dá samba", que tem como objetivo, dar continuidade a uma das linhas de ação do Plano de Salvaguarda:

> A Petrobrás lançou uma política de editais chamada "Petrobrás Comunidades" onde ela tem sua área de exploração, Candeias, Mataripe, Madre de Deus, Catu, Pojuca, São Francisco do Conde, então, nós concorremos, né, nesse setor. Eles aprovaram cinco, entre eles, o da associação, que é o projeto Essa Viola dá Samba.(...) O principal objetivo do projeto é a salvaguarda desse patrimônio. Hoje, a gente encontra dificuldade pra trabalhar, como oficineiro, na reintrodução da viola, porque ela é artesanal, você não encontra ela em uma loja pra ser adquirida. O último construtor foi o senhor Clarindo dos Santos, que morava em Santo Amaro, morreu em 1980, então, já vai fazer 40 anos, né? Então, morreu quem construía, morreu quem tocava, praticamente, hoje você não encontra mais violeiros. Então, qual foi a válvula principal do projeto? A construção da viola, a reintrodução dela e a preservação do saber tocar dentro do universo do samba chula. Esse é o direcionamento principal desse projeto, né? E aí, esses meninos que vierem a aprender, eles serão capacitados para reintroduzir a viola nas comunidades de samba, nos novos grupos que vierem a aparecer, já tradicionais, né?[92]

A inauguração do projeto foi realizada com solenidade. Na ocasião compareceram, o secretário de cultura do município, o coordenador geral da ASSEBA, Guda Moreno, representantes da Petrobrás, pesquisadores, entre outros convidados que discursaram em plenária. No encerramento, houve a apresentação do grupo, com a

[92]Entrevista concedida por PRIMO, MIlton. Entrevista I [maio. 10/05/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2014.

demonstração do samba chula. Apesar do projeto atender a uma das ações voltadas para a salvaguarda da viola machete, prevista no Plano de Ação, o violeiro afirma:

> Não teve intervenção nenhuma do IPHAN, foi um projeto independente, inscrito por nós, associados, em parceria com o luthier pernambucano Rodrigo Veras, que veio ao Recôncavo também pesquisar. Mas parceria efetiva mesmo só com a Secretaria de Cultura do Município, que dá apoio logístico, com o som, decoração pros eventos e o trabalho mesmo dos associados, né?[93]

Observa-se que, em sua versão mais moderna, as violas machete vêm sendo reproduzidas com um recurso que até então era inexistente nesse tipo de viola: uma entrada para amplificação do som. A decisão, a princípio, gerou preocupação nos coordenadores do projeto. Houve, por parte deles, o receio de que, ao captar o som por meio de um amplificador eletrônico, alguma mudança substancial fosse provocada na sonoridade característica da viola, vindo a descaracterizá-la. De acordo com eles, a novidade não apresentou interferências significativas no som, e a partir de então, o *plug* de amplificação continuará a ser acoplado no instrumento e deve possibilitar que a viola machete garanta seu lugar de forma definitiva ao lado do cavaquinho e do violão paulista nas apresentações de samba para grandes públicos. Primo ressalta algumas outras adaptações sofridas pelo instrumento nessa nova etapa de revitalização:

> Olha, em termos de madeiramento, Fred, segundo seu Clarindo - há registro escrito, ele utilizava o cedro na escala; o jacarandá, que é uma madeira mais dura; utilizavam pinho para o tampo, pra sonoridade, né? Agora, logicamente que o encordoamento hoje não é o encordoamento de cinquenta anos atrás ou até do século passado. Hoje as violas são de cravelha, tarraxas, que a afinação é precisa, antigamente elas não tinham esse recurso. Antigamente era de madeira, onde você enroscava e tinha que, ou subia muito ou baixava muito, afrouxava, isso era muito complicado, você pode ver (aponta para uma viola) aquela viola, é cravelha, né? Aquela viola tem uns cinquenta anos, Pedro[94] tá perto disso, e ele diz que, era pequeno e já carregava essa viola (risos). Então, com referência à madeira, a gente tenta seguir o número de trastes, a escala, a afinação é seguramente a que a gente herdou deles, é a natural[95], né? Agora, logicamente, cravelha, tarraxa, encordoamento, logicamente, não segue o padrão antigo (MILTON PRIMO, 2014).

---

[93]Entrevista concedida por PRIMO, MIlton. Entrevista I [maio. 10/05/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2014.

[94]Um dos vinte e oito filhos do violeiro e mestre Zé de Lelinha, tocador de viola machete.

[95] A expressão "afinação natural" para os tocadores de viola machete, refere-se à afinação padrão dessa viola, preferida tanto pelo mestre Zé de Lelinha, como pelo mestre Milton Primo. Entre outros tipos de afinação encontram-se a "retinta, travessa e sétima". Quanto às tonalidades, de acordo com Primo, o sol

A reprodução da viola machete finalmente voltou a ser uma realidade. Com referência à quantidade de instrumentos reproduzidos nos últimos anos, Milton Primo assegura que atualmente já é possível encontrar uma quantidade considerável delas:

> Olha só, Fred, eu tive conhecimento, segundo o dossiê, há dez anos, que eles catalogaram cinco violas no Recôncavo. Aquela ali (aponta para uma das violas do acervo da associação), eu acho, seguramente, tem uns 80 anos. A ASSEBA de Santo Amaro aprovou um projeto similar a esse nosso, onde eles também fizeram uma luteria e ensinaram os meninos a tocar, né? Nessa produção, se eu não me engano, foram feitas dez violas. Eu já encomendei a seu Tonho de Duca, que também é um construtor daqui, umas cinco violas, né, já se vão umas quinze; em Maracangalha eu sei que tem viola machete, na ilha de Itaparica tem, então... Em Santo Amaro, eu sei que tem uns dois ou três. Nós, aparecendo agora com esse projeto, nós vamos introduzir dez violas para os alunos: cinco violas nós vamos destinar a mestres de comunidades circunvizinhas, que não tem a machete: seu Clarino, seu Aurino, Zé Carpino... Cinco nós vamos doar pra esse comércio, vai ser, digamos, pra oficina caminhar com recursos, vão ser vendidas pelos alunos. Essa receita vai ser destinada para aumento de renda dos próprios alunos, não vem pra associação não. Então, eu acredito que em torno de trinta a trinta e cinco violas machete, eu tenho certeza que já existe hoje.[96]

O projeto deve prosseguir até 2017, com a meta de construir 20 violas, o que tem chamado a atenção dos sambadores mais jovens do grupo, como Deni Gomes:

> Ô, eu acho bem legal, viu? Uma vez eu participei de uma, mas não consegui ficar até o final, que aconteceu lá em Santo Amaro, não consegui porque eu tinha outras prioridades pra fazer, e nessa aqui, eu não consegui de novo, tô chateado, porque eu queria tá aqui também aprendendo a construir uma viola, porque eu achei muito legal o espaço, o ambiente, os materiais, achei muito legal. [97]

A realização desse projeto, demonstra o interesse, cada vez mais crescente do Grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira em se tornar referência nessa atividade na região:

---

maior, outros preferem em "baixão", que é um tom para se cantar mais confortavelmente, usando mais os graves.

[96]Entrevista concedida por PRIMO, MIlton. Entrevista I [maio. 10/05/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2014.

[97]Entrevista concedida por GOMES, Deni. Entrevista I [maio. 09/05/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2014.

> Olha, eu tento fazer um trabalho muito sério, né? A gente fica até lisonjeado hoje, por ser uma referência dentro do Recôncavo, pra falar e pra expor a viola machete. A gente já recebeu convites pra ir pro Rio de Janeiro ministrar oficinas no SESC, convites pra entrevista, dissertação de mestrado, então, pra mim é motivo de orgulho. É fruto de um trabalho, né? Então, eu acho isso extremamente válido e fico orgulhoso disso[98].

Se há quase cinco décadas o grupo trabalha com a missão de ser um representante das tradições culturais populares no município e região, há pelo menos um quarto desse tempo, seus representantes descobriram potencialidades diversas. Ser sambador, para eles, na contemporaneidade, implica em realizar um conjunto de atividades que se somam à arte de cantar e sambar a chula. Mas, como eles mesmos dizem, o trabalho mais pesado não ocorre durante todo o tempo. Há locais e momentos em que o samba de roda ainda acontece sem que os sambadores se reúnem com o rigor das apresentações do cotidiano, como nos carurus dedicados a santos.

5.9- Samba Chula Filhos da Pitangueira no caruru de santo

Dona Irene de Jesus, sambadeira do grupo, herdou de família o ofício de rezadeira. Devota dos santos católicos Santa Bárbara e São Cosme e São Damião, ela oferece anualmente em sua residência, um caruru em homenagem a eles, sempre no início do mês de dezembro. O banquete é servido não sem antes obedecer à ritualística de rezar para os santos. Depois da reza, esse prato típico da culinária baiana é servido a sete crianças e depois aos adultos. Após a degustação, dão-se início aos festejos com a execução do samba de roda, que na casa de dona Irene não tem hora para acabar.

Observa-se que o caruru na casa da sambadeira, possibilitou o encontro de pessoas para rezar, comer e se confraternizar no samba. Não há sambadores representando grupos, não há indumentária, não há divisões. Os sambadores se encontram e se misturam anonimamente, revezando-se na arte de tocar e sambar, como pôde ser observado. Homens e mulheres sambam. Durante o festejo, os sambadores se revezam nos instrumentos, tanto os que pertencem a grupos registrados oficialmente na ASSEBA,

[98]Entrevista concedida por PRIMO, MIlton. Entrevista I [maio. 10/05/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2014.

como também os que não pertencem a nenhum grupo específico. Observamos que o samba, quando acontece nas residências dos sambadores, é marcado pela espontaneidade e não está atrelado à ideia de que há grupos fechados, ou de que o samba de roda da Bahia foi institucionalizado, não há divisões. No atual cenário, os espaços de atuação e apresentação dos grupos parecem estar muito bem demarcados, mas as casas dos sambadores quebram essa lógica e parecem funcionar como nichos de resistência a ideia de fragmentação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As reflexões apresentadas neste trabalho fazem parte de um estudo que teve como um dos principais interesses, colocar em evidência aspectos relacionados à institucionalização do samba de roda da Bahia, há dez anos. A ideia surgiu a partir da observação de atividades desenvolvidas no e pelo Grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira, dentro do município de São Francisco do Conde, local em que o grupo se dedica a realizar diferentes atividades relacionadas à proteção e manutenção da única modalidade de samba que executam: o samba chula. Essa particularidade provocou alguns questionamos: terá a patrimonialização do samba de roda pelo MINC/IPHAN, promovido transformações significativas no modo do grupo realizar seus trabalhos na atualidade? Ao julgar necessário obter informações sobre a questão de forma mais criteriosa, houve a decisão de se acompanhar o referido grupo, para, através da obtenção dos dados catalogados, confirmar ou refutar as impressões que surgiram acerca do assunto.

Fechada a parceria e iniciada a observação participante, as comprovações do que se buscava encontrar gradativamente começaram a aparecer. A primeira constatação que se teve foi a de que o grupo de samba é formado por atores sociais dinâmicos, de diferentes faixas etárias e com diversas pessoas ligadas à mesma família. A constatação seguinte, foi a de que o grupo está envolvido numa quantidade expressiva de diferentes atividades voltadas para a manutenção do samba chula dentro do município em que estão sediados.

Um bom exemplo demonstrado pelo grupo, que aqui é retomado como forma de tornar evidente algumas das principais comprovações que foram obtidas a partir do estudo teórico, refere-se ao evento “Samba Chula Cordel & Cinema”, através do qual ocorreu o primeiro contato direto com o gruo. Nesse acontecimento, os sambadores prepararam uma exposição de fotos, exibiram mostras de violas machete antigas, realizaram o lançamento do trabalho em cordel “Zé de Lelinha e sua Lendária Viola Machete do Samba Chula: Patrimônio Cultural e Imaterial do Brasil”, fizeram exibição de um curta metragem autoral sobre a trajetória do mestre e violeiro Zé de Lelinha, cederam o espaço para a apresentação de uma cantora local e fecharam o evento com uma exibição do

grupo. Nessa oportunidade, o grupo se encontrava reunido na Câmara de Vereadores do município e realizava homenagem póstuma a um dos seus principais violeiros.

Ao esperar que o grupo se mostrasse apenas ao final das homenagens, constatou-se, logo no início, que ele já se encontrava presente, porém não havia sido imediatamente identificado pelos presentes, em razão das diferentes funções que seus integrantes executavam. O atual violeiro do grupo, Milton Primo, incumbiu-se de atuar como mestre de cerimônia; Jane Reis, uma das sambadeiras, como palestrante, assim como também, o mestre Zeca Afonso e o coordenador Djalma Afonso. Os demais membros do grupo encontravam-se distribuídos na Câmara de Vereadores, executando outras atividades. Apenas no momento final, todos se reuniram no palco, devidamente paramentados, e deram início a um espetáculo de samba na modalidade chula.

Dessa forma, o primeiro contato com o grupo de samba chula mais antigo do município se deu de forma bastante profícua. Percebeu-se que, além de seus integrantes formarem um grupo de samba bastante dinâmico, eles também atuam como uma equipe organizada e articulada na produção de eventos culturais. Todos os sambadores do grupo envolvidos nesta ocorrência não exerceram, na maior parte do tempo, apenas o papel de sambadores, mas desempenharam funções diversas que objetivavam a realização do evento em sua completude. Ao que se percebe, os atores sociais do Grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira assumem papéis diversos, próprias do homem contemporâneo, que passa por transformações importantes, por mudanças sociais e culturais significativas, que fragmentam ideias pré-concebidas e fazem com que o sujeito passe a se compreender como sujeitos fragmentados, portadores de várias identidades (Hall, 2011).

Outros aspectos observados em relação à quantidade de atrativos reunidos num único evento e à maneira com a qual os sambadores interagiram entre si para realizá-los, demonstra que o grupo, atualmente, não se dedica apenas e tão somente a cumprir o objetivo para o qual disse ter sido formado inicialmente: tocar, sambar a modalidade chula e preservar a "tradição dos seus antepassados". Para além dessa missão, o grupo se desenvolveu e se dedica também a várias outras habilidades ligadas à produção cultural e à arte.

Nesse sentido, o fenômeno cultural Grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira mostrou-se robusto ao fornecer elementos que comprovassem o seu envolvimento direto com formas variadas de se estar em contato com a arte. O grupo se utilizou de múltiplas

linguagens culturais, diferentes símbolos e deu demonstrações de que, com isso, ele exemplifica na prática a ideia de cultura que hoje se veicula através de autores como Fantin (2012): o estudioso afirma que, na atualidade, a cultura penetra em todos os ambientes e está presente em cada espaço da vida social contemporânea. Ela se posiciona como mediadora de todos os processos sociais, estabelecendo múltiplas conexões e maneiras de ser e estar na sociedade. Ou seja, o grupo lança mão de diferentes atividades, envolve seus atores em diferentes trabalhos e potencializa suas habilidades para além da função de sambadores. Próprio da identidade multifacetada do homem contemporâneo, os sambadores do grupo não fogem à regra e assumem múltiplas identidades e funções quando necessário.

Como exemplo dessa identidade híbrida, está a de Jane Reis. Além de sambadora do grupo, ela também desempenha papéis que visam manter e proteger o samba chula em diferentes circunstâncias. Ora a senhora Reis se apresenta como o sujeito que representa a dança no grupo; ora, fora do grupo, ela se apresenta como representante oficial dos diversos grupos de samba do município em que reside frente à ASSEBA. Noutros momentos, também se apresenta como instrutora nas oficinas de sambadeira-mirim.

Mestre Zeca Afonso e seu filho, Djalma Afonso, são gritadores de chula dentro do grupo. Mas também se identificam com o papel de palestrantes e encontram nessa forma de comunicação, uma maneira de continuar a praticar a transmissão de saberes por meio da oralidade, método que, segundo afirmam, sempre existiu no grupo.

Milton Primo dedica-se atualmente a executar a viola machete e preocupa-se em conservar os “ponteios ancestrais da viola” no samba, conforme afirma – esse aspecto não pôde ser comprovado por não ser foco desta pesquisa. Primo também desempenha o papel de produtor cultural, cineasta, fotógrafo, oficineiro, diversificando as formas de transmissão de conhecimento do samba chula na atualidade, dando suporte às demandas comunicacionais internas por vias nunca antes utilizada pelo grupo.

Ao serem questionados acerca das múltiplas atividades que exercem, confirmou-se que elas passaram a estar cada vez mais presentes, a partir do momento em que o grupo se interessou e começou a realizar pesquisas sobre o samba de roda. Tal iniciativa, pelo que se constatou, foi motivada pela instauração do Plano de Salvaguarda e suas diretrizes, estabelecidas pelo IPHAN, a partir de 2004. Com as novas descobertas advindas através das pesquisas, o grupo passou a diversificar suas tarefas e dividi-las entre suas principais

lideranças, a depender da necessidade. Por essa razão, o grupo demonstra estar atento às diferentes possibilidades de manutenção e divulgação do samba chula na cena cultural local, que vão além da execução da própria modalidade de samba que executam.

Pôde-se observar também que, o fato do grupo ser o mais longevo e experiente do município de São Francisco do Conde, ele se tornou emblemático na cena cultural local e regional. Isso porque o grupo transitou, ao longo de sua trajetória, por dois momentos distintos relacionados à prática do samba de roda na região: o antes e o depois da patrimonialização.

Os títulos outorgados ao samba de roda colocaram-no no rol dos bens imateriais protegidos pelo Estado: primeiro como Patrimônio Imaterial do Brasil e depois como Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade. Nesse sentido, há de se concordar que os títulos honoríficos tenham influenciado diretamente nas atividades do samba, de maneira geral; e dentro do Grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira, de maneira particular. Dentro do grupo, essas influencias se deram em virtude dos sambadores assumirem a proposta de execução prevista nas quatro ações do Plano de Salvaguarda, o que ampliou suas ações e aumentou suas demandas.

O Plano de Salvaguarda não estimula diretamente a profissionalização dos grupos, embora admita que há grupos semiprofissionais e que estes assumem postura diferenciada em relação a outros que querem apenas tocar em suas comunidades. O grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira certamente agregou novos valores ao se interessar e pôr em prática algumas das propostas do plano, o que o colocou cada vez mais na categoria de grupos que realizam seus trabalhos de maneira mais profissional.

O grupo da Pitangueira dá atenção especial a algumas das ações previstas no Plano de Salvaguarda, por exemplo, as que contemplam a gravação de CDs e outras mídias são algumas delas, fato que está diretamente relacionado ao processo de profissionalização pelo qual vão passando vários grupos do Recôncavo. Esse fenômeno atrela-se intimamente ao desenvolvimento do capitalismo e da chamada “indústria cultural” com a entrada da concepção capitalista sobre os bens culturais e simbólicos (RUBIM, 2007) – bens culturais até então preservados, no caso do samba de roda – mas que a partir do título de patrimônio imaterial passaram a ser submetidos cada vez mais à dinâmica do capital.

Uma marca presente dessa concepção pode ser identificada na fala de Deni Gomes ao afirmar “Eu queria viajar pra outros estados (...). Quando teve a turnê, eu não participei, porque eu era muito novo, tava estudando. Aí eu queria viajar pra outros estados e outros países também, por que não?”

Alguns aspectos endógenos ao grupo, como a exclusividade das mulheres na dança, podem ser considerados como parte de um processo de criação interno, adotado como estratégia de manutenção de uma suposta tradição herdada de antepassados, que afirmam preservar. Não foram encontradas fontes que comprovassem o samba-dança como ação exclusiva do sexo feminino dentro do samba chula, ou em nenhuma outra modalidade de samba de roda.

Apesar da informação ser veiculada como legítima por sambadores como Zeca Afonso e Djalma Afonso, por exemplo, a condição imposta pelo grupo no que se refere a tradição da dança ser exclusiva das mulheres poderia ser rechaçada, se levada em consideração o depoimento de sambadores antigos, contemporâneos ao grupo, como Dona Maria Adélia dos Reis Mendes, tia de Jane Reis e Irmã de Zé de Lelinha. Dona Adélia afirma que homens e mulheres sempre dançaram no samba de roda da cidade.

Dessa forma, podemos considerar que a dança exclusiva das mulheres no grupo pode ter sido institucionalizada por seus próprios sambadores como uma tradição que nasceu com eles, como parte de uma “tradição inventada”, ou “um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas”. Consideramos que tais práticas “de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado” (Hobsbawn, 2012).

Faz-se pertinente considerar que o Grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira, além de estar interessado em preservar uma tradição, ele também está inserido numa categoria dinâmica de manifestação cultural que o torna flexível e plástico, que o possibilita criar e recriar sua arte, e que, em função disso, não permite com que ele seja incluído ou categorizado como um movimento ou grupo folclórico, como muitas vezes eles mesmos se apresentam ou são apresentados.

Analisando por esse prisma, o Grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira torna-se único, como todos os outros grupos também o são, porque apresentarem

singularidades; O grupo estudado é detentor de um saber que é mantido e protegido por seus atores, entre seus pares, no seu próprio lugar de fala. Ele cria e recria suas próprias estratégias de manutenção. Dessa forma, por ser possuidor de um conhecimento e inventor de suas próprias formas de sustentação, o grupo poderia receber, individualmente, o título de Patrimônio Imaterial pelo IPHAN, bem como poderiam também receber vários outros grupos do Recôncavo Baiano. Isso se for levada em consideração a ideia de que, por haver diferenças entre os grupos na forma de se expressarem culturalmente, não existe um ou **o samba de roda da Bahia**, e sim **os sambas de roda da Bahia**. Espera-se que estudos acadêmicos como este, possam contribuir para desmistificar a ideia de que o samba de roda do Recôncavo é único.

Em síntese, consideramos que o grupo estudado, na atualidade, dedica-se a tocar e dançar o samba chula como forma de garantir sua permanência na cena cultural regional, observando principalmente dois importantes aspectos: sua vigilância em relação as diretrizes do Plano de Salvaguarda, que influenciou e influencia diretamente nas suas atividades; e as rápidas transformações sociais e culturais promovidas pelo fenômeno da globalização, da qual nenhum grupo cultural está isento.

Para encerrar, fica posto que, neste trabalho, buscamos compreender de que forma o samba chula foi mantido pelo Grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira na cidade e região ao longo dos anos; quais estratégias de manutenção foram criadas por ele para garantir com que essa expressão cultural fosse mantida até os dias atuais e analisamos as consequências dos impactos provocados por fatores externos e internos ao grupo sobre sua arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Fragmentos do discurso cultural: por uma análise crítica do discurso sobre a cultura no Brasil. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (Org.). **Teorias e Políticas da cultura**: visões multidisciplinares. Coleção CULT. Salvador: EDUFBA, 2007, p. 14;

ALVIM, Vítor. **Zé de Lelinha e sua lendária viola machete do samba chula**. História de Cordel. Rio de Janeiro: ReconcaRio, 2013.

ARANTES, Antônio Augusto. **O que é cultura popular.** Coleção Primeiros Passos, 36. São Paulo: Brasiliense, 2012.

AZEVEDO, Esterzilda Berenstein de. **Engenhos do Recôncavo Baiano**. Iphan / Programa Monumenta, 2009. Disponível em <http://www.iphan.gov.br/baixaFcdAnexo.do;jsessionid=983698196BFD0F6756B226143692E5A4?id=3065.>. Acesso em: 21 de mar. 2015;

BARBALHO, Alexandre. **Políticas culturais no Brasil:** identidade e diversidade sem diferença.III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 23 a 25 de maio, Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador, 2007. Disponível em file:///C:/Users/User/Downloads/Leitores,%20espectadores%20e%20internautas%20(1).pdf. Acesso em 22 de janeiro de 2015, pp.1-21.

BOAVENTURA, Ilka Leite. (Org.) **Ética e estética na antropologia**. PPGAS. UFSC, Florianópolis. 1998;

BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna.** São Paulo: Cia das Letras, 1989.

CAMPOS, Wagner. Crioulo, "sonora" do Brasil. **Revista Projeto Sonora Brasil**, Salvador, 2006, p. 2.

_____.Samba Chula, O Samba de Viola. **Revista Projeto Sonora Brasil**, Salvador, 2006, p. 18.

CAMPOS, Wagner; DÖRING, Katharina. **Samba de viola do Recôncavo Baiano - Grupo de Samba Chula Os Filhos da Pitangueira**. In: Projeto Sonora Brasil Crioulo. Brasília: SESC, 2006;

CANCLINI, Néstor García. Cultura sem fronteiras: entrevista ao antropólogo. DAMAZIO, Reynaldo. **Caderno de Leitura.** EDUSP. Disponível em: <http://www.edusp.com.br/cadleitura/cadleitura_0802_8.asp> Acesso em 20 de março de 2015.

_____. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 2 ed. São Paulo: EDUSP, 1998.

_____.**Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4 ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

CARNEIRO, Edison. **Samba de Umbigada.** Rio de Janeiro: MEC, 1961;

CARVALHO, José Murilo de. Cidadania no Brasil: o longo caminho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 11.ed. – ilustrada, São Paulo: Global, 2001.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 11.ed. – ilustrada, São Paulo: Global, 2001;

CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisando um conceito historiográfico. In: **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, 1995.

CORREIA, Tânia Maria Barreto. As chulas em Itaberaba: uma contribuição pra o resgate da memória cultural. In: PEREIRA, Teresa Leal Gonçalves e col. Literatura ensaios. Salvador: Vento Leste, 2007.

CUCHE, Dennys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 2002.

CUNHA, Mário Pinto. **Memorial de São Francisco do Conde (Bahia)**. Salvador: Gráfica Central, 1977.

DESLANDES, Sueli Ferreira; e col. **Pesquisa Social:** teoria, método e criatividade. 21ª edição. Petrópolis: Ed. Vozes, 2002.

DINIZ, André. Almanaque do Samba.**A História do Samba:** O que ouvir, o que ler, onde curtir. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, 309 p.

DÖRING, Katharina. **O samba de roda do Sambagota:** tradição e contemporaneidade. Dissertação (Mestrado em Música), UFBA, 2002.

DOSSIÊ IPHAN. Samba de Roda do Recôncavo Baiano. Brasília: IPHAN, 2006.

FERREIRA, Luzia G.; FREITAS, Joseania. M. O samba de roda na celebração de Nossa Senhora da Boa Morte em Cachoeira – Bahia. **Políticas Culturais em Revista**, 1 (3), p. 37 - 46, 2010. Disponível em: < politicasculturaisemrevista.ufba.br>. Acesso em: 04 Abril de 2015.

FERREIRA, Luzia G.; Joseania FREITAS; JESUS, Priscila Maria. Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial daHumanidade: o Carnaval de Barranquilla e o Palenque de San Basílio (Colômbia) e o Samba de Roda do Recôncavo Baiano (Brasil). Revista Brasileira do Caribe, Goiânia, vol. VII, nº 14, p. 501-531, 2007. Disponível em: <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rbrascaribe/article/viewFile/2457/499>. Acesso em: 04 de abril de 2015.

GAGLIETTI Mauro; BARBOSA Márcia Helena Saldanha. **A Questão da Hibridação Cultural em** Néstor García Canclini. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação - Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

da Região Sul, 8. Passo Fundo/RS, 2007. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2007/resumos/R0585-1.pdf>. Acesso em: 15 de abril de 2015.

GARCIA, Tânia da Costa. A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50. Art Cultura, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 7-22, jan.-jun. 2010. Disponível em: <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF20/t_garcia_20.pdf> . Acesso em: 11 de abril de 2015.

GÓES, José Roberto Pinto de. Escravidão. Rede da Memória Virtual Brasileira. Disponível em <http://bndigital.bn.br/redememoria/escravidao.html>. Acesso em: 23 Jul. 2013.

GOMES, Maíza Messias. Cultura popular no alto sertão baiano: a tradição do Vai de Virá em Guanambi-Ba. Dissertação (Mestrado em Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade) – UFBA, 2012.

HALL, S. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. In: **Educação e realidade**, n. 22 jul/dez 1997, p. 15-46;

_____. **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009;

HOBSBAWM, Eric. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

LARAIA, Roque. **Cultura um Conceito Antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2008.

LIMA, Ari. Por que patrimonializar o samba de roda baiano? <http://www.cult.ufba.br/wordpress/wp-content/uploads/Ari-Lima-Samba-de-roda-> Enecult-2012-2.pdf. Disponível em 11 de abril de 2015.

LOPES, Nei. Sambeabá: o samba que não se aprende na escola. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

LORDELO, P. R. **O samba chula de cor e salteado em São Francisco do Conde/Ba:** cultura *populá* e educação *não-escol*á para além da(o) capitá. Dissertação (Mestrado em Educação)- UFBA, 2009.

MACIEL, Raiana. **A política de salvaguarda do patrimônio imaterial e seus impactos no samba de roda do recôncavo baiano**. Dissertação (Mestrado em Música) - UFBA, 2009.

MARCONDES, Marcos (Org.). **Enciclopédia da Música Brasileira:** erudita, folclórica e popular. 2.ed. São Paulo: Art Editora, 1988.

MATOS, Agrimaria Nascimento. Novas configurações e narrativas sobre o lugar das "manifestações culturais" numa localidade do Recôncavo Baiano. In: SANSONE, Livio

(Org.). **A política do intangível: museus e patrimônios em novas perspectivas.** Salvador: EDUFBA, 2012, p. 99-105.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **O Desafio do Conhecimento**. 8ª edição, São Paulo: Ed. Hucitec, 2004.

MOURA, Roberto. Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro. 2.ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. In: Revista brasileira de história. São Paulo, v. 20, n. 39, p. 167-189. 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v20n39/2985.pdf>. Acesso em: 30 de maio de 2015.

NOBRE, Cássio. **Viola nos sambas do recôncavo baiano.** Dissertação (Mestrado em Música)- UFBA, 2009.

NUNES, Erivaldo Sales. **Cultura popular no Recôncavo Baiano:** a tradição e a modernização no samba de roda. Dissertação (Mestrado em Letras)- UFBA, 2002.
ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas culturais do governo Lula / Gil:** desafios e enfrentamentos. Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação São Paulo, v.31, n.1, p. 183-203, jan./jun. 2008. Disponível em <https://www.ufba.br/sites/devportal.ufba.br/files/Conferencia%20Nacional%20de%20Cultura.pdf>. Acesso em 20 de fevereiro de 2015.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; ROCHA, Renata. **Políticas culturais.** Salvador: EDUFBA, 2012.

SANDRONI, Carlos. Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade. In: Estudos avançados, p. 373-387. Estudos Avançados 24 (69) 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v24n69/v24n69a23.pdf>. Acesso em: 25 de março de 2015.

SANSONE, Lívio. **Desigualdades duráveis, relações raciais e modernidades no Recôncavo: o caso de São Francisco do Conde**. Revista USP, São Paulo, n. 68, p. 238, dezembro/fevereiro 2005-2006. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/68/18-livio-sansone.pdf>. Acesso em: 20 de dezembro de 2014.

_____. **Os objetos da identidade negra**: consumo, mercantilização globalização e a criação de culturas negras no Brasil. Mana vol.6 n.1 Rio de Janeiro Apr. 2000. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=s0104-93132000000100004&script=sci_arttext. Acesso em: 16 de março de 2015.

SANTOS. S. Adalberto. Patrimônio e Memória: da imposição de identidades à potencialização de atos coletivos. In: RUBIM. A. A. C.;ROCHA, R.(Org.)s. **Políticas Culturais**. Salvador: EDUFBA, 2012.

SILVA, Fredson Aylandro M. **A mulher e a dança no samba chula do grupo Filhos da Pitangueira.** Salvador, BA: UFBA, 2008**.** Apresentado como monografia de especialização, Universidade Federal da Bahia, 2008.

TATIT, Luiz**. O Século da Canção**. 2 ed. **Local:** Ateliê Editorial, 2008.

TILIO, R. Reflexões acerca do conceito de cultura. **Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades** p. 35. Disponível em: <http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/Ingles/tilio.pdf>. Acesso em: 11 março de 2015,

TINHORÃO, José Ramos. História social da música popular brasileira. São Paulo: Editora 34, 2010.

TOLEDO Rilza Rodrigues; DAL-SASSO, Sonia Maria. Ataulfo Alves: samba, símbolo da cultura e identidade brasileiras.**Revista científica da Faminas, v.** 4, n. 1, Jan-Abril de 2008.

VASCONCELOS, Ary. **Panorama da Música Popular Brasileira.** São Paulo:Martins Editora, 1964.

VIANNA, Hermano. O mistério do samba. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

WADDEY, Ralph. **Violade Samba e Samba de Viola no Recôncavo Baiano**. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003, p. 1-7.

LISTA DE ENTREVISTADOS

1-Entrevista concedida por AFONSO, José. Entrevista I [jan. 00/00/2013]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2013.

2-Entrevista concedida por AFONSO, Djalma. Entrevista I [maio, 07/05/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2014.

3-Entrevista concedida por GOMES, Deni. Entrevista I [maio. 09/05/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2014.

4-Entrevista concedida por REIS, Jane. Entrevista I [maio, 06/05/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2014.

5-Entrevista concedida por ROCHA, Lindaura Rocha. Entrevista I [maio, 07/05/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2014.

6-Entrevista concedida por OLIVEIRA, Gaudino. Entrevista I [dez.. 15/12/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2014.

7-Entrevista concedida por DÖRING, Katharina. Entrevista I [jan. 18/01/2015]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. Salvador, 2015.

8-Entrevista concedida por PRIMO, MIlton. Entrevista I [maio. 10/05/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2014.

9-Entrevista concedida por ROSÁRIO, Rosildo. Entrevista I [dez. 17/12/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2014.

10-Entrevista concedida por REIS, Maria Adélia. Entrevista I [jun. 09/06/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2014.

11-Entrevista concedida por PITANGA, Sandra. Entrevista I [jul. 10/07/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2014.

12-Entrevista concedida por MARTINS, Ailton. Entrevista I [dez. 17/12/2014]. Entrevistador: Fredison Aylandro M. Silva. São Francisco do Conde, 2014.

ANEXOS

ANEXO I - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

ANEXO II – QUESTIONÁRIO SEMIESTRUTURADO

ANEXO III – CATÁLOGO DE FOTOS

ANEXO I - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Termo de consentimento livre e esclarecido da pesquisa intitulada como “O Samba Chula dos Filhos da Pitangueira: de manifestação cultural regional à patrimônio imaterial da humanidade”

I – DADOS DE IDENTIFICAÇÃO DO SUJEITO DA PESQUISA

Nome do informante: .....

RG.: ..... Sexo: ( ) Masc. ( ) Fem. Data nascimento: ...../...../.....

Endereço: ..... Nº:..... Complem.:.....

Bairro:..... Cidade:..... Estado:.....

CEP: ..... Tel.: DDD( ) ..... Cel.: ( ) .....

II – DADOS SOBRE A PESQUISA

A. TÍTULO DA PESQUISA: O Samba Chula dos Filhos da Pitangueira: de manifestação cultural regional à patrimônio imaterial da humanidade”

B. PESQUISADOR PRINCIPAL: Fredison Aylandro Matos da Silva

C. INSTITUIÇÃO ENVOLVIDA: Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade – HIAC/UFBA.

D. DURAÇÃO DA PESQUISA: seis meses

E. CONTATOS: (71) 3243-0279 / 9975-2152

III – EXPLICAÇÕES DO PESQUISADOR AO SUJEITO DA PESQUISA SOBRE O ESTUDO

Você está sendo convidado a participar de um estudo, que tem como objetivo geralcompreender de que fora o grupo de samba chula Filhos da Pitangueira trabalha para garantir a manutenção do samba chula e do grupo até os dias atuais. Também compreender quais foram as estratégias internas ao grupo utilizadas para a manutenção do samba chula; se existem fatores externos e internos ao grupo que colaboram para isso, e se a patrimonialização do samba de roda exerceu alguma influência.

IV – BENEFÍCIOS DA PESQUISA

Colaborar para a compreensão do que é o fenômeno cultural Filhos da Pitangueira, sua importância para a manutenção das tradições culturais populares na região, através do samba chula, e como o grupo se tornou uma referência para os outros grupos do município.

V – GARANTIAS FORNECIDAS PELO PESQUISADOR AO SUJEITO DA PESQUISA

- ✓ A participação é voluntária e a recusa não acarretará em nenhum prejuízo ou constrangimento junto aos pesquisadores da UFBA.

- ✓ Será garantido o acesso, a qualquer momento, a todas as informações relacionados ao projeto de pesquisa, inclusive para esclarecer eventuais dúvidas.

- ✓ É garantido, ao participante, o direito à retirada do consentimento em qualquer fase da pesquisa, sem penalização alguma.

- ✓ As informações prestadas não serão utilizadas para outros fins senão aqueles que dizem respeito aos objetivos da pesquisa, conforme explanado neste termo.

- ✓ Antes de autorizar sua participação, o participante poderá levar o termo de consentimento para casa, a fim de ler com calma e analisar tudo que está exposto nesse documento.

VI – CONSENTIMENTO PÓS-ESCLARECIDO

Acredito ter sido suficientemente informado a respeito da pesquisa intitulada como "O Samba Chula dos Filhos da Pitangueira: de manifestação cultural regional à patrimônio imaterial da humanidade".Ficaram claros para mim quais são os propósitos do estudo e esclarecimentos permanentes. Ficou claro também que minha participação é voluntária e que terei acesso às informações da pesquisa sempre que eu achar necessário, podendo retirar meu consentimento a qualquer momento, antes ou durante a pesquisa, sem penalidades ou prejuízos ou perda de qualquer natureza. Sendo assim, concordo em participar do presente estudo.

Salvador, _____ de_____ de 2014.

_____

Assinatura do participante

Assinatura da testemunha (se houver)

_____

Assinatura do pesquisador

ANEXO II – QUESTIONÁRIO SEMIESTRUTURADO

ENTREVISTA REALIZADA NO DIA ___/___/____.

Entrevistado: _____

Data de nascimento: _____/_____/_____

Naturalidade: _____

Estado civil: _____

Endereço completo: _____

Profissão: _____

PERGUNTAS DIRECIONADAS AOS ATORES SOCIAIS QUE INTEGRAM O GRUPO DE SAMBA CHULA FILHOS DA PITNGUEIR, DA CIDADE DE SÃO FRANCISCO DO CONDE-BA. (perguntas gerais)

1- Qual o seu nome completo?

2- Há quantos anos o(a) senhor(a) participa como sambador/sambadeira do grupo Filhos da Pitangueira?

3- Como aconteceu a sua inserção no grupo?

4- Tem parentes no grupo?

5- Por que no grupo Filhos da Pitangueira, apenas as mulheres entram na roda para sambar, qual o significado disso para a senhora?

6- O grupo Filhos da Pitangueira apresenta-se em festas populares, festas particulares, em espaços abertos ou fechados, em palanques ou teatros. Em qual desses espaços o(a) senhor(a) prefere se apresentar? Por quê?

7- O(a) senhor(a) é adepta de alguma religião? Qual?

8- O grupo costuma se apresentar em festas religiosas? Quais?

9- O grupo ainda preserva o hábito da reza antes do samba nas festas religiosas?

10- Como foi para o grupo perder um de seus membros fundadores, o grupo continuou se apresentando mesmo sem um tocador de vila machete? Qual foi o impacto da morte de Zé de Lelinha para o grupo?

11- Como se deu a escolha de um novo tocador de viola machete?

12- O que mais lhe traz realização no grupo?
13- O(a) senhor(a) se sente artista?

14- Quais as principais transformações que a senhora percebeu no grupo nos últimos dez anos? Os títulos de patrimônio Imaterial Brasileiro e Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade exerceram alguma influência sobre o grupo? Quais?

ANEXO III – CATÁLOGO DE FOTOS

Foto – 01 – Viola machete antiga – evento em Homenagem a Zé de Lelinha– São Francisco do Conde 24/05/2013.

Foto- 02 –Viola machete antiga – detalhe: pregos no lugar das tarraxas.

Foto 03 –Viola machete antiga - braço da viola no detalhe.

Foto – 04 – À esquerda, Rodrigo Veras, luthier, presenteando o Grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira com uma viola Machete modernizada, com entrada para amplificador. À direita, Milton Primo - atual violeiro do grupo - evento em Homenagem a Zé de Lelinha– São Francisco do Conde 24/05/2013.

Foto 05- Milton Primo experimentando a nova viola machete. Evento em Homenagem a Zé de Lelinha– São Francisco do Conde 24/05/2013.

Foto 06 - Grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira na ASSEBA – Santo Amaro-Ba

Foto 07 – Inicio da roda de Samba (ASSEBA – Sto. Amaro-Ba)

Foto 08 - D. Aurelina, 86 anos, nos passos do samba (ASSEBA – Sto. Amaro-Ba)

Foto 09 - Mestre Zé de Lelinha tocando a viola machete, em frente à sua casa em São Francisco do Conde (*in memorian*).

Foto 10 - Show dos Filhos da Pitangueira em São Francisco do Conde.

Foto 11 - Show dos Filhos da Pitangueira em São Francisco do Conde.

Foto 12- Sambadeiras nos bastidores, antes do show, em São Francisco do Conde.

Condecoração concedida a Milton Primo - Mestre de samba

Ensaio do grupo em São Francisco do Conde.

Ensaio do grupo em São Francisco do Conde.

Ensaio do grupo em São Francisco do Conde.

Participação do Gruo de Samba Chula Filhos da Pitangueira no caruru em homenagem aos santos São Cosme e São Damião na casa de dona Irene, sambadeira do grupo- SFC

Apresentação do Grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira na I Festa Literária de SFC.

Apresentação do Grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira na I Festa Literária de SFC.

Apresentação do Grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira na I Festa Literária de SFC.

Apresentação do Grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira na I Festa Literária de SFC.

CIDADE LITERÁRIA E DO
27 A 30 DE
NOVEMBRO 2013

27 A 30 DE
NOVEMBRO 2013
SHURE

ÁRIA E DO SAMBA
A 30 DE
EMBRO 2013
FESTIVAL
SAMBA

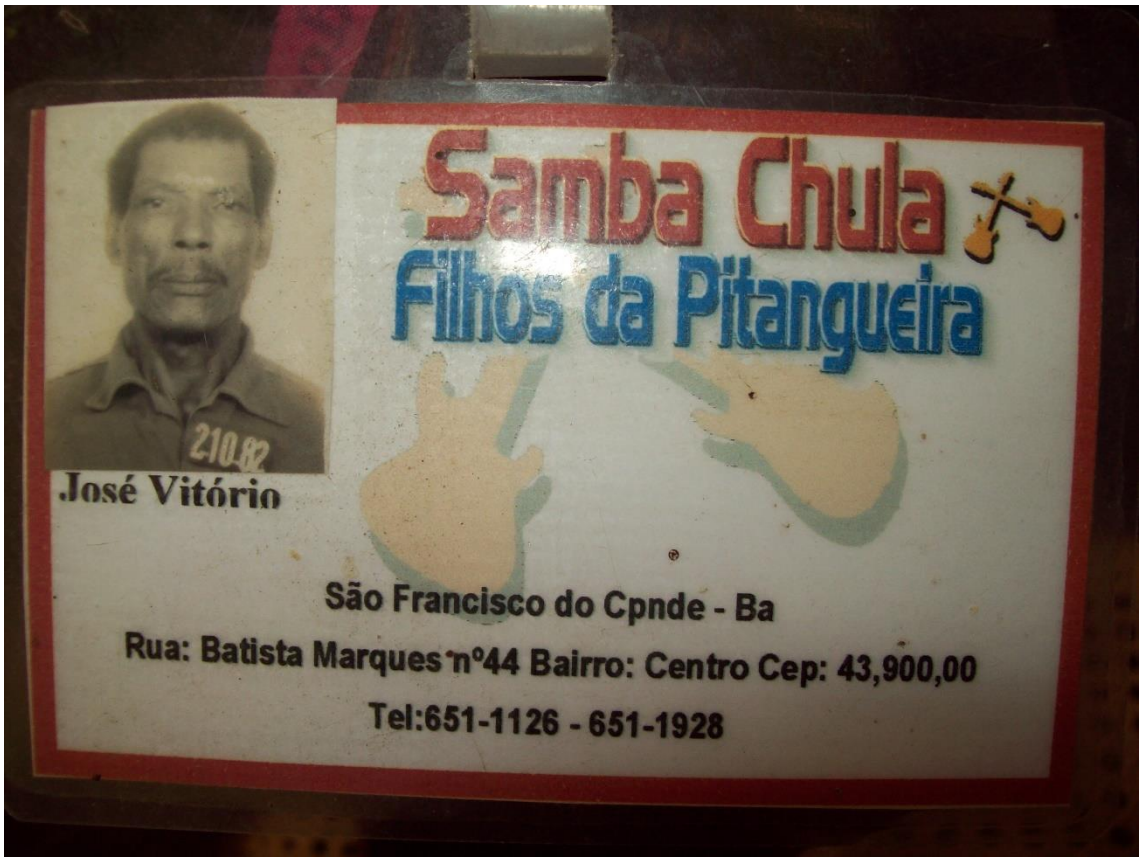
Camarim, antes da apresentação – sambadeiras no detalhe.

Tamborim em couro de jiboia – o couro é aquecido no fogo para que se obtenha melhor sonoridade desse instrumento percussivo, também chamado pelos membros do grupo de “teleco-teco”

Preparação das sambadeiras para a apresentação do grupo na Ilha do Pati, distrito de SFC.

Apresentação do grupo da ilha do Pati, distrito de SFC.

Ilha do Pati, encontro com o grupo cultural Paparutas.


Samba Chula
Filhos da Pitangueira
José Vitório
São Francisco do Cpnde - Ba
Rua: Batista Marques nº44 Bairro: Centro Cep: 43,900,00
Tel:651-1126 - 651-1928

SAMBA CHULA da PITANGUEIRA