



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

CASSIO LEONARDO NOBRE DE SOUZA LIMA

SAMBA CHULA ENQUANTO *WORLD MUSIC*:
POLÍTICAS PÚBLICAS E PRODUÇÃO FONOGRÁFICA NO SAMBA DE
RODA DO RECÔNCAVO BAIANO

Salvador
2017

CASSIO LEONARDO NOBRE DE SOUZA LIMA

SAMBA CHULA ENQUANTO *WORLD MUSIC*:
POLÍTICAS PÚBLICAS E PRODUÇÃO FONOGRAFICA NO SAMBA DE
RODA DO RECÔNCAVO BAIANO

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em
Música da Universidade Federal da Bahia como requisito
parcial para obtenção do título de Doutor em Música, na
Área de Concentração Etnomusicologia, Linha de
Pesquisa: Práticas culturais musicais em perspectiva crítica

Orientadora: Prof^ª Dr^a. Angela Elisabeth Lühning

Salvador
2017

Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

L732	<p>Lima, Cassio Leonardo Nobre de Souza</p> <p>Samba chula enquanto world music : políticas públicas e produção fonográfica no samba de roda do recôncavo baiano/ Cassio Leonardo Nobre de Souza Lima. - Salvador, 2017.</p> <p>205 f. : il.</p> <p>Orientador (a): Profa. Dra. Angela Elisabeth Lühning.</p> <p>Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-graduação em Música. Escola de Música, 2017.</p> <p>1. Samba de roda- Recôncavo (BA). 2. Política cultural- Música. 3. Políticas Públicas - Música. 4. Etnomusicologia. I. Lühning, Angela Elisabeth. II. Universidade Federal da Bahia. III. Título.</p> <p>CDD: 781.63</p>
------	---

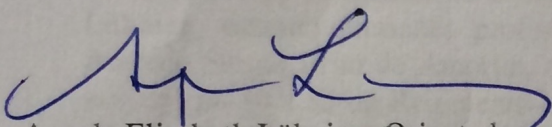
Bibliotecária: Vanessa Jamile Reis - CRB5/1767

SAMBA CHULA ENQUANTO WORLD MUSIC: POLÍTICAS PÚBLICAS
E PRODUÇÃO FONOGRAFICA NO SAMBA DE RODA DO
RECÔNCAVO BAIANO

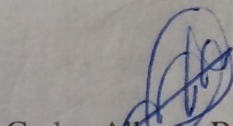
CASSIO LEONARDO NOBRE DE SOUZA LIMA

*Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do
título de Doutor em Música, Escola de Música da Universidade
Federal da Bahia.*

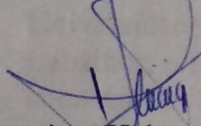
Aprovada em 18 de setembro de 2017



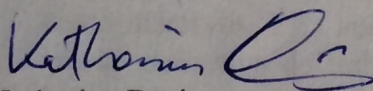
Angela Elisabeth Lühning, Orientadora
Doutora em Música pela Freie Universität de Berlin – Alemanha



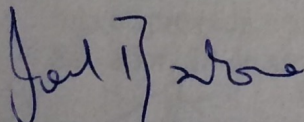
Carlos Alberto Bonfim
Doutor em Comunicação e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Integração da
América Latina da Universidade de São Paulo



Francisca Helena Marques
Doutora em Ciência Social (Antropologia Social) pela Universidade de São Paulo



Katharina Döring
Doutora em Ciências da Educação pela Universidade Siegen, Alemanha



Joel Luís da Silva Barbosa
Doutor em Música pela University of Washington, Estados Unidos

Dedicatória

Para Margarida, Loa, Mallu e Trajano.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não teria sido concluído sem a paciência e o estímulo da professora Dra. Angela Lühning e da professora e colega Dra. Laila Rosa, em valorosas contribuições e perspectivas, em todas as questões discutidas aqui. Agradeço também as sugestões pertinentes dos colegas Dr. Michael Iyanaga e Dr. Pedro Abib, que ampliaram as minhas abordagens. Da mesma forma, agradeço a minha colega do PPGMUS-UFBA, Dra. Jorgete Lago, pelas trocas; à coordenação do PPGMUS-UFBA e, também, aos professores Dra. Francisca Marques, Dra. Katia Maheirie, Dr. Marcelo Kischinhevsky, Dr. Micael Herschmann, Dr. Carlos Sandroni, Dr. Samuel Araújo, Dr. Phillip V. Bohlman, Dr. Thomas R. Hilder, Dr. Julio Mendívil e Dr. Tiago de Oliveira Pinto, pelas contribuições iniciais ao projeto de pesquisa e seus artigos derivados apresentados em congressos. Agradeço ainda, de modo especial, a todos os colaboradores e parceiros, dentre colegas da música, sambadores e sambadeiras do Recôncavo. A saber, pela convivência e parceria, à professora Dra. Katharina Doring, ao produtor musical Tadeu Mascarenhas, ao professor e sambador Rosildo Rosário (ASCMAFB), ao sambador Fernando de Santana (Samba Chula de São Braz), ao produtor e capoeirista Rodrigo “Minhoca” (Casa Mestre Ananias) e a Ailton Martins “Guegueu” (*in memoriam*); pela colaboração, à sambadeira e gestora Any Manuela (Samba de Roda Suerdieck), à gestora e capoeirista Olívia Roberta e ao produtor e sambador Alexnaldo dos Santos (ASSEBA).

Sou eternamente grato, sobretudo, aos mestres e mestras do samba de roda, com os quais tanto aprendi, e sem os quais eu não haveria iniciado esta trajetória no samba, chegando até aqui. Dentre eles, em especial, agradeço a: Mestre Aurino de Maracangalha; Mestre Celino dos Santos e o Samba de Viola Filhos da Terra; Mestre Zezinho da Campina (*in memoriam*); Mestre Zé de Lelinha (*in memoriam*); Milton Primo, Mestre Djalma e Mestre Zeca Afonso, do Samba Chula os Filhos da Pitangueira; Geo e Vanju, do Samba de Roda Raízes da Cultura Negra; Mestra Eunice “Nicinha” Martins (*in memoriam*) e o Samba de Nicinha e Raízes de Santo Amaro; Mestras Ana do Rosário (*in memoriam*) e Joselita Moreira da Cruz (*in memoriam*) do Samba das Raparigas; Mestra Dra. Dalva Damiana de Freitas e o Samba de Roda Suerdieck; Mestre Domingos Preto e o Samba de Roda Geração do Iguape; Mestre João “do Boi” Saturno (*in memoriam*), dos grupos Samba Chula de São Braz e Samba Chula João do Boi, e Mestre Antônio “Alumínio” Saturno (*in memoriam*), do Samba Chula de São Braz.

Por fim, mas não por menos, pelo apoio incondicional, pela doação e por trilharmos juntos as dificuldades e conquistas, agradeço à minha mãe, meu pai, minhas filhas, à Bia e Maíra.

LIMA, Cassio Leonardo Nobre de Souza. **Samba chula enquanto *world music***: políticas públicas e produção fonográfica no samba de roda do Recôncavo Baiano. 2017. 205 f. il. color. Tese (Doutorado em Música) — Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2025.

RESUMO

A outorga do título de Obra Prima do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade para o samba de roda do Recôncavo Baiano em 2005, pela Unesco, se insere em um contexto em que as políticas públicas de fomento a cultura no Brasil passaram a tomar como diretrizes prioritárias o estímulo a diversidade de expressões musicais, o desenvolvimento territorial de ações e a salvaguarda do patrimônio imaterial brasileiro. Especialmente no decênio de 2005-2015, tais políticas e seus desdobramentos, sob a chancela de apoios financeiros de órgãos e instituições públicas estaduais e federais, tem incentivado o processo de profissionalização de artistas, grupos e músicas de samba de roda, através da produção fonográfica e promoção internacional destes até mesmo dentro do emblemático nicho mercadológico de *world music*. Neste trabalho de cunho etnomusicológico, são observados reflexos sonoros da “patrimonialização” do samba de roda, tomando como exemplo a trajetória musical recente do grupo *Samba Chula de São Braz* – talvez um dos mais representativos da cultura musical popular do Recôncavo Baiano desde a década de 2000. Contudo, uma questão paira no ar: “Se no rádio não toca e na televisão não passa, como é que é patrimônio?” Esta pergunta é feita por Dona “Jelita” (*in memoriam*), mestra sambadeira do grupo Samba de Raparigas, de Saubara, Bahia, falecida em 2016. O questionamento dela reflete apenas parte das incertezas vivenciadas por sambadores e sambadeiras de muitas comunidades do Recôncavo atual frente ao processo de profissionalização do samba de roda e a existência desta tradição como um todo. Neste sentido, faço considerações sobre o papel desempenhado pela etnomusicologia brasileira atual como essencial para o direcionamento e o dimensionamento do alcance das políticas culturais na Bahia e no Brasil, em benefício dos sambadores e das sambadeiras.

Palavras-chave: samba de roda; patrimônio cultural; políticas públicas; produção fonográfica.

LIMA, Cassio Leonardo Nobre de Souza. **Samba chula as world music**: public policies and phonographic production in the samba de roda from Recôncavo Baiano. Thesis advisor: Angela Elisabeth Lühning. 2017. 205 s. ill. color. Doctor's Degree Thesis (Etnomusicology) — School of Music, Federal University of Bahia, Salvador, 2025.

ABSTRACT

The granting of the title of Intangible Cultural Heritage of Humanity for the samba de roda of the Recôncavo Baiano in 2005, by the Unesco, is part of a context in which public policies to promote culture in Brazil began to take as a priority the encouragement of diversity of musical expressions, the territorial development of actions and the safeguarding of the immaterial Brazilian patrimony. Especially in the decade of 2005-2015, these policies and their developments, under the seal of financial support from state and federal public bodies and institutions, have encouraged the process of professionalization of artists, groups and songs of samba de roda, through the production of music and international promotion of these even within the emblematic market niche of world music. In this ethnomusicological work, sound reflexes of this "patrimonialization" of the samba de roda are observed, taking as an example the recent musical trajectory of the group Samba Chula de São Braz - perhaps one of the most representative in the popular music scene of the Recôncavo Baiano since the decade of 2000. However, a question hangs in the air: "If the radio does not play and the television does not pass, how is it heritage?" This question is asked by Dona "Jelita" (*in memoriam*), master sambadeira of the group Samba de Saubara, Bahia, died in 2016. Her questioning reflects only part of the uncertainties experienced by sambadores and sambadeiras of many communities of the present Recôncavo in front of the process of professionalization of samba de roda and the existence of this tradition as a whole. In this sense, I make considerations about the role played by current Brazilian Ethnomusicology as essential for directing and scaling the scope of cultural policies in Bahia and Brazil, for the sake of sambadores and sambadeiras.

Keywords: samba de roda; cultural heritage; public policies; phonographic production.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1:1 – O Recôncavo Baiano e seus municípios	35
Figura 2:1 – Samba de caruru e caboclos incorporados	49
Figura 2:2 – Roda de samba chula.....	55
Figura 2:3 – A viola brasileira em suas variadas formas.....	58
Figura 2:4 – Exemplo 1: toque do “samba na prima”	60
Figura 2:5 – Exemplo 2: toque do “samba na prima”	60
Figura 2:6 – Exemplo 1: toque da “chula ponteadada”	62
Figura 2:7 – Exemplo 2: toque da “chula ponteadada”	62
Figura 2:8 – O Samba Chula de São Braz em palco: a roda “incompleta”	66
Figura 2:9 – Samba Chula de São Braz em uma performance no exterior.....	70
Figura 2:10 – Antônio Alumínio (esq.) e João do Boi (dir.) são os irmãos Saturno.....	74
Figura 2:11 – Gravação do Samba Chula de São Braz para o <i>Cantador de Chula</i>	77
Figura 2:12 – Gravação do CD <i>Quando dou minha risada, há, há</i>	80
Figura 2:13 – Divulgação do lançamento do CD <i>Quando dou minha risada, há, há</i>	81
Figura 3:1 – Capa do primeiro volume da coletânea <i>Bahia Music Export</i>	95
Figura 3:2 – O lançamento fonográfico <i>Mulheres do Samba de Roda</i>	111
Figura 4:1 – Cartazes de divulgação internacional do Samba Chula de São Braz.....	122
Figura 4:2 – Samba Chula de São Braz com Márcio Vitor	129
Figura 4:3 – Divulgação de shows do Samba Chula de São Braz na Europa.....	134
Figura 5:1 – Divulgação do lançamento do livro <i>Preta Nagô</i>	142
Figura 6:1 – Samba Chula de São Braz no <i>backstage</i> , em uma das turnês internacionais.....	146

LISTA DE QUADROS

Quadro 2:1 – Identificando duas modalidades de performance	64
Quadro 3:1 – Iniciativas de fomento público à cultura e seus promotores.....	89
Quadro 3:2 – Os lançamentos fonográficos no samba de roda (2005-2015).....	108

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
1.1	Estrutura	16
1.2	Referenciais teóricos, metodologias aplicadas e convergências práticas	18
1.3	Pesquisas sonoras enquanto trajetórias de vida: os caminhos percorridos até aqui	23
2	A DIÁSPORA DO SAMBA: DO MANGUE PARA O MUNDO	33
2.1	O samba no Brasil: conceitos e contextos.....	39
2.2	O samba de roda e a chula do Recôncavo	46
2.3	A profissionalização do samba de roda	63
2.4	Samba Chula de São Braz: a trajetória profissional	66
2.4.1	Os irmãos Saturno	70
2.4.2	A trajetória fonográfica.....	74
3	POLÍTICAS PÚBLICAS PARA A CULTURA: A PATRIMONIALIZAÇÃO E PROFISSIONALIZAÇÃO NO SAMBA DE RODA	82
3.1	Territorialização da cultura versus identidades territoriais na Bahia	86
3.2	Fomento público: as iniciativas institucionais.....	88
3.2.1	Prêmio Pixinguinha e Bahia Music Export	90
3.3	Reflexos políticos nas ressonâncias da viola machete do São Braz	95
3.4	Fomento ao samba de roda: os protagonismos locais.....	100
3.4.1	A Asseba	101
3.4.2	A produção fonográfica no samba de roda (2005-2015)	106
4	SAMBA CHULA ENQUANTO <i>WORLD MUSIC</i>: COMO CHAMAR A MÚSICA DOS “OUTROS”?	114
4.1	“Proto-samba altamente africano do <i>Brazil</i> ”: as fronteiras identitárias.....	122
5	DA PESQUISA ETNOMUSICOLÓGICA AO ENGAJAMENTO POLÍTICO	135
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	143
	REFERÊNCIAS	147
	APÊNDICES	169

APÊNDICE A	Roteiro para escuta de fonogramas.....	169
APÊNDICE B	Peças de divulgação	176

ANEXOS	178
---------------	------------

ANEXO A	Investimentos públicos em música no Estado da Bahia (2008-2013).....	178
ANEXO B	Duas cartas-convite ao Samba Chula de São Braz	180
ANEXO C	<i>Press Release</i> do <i>showcase</i> do Samba Chula de São Braz na WOMEX 2010.....	183
ANEXO D	Relatório Funceb BAHIA MUSIC EXPORT (2011- 2014)	184
ANEXO E	Relatório da SecultBA sobre a WOMEX 2011	188

1 INTRODUÇÃO

Desde o reconhecimento como patrimônio cultural imaterial nacional pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional¹ (Iphan), em 2004, e com a outorga pela *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* (Unesco) do título de Obra-Prima do Patrimônio Imaterial da Humanidade, em 2005, o samba de roda do Recôncavo Baiano vem sendo confrontado com novas realidades políticas e culturais. Isto é apenas parte de um processo de “institucionalização” e “patrimonialização” do samba de roda, que passa a tomar forma a partir do reconhecimento oficial desta tradição pela esfera pública enquanto patrimônio cultural imaterial. No decorrer deste processo, os grupos de samba de roda acabam se inserindo em uma dinâmica institucionalizada, por exemplo, ganhando novas representações associativas em busca de sanar objetivos comuns, tal como a falta de recursos financeiros para a manutenção das atividades regulares. Anseios por maior inserção midiática e a resposta as novas exigências estéticas vão redirecionar os resultados sonoros da música produzida localmente para novas audiências, seja em alcances de âmbito nacional ou internacional, mas, certamente, já totalmente dentro do universo da música “profissional”.

A partir de 2007², as políticas públicas de fomento a iniciativas artístico-culturais no campo da música na Bahia passaram a seguir diretrizes prioritárias implantadas nacionalmente no período de 2003-2016³, tais como a democratização do acesso da população aos resultados, o desenvolvimento territorial de ações, o estímulo a diversidade de expressões culturais, e a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial brasileiro. Especialmente, o respaldo nas políticas importadas de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, sob a chancela de órgãos e instituições brasileiras nas esferas federal e estadual, tem servido como justificativa fundamental para a promoção de trabalhos musicais - incluindo grupos de samba de roda - no mercado musical profissional internacional, notadamente dentro do nicho da chamada *world music*.

¹ O Iphan é uma autarquia federal vinculada ao Ministério da Cultura (MinC), responsável pela preservação do patrimônio cultural brasileiro. Como missão atual, deve proteger e promover os bens culturais do país, assegurando sua permanência e usufruto na atualidade e para as gerações. O Iphan também responde pela conservação, salvaguarda e monitoramento dos bens culturais brasileiros inscritos na Lista do Patrimônio Mundial e na Lista do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, segundo as convenções da Unesco.

² Ano da ascensão política de Jaques Wagner ao governo do Estado da Bahia (nas sucessivas gestões 2007-2010 e 2011-2014), pelo Partido dos Trabalhadores (PT). Neste período, destacamos a criação e desenvolvimento da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, órgão desvinculado, portanto, da pasta do Turismo, como era até então.

³ Período correspondente as sucessivas gestões do governo Luís Inácio Lula da Silva (2003-2010) e Dilma Rousseff (2011-2016), ambos pelo PT, em que o MinC esteve sob direção dos ex-ministros Gilberto Gil (2003-2008), Juca Ferreira (2008-2010 e 2015-2016), Ana Buarque de Hollanda (2011-2012) e Marta Suplicy (2012-2014).

Destaco o período de 2005-2015 como mais emblemático para a investigação que se apresenta, por corresponder a primeira década de atividades na linha da salvaguarda do samba de roda do Recôncavo Baiano enquanto patrimônio cultural imaterial brasileiro. Além disso, no mesmo período, foram realizadas outras ações de fomento público especialmente voltadas para a circulação de grupos musicais oriundos das comunidades afrodescendentes e a difusão da produção fonográfica inerente a estes.

Este trabalho, *Samba chula enquanto world music: políticas públicas e produção fonográfica no samba de roda do Recôncavo Baiano*, pretende somar-se a outros estudos recentes acerca do samba de roda e demais questões transversais a este, no intuito de ampliar o debate sobre a música popular da Bahia, e suas interfaces com a indústria da música mundial, políticas públicas brasileiras e a valorização do patrimônio cultural imaterial no Brasil. Como meta principal, apresento aqui uma versão resumida da tese de homônima e inédita, defendida como requisito para obtenção do título de Doutor em Música (Área de concentração em Etnomusicologia) pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (PPGMUS-UFBA). Esta obra pretende incrementar a produção etnomusicológica brasileira em conteúdos bibliográficos e documentais, de relevância para o desenvolvimento da área como um todo. Futuras publicações em outras línguas além do português e adaptação desta tese para o formato de livro e/ou *e-book*, comercializáveis ou não, também serão viabilizadas, assim como artigos para apresentação em mesas de congressos e encontros científicos nacionais ou internacionais.

Além daquela meta, pretendo trazer outras como desdobramentos práticos deste trabalho, tais como a sua adaptação para veículos audiovisuais, seja em formato de documentário ou de *webserie*, a ser disponibilizados gratuitamente em repositórios acadêmicos e demais plataformas digitais - como Youtube e Instagram -, visando ampliar o alcance de público do mesmo e promovendo maior acessibilidade aos seus resultados.

Justifico a realização deste trabalho de pesquisa a partir necessidade de preenchimento de lacunas na reflexão etnomusicológica acerca dos resultados de políticas públicas para o samba de roda do Recôncavo Baiano enquanto patrimônio cultural imaterial, em consonância com o que foi apontado por Carlos Sandroni (2010). Naquele momento, ele apontou a existência de um “meio termo” entre dois posicionamentos críticos, a saber:

Um, que poderíamos chamar de “demasiado ingênuo”, supõe que o patrimônio imaterial já existe, plenamente criado por grupos locais, antes da chegada de quaisquer agentes de políticas públicas ou pesquisadores, e posterior inclusão em listas, inventários e proclamações nacionais e internacionais. O outro, que seria talvez “demasiado sagaz”, afirma que o patrimônio imaterial foi imposto, como uma armadilha da governamentalidade, a comunidades que nunca teriam conhecido semelhante

quimera: um passado vivo, íntimo e reverenciado. (SANDRONI, 2010, p. 386).

Também justifico esta realização a partir de uma necessidade de continuidade natural de um trabalho iniciado em 2008, com a publicação da Dissertação de Mestrado em Etnomusicologia pelo PPGMUS-UFBA, *Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano* (NOBRE, 2008), de minha autoria, sob a orientação da Professora Doutora Sonia Maria Chada Garcia. Se aquele trabalho era uma introdução, este pretende ser um desenvolvimento, com algumas conclusões previstas.

Neste sentido, como diferencial deste trabalho atual, quero trazer à tona aspectos que tem tido pouco destaque em estudos anteriores sobre esta temática. Dentre estes, por exemplo, aspectos como a dimensão da profissionalização musical de grupos de samba de roda na atualidade, com apontamentos sobre a sua produção fonográfica recente. Interessa saber quais resultados foram alcançados a partir do estímulo a esta produção musical, difusão e inserção desta a nível internacional, viabilizado através de políticas culturais promovidas por órgãos públicos. Proponho também uma reflexão sobre a inserção desta música no mercado internacional, a sua preservação e transformação, bem como sobre o lugar criativo de músicos da tradição oral enquanto detentores dos conhecimentos estéticos em diálogo com outros músicos, artistas e plateias. Neste ponto, discutirei também o papel da mídia, da indústria musical e da exploração estética de sons e imagens das músicas de tradição oral, a qual é uma das questões recorrentes em debates sobre a *world music* atual.

Para melhor visualizar o resultado de todo o processo político-cultural chamado “patrimonialização” do samba de roda neste momento histórico e espaço geográfico específicos, parti da experiência musical de um grupo musical em especial – o grupo Samba Chula de São Braz – talvez um dos mais representativos no contexto atual do samba no Recôncavo Baiano. Acredito que a escolha deste grupo é justificada pois o mesmo intersecciona bem a conjuntura de aspectos que trataremos no decorrer do trabalho. Além de possuir uma trajetória musical profissional consolidada nacionalmente, é representante daquele gênero musical e das comunidades tradicionais que produzem tal música, com reconhecimento local e regional, tendo ainda participado de eventos musicais internacionais, através de políticas de fomento a cultura, em iniciativas promovidas por entes públicos da Bahia e do Brasil.

Proponho, assim, apresentar e acompanhar a trajetória do Samba Chula de São Braz em uma jornada que parte dos mangues do antigo quilombo de São Braz para os palcos estrangeiros, na tentativa de desenhar um quadro da relação do samba de roda com o universo fonográfico internacional. Proponho, também, identificar resultados da produção musical de

sambadores e sambadeiras em seus processos de profissionalização, alcançada a partir do fomento público via políticas culturais no decênio de 2005-2015, em inúmeras interlocuções entre poder público e protagonistas locais.

Pretendo, por fim, apontar impactos identitários resultantes da institucionalização desta música e seus reflexos ulteriores sobre as pessoas participantes destes processos, suas percepções e nos discursos sobre as experiências vivenciadas – nunca, é claro, em via de mão única. Por exemplo, o questionamento apresentado no resumo deste trabalho, na fala de Dona Jelita⁴, aponta ao maior dos anseios de sambadores e sambadeiras do Recôncavo Baiano: a necessidade emergente de visibilidade social, enquanto coletivos culturais pertencentes a um território de identidade (Recôncavo Baiano), majoritariamente composto por negros.

Esta necessidade, em alguns casos, também está atrelada a perspectiva de algum retorno econômico através da difusão profissional da música produzida ali. De acordo com o que pontuei em um artigo redigido em colaboração com a etnomusicóloga Katharina Döring,

O *status* de Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade ao qual o samba de roda foi elevado, nunca foi muito bem compreendido pelos detentores dos saberes tradicionais e orais envolvidos e, na realidade, gerou mais expectativas não correspondidas do que benefícios práticos. Dentre estas expectativas recorrentes, conforme coletadas em vários relatos orais, estava o desejo de diversos grupos de samba de roda - dentre os quais o Samba Chula de São Braz - por maior inserção profissional no mercado da música. (DÖRING; NOBRE, 2014, p. 22-23).

Este estudo pretende evidenciar, portanto, algumas das implicações do entendimento “amplificado” - ou “equivocado” – pelas expectativas de parte dos integrantes deste grupo musical. Inclusive, apontei em trabalhos anteriores (NOBRE, 2008, 2009, 2012) as transformações musicais que o samba de roda – e em especial a prática da viola de dez cordas e viola machete - vinha sofrendo em função de transformações de caráter social e cultural no Recôncavo, por exemplo, em relação as políticas de salvaguarda. Agora, além de continuar avaliando os impactos destas mesmas políticas culturais, pretendo ampliar este campo de visão de modo a entender as motivações que as colocaram em prática no universo do samba de roda.

1.1 Estrutura

Este trabalho está organizado em cinco capítulos. O capítulo um é a introdução, onde coloco as temáticas e problemáticas principais colocadas neste resumo do escopo do trabalho.

⁴ Joselita Moreira da Cruz, sambadeira de Saubara, Bahia, coordenadora do grupo Samba de Raparigas, falecida em março de 2016.

São apresentados os objetivos e justificativas do trabalho, bem como, suas estratégias de ação, relatos sobre a vivência, a experiência pessoal do autor e a sua proximidade com a temática, a relação desta experiência com o contexto geral do trabalho, além de propostas de metodologias e recursos utilizados na elaboração do mesmo.

O capítulo dois analisa o samba enquanto conceito cultural identitário e, mais especificamente, o samba chula enquanto gênero musical “tradicional” do Recôncavo Baiano, no contexto cultural atual (décadas de 2000-2010). Identifico os principais elementos que o caracterizam cultural e musicalmente. Aqui também introduzo um grupo musical oriundo desta tradição musical, que desde a década de 2000 vem desempenhando um papel de destaque na música “profissional” da Bahia: o Samba Chula de São Braz.

O capítulo três traz à tona a “patrimonialização” do Samba Chula, delineada a partir das iniciativas de fomento promovidas por instituições da administração pública federal e estadual, em acordo com as proposições da Unesco. Serão discutidas aqui de que formas estas entidades implementam políticas culturais públicas voltadas para a Música e de fomento as identidades musicais na Bahia, com foco especial na atenção dada ao Samba Chula do Recôncavo Baiano enquanto “patrimônio cultural imaterial”. Ainda neste capítulo, listo os uma série de projetos culturais realizados no âmbito do Recôncavo Baiano no período de 2005 a 2015, que culminaram em produções fonográficas.

O capítulo quatro analisa um dos segmentos atuais do mercado da música internacional – a *world music* –, suas principais problemáticas e ferramentas de promoção dentro da “indústria cultural”. Dentre elas, festivais e feiras internacionais, a exemplo da WOMEX (*World Music Expo*), que acontece anualmente na Europa com o intuito de reunir diversos segmentos do mercado da música em busca de promoção internacional de trabalhos musicais. Dentre os trabalhos revelados em uma das edições da WOMEX, está o grupo Samba Chula de São Braz, impulsionado a esta esfera graças a ações institucionais e apoios financeiros do MinC⁵ e Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA). Serão apresentados, então, os principais desdobramentos da participação do Samba Chula de São Braz na WOMEX Copenhagen 2010, qual o público-alvo envolvido, bem como os seus desdobramentos profissionais e o desfecho ocorrido na carreira musical do grupo.

⁵ O MinC foi criado em 1985, a partir do desmembramento do então Ministério da Educação e Cultura. Até 2017, foram desenvolvidas ações voltadas para o reconhecimento da importância da cultura e para a construção da identidade nacional, bem como políticas de fomento e incentivo específicas para as áreas de letras, artes, folclore e as diversas formas de expressão cultural, a exemplo dos patrimônios histórico, arqueológico, artístico e nacional. Esteve estruturado em diversas secretarias, em sete entidades vinculadas, sendo três autarquias e quatro fundações, abrangendo campos de atuação variados, além de órgãos colegiados. (BRASIL, 2013).

O capítulo cinco busca evidenciar quais seriam as contribuições e responsabilidades da Etnomusicologia brasileira enquanto disciplina norteadora de diretrizes para a gestão pública da cultura na Bahia e Brasil atuais.

E, o capítulo seis apresenta as considerações finais. Em seguida temos a lista de referências, apêndices e anexos.

1.2 Referenciais teóricos, metodologias aplicadas e convergências práticas

Podemos estabelecer uma divisão temática desta tese em cinco “blocos conceituais”, não limitados às divisões em capítulos, e organizados em torno das discussões transversais de maior relevância para o entendimento do trabalho, que são:

- a) bloco 1: sobre o samba chula enquanto gênero musical, sua convergência histórica, seus elementos e caracterizações e, ainda, o “samba” enquanto conceito cultural;
- b) bloco 2: sobre a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial em torno do samba de roda e seus reflexos políticos no samba chula do Recôncavo Baiano;
- c) bloco 3: sobre as políticas culturais públicas voltadas para a produção fonográfica em torno do samba de roda e do samba chula, por parte de instituições governamentais de fomento a cultura nas esferas estadual (Bahia) e federal, no período 2005-2015;
- d) bloco 4: sobre a *world music* enquanto categorização identitária aplicada internacionalmente no âmbito do mercado fonográfico e da música “ao vivo” (performance), e a visão sobre a música do samba chula no exterior;
- e) bloco 5: sobre a Etnomusicologia enquanto área de conhecimento politicamente engajada, norteadora de direcionamentos ideológicos especialmente voltados para ações artístico-culturais e iniciativas de fomento público a cultura.

Como referenciais teóricos para o bloco 1, utilizamos bibliografias produzidas por estudiosos - etnomusicólogos(as) e/ou antropólogos(as), em especial - que se debruçaram sobre a música e os contextos culturais específicos do samba de roda e suas interfaces, entre as décadas de 1970-2010. Especialmente, concordamos com as abordagens e conceitos trabalhados por Ralph Cole Waddey (1980, 2006), Tiago de Oliveira Pinto (1991, 1999, 2001), Francisca Marques (2003, 2008), Carlos Sandroni (2006, 2010), Michael Iyanaga (2010, 2015), Sandro Santana (2012) e Katharina Döring (2004, 2016). Tais estudos são referenciais importantes, seja pelo pioneirismo de olhares, seja pela proximidade das abordagens. Além destes, levo em consideração meus próprios trabalhos já publicados e aqueles em andamento. Outros estudos e conceitos importantes são trazidos por estudos sobre as músicas e culturas africanas, na África e no Brasil,

a exemplo de Edison Carneiro (1969), Kazadi Wa Mukuna (1979), Pierre Verger (1987), Angela Lühning (1990), Gerhard Kubik (1979, 1997), Sônia Chada Garcia (2006) e Xavier Vatin (1999, 2012). Ampliamos este enfoque através da contribuição oferecida por historiadores e antropólogos, tais como João José Reis (1986), Mônica Pimenta Velloso (1990), Stuart Schwartz (1995), Marcos Napolitano e Maria Clara Wasserman (2000) e Luis Nicolau Parés (2005).

Também neste bloco, busco suporte em registros realizados em foto, áudio e vídeo, durante exatos 10 anos de pesquisas de campo. De 2006 a 2008, foram realizadas centenas de entrevistas, bate-papos e vivências participativas com sambadores e sambadeiras, pesquisadores e lideranças, com registros em foto, áudio e vídeo. Estes registros ocorreram tanto no âmbito da pesquisa de campo para elaboração da Dissertação de Mestrado em Etnomusicologia *Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano* (NOBRE, 2008) quanto para a elaboração desta tese. A partir de 2008, novas entrevistas, vivências e registros em foto, áudio e vídeo foram realizados dentro do âmbito de projetos de pesquisa de campo que culminaram com a produção de produtos culturais, a saber: *Cantador de Chula* (2009); a gravação do primeiro álbum do grupo Samba Chula de São Braz (2009); a turnê internacional de divulgação deste mesmo álbum (de 2010 a 2012); o projeto *Oficinas de Viola Machete* (2012); a gravação do álbum digital *Nicinha do Samba e Raízes de Santo Amaro* (2012); a coletânea musical *Sambadores e Sambadeiras da Bahia* (2013); a temporada de shows com este grupo pela Alemanha (em 2014); e o projeto *Cartilha do Samba Chula* (2016). E, ainda neste bloco, nos debruçamos sobre os relatos dos sujeitos mais proximamente envolvidos, quer sejam sambadores ou sambadeiras - ou mesmo violeiros sambadores - tais como João Saturno (2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2014, 2017), Fernando de Santana (2008, 2009, 2010, 2011, 2012), Joselita Moreira da Cruz (2008, 2010, 2011), Eunice Martins (2011, 2012, 2014), Celino dos Santos (2012, 2015, 2017), Aurino de Jesus (2007, 2010, 2015, 2017) José Humberto da Cruz (2008, 2010), José Vitório dos Reis (2007, 2008), dentre outro(a)s.

Destaco também o meio digital como um enorme repositório de informações consultadas, seja ele alimentado por pesquisadores e observadores, seja alimentado pelos próprios participantes, a exemplo de sambadores e sambadeiras que fazem uploads de suas performances em sites como o Youtube, Vimeo, ou através de compartilhamento nas redes sociais como Facebook, Instagram e Twitter. Um dos mais recentes e profícuos repositórios de fontes digitais acessados neste trabalho, por exemplo, é o “grupo de Whatsapp” *Samba de Roda Patrimônio* (2016), criado através do aplicativo Whatsapp, do qual sou membro. O grupo é um espaço altamente dinâmico, aberto para discussões, informes, compartilhamento de arquivos, opiniões e troca de gracejos entre membros da grande comunidade do samba de roda. Este grupo conta

com dezenas de membros, dentre eles sambadores, sambadeiras, gestores e ex-gestores da Asseba, músicos, pesquisadores, dentre outros. É administrado pela gestora cultural, capoeirista e sambadeira Olívia Roberta “Negona” (WHATSAPP, 2016), residente no município de Irará, Bahia.

Como referenciais teóricos para os blocos 2 e 3, este trabalho investiga as produções bibliográficas de instituições governamentais, tais como o MinC (BRASIL, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016) e a SecultBA (BAHIA, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017) - e suas respectivas unidades vinculadas -, através das descrições de missões, justificativas e relatórios de suas ações públicas em torno do fomento ao patrimônio cultural imaterial. Os documentos produzidos pela Unesco (2002, 2003) são, também, indispensáveis para a composição temática deste trabalho, a exemplo do *Patrimônio Imaterial no Brasil: Legislação e Políticas Estaduais*, produzido por Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti e Maria Cecília Londres Fonseca (CAVALCANTI; FONSECA, 2008).

Por sua vez, interessa observar reflexões críticas feitas por pensadores das políticas culturais no Brasil, especialmente aqueles com experiência na gestão pública, a exemplo de Antônio Albino Rubim (2012, 2016), enquanto Secretário de Cultura do Estado da Bahia (na gestão de 2011 a 2014), e de Gilberto Gil (COHN; FERRON, 2011), enquanto Ministro da Cultura do Brasil (na gestão de 2003 a 2008). Acreditamos ser este um olhar privilegiado, com posicionamentos reveladores. Trazemos novamente os trabalhos de Carlos Sandroni (2006, 2010) em torno das políticas de salvaguarda propostas para o samba de roda do Recôncavo Baiano, por se tratar de um ponto de convergência necessário para o desenvolvimento crítico deste trabalho. Além disso, considero trabalhos mais recentes em torno desta mesma problemática, trazidos por Raiana Maciel Leal do Carmo (2009) e Nina Graef (2015). Além de bibliografias produzidas pelos organismos e autores acima mencionados, outras fontes utilizadas foram os documentos institucionais produzidos por mim e outros colegas, durante a gestão 2011-2014 da SecultBA - na qual atuei como Coordenador de Música da Funceb -, a exemplo de relatórios, atas de reuniões setoriais, palestras proferidas em conferências e demais materiais descritivos sobre projetos culturais e políticas públicas implementadas pelo governo.

Dentre os porta vozes mais importantes no contexto do samba do Recôncavo, tomamos como referência a experiência dos(as) sambadores(as) e gestores(as) culturais Rosildo Rosário (2008, 2014, 2017; SAMBADORES E SAMBADEIRAS DA BAHIA, 2013; ASCMAFB, 2014;) e Any Manuela de Freitas (2017), respectivamente de Saubara, Santo Amaro, Irará e Cachoeira. Todos estiveram envolvidos diretamente na elaboração e gestão de projetos culturais voltados para a produção fonográfica de grupos de samba de roda e/ou samba chula,

viabilizados a partir de iniciativas de fomento público. Por fim, utilizo como parâmetro informações sobre outros grupos e artistas beneficiados nas iniciativas de fomento e patrocínio realizadas, em torno do incentivo público a produção fonográfica no samba de roda e a internacionalização da música da Bahia como um todo.

Como referenciais teóricos para o bloco 4, consulto bibliografias produzidas sobre a construção e implicações de conceitos tais como “indústria cultural”, “indústria musical”, “cultura de massas”, música “popular”, “globalização” e *world music*. São exemplos os trabalhos de Charles Keil e Steven Feld (1994), Ana Maria Ochoa (2002), Martin Stokes (2007), Nestor Garcia Canclini (2008), Thomas Turino (2008), Theodor Adorno (2009), Kotarba e Vanini (2009) e Janotti Jr. (2011). Além destes, José Jorge de Carvalho (1994, 2001, 2010), Marta Ulhoa (2001), Rita Segato (1999, 2005), Stuart Hall (2005), Jurema Werneck (2007), Liv Sovik (2009), Tania Canas (2016) e Nolan Warden (2016), trazem outras referências que embasam as reflexões sobre as características de uma produção local *versus* produção global, “identidades/territórios locais” *versus* “identidades/territórios globais” e, ainda, sobre alteridades, etnicidades, subalternidades, práticas racistas e gentrificantes, para então ser possível tecer comparações com o caso do samba de roda. Os relatos dos sambadores do grupo Samba Chula de São Braz, bem como outros artistas beneficiados nas iniciativas de fomento e patrocínio realizadas em torno do incentivo público a produção fonográfica no samba de roda e a internacionalização da música produzida no Recôncavo da Bahia, refletem o modo como estes conceitos são reinterpretados interiormente pelos sambadores no confronto com os contextos do mercado da música profissional internacional. Por fim, tanto Lúcia Campos (2011), quanto Katharina Döring (2013) e este autor (NOBRE, 2013; 2014), procuramos revelar olhares específicos sobre a participação do Samba Chula de São Braz na edição 2010 da WOMEX.

Por ocasião da gravação do álbum *Quando dou minha risada, há, há*, do Samba Chula de São Braz (2009), iniciei também a captação de novos registros audiovisuais, enquanto fontes documentais em potencial. Estes registros abrangeram também a turnê internacional de lançamento do álbum, abarcando então tanto o processo de criação, gravação quanto a difusão do mesmo, no que viria a ser um protótipo inicial da pesquisa de campo que integra parte do trabalho etnomusicológico que esta tese representa. Outras fontes consultadas para este bloco foram materiais institucionais e promocionais produzidos respectivamente por Monique Badaró (BAHIA, 2011; BADARÓ, 2017), ex-assessora de relações internacionais da SecultBA, e pela empresa Plataforma de Lançamento (2013), responsável pela produção do grupo Samba

Chula de São Braz - envolvidos diretamente nas iniciativas de promoção internacional da música da Bahia na WOMEX, em suas edições de 2010 a 2014.

Como referenciais teóricos para o bloco 5 busco, novamente, as reflexões e os trabalhos de Sandroni (2008, 2010) e Döring (2017) e, ainda, os trabalhos de Elizabeth Travassos (2003), Laila Rosa (2015) Alberto Ikeda, Michael Iyanaga (2013), Fracisca Marques (2008), Angela Lühning (2006, 2013) e, Lühning & Tugny (2016), no intuito de identificar as contribuições e responsabilidades políticas da etnomusicologia brasileira enquanto disciplina capaz de nortear diretrizes para a gestão pública da cultura no Brasil e na Bahia da atualidade.

Conforme demonstrado até aqui, os principais referenciais metodológicos desta pesquisa se caracterizam por análises bibliográficas somadas a vivências e convivências com as comunidades de sambadores de diversas localidades do Recôncavo Baiano, nos últimos 10 anos, através do meu próprio trabalho de pesquisa de campo participativa e de projetos dos quais participei profissionalmente. A cada etapa desta que é uma pesquisa de campo “inconclusa”, fiz mais e mais amigos entre os diversos sambadores e grupos de samba, que apreciavam a minha familiaridade com aquele universo musical expresso através da minha execução das violas.

Além disso, o extenso legado de registros audiovisuais digitais⁶ realizados tornou-se um recurso de consulta e análises indispensável para o desenvolvimento do trabalho. Para o etnomusicólogo que estuda tradições orais, o estudo da performance torna-se uma fonte primária, no esforço de tentar desvendar conceitos como os de “contexto” e “som”, “performance” e “prática musical”. Em determinados momentos, portanto, serão apresentados exemplos de trechos musicais gravados, transcritos para o pentagrama. Contudo, a utilização da transcrição musical é apenas um recurso ilustrativo, não sendo este um elemento essencial para a compreensão dos assuntos tratados aqui.

Foram realizadas entrevistas, registradas em áudio e vídeo, que não seguiram formatos pré-determinados, mas resultaram de conversas espontâneas entre um ou mais interlocutores. Houve também entrevistas via e-mail, com perguntas direcionadas. No entanto, no geral optei pela não utilização de questionário, por exemplo, por acreditar que a não intervenção na condução do diálogo é tão ou mais reveladora do que a sugestão de respostas. Concordamos com a teoria da “tomada de palavra”, cunhada pelo sociólogo, historiador e filósofo francês Michel de Certeau, a qual, de acordo com a produtoras culturais Amaranta César e Bruna Cook, trata-se de “um conceito [...] que pode ser entendido como um movimento de conquista

⁶ Não foi possível contabilizar a quantidade de horas de gravações em áudio e em vídeo realizadas, em mais de 15 anos de trabalhos em campo.

ao poder de fala, característica fundamental do documentário” (CÉSAR apud COOK, 2016, p.16-17). Entendo que a tomada de palavra é algo essencial para a autoafirmação de todas as comunidades do samba de roda da Bahia na atualidade, haja visto todo o processo histórico de racismo, negação cultural e invisibilidade social que, durante séculos, estiveram (e permanecem) sujeitas.

1.3 Pesquisas sonoras enquanto trajetórias de vida: caminhos percorridos até aqui

Sou músico multi-instrumentista (violetista, guitarrista, baixista), compositor, produtor musical, etnomusicólogo e gestor cultural. Em 1991, iniciei meus estudos musicais de forma autodidata. Entre 1995-1997 fiz cursos musicais particulares, incompletos, de guitarra e teoria musical no Centro de Aprendizagem Musical (CAM), em Salvador, e de violão e contrabaixo, no curso básico oferecido em caráter de extensão pela Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (EMUS-UFBA). Todavia segui, em paralelo ao autodidatismo, uma formação acadêmica, concluindo um Bacharelado em História (2001), um Mestrado em Música com concentração em Etnomusicologia (2008), e agora finalizando o doutorado em Música com concentração em Etnomusicologia, sendo todos os títulos pela UFBA.

No campo da produção musical, também considero que estou em atuação desde 1996, pois foi o ano em que comecei a produzir as primeiras gravações amadoras de fitas *demo* dos grupos musicais que integrava na ocasião. Desde então, produzi e colaborei musicalmente em aproximadamente 30 álbuns, a maioria destes lançados em formato CD, de modo independente. A partir de 1998, comecei a assumir trabalhos esporádicos de direção musical e composição de trilhas sonoras para vídeos e espetáculos de circo, de dança e de teatro, alguns dos quais apresentados em mostras nacionais e internacionais.

Desde 1997, desenvolvo pesquisas autodidatas e atividades de formação em torno de práticas musicais, tendo participado de projetos de arte-educação em escolas e ONGs - dentre estes destaco o *Projeto Viva Nordeste*, promovido pela Avante Mobilização Social -, cujo foco era o planejamento e desenvolvimento de atividades de iniciação musical para jovens em situação de risco. Em 2001, assumi a viola brasileira de 10 cordas como o meu principal instrumento de expressão musical, por entender a singularidade da sonoridade deste instrumento em relação a diversidade de expressões musicais das tradições brasileiras. Esta escolha, posteriormente, acabou carimbando o meu “passaporte” para o universo do samba de roda.

Em 2002, fiz o curso de percussão afro-baiana ministrado pelo educador Bira Reis na Oficina de Investigação Musical da Bahia (Oimba), além de diversas oficinas percussivas. Entre 2003-2005, durante o período em que vivi no exterior, passei uma temporada de aproximadamente três meses no Senegal e em Gâmbia, estadia esta que me reaproximou da necessidade de pesquisar as conexões existentes entre as músicas da Bahia e as músicas africanas. Foi um período de intensas vivências musicais entre novos amigos africanos e seus familiares, que além de ampliarem o meu horizonte musical, quase me custaram a vida em função da intensidade dos danos causados pela malária que contraí. Considero, portanto, que o meu trabalho de pesquisa etnomusicológica teve início em 2005, quando retornei a Bahia, trazendo na bagagem os ecos recentes daqueles aprendizados.

A necessidade de ampliar o conhecimento sobre a diversidade de referências musicais presentes na história da música brasileira me levou a optar pelo caminho da pesquisa musical em Etnomusicologia. Alguns anos antes, havia participado do seminário *A música afro-popular: Aspectos teóricos e suas aplicações práticas*, com as professoras e etnomusicólogas Angela Luhning e Christiane Gerischer, realizado na Escola de Música da UFBA, em parceria com o *Goethe Institute* Salvador. Este evento também foi crucial para este “despertar” deste pesquisador da música. Aliás, costumo dizer que todo violeiro é também um pesquisador, haja visto a escassez de informações sobre este instrumento musical e sua prática na era pré-Google. E, se por um lado a Etnomusicologia parecia um complemento natural a minha bagagem em conhecimentos musicais e a formação em Humanidades, por outro propiciou-me um sentimento acolhedor: o de ser admitido do Mestrado de Música sem possuir uma graduação nesta área. Era esta a visão de música que eu nutria.

Em 2005, fiz a seleção para o Mestrado em Etnomusicologia na UFBA, iniciando formalmente a minha atuação na pesquisa etnomusicológica. De 2006 a 2008, desenvolvi o projeto de pesquisa e dissertação *Viola nos Samba do Recôncavo Baiano*, para obtenção do título de Mestre em Música com Área de Concentração Etnomusicologia, pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia. Escolhi a viola do Recôncavo como tema de minha dissertação de mestrado por perceber o papel relevante que este instrumento ainda representava no imaginário musical do samba de roda, mesmo estando sua prática em declínio. Este projeto de pesquisa contou com a orientação da professora Sônia Maria Chada Garcia e apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), através de uma bolsa de Mestrado.

Ainda em 2006, produzi meu primeiro álbum solo, *Última Pele*, selecionado pelo *Programa BNB de Cultura 2006*, e lançado em 2007, em CD e nas plataformas digitais. Neste álbum, as

violas têm um papel de destaque, soando melodias em uníssono com instrumentos diversos, como a guitarra baiana, o pífano, o baixo elétrico *fretless* ou o alaúde árabe (*oud*). Dentre os convidados especiais do álbum estava o cantor e compositor Raimundo Sodré, ao meu ver um dos mais representativos intérpretes populares do Samba Chula do Recôncavo Baiano.

Logo após a minha defesa de Mestrado, em 2008, a convite de Katharina Döring, aceitei o cargo de Diretor-secretário da Associação Sociocultural Umbigada, assumindo de imediato a função de assistente de pesquisa de campo e gravação de áudio no projeto *Cantador de Chula* contemplado no edital Avon Cultura e Vida. Naquele pronto retorno ao Recôncavo, pude aprofundar ainda mais a minha relação de amizade com os sambadores que havia conhecido durante a minha recém concluída pesquisa.

Em 2009, fui novamente convidado por Katharina Döring, desta vez para assumir a direção musical do primeiro álbum do grupo Samba Chula de São Braz. Através da intermediação de uma produtora cultural baiana – a empresa e selo Plataforma de Lançamento – o grupo recebeu o *Prêmio Pixinguinha 2008 – Prêmio Produção* (ver capítulo 3), uma ação cultural que nesta edição teve o caráter de estímulo a produção fonográfica de grupos e artistas da música popular. Com o prêmio, foi viabilizada a produção fonográfica do seu primeiro álbum em CD, chamado *Quando dou minha risada, Há, Há*. Neste álbum, além de participar como diretor musical, também assumi o papel de violero.

Ainda em 2009, o artigo *Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano*, um resumo daquela dissertação de mestrado, foi incluído em três publicações, nacionais e internacionais, sendo: nos anais do IV Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (IV ENABET), ocorrido em 2008, em Maceió/AL; nos anais da II Reunião Equatorial de Antropologia, que aconteceu naquele ano, em Natal/RN; e no periódico eletrônico *Pacific Review of Ethnomusicology*⁷ (*PRE*), publicado pela University of California (UCLA).

Em 2010, iniciei uma frutífera parceria de trabalhos com a Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (Asseba), através da colaboração para elaboração de propostas culturais de interesse coletivo, com vistas a captação de recursos e aprovação em editais e seleções públicas. Esta parceria visava sobretudo incrementar a produção fonográfica acerca do Samba de Roda, do qual aquela entidade era a maior representante no Recôncavo. A colaboração para a elaboração de projetos não envolvia remuneração⁸, como usualmente é praticado por produtores culturais. Foram estes os projetos realizados: *Oficinas de Viola Machete*,

⁷ Atualmente esta revista chama-se *Ethnomusicology Review*.

⁸ Na realização de duas propostas culturais aprovadas, assumi funções remuneradas tais como coordenação pedagógica, produção fonográfica, direção musical e produção de registros audiovisuais, sobre a viola machete e variações do samba de roda.

em 2012, contemplado no *Programa Petrobrás Cultural 2010*, através da *Lei Rouanet*; e a *I Coletânea musical Sambadores e Sambadeiras da Bahia*, lançada em 2013, e também contemplada no *Programa Petrobrás Cultural 2010*, através da *Lei Rouanet*.

Também em 2010, fui convidado pela empresa Plataforma de Lançamento para fazer a direção musical do álbum digital *Nicinha do Samba e Raízes de Santo Amaro*, contemplado no *Programa Petrobrás Cultural 2010*, através da *Lei Rouanet*, com lançamento virtual realizado em 2012. Esta mesma empresa, em concordância com o Samba Chula de São Braz, convidou-me para acompanhar o grupo em sua primeira apresentação internacional, realizada por conta da sua seleção para a mostra oficial da WOMEX 2010, realizada naquele ano em Copenhague, Dinamarca. E, antes do retorno ao Brasil, houve ainda uma parada em Lisboa, Portugal, para uma rápida apresentação musical.

Ainda em 2010, recebi duas premiações nacionais: da Fundação Cultural Palmares⁹ (FCP) recebi o *Prêmio Palmares de Dissertação sobre a Cultura Afro Brasileira*, pelo trabalho de conclusão de mestrado *Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano*¹⁰; da Fundação Nacional das Artes (Funarte) recebi o prêmio *Bolsa Funarte de Produção Cultural para Internet*, para lançar na *web* o meu segundo trabalho autoral (*larvamigra*). Esta é uma obra colaborativa com artistas residentes em vários países, criada e mantida via internet, e continuamente aberta à participação do público através de plataformas digitais e redes sociais. E, também, trabalhei na captação de registros audiovisuais de brincadeiras infantis em algumas comunidades quilombolas do Recôncavo, juntamente com Lydia Hortélio, Katharina Döring e Eloísa Domenici.

Por fim, em novembro de 2010, ainda fui convidado pelo próprio Samba Chula de São Braz para acompanhá-los em mais uma viagem, desta vez para o Rio de Janeiro/RJ, para participar do Festival *Brasilidade na Rua*. O evento reuniu artistas e grupos oriundos de várias regiões do Brasil para uma semana de apresentações musicais e atividades de formação, com financiamento do MinC.

Em 2011, lancei mais um álbum autoral em formato CD intitulado *Viola de Arame*, viabilizado através do edital *Demanda Espontânea 2010* através de financiamento do Fundo de

⁹ A FCP tornou-se a primeira instituição pública voltada para promoção e preservação da arte e da cultura afro-brasileira. Contribuiu para a valorização das manifestações culturais e artísticas negras brasileiras como patrimônios nacionais, através de uma política cultural igualitária e inclusiva. Desde a sua fundação, já emitiu mais de 2.476 certificações para comunidades quilombolas no Brasil, documento este que reconhece os direitos das comunidades quilombolas, e favorece a estas o acesso aos programas sociais do Governo Federal. É uma entidade referência no apoio e difusão da Lei 10.639/03, que tornou obrigatório o ensino da História da África e afro-brasileira nas escolas. (BRASIL, 2016)

¹⁰ A premiação previa também a inclusão de um capítulo em um livro organizado em torno da temática geral lançada pelo concurso. Então, em 2012, foi publicada pela FCP, com organização de Carlos A. Moura, a obra *Diversidade Cultural Afro-Brasileira - Ensaios e Reflexões*, onde foi incluído o meu capítulo *Samba de Viola Machete: considerações sobre tradição e transformação no Samba de Roda do Recôncavo Baiano*.

Cultura do Estado da Bahia (FCBA), promovido pela SecultBA. Viola de Arame é também o nome deste grupo e show instrumental que explora as possibilidades sonoras experimentais das violas brasileiras de 10 cordas, é uma parceria minha com o também violeiro, guitarrista e produtor musical baiano Júlio Caldas. Dentre os convidados especiais, tivemos a participação de um dos melhores violeiros “de machete” do Recôncavo, o José Humberto da Cruz (“Zezinho da Viola”, falecido em 2011), conhecido “rival” de José Vitório dos Reis (“Zé de Lelinha”, falecido em 2008), ambos de São Francisco do Conde.

Em 2011, o Samba Chula de São Braz participou de mais eventos internacionais, sendo eles: o *Spring Festival*, em Rishon Lezion, em Israel/Palestina; e o *Europalia*, que ocorreu nas cidades de Utrecht e Amsterdam, na Holanda, e também nas cidades de Bruxelas, Gent e Antwerpen, na Bélgica.

Ainda em 2011, fui convidado a assumir o cargo comissionado de Coordenador de Música da Fundação Cultural do Estado da Bahia¹¹ (Funceb), entidade da administração pública indireta vinculada a SecultBA. Dentre as atribuições do meu cargo estavam o planejamento e a coordenação de políticas públicas para o fomento, a criação, o desenvolvimento, a difusão, a circulação, a formação, a qualificação, a memória e a pesquisa sobre a Música no Estado da Bahia; a coordenação de comissões de seleções públicas via editais e outros mecanismos de apoio da Funceb, SecultBA e FCBA; a coordenação executiva e representação do Poder Público no Colegiado Setorial de Música da Bahia (Gestão 2012-2014); o planejamento e coordenação dos programas e ações culturais *Mapa Musical da Bahia*, *Bahia Music Export*, *Programa de Apoio as Filarmônicas do Estado da Bahia* e *Programa de Qualificação em Música do Centro de Formação em Artes da Funceb*; a coordenação e mediação de reuniões setoriais de música, em conferências setoriais, municipais, estaduais e territoriais de cultura; a formulação do Plano Setorial de Música do Estado da Bahia, em conjunto com o Colegiado Setorial de Música da Bahia; a prestação de consultoria para demais ações e projetos da Funceb e SecultBA; e ainda, de 2012 a 2015, fui membro especialista da área de música da comissão gerenciadora do Programa Fazcultura (Lei Estadual de Incentivo a Cultura), em representação ao poder público.

A aceitação do cargo na Funceb implicou na minha saída da Associação Cultural Umbigada, bem como limitou a minha atuação como músico e produtor musical. Esta escolha afetou, sobretudo, o meu vínculo de proximidade com grupos de samba de roda e com a Asseba.

¹¹ Até a criação da SecultBA, em 2007, a Funceb exercia o “papel” de uma Secretaria de Cultura, assumindo a função de fomento às artes e à cultura como um todo. Somente a partir deste ano, o seu foco de atuação concentrou-se em sete linguagens artísticas, a saber, audiovisual, artes visuais, circo, dança, literatura, música e teatro. A Funceb completou 40 anos de existência em 2014, sempre vinculada ao Governo do Estado da Bahia.

Mesmo assim, ainda realizamos juntos os lançamentos de projetos iniciados anteriormente à minha aceitação daquele cargo. E, junto ao Samba Chula de São Braz, ainda os acompanhei em uma curta e derradeira viagem internacional, no início de 2012, para alguns shows na Inglaterra e na França.

Em 2012, participei da mesa *Samba de Roda do Recôncavo baiano: um debate interdisciplinar*, ao lado dos colegas Katharina Doring, Ari Lima e Petry Lordelo, como parte da programação do VIII Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Enecult), organizado pelo Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura da UFBA (CULT-UFBA). Neste mesmo ano, fui aprovado na seleção para o Doutorado em Música com Área de Concentração Etnomusicologia do PPGMUS-UFBA, sob a orientação de Angela Luhning. Dando continuidade ao meu anteprojeto de pesquisa, comecei então a escrever e publicar artigos colocando em questão as políticas públicas voltadas para a “internacionalização” do samba de roda.

Em 2013, tive o artigo *Viola Machete from Samba Chula, Bahia* aceito para apresentação e publicação na *Society for Ethnomusicology 58th Annual Meeting* (SEM), dentro no painel *African-Brazilian Musical Traditions from Bahia, Brazil: Facing contemporaneous approaches to research, preservation and performance of Samba de Roda of The Recôncavo*, junto aos colegas Katharina Döring e Michael Iyanaga, e com a mediação do professor Xavier Vatin. O evento aconteceu em Indianapolis, Estados Unidos, sob a organização da *University of Indiana - Bloomington*. As passagens aéreas para a realização desta viagem foram viabilizadas pelo PROPG-UFBA, através de solicitação do PPGMUS.

No início de 2014, fui convidado pelo professor Carlos Sandroni para integrar a equipe de pesquisadores-colaboradores do projeto de pesquisa “Categorias musicais em transformação: música popular, tradição e folclore sob a perspectiva dos músicos”, coordenado pelo mesmo. Meu interesse maior era observar a “espetacularização” de performances musicais de grupos oriundos das tradições populares, por exemplo, entre os grupos de maracatus de baque virado enquanto representações de casas de xangô, durante as suas apresentações na celebração anual conhecida como *Noite dos tambores silenciosos*. Realizamos registros sonoros e visuais durante os festejos de Carnaval de Recife/PE e Olinda/PE, em fevereiro de 2014, com captação de entrevistas e entrega de relatório a respeito destas observações de campo. O projeto teve financiamento do CNPq, através do seu edital *Ciências Humanas, Sociais e Sociais Aplicadas 2012*.

Também em 2014, fui selecionado para apresentar o artigo *Viola Machete in The Recôncavo Baiano: Perspectives beyond the borders of Traditional Samba de Roda and World Music* no *VI International Doctoral Workshop in Ethnomusicology*, realizado no *Center for World Music at the University of Hildesheim*

‡ *Hannover University of Music, Drama and Media*, que aconteceu na cidade de Hildesheim, Alemanha, entre os dias 25 e 28/06/2014, sob a mediação de Philip V. Bohlman, da Universidade de Chicago. Este evento é promovido anualmente por aquela instituição e tem como objetivo principal reunir doutorandos em Etnomusicologia de todo o mundo, para apresentações e discussões coletivas acerca de resultados preliminares dos trabalhos desenvolvidos por cada qual.

A partir desta participação no VI *International Doctoral Workshop in Ethnomusicology*, recebi do professor Tiago de Oliveira Pinto¹² o convite para apresentar o mesmo artigo em uma de suas aulas da graduação em Educação Musical na *Universitat Erfurt*. Para facilitar a logística de deslocamentos e custeios, aproveitamos a minha participação naquele evento em Hildesheim para viabilizar outras atividades de cunho etnomusicológico, em outras cidades, durante a mesma estadia na Alemanha. Então, além de apresentar a aula, o professor também me convidou para acompanhar, na viola machete, o grupo Samba de Roda Nicinha e Raízes de Santo Amaro, com o qual eu já havia trabalhado na produção e direção musical do seu álbum digital, e com o qual o professor possui um vínculo de amizade muito forte. Apresentamos um show no evento *Lange Nacht der Musikkulturen*, na cidade de Erfurt promovido pelo Departamento de *Transcultural Music Studies* do *Institute of Musicology* da *The Liszt School of Music Weimar*. Além desta apresentação musical, também foram viabilizadas pelo professor outras performances musicais do grupo da sambadeira Nicinha, por exemplo, em um encontro informal com grupos da Tanzânia, do Azerbaijão e da Coreia do Sul.

Mas, o ponto alto desta “turnê” do Samba de Roda Nicinha e Raízes de Santo Amaro foram as performances musicais que apresentamos em um dos maiores festivais de música *folk* da Alemanha, o *TFF Rudolstadt Roots Folk Weltmusik*, realizado anualmente em Rudolstadt, Alemanha. As passagens aéreas para a realização da viagem para a apresentação em Hildesheim, Alemanha, foram viabilizadas pelo PROPG-UFBA, através de solicitação do PPGMUS. Os custos envolvendo a estadia prolongada por conta dos compromissos assumidos junto ao professor Tiago de Oliveira Pinto foram em parte pagos pela *Liszt School of Music - Weimar*, promotora e apoiadora dos eventos realizados, e em parte pagos com meus próprios recursos.

Ainda em 2014, fui convidado pela Asseba para fazer a coordenação pedagógica em um projeto de reedição e disponibilização digital de arquivos audiovisuais sobre o violeiro Zé de Lelinha, em São Francisco do Conde, sob responsabilidade daquela entidade. Tais registros

¹² Tiago de Oliveira Pinto é PhD Professor no *Institute of Musicology / The Liszt School of Music Weimar* e sócio do *International Council for Traditional Music*, UNESCO.

havia sido realizados pelo então doutorando em Etnomusicologia Jean Joubert, sob encomenda e coordenação do IPHAN, durante uma das etapas do plano de salvaguarda do Samba e Roda. O meu trabalho sobre este material gerou o DVD “Viola de Lelinha”, onde comento textualmente (através de legendas) os principais aspectos da prática musical daquele violeiro, no intuito de que este material sirva, de modo mais didático, para acesso e acervo das futuras gerações de violeiros sambadores do Recôncavo e de outros lugares.

Participei, em 2014, de outro evento de relevância para a área da Etnomusicologia: o *XI Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Musica Popular - Rama Latinoamericana* (IASPM-AL), realizado em Salvador/BA. Neste evento, aprovei o artigo *O Samba Chula da Bahia enquanto World Music: fronteiras identitárias e o papel do fomento público na difusão internacional do patrimônio musical da Bahia*, e participei como palestrante da mesa da *Desconferência de encerramento*, abordando o projeto de mapeamento musical que coordenei na Funceb, ao lado dos músicos e compositores Gerônimo e Nelson Rufino, e do professor Paulo Costa Lima.

Também em 2014, iniciei uma parceria com a Associação Cultural Casa Mestre Ananias, situada no bairro do Bexiga, em São Paulo/SP, a qual se dedica a prática e pesquisa da capoeira e do samba chula. Esta parceria consiste em promover atividades periódicas de intercâmbio e formação - tais como oficinas, palestras, rodas de conversas, e até carurus e celebrações sagradas - levando mestres e mestras do samba chula do Recôncavo Baiano para a capital paulista, com financiamentos obtidos através de recursos próprios da entidade, ou viabilizados através de editais de fomento do Estado de São Paulo.

E, ainda em 2014, tive o artigo *Samba de Roda do Recôncavo Baiano: from the field recordings to the "World Music" industry* aprovado para apresentação no 9th Art of Record Production Conference: Record Production in the Internet Age, promovido pela Association for the Study of the Art of Record Production (ASARP) e pelo Department of Musicology - University of Oslo, realizado em Oslo, Noruega, no final daquele ano. Contudo, não foi possível obter recursos do PPGMUS para realizar esta viagem internacional. Da mesma forma, em 2015, não foi possível conseguir recursos do mesmo PPGMUS para apresentar um novo artigo aprovado - *Samba chula enquanto World Music* - para o Simpósio *Musica y Política*, no XII Congreso Internacional da IASPM-AL, realizado no início de 2016, em Havana, Cuba.

Em 2015, fui convidado para participar da edição 2015-2016 do projeto de circulação musical nacional *Sonora Brasil – Formação de ouvintes musicais*, promovido a dezoito edições pelo Serviço Social do Comércio (SESC-DN). O projeto é conhecido por apresentar shows musicais em todos os estados brasileiros, em circuitos musicais que levam os músicos participantes a viajar por mais de 100 cidades. O projeto tem como objetivo difundir expressões musicais

identificadas com o desenvolvimento histórico da música no Brasil. A edição deste biênio teve como temáticas *Sonoros Ofícios: Cantos de Trabalho e Violas Brasileiras*. A temática *Violas Brasileiras* foi dividida em quatro circuitos musicais simultâneos, categorizando vertentes da viola no Brasil, a saber: *Violas caipiras*, *Violas em concerto*, *Violas Singulares* e *Violas no Nordeste*. A minha participação se deu neste último circuito, onde representei a prática da viola machete no Recôncavo Baiano, através de demonstrações de seu repertório tradicional e exposição de resultados das minhas pesquisas realizadas em torno da prática deste instrumento no samba chula. Durante o projeto, realizei aproximadamente 120 apresentações musicais em formato instrumental, em performance solo (na viola machete), somadas a algumas oficinas, em mais de 110 cidades do Brasil, perfazendo aproximadamente 88.000 quilômetros percorridos durante as viagens, por terra, água e ar. Antes de assumir o projeto *Sonora Brasil*, porém, pedi exoneração do cargo na Funceb, o que me proporcionou receber uma bolsa da agência de financiamento científico Fundação Coordenação de Pessoal de Nível Superior (CAPES) através do PPGMUS-UFBA, para o financiamento do presente projeto de pesquisa. Também neste ano, lancei o meu novo álbum digital e show instrumental *Couraça*, onde as violas possuem destaque, novamente, em paralelos sonoros com a guitarra elétrica, a guitarra baiana e a rabeca.

Também em 2015, apresentei e publiquei o artigo *Músicas, Territórios e Identidades: Políticas Públicas para a Música e seu alcance na Gestão Pública da Cultura na Bahia atual*, nos seguintes encontros: VII ENABET, realizado com apoio do Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGAS-UFSC), em Florianópolis/SC; no IV Congresso de Comunicação e Música (Comúsica), realizado pelo Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (PPGCOM-UERJ); e no VI Seminário Internacional de Políticas Culturais, promovido pela Fundação Casa de Rui Barbosa/Minc, sendo estes dois últimos eventos realizados no Rio de Janeiro/RJ.

Ainda neste ano, fui convidado pela Asseba para assumir novamente a coordenação pedagógica em um novo produto audiovisual (DVD) sobre os violeiros do Recôncavo, intitulado *Violeiros de Machete*. Novamente, a proposta era disponibilizar conteúdos didáticos sobre a prática de alguns violeiros remanescentes, que ainda cultivam a prática tradicional da viola machete nos sambas de roda. O projeto teve apoio financeiro da Funceb, através do *Edital Setorial de Música 2014*.

Entre 2015-2016, participei da pesquisa e coordenação pedagógica do projeto *Cartilha do Samba Chula*, realizado pela Associação Sócio-Cultural Umbigada, coordenado por Katharina Döring e patrocinado pela empresa Natura através do seu *Programa Natura Musical*, que aporta recursos através do Fazcultura. Redigimos textos para compor um livro com CD e DVD

encartados e, ainda, transcrições musicais de viola machete, canto e percussões, no sistema de notação convencional (pentagrama), visando dar um resultado didático a parte do material extensamente registrado em áudio e vídeo, de modo que possa ser utilizado por públicos diversos.

Por fim, em 2016, recebi ainda o convite para participar, em 2017, do projeto *Mestres Navegantes*, assumindo a função de etnomusicólogo e curador artístico. O projeto é idealizado pelo músico e produtor musical Betão Aguiar, e está focado no registro em foto, áudio e vídeo, da memória das tradições musicais, folclóricas, religiosas e de artesanato do Brasil, valorizando a preservação da memória destas culturas orais. Nesta nova edição, o projeto aborda o Recôncavo Baiano, também com o patrocínio do Natura Musical, através do Fazcultura.

Neste sentido, considero bem amplo o meu espectro de atuação na pesquisa sobre o samba de roda do Recôncavo Baiano e suas interfaces com as políticas públicas, a indústria fonográfica e o mercado da música, nacional e internacional. Durante pelo menos 10 anos (coincidente com o período histórico abordado nesta tese) mantive constante atualização de contatos, trabalhos, vivências, experiências e pesquisas, independente de estar vinculado todo o período a um Programa de Pós-Graduação, ou enquanto pesquisador financiado. Obviamente, o fato de ter atuado em diversos momentos como um pesquisador *freelancer* – ou, pelo menos, um pesquisador “por detrás” de outra função, como gestor, produtor ou músico -, demonstra ser algo bem difícil, haja visto não ser esta uma carreira bem remunerada financeiramente, especialmente na atual conjuntura política e econômica do Brasil. Deixei, propositadamente, de listar todos os “espinhos” encontrados no decorrer da trajetória. Foram muitos. Diversas vezes, tive que optar por assumir propostas de trabalho temporário (sem vínculo empregatício), ao invés de me dedicar por inteiro ao ofício da pesquisa musical. E, em momentos singulares, pensei em desistir de tudo, e até em deixar o samba “morrer” em mim.

Contudo, penso que uma pesquisa de vida não pode se encerrar na defesa da tese, muito menos seguir o ritmo de exigências da academia e dos programas governamentais de incentivo a produção científica. Tento com esta longa descrição, portanto, justificar uma contribuição para a produção científica do saber sobre o samba de roda na perspectiva de uma produção social do conhecimento, que valoriza o conhecimento popular em contestação a epistemologia eurocêntrica da qual a academia se vale até hoje, fortalecendo deste modo uma visão pós-colonial e decolonial do saber. E, saber este que é “localizado” (HARAWAY, 1988) através das relações pessoais construídas a partir das interações minhas com sambadores e sambadeiras, que tanto contribuíram para a existência da trajetória artístico-profissional apresentada.

2 A DIÁSPORA DO SAMBA: DO MANGUE PARA O MUNDO

O Recôncavo Baiano - denominação da faixa de terra que circunda a Baía de Todos os Santos - representa mais um conceito histórico do que uma representação geográfica (SANDRONI, 2006, p. 25). Ali deságuam três importantes rios¹³ que, antes da grave degradação socioambiental que vêm sofrendo, durante séculos representaram o mais eficiente meio de circulação de produtos e pessoas de diversas localidades do Recôncavo e do restante da Bahia em direção à capital Salvador. Em função desta determinante geográfica, foi enorme a importância do Recôncavo Baiano para a formação política, social e econômica do atual Estado da Bahia entre os séculos XVI e XX. Foi nesta região, por exemplo, que se deu a mais longa resistência ao domínio português durante o processo de independência do Brasil, culminando com o desfecho favorável aos baianos e brasileiros à 2 de julho de 1823.

Com a facilidade de penetração humana nesta região, o apogeu e declínio da economia do gado, das lavouras de cana de açúcar e do fumo, foram surgindo diversos aglomerados urbanos. A primeira vila estabelecida no Recôncavo foi a de Jaguaripe - então uma das principais entradas do litoral para o sertão - e que fornecia grande parte da lenha de que os engenhos necessitavam para produzir o açúcar. Os primeiros engenhos de açúcar foram implantados ainda no século XVI, e alguns, transformados em usinas de refino de açúcar, funcionaram até pouco mais de meados do século XX. As suas populações viveram durante séculos uma relativa constância de condições que permitiu o surgimento e a manutenção de modos de vida, costumes e tradições somente encontradas ali, concentrando uma diversidade de referências culturais que convergiam a partir de diversas origens, e responsável “pelo ethos atribuído, fora e dentro do estado, ao povo baiano.” (SANDRONI, 2006, p. 17).

A partir do início da exploração do petróleo, em meados do século XX, e da implantação do Pólo Petroquímico da Bahia na década de 1970, a região passa a sofrer grandes transformações a nível social, principalmente com o avanço da tecnologia e do turismo que, ao mesmo tempo em que apontam para valores como “modernidade”, “progresso”, “desenvolvimento”, comprometem com a poluição, atividades de subsistência extrativista milenares, como a pesca. Em 2007, por exemplo, um grave acidente ecológico nas águas da Bahia de Todos os Santos - provocado possivelmente pela proliferação de algas tóxicas que se desenvolvem em ambientes poluídos por dejetos industriais - prejudicou durante meses as comunidades pesqueiras e marisqueiras no seu entorno em função da proibição preventiva da

¹³ Os rios Jaguaripe, Subaé e Paraguaçu.

pesca no local. Comentando outros fatores que vem contribuindo para a decadência econômica do Recôncavo, Sandroni (2006, p. 75) acrescenta que tal transformação

[...] aumentou, entre outras razões, devido à construção, nos anos 1970, da rodovia unindo Salvador a Feira de Santana. Esta rodovia passa na fronteira Norte do Recôncavo e tornou-se a via preferida para o fluxo de produtos agrícolas do interior do Estado em direção à capital. Assim, o comércio, as feiras e o ir-e-vir de embarcações nos rios do Recôncavo - sobretudo o Paraguaçu - e na baía de Todos os Santos foram reduzidos consideravelmente, o que agravou a estagnação econômica e acentuou o êxodo da população para a capital do Estado e para o Sul do país.

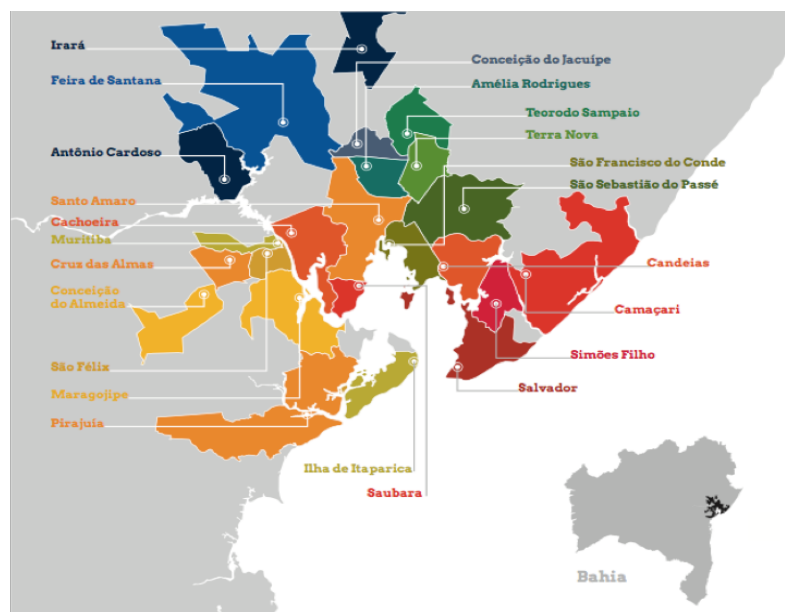
O território Recôncavo Baiano compreendia, até 2015, os municípios de Cabaceiras do Paraguaçu, Cachoeira, Castro Alves, Conceição do Almeida, Cruz das Almas, D. Macedo Costa, Governador Mangabeira, Maragogipe, Muniz Ferreira, Muritiba, Nazaré, Santo Amaro, Santo Antonio de Jesus, São Felipe, São Félix, São Francisco do Conde, São Sebastião do Passe, Sapeaçu, Saubara e Varzedo. Em 2015, o Conselho Estadual de Desenvolvimento Territorial (Cedeter) aprovou uma agenda para o desenvolvimento dos territórios de identidade (ver capítulo 3), a qual trata de propostas para desenvolver os territórios através de empreendimentos econômica e culturalmente estruturantes. De acordo com o Cedeter:

[...] o objetivo é promover a geração de renda e a melhoria do padrão de vida da população baiana. Além de apresentar os objetivos da Agenda, o Cedeter também aprovou a alteração do Território Metropolitano para que coincida com os municípios da Região Metropolitana de Salvador (RMS). A medida visa dar unidade à regionalização do planejamento do estado. Desta forma, os municípios de Mata de São João, Pojuca, São Francisco do Conde e São Sebastião do Passé passarão a integrar o Território Metropolitano [de Salvador]. Já Salinas das Margaridas passará a integrar o Território do Recôncavo. Essa mudança influencia na inscrição em editais, na articulação e representação política, nas ofertas de formação e na relação com representantes territoriais de cultura, entre outras deliberações. (CEDETER, 2015).

Para compreender melhor a dimensão da diversidade de referências culturais do Recôncavo Baiano, é essencial lembrar que esta região foi palco de um processo que viria a influenciar fortemente o destino cultural de suas gerações seguintes: a escravidão, tanto a indígena - num primeiro momento - quanto a africana. A atitude dos exploradores para com povos originários escravizados também serviu de fundamento para o modelo de escravidão africana que viria a ser implantado em seguida. Em ambos os casos, as pessoas submetidas a esse tipo de condição eram forçadas a adaptar-se a novos tipos de comportamento cultural (SCHWARTZ, 1995, p. 57). Segundo Sandroni (2006, p. 26), o Recôncavo foi “uma invenção histórica e uma configuração cultural que nasceu da aventura de alguns portugueses, e do infortúnio de muitos

africanos e indígenas¹⁴.”

Figura 1:1 – O Recôncavo Baiano e seus municípios



Fonte: Adaptado de Cedeter (2015)

Desde meados do século XVI (1561) até meados do século XIX (1856), um intenso movimento de tráfico de pessoas provenientes de diversas regiões da África promoveu à força uma convergência cultural - e musical - sem igual. De acordo com Carneiro (1969), Reis (1986), Verger (1987), Vatin (1999, 2001) e Filho (2008), estes povos foram, principalmente:

- a) povos que falavam línguas do grupo linguístico Iorubá, a exemplo do povo Kêto ou Nagôs, da região situada no atual Benim (antigo Daomé) e Nigéria (antigo Sudão);
- b) povos que falavam línguas do grande grupo linguístico Bantu, que englobava diversos grupos que habitavam a atual região de Angola e Congo;
- c) povos que falavam línguas do grupo linguístico Fon ou Gbe, a exemplo dos povos Jêje, na atual região que compreende Gana, Togo e Benim;
- d) os Haussás, os Tapa ou Nupe e o povo de Ileshá ou Ijexá – dentre outros - todos da atual região que compreende o Benim, Togo e Nigéria;
- e) e até mesmo, em menor proporção, povos oriundos da chamada “Contra-costa” - na região atual do Moçambique, como os Macuas e os Angicos - e da região da Costa da Guiné Portuguesa, como os Fula e os Mandinga ou Mandinka.

¹⁴ É fundamental lembrar que ocorreram conflitos de resistência durante o período da escravidão indígena – como é o caso das “santidades” indígenas, uma “religião dos oprimidos”, de cunho sincrético-messiânico, que almejavam por fim a escravidão na região entre os séculos XVI e XVII. Também, durante o apogeu da escravidão africana, lembremos da revolta dos Malês (em 1835), a qual teve no Recôncavo um de seus principais pontos de insurgência. (SCHWARTZ, 1995, p.54-56; REIS, 1986).

Entre os séculos XVIII e XIX, a manutenção de fortes laços comerciais de Salvador diretamente com a África - em particular com a região do Golfo de Benim (VERGER, 1987) – permitiu, ainda, a existência de trocas bilaterais que seguramente contribuíram para estabelecer ou incrementar práticas culturais em ambas as regiões. Embora a influência Iorubá-Fon tenha sido bastante evidente em Salvador e no Recôncavo, o arraigado legado Bantu anterior aos séculos XVIII e XIX foi constantemente reforçado por sucessivas leva migratórias de africanos da mesma origem (KUBIK, 1979, p.22), inclusive no âmbito interno, entre províncias e regiões do Brasil.

Tudo isso fez com que muitas pessoas de diferentes origens se confrontassem pela primeira vez em novos ambientes, sob novos contextos culturais: africanos, europeus, ameríndios e mestiços de todas essas descendências. Elementos culturais de diversas procedências eram, a partir de lembranças, trocas ou comércio, constantemente reinterpretados e absorvidos segundo estes novos contextos socioculturais, em novas estruturas sonoras a partir de instrumentos, saberes e práticas musicais também envolvidos nestas trocas (PINTO, 1999). Nas palavras do músico e compositor santamarense Roberto Mendes, o Recôncavo é uma das maiores “encruzilhadas étnicas” que ocorreu no Brasil e o seu povo “é muito pobre mas não é miserável... é humilde mas não é subserviente”. (MENDES, 2007)

Sobre o modo como africanos e crioulos¹⁵ se adaptavam à cultura do branco, João José Reis, historiador baiano estudioso de revoltas populares e escravidão na Bahia afirma que:

No plano cultural os crioulos se imprensavam entre valores e práticas africanos e ocidentais. Muita coisa os aproximava do branco, do homem do Novo Mundo em geral. Falavam a mesma língua, o que era um laço fundamental. Tinham mais facilidade do que os africanos para estabelecer famílias e vir a integrar-se de alguma forma à do senhor. (E família é predominantemente fator de integração social ou, no máximo, ruptura pacífica.). (REIS, 1986, p.174).

Isto significava que, embora tanto para um escravo crioulo quanto para um escravo africano fosse uma necessidade social integrar-se culturalmente aos modelos de vida vigentes na sociedade que os dominava, certamente a situação era pouco mais favorável para o escravo crioulo. Aliás, o entendimento sobre os “espaços da crioulização”, ou sobre a “crioulização cultural e demográfica” (BRATHWAITE apud PARÉS, 2005) enriquecem o debate sobre os diversos exemplos de culturas híbridas afro-americanas. Este processo foi crucial para o surgimento de conceitos culturais de grande abrangência e ampla gama de entendimentos,

¹⁵ Termo utilizado para identificar os filhos e descendentes de africanos nascidos no Brasil.

entre os tecidos sociais das sociedades coloniais escravocratas. Parés cita o caso da Bahia, ao revelar que

[...] a economia do açúcar sempre concentrou mais africanos do que a economia do tabaco, mais crioula; todavia, os núcleos urbanos, receptores do tráfico, parecem ter sido ainda mais “africanos” do que as fazendas de cana e engenhos de açúcar. Inclusive, no nível mais “micro”, como seja no seio de uma mesma propriedade, podiam definir-se âmbitos de sociabilidade mais ou menos crioulistados ou africanizados: a lavoura e a senzala concentravam os africanos; o serviço doméstico e a casa-grande, os crioulos. [...] Enquanto etnicidades criadas na dinâmica escravocrata atlântica, a maioria das identidades “africanas” utilizadas na Bahia eram já sinais de crioulistação; [...] as informações sobre irmandades de negros e batuques de escravos, por exemplo, indicam de forma clara como essas novas identidades foram assimiladas pelos africanos e como essas novas comunidades linguístico-culturais tiveram uma notável incidência na sua organização social. (PARÉS, 2005, p.96-97).

Como sugerido na citação acima, uma das formas de organização social surgidas entre os próprios africanos e crioulos, fossem escravos ou libertos, era se associar a uma das muitas “irmandades” de negros. Ali, puderam se integrar à sociedade colonialista sem, no entanto, deixar totalmente de lado características de suas próprias culturas. Um bom exemplo destas irmandades é o da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, surgida em Salvador no século XIX, e que depois veio a se estabelecer em Cachoeira, no Recôncavo Baiano. No âmbito destas “micro-comunidades-familiares” e, através do contato e da assimilação de elementos da religião católica, os “processos transculturais” devem ter ocorrido de forma muito mais intensa. Aliás, os conceitos de “processo transcultural” ou “transcuturação” ainda estão longes de ser entendidos amplamente pelos diálogos multidisciplinares das ciências. Segundo José Jorge de Carvalho e Rita Laura Segato,

[...] processos transculturais, trans-étnicos e transnacionais sempre estiveram presentes na produção musical em escalas variáveis de intensidade, mas foram obscurecidos, em parte pelos idiomas nativos sobre a música, que privilegiam estrategicamente a estabilidade e a unidade dos estilos enquanto expressões locais e, sobretudo, pelos modelos analíticos, que são tributários do grande paradigma histórico da modernidade que gerou as ciências atuais, entre elas a Musicologia. (CARVALHO; SEGATO, 1994, p. 8-9).

Ao analisar as configurações culturais e musicais em Angola, Brasil e Portugal, Gerhard Kubik (1997, p. 27), chama de “triângulo” a essa área caracterizada “por processos transculturais múltiplos que tiveram início no século XVI e continuam até o presente”, em uma “complexa interpenetração de configurações sujeitas a mudanças contínuas”. Ainda segundo Kubik (1997, p. 381-393), por exemplo, os “encontros musicais” mais intensos entre Angola e Portugal ocorreram no Brasil, e os resultados destes processos transculturais ainda aguardam

estudos.

Por sua vez, Michael Iyanaga (2015, p. 121-122) afirma que as irmandades eram tão “africanas” quanto qualquer outra instituição, haja visto que a religião católica já era difundida no Reino de Kongo um século antes do início do tráfico¹⁶, com implicações na relação com Angola, reino vassalo daquele. Esta concepção refuta, por exemplo, aquela ideia de que os intensos “encontros musicais” ocorreram somente no Brasil.

Portanto, para analisar o samba chula enquanto gênero musical presente do contexto cultural do Recôncavo Baiano, ou mesmo como vertente do Samba brasileiro de um modo mais amplo, é necessário estabelecer antes alguns direcionamentos. No debate historiográfico acerca das origens da chamada música popular brasileira, coexistem duas tendências de pensamento, segundo Napolitano e Wasserman (2000). São elas:

[...] a) a tendência historiográfica que trabalha com o paradigma das origens como *um lugar*, situado no tempo e no espaço, a ser determinado pela pesquisa histórica; b) a tendência, mais atuante a partir do meio acadêmico, que coloca sob suspeita a própria questão das origens, com um lugar determinável, procurando analisar historicamente a dinâmica social e ideológica que os discursos de origem podem revelar.

Concordamos com a segunda corrente de pensamento, pois acreditamos que a Etnomusicologia brasileira pode comungar com as conhecidas vertentes historiográficas conhecidas como “história das mentalidades”, onde a história apresenta “tempos longos”, onde as mentalidades são compartilhadas entre gerações ou contingentes de populações; e, com a “história cultural”, onde a história toma direcionamentos de um estudo interdisciplinar, em entrelaces com as culturas populares e a antropologia.

Deste modo, não pretendemos com este trabalho, enfim, precisar as origens históricas do samba ou do samba chula. Concordamos com Waddey (2006a), quando este afirmou que os estudiosos contemporâneos seus estavam mais preocupados em descobrir as origens do samba do que em revelar o que é o samba. Para ele, era mais importante se debruçar sobre os significados do samba de roda enquanto “flores”, do que enquanto “raízes”. Esta analogia com uma planta é interessante, pois nos permite visualizar o samba de roda enquanto “organismo”, estando este em constante evolução (enquanto sinônimo de desenvolvimento) em que “as partes contêm o todo, e o todo contém as partes”, segundo Katharina Döring (DÖRING; NOBRE, 2016, p.17). Assim, pretendemos mostrar aspectos sobre o samba de roda como eles se nos apresentam na atualidade, compreendidos como resultados de transformações e processos

¹⁶ Além disso, já no século XVII há registros de irmandades na África Central, por exemplo, a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário. (IYANAGA, 2015, p. 123-124).

históricos. Portanto, não nos deteremos sobre documentos históricos que registraram – ou mencionaram - o samba de roda no passado, mas, sim, nos deteremos sobre registros e relatos sobre o samba de roda na contemporaneidade, em sua complexidade, por seus interlocutores mais próximos.

2.1 O samba no Brasil: conceitos e contextos

O “samba” é um dos gêneros musicais mais representados pela mídia, enquanto estereótipo da cultura brasileira. Resultado evidente da longa experiência sonora transcultural iniciada a partir da diáspora africana no Brasil, ao samba é creditada a “origem” de diversas musicalidades no universo das tradições populares no Brasil¹⁷. Mas, além de um estilo ou gênero musical, o samba é um conceito cultural extremamente amplo, capaz de emprestar significados a diversas expressões musicais e cênicas¹⁸, presente com maior força no âmbito das religiões de matrizes africanas e indígenas. Por outro lado, enquanto gênero musical, o samba é também associado a sonoridades que ainda detêm ampla inserção no mercado fonográfico e na indústria musical nacional e internacional, a exemplo da bossa nova, ou mesmo do “samba carioca”. Uma rápida busca pelo termo no Google revela a noção estereotipada do samba enquanto gênero musical, ao mostrar como principal referência estética uma imagem do carnaval do Rio de Janeiro.

Até o começo do século XX, contudo, “samba” era um termo carregado de valores pejorativos, sendo facilmente associado à marginalidade. Folguedos e cultos de negros e mestiços, na condição de escravos ou forros foram, durante todo o período da colônia brasileira, alvo da observância intolerante de representantes da igreja católica, da aristocracia e do governo. Embora até mesmo a Inquisição tenha atuado duramente contra tais costumes, conforme descrito por Luis Mott (1988, p.97), “casos de feitiçaria ou folguedos e batuques de negros eram mais da alçada do bispo do que da Inquisição”, pois, “os inquisidores estavam mais interessados em perseguir os abastados judeus e cristãos novos, do que gastar tempo e dinheiro com batuques da negrada” (MOTT, 1988, p.97).

Estudiosos concordam que as origens deste conceito remetem a termos de origem linguística bantu - tais como *semba*, *masemba*, *kusemba*, *muçumba* ou mesmo *samba* – associados às manifestações das culturas afrodescendentes que no Brasil ficariam sendo conhecidas pelos portugueses e mestiços como, “lundus” “calundus”, “batuques”, “embigada”, “danças de

¹⁷ Na história da música popular brasileira são o choro, a bossa nova, o pagode, dentre outros, alguns exemplos de estilos musicais considerados originários ou relacionados musicalmente ao samba.

¹⁸ São exemplos de expressões musicais e cênicas os cortejos dos maracatus de “baque solto” e de “baque virado”, as sambadas, as congadas, os sambas de coco, dentre outros.

umbigada”, e “sambas”. Provavelmente, o termo se tornou uma denominação genérica para tais manifestações, tal qual aconteceu com o termo “batuque”, por exemplo. Segundo Cascudo¹⁹ (1972, p. 150-151), “batuque” foi um termo cunhado pelos portugueses, mas se tornou uma denominação genérica para toda dança de africanos, ao som de instrumentos de percussão. Com o nome específico de batuque, existem também referências na Bahia à uma luta semelhante ao que hoje é a capoeira. Por outro lado, segundo Biancardi (2000, p. 133) tal expressão “parece ter tido sua origem na pernada, antiga forma de competição corporal, muito comum entre os escravos africanos de origem bantu e seus descendente baianos”.

Formas de cultos a divindades de origem africana também são chamadas batuques no estado do Rio Grande do Sul e na Região Amazônica (CARNEIRO, 1969, p. 5-6). Acontece que, colonizadores e cronistas portugueses chamavam batuques tanto aos instrumentos membranofones (tambores) utilizados nas danças, quanto à própria dança ou o conjunto das expressões sonoras e coreográficas juntas. No entanto, embora o termo “batuque” pareça ter sido substituído pela palavra “samba” na designação desta relação entre a música e a dança, não parece haver atualmente uma correspondência daquele termo com uma coreografia específica.

Edison Carneiro (1969, p. 65) sugere que a palavra “samba” seria uma corruptela de “semba”, termo este que significaria algo relativo ao conceito de “umbigada”, que remete a danças de origem bantu que utilizam o movimento de tocar partes do corpo ou encostar os ventres, como convite a quem esteja fora da dança para tomar parte nela. Outra corrente de pensamento, conforme citado por Ralph Waddey (2006, p. 149-150), afirma que a palavra semba não poderia ter se transformado em samba, por mais parecidas que sejam a sua grafia e pronúncia, afinal, a palavra samba apresenta significados variados em diversas línguas africanas.

O fato mais relevante desta discussão é que as matrizes sonoras do samba do Brasil parecem ter sido em grande parte provenientes de uma mesma região na África. Esta é a zona de predominância linguística bantu, berço cultural de diversos povos que faziam parte do antigo reino do Kongo, que até o século XVI estava localizado desde o vale do rio Zaire, ao norte, até o rio Dande, ao sul, na atual nação de Angola (MUKUNA, 1979, p.11-25). À partir de meados do século XV, com a chegada dos portugueses na região e a implantação de acordos escravistas com os próprios chefes das nações subjugadas, povos oriundos desta área passaram a ser

¹⁹ A definição de “batuque” que Câmara Cascudo (1972, p.150) coloca em seu Dicionário do Folclore Brasileiro possui cunho extremamente racista, pois diz: “Dança com sapateado e palmas, ao som de cantigas acompanhadas só de tambor quando é de negros, ou também de viola e pandeiro, **quando entra gente mais asseada, dizia Macedo Soares numa definição que se vulgarizou**” (grifo meu).

escravizados e trazidos em grande quantidade para a colônia brasileira, já no século XVI, estabelecendo-se primeiramente em províncias, vilas e engenhos onde hoje são os estados da Bahia, Pernambuco, Maranhão e Rio de Janeiro, e, em seguida, se expandindo em direção às regiões Norte, Centro e Sul do país.

As primeiras fontes documentais que fazem referências ao “samba” no Brasil quase sempre envolvem a participação de africanos ou afrodescendentes. Embora não faça nenhuma associação com afrodescendentes, a primeira menção da palavra “samba” registrada no Brasil é de 1838, e consta em uma citação de um jornal satírico editado em Pernambuco (SANDRONI, 2006, p. 30). O termo, porém, só passa a ser largamente usado no Brasil a partir do século XX. João José Reis encontrou o primeiro registro da palavra “samba” feito na Bahia, em 1844, num relato do carcereiro da prisão municipal de Salvador, Joaquim dos Santos Vieira. Este fala sobre um “samba de africanos ou de nacionais [...] na quarta prisão desta cadeia (quando) imediatamente disse ao sargento mandasse a sentinela conter a ordem naquela prisão: cessou o samba” (REIS apud SANDRONI, 2006, p. 30).

Um dos registros mais antigos da palavra samba apareceu na revista satírica pernambucana *O Carapuceiro*, em edição publicada em 3 de fevereiro de 1838. Ali, o Frei Miguel do Sacramento Lopes Gama descreve o que chamou de “samba d'almocreve”, como um tipo de folguedo popular de negros daquela época. Hiram da Costa Araújo atesta que festas e danças dos negros escravos na Bahia eram usualmente chamadas de “samba”. No Rio de Janeiro, no entanto, a palavra só passou a ser conhecida ao final do século XIX, quando era ligada aos festejos rurais, ao universo do negro do “norte” do país, ou seja, na atual região Nordeste.

Semelhantes registros também foram feitos por diversos viajantes estrangeiros que descreveram suas impressões sobre o Brasil, sua gente e seu costumes, como Johann Emanuel Pohl. Em visita ao Maranhão em 1819, este descreveu uma dança em que homens e mulheres se reúnem em volta de um círculo, dançam ao centro deste ao som de palmas e uma viola, e vão revezando-se nesta função por meio de batidas uns nos joelhos dos outros, o que servia para indicar qual seria a próxima pessoa a ir dançar ao centro da roda. (CASCUDO, 1972, p. 799).

Percebe-se através dos relatos de viajantes estrangeiros que estas formas de expressão “musical-coreográfica” eram bastante frequentes entre as populações afrodescendentes e mestiças do Brasil colonial. No entanto, carecem de estudos sobre como o fenômeno cultural e social atualmente denominado samba se constituiu no Brasil colonial, e como este veio a atingir a relevância atual. Por exemplo, são poucos os estudos da música brasileira que trazem um olhar para a África enquanto campo de estudo. E, ainda menos estudiosos se debruçaram sobre a história da música dos indígenas do Brasil. Existe uma grande lacuna de fontes históricas

escritas e orais sobre os aspectos musicais dos períodos pré-colonial e colonial na América do Sul. E este fato é um convite a atentar para a riqueza imagética que a iconografia histórica daqueles viajantes nos revela. Salloma Salomão Jovino da Silva (2002), historiador e músico, demonstra a importante contribuição que as imagens e ilustrações podem trazer na tentativa de suprimos tais lacunas, através de analogias entre a cor negra, a escuridão da noite e as várias formas de “esquecimento” histórico.

Tais ilustrações já apontam aspectos culturais e também sonoros das manifestações retratadas, embora tenham sido feitas sempre pelos “visitantes” e não pelos próprios participantes das ações. Nelas, podemos observar formações em rodas de tambores, com pessoas dentro e ao redor desta formação, todas estas participando ativamente da performance musical, seja dançando ou tocando as palmas das mãos. Daí, descobriremos imagens de tambores percutidos sendo tocados ao lado de instrumentos de corda, friccionadas ou pinçadas. No entanto, é importante atentar para uma margem de erro na tradução cultural pela imagem, pois em algumas das imagens pode ter havido uma “leitura” e documentação um tanto errônea por parte dos documentaristas.

Já no século XX, outros viajantes trouxeram novos registros, a partir da evolução das tecnologias de gravação e captação de imagens. Cito os exemplos do brasileiro Mário de Andrade e do norte-americano Melville Herskovitz como dois pesquisadores que, respectivamente, idealizaram e realizaram viagens com finalidade de gerar registros etnográficos sobre aspectos das tradições de matrizes africanas no Brasil, e em especial no Nordeste brasileiro. Enfatizo também a relevância do trabalho do linguista norte-americano Lorenzo Dow Turner, sendo ele um pesquisador negro em um ambiente predominantemente branco (o universo da pesquisa acadêmica, especialmente sobre as culturas afrodescendentes), o qual reuniu um enorme acervo de registros etnográficos em foto e em áudio, sobre a utilização fluente das línguas fon e ioruba na Bahia da década de 1940. Tais arquivos estariam relegados ao esquecimento, não fossem os recentes esforços de reconhecimento deste por parte de pesquisadores e do apoio dado por instituições governamentais (NOBRE; VATIN, 2017, 2020).

Neste sentido, acreditamos que, para entender a importância do samba enquanto fenômeno social, devemos olhar para as imagens e depoimentos e tentar dar-lhes, respectivamente, movimento e som. Diversos aspectos dos registros etnográficos podem ser comparados a experiência sonora do samba na atualidade. E, em especial, do samba de roda do Recôncavo Baianos, que é a modalidade de samba que vai nos interessar daqui em diante.

Na Bahia, o samba é também entendido como uma das características culturais mais significativas neste Estado. Não obstante, a Bahia é considerada o “berço” desta musicalidade,

mesmo no imaginário popular. No âmbito da academia, um pensamento recorrente é a de que o estilo musical conhecido como “samba carioca” - que veio a se confundir com um sinônimo para o próprio conceito de “samba” - teria sido originado a partir do samba de roda do Recôncavo Baiano, quando da migração (ao final do século XIX e começo do século XX) de muitas pessoas do Recôncavo Baiano em direção ao Rio de Janeiro. O intérprete Manuel Pedro dos Santos, o “Bahiano”, natural de Santo Amaro da Purificação, teria sido supostamente o primeiro no Brasil a ter sua voz registrada em um fonograma, em 1903, com a gravação do lundu *Isto é bom*. Embora afirme-se que este tenha sido o primeiro fonograma gravado no Brasil, Luciano Caroso (2006) desmistifica o pioneirismo baiano na história fonográfica brasileira ao constatar que:

[...] houve cerca de 200 gravações feitas na primeira leva. A afirmação, insistentemente repetida, deve-se ao fato de que, no catálogo publicado dando notícia das gravações, o “Isto é Bom”, interpretado pelo cantor Manuel Pedro dos Santos, o Bahiano, e lançado pela marca Zon-O-Phone, aparece com a numeração 10.001, primeira música da lista.

Mas, somente o pioneirismo fonográfico do “Bahiano” no emergente mercado nacional da música popular não explica o porquê de a Bahia ser considerada a “mãe” do samba no Brasil. A influência das “Tias Baianas” em solo “carioca”, no início do século XX, é outro aspecto a se considerar. A cidade do Rio de Janeiro já era, desde o século XVIII, um dos maiores portos negreiros do país. De acordo com Mônica Velloso (1990, p. 209),

Grande parte dos negros que aqui chegaram vinha da África através dos portos nordestinos, notadamente de Salvador. Com a Abolição, aumenta consideravelmente o fluxo de imigrantes baianos que afluíram para cá em busca de melhores condições de vida. Entretanto, não foi apenas por ser a capital da República que o Rio foi procurado, mas também porque os negros baianos já identificavam a cidade com as suas origens. O fato de muitos dos seus descendentes aqui residirem dava um certo ar de familiaridade ao Rio, apesar de todas as dificuldades para se estabelecerem na cidade grande.

Além disso, havia a figura destas matriarcas baianas, que chefiavam casas de culto afro-religioso, chamadas “tias”, a exemplo da “Tia Sadata”, cuja casa

[...] era uma espécie de passagem obrigatória para grande parte dos baianos recém-chegados ao Rio. Conta-se que a casa, situada no alto do morro, oferecia uma visão panorâmica da baía de Guanabara. De lá era possível controlar todo o tráfego marítimo. Para sinalizar a chegada de novos baianos, a embarcação já trazia na proa a bandeira branca de Oxalá. A acolhida e proteção da “tia” era certa [...] Lá eles encontravam o apoio necessário para enfrentar a dura batalha da sobrevivência na cidade hostil. Essa rede de solidariedade grupal acabou criando fortes vínculos entre os conterrâneos, levando-os a desenvolverem expressões culturais próprias em relação ao restante da cidade. (VELLOSO, 1990, p. 209).

A casa da Tia Ciata na rua da Alfândega (e posteriormente na Cidade Nova), no Rio de Janeiro, representou, naquele período, outra destas forças agregadoras de referências culturais e identitárias, de importância para o desenvolvimento e manutenção de laços entre baianos e cariocas, e suas expressões musicais. Nas reuniões festivas que ali ocorriam – que incluíam festas de candomblé (SANDRONI, 2001) -, “o samba, ainda que uma manifestação musical urbana, era o ponto culminante de várias sonoridades, enraizadas em regiões de povoamento antigo e bases culturais seculares” (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000). Carolina Cantarino (2007, p. 2-3) acrescenta que, a Tia Ciata

[...] era uma mãe-de-santo baiana que havia ao chegado ao Rio no início do século XX. Sua casa sintetiza os principais elementos que estão na origem do samba carioca: a presença dos migrantes baianos, do samba-de-roda e do candomblé. Donga que, em 1916, gravou “Pelo telefone”, e João da Baiana, juntamente com Pixinguinha e outros músicos importantes da época, frequentavam as rodas de samba da casa de Tia Ciata e foram os responsáveis pela fusão dessa música com instrumentos de tradição ibérica, como a flauta, o violão e o cavaquinho, característicos do choro.

Sandroni (2000, 2001) destaca a importância do sucesso comercial do lançamento fonográfico da obra *Pelo Telefone*, um samba de Donga (teria sido esta composição inspirada pela convivência dele com a Tia Ciata, também compositora?), para o surgimento e a valorização desta sonoridade enquanto gênero musical. O que era conhecido por “samba”, àquela época, estava associado as festas de negros e mestiço e, portanto, era alvo de preconceito racial. Para este autor, o nascimento do “samba carioca” data do carnaval de 1917 e do sucesso de *Pelo Telefone*, então identificada como “samba carnavalesco”, tendo sido a canção mais tocada no carnaval de 1917. É este samba, então, que vai ganhar espaço nas rádios e, conseqüentemente, alcance de público. Contudo, conforme observado por Jurema Werneck, a aceitação da “negritude” do samba por partes da elite branca só vai ser possível através de um processo de construção de uma alteridade:

Tia Ciata e sua comunidade negra baiana, prestava-se às necessidades dos brancos de afirmação do negro e da cultura negra como alteridade, como diferença. [...] A condição “estrangeira” da comunidade baiana vai possibilitar sua diferenciação em relação à população negra carioca. É esta diferença que vai possibilitar sua incorporação ao país que a elite branca buscava definir, como nação imaginada. (WERNECK, 2007, p. 100-101).

A partir da década de 1930, sob um contexto crescente de valorização do nacionalismo em um busca por valores “autenticamente brasileiros”, o samba enquanto subproduto do discurso da “miscigenação das três raças que formaram o povo brasileiro” passou a ser visto como um

de nossos melhores símbolos nacionais.²⁰ A crescente presença de jovens brancos da Vila Isabel como Noel Rosa e Braguinha nas rádios – e, especialmente, na Rádio Nacional - e na indústria fonográfica, foi decisiva na transformação do samba em símbolo nacional. Estabeleceu-se, aos poucos, um “mercado de entretenimento de massas no país” (SANDRONI, 2006, p.33), que refletia nitidamente transformações maiores que também estavam ocorrendo no modo de vida urbano e nos meios de comunicação no Brasil e no mundo. Gradualmente, criou-se uma noção de “brasilidade” em torno do conceito “embranquecido” de samba, que veio, então, a identificá-lo como símbolo nacional. Anteriormente, Sandroni (2001) também havia apontado determinadas mudanças nos “padrões rítmicos” do samba nas primeiras décadas do século XX, no sentido de que estas refletiram uma maior aceitação da “imparidade rítmica” – a famosa “síncope” do samba - pela cultura oficial brasileira. Então, podemos afirmar que o samba somente tornou-se “carioca” a partir de um amplo avanço tecnológico e midiático, incluindo o surgimento de novas técnicas de registro e reprodução fonográficas, e envolvendo o potencial de alcance de público das rádios enquanto meios de comunicação de massas. Conforme apontado por Sandroni (2000, p. 80-83),

[...] no desfile, quem mandava eram pessoas como Cartola ou Paulo da Portela, pertencentes a camadas desfavorecidas da população; enquanto nos estúdios, mandavam os diretores artísticos das gravadoras, ou em última instância os próprios donos destas.

A partir desta afirmação, deduzimos que o controle da tecnologia e demais ferramentas de produção fonográfica por uma “elite” branca foram essenciais para aquela mudança de categoria – ou *status* social – do samba dentro em um contexto “rural”, “comunitário”, “regional”, para o samba em um contexto “urbano”, “profissional”, “nacional”. Estas questões serão mais aprofundadas adiante, neste trabalho, observando o caso do samba de roda.

Contudo, este recorte temporal acerca das origens e “evoluções” do samba no Brasil é ainda muito recente e restrito em importância apenas para desvendar como evoluiu o samba carioca, servindo bem para esquentar o caldo das discussões “bairristas” e inócuas sobre se o samba “nasceu” na Bahia ou no Rio de Janeiro. Pouco se investiga, por exemplo, a importância do samba de roda para a cidade de Salvador, sendo esta a “capital econômica” da região do Recôncavo Baiano, para onde foram escoados elementos culturais de todo o interior do Estado. Não gostaria de repetir aqui estereótipos sobre “berços” ou “origens”, já que expressões do samba festejado em rodas também são encontradas em outros estados brasileiros, e em

²⁰ O argumento sobre quais elementos servem para caracterizar mais ou menos a “identidade” ou a “cultura nacional” de um povo parece variar e muito de acordo com interesses políticos e tendências de governos.

musicalidades similares na África, e a falta de evidências nos leva apenas a supor. Suas matrizes, portanto, ainda estão por ser melhor traçadas dentro daquele continente, e não apenas na Bahia e no Brasil.

2.2 O samba de roda e a chula do Recôncavo

“Samba de roda” é um termo genérico para designar uma infinidade de estilos musicais diferenciados, presentes nas diversas regiões geográficas do estado da Bahia, especialmente nas comunidades com maiores referências culturais de matriz africana. É, sobretudo, reconhecido como prática musical e performática característica do Recôncavo Baiano, representando uma amálgama de música, canto, dança, culinária, brincadeira e devoção popular, valores e saberes da cultura afro-baiana presentes no cotidiano dos habitantes desta região.

O samba de roda pode ser dividido em categorizações diferenciadas pelo uso e a escolha dos instrumentos, variações de ritmos, timbres, repertórios, ânimo ou humor, expressões vocais, cênicas e coreográficas, bem como nas diversas funções e situações sociais nas quais o samba está inserido. Algumas delas, colhidas a partir de fontes bibliográficas e relatos de sambadores e sambadeiras são, muitas vezes, reconhecidas somente pelos integrantes e participantes do samba ou da comunidade de onde o grupo de samba é oriundo. Dentre as expressões mais corriqueiras, estão: “samba chula”, “samba de chula”, “samba chulado”, “samba de viola”, “samba solto”, “samba corrido”, “samba amarrado”, “barravento”, “samba de partido alto”, “samba de parada”, “samba santo-amarense”, “samba batido”, “samba de valentão”, “samba de carrancismo”, “samba de rojão”, “samba parelhado”, “samba de leva”, “samba de prato”, “samba de lata”, “samba de caboclo”, “samba de véio”, “samba de estiva”, “samba de caruru”, “samba do mingau”, dentre outros nomes (WADDEY, 1980, 1981; BIANCARDI, 2000; SANDRONI, 2006; IYANAGA, 2010; NOBRE, 2008, 2012; DÖRING, 2004, 2016).

Às vezes, duas ou mais destas denominações são utilizadas para designar o que parece – sob os olhares “exteriores” de um observador ou pesquisador - um mesmo tipo de samba. Além disso, o mesmo nome pode designar variações de sambas reconhecidos pelos sambadores e sambadeiras como distintas, a depender do contexto ou localidade em que se esteja sambando. Outras denominações referem-se mais a certas variações na forma como cada conjunto musical toca ou dança o samba, do que a categorias de classificação mais abrangentes e “ocidentalizadas” – quando falamos em gêneros musicais, por exemplo. Na maioria dos casos, portanto, trata-se de nomes bem específicos para definir maneiras de cada grupo interpretar o samba, criadas pelos mesmos sambadores que os executam e identificados apenas nas suas próprias localidades.

O enraizamento do samba de roda nos contextos urbanos revelou estilos musicais derivados, que variam entre manifestações de expressão coletiva, tais como o samba-batucada, o samba-reggae, o samba junino, o samba partido-alto, o pagode, as escolas de samba, e o samba autoral de compositores e sambistas. A própria utilização do termo “sambista” remete ao contexto urbano, pois, no Recôncavo, os praticantes de samba se reconhecem como “sambador” ou “sambadeira”. Por sua vez, o samba de roda permaneceu no imaginário musical dos soteropolitanos como sendo um estilo musical que remete ao Recôncavo e, portanto, às tradições ancestrais. Porém, considerando que ainda há poucas informações levantadas sobre a influência deste no pagode eletrônico produzido nas periferias de Salvador, pretendo lançar mão de estudos futuros para a compreensão do samba de roda enquanto expressão musical de grande apelo midiático e alcance de público.

A relação entre a prática dos sambas, da capoeiragem e do candomblé também são bastante próximas umas das outras (OLIVEIRA PINTO, 1991) e sendo crucial para o entendimento do enraizamento social daquela expressão musical no cotidiano popular do Recôncavo Baiano. O candomblé, por exemplo, foi essencialmente constituído e organizado no Brasil, enquanto sistema de crenças em divindades e antepassados de matrizes africanas e com certas influências de elementos ameríndios e católicos. É quase sempre associado ao fenômeno da possessão ou transe místico, o qual, é considerado pelos membros do grupo como a incorporação da divindade no iniciado preparado para recebê-la ritualmente. Existe ainda uma distinção em “nações” no candomblé, assim como ocorreu distinção do mesmo tipo entre as diversas etnias que fizeram parte do grande contingente de africanos feitos escravos durante parte da história do Brasil. Estas divisões foram extremamente funcionais em termos de estratégia de auto-organização de pessoas pertencentes às mesmas comunidades, ou comunidades próximas.

As principais nações do candomblé baiano são a nação Ketu-Nagô, as nações Jêje, a nação Ijexá, as nações Congo-Angola e, ainda, o culto aos Caboclos. Estas vertentes do candomblé diferem entre si na forma de organizarem seus cultos, no repertório musical, em diversas fórmulas rítmicas e melódicas, e na maneira de denominar suas entidades sagradas, as chamando de: “orixás”, os Nagô; de “voduns”, os Jêje; de “inquices”, os de Angola; e “caboclos”, no culto a essas entidades. Por outro lado, o panteão de entidades destes cultos guarda fortes semelhanças com o panteão cultuado no Candomblé de Ketu, sugerindo influências deste sobre aqueles. Também são similares os nomes dos instrumentos e a formação do conjunto instrumental dos Candomblés, composto basicamente por campanas de metal simples ou duplas – o “gã” ou “agogô”; três instrumentos de percussão chamados atabaques ou ngomas, a depender da nação que estejamos tratando – chamados “rum”, “rumpi” (também

chamado “contra-rum” ou “pi”); e o “lé”; um idiofone metálico, chamado “adjá”, que em certos terreiros do culto aos Caboclos pode ser substituído por um “caxixi”, espécie de chocalho feito de um cesto de palhas com sementes; e a viola, que pode ocorrer exclusivamente no caso ainda do culto ao Caboclo, quando da realização da cerimônia dedicada ao caboclo “boiadeiro”, “sendo o instrumento preferido deste”, de acordo com Waddey. (2006, p.149).

Dentre as citadas vertentes do candomblé baiano, o candomblé de Angola e o culto aos caboclos são as que mais compartilham semelhanças, em termos de ritmo e melodias de seus repertórios, em relação a formas musicais da música popular brasileira, da qual o samba de roda é um dos principais exemplos. De acordo com Sônia Garcia (2002, p.46):

[...] as casas de candomblé de origem Bantu, na sua totalidade, hoje cultuam os Caboclos. Povos dessa origem foram os primeiros a chegar ao Brasil como escravos, em meados do século XVI e foram também os mais abertos às influências externas, inclusive à indígena.

O candomblé de Angola parece ter sido particularmente impermeável a influência Jêje-Nagô, no que diz respeito a língua, canções e ritmos. Por sua vez, influenciou de sobremaneira o candomblé de caboclo, compartilhando com este as nomenclaturas e os ritmos, como no caso dos toques “cabula”, “congo” e “barravento”, que junto com o toque “ijexá” – que é compartilhado por todas as nações do candomblé, mas é de origem iorubana - formam a base rítmica para a maioria das músicas executadas em cerimônias desses candomblés. Existe ainda um toque chamado “samba”, exclusivo para acompanhar os “sambas de caboclo”. Segundo Sônia Chada Garcia (2006, p.79-84, p.112-114):

O repertório de sambas cantados no candomblé de Caboclo inclui tanto [os] sambas que são trazidos pelos Caboclos, cantigas que são adquiridas de forma sobrenatural [...] quanto cantigas que são aprendidas nos sambas de roda [...] os sambas são todos acompanhados pelo toque do mesmo nome que acompanha exclusivamente este tipo de cantigas. É um padrão rítmico de 16 pulsações, o gã tem a mesma fórmula rítmica (linha guia) do [toque] cabula.

O surgimento, a manutenção e a disseminação das variadas formas de samba de roda provavelmente estão associados à manutenção destas atividades de cunho religioso afro-católico²¹. Garcia (1998, p.268) ainda afirma que muitos dos “temas” de sambas de caboclo são os mesmos encontrados nos sambas de roda, tal qual ocorre na capoeira. Alguns integrantes de grupos de samba de roda confirmam que são também pertencem a alguma nação do

²¹ O “Afro-catolicismo” seria a uma reinterpretação do catolicismo a partir dos preceitos do candomblé, sendo estas formas indissociáveis. Não chamaríamos isto de “sincretismo”, pois este termo suscita discussões sobre culturas dominantes e subjugadas. Como exemplo de uma expressão “afro-católica”, citamos o culto aos orixás da Nação Ketu em datas festivas de devoção a santos católicos.

candomblé ou ao culto ao caboclo (CRUZ, 2008, 2008a). Outros sambadores, mesmo quando não são efetivamente vinculados a uma casa ou nação de candomblé, confirmam que frequentam regularmente festas do calendário sagrado destas religiões (DA CRUZ, 2010a; DOS SANTOS, 2015). Ainda, segundo Iyanaga (informação pessoal), há pessoas que têm caboclo “de nascença” sem, no entanto, pertencerem ao candomblé.

O contrário também ocorre, já que muitos integrantes do candomblé participam ou promovem rodas de samba como parte integrante de festas ou cerimônias relacionadas aos seus cultos. Muitas rodas de samba documentadas por este trabalho aconteceram em terreiros de casas de candomblé ou de rezadeiras adeptas do candomblé, que anualmente cumprem a “obrigação” de promover um “samba” para celebrar aniversários, promessas realizadas, uma reza para um santo, dentre outras ocasiões.

Outras obrigações, não necessariamente relacionadas ao candomblé, são compromissos assumidos pelos devotos ou devotas em agradecimento a graças alcançadas, celebrados através de rituais em datas fixas, em um dia de santo, uma novena, um casamento ou um aniversário, por exemplo. Esta celebração dá-se em cumprimento a uma promessa realizada por este devoto ou mesmo por um antepassado, no caso de promessas contraídas em família, que devem ser passadas de geração em geração, por exemplo, de mãe para filha. Nestas ocasiões são oferecidas comida e bebida em fartura – e, geralmente, um caruru -, onde convida-se um grupo de samba de roda da localidade para animar a festa.

Figura 2:1 – Samba de caruru e caboclos incorporados²²



Fotografia: Cassio Nobre

²² Reza católica, caruru, samba de roda e caboclos incorporados em duas mulheres: acontecimentos sequenciados, em um mesmo evento, na comunidade de Tocos, próximo à cidade de Antônio Cardoso, na periferia do Recôncavo Baiano.

O caruru é um dos elementos que demonstram o caráter devocional do samba, enquanto parte intrínseca nas atividades de cunho religioso afro-católico. Tal como o termo genérico “samba”, o termo “caruru” designa ao mesmo tempo o prato tradicional feito como quiabo e azeite de dendê, quanto uma cerimônia de cunho sagrado. Nela, a iguaria é servida após uma sequência de rezas católicas, em latim e português, a exemplo do que ocorre nos tríduos, novenas ou trezenas – porém, tendo sempre a sua culminância com uma roda de samba. A festividade “caruru” pode até não servir o prato de mesmo nome, por exemplo, no caso de devoção a santos/entidades que apreciam comidas “brancas”, tal como o milho e seus derivados, pipoca e/ou mugunzá. Ainda segundo Michael Iyanaga, a vertente de samba chamado “samba de caruru”,

[...] é geralmente visto, tanto pelos participantes quanto por pessoas de fora, como uma “brincadeira”. Porém não podemos confundir “ludismo” com “secularidade”. Isto é, a “brincadeira” do samba, no contexto da reza, serve principalmente fins religiosos. O samba, assim como a novena, faz parte da devoção ao santo. [...] o samba “influi” na “alegria” e no “prazer” que as pessoas têm em comemorar a reza. Em outras palavras, o samba – sendo “alegria” – faz com que os devotos e convidados sintam mais prazer e fiquem mais tempo festejando o santo. Acredita-se também que o samba alegra o santo. (IYANAGA, 2010, p. 128-129).

O samba de caruru é, portanto, um dos eventos musicais mais significativos nas comunidades afrodescendentes do Recôncavo Baiano, representando parte de uma tríade formada ainda pelos elementos “reza” e “caruru”, por mais que esteja envolto em aparente “informalidade”. Em resumo, o caruru é essencialmente uma obrigação religiosa manifesta através de ritos musicais (as rezas cantadas, seguidas do samba) e da comida (o caruru e seus acompanhamentos). Katharina Döring destaca a importância do caruru e a sua relação com o panteão de divindades nos candomblés, tenha ele caráter sincrético ou não. Segundo ela, o caruru é

[...] destacado por todos os sambadores e todas as sambadeiras como um dos motivos e fundamentos mais importantes em todo Recôncavo para o samba de roda. Mesmo que aparentemente dedicado aos santos católicos gêmeos Cosme e Damião, no universo religioso dos africanos e seus descendentes no Recôncavo baiano, a farta oferenda sempre esteve direcionada para os ibejí (yorubá) e os vunji (bantu): os gêmeos sagrados que exercem um papel fundamental na religiosidade africana. Sua roupagem como ‘brincadeira’ e devoção católica popular não contradiz a seriedade da reza e da oferenda da comida composta por vários pratos africanos, até porque se trata de crianças, dos êres, que devem ser festejados com fartura, alegria, doces e muito samba. (DÖRING, 2016, p. 238).

O conceito do samba de caruru talvez seja um dos cerne do entendimento das origens e

funções do samba de roda do Recôncavo. A maior parte dos sambadores e sambadeiras contam que iniciaram a sua prática no samba de roda a partir da presença e participação em carurus (DA CRUZ, 2010; DOS SANTOS, 2015). Outros, por sua vez, contam que por terem nascido em datas de santo (por exemplo, aos 13 de junho, ou aos 27 de setembro, respectivamente, dia de Santo Antônio e dia de São Cosme e São Damião), tiveram suas vidas marcadas pela devoção aos santos e, por conseguinte, ao samba (SATURNO, 2008; DOS SANTOS, 2015). As “promessas de caruru”, feitas por devotos católicos e/ou do candomblé, podem ter motivações diversas, tais como questões de saúde, ou mesmo de força de vontade. É o que nos conta o violeiro e mestre sambador Celino dos Santos, de Terra Nova, nascido na data 27 de setembro:

A primeira música minha foi pra São Cosme e São Damião. [...] Aí eu pedi para me ensinarem a tocar, ninguém queria me ensinar. [...] Eu tenho fé em Cosme e Damião... eu ouvia o pessoal falando assim: [...] “o pessoal fez aquela promessa” [...] Eu digo: “Se São Cosme e Damião me ajudar aqui e eu aprender tocar, eu toco pra São Cosme o tempo todo da vida. Não quero aprender a tocar pra festa, nem pra andar, mas, enquanto eu tiver meu samba de roda, e com Cosme e Damião eu toco em qualquer lugar que eu encantar, o caruru, eu toco pra São Cosme”. Nem que eu passe montado, ou de pé, eu bato na mão, ói, que ninguém me chamar, eu: [faz a clave do samba de roda, com a palma das mãos], quer dizer [...] E eu peguei a tocar. A primeira música que eu aprendi cantar foi essa que você está vendo aqui: *Fui pro mato catar flor, encontrei cajá no chão, encantei com dois meninos, era Cosme e Damião* [cantando]. Quer dizer, eu encantei com São Cosme e Damião. Na minha frente [...] ele (sic) está até hoje. (DOS SANTOS, 2015).

Outro contexto social em que samba está presente no Recôncavo – ou que pode ter servido de berço para este - foi o trabalho braçal nas lavouras. De acordo com o sambador e capoeirista Eusébio dos Santos, o Mestre "Nelito", nascido em Santiago do Iguape e residente em Salvador, “a chula nasceu na palha da cana [...] a gente trabalhava em parrelha, duas pessoas. Cada um pegava uma leira de 30 metros e aí começava a cantar pra descontrair. Um fazia a primeira voz e outro fazia a segunda e tinha o improvisado” (SANTOS, 2008). Aqui, Mestre Nelito refere-se à formação em duplas para o trabalho de colheita na lavoura na cana, predominante naquela região, de onde os cantos surgiam naturalmente a partir da interação de trabalho entre as “parelhas”. Sandro Santana (2012) lembra outras duas ocasiões destes mutirões populares – o “boi de roça” ou o “boi roubado”, e as “batas” de milho e de feijão - onde os cantos de trabalho tem importância crucial sobre a organização social, na região do Portal do Sertão, no entorno do território de identidade Recôncavo Baiano. Segundo ele, “os bois de roça e as batas de feijão e de milho atenuam as precárias condições de trabalho e tornam o que pode parecer um suplício em momento de diversão e inventividade” (SANTANA, 2012, p. 65). Em outras regiões, a

exemplo de Cachoeira e São Felix, um dos contextos de trabalho foi a produção do fumo. Conforme relatado pela sambadeira Dalva Damiana de Freitas, as mulheres charuteiras entoavam o samba corrido e o barravento, durante os momentos de folga, marcando a célula rítmica característica do samba de roda com tabuinhas de madeira (FREITAS, D., 2017).

Não podemos deixar de destacar a forte presença feminina, com especial ênfase no candomblé e do afro-catolicismo popular. Sobre a importância das mulheres negras da Bahia na manutenção destas tradições e ritos religiosos, Mônica Velloso afirma que:

As mulheres negras baianas incorporam grande parte desse poder informal, construindo poderosas redes de sociabilidade. Marginalizadas da sociedade global, destituídas de cidadania e de identidade, elas criam novos canais de comunicação sócio-política. Esse tipo de sociabilidade, baseado em papéis improvisados, tem sido praticamente ignorado pela nossa historiografia. (VELLOSO, 1990, p. 210).

No decorrer deste trabalho, foram identificadas diversas lideranças femininas atuantes dentro das comunidades de samba no Recôncavo, com papéis de lideranças também em grupos musicais, associações culturais ou mesmo na gestão pública. Dentre elas, citamos novamente Dona Jelita, Dona Cadú, Dona Rita da Barquinha, Olívia Roberta, Any Manuela e Dona Dalva Damiana, que em 2012 recebeu o título de Doutora *Honoris Causa* pela Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB).

Eunice Martins – a “Dona Nicinha do Samba” - é outra uma importante personagem do samba de roda e da história da cidade de Santo Amaro da Purificação. Nascida e criada no Pilar, em Santo Amaro, Dona Nicinha transitou nos principais espaços de realização das matrizes africanas no Recôncavo: nos terreiros de candomblé, na capoeira, no maculelê e, principalmente, no samba de roda, onde ela se destaca como exímia sambadeira. Nora do lendário Mestre Popó, que se dedicou a preservar a dança luta maculelê, criando nos anos 50 o grupo Maculelê de Santo Amaro, que contribuiu com o resgate dessa tradição. Nicinha foi responsável por introduzir o samba de roda no grupo, que mais tarde iria se chamar Raízes de Santo Amaro²³. No início o samba de roda foi introduzido de maneira tímida, segundo Dona Nicinha, inicialmente era “só um sambinha depois do Maculelê” (MARTINS, 2012), com o passar do tempo o grupo foi crescendo e tomou a proporção atual, com realização de apresentações na Europa e Estados Unidos, ao longo de mais de três décadas de atuação profissional.

²³ Contemplado pelo *Programa Petrobrás Cultural 2010*, o grupo lançou o álbum virtual *Samba de Nicinha – Raízes de Santo Amaro* com um repertório formado por samba-corridos, sambas de viola, chulas, ladainhas de capoeira e toques de maculelê, uma mostra da riqueza musical do contexto cultural do qual Nicinha e o grupo Raízes de Santo Amaro fazem parte.

Contudo, a presença das mulheres nos grupos de samba ainda segue os papéis definidos por uma ideologia paternalista, fortemente presente nas relações humanas em todo o Recôncavo Baiano. É certo que alguns papéis são prioritariamente femininos, a exemplo da condução cantada das rezas, ou masculinos, no caso da prática da viola²⁴. Mas, algumas letras das antigas chulas entoadas nas rodas atuais continuam repetindo a ideologia da supremacia masculina sobre as mulheres. São poucos os grupos onde as mulheres cantam ou gritam as chulas, sendo a elas reservada e estimulada a participação nos coros responsoriais, nos coros de palmas e na performance da dança.

Após esta breve introdução ao universo contextual do samba de roda, tentaremos agora estabelecer características comuns na performance do samba de roda do Recôncavo Baiano, enumerados abaixo:

- a) a formação em círculo, com participantes da performance compartilhando o mesmo espaço - a roda -, mas divididos em executantes e participantes atuantes²⁵;
- b) a presença da “umbigada”, gesto feito geralmente pelas mulheres que estão na roda, dirigindo-se a outra mulher presente, dentro ou fora da roda, o que representa um “convite” a vir sambar e tomar parte “ativa” na performance. A maneira de samba pode variar, mas existe um consenso entre as sambadeiras de que “o samba é no pé” (MARTINS, 2012, 2014, 2015), onde estaria “concentrado” o movimento gerado pelo samba;
- c) a presença do canto em parêlhas – às vezes apresentadas com duas vozes paralelas, diferenciadas em intervalos de terça ou sexta – do acompanhamento rítmico com palmas e com instrumentos musicais membranofones e cordofones, dentre os quais as violas de dez cordas;
- d) o espírito alegre e agregador, como consequência ou resultado final de um ato sagrado ou celebração de aspectos religiosos, tais como dias de santos católicos, entidades do candomblé, carurus, festejos locais, dentre outras celebrações.

²⁴ Eu destaco duas exceções: a participação de João das Virgens - o “João de Iáíá” - (ex-cantador do grupo Samba de Raparigas) nas rezas de Saubara; e a lembrança de uma violeira Palmira, do grupo Boi Janeiro de Parafuso, de Camaçari/BA. (NOBRE, 2008), fato que parece ter sido mais corriqueiro no passado do que na atualidade.

²⁵ É importante estabelecer uma distinção entre “integrantes” e “participantes” de um grupo de samba. O “integrante” seria aquela pessoa que faz parte diretamente de um grupo que toca o samba. São os tocadores (“músicos”), os “gritadores” ou “puxadores” (“cantadores”), as sambadeiras e os sambadores (“dançarinos”), e os organizadores ou coordenadores do grupo (“produtores”). O “participante” seria aquela pessoa que toma parte de uma função de samba, seja integrando a “roda” de samba, seja dançando também junto aos integrantes, batendo palmas, cantando, respondendo coros, registrando imagens e sons ou, apenas assistindo. Waddey fala de um “conjunto musical secundário (formado pelos espectadores/participantes), proporcionando não só um acréscimo da sonoridade percussiva, como também (o que é talvez de importância maior) um estímulo ao envolvimento e entusiasmo de todos”. (2006, p.120)

Este trabalho considerou, enquanto parte da denominação genérica “samba de roda”, as quatro vertentes – ou estilos musicais de samba de roda - mais frequentes do samba de roda no Recôncavo Baiano, a saber: o samba corrido, o samba chula; o samba de barravento; e o samba de caboclo.

O primeiro tipo seria o samba que é conhecido pelos sambadores de “samba chula”, “samba de parada”, “samba amarrado”, “samba santamarense” ou “samba de viola”. Seus cantadores costumam ser “mais exigentes” e “rigorosos” (SANDRONI, 2006, p. 34-35) quanto às formas e regras de organização da sua performance. No samba chula, por exemplo, dança e canto nunca acontecem ao mesmo tempo, pois apenas uma pessoa sai para sambar de cada vez no meio da roda. Isto faz com que cada sambadeira precise esperar sua vez de dançar, enquanto aprecia o desempenho daquela que está sambando no momento. Além disso há um destaque para o improviso da viola, que acontece alternadamente ao destaque para o canto, e em simultâneo com a dança (NOBRE, 2008, 2009, 2012).

O segundo tipo seria o samba corrido. Como o próprio nome sugere, esse tipo de samba é definido pelos seus próprios integrantes como um samba “rápido”, “mais livre” e “mais permissivo”, no sentido de ser uma performance mais aberta a participação de qualquer pessoa, seja integrante ou participante. De acordo com o *Dossiê Samba de Roda do Recôncavo Baiano*, este tipo de samba “tem um caráter mais genérico” (SANDRONI, 2006, p.34-35), e por isso é frequentemente chamado pelos participantes apenas de “samba de roda”, sendo que dança e o canto podem acontecer livre e simultaneamente, com uma ou várias pessoas sambando ao mesmo tempo no meio da roda.

O terceiro tipo seria aquele que na região de Cachoeira e São Félix é conhecido como “samba de barravento”. Esta é uma “variação” ou “modalidade”, com performance “mais lenta” de se tocar e sambar, com destaque para o fraseado introdutório e de transição executado pelas violas (NOBRE, 2008; GRAEFF, 2015). O quarto tipo de samba, por fim, seria o samba de caboclo, associado ao candomblé de caboclo.

Cada grupo de samba do Recôncavo pode, na realidade, incluir no repertório de uma mesma performance as diferentes modalidades de sambas, mas sempre, é claro, a depender do conhecimento prévio dos mestres cantadores dos sambas, e da flexibilidade de seus integrantes em se adaptar a algumas “regras” que determinam as diferenças entre estas modalidades. Neste trabalho, embora trato da temática “samba de roda” como um todo, trago como estudo de caso o exemplo de um grupo de samba chula, sobre o qual me deterei prioritariamente nas reflexões.

Figura 2:2 – Roda de samba chula²⁶

Fotografia: Cassio Nobre

“Chula” é uma palavra que designa tanto uma forma de canto, quanto uma dança de origem portuguesa, além de ser sinônimo de algo “vulgar”. A “chula” no Recôncavo Baiano é a designação para o canto em pares (ou “pareias”, no linguajar popular). As “pareias” são duplas de cantadores de chula, com uma segunda voz que entra logo em seguida da primeira voz, harmonizando esta em intervalos que oscilam entre a terça maior e menor. Em Santo Amaro, por exemplo, os cantadores de chula são conhecidos como “gritadores”. Eles não cantam a chula mas, a “gritam”, com vozes anasaladas ou roucas, agudas ou graves. (DÖRING; NOBRE, 2014, p. 2-3)

A chula é a parte principal do canto desta modalidade de samba. Consiste em uma estrofe onde o cantador conta anedotas sobre a sua vida cotidiana, seja na relação com o trabalho (tematizando a lida com o gado, a pescaria, a agricultura, etc.), com as alegrias ou com os sofrimentos. A chula é seguida imediatamente de um “relativo”, tradicionalmente cantada pela outra parilha, e geralmente organizada em dois versos que comentam ou fazem um gracejo

²⁶ Roda de samba chula na Casa Mestre Ananias, em São Paulo/SP, com participantes da Bahia e de São Paulo. Ao centro da roda, uma sambadeira dança ao solo das “violãs” (cavaquinho e violão). No canto esquerdo, as duplas João do Boi e Massú, e Domingos Preto e Dominguinhas, convidados especiais desta roda, revezam-se entre os versos das chulas e dos relativos.

com a mensagem passada anteriormente pela chula. Na falta de outra parelha - fato este que vem ocorrendo com maior frequência na atualidade - o relativo é cantado pela própria dupla que cantou a chula (a exemplo do que acontece no Samba Chula de São Braz), ou pelo coro dos músicos e das sambadeiras.

A questão da autoria no samba chula é, também, relativa. O sambador usualmente se “apropria” de determinadas chulas bem conhecidas, sendo consideradas então como sendo obras de “domínio público”, ou seja, cuja autoria é desconhecida. Também podem ser obras cujo autor(a) seja falecido(a) há muito tempo e sobre as quais não se tem mais conhecimento. Contudo, o cantador que se apropria de uma obra assim dificilmente vai admitir que a chula não é sua. Ele certamente vai trazer alguma modificação específica na melodia, ou a substituição de alguns versos ou rimas. Com isso, cada sambador cria uma espécie de “patente” sobre determinadas chulas, sendo muitas vezes imitados por outros sambadores, e assim gerando uma genealogia de “autoria” pelas qualidades interpretativas, melódicas e sonoras de determinada chula. Os antigos sambadores e cantadores de chula também valorizam um bom cantador de chula pela sua memória, que lhe permitiria cantar uma noite inteira sem repetir uma chula. Atualmente, alguns mestres sambadores se destacam pela criação de novas chulas que se acrescentam aos repertórios tradicionais sem nenhum problema, inclusive tematizando questões da contemporaneidade (DÖRING; NOBRE, 2014, p. 3-4).

A viola machete é uma pequena viola “caipira” com dez cordas metálicas, dispostas em cinco duplas de cordas no braço do instrumento. Assim como outras violas caipiras encontradas no Brasil, são instrumentos de origem ibérica, desenvolvidos por sua vez a partir de antigos instrumentos de corda, tal como as *vihuelas*. Na Ilha da Madeira, por exemplo, existe ainda um pequeno instrumento, chamado machete, com apenas 4 cordas, que se assemelha ao cavaquinho atual. Existe também outro instrumento com 5 cordas chamado rajão, descendente da antiga viola requinta (MORAES, 1997), que utiliza afinação semelhante a utilizada na viola machete. Com a colonização portuguesa no Brasil, uma grande variedade de instrumentos de cordas foi trazida e difundida entre as populações locais. Nas comunidades em que estes instrumentos musicais já não mais existem, os violeiros o substituíram gradualmente pelo violão ou cavaquinho. Devido a importância estilística da viola para a caracterização do samba chula, o violão ou o cavaquinho frequentemente continuam a ser chamados “viola”, tal a importância atribuída aquele instrumento (NOBRE, 2008, p. 39; 99).

De algum modo e em alguma época imprecisa, a viola machete foi assimilada culturalmente pelas comunidades descendentes de africanos no Recôncavo Baiano. Estudos apontam, por exemplo, que a maneira como é tocado este instrumento nos sambas de roda da Bahia guarda

proximidades com a forma como são tocados outros instrumentos musicais na África (OLIVEIRA PINTO, 1999, p. 101-102), que não necessariamente se difundiram no Brasil, ou cuja prática se extinguiu no decorrer dos séculos. Além disso, tanto o timbre característico da viola quanto as suas melodias ritmadas são elementos fundamentais para “legitimar” a especificidade da tradição do samba chula em contraponto ao “generalizado” samba de roda.

Neste sentido, em função da singularidade da sua presença e função musical, é possível afirmar que a viola machete tal como conhecemos na atualidade seja um instrumento musical "configurado" na Bahia, a partir de uma síntese de diversos modelos de violas ibéricas e formas de expressão musical de origens africanas. Nelson Araújo constata, na década de 1980, o fato de que variantes do samba como o samba chulado e o samba de roda “estão associadas à viola, que em Santo Amaro tem tido um dos seus centros de fabricação no Recôncavo.” (ARAÚJO, 1986, p.64).

Atualmente, entretanto, a prática de tocar viola machete está quase extinta na Bahia. As novas gerações não estão dando continuidade à esta tradição, rompendo assim o elo de transmissão de conhecimentos orais existente entre as gerações de sambadores. Os jovens aprendizes de sambadores têm preferido se dedicar a outros instrumentos de corda, a exemplo do cavaquinho, incorporando ao samba chula novas técnicas e expressões musicais. Ainda assim, o machete e alguns poucos tocadores e construtores - que ainda detém o conhecimento do antigo repertório e das técnicas empregadas na construção artesanal da viola machete - podem ser encontrados em algumas localidades do Recôncavo Baiano, como em São Francisco do Conde, Maracangalha, Santo Amaro e Amélia Rodrigues (NOBRE, 2008).

Até poucas décadas atrás era possível encontrar, no Recôncavo Baiano, três modelos específicos de violas de dez cordas: a viola industrializada, chamada viola paulista, regra-inteira ou simplesmente, viola; a viola artesanal do tipo três quartos; e a viola artesanal do tipo machete. Na atualidade, quando se utiliza violas nos sambas do Recôncavo Baiano, praticamente só se encontra um destes modelos de viola: a viola industrializada. Uma explicação para esta mudança na preferência pelas violas industrializadas está no fato de que hoje em dia é cada vez mais fácil encontrá-las disponíveis à venda no comércio especializado em instrumentos musicais, incrementado nas últimas décadas pela crescente demanda por estes instrumentos nas regiões Sul-Sudeste e Centro-Oeste do Brasil.

Figura 2:3 – A viola brasileira em suas variadas formas²⁷



Fonte: Adaptado de Serviço Social do Comércio (2015)

A preferência generalizada por violas industrializadas, que são feitas com tarraxas de metal, é também justificada pela maioria dos violeiros em função de sua melhor adaptação às mudanças e ajustes de afinação. É muito mais rápido e prático afinar uma viola deste tipo do que uma viola de cravelhas (ou “craveiras”). Na medida em que a viola tornou-se relativamente bem difundida entre diversos setores da população brasileira das zonas urbana ou rural, novos fabricantes foram surgindo e imprimindo pequenas modificações na forma de se construir violas no Brasil, aproximando-a mais ainda do modelo estético do violão.²⁸ Outra explicação para este fato esteja na diminuição da demanda pelo instrumento, ocorrida ao longo do século XX, e no crescimento da oferta de violões, cavaquinhos e mesmo violas industrializadas, acompanhadas de um complexo processo de transformações sociais ocorridas nas pequenas comunidades do Recôncavo. Isto fez com que a função do construtor artesanal de violas quase desaparecesse, não fossem as recentes iniciativas de instituições públicas e órgãos internacionais em financiar atividades de resgate de tradições em torno do samba de roda do Recôncavo Baiano (NOBRE, 2008). Do mesmo modo, o trabalho da Asseba, e o trabalho de pesquisadores que se debruçam sobre o samba de roda e sobre a viola machete, vêm ambos contribuindo com a crescente divulgação e revalorização desta tradição.

Mas, uma das causas mais evidentes da decadência da prática do samba chula e do samba de roda de um modo mais amplo é, sem dúvida, o advento das igrejas neopentecostais no Recôncavo Baiano. Este fenômeno religioso vem abraçando cada vez mais a comunidade afrodescendente, a partir das últimas décadas do século XX, onde a prática tradição do samba de roda – ou seja, uma “devoção” a este – vem sendo vista como contraditória as crenças neopentecostais (NOBRE, 2008; SATURNO, 2008).

²⁷ A viola brasileira apresenta diversas formas e modelos, com variadas possibilidades de afinação e encordoamento. Cada modelo está associado a uma tradição musical popular, nas diferentes regiões do Brasil.

²⁸ Introduzido no Brasil entre os séculos XVIII e XIX, portanto, após a introdução da viola.

Todo este panorama apresentado confirma a importância simbólica que a viola define, para a categorização do samba chula, especialmente na memória e no imaginário dos antigos sambadores. Um fato mencionado recorrentemente, principalmente pelas sambadeiras, é o “feitiço” que a viola causa quando “chama na prima” ou “samba na prima”. Estas expressões significam, literalmente, que o violeiro está chamando a mulher sambadeira para vir sambar na roda, ao som da sua prima solada, ou seja, ao som de um solo no primeiro par de cordas da viola. Joselita Moreira da Cruz (2008) contava que:

[...] antigamente, a viola solava. Um violeiro quando tocava direitinho chamava a mulher sambadeira no pé da viola, ele tem um jeito de tocar e chamar a pessoa na prima, ou seja, saltar no pé da viola, mesmo sem querer faz a gente sapatear. (CRUZ, 2008).

Este relato nos remete a situações onde o instrumento musical determina estado de “transe” ou “êxtase” entre os presentes a performance musical, sejam integrantes ou participantes (ROUGET, 1985; VATIN, 2012). Xavier Vatin, por sinal, lembra que uma das fórmulas rítmicas (ou toques) do Candomblé de Angola - o barravento - pode ser um desencadeador de transe em iniciados (VATIN, 2012, p. 249-250). Não ao acaso, aponto a existência do toque de viola de mesmo nome, no contexto do samba de roda. Este efeito de “extase” deve, também, ser o motivado os sambadores e sambadeiras a levar uma noite inteira sambando, chegando ao raiar do dia sem cansaço, conforme os relatos pessoais de praticamente todos os sambadores e sambadeiras. A este efeito mental provocado pelo ato da devoção ao samba, poderíamos chamar esta espécie transe de “transe de alegria”. Em determinados momentos, enquanto violeiro convidado a participar de performances de vários grupos de samba chula do Recôncavo, senti a força que existe dentro da roda quando a interação e troca entre integrantes e participantes é plena, principalmente nos momentos em que os toques (de viola e percussão) ocorrem de modo repetitivo e cíclico. O efeito sentido não pode ser descrito como êxtase, propriamente, mas, algo parecido como uma “injeção” de ânimo e energia, que alivia a pessoa do cansaço físico e, certamente, a faz perder a noção do passar do tempo, tal a alegria compartilhada entre todos os presentes.

O conceito de “toque” é muito importante para o entendimento da teoria musical “popular” do samba de roda do Recôncavo Baiano. Este conceito determina tanto a forma rítmica quanto a sequência melódica a ser executada pelo violeiro. Cada toque é parte do repertório pessoal de cada violeiro, mas segue um formato estabelecido pelo estilo musical do samba chula. O toque une três elementos musicais (ritmo, harmonia e melodia) dentro do desenho de um mesmo acorde, interagindo principalmente com os movimentos dos corpos das mulheres

sambadeiras – a exemplo do “miudinho” no pé ou do “samba na prima” - e servindo de acompanhamento para o canto da chula. Para exemplificar o efeito sonoro que a viola desenvolve no samba chula, seguem dois exemplos transcritos de toques associados ao samba na prima, executado pelos violeiros José Humberto da Cruz (2010) e Aurino de Jesus (2015):

Figura 2:4 – Exemplo 1: toque do “samba na prima”



Fonte: Transcrição musical de Cassio Nobre (2021)

Figura 2:5 – Exemplo 2: toque do “samba na prima”



Fonte: Transcrição musical de Cassio Nobre (2021)

As transcrições aqui demonstradas referem-se a exemplos do padrão cíclico comumente executado pelas violas no samba chula, que também podem ser organizados em agrupamentos de 16 “pulsos” rítmicos, daí a utilização da escrita em compasso quaternário, e não em binário, como é usualmente referido o ritmo do samba (SANDRONI, 2001). Gerhard Kubik (1979), Kazadi Wa Mukuna (1979) e Tiago de Oliveira Pinto (1999) apontam para a persistência de padrões em 16 “pulsos rítmicos” ou *timeline patterns* (NKETIA, 1974), como sendo padrões

inerentes no samba, os quais, por conta da similaridade com padrões encontrados em África, têm evidente origem Bantu (MUKUNA, 1979, p.11-12).

Padrões de toques de viola ou cavaquinho existentes nos sambas chula e sambas de barravento do Recôncavo Baiano são, ritmicamente, bastante semelhantes aos que encontramos sendo executados por instrumentos como o atabaque e o agogô, em determinados “toques” utilizados nas performances musicais de cultos dos candomblés de angola e de caboclo. Isso pode sugerir que a estes instrumentos tenham adquirido, ao longo de sua trajetória histórica no Brasil, não apenas claras influências sonoras de instrumentos e práticas musicais vindos da África, mas também apresentando resultados sonoros e funções musicais similares aos conseguidos com a utilização daqueles instrumentos (NOBRE, 2008).

Para o entendimento dos toques de viola machete é preciso identificar que função musical cada um deles exerce, e em que momento da performance sonora em uma roda de samba de viola. Na teoria musical popular do Recôncavo, os toques e as tonalidades da viola machete não tem relação apenas com o conjunto de notas e acordes da música, mas também as diferentes formas de se dançar o samba (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 246). Os relatos dos violeiros sambadores mais antigos mencionam frequentemente termos como "samba amarrado", "samba de valentão", "samba de carrancismo", como estilos de samba, mas que na verdade representam maneiras de tocar, sejam sambas tocados em andamentos mais rápidos ou mais lentos, sejam sambas tocados com mais ou menos animação e intensidade sonora, ou ainda com a intenção de “desafiar” um cantador ou violeiro “oponente” na roda.

A tonalidade preferida entre os sambadores é geralmente chamada “ré maior”, por ser considerada mais “fácil” de cantar e sambar. Outras tonalidades, a exemplo do “mi maior”, por sua vez, são definidas como “difíceis” de cantar e sambar, e que acabam por “amarrar” o samba (JESUS, 2015). É importante notar que o “ré maior” citado pelos violeiros e chuleiros soa como “sol maior”, sendo esta então uma denominação transpositora. Talvez esta nomenclatura se dê em função do desenho do acorde de sol maior na viola machete afinada em natural ser similar ao desenho do acorde de ré maior no violão. Existe, ainda, as denominações “grande” e “pequeno”, que significa que o toque é executado em diferentes posições do acorde, em regiões mais graves ou mais agudas do braço da viola, gerando sonoridades de acordes mais graves, por exemplo, o ré maior “grande”, ou mais agudas, no caso do ré maior “pequeno” (DOS SANTOS, 2015; JESUS, 2015).

Segue um exemplo transcrito de toque na tonalidade de “ré maior” (transpositora), executado pelo violeiro Celino dos Santos (2015):

Figura 2:6 – Exemplo 1: toque da “chula ponteadada”

Chula ponteadada na viola machete - Exemplo 1

Violeiro: Celino dos Santos



Fonte: Transcrição musical de Cassio Nobre (2021)

A harmonia do samba chula é baseada na escala maior, alternando basicamente entre dois acordes. Quando tocado em tonalidade de sol maior são dois os acordes principais: o sol maior e o ré maior com sétima. Em algumas chulas cantadas, há a presença de um terceiro acorde, o dó maior, que aparece geralmente no relativo (canto de resposta da chula), entre o sol maior e o ré maior com sétima; e ainda, pode-se acrescentar um sol maior com a sétima, antes da colocação do dó maior (NOBRE, 2012). É comum a presença do baixo pedal em diversos toques da viola machete, acompanhando a alternância entre aqueles dois acordes principais, e gerando uma envolvente sensação de manutenção de um “ciclo sonoro”. As melodias da viola seguem a mesma lógica das melodias de vozes, fundamentadas quase sempre na escala maior em modo jônio ou jônico. Eventualmente, pode ocorrer a alteração em um semitom da sétima maior desta escala, para uma sétima menor, gerando uma escala em modo mixolídio. Segue outro exemplo transcrito de toque na tonalidade de “ré maior” (transpositora), com variação melódica, executado pelo violeiro Celino dos Santos (2015):

Figura 2:7 – Exemplo 2: toque da “chula ponteadada”

Chula ponteadada na viola machete - Exemplo 2

Violeiro: Celino dos Santos



Fonte: Transcrição musical de Cassio Nobre (2021)

2.3 A profissionalização do samba de roda

Finalmente, devemos acrescentar algo sobre conjuntos ou grupos musicais, conceito este relativamente recente no Recôncavo Baiano. Apenas a partir das últimas décadas do século XX é que os grupos familiares e comunitários começam a se organizar em grupos musicais “profissionais”. O grupo Esmola Cantada da Santa Cruz da Ladeira da Cadeia, de Cachoeira, é um dos grupos musicais mais antigos e contabilizando, em 2017, 60 anos de atividades musicais, embora o seu processo de “profissionalização” seja mais recente.

Outro grupo de samba de roda formalizado há várias décadas é o Samba Chula Filhos da Pitangueira, de São Francisco do Conde. Em atividade profissional há mais de 40 anos, é um dos poucos grupos musicais de samba do Recôncavo que interpretam a chula segundo a tradição “dos antigos”, ou seja, seguindo à risca suas principais regras, assim como Samba Chula de São Braz. Esta retidão de pensamento é, sem dúvida, um dos fatores que leva a tradição a permanecer mais tempo inalterada. Mas, um fator importante distingue os dois grupos: a abertura a possibilidades profissionais fez com que este último grupo tenha se disposto a vivenciar um *continuum* de mediações, envolvendo transformações marcantes em sua música e em sua performance musical.

Caracterizo a profissionalização como um processo de cumprimento de uma série de requisitos a ser cumpridos dentro da trajetória de uma artista ou grupo musical. Tais requisitos podem ser listados abaixo, não necessariamente ordenados em etapas:

- a) a gravação e lançamento de um CD;
- b) a realização de apresentações em palcos;
- c) a realização de ensaios antes de apresentações em palcos ou gravações;
- d) a utilização de vestimentas padronizadas durante as performances (camisas ou camisetas para os homens e vestidos floridos ou de “baiana”, para as mulheres);
- e) a utilização de sonorização em apresentações de palcos;
- f) a criação e manutenção de páginas profissionais ou perfis de divulgação na internet;
- g) a realização de viagens intermunicipais, interestaduais ou internacionais, com o intuito de realizar apresentações musicais;
- h) o recebimento de cachês para a realização de viagens e apresentações;
- i) o envolvimento, remunerado, em projetos oriundos de propostas captação de recursos junto as esferas públicas.

No caso do samba de roda, enxergo este processo de profissionalização de uma forma mais ambígua, pois, um mesmo grupo de samba de roda pode atuar de modo “plenamente” profissional e ainda assim realizar performances dentro de um contexto que se aproxima do

ritual. Por exemplo, ao realizar uma apresentação em uma festa de candomblé, reservada aos seus convidados, o grupo pode eventualmente cobrar um cachê para tal, além da ajuda de custo habitual para deslocamento e do fornecimento de alimentação e bebidas por parte do “contratante”. Por sua vez, outro grupo pode manter laços esporádicos de relação profissional com a música sem possuir, ainda, todos aqueles requisitos ou etapas cumpridas. Sobre o trabalho profissional de grupos de samba do Recôncavo, Nina Graeff (2015, p. 32) afirma que este “ainda não atingiu um estágio de produção e promoção a ponto de participar ativamente na mídia e tampouco conseguiu se comercializar de maneira a conseguir garantir o sustento de seus participantes”. Contudo, este estágio intermediário dos grupos já pode ser considerado como profissional, ou, senão, “espetacularizado”, um termo que, acredito, cabe nas observações sobre a profissionalização artística no ambiente da cultura popular.

Neste sentido, podemos considerar que existem basicamente dois contextos de performances em torno do samba de roda: um profissional, inserido dentro de uma lógica de mercado, onde há algum tipo de renda extra para os seus integrantes e seus promotores (embora não em fluxo permanente e em condições de permitir um sustento financeiro exclusivo); e outro, “não profissional”, que não visa gerar renda - excetuando-se as ajudas de custo mencionadas – e cujos integrantes se reúnem, esporadicamente, apenas para sambar em ocasiões específicas do calendário das rezas afro-católicas e demais ocasiões festivas.

Ainda referindo-me à lista de requisitos “profissionalizantes” apresentada acima, elaborei o quadro a seguir pensando nas principais variáveis que distinguem uma apresentação profissional de outra “não profissional”. Como fonte de dados, tomo como base uma extensa prática de observação de performances de grupos de samba de roda, ao longo de mais de 10 anos de pesquisas e experiências junto aos grupos de samba de roda:

Quadro 2:1 – Identificando duas modalidades de performance

Comparativo entre performance “profissional” e performance “não profissional”		
Ação	Performance profissional	Performance não profissional
Formação da roda (envolvendo integrantes e participantes)	Eventualmente	Sim
Performance com duração temporal estabelecida	Sim	Eventualmente
Performance de danças (envolvendo os participantes) durante todo o evento	Sim	Não

Uso de amplificação (voz e cordas)	Sim	Eventualmente
Uso de amplificação (percussões)	Sim	Não
Uso de vestimentas padronizadas	Sim	Eventualmente
Venda de CDs	Sim	Não
Consumo de bebidas alcoólicas	Eventualmente	Eventualmente
Envolvimento dos integrantes em projetos oriundos de captação de recursos públicos	Eventualmente	Não
Envolvimento dos integrantes no calendário de rezas para santos	Eventualmente	Sim
Envolvimento dos integrantes no calendário de festas de candomblé	Eventualmente	Eventualmente
Incorporação de entidades (caboclos)	Eventualmente	Eventualmente
Participação em viagens intermunicipais e/ou interestaduais	Eventualmente	Eventualmente
Participação em viagens internacionais	Eventualmente	Não

Fonte: Nobre (2014; 2015; 2018; 2021) e Graeff (2015)

Três características antagônicas, entre as performances de caráter profissional e aquelas não profissionais, se destacam no panorama apresentado pela tabela acima. A primeira é que o uso de amplificação sonora nos instrumentos de percussão (membranofones, em geral) está presente apenas em performances profissionais. Deduzo que o tamanho do espaço – situando o grupo em um palco - destinado para a performance está diretamente relacionado a esta característica, pois as apresentações profissionais se dão quase sempre em áreas abertas ou amplas demais para que os instrumentos membranofones ressoem de modo audível para toda a plateia, justificando a utilização de microfonação tal qual já ocorre no caso das vozes e dos instrumentos cordofones.

A segunda e a terceira características antagônicas entre os dois formatos de performance diz respeito a atuação dançada dos participantes nas situações profissionais. O samba de roda é

entendido por estes como festa, celebração e, portanto, deve ser dançado de modo ininterrupto, ao contrário do que ocorre em uma roda de samba chula em contexto não profissional, por exemplo. Ali a dança deve aguardar o seu momento em conjunto com os solos de viola, estando em destaque apenas após as sequências cantadas de chula e relativo. Esta característica denota o perfil de entretenimento criado pelas situações de performance profissional, tal qual a prática da venda de CDs após as apresentações, sendo esta terceira característica listada.

Figura 2:8 – O Samba Chula de São Braz em palco: a roda “incompleta”



Fotografia: Katharina Döring

2.4 Samba Chula de São Braz: a trajetória profissional

São Braz é uma pequena vila situada em uma zona de manguezal, no encontro da bacia do Rio Paraguaçu com o Oceano Atlântico na Bahia de Todos os Santos, no Recôncavo Baiano, sendo um dos distritos do município de Santo Amaro da Purificação, Bahia. São Braz foi um antigo engenho - o Engenho de São Braz -, erigido sobre uma área que já havia sido um quilombo (NUNES, 2002, p. 59). Na atualidade, a comunidade de São Braz é reconhecida

como remanescente quilombola²⁹, sobrevivendo basicamente da pesca e da maricultura e, em menor escala, da criação de gado e de cultivos agrícolas. Parte da mão de obra ativa é absorvida também pela fábrica de papéis e embalagens Penha Ltda., situada no entorno desta localidade.

A vila de São Braz, porém, é conhecida na região tanto pela qualidade dos seus mariscos frescos quanto pela “originalidade” do seu samba. A tradição e prática espontânea do samba chula, em caráter não profissional, está historicamente enraizada nesta comunidade. No final da década de 1970, Ralph Waddey (1980, 1981) fez importantes registros sonoros em São Braz, atestando a existência de um consistente envolvimento local com o samba chula.

Até então, os conjuntos musicais se organizavam esporadicamente, com o intuito de reunir sambadores e sambadeira, gritadores de chula e rezadeiras, para celebrar as festas populares, como o bumba-meu-boi, dos reisados e das rezas para Santo Antônio, São João, e carurus para São Roque, São Cosme e Damião e Santa Bárbara (SATURNO, 2008). Além disso, havia o intuito de participar de eventos cívicos, festejados em datas comemorativas, a exemplo da tradicional lavagem de São Braz, que acontece anualmente. Este envolvimento permanece até a atualidade, entre os detentores do samba chula de São Braz, independente da participação destes em grupos musicais profissionais.

Porém, o conceito de “grupo profissional” de samba de roda em São Braz parece ter ganhado estímulo apenas na década de 1990 (NUNES, 2002), com o surgimento do grupo Samba de Roda de São Braz. Já na década de 1960, grupos de samba de roda surgiram em outras de cidades do Recôncavo, a exemplo dos grupos Samba de Roda de Suerdieck e Esmola Cantada da Santa Cruz da Ladeira da Cadeia, em Cachoeira, e do grupo Samba Chula Filhos da Pitangueira, em São Francisco do Conde. No início da década de 1980, surge também o grupo Raízes de Santo Amaro, sob a liderança de Dona Nicinha do Samba³⁰. Importante destacar que, ainda naquela década, este grupo realizou circulações no exterior, apresentando-se em países da Europa e nos Estados Unidos (MARTINS, 2010, 2012, 2014). Embora sob um aparente manto de “folclorização” destes grupos da cultura popular, já considero estas inserções internacionais pioneiras do samba de roda do Recôncavo como pertencentes ao âmbito do ambiente profissional.

O surgimento e desenvolvimento de “cenas musicais” no Recôncavo, a partir da década de 1980, deve ter impulsionado o surgimento de uma “cena do samba”, anteriormente ao processo

²⁹ Reconhecida pela Fundação Cultural Palmares em 2009 (MASCARENHAS, 2014).

³⁰ O grupo Raízes de Santo Amaro era chamado Grupo Maculelê e Samba de Roda de Santo Amaro da Purificação. Este, por sua vez, descende diretamente do grupo Netos de Popó, fundado em 1978 por Vavá, então marido de Nicinha e filho daquele famoso jogador de maculelê, a partir do apoio das professoras e folcloristas Zilda Paim (NUNES, 2002) e Maria Mutti (MARTINS, 2012, 2014).

de patrimonialização do samba de roda, na década de 2000. Em Cachoeira, São Félix e Muritiba, cidades não muito distantes de São Braz, a “cena reggae” impulsionou a valorização de aspectos identitários que visavam reafirmar, do Recôncavo para todo o Brasil, a cultura e a etnicidade negra das populações locais (FALCÓN, 2012; MOTA, 2012). E mesmo antes deste *boom* do reggae, ainda nas décadas de 1960-1970, o grupo musical cachoeirano Os Tingoãs havia mostrado para todo o Brasil a sua proposta de ressignificação e valorização da cultura de matriz africana baiana, em um meio altamente racista e elitista, que era o universo da produção fonográfica brasileira.

Todas estas influências culturais tiveram, seguramente, um papel importante na reconfiguração do samba de roda enquanto movimento cultural. A influência do reggae e do movimento rastafári se espalhou pelo Recôncavo como uma promessa de melhores condições de vida, na expectativa de um futuro de vitórias contra as opressões do sistema capitalista vigente. Muitos homens no Recôncavo aderiram ao movimento rastafári – embora mesmo sem seguir todos os preceitos desta filosofia de vida – e passaram a usar os cabelos compridos com *dreadlocks*, também chamados “rastas”³¹ (MOTA, 2012).

Em São Braz, não foi diferente. Um dos primeiros rastas de lá foi Fernando de Santana, também conhecido como “Nando Rasta”. Nascido em uma família de sambadores, Nando tornou-se um dos principais estimuladores das rodas de samba na sua localidade. Nando viveu na cidade de Salvador na juventude e, quando do seu retorno definitivo para São Braz, trouxe de volta outras influências culturais e novas visões de mundo. Em inúmeros depoimentos a Katharina Doring e a este autor, Nando afirma que faz questão de enaltecer a vertente “tradicional” do samba chula, colocando o canto da chula e o toque da viola como destaques na performance do grupo (DE SANTANA, 2008, 2010, 2011). Deste modo, conscientemente ou não, Nando vai adaptar a reunião espontânea de sambadores e sambadeiras de São Braz em uma proposta musical de evidenciar a chula - ou, como vimos antes, também chamado samba de viola - vertente musical esta que já vinha caindo em desuso nas ocasiões tradicionais. A postura de Nando antecipa, de certa forma, a crença local de que o samba chula é anterior em antiguidade a todas as formas de samba e, portanto, mais “autêntico”. Este pensamento também vai se adequar com aquela proposta de ressignificação e valorização da cultura de matriz africana, sendo que, com contornos locais na medida em que assume a vertente localmente reconhecida de samba tradicional. Igualmente, esta mesma musicalidade virá a ser,

³¹ De acordo com Fabricio Mota (2012, p.125), o termo *dreadlocks* “define as tranças que constituem um dos penteados que identifica o reggae. Usa-se, de modo mais genérico, termos como ‘cabelo rasta’ ou, simplesmente, ‘rasta’”. Da mesma forma, de um modo geral, na Bahia chama-se “rasta” a pessoa que usa tal penteado, independente de fazer parte do movimento rastafári.

nos anos seguintes, estimulada pelo processo de patrimonialização a partir da década de 2000, seguindo também a tônica das argumentações sobre a originalidade e ancestralidade do samba de roda em relação ao conceito de samba brasileiro mais amplo.

O grupo Samba de Roda de São Braz foi criado oficialmente em 1995, sob a liderança de Nando, e tendo como intérpretes principais os cantadores de chula e irmãos João Saturno e Antônio Saturno, conhecidos respectivamente por "João do Boi" e "Alumínio". Antes disso, haviam participado juntamente com outros sambadores de São Braz do Grupo Nova Esperança – Samba Violado. (NUNES, 2002) Em sua formação inicial, o conjunto contava com as duas parselhas de cantadores de chula, seguindo a tradição, sendo a parselha que gritava as chulas João do Boi e Zé “quer Mamar” (José Alves Ferreira) e, a outra parselha, que respondia os relativos, Alumínio e “Massú” (Máximo Ferreira Silva), respectivamente, dupla de amigos e dupla de primos. Em um determinado momento, o conjunto musical formado contou com a presença de outro irmão da família dos Saturno – Edgar, já falecido. O violeiro Augusto Lopes – o Nininho – também integrou o grupo durante vários anos, até falecer em 2008.

No grupo, os irmãos Saturno tocavam pandeiro e gritavam um enorme repertório de chulas, corridos, rezas, barraventos, dentre outras modalidades das cantorias populares do Recôncavo. O conjunto instrumental do grupo era então constituído com quatro pandeiros, tocados pelas duas parselhas de chula, um violão, um cavaquinho, um tambor de marcação e uma maraca, somando oito músicos e, a depender da ocasião, de quatro a seis mulheres sambadeiras. Posteriormente, a partir de 2005, ano do reconhecimento do samba de roda do Recôncavo Baiano como *Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade*, pela UNESCO, o grupo se reorganizou sob o nome Samba **Chula** de São Braz (grifo meu), com uma dupla de cantadores de chula (João e Alumínio) e pandeiro, uma viola, um violão ou um cavaquinho, dois atabaques, um surdo ou marcação e um rebolo, ou timba. E, a configuração do conjunto instrumental que dá mais ênfase nas frequências graves da percussão gera mais “peso sonoro” nas apresentações de palco e em eventos abertos. Por outro lado, há outra ênfase: no trio de instrumentos de corda, que enfatizam o lado “violado” ou melódico das músicas executadas pelo grupo.

Reparem, porém, que a substituição da palavra “roda” pela palavra “chula” no novo nome de grupo, sugere que o grupo estava buscando mais identificação com aquele estilo específico de samba de roda, justamente em um momento de evidência midiática e em um momento chave para a revalorização cultural daquele patrimônio imaterial. Nando, enquanto coordenador do grupo, confessa a sua preferência pelo estilo de samba considerado “originário”: “O samba... é samba chula! [...] E o samba corrido, qualquer um sabe fazer samba corrido...” (DE SANTANA, 2010).

Figura 2:9 – Samba Chula de São Braz em uma performance no exterior



Fotografia: Katharina Döring

2.4.1 Os irmãos Saturno

João do Boi nasceu na Palma, localidade situada nas proximidades de Santo Amaro, em 13 de junho de 1944, dia de Santo Antônio. Pelo costume comum no catolicismo popular, João deveria chamar-se “Antônio”, por ter nascido naquele dia santo. Mas, este nome já era o de seu irmão mais velho, Antônio Saturno. Mesmo assim, a devoção pelo santo permaneceu, acompanhando-o até os dias atuais, quando segue cantando rezas e chulas para este santo nas trezenas de Santo Antônio. Ainda jovem mudou-se com os pais para a localidade de São Braz, onde constituiu família e reside até hoje. Trabalhou no corte da cana e na condução de animais em roças, e até hoje pratica a pesca e a maricultura. Ficou conhecido como João “do Boi” quando se tornou vaqueiro, cuja função maior era levar os animais para o abatedouro, que era do pai de Fernando de Santana (SATURNO, 2008).

Em depoimento, João do Boi é enfático e poético: “Eu sou um fraco. Não sei a leitura...sou analfabeto [...] Quando eu nasci eu não trouxe... quando eu morrer, não vou levar [...], mas, sobre o samba eu sei falar” (SATURNO, 2017). Em outra entrevista, realizada anteriormente, conforme registrada por mim para o projeto *Cantador de Chula*, João conta como foi iniciado no samba e reafirma a sua genealogia familiar no samba. É um relato que conta como ele os irmãos aprenderam a arte de gritar chulas e tocar pandeiro ainda crianças, quando começaram

frequentar festas de caruru, rezas de santos e rodas de samba. Mas, os irmãos Saturno tinham que ir escondidos dos pais, por não terem a autorização destes:

Isso aí já é coisa antiga...dos bisavôs. [O samba] chegou em minha família porque meu pai sambava, minha mãe sambava... a gente [os irmãos] tava garotinho, ia pro samba, escondido dele porque ele não levava a gente [...] e a gente saía escondido e ia pro samba, escutar, a apreciar eles sambar [...] e a gente ficava escondido deles [...] Aí, depois a gente chegou um dia e [falamos] ‘Ói, vamos sambar?’ [...] Aí tinha um rapaz sentado sambando e eu digo: ‘Quer me dar esse pandeiro aí?’ [...] Ele aí disse: ‘Sai daí moleque, se respeite!’ [...] Aí meu pai disse assim: ‘Pode dar o pandeiro ao moleque aí!’ [...] Aí a gente sentou e conversou no pé da viola. Gritou umas duas chulas [...] Aí ele disse ‘já dá!’ E tomou o pandeiro da mão da gente [...] Daí pra cá, ele continuou levando a gente, para nos dias de reza, caruru, a gente ir pegar sambar. [...] A gente mermo que aprendeu pela cabeça da gente.... ficava lá apreciando, via o jeito deles bater o pandeiro, e da turma bater o tambor e como era que gritava, aí a gente aprendeu, por aí a gente foi. Daí eles morreram, Deus chamou eles, tirou, e ficou a gente no mermo lugar. Aí viemos sambando até hoje, e é um prazer, meu Deus, que é sambar. E eu gosto de sambar e tenho chula! Tenho cansado de pegar a boca da noite pra sambar e voltar de manhã! (SATURNO, 2008).

Antônio Saturno, o “Alumínio”, nasceu em Santo Amaro em 19 de novembro de 1942. Ganhou o apelido nas brincadeiras de infância, quando jogava bola e suava muito, o que deixava a sua pele brilhante feito o metal. Assim como João do Boi, Alumínio trabalhou com a agricultura, a pescaria, a maricultura e na lida com o gado, até assumir um posto na fábrica de papel local, condição que permitiu que se aposentasse posteriormente.

Dono de uma personalidade bem mais pacata e introspectiva que o irmão, Alumínio fazia tanto a primeira quanto a segunda voz, mas, quando acompanhava o seu irmão João do Boi, costumava realizar mais a “segunda” voz, por ser a sua tessitura vocal mais “grave” em relação a voz do irmão, mais aguda e, portanto, a “primeira”. Aliás, a maneira como são colocadas as notas da segunda voz, em relação à voz principal, como que executadas milissegundos após a primeira, reflete também um pouco da personalidade do cantador de chula que faz a segunda voz: literalmente, habituado a estar em segundo plano. Mas, apesar de calado e reflexivo, Alumínio era também muito alegre e brincalhão. Seu estilo de cantar também incorporava onomatopeias rítmicas, que ele realizava em momentos intercalados com o canto, imitando com a voz o som de um afoxé ou de um pandeiro. Antônio Saturno faleceu em Santo Amaro, no dia 17 de maio de 2014, aos 71 anos de idade.

Uma das características mais marcantes do grupo Samba Chula de São Braz é que os seus dois cantadores detinham na memória um repertório imenso de chulas e relativos, que versam em primeiro lugar sobre o samba, a viola e a mulher bonita, mas também retratam a vida cotidiana e o trabalho na roça e no mar, as vezes com uma conotação de sofrimento, ou

memórias do tempo da escravatura. O exemplo descrito abaixo, transcrito a partir de uma entrevista realizada com João do Boi (SATURNO, 2008), em São Braz, é uma combinação de chula e relativo que relata o medo da morte e a incerteza da sua chegada, sendo a chula de autoria do próprio João, e o relativo de autoria desconhecida. Abaixo, no exemplo 1, a chula *No mar não vou*, de autoria de João do Boi, e o relativo *Hei de morrer*, de autoria desconhecida:

No mar não vou, porque eu não sei nadar

No mar não vou, porque eu não sei nadar

A maré tá muito cheia

Canoa, cê pode virar

No mar não vou, aê

Tenho medo de morrer, ai ai

Hei de morrer

Quando a morte me matar

Quando o sol virar

Quando a morte me matar

Quando o sol virar

No repertório do grupo não faltam chulas lúdicas e eróticas, que contam piadas e conselhos irônicos em pequenas parábolas ironizando situações sensuais e tragicômicas da vida e que encontram resposta no relativo, uma forma de comentário cômico-poético em resposta à chula que a parêntese gritou. Segue outro exemplo, abaixo, também de autoria de João do Boi (SATURNO, 2008), demonstrando como a combinação entre chula e relativo pode ser bem elaborada, permitindo maior liberdade poética. No exemplo 2, a chula *O rebolado que ela faz*, de João do Boi, e o relativo *Tava sentado na raiz do mangue*, de autoria desconhecida:

O rebolado que ela faz

O rebolado que ela faz

Eu vou atrás pra ver

Eu não posso mais

Eu vou deixar toda a minha marcação

Atrás dessa garota

Anda muito gavião

Eu vou brincar, vou beber até cair

Me dá, me dá, me dá

Me dá um dinheiro aí, ai ai

Tava sentado na raiz do mangue

Tava sentado na raiz do mangue

Se eu não sou ligeiro

O siri me come

Essa chula ficou bem conhecida posteriormente pois acabou sendo umas das escolhidas para compor o repertório do primeiro CD do grupo. Apenas o relativo foi substituído, na gravação, pelo relativo que deu título ao álbum: “Quando eu dou minha risada, há, há”. A escolha do relativo que vai “casar” com a chula, em termos de significado metafórico, requer do sambador uma sagacidade no canto, na medida que este deve observar as situações que acontecem na roda ou na comunidade ao redor e, assim, escolher dentre um repertório imenso de versos e rimas a melhor combinação de significados entre estas duas formas cantadas.

Outro estilo emblemático de chula é a de “mátratá”, ou seja, “de maltratar”. São chulas de ofensa de uma pareia com a outra, ao estilo dos antigos sambas “de carrancismo”. O carrancismo era o espírito da disputa entre pareias desconhecidas, onde o desafio entre as duplas colocava à prova a capacidade dos sambadores em cantar chulas pouco conhecidas ou criar rimas de improviso. Nando afirmou que os sambadores “das antigas do samba de roda, tudo (sic) tem aquele carrancismo. Depois [...] com a mudernagem, aí que foi (sic) chegando [outras influências]” (DE SANTANA, 2011) Como lembrou das rodas dos seus anos de menino aprendiz de gritador, “dava muita briga no samba” (SATURNO, 2008), referindo-se ao tal “samba de carrancismo”. João do boi demonstra (SATURNO, 2011), de modo sucinto, um relativo para arrematar uma chula nesta modalidade. O exemplo 3 traz o relativo *O facão*, de João do Boi, que diz:

Atrás da minha casa

Tem uma soqueira de bambu

Eu vou amolá meu facão

Na regueira de seu ...

Ainda sobre este relativo, João do Boi (SATURNO, 2011) esclarece que, não haveria uma resposta em uma nova chula, pois, chegar a este ponto em uma roda de samba de carrancismo, os cantadores imediatamente partiriam para a briga uns com os outros, podendo até ocasionar mortes. Felizmente, os tempos mudaram, e os desafios chuleiros nas rodas de chula não são mais motivo para brigas de morte.

Figura 2:10 – Antônio Alumínio (esq.) e João do Boi (dir.) são os irmãos Saturno



Fotografia: Katharina Döring

2.4.2 A trajetória fonográfica

Os primeiros registros fonográficos do grupo Samba Chula de São Braz serviram como matriz para compor o CD *Tradução*, de Roberto Mendes, artista com o qual se apresentaram diversas vezes a partir de então. Com produção musical de Nestor Madrid e lançado pela gravadora Atração Fonográfica em 2000, o CD duplo apresentava, em um dos volumes a performance “tradicional” do Samba Chula de São Braz. No outro volume, o *Tradução* propriamente dito, Roberto Mendes “traduziu” o cantar chuleiro dos irmãos Saturno para um resultado musical esteticamente “comercial”, com formato instrumental distinto, arranjos especiais e acompanhamento de músicos profissionais. Com esta formatação, o artista pode ter “revelado” o grupo e seu repertório tradicional para um público muito mais amplo, divulgando, ao mesmo tempo, a chula nos “moldes tradicionais” do Recôncavo, e também as possibilidades sonoras da reinterpretação deste repertório.

A partir deste destaque pela participação em um trabalho oficial de um músico local e

nacionalmente reconhecido, entre 2000-2010 o Samba Chula de São Braz participou de inúmeros shows e festivais - tais como o Festival PercPan, o Mercado Cultural, SESC São Paulo, Itaú Cultural, dentre outros - apresentando-se ao lado de artistas internacionalmente consagrados, tais como Gilberto Gil, Caetano Veloso e Maria Bethânia. O grupo também tem fãs que cultivam admiração pelos seus cantadores chuleiros, a exemplo do sambista Edgar “Mãozinha”, do Rio de Janeiro/RJ, que possui registros fonográficos e interpretações de versões das chulas de São Braz no repertório do seu show de sambas e pagodes.

Porém, antes daquele primeiro registro fonográfico, houveram algumas aparições do Samba Chula de São Braz na mídia, as quais acabaram por dar maior visibilidade para o grupo a um público mais amplo, impulsionando a sua trajetória artística. Entre 1995-1999, o grupo participou de programas de televisão em canais de rede aberta, tais como o programa *Brasil Legal*, exibido nacionalmente pela Rede Globo e apresentado por Regina Casé; e, também, a série televisiva documental *Música do Brasil*, produzida por Hermano Vianna para a *Music Television* Brasil (MTV) e apresentada por Gilberto Gil. Esta exposição, ampliou sobremaneira o alcance da música feita pelo grupo que, embora não estivesse em uma dinâmica de produção profissional própria, já começava a colher frutos de um trabalho de mídia espontânea propiciado por tais aparições públicas. De acordo com João Gilberto Paim Mascarenhas (2014),

A relação com o evento começou a mudar após a ida da Rede Globo e a Rede Bandeirantes ao distrito buscando registrar e divulgar do samba chula nos seus respectivos programas que possuíam uma temática sobre as curiosidades regionais e manifestações culturais do Brasil. Foram três abordagens no total. Uma da Rede Globo pelo programa *Brasil Legal* apresentado por Regina Casé e duas da Rede Bandeirantes pelo programa *Na Carona*. [...] Fernando [Nando], que mais tarde se torna uma espécie de representante produtor do grupo, eram os únicos que sabiam ler e escrever e possuíam mais conhecimento sobre as relações sociais e os mecanismos de organização e funcionamento próprios da moderna estrutura racional capitalista. (MASCARENHAS, 2014, p. 47).

Geralmente, os integrantes dos grupos de samba de roda não acompanham a sua própria exposição artística nas mídias, por não dominarem os mecanismos de acesso as gravações e registros realizados com e sobre eles. Noutros casos, o acesso aos registros nem é oferecido ou, o mesmo pode ser intencionalmente editado, o que pode às vezes levar a equívocos. Isto aconteceu com o Samba Chula de São Braz, por exemplo, no episódio “Música que termina em samba” da citada série *Música do Brasil*, onde é exibido um trecho em que o violeiro Nininho toca uma guitarra elétrica. O comentário na versão finalizada do vídeo sugere que a guitarra

faria parte da atual tradição do samba chula³² (MÚSICA DO BRASIL, 2000), e o documentário acabou exibindo uma versão distorcida da performance musical do grupo – literalmente –, por ter exibido somente o trecho da roda de samba tocada com a guitarra elétrica. No caso, o que foi “induzido” é que a guitarra elétrica atual seria uma espécie de “sucessor³³” natural da viola de samba tradicional. Este exemplo demonstra como é crucial o papel da mídia em modelar opiniões e sugerir reflexões críticas.

Em 2004, o Samba Chula de São Braz teve uma faixa gravada pela equipe de campo responsável pelo inventário do samba de roda do Recôncavo Baiano, promovido pelo IPHAN, sob a coordenação de Sandroni (2006). A faixa “Dona da casa eu cheguei agora” é a faixa de abertura desta coletânea, intitulada *Samba de Roda Patrimônio da Humanidade*, que integra o material lançado em 2006 (*Dossiê Samba de Roda do Recôncavo Baiano*).

Em 2008, o Samba Chula de São Braz participou do projeto *Cantador de Chula*, sendo esta participação do grupo o terceiro registro musical produzido fonograficamente. Desta vez, porém, a iniciativa foi decisiva para a seguinte etapa da trajetória musical do grupo Samba Chula de São Braz. Através deste projeto de produção de dois CDs e um DVD, que retratava a memória musical de 16 mestres da chula do Recôncavo, com maior apuro técnico, realizados pelo produtor musical baiano Tadeu Mascarenhas e a equipe do estúdio Casa das Máquinas, que deslocou equipamentos de gravação até a vila de São Braz. Sobre este processo de registros com um grupo de samba de roda, Tadeu Mascarenhas relata:

Eu fiz a captura do áudio em locação. Cheguei lá [em São Braz] e era um esquema bem improvisado. A escolha não foi bem minha. Acho que já estava no conceito do projeto. É uma gravação documentário. Não é nenhum disco feito em estúdio. É uma captura no lugar de origem do grupo. O processo de produção dele não foi convencional como seria hoje produzir um disco porque ele é meio documentário. Não dá pra fazer como se faz com músico de estúdio. (...) Tem que ser todo mundo junto senão não funciona. Porque o samba é muito alegre. É um encontro que eles fazem. Não é um show de música ensaiado que eles combinam os acordes. É uma outra relação,

³² O sambador e violeiro Roque Silva, da comunidade de Tocos, município de Antônio Cardoso, toca guitarra elétrica em seu grupo de samba, conforme apresentado no álbum *Cantador de Chula* (2009). A guitarra é encordoada com 5 ordens de cordas – a exemplo das violas – e é afinada de modo idêntico à viola de samba no Recôncavo Baiano, na afinação “rio abaixo”. (NOBRE, 2008, 2009).

³³ O documentário musical *Sotaque Elétrico* (2017) trouxe uma abordagem sobre a “evolução” da guitarra elétrica brasileira, influenciada por aquela cena exibida na série *Música do Brasil*, conforme relatado pelo produtor e diretor desta obra, Caio Jobim. Ele chegou até mim na busca por Ninnhio, falecido violeiro do Samba Chula de São Braz, pois tinha visto a performance dele naquela série televisiva, e gostaria de retratá-lo como guitarrista. Respondi que Nininho havia falecido havia quase 10 anos. Ele lamentou e completou: “[...] Gostaríamos de fazer um registro do samba de viola no recôncavo com uma sugestão que o modo de tocar a viola de certa forma antecipa o estilo de tocar guitarra no Brasil, haja visto inclusive que há grandes guitarristas que são baianos. Nossa ideia é fazer esse registro na própria região para captar a essência e a ambientação em que esse jeito de tocar surgiu e se desenvolveu. Seria legal se fossem violeiros da velha guarda, mas não obrigatoriamente.” (JOBIM, 2016).

comportamento. Isso foi o objetivo mais perseguido. Era passar essa energia da coisa. Justamente por isso a gente foi lá, não trouxe eles cá [pro estúdio Casa das Máquinas, em Salvador], pra eles não ficarem travados, não fluir. Era um encontro mesmo, né. Fazer a roda, tomar cachaça e sambar. (CANTADOR DE CHULA, 2010).

Figura 2:11 – Gravação do Samba Chula de São Braz para o *Cantador de Chula*



Fotografia: Cassio Nobre

Com este resultado, o Samba Chula de São Braz passou a dispor de um material demonstrativo mais “competitivo”, ou seja, bem trabalhado acusticamente, e equiparado a outros lançamentos fonográficos disponíveis no mercado. Este lançamento representou um grande diferencial sonoro em se comparado com demais registros de grupos de samba de roda realizados até então. Neste mesmo ano, o Samba Chula de São Braz participou também da seleção nacional do *Prêmio Pixinguinha 2008*³⁴, promovida pelo MinC através da Funarte. Concorrendo com mais de 30 artistas baianos reconhecidos, o Samba Chula de São Braz foi um dos poucos grupos nordestinos contemplados com esta premiação, cuja verba acabou por

³⁴ Até 2008, esta premiação era uma das mais importantes iniciativas de reconhecimento da música popular brasileira.

viabilizar a realização do primeiro CD solo do grupo, no ano seguinte. Esta edição do *Prêmio Pixinguinha* demonstrou para todos os envolvidos que um grupo musical da tradição popular pode concorrer em condições “igualitárias” de mérito artístico e cultural com artistas e grupos profissionais de variados gêneros musicais de todo o Brasil (DÖRING, NOBRE, 2014). E, surpresa: acabou sendo selecionado.

O CD do Samba Chula de São Braz, intitulado *Quando Dou Minha Risada há, há...*, foi gravado e produzido em Salvador, no estúdio Casa das Máquinas, sede da empresa produtora e selo baiano Plataforma de Lançamento, que a partir deste lançamento fonográfico tornou-se o principal parceiro profissional do grupo. O processo de gravação, mesmo sendo em estúdio, buscou repetir o formato de uma roda de samba ao vivo. Da mesma forma, o repertório foi escolhido previamente, em uma interação entre a direção musical, a produção e o coordenador do grupo, Nando. O álbum foi lançado em 2009, com produção e promoção de shows de lançamento em Salvador e em cidades do interior da Bahia. Na ficha técnica do álbum temos: nas rezas, coro e palmas, as sambadeiras e rezadeiras Doralice de Almeida, Faustina da Silva, Zélia de Souza e Maria Eunice de Souza (*in memoriam*); nas vozes e pandeiros principais, os sambadores João Saturno e Antônio Saturno; nos atabaques, o alabê Mário Peres; no pandeiro, o músico Carlos Silva (*in memoriam*); no tambor marcação, o sambador José Carlos; no tambor rebolo, o músico Djalma Júnior; no cavaquinho e violão, o músico Paulo Roberto; na coordenação e direção artística, Katharina Doring; na produção executiva, o produtor Antônio Uzeda (*in memoriam*), sócio da Plataforma de Lançamento; na produção musical, Tadeu Mascarenhas, sócio da Plataforma de Lançamento; eu, na direção musical, viola machete e viola de 10 cordas; como assistente de coordenação, o sambador e produtor Fernando de Santana; e, por fim, como convidados especiais, tivemos o cantor e compositor Raimundo Sodré e o músico Francisco da Conceição - o Cinho do Cavaco, que havia acompanhado o grupo nas gravações do álbum anterior - participando em uma faixa, cada.

Em comum acordo com os integrantes e o coordenador do Samba Chula de São Braz, a Plataforma de Lançamento passou a representar o grupo profissionalmente, em seus projetos de difusão, no Brasil e no exterior, a partir de 2010. Não houve, entretanto, um contrato elaborado e firmado para estes fins, prevendo as condições de participação comercial dos autores-intérpretes de chula (João do Boi e Alumínio) nas vendas de discos e shows. No geral, foram elaboradas estratégias de promoção artística, tais como desenvolvimento de canais profissionais e redes sociais do grupo na internet.

Nos anos que se seguiram, grupo também foi convidado e contratado, através desta produtora, para participar de algumas ações promovidas pela SecultBA, a exemplo de

programações culturais em celebração a consciência negra e, ainda, o para integrar o Circuito do Carnaval Pipoca, em 2010. Neste ano, o Samba Chula de São Braz apresentou-se no desfile oficial da festa popular, no trio elétrico *Quilombolasoul*, ao lado de artistas como Gerson King Combo e o DJ Bandido. Entre 2010 e 2014, o grupo Samba Chula de São Braz também participou de cinco volumes da coletânea musical *Bahia Music Export*, um lançamento internacional periódico, que fazia parte das estratégias de promoção do programa de mesmo nome, promovido pela SecultBA e Funceb (ver capítulo 3). Em 2012, como parte de uma estratégia de promoção de duas propostas artísticas em um mesmo lançamento, a empresa Plataforma de Lançamento convida o cantador Antônio Alumínio para uma participação especial em uma das faixas do álbum *Samba de Nicinha – Raízes de Sano Amaro*, da sambadeira Dona Nicinha.

A Plataforma de Lançamento seguiu representando o grupo até 2014, quando o mesmo sofreu uma cisão em dois grupos: Samba Chula de São Braz e Samba Chula João do Boi. Esta separação foi, em parte, ocasionada pelo falecimento de Antônio Alumínio, irmão e parêlha de João do Boi. Contudo, não deixo de supor que a condução do trabalho de produção profissional da empresa para com o grupo, propondo acordos diferenciados para cada integrante gerou desgaste na relação pessoal entre as partes envolvidas e, internamente, entre os próprios integrantes. Em 2015, João do Boi foi um dos sambadores convidados para integrar o projeto *Cartilha do Samba Chula* (2016), com o intuito de participar das gravações e oficinas que ministraram o canto, o toque e a dança na chula. O projeto lançou resultados em formatos de CD e DVD. Finalmente, em 2017, João do Boi - já afastado do Samba Chula de São Braz - foi um dos sambadores convidados por mim para participar do projeto *Mestres Navegantes – Edição Bahia*, apresentando pela primeira vez o seu novo grupo: o Samba Chula João do Boi.

Figura 2:12 – Gravação do CD *Quando dou minha risada, há, há*



Fotografia: Katharina Döring

Figura 2:13 – Divulgação do lançamento do CD *Quando dou minha risada, há, há*

Prêmio Pixinguinha - Bahia

Samba Chula de São Braz

LANÇAMENTO do CD-AUDIO:



“QUANDO DOU MINHA RISADA, HA, HA...”

Dia 15.11, Jequié - BA, Centro Cultural ACM, Praça Duque de Caxias, s/n, Jequiezinho, 20 horas

Dia 17.11, Ilhéus - BA, Teatro Municipal de Ilhéus, Rua Jorge Amado, 21, Centro, 20 horas

Dia 19.11, Salvador - BA, Espaço Cultural da Barroquinha, 18 horas

ENTRADA FRANCA

Realização: **PLATAFORMA de LANÇAMENTO**

Parceiros: **União de Ilhéus**, **Ilhéus**, **Fundação Cultural de Ilhéus**, **ILHÉUS**, **SEBRAE**, **Centro Cultural**, **FUNDACÃO CULTURAL**, **funarte**, **BRASIL**, **MINISTÉRIO DA CULTURA**, **GOVERNO FEDERAL**

Fonte: Plataforma de Lançamento (2013)

3 POLÍTICAS PÚBLICAS PARA A CULTURA: A PATRIMONIALIZAÇÃO E PROFISSIONALIZAÇÃO DO SAMBA DE RODA NO RECÔNCAVO BAIANO

A noção de cultura na gestão pública brasileira ganhou novas dimensões de entendimento a partir da entrada do músico e compositor baiano Gilberto Gil para o MinC, em 2003. Dentre as novas perspectivas, está a visão das três dimensões da cultura: simbólica, econômica e cidadã. Esta visão considera a cultura enquanto toda produção simbólica de um povo, estando intrinsecamente associada a economia criativa e ao exercício da cidadania. A nova forma de pensar o papel político da cultura na sociedade brasileira estava em alinhamento ao pensamento internacional sobre a ampliação dos conceitos sobre as políticas culturais enquanto políticas para a diversidade cultural.

Até então, o poder público no Brasil insistia em repetir visões sobre a cultura atreladas a parâmetros excludentes, a exemplo do conceito de “alta cultura”, que pensavam a cultura de forma hierárquica, aproximada das distinções de classes ou niveladas por maior ou menor grau de escolaridade formal, e ligada a produção cultural dos segmentos sociais que tinham maior acesso a informação e educação. De acordo com Antônio Albino Canelas Rubim (2017, p.14):

[...] a noção atual de cultura abrange: artes, patrimônio material e imaterial, pensamento em sua pluralidade de sentidos, culturas populares, culturas digitais, modos de vida, cosmovisões, comportamentos, imaginários, valores existentes na sociedade, utopias, etc. Nesta perspectiva contemporânea e democrática, todas as pessoas e comunidades têm cultura, porque todos, sem exceção, vivem imersos em relações sociais, que para se realizarem necessitam de processos simbólicos, de intercâmbio de signos, de diálogos sociais. Ninguém pode viver a vida sem acionar e estar inscrito em um ambiente cultural. Todos possuem sua cultura. Impossível ser destituído integralmente de sua cultura.

A trajetória das políticas culturais no Brasil foi historicamente marcada por uma tríade infeliz: as ausências, os autoritarismos e as instabilidades. (RUBIM, 2012) As ausências estiveram “presentes” desde a colonização brasileira até a década de 30 do século XX, quando podemos começar a falar sobre instituições e iniciativas culturais. A influência de um personagem emblemático para o surgimento e o desenvolvimento da Etnomusicologia no Brasil - Mário de Andrade - foi crucial no processo inicial de “inauguração” das políticas culturais no Brasil do “Estado Novo”, havendo ele desempenhado papéis importantes no Departamento de Cultura da Prefeitura da cidade de São Paulo (1935-1938) e durante a implantação do Ministério da Educação e Saúde (1930). De acordo com Albino Rubim (2012, p. 30-31),

“Mário de Andrade inova em: 1. Estabelecer uma intervenção estatal sistemática abrangendo diferentes áreas da cultura; 2. Pensar a cultura como algo “tão vital como o pão”; 3. Propor uma definição ampla de cultura que extrapola as belas artes, sem desconsiderá-las, e que abarca, dentre outras, as culturas populares; 4. Assumir o patrimônio não só como material; tangível e possuído pelas elites, mas também como algo imaterial, intangível e pertinente aos diferentes estratos da sociedade; 5. Patrocinar duas missões etnográficas às regiões amazônica e nordestina para pesquisar suas populações, deslocadas do eixo dinâmico do país e da sua jurisdição administrativa, mas possuidoras de significativos acervos culturais”.

Já a tradição de autoritarismos, foi iniciada no governo Getúlio Vargas, sob a gestão “cultural” de Gustavo Capanema, na medida que valorizava “o nacionalismo, a brasilidade, a harmonia entre as classes sociais, o trabalho e o caráter mestiço do povo brasileiro” (RUBIM, 2012, p. 32). Ainda segundo Rubim (2012, p. 33) é na gestão Vargas/Capanema que

[...] “têm-se a criação de legislações para o cinema, a radiodifusão, as artes, as profissões culturais etc. e a constituição de inúmeros organismos culturais. No âmbito destas organizações, cabe destacar o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) [do qual será criado o Iphan], pois ele será a instituição emblemática da política cultural no país até o final dos anos 1960 e início da década seguinte. O Serviço, depois Instituto ou Secretaria, opta pela preservação do patrimônio de pedra e cal, de cultura branca, de estética barroca e teor monumental. [...] A gestão inauguradora de Vargas/Capanema cria uma outra e difícil tradição no país: a forte relação entre governos autoritários e políticas culturais nacionais que irá marcar de modo substantivo a história brasileira”.

Esta mesma tradição de autoritarismo associado a políticas de cunho cultural vai ser revivida na Bahia, por exemplo, no período da ditadura militar brasileira (1964-1985), sob a influência política de Antônio Carlos Magalhães. Este e outros ex-governantes baianos buscaram legitimação “identitária” para os ideais de uma nação “democraticamente racial”, através da aproximação com o candomblé e ao evidenciar e/ou condecorar publicamente personalidades do candomblé Ketu (por exemplo, Olga de Alaketu, em 1977, com a *Ordem de Rio Branco*), em prol de vender o Brasil e a Bahia - e Salvador, em especial - como destinos turísticos e de fácil aporte de investimentos econômicos internacionais (SANTOS, J. T., 2005).

Finalmente, as instabilidades³⁵ consistem, ainda na atualidade, na inexistência das continuidades de projetos de desenvolvimento de políticas culturais. Ou seja, as políticas

³⁵ Rubim (Idem, p. 36) também descreve um breve panorama sobre as instabilidades: “O fim da ditadura praticamente torna inevitável a criação do Ministério da Cultura. O setor de cultura esteve inscrito no Ministério de Educação e Saúde (1930) até passar a compor o Ministério de Educação e Cultura, em 1953. Foram precisos mais 32 anos para a independência e autonomia da cultura em um ministério singular (1985) e sua implementação foi deveras complicada. A sua implantação é um exemplo contundente desta tradição de instabilidade: criado em 1985 por Sarney; desmantelado por Collor e transformado em secretaria em 1990; novamente recriado em 1993 por Itamar Franco. Além disto, foram dez dirigentes responsáveis pelos órgãos nacionais de cultura em dez anos (1985- 1994): cinco ministros nos cinco anos de Sarney; dois secretários no período Collor e três ministros no governo Itamar Franco. A permanência média de um dirigente por ano cria uma considerável instabilidade institucional para um organismo que está em processo de instalação”.

públicas para a cultura no Brasil adquirem as feições ideais na visão de cada governo ou gestão no poder, sem que haja reais identificações de demandas, necessidades e urgências culturais. Deste modo, a política cultural permanece sendo uma faceta de políticas de governo, transitórias, e não de políticas de estado, das quais espera-se desenvolvimento contínuo.

Todo este cenário herdado explica o porquê do ressurgimento de um movimento nacional, quando da retomada de uma frente de governo democrático a partir de 2003, para a implantação de políticas públicas para a cultura, especialmente aquelas “engajadas” com a questão do patrimônio cultural imaterial e da inclusão social através de ações afirmativas na cultura e educação.

Já em 1982, durante a Conferência Mundial de Cultura (Mondiacult) realizada na cidade do México, uma noção “ampliada” da cultura incluía uma visão abrangente sobre os significados de patrimônio cultural. Rubim (2017, p. 44) excetua a influência desta no período entre as décadas de 1980-1990, pois nele, “a Unesco quase é silenciada. Devido a hegemonia do neoliberalismo nos principais países e no cenário internacional, que busca deprimir o estado e suas políticas e impor o “mercado”. Tal lógica do pensamento cultural “mercantilista” parece ainda manifestar-se e, mais do que nunca, continua atual.

As décadas posteriores apresentaram sucessivos avanços nas discussões internacionais acerca da dimensão política do conceito de cultura e sobre as diversidades culturais, principalmente sob estímulo da Unesco. (RUBIM, 2017). Uma série de convenções internacionais, onde circularam importantes discussões e foram gerados documentos e declarações, tais como a *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*, também publicada pela Unesco, em Paris, em 2003. De acordo com esta,

Se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas - junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes - que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. (UNESCO, 2003).

O alinhamento de pensamento político sobre a cultura, de instituições públicas no Brasil para com aquele organismo internacional é atestado pela definição de patrimônio cultural

imaterial segundo o Instituto Patrimônio Artístico Cultural³⁶ (Ipac) onde este “é uma concepção que abrange as expressões culturais e as tradições que um grupo de indivíduos preserva em homenagem à sua ancestralidade, para as gerações futuras” (BAHIA, 2016). A expressão “patrimônio cultural” foi, segundo Sandroni, “adotada pela Unesco no decorrer dos anos 1990 e, embora apareça na Constituição de 1988 (o artigo 116 fala em “bens culturais de natureza imaterial”), só foi empregada sistematicamente no Brasil a partir de 1997” (SANDRONI, 2010, p. 385).

Não podemos esquecer também a contribuição de Aloísio Magalhães, na década de 1970, “que propunha uma visão ampla do patrimônio cultural, conectando aspectos do ‘material e do imaterial (sem empregar essas palavras)” para a criação do Inventário Nacional de Referências Culturais. (SANDRONI, 2010, p.374) Como consequência, o Iphan (BRASIL, 2014) instituiu o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, com estratégias de registros de obras e expressões da cultura brasileira no intuito de viabilizar

[...] a efetiva proteção administrativa dos bens culturais intangíveis que se relacionam à identidade e a ação de grupos sociais. [...] A proteção que o registro é capaz de oferecer se expressa mediante o reconhecimento da existência e valor de determinada manifestação cultural. Registrar documentalmente a existência da manifestação cultural é ato protetivo na medida em que constitui prova capaz de dar suporte a ações que visem a impedir posterior utilização indevida dos conhecimentos e práticas envolvidos na manifestação cultural. (BRASIL, 2014).

O papel da Unesco foi, portanto, definidor de diretrizes fundamentais na condução e para a ampliação dos conceitos sobre as políticas culturais no mundo. No Brasil - especialmente dentro da esfera de atuação de instituições como o MinC e o Iphan a nível federal, e a SecultBA e o Ipac, a nível estadual – gestores das políticas públicas para a cultura se dispuseram ao reconhecimento de uma visão mais ampla da cultura, das diversidades territoriais e culturais, e da salvaguarda do patrimônio cultural imaterial. Da mesma forma, os movimentos culturais e representações de segmentos artísticas, passaram a ter mais espaço de diálogo e consulta, através

³⁶ O Ipac é uma autarquia vinculada à SecultBA. Fundado em 1967, nas últimas décadas vem atuando de forma mais intensa em articulação com a sociedade e os poderes públicos municipais e federais na política pública estadual voltada para o patrimônio cultural e a salvaguarda de bens culturais tangíveis e intangíveis. Dentre suas ações estão incluídas obras de restauração e conservação predial em toda a Bahia, promoção científica, educação patrimonial, publicação de livros e produção de vídeos documentários. Outro avanço diz respeito à salvaguarda do patrimônio imaterial. Hoje, expressões culturais como os cortejos de Santa Bárbara e do Dois de Julho, a Capoeira, o Ofício do Vaqueiro, o Carnaval de Maragogipe, o Desfile de Afoxés, o Bembé do Mercado e a Festa da Boa Morte são registradas como patrimônios intangíveis do Estado. Segundo a atual gestão da Secult, o Ipac vem ampliando o entendimento de patrimônio enquanto solidariedade, de resgatar a memória e a história política e cultural dos locais e das gentes de forma integrada e em articulação com a sociedade, na salvaguarda dos bens tangíveis e intangíveis e no fomento de ações culturais, para o fortalecimento das identidades no Estado da Bahia. (BAHIA, 2016) Curiosamente, o samba de roda do Recôncavo Baiano não consta como bem intangível registrado por esta entidade.

de fóruns, conselhos, encontros setoriais e conferências de cultura. Dentro desta esfera de ressignificações estavam as discussões sobre as questões raciais, identitárias e de gênero, como parte indissociável do todo representado nesta nova concepção de cultura.

3.1 Territorialização da cultura *versus* identidades territoriais na Bahia

A partir da criação da SecultBA, somado ao crescimento do fomento público as iniciativas artístico-culturais, a Bahia passou a destacar-se nacionalmente em termos de democratização do acesso a bens culturais. Em um processo até então inédito, a noção de cultura na Bahia ganhou um contorno conceitual muito mais amplo, permitindo a inclusão de um contingente significativamente maior de agentes e bens culturais. Além disso, a participação crescente dos representantes dos diversos segmentos da música em inúmeros foros públicos de consulta e diálogo (conferências, encontros, fóruns) tem levado a uma expansão do diálogo político por mais estímulo ao trabalho nos diversos segmentos da cultura - e, marcadamente, na música, por ser esta uma das atividades artísticas com grande potencial de geração de emprego e renda.

Ao elaborar suas ações e políticas públicas, a SecultBA (BAHIA, 2012) baseia-se em seis diretrizes, as quais são:

- a) a construção de uma cultura cidadã;
- b) o aprofundamento da territorialização da cultura;
- c) o fortalecimento da institucionalidade cultural;
- d) o crescimento da economia da cultura;
- e) a ampliação do diálogo intercultural;
- f) e o alargamento das transversalidades da cultura.

Em 2007, a Secretaria de Planejamento do Governo do Estado da Bahia (BAHIA, 2015a), responsável pelas políticas de desenvolvimento territorial e regional, estabeleceu a divisão do Estado em unidades geográficas chamadas "territórios de identidade"³⁷. Esta perspectiva de organização do espaço geopolítico é baseada principalmente em indicadores de desenvolvimento econômico, dentre outros índices, que foram logo aceitos como padrões organizacionais nos demais organismos do Governo do Estado da Bahia, dentre elas a SecultBA. Evidentemente, a extensa dimensão geográfica do Estado da Bahia dificulta o trabalho de reconhecimento de indicadores culturais precisos, tornando necessária a divisão e categorização de agrupamentos culturais em territórios comuns.

A criação dos "territórios de identidade" em 2007 responde, portanto, a uma demanda

³⁷ Inicialmente, o número de territórios era 26, sendo posteriormente ampliado para 27.

organizacional por parte da gestão pública, necessária para a organização política dos diversos setores da cultura e igualmente para o desenvolvimento de políticas culturais que satisfaçam as especificidades culturais de cada região. Segundo Velloso (1990, p. 207), a concepção de territorialização “aponta para a especificidade, revelando como o homem entra em ação com o meio, imprimindo nele as suas marcas [e estando] estreitamente ligada à questão da identidade”.

Entretanto, é preciso avaliar qual o real entendimento dos conceitos de “território” e “identidade” por parte de artistas, grupos, agentes culturais e gestores públicos, de modo a validar a funcionalidade de sua aplicação enquanto política pública para a música. O sentimento de pertencimento territorial pode, por sua vez, ser conflitante com o sentimento de compartilhamento de identidades culturais, por parte destes agentes culturais e artistas do setor criativo da música. Os territórios são, sobretudo, referenciais de histórias culturais compartilhadas entre comunidades, povos, etnias, grupos culturais, movimentos e cenas musicais. São espaços de vida, onde é possível realizar objetivos próprios ou contribuir para objetivos comuns (OLIVEIRA; PERAFRAN, 2013, p. 8).

Mas, as implicações do entendimento amplificado dos conceitos de “território” e “identidade” podem gerar discrepâncias entre o pensamento de gestores públicos da cultura e dos segmentos que demandam resultados a partir das políticas culturais. Como se, para ter uma identidade “x” fosse necessário pertencer fisicamente a um território de identidade “x” e não poder compartilhar elementos com o território de identidade “y”, refletindo as representações culturais através de uma representação consensual. Neste sentido, as tentativas de adaptar estratégias de setores analíticos do governo, tais como a área de planejamento e desenvolvimento, impõem necessidades que não correspondem às realidades dos setores culturais *in loco*.

Se tomarmos como exemplo o mapeamento proposto por Nelson Araújo em *Pequenos Mundos* (1986) - o qual, por sua vez, vai servir de inspiração para projetos como o Bahia Singular e Plural, realizado pelo Instituto de Radiodifusão da Bahia (Irdeb) na década de 1990 - veremos que já havia um pensamento cultural dentro de uma perspectiva “territorial”. Esta perspectiva, mesmo em se tratando de outro momento político, sob um direcionamento de governo antagônico (a “era Magalhães”) antecede as políticas culturais territoriais “inauguradas” a partir do início da gestão do Partido dos Trabalhadores no governo da Bahia, em 2007.

Neste sentido, o propósito de estabelecer uma associação entre territórios físicos e identidades culturais - diga-se de passagem, importada de outras frentes de pensamento da

gestão pública - possui propósitos políticos, sim, e certamente não são de todo modo aplicáveis ao dinâmico campo cultural. (NOBRE, 2015).

3.2 Fomento público: as iniciativas institucionais

No período de 2005-2015, diversas entidades vinculadas ao poder público desenvolveram ações de apoio ou fomento a música do samba de roda, com foco no seu fortalecimento enquanto expressão do patrimônio cultural imaterial do Brasil, seja através de práticas de salvaguarda, seja em sua difusão através do incentivo a sua produção fonográfica e circulação de grupos musicais representativos deste gênero musical.

Tais apoios financeiros foram em grande parte concedidos através de seleções públicas - a exemplo de licitações - lançadas via editais de concurso que visavam contemplar financeiramente as propostas inscritas que mais se adequavam aos critérios de seleção estabelecidos segundo as diretrizes de cada instituição. Um fator importante a ser mencionado sobre os processos de seleções ou premiações públicas de propostas e projetos culturais diz respeito a composição das suas bancas examinadoras ou curadorias especializadas. Estas atuam segundo critérios pré-definidos e publicados em edital, mas que possuem grande autonomia para tomar as decisões finais, em caráter soberano.

Na Bahia, os critérios de seleção de propostas culturais são descritos nos textos dos editais e se fundamentam em diretrizes da Política Estadual de Cultura, tal como a promoção da diversidade de expressões culturais. A Lei Orgânica da Cultura da Bahia³⁸ dispõe sobre os princípios relacionados aos mecanismos de fomento, tais como a descentralização das oportunidades e a análise fundamentada no mérito, na qualidade técnica e na viabilidade econômica dos projetos. O potencial de contribuir para a qualificação do setor, a capacidade estruturante, articulações e estratégias de democratização e acessibilidade são questões priorizadas, segundo as recentes gestões da Funceb (2015).

Contudo, no caso dos financiamentos via leis de incentivo ou renúncia fiscal (principalmente a Lei Rouanet, a nível federal, e o Programa Fazcultura, a nível estadual), esta seleção cabe, em última e definitiva instância, a empresa patrocinadora. Miszputen (2010, p.12) alerta bem para esta situação:

Analizando o mercado cultural brasileiro, o que se percebe, no dia-a-dia, é um efeito perverso da legislação de incentivo: as empresas recebem da lei o encargo - e privilégio - de escolher os projetos culturais que desejam patrocinar, mesmo quando tem o direito de deduzir do imposto a pagar, cem

³⁸ Lei número 12.365 de 30 de novembro de 2011, que dispõe sobre a Política Estadual de Cultura, institui o Sistema Estadual de Cultura, e dá outras providências. (BAHIA, 2012)

por cento do valor do patrocínio. Com isso, apesar de estarem usando recursos públicos, utilizam critérios inerentes aos interesses da iniciativa privada para essa escolha. Quanto mais esse processo se perpetua, mais frequentes se tornam os patrocínios às ações de entretenimento, em detrimento das ações de natureza sociocultural, objetivo primeiro do incentivo fiscal.

Outras formas de apoio podem ser viabilizadas por repasse direto de recursos³⁹, através de convênios, financiamentos, prêmios; ou, ainda, mediante a cessão de pautas em espaços públicos, e a concessão de tombamentos (no caso de patrimônio material) e registros (no caso de patrimônio imaterial).

Vejamos abaixo um quadro descritivo, onde foram listadas as principais instituições públicas brasileiras na atualidade, responsáveis pelo desenvolvimento de políticas culturais ou iniciativas de fomento público voltados para a cultura popular e o patrimônio imaterial:

Quadro 3:1 – Iniciativas de fomento público à cultura e seus promotores

Instituição pública	Esfera	Principais ações de fomento (Música)
Ministério da Cultura (MinC)	Federal	Edital de Intercâmbio; Edital de Pontos de Cultura.
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan)	Federal	Registros de Bens Intangíveis, premiações para o patrimônio imaterial (Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade; Concurso Silvio Romero).
Fundação Nacional das Artes (Funarte)	Federal	Prêmio Pixinguinha; Edital de Produção de Conteúdos Digitais; Bolsas Funarte de Produção para Internet; Prêmio Funarte de Arte Negra.
Fundação Cultural Palmares (FCP)	Federal	Certificações para Comunidades Quilombolas; Premiação para publicações sobre história e cultura afro-brasileira (Prêmio Palmares de Cultura Afro-Brasileira).

³⁹ Sem passar por um processo de seleção pública, ou seja, através de contratações de serviços artísticos por dispensa de licitação.

Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA)	Estadual (Bahia)	Edital de Apoio a Mobilidade Artístico Cultural; Edital de Territórios Culturais; Edital de Eventos Calendarizados; Lei Estadual de Incentivo a Cultura (Fazcultura); Programa Bahia Music Export.
Centro de Culturas Populares e Identitárias (CCPI)	Estadual (Bahia)	Edital Setorial de Culturas Populares e Identitárias; Chamadas de Credenciamento para o Carnaval e São João.
Instituto do Patrimônio Artístico Cultural da Bahia (Ipac)	Estadual (Bahia)	Edital Setorial de Patrimônio Cultural.
Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb)	Estadual (Bahia)	Edital Setorial de Música; Calendário das Artes; Programa Bahia Music Export; Programa de Apoio às Filarmônicas da Bahia; Mapa Musical da Bahia.

Fonte: Bahia (2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2016a) e Brasil (2013, 2014, 2015, 2016)

Todas estas iniciativas fazem parte de uma política pública de fomento que atua mediante repasses financeiros a projetos e ações culturais⁴⁰. Esta agenda de incentivos em forma de recursos financeiros é fundamental para o desenvolvimento cultural como um todo, mas, não é suficiente para dar conta do volume e potencialidade da produção musical no Estado da Bahia, por exemplo. Além disso, as ações de fomento podem contribuir com a difusão musical sem necessariamente fornecer recursos diretos para os proponentes realizadores. O próprio processo de patrimonialização do samba de roda do Recôncavo Baiano, inaugurado a partir da titulação pelo Iphan e Unesco, pode ser considerado uma ação de fomento, por exemplo, na medida que vem sendo utilizado como argumentação e motivação para a criação de políticas públicas.

3.2.1 Prêmio Pixinguinha e Bahia Music Export: fomento público para o Samba Chula de São Braz

De acordo com o *Edital Projeto Pixinguinha 2008 – Premio Produção*, lançado pela Diretoria de Música da FUNARTE, entidade vinculada ao MinC, em edital publicado em 19/08/2008 no Diário Oficial da União, e que instituiu a premiação e suas bases legais, são objetivos desta

⁴⁰ Para consulta ao montante de recursos financeiros investidos em música, pelo Governo da Bahia, no período de 2008 a 2013, ver o ANEXO A.

iniciativa “fomentar, em âmbito nacional, o desenvolvimento de projetos de produção e gravação de obras musicais e a realização de circuitos de difusão de músicos ou conjuntos que atuem nos diversos estilos, gêneros e ritmos da Música Popular do País.” (BRASIL, 2015)

Dentre os critérios de seleção e desempate, estava “a contribuição do projeto para o desenvolvimento artístico e estético no campo da Música Popular do País” (BRASIL, 2015). Ainda neste mesmo edital, o proponente deveria “[...] indicar empresa produtora para representá-lo e firmar, em conjunto, termo contratual com a FUNARTE, onde ficarão estabelecidos os direitos e obrigações das partes [...]” (Idem). A proposta deste edital de fomento possui formato de premiação. De acordo com proposição legal contida neste e em outros editais, tais iniciativas de fomento pressupõem um contrato entre as partes interessadas, onde devem ser aplicadas as normas legais vigentes no Direito para garantir que cada qual execute suas obrigações competentes.

A administração pública requer estes tipos de contratos, pois envolvem repasses de verba pública, sendo estas passíveis de controle e fiscalização pelos órgãos reguladores quanto as finalidades e modos de sua utilização. Os modelos de repasse de recursos geridos pelas instituições públicas, conforme mencionado, exigem assinatura de contratos ou convênios entre a entidade pública e o proponente (o beneficiado pelos recursos), as quais devem por lei prestar contas das atividades exercidas, através de entrega de relatórios e cotas dos produtos culturais produzidos com os recursos recebidos.

Desta forma, deduzimos que este edital em específico estimula a associação “contratual” entre “artista” e/ou “produtor” - representando dois lados indissociáveis de uma mesma proposta “artística” – junto ao poder público, representado pela instituição fomentadora. Concluímos então, que esta forma de pensar o estímulo a produção musical não considera as formas “populares” do fazer cultural tradicional, na medida que o grupo ou “artista” desta vertente que não esteja representado por um produtor ou empresa, não terá condições de receber o recurso do apoio/patrocínio. Com este exemplo, vejo claramente que a gestão pública da cultura está estimulando, na realidade, a profissionalização de grupos e artistas das tradições culturais populares, ao inserir a instância “produtor” entre os dois “lados da moeda” (poder público x sociedade civil).

O Samba Chula de São Braz foi, afinal, um dos grupos brasileiros contemplados naquela edição nacional do *Edital Projeto Pixinguinha 2008 – Prêmio Produção*. Na composição de duas das comissões de seleção (*Prêmio Pixinguinha 2008* e *Womex Oficial Selection 2010*) que receberam projetos do Samba Chula de São Braz para avaliação de mérito artístico-cultural, temos uma personalidade em comum: o produtor e curador pernambucano Paulo André. Ele foi um dos

responsáveis pelo lançamento mundial de nomes como Chico Science e Nação Zumbi, dentre outros, na década de 1990, e sendo, ainda, responsável pela criação de grandes festivais locais como o *Abril Pro Rock*, que acontece anualmente em Recife/PE, e pela criação de uma importante feira de negócios musicais internacionais realizada no Nordeste, a Porto Musical, que acontece a cada dois anos naquela mesma cidade. Novamente, o olhar “profissional” sobre a música das culturas populares esteve presente, da mesma forma com esteve também em tantas comissões de seleção de projetos culturais das quais fui coordenador, enquanto gestor da área de música na Funceb.

Na Bahia, identificamos outro exemplo de iniciativa de fomento a difusão musical: o *Programa Bahia Music Export*, criado em 2009, uma ação conjunta entre a Assessoria de Relações Internacionais da SecultBA e a Coordenação de Música da FUNCEB. Esta iniciativa faz parte do *Programa de Mobilidade Artística e Cultural* da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, que visa contribuir para o desenvolvimento e a inserção nacional e internacional do setor cultural da Bahia, incluindo a arte contemporânea da Bahia nos circuitos nacionais e internacionais de diálogos, de divulgação, de crítica e de públicos. Assim, o objetivo principal do *Bahia Music Export* é promover a difusão da música produzida na Bahia e alcançar a sua inserção profissional no mercado mundial internacional (BAHIA, 2015).

Através deste programa foram lançados cinco volumes anuais da coletânea *Bahia Music Export* (de 2010 a 2014), além de dois volumes especiais da coletânea *Bahia Music Export – Bass Culture Bahia* (em 2013 e 2014), totalizando sete volumes de coletâneas musicais. Estes lançamentos ocorreram em paralelo a outras ações da SecultBA, tais como encontros com produtores e rodadas de negócios em formato de *pitching* no sentido de agregar produtores e representantes de artistas e músicos baianos, com o intuito de compartilhar experiências e conhecimentos, além de capacitar artistas, grupos artísticos, produtores, agentes e profissionais da cultura e fortalecer plataformas, programas e ações de intercâmbio cultural internacional. A curadoria destes álbuns é sempre assinada por profissionais do mercado musical mundial, leva em conta a adequação das obras ao perfil do mercado internacional e busca compor um repertório representativo da criação musical e da diversidade cultural da Bahia⁴¹. Todos estes discos foram lançados e distribuídos gratuitamente na WOMEX, e também circularam promocionalmente em outros importantes eventos e festivais mundiais de música, recebendo resenhas em revistas especializadas e gerando contratos de licenciamento de obras destes artistas baianos dentro do mercado fonográfico estrangeiro.

⁴¹ Para conhecer os artistas e curadores participantes das coletâneas *Bahia Music Export*, no período de 2011 a 2014, ver o ANEXO D.

Além desta iniciativa em caráter continuado, a Funceb aproveitou a oportunidade de exposição internacional da cultura de um país sede de uma Copa do Mundo, para divulgar a produção artística baiana nos eventos da Copa das Confederações da FIFA Brasil, em 2013, e na Copa do Mundo FIFA 2014, que tiveram Salvador como uma de suas cidades-sede⁴². Baianos, turistas e imprensa nacional e internacional tiveram acesso a produções artísticas diversas nestes períodos e, dentre estas, constavam obras fonográficas do grupo *Samba Chula de São Braz*, o qual participou em 5, dos 7 volumes da Coletânea anual *Bahia Music Export*, promovida internacionalmente pela SecultBA e Funceb dentro do escopo deste programa institucional (BAHIA, 2015).

Além da Plataforma de Lançamento, Katharina Döring foi, também, uma grande incentivadora profissional do Samba Chula de São Braz na produção do seu maior lançamento fonográfico. Enquanto pesquisadora, produtora e amiga de todos os integrantes do grupo, vivenciou - e influenciou - diversas situações que envolveram todo o processo de profissionalização do Samba Chula de São Braz. Sobre a inclusão do grupo no ambiente do fomento público a cultura, ela relembra em depoimento:

O grupo na direção de Nando estava bem organizado, apesar de que certos problemas sempre existiam, lembro de Nininho da viola que vivia se queixando, [...] mas Nando conseguiu durante anos de manter as coisas num equilíbrio razoável [...] Sempre falei pro Nando que o grupo tinha que ter um CD próprio com toda qualidade que merecia. No último dia da inscrição pro prêmio [Pixinguinha 2008 FUNARTE] Nando veio pra Salvador e finalizamos o currículo, eu tive que fazer tudo ali na hora, porque ele não tinha nenhum material e nada organizado, fiz ele lembrar de todos os shows, as viagens e participações importantes na carreira do grupo, enfim, na última hora corremos pro correio no aeroporto [...] Esse prêmio mudou muita coisa, mas também tudo ficou mais difícil [...] Acho que Uzeda [Plataforma de Lançamento] e Nando erraram em não distribuir mais CDs pro grupo, pra todos os membros venderem por conta própria, não concordei com isso. (DÖRING, 2017).

Compreendo as dificuldades mencionadas por ela pois também as vivenciei, do mesmo modo, durante minha interação pessoal e profissional com o grupo, especialmente aquelas dificuldades apresentadas no campo das expectativas de trabalho e da remuneração financeira,

⁴² Em 2013, o *Cultura em Campo*, iniciativa da SecultBA e de suas unidades, deu destaque ao cenário artístico da Bahia. O projeto MAM-BAHIA: *Outras Sonoridades*, uma edição especial do tradicional projeto *Jam no MAM*, reunindo, em três datas, representantes da música contemporânea de diversos gêneros, em shows no pátio do Museu de Arte Moderna da Bahia, espaço gerenciado pelo IPAC. A seleção dos artistas participantes se deu a partir do programa *Bahia Music Export*, seguindo o perfil curatorial desta ação, que é o de mostrar a música produzida na Bahia para outros públicos, especialmente o estrangeiro. Na Copa do Mundo, em 2014, conteúdos e produtos resultantes dos projetos do Programa de Difusão das Artes da Bahia foram incluídos no site oficial da Copa na Bahia, criado pelo Governo do Estado; nos *press kits* distribuídos aos jornalistas credenciados; e distribuídos no Centro Aberto da Mídia, durante o período dos jogos. Estes materiais alcançaram centenas de jornalistas e formadores de opinião de diversos países. (BAHIA, 2015, p. 62-65)

não correspondidas à altura do esperado pelos sambadores e sambadeiras profissionalmente envolvidos. Especialmente, em se tratando de projetos culturais apoiados ou financiados com recursos públicos, a situação se agrava. Nem sempre o recurso obtido é plenamente compatível com os custos envolvidos nas produções - os quais podem ser facilmente extrapolados - gerando grandes despesas e pouco retorno de investimento para o produtor e, igualmente, para todo o grupo. Por exemplo, no caso citado, a tiragem dos CDs era muito limitada para que houvesse uma farta distribuição entre os (muitos) integrantes do grupo, o que levou à opção da produção em priorizar o uso promocional de CDs com o intuito de vender mais shows.

Refletindo mais profundamente sobre o meu lugar em relação ao Samba Chula de São Braz, percebo o quanto influenciei, reciprocamente, o trabalho fonográfico do grupo, ao assumir a direção musical e gravação das violas no CD *Quando dou minha risada, há, há*. Esta influência se manteve nas turnês internacionais que se seguiram, por exemplo, no ato de definir quais chulas entrariam no repertório, ou qual seria a instrumentação a ser utilizada em cada apresentação ou, ainda, a duração de tempo “ideal” destas músicas em CD ou ao vivo. Contudo, todas estas decisões musicais sempre aconteceram em conjunto com a opinião de todos (sambadores, sambadeiras e produção) e, especialmente, em atitude de profundo respeito à autoridade dos mais velhos integrantes do grupo. Portanto, na medida em escolhi o Samba Chula de São Braz como alvo de estudos etnomusicológicos, tornei-me um mediador em sua relação com o ambiente da produção musical fonográfica e da gestão de projetos culturais, sendo esta, por si só, uma decisão de impacto político e profissional na trajetória futura do grupo.

Figura 3:1 – Capa do primeiro volume da coletânea *Bahia Music Export*



Fonte: Bahia (2014)

3.3 Reflexos políticos nas ressonâncias da viola machete do São Braz

Os reflexos da globalização de padrões de consumo e costumes podem ser sentidos de modo exponencial em qualquer pequena comunidade do Recôncavo nesta segunda década do século XXI. A partir da disseminação da televisão e da internet, em paralelo a uma série de profundas transformações de caráter socioeconômico, novos padrões ou direcionamentos ideológicos foram sendo incorporados pela comunidade desta localidade - a exemplo do que ocorreu com movimento *rastafári* e a ascensão do gênero musical *reggae* no Recôncavo Baiano na década de 1980 (MOTA, 2012; FALCÓN, 2012), ou com o empoderamento político e econômico das igrejas neopentecostais. Como em outras localidades, os contornos culturais daquilo que era reconhecido como "local" ou "tradicional" na pequena comunidade de São Braz perderam parte dos seus traços característicos.

Uma das transformações mais citadas pelos estudiosos, sambadores e sambadeira do Recôncavo Baiano, é a decadência de práticas musicais – tais como a prática tradicional do samba chula e da viola machete. De acordo com os mais idosos detentores dos saberes orais

locais, a viola machete é “essencial” para a “tradição” do samba. Acredito que o instrumento é uma peça chave na categorização do estilo musical do samba de viola ou samba chula, onde viola e canto se revezam na condução melódica, com destaque pela interação entre os padrões rítmico-melódicos executados pela viola e os passos da dança das sambadeiras (WADDEY, 1980; OLIVEIRA PINTO, 1991; NOBRE, 2008).

Em 2004, as pesquisas organizadas pelo Iphan para a elaboração do *Dossiê Samba de Roda do Recôncavo Baiano*, (SANDRONI, 2006) identificaram somente cinco violas machete encontradas na região, e apenas um violeiro em atividade, comprovando a raridade da prática musical deste instrumento. Outros instrumentos e tocadores foram encontrados após a conclusão do Dossiê, em trabalhos de pesquisa etnomusicológica mais aprofundada sobre este tema. (NOBRE, 2008, 2012) Este dossiê foi elaborado após uma curta etapa de trabalho de campo que durou aproximadamente quatro meses, e também com base em compilações de estudos anteriores conduzidos independentemente por vários pesquisadores de diferentes áreas de atuação - dentre eles etnomusicólogos e antropólogos, como Katharina Doring, Josias Pires, Ari Lima, Suzana Martins, Francisca Marques e o próprio Ralph Waddey, que teve seu estudo inserido no texto final do dossiê – e com organização do texto final por Carlos Sandroni.

No mesmo ano de 2004, e a partir do material apresentado por aquele Dossiê, o samba de roda no Recôncavo Baiano foi inscrito no Livro de Registro das Formas de Expressão do Iphan, em 05/10/2004, por decisão do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural do Iphan. Em novembro de 2005, o samba de roda no Recôncavo Baiano também recebeu, desta vez da Unesco, o título de Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade. Este título internacional é concedido pela entidade com o objetivo de despertar no público a consciência sobre o valor desse tipo de patrimônio, que inclui formas de expressão oral, populares e tradicionais de música, dança, rituais, conhecimentos, práticas e técnicas relativas ao artesanato e ofícios tradicionais, assim como espaços culturais. No Brasil, outras formas de expressão foram tituladas da mesma forma, a exemplo da arte Kusiwa dos povos indígenas Wajãpi, o Frevo Pernambucano, o Círio de Nazaré, e a Capoeira.

A Unesco considera “patrimônio imaterial” qualquer repositório da diversidade cultural, essencial para a construção e manutenção da “identidade” dos povos e das comunidades. Como contrapartida desta titulação, as entidades envolvidas deveriam se comprometer com iniciativas de salvaguarda destes saberes ancestrais, dentre os quais estava bem evidente, no caso do samba de roda em específico, a revitalização das práticas de construção e execução de viola machete. Entre outras ações específicas do plano de salvaguarda estão também a capacitação de sambadores, a criação de sambas-mirins, a realização de oficinas de confecção de violas, e a

elaboração de sites, exposições e catálogos, com nítidos impactos no cotidiano de sambadores e sambadeira de todo o Recôncavo (NOBRE, 2008; SANDRONI, 2006, 2010).

Contudo, para que a viola machete passasse a ser o centro de uma política de salvaguarda, que envolveria todas as expressões associadas as diversas vertentes de samba de roda, foram fundamentais os esforços e articulações políticas do então Ministro da Cultura do Brasil - o cantor e compositor baiano Gilberto Gil. É sabido que Gilberto Gil convidou Carlos Sandroni – já aquela altura um especialista na trajetória do “samba carioca” - para coordenar as pesquisas que conduziram o processo de patrimonialização e salvaguarda do samba de roda do Recôncavo Baiano, através dos registros pelo Iphan e da titulação pela Unesco (SANDRONI, 2010). Neste sentido, a justificativa histórica de que o samba de roda estaria na origem do próprio samba carioca - que se tornaria o “símbolo musical da identidade brasileira” - acabou sendo, por sua vez, o motivo principal pelo qual este passou a ser incluído em políticas de preservação e valorização do patrimônio imaterial do Brasil e para a humanidade, a partir do início deste século XXI. Sandroni esclarece, afinal, que houve uma “adaptação” da proposta inicial de inscrever o “samba brasileiro” na III Declaração das Obras-Primas do Patrimônio Imaterial da Humanidade da Unesco:

[...] o candidato brasileiro não era ainda o samba de roda: era o “samba brasileiro”, em geral, refletindo uma concepção “representativa” [...] do que seja o reconhecimento público do patrimônio imaterial. Mas a Proclamação da Unesco estava orientada por uma concepção bem diferente desse reconhecimento, como logo ficou claro para todos os envolvidos. [...] Assim, a substituição do candidato se deveu a critérios pragmáticos: o samba carioca simplesmente não era um candidato viável. (SANDRONI, 2010, p. 375).

Da mesma forma que o comentário acima enfatiza o caráter “de fora para dentro” (SANDRONI, 2010) da condução do processo de patrimonialização do samba de roda, também surgiram esforços, por parte do poder público brasileiro vigente na época, visando o fortalecimento de ações afirmativas e o “empoderamento” cultural. Além disso, a patrimonialização do samba de roda revelou uma transformação crucial, na forma como cada sambador interage com seus semelhantes. Se antes havia redes de trocas de produtos, movimento de tropeiros, comércio, feiras, entre cidades e vilarejos do Recôncavo da Bahia, que permitiam que os sambadores e as suas maneiras de sambar se encontrassem e, assim, postas frente a frente, se reorganizassem em novas configurações, hoje, os agentes promotores destes encontros são outros, inclusive virtuais, gerando outros fluxos de trocas e intercâmbios.

Projetos culturais diversos, assim como a criação de redes de articulação política e cultural, têm colocado gerações distintas de sambadores e sambadeiras em contato constante. A Casa

Mestre Ananias vem propondo, por exemplo, encontros regulares entre duplas de gritadores de chula oriundos de comunidades distintas, no intuito de fazer “reviver” o espírito do “desafio”, que era uma das formas “espontâneas” de emanar o samba e servir de estímulo a animação de uma roda de samba no Recôncavo. Isto, na capita paulista, vale ressaltar.

Contudo, esse *status* de Patrimônio Imaterial da Humanidade ao qual o samba de roda foi elevado, nunca foi muito bem compreendido pela maioria dos detentores dos saberes tradicionais e orais envolvidos e, na realidade, gerou mais expectativas não correspondidas do que benefícios práticos. Dentre estas expectativas recorrentes, conforme coletadas por mim em vários relatos orais, estava o desejo de diversos grupos de samba de roda - dentre os quais o Samba Chula de São Braz - por maior inserção profissional no mercado da música. Acredito que, em parte, essa expectativa tenha sido criada pelas privações materiais. Mas, sobretudo, tais expectativas são fruto da exclusão destas comunidades negras aos ambientes de produção cultural e seus mecanismos, sejam editais ou técnicas de gravação em estúdio. Ainda há uma barreira no acesso a estes mecanismos, o que gera uma “dependência” de associações dos sambadores com empreendedores externos ou com instituições governamentais.

Por sua vez, o Samba Chula de São Braz construiu uma trajetória respeitada ao longo de duas décadas de trabalho. O mérito artístico existe, e deve ser devidamente creditado a João do Boi, Alumínio e Nando, por criarem uma fruição sobre a chula de São Braz. Obviamente, o grupo passou por vários momentos de transição, indo desde a organização em duas parselhas de cantadores de chula, em contextos mais “comunitários”, acompanhados de amigos e familiares tocadores e sambadeiras, até se reformular profissionalmente a partir do título da Unesco em 2005.

Na trajetória profissional do Samba Chula de São Braz percebo, também, o interesse peculiar deste em manter uma interação criativa com o autor deste trabalho, que assumiu vários papéis ao longo de quase dez anos de convivência e pesquisa, enquanto etnomusicólogo, produtor e músico. Com a morte de Nininho, que foi violeiro deste grupo até o seu falecimento, em 2008, estimulamos o encontro dos sambadores de São Braz com outro violeiro sambador, da localidade de Maracangalha, também no Recôncavo Baiano, pela proximidade musical entre o samba chula tocado nas duas áreas. No entanto, esta proposta de encontro entre sambadores de áreas distintas não deu certo conforme planejado e, na falta de outro tocador de viola para acompanhar o grupo em estúdio, eu mesmo assumi as violas nas sessões de gravação, em paralelo ao trabalho de direção musical e os demais projetos de promoção internacional do trabalho do grupo. Naquele momento, o grupo percebeu a importância de reinserir a viola e a viola machete em seu conjunto musical - e a partir da relação intrínseca desta com o samba

chula - na tentativa de se reaproximar de suas origens, em um contexto em que estes valores estavam sendo postos em evidência pelo plano de salvaguarda e reconhecimento da Unesco (NOBRE, 2013, 2014).

Ao assumir o posto de violeiro naquela gravação, tive que assumir também uma responsabilidade comunitária, junto a todo o grupo. No decorrer de três anos (de 2009 a 2011), trabalhei com o grupo em estúdio, produzindo e dirigindo suas gravações em CD; em palcos, divulgando o lançamento destes produtos; e em viagens nacionais e internacionais, promovendo e difundindo o trabalho do grupo para além das suas fronteiras "originárias". Houve um processo espontâneo de aprofundamento e transformação das relações pessoais junto aos integrantes do Samba Chula de São Braz, facilitado imensamente pela minha proximidade com a linguagem musical abordada, e o seu principal instrumento "identitário": a viola machete. Essa maior proximidade de relação acabou despertando o interesse do grupo para que eu permanecesse trabalhando permanentemente com eles, mas a um nível "profissional". Todas essas experiências, ao meu ver, se somam e se sobrepõem às demais estratégias metodológicas, permitindo que minha familiaridade com as temáticas e aspectos abordados seja ao mesmo tempo tanto próxima, quanto crítica.

Por outro lado, o fato de um trabalho desta magnitude - de reconhecimento profissional a partir da implantação de políticas de salvaguarda - em torno de uma tradição de matriz africana que esteve durante séculos atrelada ao preconceito racial e a crença da inferioridade intelectual do negro, e onde participaram em sua maioria pesquisadores e especialistas de fora da Bahia ou de fora do Brasil ("outros", portanto), representa um reconhecimento "oficial" ou quase que um "selo de qualidade" fornecido por uma cultura hegemônica para uma cultura subalterna (SOVIK, 2009). Assim, repete-se em certo grau o mito da "bondade" da Princesa Isabel enquanto agente decisivo da abolição da escravidão no país, que entre o movimento negro no Brasil é colocado como negação à toda a construção da luta conduzida pelos escravos pela sua libertação. Indo de encontro ao que coloca Werneck (2007), os protagonismos negros identificam quais "espaços de poder" podem ser conquistados, por exemplo, no mercado da música, no intuito de galgar mais e mais prestígios e privilégios junto a esferas "brancas" do poder.

Neste sentido, acredito que a escolha da viola machete enquanto elemento chave para detonar esta sequência de desdobramentos foi superestimada lá atrás (quando da construção do Dossiê), já que de fato tratava-se de um instrumento em desuso dentro de um contexto musical em profunda reconfiguração social (NOBRE, 2008; 2012). Portanto, como esperar que as transformações sociais que levaram a esta condição de "extinção" do instrumento deixassem de

existir para dar lugar a vontade política de evidenciar uma “rara” (ou seria “exótica”?) manifestação musical da tradição popular baiana?

Ao substituir o nome de Samba de **Roda** de São Braz para Samba **Chula** de São Braz (grifos meus), o grupo alcançou o destaque “profissional” almejado, em um contexto mais homogêneo (representado por um universo de dezenas de grupos de samba de roda do Recôncavo), passando também a ser mais exigente enquanto “profissionais da música”. O ímpeto de recriar a chula na atualidade através dos fundamentos antigos é perceptível na escolha do seu repertório, quando trazem chulas desconhecidas do grande público, o que denota uma postura inovadora e original. Incluímos um apêndice ao final deste trabalho, que consiste em um roteiro de escuta para os exemplos musicais que o acompanham, onde é possível apreciar e comparar, acústica e esteticamente, o desenrolar da trajetória fonográfica do Samba Chula de São Braz ao longo de mais de 10 anos de produções musicais (Ver APÊNDICE A).

Nos cabe questionar, finalmente, quais seriam as implicações da inserção profissional do grupo Samba Chula de São Braz no mercado da música internacional, frente as questões já levantadas. Impulsionados pela exposição trazida pelo título concedido pela Unesco em 2005, e somando-se com a exposição constante que os holofotes da imagem da Bahia projetam para fora do Brasil, um grupo como este é a escolha óbvia de um curador estrangeiro, para representar um fragmento da diversidade da música produzida na Bahia: envolve um legado cultural de origens africanas (a cultura negra, o samba); envolve uma vertente musical tradicional considerada “resistente”, “autêntica” e matriz de um gênero musical brasileiro conhecido internacionalmente, embora com “sabor exótico” (o samba de roda); e envolve a utilização de um instrumento musical raro, em vias de desaparecimento, simbolizando a fragilidade de toda essa cultura “resistente”, frente a transformações impostas pela contemporaneidade (a viola machete).

3.4 Fomento ao samba de roda: os protagonismos locais

A importância das instituições públicas e suas iniciativas de fomento não faria sentido no caso da inexistência de iniciativas locais de organização cultural em associações e coletivos. Ainda dentro do período abordado (2005-2015), diversos projetos culturais foram protagonizados por entidades culturais locais e não-locais, envolvidas diretamente com ações de salvaguarda propostas para o Samba de Roda. Dentre estas, com sede e atuação na Bahia, citamos: a Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (Asseba), com sede em Santo Amaro; a Associação Cultural Zé de Lelinha, com sede em São Francisco do Conde; a Associação Cultural do Samba de Roda Dalva Damiana de Freitas, com sede em Cachoeira;

a Associação de Sambadores e Sambadeiras de Maragogipe (Assama), com sede em Maragogipe; a Associação Chegança dos Marujos Fragata Brasileira (ASCMFB), com sede em Saubara; o Laboratório de Etnomusicologia, Antropologia e Audiovisual (LEAA), com sede em Cachoeira/BA; a Associação Sócio-Cultural Umbigada, com sede em Salvador; e, ainda, a Associação Cultural Mestre Ananias, com sede em São Paulo/SP e atuação tanto neste Estado quanto na Bahia.

Contudo, é importante enfatizar que, além do protagonismo destas instituições culturais, o protagonismo de algumas lideranças das diversas comunidades do Recôncavo, dentre sambadores e sambadeira, mestres e mestras, foi o elemento mais importante na condução das políticas públicas para o samba de roda. Dentre estas lideranças, por exemplo, estão Rosildo Moreira do Rosário, gestor cultural, ex-coordenador geral da Asseba, filho de sambadores e sambadeiras de Saubara; e Any Manuela de Freitas, gestora cultural, ex-coordenadora de comunicação da Asseba, neta da sambadeira Dona Dalva Damiana de Freitas, de Cachoeira.

Any Manuela reflete sobre a sua atuação, desde cedo, como gestora cultural. Para ela:

Eu vivenciei, além das alegrias dos sambas, as preocupações e os problemas. [...] Com minha vó, eu via a preocupação [...] com trabalhos que eles [o grupo Samba de Roda Suerdieck] participavam e não sabiam a finalidade. [...] Eu sempre me perguntei: ‘o que era um projeto’ [cultural]? [...] Eu via minha vó participando de vários projetos e não conseguia manter o samba de roda... [e] vendo toda essa problemática no grupo, eu pensei muito nessa questão de tentar, realizar ou apoiar o pessoal do grupo, enquanto uma sambadeira mirim. Então, assim, apesar de eu nascer [no samba] eu quis assumir a questão dos projetos do grupo. (FREITAS, 2017).

A fala de Any Manuela vem de uma mulher, nordestina, negra e sambadeira, exemplo de liderança, e reflete bem o momento político de empoderamento social e identitário mais que necessário na atualidade. As lideranças entre sambadores e sambadeiras não foram responsáveis apenas pela criação e gestão de algumas daquelas associações culturais mencionadas, tomando a iniciativa de representar institucionalmente toda a cultura do samba de roda em prol de benefícios e reconhecimento para estas. Sobretudo, também souberam aproveitar os recursos auferidos em benefício de interesses particulares, na profissionalização de determinados conjuntos musicais em específico.

3.4.1 A Asseba

A Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia - Asseba⁴³ – foi criada em

⁴³ A ASSEBA foi condecorada, em 2013, com a Ordem de Mérito Cultural pelo Ministério da Cultura.

17 de abril de 2005, a partir de um movimento de organização de algumas lideranças locais e grupos de samba de roda do Recôncavo Baiano, sob estímulo do Iphan, como parte das estratégias de organização e efetivação do plano de salvaguarda do samba de roda. Seu objetivo principal é contribuir para o processo de preservação, valorização e revitalização das diversas vertentes da tradição do samba de roda da Bahia. Esta entidade tornou-se logo a principal instância de diálogo entre o poder público e a sociedade civil, ao representar os interesses dos grupos de samba de roda associados. Atualmente, a entidade conta com aproximadamente 120 grupos associados de diversas regiões do estado da Bahia (ROSARIO, 2008, 2017; ASSEBA, 2016, 2017). Dentre os grupos associados está o Samba Chula de São Braz, que participou ativamente de muitas realizações culturais na Casa do Samba, envolvendo-se tanto dos preparativos (culinária) quanto na culminância, com as apresentações de samba.

Em 2007, a Asseba foi contemplada pelo programa Cultura Viva, do MinC, como um Pontão de Cultura. Neste mesmo ano, foi inaugurado o Centro de Referência do samba de roda – a Casa do Samba -, em Santo Amaro. A Casa do Samba, além de passar a ser a sede da Asseba, tornou-se um centro de apoio, estudo e difusão do samba de roda da Bahia, como reconhecimento maior dessa expressão como patrimônio da humanidade. No prédio do Solar Subaé, onde está instalada a instituição, vem sendo desenvolvidas atividades de pesquisa, extensão, formação e capacitação técnica para sambadores e sambadeiras, sempre ressaltando a autonomia profissional dos integrantes da associação como um aspecto estruturante. Periodicamente, são ministrados cursos e oficinas nas áreas de gestão e produção cultural, com ênfase em elaboração de projetos, captação de recursos, estratégias de marketing, comunicação, pedagogia, artes cênicas e musicais, dentre outras atividades (ROSÁRIO, 2008, 2017; ASSEBA, 2016, 2017).

A existência da Asseba trouxe, em suma, uma força crucial para a efetivação das políticas de salvaguarda do samba de roda. Em torno desta entidade vem sendo fomentadas uma série de ações de fortalecimento, implantadas e geridas pelos próprios grupos de samba de roda e sambadores, tais como a realização de reuniões, assembleias, eventos, mostras, premiações, celebrações festivas, projetos de circulação musical e produção fonográfica, a compra e distribuição de instrumentos musicais entre grupos associados. Além disso, foi criado um *blog* da Asseba (2016) e um *website* (ASSEBA, 2017).

Em 2010, a proposta de criação de uma rede de casas do samba em diferentes municípios do Recôncavo contou com apoio do Iphan, que viabilizou a implantação de casas do samba de roda em outras cidades da Bahia, sendo a maioria localizada dentro do Território de Identidade Recôncavo Baiano. A Rede do Samba de Roda, como ficou conhecida a proposta, inaugurou

15 Casas de Samba, as quais enumeramos a seguir, com seus respectivos municípios de localização:

- a) Centro de Referência do Samba de Roda – Asseba (Santo Amaro);
- b) Casa do Samba Dona Cadú (Maragogipe);
- c) Casa do Samba Dona Dalva Damiana (Cachoeira);
- d) Casa do Samba Dona Vanjú (São Félix);
- e) Casa do Samba Santa Cruz (Salvador);
- f) Casa do Samba Mestre Domingos Saul (Conceição do Jacuípe);
- g) Casa do Samba Sambadeira Frazinha (Saubara);
- h) Casa do Samba Zé de Lelinha (São Francisco do Conde);
- i) Casa do Samba Dona Maria Alvina (Simões Filho);
- j) Casa do Samba Mestre Raimundo (São Sebastião do Passé);
- k) Casa do Samba Mestre Celino (Terra Nova);
- l) Casa do Samba Mestre Pedro Joaquim (Teodoro Sampaio);
- m) Casa do Samba Doutor Deraldo Portela (Irará);
- n) Casa do Samba Dona Chica do Pandeiro (Feira de Santana);
- o) Casa do Samba Terreiro das Umburanas (Antônio Cardoso).

Esta foi, seguramente, a primeira e maior rede colaborativa criada em torno de um bem cultural consagrado Patrimônio Cultural Imaterial no Brasil. Atualmente, a Rede contabiliza mais de 100 grupos de samba de roda. O projeto, em si, concretiza ações incluídas no plano de salvaguarda do Iphan, incentivando a prática comunitária do samba de roda através de atividades de formação. Segundo dados publicados pela Asseba (2017), as ações promovidas pela rede atingiram cerca de 200.000 pessoas no primeiro ano de implantação, contabilizando não apenas as 15 cidades envolvidas mas também o reflexo do trabalho realizado que possibilitou a ida do samba de roda a outros estados, contando com a participação de sambadores, sambadeira e lideranças participação em seminários, intercâmbios e conferências culturais municipais, territoriais, estaduais e nacionais.

A iniciativa também permitiu a aquisição, para cada casa, de equipamentos eletrônicos, tais como máquinas fotográficas, filmadoras, computadores, impressoras, bebedouros, caixas amplificadas, microfones, interface de gravação⁴⁴, potências, mesas de som, ventilador, projetores de vídeo, notebooks; mobiliário, tais como máquinas de costura, mesas, cadeiras, armários; e instrumentos musicais, tais como pandeiros, atabaques, violões, violas, tambores de

⁴⁴ Com o intuito de equipar o estúdio da Casa da Samba, onde passaram a ser realizadas gravações sonoras com os grupos de samba de roda associados (e não-associados também).

marcação, cavaquinhos e bandolins, com o intuito de qualificar a realização das atividades desenvolvidas por cada local, cujo público alvo prioritário são crianças e jovens. Neste sentido, a constituição de grupos mirins de samba de roda, compostos na sua maioria por filhos e netos de sambadores, tem sido uma das atividades com maior foco de atenção (ROSARIO, 2017; ASSEBA, 2017).

Recentemente, foi lançado um projeto de caráter inédito, com uma série de desdobramentos: *Mulheres do samba de roda* envolve lançamento de um livro, CD, documentário e exposição fotográfica, revelando o registro e a presença da mulher negra como vetor fundamental para o desenvolvimento e manutenção da tradição do samba de roda. 16 mestras sambadeiras são enfocadas neste projeto, que conta com fez parte do conjunto de atividades que festejam os 10 anos (em 2015) da patrimonialização do samba de roda do Recôncavo Baiano, realizado com apoio financeiro do Ipac, através do Edital de Patrimônio Cultural, Arquitetura e Urbanismo e recursos via FCBA/SecultBA (Ver APÊNDICE C).

Enfim, uma excelente síntese de todo o processo de empoderamento de sambadores e sambadeiras foi feita pelo professor e pesquisador baiano Petry Lordelo (2016), em um *post* publicado na sua *timeline* do Facebook, em outubro de 2016. Ele conta que,

[...] Em 2004, com o fortalecimento do Ministério da Cultura, o presidente Lula recebia no segundo ano de seu mandato, no Palácio do Planalto, o Samba Chula Filhos da Pitangueira, de São Francisco do Conde, no ato de reconhecimento do Samba de Roda como Patrimônio Cultural Brasileiro, passo este importante para que, em novembro de 2005, após a luta de sambadores, sambadeiras, professores(as), pesquisadores(as) e militantes culturais, a UNESCO intitulasse esta manifestação como Obra-prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade. Ao longo desses 10 anos - dos quais 9 tenho estado na condição de colaborador da Asseba - muitos foram os projetos que contribuíram de forma significativa com o plano de salvaguarda, garantindo o registro, a preservação, a produção e a transmissão de todo conhecimento socialmente produzido e historicamente acumulado no universo do Samba de Roda. Não obstante, muitos desses, apoiados pelos Editais dos Pontos de Cultura, instituídos pelo MinC: como o Projeto "Rede do Samba de Roda", que estruturou em 15 municípios, Casas do Samba de Roda, contribuindo, dentre outras coisas, com a auto-organização dos sambadores e sambadeiras. Todas essas conquistas, não foram benesses; mas sim, repito, fruto da luta de um co-Letivo que reconhece a potencialidade dessa objetivação da cultura humana. (LORDELO, 2016).

As dificuldades sucessivas enfrentadas pelas gestões administrativas da Asseba, contudo, vem enfraquecendo o respaldo comunitário destas conquistas. Além disso, durante os 10 anos, não houve aporte financeiro público direto para a execução das ações previstas no plano de salvaguarda, dificultando a manutenção das atividades e projetos regulares, conforme relata Rosildo Rosário, ex-coordenador da Asseba. De acordo com ele, esta associação ficou:

[...] na responsabilidade de captar recursos para executar ações [previstas no plano] [...] então, isso, a um primeiro momento foi, assim, desesperador, né? Porque a gente, sambador, nós tivemos que fazer uma auto-capacitação [no intuito de] se introduzir neste sistema, de inscrever projetos, de captar recursos, de submeter a editais públicos, que não era uma prática nossa até então. (ROSARIO, 2017).

Suspeitas de desvio de recursos de projetos em benefícios individuais, ou mesmo o “sumiço” de material permanente adquirido com os recursos públicos geridos, foram levantadas por lideranças de grupos de samba de roda. O próprio Sandroni aponta o “campo minado” que estava se formando, a partir da proposição da criação da Asseba - uma entidade de representação da sociedade civil - por um organismo público:

O ponto de partida do Plano era por isso o apoio à organização dos sambadores. Para tanto, o Iphan contratou um advogado e financiou a realização de novas assembleias. [...] 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 a culturas populares e o Estado brasileiro. [...] Podemos ainda perguntar se o próprio fato de apoiar a organização autônoma dos sambadores, um tipo de organização “geral” e “representativa” do qual eles aparentemente nunca cogitaram por iniciativa própria, não estaria ligado a uma manipulação ainda mais maquiavélica. (SANDRONI, 2010, p.377-378).

Contudo, é difícil apontar os erros de uma instituição que já nasceu com uma responsabilidade tamanha em suas mãos, sabendo que o poder público também é, em parte, responsável pelos problemas surgidos, na medida que não houve tempo para qualificação de pessoal no campo da gestão pública.

Em 2012, por exemplo, foi implantada a primeira oficina permanente do Recôncavo Baiano, para a construção artesanal da viola machete, estabelecida na Casa do Samba. A primeira edição (2010-2012) dos cursos de luteria e aprendizagem prática da viola machete contou com iniciativa da Asseba e apoios financeiros da Petrobrás, do MinC (através do Programa Petrobrás Cultural via Lei Roaunet) e do Iphan. A segunda edição (2014-2015), contou com o apoio financeiro da Funceb, com recursos do FCBA, através do Edital Setorial de Música. Porém, na condução dos trabalhos, a coordenação geral destes projetos priorizou mais os resultados estatísticos e burocráticos do que os resultados sonoros da retomada “tradicional” da utilização deste instrumento. Os instrumentos ficaram muito aquém, em termos de tocabilidade, do que havia sido proposto. Ou seja, viraram *souvenires*. Isto se deu porque o artesão responsável pela condução dos trabalhos – Cabral, que morava em Salvador - teve que deixar o projeto logo no início, por motivos de saúde, sendo substituído pelo aluno

Marcos “Broder” (da localidade de Berimbau), com pouca experiência no ofício. Mas, o fato deste novo instrutor ser “local” do Recôncavo, “engrandecia” os objetivos de inclusão social e qualificação profissional para uma nova geração de sambadores, aspectos estes previstos como objetivos nos projetos culturais aprovados pelas seleções públicas.

Mas, para a comunidade, a impressão que fica é a de que o recurso financeiro não está sendo bem direcionado, dando margem a incredibilidades.

3.4.2 A produção fonográfica no samba de roda (2005-2015)

Até o início do século XX, a música era criada para ser apreciada unicamente “ao vivo” e necessitando, portanto, *performers* (músicos e/ou cantores) e participantes (meros ouvintes ou ouvintes participantes) para que pudesse acontecer. A partir do desenvolvimento das tecnologias de registros do som⁴⁵, esse espectro irá se ampliar gradativamente, incorporando definitivamente a noção de música *high fidelity*, ou seja, do registro do som enquanto uma representação fiel do acontecimento musical, destinado para ser apreciado em outros momentos pelos ouvintes, que não os momentos da criação ou da performance (TURINO, 2008; JÚNIOR, 2011). Sem esse avanço, não haveria uma indústria musical mundial, enquanto parte de uma indústria do entretenimento, sendo responsável por faturamentos bilionários.

A performance ao vivo (show), por sua vez, foi desenvolvendo uma dependência crescente do registro musical, pois, na indústria musical, a venda de shows de um artista ou grupo é potencializada pelos resultados comerciais que a gravação conseguiu através da divulgação proporcionada pelos meios de comunicação. Um dos elementos icônicos da indústria da música atual - o DJ - nada mais é do que um *performer* que manipula sons gravados, de acordo com Turino (2008, p.25). Nesta perspectiva, o estímulo a produção fonográfica é, por consequência, o incentivo ao desenvolvimento de performances musicais ao vivo que servem para difundir os trabalhos dos artistas por outras vias de consumo. Em termos de negócios, a performance ao vivo é a atividade mais rentável na indústria da música atual, pois devido a crise da indústria fonográfica, os artistas vêm utilizando o produto fonográfico como um acessório promocional para a venda de mais shows, ou, no máximo, para complementar a renda do cachê, a partir da venda localizada durante os eventos. (SALAZAR, 2015, p. 71-73) E mesmo com o avanço dos serviços de venda digital, a maior receita de um artista é sempre conseguida através de contratações para apresentações. Tal fato não é estranho dentro do universo musical do samba

⁴⁵ O processo de produção de registros em áudio pode ser também considerado como uma performance musical, em consonância com a abordagem de Thomas Turino (2008, p.66-92), que estabelece duas categorias para estas: 1) a música de alta fidelidade (*high fidelity music*); e 2) a arte sonora de estúdio (*studio audio art*).

de roda, já que neste, a performance está sempre presente e vem da prática comunitária, sendo a produção fonográfica a novidade.

Podemos definir sucintamente a produção fonográfica profissional como o registro em áudio de uma obra artística musical, inserida em estratégias de distribuição comercial, que passou por processamento de áudio digital em estúdio. Esta obra é geralmente lançada em plataformas de distribuição (gratuitas ou pagas) na internet, em formato LP (em escala cada vez maior), ou, em escala cada vez menor, em formato CD, encartado em capa acrílica ou *digipack*, acompanhada por encarte com letras ou informações sobre o álbum e grupo e, ainda, com replicagem física realizada em fábrica comercial especializada na prensagem de mídia digital.

Muitos lançamentos profissionais, por sua vez, podem ser definidos como produções fonográficas de “baixo custo”. Estas obras musicais são quase sempre gravações realizadas a partir de registros de apresentações ao vivo⁴⁶, as quais não passaram por processamento digital em estúdio (por exemplo, os processos de mixagem ou masterização), e geralmente são veiculadas em CDs encartados em envelopes de papel ou plástico, que não acompanham encarte e não tiveram sua replicagem física em fábrica especializada em prensagem de mídia digital. E, quando há difusão via internet, essa obra é viabilizada em plataformas gratuitas.

No panorama recente de produção cultural popular em torno do samba de roda do Recôncavo Baiano, foram dezenas de CDs e DVDs produzidos, documentários e livros lançados, dentre outros formatos. Estes lançamentos são geralmente realizados pelos próprios grupos musicais de samba, a baixo custo e distribuídos apenas localmente, sendo comercializadas principalmente nas próprias apresentações do grupo. Um grande facilitador e estimulador deste processo foi a ASSEBA, a partir da implantação e funcionamento do estúdio da Casa do Samba, onde foram produzidos a maior parte dos registros fonográficos de grupos associados a Asseba⁴⁷. De acordo com Rosildo Rosário (2017), “várias comunidades [do Recôncavo] começam a produzir seus materiais [fonográficos] a partir desta nossa organização”.

A tabela a seguir apresenta um panorama quantitativo dos principais produtos fonográficos (CDs, DVDs e álbuns digitais) lançados a partir de 2005 e até 2015, realizados com/por grupos de samba de roda do Recôncavo Baiano. Vale ressaltar, porém, que esta lista apresenta apenas os lançamentos fonográficos divulgados profissionalmente, de modo promocional, envolvendo

⁴⁶ Deste modo, cada apresentação musical registrada pode ser revertida em um novo lançamento “de baixo custo”.

⁴⁷ Não foi possível contabilizar o volume global desta produção fonográfica local, na medida que sabemos que são aproximadamente 120 grupos de samba de roda associados atualmente a Asseba, e não contabilizamos a produção de grupos não associados, aos quais este projeto de pesquisa não teve acesso.

distribuição gratuita, ou comercial, envolvendo venda de CDs ou direitos de distribuição, dentro e fora do seu nicho de “origem” (o Recôncavo Baiano).

Quadro 3:2 – Os lançamentos fonográficos no samba de roda (2005-2015)

Ano	Nome	Produtor	Financiador	Tipo
2005	CD <i>Aruê Pã</i> - Samba Tradicional da Ilha	Pentagrama / Associação Cultural Umbigada	MinC / Petrobrás (Programa Petrobras Cultural)	IPU
2006	CD <i>Licutixo</i> - Bule Bule	Pentagrama / Associação Cultural Umbigada	MinC / Petrobrás (Programa Petrobras Cultural)	IPU
2006	CD <i>Samba de Roda – Patrimônio da Humanidade</i>	Iphan	MinC/ Iphan	IPU
2008	CD <i>Ô pandeiro! Ô viola!</i> - Quixabeira de Lagoa da Camisa	Sandro Santana	Funceb/Secultba	IPU
2009	CD <i>Quando Dou Minha Risada, Ha, Ha...</i> - Samba Chula de São Braz.	Plataforma de Lançamento	Funarte (Prêmio Pixinguinha)	IPU
2009	CD <i>Cantador de Chula</i> (2 CDS)	Associação Cultural Umbigada	MinC / Avon (Prêmio Avon Cultura de Vida)	IPU
2010	Coletânea <i>Womex 10 Official Selection</i> – Samba Chula de São Braz (1 Faixa)	Piranha Records (DE)	Piranha Records (DE)	IPR
2010	Coletânea <i>Brazilian Sampler CD From Bahia</i> - Samba Chula de São Braz (1 Faixa)	Songlines (UK)	Songlines (UK)	IPR

2010	Coletânea <i>Bahia Music Export Vol. 1</i> - Samba Chula de São Braz (1 Faixa)	SecultBA / Funceb	SecultBA / Funceb	IPU
2011	Coletânea <i>Bahia Music Export Vol. 2</i> - Samba Chula de São Braz (1 Faixa)	SecultBA / Funceb	SecultBA / Funceb	IPU
2012	CD <i>Samba Baiana</i> - Samba de Roda de Dona Dalva	Associação Cultural do Samba de Roda Dalva Damiana de Freitas	SecultBA / Funceb	IPU
2012	Coletânea <i>I Série de CDs Casa do Samba</i> – Vários grupos (16 CDs)	Asseba	Iphan / Funceb (Edital Setorial De Música)	IPU
2012	Coletânea <i>II Série de CDs Casa do Samba</i> – Vários grupos (16 CDs)	Asseba	Iphan / Funceb (Edital Setorial De Música)	IPU
2012	CD <i>Heranças</i> - Samba Chula Filhos da Pitangueira	Associação Cultural Zé de Lelinha	SecultBA / Funceb	IPU
2012	Album Digital <i>Samba de Ncinha e Raízes de Santo Amaro</i>	Plataforma de Lançamento	MinC / Petrobrás (Programa Petrobras Cultural)	IPU
2013	Coletânea <i>Bahia Music Export Vol. 4</i> - Grupo Samba Chula de São Braz (1 Faixa)	SecultBA / Funceb	SecultBA / Funceb	IPU
2013	CD <i>The Guide to Samba</i> – Grupo Samba Chula de São	World Music Network (Uk)	World Music Network (Uk)	IPR

	Braz (1 Faixa)			
2013	CD <i>Raízes do Samba de Tocos</i>	Plataforma de Lançamento	Plataforma de Lançamento	IPR
2013	Coletânea <i>Sambadores e Sambadeiras da Bahia</i> – Vários Grupos (5 CDs)	Asseba	Minc / Petrobrás (Programa Petrobras Cultural)	IPU
2014	Coletânea <i>Bahia Music Export Vol. 6</i> - Grupos: Samba Chula de São Braz / Samba de Nicinha / Quixabeira se Lagoa da Camisa	SecultBA / Funceb	SecultBA / Funceb	IPU
2014	CD <i>Êta, Marujada!</i> - Chegança se Marujos Fragata Brasileira	Associação Chegança dos Marujos Fragata Brasileira	Minc / Petrobrás (Programa Petrobras Cultural)	IPU
2015	CD <i>Mulheres do Samba de Roda</i> - Várias sambadeiras	Asseba	SecultBA / Ipac (Edital Setorial de Patrimônio Cultural)	IPU
Álbuns financiados por iniciativa coletiva				0
Álbuns financiados pela iniciativa privada				4
Álbuns financiados pela iniciativa pública				53
Total de álbuns produzidos				57

Fonte: Asseba (2016, 2017), Bahia (2011, 2012, 2013, 2014, 2015), Rosário (2017) e Freitas (2017)

Nota: Legenda de siglas da coluna 5 (Tipo de iniciativa): ICO = Investimento coletivo; IPR = Investimento privado; IPU = Investimento público.

Figura 3:2 – O lançamento fonográfico *Mulheres do Samba de Roda*

LANÇAMENTO DE CD, DVD E LIVRO

Mulheres do Samba de Roda

05/12/2015 Casa do Samba de Santo Amaro, Bahia
a partir das 09h (Rua do Imperador, nº 1)

Mais informações: (75) 3241-5126
mulheresdosambaderoda@gmail.com

www.marujadadesaubara.org.br | www.asseba.com.br

PARCERIA

APÓIO FINANCEIRO

IPAC Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia

Fundo Cultural de São Paulo

SECRETARIA DA FAZENDA SECRETARIA DE CULTURA

BAHIA GOVERNO DO ESTADO

Fonte: Asseba (2015)

Chama a atenção a disparidade apresentada no panorama, com relação a proporção de lançamentos fonográficos financiados por iniciativa pública (aproximadamente 93%) e aqueles financiados pela iniciativa privada (aproximadamente 7%). Neste último caso, tanto a Songlines quanto a Piranha Records e a World Music Network são selos musicais europeus, sendo que apenas a Plataforma de Lançamento é uma empresa produtora e selo baiano. Disto podemos deduzir que, sem o fomento público a produção fonográfica no Recôncavo Baiano, o número de álbuns produzidos pelos grupos de samba de roda no período 2005-2015 seria bem menor.

Acrescento ainda outro aspecto importante: boa parte da tiragem de CDs produzidos é consumida (gratuitamente ou a preços baixos) pelas próprias comunidades onde residem e circulam os grupos de sambadores e sambadeiras, que encontram nestas o seu público-alvo majoritário. Outra parcela serve de material promocional distribuído gratuitamente entre promotores de eventos e representantes institucionais. E, ainda, outra parcela serve de cota obrigatória para instituições e empresas patrocinadoras. Os lançamentos que circulam internacionalmente, contudo, são majoritariamente distribuídos de modo gratuito, através das representações em feiras, sendo poucos os exemplares vendidos diretamente em apresentações ao vivo. O público-alvo, neste caso, são promotores de eventos e festivais internacionais, bem como radialistas, DJs e, em menor escala pesquisadores de *world music*.

Any Manuela comenta o crescimento do panorama de produção fonográfica posterior a 2005, atestando o fluxo crescente - e contínuo - de projetos de gravação de grupos de samba de roda, a partir da própria experiência como produtora do grupo de samba de Dona Dalva:

[Sobre] as produções de discos e mídias, nesse período, quantos grupos gravaram!? Quantos sambadores gerenciaram os seus projetos e manifestaram o seu interesse a partir de projetos!? [...] Se a gente pensa no universo, na quantidade de sambadores que existem, ainda há muito a se chegar. [...] Há 10 anos a gente tinha um CD [*Samba de Roda Suerdieck*] gravado por Francisca [Marques]. [...] Tem outro gravado pela WR em 2004, que a gente usou para apresentar em muitos projetos [...] que circulou mesmo e divulgou bastante. [...] O do Rumos [Itaú] foram utilizadas duas faixas deste patrocinado pela Bahiatursa [Projeto Emergentes da Madrugada, dos Estúdios WR]. (FREITAS, 2017).

O Programa Petrobrás Cultural, por exemplo, foi um dos principais incentivadores ao incremento da produção fonográfica no Brasil a partir da década de 2000. Através da Lei Rouanet, este programa destinava patrocínios para projetos culturais nas diversas áreas – com destaque para o segmento de produção fonográfica – via renúncia fiscal da maior empresa estatal brasileira. Lembro de ouvir um amigo produtor musical comentar, em 2010, que, por conta desta realidade (do fomento público via incentivo fiscal da Petrobrás através da Lei Rouanet), a empresa Petrobrás era, aquela altura, a maior “gravadora” do Brasil, em alusão ao

período em que estas entidades eram envolvidas em todas as etapas de produção de uma obra fonográfica. Ao mesmo tempo que o barateamento das tecnologias necessárias para a produção fonográfica popularizou os *softwares* e *hardwares* de gravação, fazendo surgir o conceito de *home studio*, permitindo que mais produtores pudessem criar e registrar digitalmente as obras musicais, todo o processo de produção passa a ser mais e mais homogêneo. É o que aponta Nina Graeff sobre o processo de espetacularização enquanto parte de uma “folclorização” do samba de roda,

[...] Esses registros se tornam referências de como o samba de roda soa e deve soar. A função da música não se relaciona mais primariamente – ou exclusivamente – com o contexto da vida das comunidades, com seus costumes, com seu cotidiano, e sim secundariamente, mais descomprometida com seu contexto social e dando à música uma relevância estético-emocional. O samba de roda adapta-se aos formatos de suas apresentações externas, tendo integrantes fixos, roupas padronizadas, uma duração definida de aproximadamente uma hora e sendo executado exclusivamente como música, independente da presença de sambadeiras e da formação de uma roda de samba. Os grupos se tornam tradicionalistas, conscientizando e afirmando-se através de um discurso de sua própria história que, no entanto, lhes foi transmitido secundariamente – fora do contexto de suas vidas e da tradição. [...] A institucionalização do samba de roda significa também a institucionalização de sua transmissão. (GRAEFF, 2015, p. 33-34).

Como reflexo desta realidade, e em associação aos processos de institucionalização do samba de roda, toda a produção fonográfica recente de sambadores e sambadeiras vai soar esteticamente padronizada. Destaco a produção da coletânea *I e II Série de CDs Casa do Samba* (2012) como exemplo disto. Em mais de 400 fonogramas produzidos com os 32 grupos participantes, a mesma equipe técnica utilizou o mesmo tipo de microfonação, mesma ambientação (estúdio da Casa do Samba) e mesmos procedimentos de finalização, incluindo os processos de mixagem e masterização dos CDs.

Outro exemplo de padronização sonora no contexto recente do samba de roda Recôncavo Baiano se deu a partir da compra e distribuição, em 2008, de instrumentos musicais para dezenas de grupos de samba de roda associados a Asseba. Com esta ação, viabilizada através de recursos geridos pelo Pontão de Cultura da Asseba, os grupos que utilizavam instrumentos distintos e, portanto, soavam distintamente, passaram a utilizar instrumentos com possibilidades acústicas e de timbres muito próximos. Esta decisão foi, ao meu ver, um acerto do ponto de vista de prover os grupos deficientes de recursos materiais. Mas, foi também um grande equívoco do ponto de vista da promoção da diversidade de expressões sonoras e estéticas do samba de roda como um todo, tão estimulada pelas políticas de fomento ao patrimônio imaterial.

4 SAMBA CHULA ENQUANTO *WORLD MUSIC*: COMO CHAMAR A MÚSICA DOS “OUTROS”?

Em meados de 2017, fui convidado para acompanhar o grupo musical Annunakis Blues, tocando o baixo elétrico em uma apresentação musical deste, ocorrida dentro da programação artística do I Festival Gastronômico da Chapada Diamantina, em Mucugê, Bahia. Tal como denota o nome do grupo, o repertório do show apresentado concentrava-se em *standards* do gênero musical *blues*, com algumas incursões pela *soul music*, pelo *southern* e *texas blues* e pelo *blues rock*. Robert Johnson, Elmore James, Otis Rush, Stevie Ray Vaughan, Stevie Wonder, Paul McCartney, dentre outros compositores e intérpretes norte americanos ou ingleses, possuíam obras que compunham o *set list*. Logo após a extasiante performance musical do grupo Annunakis Blues, fui abordado em inglês, no *backstage*, por um senhor chamado Kevin, cabelos grisalhos, norte-americano de Utah. “*You guys rock!*”, ele disse. E continuou: “*But, why did you choose this music to play? You were playing my music!!!*”.

Eu respondi com uma pergunta, em tom de provocação: “*Your music??? What music did you expect us to play? Samba?*”. Rimos. “*Music is for everyone*”⁴⁸, eu disse, encerrando o tom provocativo, obtendo a concordância do meu interlocutor. Kevin, então, me contou que as músicas do repertório do Annunakis lhe eram familiares da sua terra natal, no tempo da sua juventude e que, principalmente, lembravam a ele bons momentos vividos. Ele me contou ainda que era mórmon, mas que havia deixado a religião depois de conhecer uma baiana. Obviamente, mais do que reivindicar a “posse sentimental” de um punhado de memórias e vivências pessoais que a escuta da nossa performance lhe fez lembrar, Kevin queria agradecer a nós músicos pelo show e pelos *flashes* de boas recordações que propiciamos.

A rápida conversa com Kevin me fez relembrar inquietações teóricas sobre a relação entre música e as identidades culturais, principalmente relacionadas a diferentes territórios geográficos. Fato similar foi narrado por Turino (2008, p. 93), ao mencionar exemplos de identificação pessoal com repertórios musicais específicos, a partir da preferência de estilos musicais por determinada faixa etária, gênero pessoal ou grupo social distinto. Outros autores, por exemplo, já abordaram mais profundamente a relação entre identidades culturais e suas tensões com a contemporaneidade “globalizada” (HALL, 1992; CARVALHO & SEGATO, 1994; RUUD, 1995; SEGATO, 1999; CANCLINI, 2008; KOTARBA & VANNINI, 2009;

⁴⁸ Kevin: “Vocês ‘detonaram’! Mas, porque escolheram este tipo de música para tocar? Vocês estavam tocando as ‘minhas’ músicas!!!” Cassio: “‘Suas’ músicas??? O que você esperava que tocássemos? Samba? A música é para todos”. (Tradução minha)

WARDEN, 2016), ou “cosmopolitanizada”, para Martin Stokes (2007), ou ainda, como previa Milton Santos, “globalitarizada” (SANTOS, 2001). Um aspecto, porém, destaca-se a partir deste exemplo: a “expectativa” de um observador em torno da identidade cultural de seu interlocutor é também uma imposição “agressiva”, sobretudo em tempos de (anti)sociabilidade digital via redes sociais.

Não à toa, mencionei o exemplo do “samba” na minha provocação ao meu “fã circunstancial” Kevin. Para além das fronteiras do Brasil, o samba é aparentemente entendido como o gênero “mãe” de toda a música brasileira, senão sinônimo desta. Juntamente com a palavra “futebol”, “samba” será possivelmente o termo mais usado por estrangeiros quando querem estereotipar uma definição sobre a cultura do Brasil. Visto de fora, o samba, seja ele qual for, é um sinônimo de “exotismo”, principalmente quando levado em consideração o aspecto “raça”.

Rita Laura Segato, em *Raça é Signo* (SEGATO, 2005), reafirma a importância da discussão sobre outras definições sobre “raça” (assim como a das cotas raciais para universitários negros) e propõe que “ser negro significa exibir os traços que lembram e remetem à derrota histórica dos povos africanos perante os exércitos coloniais e sua posterior escravização” (SEGATO, 2005, p.4). A “voz dos trópicos”, conforme descrito por Tiago de Oliveira Pinto (2008, p. 109), aqui representada pelo samba, tem enorme potencial em seduzir plateias e agregar consumidores estrangeiros, gerando renda e movimentando financeiramente o mercado internacional da música. E, conforme veremos adiante, para a mídia, a origem “negra” do samba o faz parecer mais “atraente”. Obviamente, esta visão midiaticizada do negro não é uma visão generalizada. Ellen Stokland, em seu estudo sobre as estratégias de comunicação e relações raciais em prol da profissionalização do grupo musical baiano Olodum, foi crucial ao mostrar o ponto de vista dos movimentos negros, que:

[...] Enquanto o Brasil oficial procurou uma identidade coletiva unificadora, ativistas e organizações dentro do movimento negro se recusaram a aceitar esta versão oficial de “brasilidade”. Eles a veem construída sobre os mitos das três raças fundadoras e da democracia racial, levando à ideologia racista de clarear e marginalizar os negros/mestiços negros e os povos indígenas, obrigando-os a seus lugares prescritos na hierarquia sociocultural da sociedade. Assim, uma vez que a brasilidade oficial não oferece uma identidade favorável aos negros/mestiços negros brasileiros, o movimento negro procurou ideologias e conceitos alternativos para oferecer um senso de comunidade e autoestima à população negra/mestiça negra do Brasil. Isso acontece ao se voltarem para sentidos identitários local e globalmente construídos, onde os negros/mestiços pretos são as entidades centrais e subjetivas, e não “adereços” ou “exotismo” periféricos. O movimento negro redefine as identidades brasileiras negras em termos como etnia e regionalidade, e também insiste em reescrever a história oficial brasileira

fazendo dos seus próprios ancestrais mestiços pretos/negros os principais atores de sua própria história, permitindo que os afro-brasileiros reconheçam seu verdadeiro caráter, que a história oficial escolheu apagar. (STOKLAND, 2004, p. 52) (Tradução minha).

Neste sentido, a música revela-se um terreno fértil para a existência de conflitos variados, os quais se dão também não somente através das estéticas sonoras, mas também através dos usos dela por parte de seus atores.

No final da década de 1980 e início dos anos 1990 formou-se, em Salvador e no Recôncavo, um *boom* de grupos musicais que evidenciaram as ligações culturais baianas enquanto parte da diáspora africana nas américas. Dentre estes grupos, o Gera Samba – mais tarde rebatizado para “É o Tchan!”, por questões judiciais – foi um dos que mais se apropriava da sonoridade dos sambas de roda do Recôncavo Baiano, enquanto gênero musical que melhor representava a expansão midiática da música da Bahia naquela década. De acordo com Mônica Leme,

O “Tchan” “tem o pé” no samba-de-roda tradicional do Recôncavo [...] por conta da origem dos criadores, da experiência pessoal do próprio [Wesley] Rangel (produtor e dono do estúdio WR) e da de seu arranjador Robson Nonato (nascido em Cachoeira), além de alguns músicos do grupo. (LEME, 2001, p. 51).

O Gera Samba transpôs, pela primeira vez, a sonoridade do samba de roda para um novo patamar em termos de alcance de público, através da sua presença massiva nas maiores emissoras de rádio e redes de televisão aberta do Brasil. Conforme observado também por Ellen Stokland, novamente sobre o Olodum,

A identidade negra da cidade de Salvador estava escondida e percebida como uma vergonha - um tabu - até o final da década de 1980. Mas então, a poderosa e rica cultura afro-brasileira tomou a cidade de assalto, transformando o legado africano da cidade em sua gratificação - um totem”. (STOKLAND, 2004, p. 106) (Tradução minha).

Gostaria de retomar daqui em diante o conceito de “território de identidade” (apresentado no capítulo anterior deste trabalho), enquanto balizador de políticas públicas nas últimas gestões do governo da Bahia, tal qual o espelho de diretrizes da política cultural federal de 2003 a 2015. Como mensurar as diferenças entre as identidades, umas das outras, quando agrupadas em um território comum?

O confronto entre identidades locais com identidades globais é um reflexo da complexidade de intercâmbios culturais a qual estamos expostos na atualidade. Jody Gillet, jornalista e produtora britânica, responsável pela curadoria de alguns dos volumes das coletâneas musicais *Bahia Music Export*, relata a respeito das seleções artísticas que fez: “*The artists that we found in Bahia*

they both use international elements in their music (like) Hip Hop, Dub, Kuduro, Dance Hall. But they are also very much reached in their traditions”⁴⁹ (BASS CULTURE CLASH, 2013). A música, portanto, foi um dos segmentos artísticos que mais capitaneou esta expansão do alcance "extraterritorial" das identidades culturais, principalmente a partir do início dos compartilhamentos digitais de mp3 através da internet.

Dentre as perspectivas que os novos meios de acesso a música trazem para a discussão em torno do sentimento de pertencimento territorial e identitário na atualidade, a principal é a de que as identidades, na atualidade, perpassam os limites dos territórios físicos. Através da construção de territórios virtuais (interação digital), territórios deslocados (migrações/imigrações), intercâmbios culturais temporários, dentre outras formas, temos territórios sobrepostos ou territórios imaginários, onde as identidades se interpenetram. Desta forma, cabe voltar ao questionamento anterior, no intuito de tentar justificar os investimentos públicos em territórios baseados semelhanças culturais entre as populações que ali habitam. De acordo com Humberto Oliveira e Mireya Perafran,

O território emerge a partir das relações sociais, [...] que não são neutras ou livres de tensões e conflitos, o que nos leva a afirmar que tal emergência é produto de relações do poder exercidas em vários níveis da cadeia social [e] nesta construção são definidos limites que, em vez de isolar os territórios, deveriam favorecer a necessária interação entre eles. (OLIVEIRA; PERAFRAN, 2013, p. 9).

Já para Kotarba e Vannini, o fenômeno da globalização

[...] não acontece em algum lugar abstrato, sobre nossas cabeças. Ocorre através de uma multiplicidade de atos individuais e coletivos: desde a migração e das diásporas (o deslocamento de povos inteiros), até o marketing e o intercâmbio. À medida que os centros metropolitanos se conectam às periferias remotas, algumas formas e expressões musicais viajam com as pessoas e os meios de comunicação que os transportam. Ao fazê-lo, a música momentaneamente perde a conexão com sua origem geográfica, mas sem abandonar suas raízes para sempre. Em outras palavras, o movimento não é a pré-condição da inautenticidade, como alguns podem argumentar”. (KOTARBA; VANNINI, 2009, p. 133) (Tradução minha).

Neste contexto, os territórios são construções políticas e as identidades, construções culturais. Ambos os conceitos nitidamente reforçam o caráter profissional das “músicas do mundo” - ou *world music* – ajudando a promover vistosas carreiras internacionais de artistas

⁴⁹ “Os artistas que encontramos na Bahia utilizam elementos internacionais em sua música (como) Hip Hop, Dub, Kuduro, Dance Hall. Mas eles também estão bem direcionados para suas tradições”. (BASS CULTURE CLASH, 2013) (Tradução minha).

populares provenientes dos diversos cantos do mundo. O termo *world music* vem levantando discussões e controvérsias desde o seu surgimento. Ainda de acordo com Kotarba e Vannini,

A expressão "*world music*" remonta a 1987, quando os executivos de gravadoras se encontraram em Londres para examinar maneiras de comercializar música popular de várias partes do mundo para o público britânico. *World music* tornou-se uma expressão atrativa, um estratagema de marketing imitado em mercados de língua alemã (*weltbeat*) e franceses também (*musique mondiale*). Em 1991, a Billboard elaborou um gráfico próprio para a *world music*, e uma categoria Grammy foi criada.” (KOTARBA; VANNINI, 2009, p. 134) (Tradução minha).

Ana María Ochoa, por sua vez, aponta o ano de 1991 como o marco de surgimento deste termo:

La categoría de ‘músicas del mundo’ nace oficialmente en la industria musical en 1991. La creación de esta categoría respondía a una necesidad comercial: a los almacenes de música del norte europeo estaban llegando discos que no se podían vender como folklore ni tampoco cabían dentro de otras categorías comerciales. La música del mundo, entonces, se refiere a todo tipo de música que no sea de origen europeo o norte-americano, o que pertenezca a las minorías étnicas residentes en cualquier parte del mundo. (OCHOA, 2002, p. 04).

Antes disto, porém, a *Folkways Records* - posteriormente adquirida pelo *Smithsonian Institution* e transformada em *Smithsonian Folkways Recordings* - foi, segundo Anthony Seeger (1996, p. 93), “foi a precursora de muitos dos antigos selos de ‘world music’, como Audivis, Rounder e Arhoolie, dentre outros”. (Tradução minha)

Para Steven Feld (FELD; KEIL, 1994, p. 265-266), o termo *world music* é aceito como um sinônimo para a diversidade musical no mundo, se visto de uma maneira simples para a maioria das pessoas. No entanto, se aprofundamos a percepção e a ponto de vista crítico, enxergaremos em sua definição um antônimo para a música ocidental europeia em sua vertente artística (*Western European Art Music*), e um contraste com o caráter etnocêntrico perpetrado por esta e por sua indústria no resto do mundo.

Outro conceito que se associa ao de *world music* - e o potencializa -, é o de *world beat*. Na tradução literal, a “batida mundial” seria um elemento valorativo a mais na categorização de *world music* enquanto *comoditie*. Uma mixagem entre elementos de *world music* com sólidas bases da música *pop* mundial, e preferencialmente com estrelas do *pop* como protagonistas. O objetivo é claro: envolver as plateias com algo novo, diferente, mas que seja dançante para que haja mais envolvimento corporal (sexual) entre os ouvintes e, portanto, maior entretenimento. Para Feld & Keil (1994, p. 266) são os “outros”, os que fazem *world music*, os que detêm o “ritmo” ideal (o *beat*) para fazer os corpos balançarem. Essa associação da música de outras culturas enquanto

“exótica” e “sensual” na realidade reforça conflitos velados de caráter raciais ou de gênero, que ainda ditam as regras da segregação econômica e das disputas por poderes hegemônicos.

Como exemplos, Feld cita casos como de Paul Simon e seus convidados sul-africanos e latinos no álbum *Graceland*, Peter Gabriel e suas produções para trilhas sonoras de filmes épicos (*The Last Temptation of Christ*, por exemplo), e sua incursão definitiva pelo universo dos festivais de músicas do mundo (WOMAD). São estes protagonistas os maiores beneficiados pelos resultados comerciais da música que eles mixam, e não os detentores dos saberes tradicionais que os inspiraram. E, ainda, quando existem iniciativas de revitalização envolvidas, estas passam necessariamente por um processo de apropriação (*revitalization through appropriation*), conforme Feld & Keil (Idem, p. 228).

Nas duas vezes em que participei como delegado da WOMEX, notei uma priorização pela busca de padrões e referenciais “universais” em sonoridades “tradicionais”. Há, portanto, uma certa tendência por uma “modernização” dentro deste nicho de *world music*, com a preferência para a comercialização de trabalhos que mostram sonoridades fusionadas, por exemplo, de elementos “locais” (instrumentos, ritmos ou vertentes musicais) com elementos “globais” (DJ, VJ, vocais ao estilo Rap, dentre outros).

Por sua vez, o que era uma necessidade ou tendência – a de acessar uma experiência musical diferenciada, proveniente de culturas distantes –, hoje tornou-se corriqueiro, banalizado. A pouco menos de 10 anos atrás, ainda havia venda significativa de álbuns físicos que justificavam investimentos em distribuição. Mesmo no mercado digital, o conceito de plataformas digitais era diferenciado do atual, sendo as músicas então disponibilizadas exclusivamente para compra via *download*, em plataformas como o iTunes, por exemplo. Atualmente, além da (rara) possibilidade do *download*, o consumidor pode ter as suas músicas preferidas disponibilizadas via *streaming*, mediante o pagamento de planos de assinatura mensais, a exemplo do que é praticado pelas plataformas Apple Music, Spotify ou Deezer, por exemplo.

Então, suponho que o próprio uso do rótulo *world music* na categorização de um gênero musical estaria caindo em desuso, haja visto que a sua função primordial – a de agrupar e expor ao consumidor os produtos físicos (LPs e CDs) em prateleiras de lojas de discos – encontra-se em declínio em função do avanço da distribuição digital de música. Mesmo assim, ainda encontramos a função para um rótulo *world music*, pois, seja via *download* ou via *streaming*, o avanço global dos serviços de distribuição de música *on demand* precisa categorizar e classificar os seus imensos catálogos de conteúdos digitais para que estes possam atingir as “plateias caseiras” mundiais.

Não precisamos recuar tanto no tempo para perceber que a função da música enquanto entretenimento “pago”, ou destinado apenas ao entretenimento de elites, já é parte da cultura ocidental, por exemplo, desde o desenvolvimento da música europeia de concerto. Contudo, este modelo de música como *comoditie* parece distanciar-se de formas mais participativas de manifestações musicais. As culturas musicais mais difundidas na atualidade têm como característica o modelo de performance apresentativa, que está inserida na lógica do consumo do fazer musical e do evento musical enquanto bem material. Alavancadas pelo crescimento das economias mundiais do mercado musical, as manifestações musicais apresentativas vêm transformando radicalmente os diversos modos do fazer musical em outras culturas.

A *world music* é, sobretudo, um nicho de mercado onde a diversidade cultural em torno da música está posta em evidência. Neste nicho, cultiva-se o “diferente” em termos de música, como forma de promoção do entretenimento e da música enquanto *comoditie*⁵⁰, a exemplo a música consumida via *smartphones*. Podemos dizer, inclusive que existe uma “comunidade” de *world music*, que compartilha tais interesses por diferentes culturas musicais, tal como revela George Seligman, ex-diretor geral da WOMEX, em entrevista para Tiago de Oliveira Pinto (2008, p. 114-115),

O que nos destaca também é o fato de cada um de nós pertencer a alguma cultura com a qual se identifica, no sentido de podermos dizer “sim, eu gosto das minhas coisas”, para logo em seguida nos dirigirmos ao outro indagando com interesse: “e você, o que é que você tem? Eu quero conhecer”. Em muitos lugares essa pergunta nem existe, sabemos disso, e esse é um dos aspectos que fazem a comunidade da *world music* ser singular. [...] o movimento que iniciou com representantes de culturas dominantes que viajavam o mundo, sem oferecer contratos e sem pagar direitos autorais, transformou-se para um grupo de ajuda, de treinamento de pessoas locais, para que estes criem seus próprios selos, gravadoras e que desenvolvam o seu empresariado próprio, montem seus festivais, ou seja, para que pessoas do local trabalhem com as músicas do mesmo local, em benefício dos artistas locais.

A noção de “treinamento para pessoas locais”, descrita no comentário acima, vai exatamente ao que é proposto pelas principais feiras de negócios da música, enquanto espaços de capacitação para profissionais interessados na exportação musical. Dentre estas feiras, dou o exemplo da maior delas.

A *World Music Expo* (WOMEX) - é atualmente a maior feira mundial de negócios de *world music*. Anualmente, reúne centenas de empresários e agentes do show business mundial, representantes de artistas e programadores de conteúdos em plataformas multimídias,

⁵⁰ O modo como a expressão musical no ocidente - e a partir deste ambiente, para o resto do mundo - se transformou em “*comoditie*”, é bem descrito por Steven Feld em *Music Groves* (FELD & KEIL, 1994, p. 260-261).

curadores de festivais musicais e pesquisadores da música. Em cinco dias, promove uma extensa programação que inclui exposição de estandes, concertos da mostra oficial (*Official Showcase Festival*) e não oficial (“*Off Womex*”), mostras de filmes, conferências, sessões de tutoria com especialistas (*mentoring sessions*) rodada de negócios e encontros de programadores de festivais, agentes, empresários com representantes de instituições ou empresas de países (*Country Speed-Dating*), com foco especial na compra e venda de shows. A iniciativa foi lançada em 1994, na Casa das Culturas do Mundo, em Berlim, a partir da reunião entres cerca de 250 representantes de diversos países da Europa. (PINTO, 2008, p. 113) (Ver ANEXO E). Alexandre Walter, atual diretor da WOMEX, relatou via e-mail suas impressões sobre a edição 2016 da feira:

Com mais de 2.400 delegados e 1.410 empresas de mais de 90 países, 827 promotores de concertos, festivais, turnês e casa de show (edição de 2016), a WOMEX oferece as possibilidades de exposição em um encontro profissional dedicado e especializado, proporcionando um foco para a promoção artística e cultural, bem como a oportunidade de contatos empresariais valiosos [...] uma das melhores oportunidades na *world music* para fazer circular a sua música. (WALTER, 2017) (Tradução minha).

A feira é também um espaço para o desenvolvimento e expansão das principais redes de negócios da música, dentre as quais estão o Fórum Europeu de Festivais de World Music, a *European Broadcasting Union* (EBU), a *Jazz & World*, a Mulheres do Mundo e o *Global Music Education*, uma rede de iniciativas para o ensino de música. A WOMEX também estimula uma rede de eventos parceiros que não exclusivamente sediados na Europa ou América do Norte, no mesmo segmento das feiras de negócios da música, dentre os quais a Circularart, que acontece anualmente na Colômbia; a *Primera Linea*, que acontece em Cuba; a Porto Musical, que acontece a cada dois anos no Brasil; e a *Atlantic Music Expo*⁵¹ (AME), que acontece anualmente na Cidade de Praia, em Cabo Verde, desde 2013.

⁵¹ A AME, por exemplo, chegou a sua quinta edição em 2017, e vem se consolidando como um elo de integração de negócios em música entre os países do chamado eixo “Atlântico Sul”, fortalecendo principalmente a representatividade de artistas da África e da América do Sul neste tipo de feira. O evento é realizado pelo Ministério da Cultura de Cabo Verde, em parceria com a WOMEX.

Figura 4:1 – Cartazes de divulgação internacional do Samba Chula de São Braz



Fonte: Plataforma de Lançamento (2013)

4.1 “Um proto-samba altamente africano do *Brazil*”: as fronteiras identitárias

O lançamento em CD do álbum *Quando dou minha risada, ha, ha...* literalmente abriu as portas do grupo Samba Chula de São Braz para o mundo. Além de ampliarem o já extenso currículo de apresentações musicais, o lançamento do álbum em questão levou a uma consolidação de um núcleo de produção em torno do grupo, formado basicamente pela mesma equipe que participou da gravação do CD no ano anterior. Esta nova configuração profissional do Samba Chula de São Braz, passou a cumprir requisitos necessários a promoção do trabalho musical – tais como *press releases* redigidos nos moldes de exigência de uma assessoria de imprensa profissional, *riders* técnicos elaborados por um diretor musical, a mediação em inglês sobre tais *riders* com as equipes técnicas nos festivais internacionais, e a captação de recursos e agenciamento promovidos por uma empresa produtora – o que, seguramente, contribuiu para a sua seleção do grupo pela curadoria internacional da WOMEX, formada por sete jurados – chamados “os sete samurais” – oriundos de diversos países e segmentos profissionais da música. Anualmente, a WOMEX abre uma convocação para envio de propostas, que serão avaliadas por aquela curadoria especializada no intuito de realizar a escolha de artistas e grupos que irão

fazer parte da mostra oficial da feira, bem como aqueles agraciados com premiações especiais (Ver ANEXO C).

Ser elegível para apresentar um *showcase* requer alguns itens, a ser cumpridos por um produtor ou representante do artista interessado. Por exemplo, é necessário pagar uma taxa de inscrição, que na edição em questão (2010) era cobrada através do site Sonicbids, que também exige o envio de arquivos de áudio, vídeo, release em inglês e riders técnicos, como comprovação de uma certa “solidez” artística. Igualmente, toda a negociação e firma de contratos de apresentação são feitos diretamente com o produtor ou empresa representante do artista, sendo imprescindível que um artista tenha uma equipe de produção minimamente organizada em funções especializadas. Atualmente, essa inscrição vem sendo feita através do próprio site da WOMEX, porém com a cobrança da taxa feita via PayPal, o que exige, além daqueles requisitos técnicos citados, uma conta nesta plataforma de cobrança e um cartão de crédito. No caso apresentado, a empresa responsável pela representação do Samba Chula de São Braz na WOMEX era ainda a mesma produtora baiana Plataforma de Lançamento.

Do ponto de vista do produtor cultural, a seleção do grupo para esta edição da WOMEX, antes de representar a consolidação da carreira internacional do grupo, marcou o início de um “caminho das pedras”. Diferente do *modus operandi* de grandes festivais no Brasil, que oferecem cachês, passagens, hospedagem e alimentação para as atrações musicais no *line up*, muitos festivais e eventos na Europa somente pagam o cachê, sem prever, porém, os custos com passagens, hospedagem e alimentação. No caso de uma feira de negócios musicais como a WOMEX, a situação é ainda mais complicada. É usual que, neste tipo de evento, a direção não assuma nenhum custo com as apresentações artísticas (*showcases*), exceto aqueles referentes aos requisitos técnicos necessários à realização *in loco* da apresentação, ou seja, os custos com infraestrutura de palco, som e luz, além de ampla divulgação impressa e virtual nos meios musicais internacionais (DÖRING; NOBRE, 2014, p. 9-11).

Sob este panorama, o produtor responsável por uma empreitada musical internacional se vê diante do desafio de viabilizar a viagem de todo o grupo, arcando com despesas que superam em muito o valor que geralmente é pago como cachê no exterior, que varia de 3000 a 8000 euros por apresentação (Ver ANEXO B). O valor é baixo, se considerarmos o número médio de membros de um grupo de samba de roda entre 10 a 12 integrantes, além da equipe de produção, com no mínimo dois integrantes. A solução mais viável, nestas circunstâncias, é solicitar apoio financeiro para custear passagens e diárias de alimentação e hospedagem junto a algum organismo cultural de caráter público, na medida que não há perspectivas de apoios financeiros junto a iniciativa privada, ou mesmo fundações privadas. Uma das fontes de

financiamento mais acessadas junto a organismos públicos são as modalidades de “chamadas” regulares de apoio à mobilidade artística e cultural, tais como os usualmente promovidos pelo Ministério da Cultura, e as chamadas regularmente promovidas pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia.

Contudo, a noção de lucro é incompatível com o desenvolvimento de carreiras musicais sustentáveis dentro do segmento de *world music*, pois, nas iniciativas de promoção internacional das quais participai - seja como músico ou com produtor - parece haver mais “ganho simbólico” do que material. O ganho simbólico, por exemplo, pode ser mensurável em “*status virtual*”, capitalizado ao ser compartilhado entre círculos de amigos – de modo presencial ou, principalmente, de modo virtual, através da exposição digital nas redes sociais. O setor público, por sua vez, trabalha em cima de orçamentos pré-estabelecidos, ou seja, recebendo verba a partir de um planejamento de despesas, e não de gastos efetivamente empenhados ou existentes em caixa.

Voltando a roda de samba, é desnecessário dizer que todo o grupo Samba Chula de São Braz estava empolgado com a viagem, nesta que seria a sua primeira em caráter internacional. Todo o processo de preparação para a viagem, que envolveu desde a notícia da confirmação da viagem, passando pela confecção dos passaportes de cada integrante, e chegando no momento do embarque, foi acompanhada de perto por mim e por Katharina Döring, enquanto integrantes da equipe de produção e, principalmente, enquanto amigos de todo o grupo. Dias antes da data marcada para a apresentação na WOMEX 2010 o grupo embarcou para São Paulo, pois, na véspera da viagem para Copenhague, ainda participariam de um show especial - seguido de um caruru de Cosme e Damião - em comemoração aos seis anos de atividade do Museu Afro Brasil, localizado no Parque Ibirapuera, em São Paulo/SP. Para prestigiar o grupo nesta ocasião estiveram presentes o professor Alberto Ikeda, o mestre Ananias e seu discípulo Rodrigo “Minhoca” e outros membros da sua associação cultural Casa Mestre Ananias, além do artista Roberto Mendes, que também apresentou-se no evento. A ida para São Paulo foi custeada pelo próprio Museu Afro. A ida para a WOMEX 2010, por sua vez, foi custeada com recursos do MinC e SecultBA, através de recursos de suas respectivas iniciativas de apoio ao intercâmbio cultural e à mobilidade artístico-cultural.

Com a chegada na Dinamarca, o impacto do clima frio daquele outono europeu logo desanimou alguns dos integrantes mais velhos. Mas, o maior impacto foi mesmo o cultural: o modo europeu de andar, de vestir e de tratar as pessoas; a organização do trânsito, que privilegia o pedestre; o uso massivo de bicicletas face ao desconhecimento da existência de ciclovias (por parte dos baianos); a “rejeição culinária”, que só encontrou trégua quando encontrado um

restaurante turco – que servia uma espécie de feijão. Além disso, a dificuldade em se expressar verbalmente, pelo desconhecimento do inglês por parte dos sambadores e sambadeiras, gerou uma dependência tamanha de todos os integrantes do grupo em relação a equipe de produção, que atuava como intérprete em todas as ocasiões, fosse para ir a um café ou ao banheiro.

A performance musical do Samba Chula de São Braz na WOMEX Copenhagen aconteceu no dia 29 de outubro de 2010, no *DR Koncerthuset*, um dos mais importantes espaços de concertos e shows nesta cidade. E a presença de um grupo musical brasileiro na grade atraiu a atenção do público presente no evento, agregando não somente os delegados inscritos para as atividades negociais próprias da feira, como também o público local da cidade. Houve, por exemplo, baianos de Santo Amaro residentes na Dinamarca que foram exclusivamente prestigiar esta apresentação única de um grupo conterrâneo. Com tal “identificação” com a plateia, desnecessário dizer, também, que o samba “deu bom”, como se diz no Recôncavo quando a roda de samba acontece com alegria e entusiasmo. De modo impressionante, o Samba Chula de São Braz, sendo o crédito totalmente dedicado a dupla de chuleiros João do Boi e Alumínio, cumpriu rigorosamente os 40 minutos de tempo do seu *showcase* com uma energia musical vibrante. O trabalho realizado pelo grupo na WOMEX atraiu a atenção do público presente e também da crítica no exterior, demonstrando o apelo criativo que a cultura popular do Brasil (ainda) exerce sobre o mercado estrangeiro de *world music*. Bannyng Eyre, jornalista e editor do programa norte-americano *Afropop Worldwide*, que entrevistou o Samba Chula de São Braz e realizou uma cobertura radiofônica da edição 2010 da WOMEX, relata:

Mas uma performance que pareceu emocionar todos os que a assistiram foi o Samba Chula de São Braz, da Bahia, Brasil. Este **proto-samba altamente africano** praticado principalmente por pessoas com mais de 60 anos tinha tanta alegria, espírito e **autenticidade crua** que ninguém pode resistir a isso. O Afropop gravou uma sessão especial com este grupo que será apresentada em uma das duas próximas transmissões de rádio sobre WOMEX 2010. (AFROPOP, 2010) (Tradução e grifos meus).

Monique Badaró, ex-assessora de relações internacionais da SecultBA, e responsável pela coordenação do Programa Bahia Music Export, relata, sobre a presença do Samba Chula de São Braz na WOMEX 2010:

[...] foi o melhor showcase que vi nos 4 anos de Womex. A empatia que o grupo conseguiu criar com o público foi algo mágico. Eu jamais teria imaginado que isso seria possível. Acho que o samba de roda tem essa magia, que ultrapassa barreiras linguísticas, culturais, etc. Nós apostamos muito nos desdobramentos do grupo após esta presença marcante na Feira, mesmo sabendo das peculiaridades inerentes aos grupos de cultura popular. E o Bahia Music Export tentou ajudar o grupo a articular outras agendas em termos de apresentações em outros espaços fora do país como também de conexões com

formadores de opinião, jornalistas, radialistas etc. Acompanhava as dificuldades / limitações do produtor. Os membros trabalhando em outras atividades, tem uma relação muito especial com a atividade musical, é uma outra perspectiva que nem sempre se encaixa com as exigências e premências do mercado. Além de que processos de internacionalização são longos e custosos, demandam tempo, perseverança, liderança etc. (BADARÓ, 2017).

Avaliando o resultado da realização de apenas um *showcase* de 40 minutos de duração no palco principal da WOMEX 2010, avalio que o Samba Chula de São Braz foi muito bem sucedido: o grupo fechou uma série de contratos, parcerias e patrocínios que viabilizaram levar a sua música para outros países, contabilizando em torno de 15 apresentações internacionais no período de aproximadamente 1 ano. E, o principal: agradou em cheio a uma representante institucional do poder público, responsável pelo apoio financeiro a diversas apresentações posteriores.

Após a rápida – porém intensa – estadia em Copenhague, o Samba Chula de São Braz ainda fez uma escala de alguns dias em Lisboa, Portugal. A proposta surgiu a partir do convite para uma apresentação musical no espaço cultural Interculturidade, conhecido por promover interações culturais entre as comunidades lusófonas na cidade. O show foi acompanhado de um breve bate papo do público lusófono com os músicos do grupo e etnomusicólogos da equipe, com exibição do documentário *Cantador de Chula*. Novamente, o evento foi seguido de um caruru, produzido no local, com ingredientes locais.

De volta ao Brasil, em novembro de 2010, o grupo ainda participou do Festival “Brasildade na Rua” – uma ação cultural de âmbito nacional promovida pelo MinC, no Rio de Janeiro/RJ. No evento, o Samba Chula de São Braz dividiu o palco com artistas populares do Brasil, como Gaby Amarantos, Céu, Adriana Calcanhoto, Lenine, Zeca Baleiro, Arnaldo Antunes, Orkestra Rumpilezz e Samba Coco Raízes de Arcoverde.

Em maio de 2011, o Samba Chula de São Braz foi convidado para ser um dos destaques da 10ª edição do *Internacional Spring Festival Rishon-LeZion*, que acontece anualmente na Palestina, em território Israelense. Este festival é reconhecido por reunir grupos de danças e músicas tradicionais de vários lugares do mundo. O grupo realizou dois shows e diversas rodas de samba na abertura de cada noite durante o evento, realizado nas cidades de Rishon-LeZion e Modi'in. Todos os custos envolvidos nesta pequena turnê palestina (a saber, despesas com passagens internacionais, caches, hospedagem e alimentação) foram bancados pela produção do festival.

O Samba Chula de São Braz também foi um dos muitos grupos brasileiros convidados para participar do *Festival Europalia.Brasil*. Criado em 1969, o *Festival Internacional de Artes Europalia* acontece a cada dois anos na Bélgica e em países vizinhos, com homenagens periódicas a determinados países em edições especiais. O Brasil foi o primeiro país da América do Sul a ser

homenageado pelo Festival, que é um dos principais eventos culturais da Europa. Realizado pelo *Europalia Internacional* em parceria com o MinC⁵², o *Festival Europalia.Brasil* reuniu artistas e grupos de vários estados brasileiros para apresentar toda a diversidade e expressividade da cultura brasileira em espaços culturais de grande reconhecimento na Bélgica, Holanda, França, Luxemburgo e Alemanha.

O Europalia.Brasil aconteceu entre outubro de 2011 e janeiro de 2012, atingindo um público direto de 1 milhão de pessoas e um público indireto de 10 milhões de cidadãos europeus, através de jornais, rádio e televisão. (BRASIL, 2012) O Samba Chula de São Braz apresentou-se entre 07 e 11 de dezembro, nas cidades de Bruxelas (no espaço *Ancienne Belgique*), Antwerpen (no *Wereldculturencentrum Zuiderpershuis*) e Gent (no *De Centrale*), na Bélgica, e nas cidades de Utrecht (no *Rasa Wereldculturencentrum*) e Amsterdam (no *Tropentheater*), na Holanda. Durante sua participação no evento, o Samba Chula de São Braz dividiu o palco com os DJs Criolina, de Brasília. Também participaram do festival artistas brasileiros de ampla inserção internacional, como Céu, Egberto Gismonti, Guinga, Hamilton de Holanda, Hermeto Pascoal, Letieres Leite & Orkestra Rumpillez, Naná Vasconcelos, Siba, Eliane Elias, Ivan Lins, Airto Moreira, Uakti, Yamandu Costa, dentre outros.

Em uma nota divulgada pelo jornal belga *Brussel Nieuws*, “Os músicos do Samba Chula de São Braz se encarregam de **manter a tradição dos escravos africanos** e se aproximam, em sua música, do **samba original**” (BRASIL, 2012, p. 65) (Grifos meus). Tanto o convite para o participar do Spring Festival, quanto o convite para aquela edição especial do Festival Europalia surgiram a partir da participação do Samba Chula de São Braz na Womex 2010. Os custos envolvidos nesta turnê foram pagos pelo MinC, enquanto entidade responsável pela coprodução do evento.

Em 2011, o Samba Chula de São Braz foi convidado para apresentar um show na feira internacional de promoção de destinos turísticos *Destinations: The Holliday and Travel Show*, que aconteceu no início de fevereiro de 2012, no Earls Court, em Londres/UK. Aproveitando a ida para a Inglaterra, a produção do grupo articulou outras apresentações em Londres e também na França, já que o grupo também havia sido convidado para participar de um evento temático (uma semana de eventos sobre cultura afro-brasileira) no famoso espaço cultural *Cité de La Musique*, em Paris. Toulouse e Marseille foram outras duas cidades francesas que receberam show do Samba Chula de São Braz na ocasião. Esta pequena turnê pela França foi

⁵² A verba destinada a realização desta ação cultural de porte internacional foi viabilizada através de patrocínios de empresas nacionais como o Banco do Brasil, e multinacionais, como a Vale e a Tractebel Energia (FUNARTE, 2012).

organizada pela agência francesa Helico Booking Label Promotion, que já havia contatado o grupo desde a WOMEX 2010. A viagem contou com apoio financeiro da SecultBA e da Bahiatursa, empresa estatal de turismo da Bahia e entidade vinculada a Secretaria de Turismo do Estado da Bahia (Setur), permitindo que a participação do grupo na turnê fosse possível.

Em 2014, o Samba Chula de São Braz também foi destaque na 20ª edição baiana do Panorama Percussivo Mundial 2014 (PercPan), que teve como temática “Das Matrizes às Batidas Contemporâneas”. Esta edição do PercPan contou com o apoio financeiro da Prefeitura Municipal de Salvador, através da sua Secretaria Municipal de Desenvolvimento, Cultura e Turismo, além de recursos de uma empresa privada (NET) e uma estatal (BNDES). Escalado para a noite de encerramento deste festival, o grupo de apresentou-se ao lado do cantor e percussionista Márcio Victor, mais conhecido pelo seu trabalho de pagode eletrônico Psirico. Durante a performance, João do Boi improvisou uma melodia característica da sua chula com a letra do famoso refrão da música “Lepo Lepo⁵³”, de autoria de Filipe Escandurras e Magno Santana. Segundo matéria publicada pelo Jornal O Globo (ARTISTAS, 2014),

A **funda tradição baiana** representada pelo Samba Chula de São Braz – uma das atrações da última noite do 20º Percpan, realizado entre sexta-feira e domingo no Pelourinho, em Salvador – se impunha no bailado de suas tias baianas e na voz curtida por décadas de seus cantores. Até que eles, sobre a base inconfundível da chula, começam a entoar uma melodia deles, mas adaptando versos conhecidos: “Não tenho carro / Também não tenho teto”. E repetem, como se fosse um refrão **ancestral** “Lepo lepo / Lepo lepo”. Com boné (“NY” bordado) e paletó vermelhos, Márcio Victor entra no palco e começa a dançar com as baianas, misturando o **samba típico** com a coreografia de seu hit. Naquele momento e nos seguintes, quando o artista passou por clássicos como “Marinheiro só” e “Cada macaco no seu galho”, eles deixaram evidentes o fato de que é dali daquela **fonte** que vem o chamado pagode baiano, de Gerasamba/ É o Tchan a Psirico, passando por Harmonia do Samba e muitos outros. (Grifos meus).

⁵³ “*Eu não tenho carro, não tenho teto, e se ficar comigo é porque gosta do meu ... Lepo Lepo?*”. A conotação sexual é evidente, e certamente foi entendida por João do Boi como similar às suas chulas eróticas.

Figura 4:2 – Samba Chula de São Braz com Márcio Vitor



Fotografia: Marcos Hermes

Um ano antes, em 2013, o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), em Salvador/BA, apresentou a mostra *MAM-BAHIA: Outras Sonoridades*, com shows gratuitos durante o período da Copa das Confederações da FIFA Brasil 2013. A ação da FUNCEB integrava o projeto *Cultura em Campo*, em que a SecultBA promoveu uma programação especial para aquele período, tendo como público-alvo estratégico os turistas que tinham como destino a cidade de Salvador, uma das cidades anfitriãs da Copa do Mundo 2014 no Brasil. Todos os artistas e grupos que integraram o projeto *MAM-BA: Outras Sonoridades* fizeram parte de pelo menos uma das coletâneas *Bahia Music Export*, e que foram utilizadas em ações de internacionalização da produção musical do estado. (BAHIA, 2015). Dentre os grupos participantes estavam o grupo Samba Chula de São Braz e a banda Baiana System, e os artistas Lazzo Matumbi e Márcia Castro, dentre outros.

Ainda em 2014, o Samba Chula de São Braz também se apresentou no Festival Qatar Brasil 2014, realizado no Parque Mía, na cidade de Doha, capital do Qatar. A participação do grupo neste evento estava relacionada com atividades de intercâmbio cultural, evidenciando uma estratégia de promoção da FIFA entre países-sede da Copa do Mundo FIFA, já que o Brasil foi o país-sede em 2014, e o Qatar havia sido eleito, em 2010, como o país-sede da Copa do Mundo

FIFA 2022. Entretanto, dois acontecimentos ocorridos antes e durante esta viagem foram decisivos para o futuro profissional do grupo.

Em maio de 2014, o cantador Antônio Alumínio faleceu, aos 71 anos. Encerrava-se ali muitas décadas de parceira de chula entre os irmãos João e Antônio Saturno. Mesmo abalado com a perda tão próxima, João do Boi tocou pandeiro e tirou chulas para o falecido irmão, a caminho do seu sepultamento, em Santo Amaro. E, assim, com o passar dos meses, continuou a sambar em atividades profissionais com o Samba Chula de São Braz, convidando outro irmão, o Massú, para assumir o posto de segunda voz na chula do São Braz. A decisão de “não deixar o samba morrer” vem, acredito, da relação sagrada dos sambadores e sambadeiras para com esta tradição, conforme demonstrado anteriormente neste trabalho, que é vista como uma devoção de vida, ou seja, só morre no sujeito quando da morte do seu corpo.

O outro acontecimento ocorreu na chegada do Samba Chula de São Braz ao Qatar, poucos meses após o falecimento de Alumínio. João do Boi foi detido durante a revista da imigração local e encaminhado para a polícia nacional, sob a alegação de porte de uma substância proibida pela legislação daquele país. Ele foi detido imediatamente, impossibilitando a sua participação no evento para o qual havia sido contratado. Pior, foi acusado de porte internacional de uma substância ilícita, que poderia gerar uma condenação judicial, com pena prevista de vários anos de reclusão. Após dois dias de negociações entre a produção do grupo e as autoridades locais, que envolveram tanto a produção do evento quanto a embaixada brasileira no Qatar, João do Boi foi liberado da acusação de tráfico internacional e, finalmente, deportado de volta para o Brasil. O restante do grupo entrou normalmente no país, seguindo a sua agenda de compromissos musicais, mantendo as apresentações previstas e recebendo normalmente o cachê pelos serviços contratados.

Quando perguntado por mim sobre os motivos de haver sido detido e deportado do Qatar, João do Boi contestou, afirmando que “não tinha nada [...] eu fumo é meu cigarro. [...] Aí então, chegou lá no Qatar, quer dizer, se eles [a equipe de produção] disse (sic) que não entrava nada, então não leve nada! (SATURNO, 2017).

A substância “ilícita” que João do Boi portava era, na realidade, parte da composição química de uma pomada para tratamento de uma micose nas unhas de sua esposa, Eunice Saturno, a “Ncinha de São Braz”. No momento de passar pela revista da imigração do Qatar, João se ofereceu para ajudá-la, carregando a sua bolsa. Mesmo assim, João acredita que o motivo para a sua detenção foi outro:

Mas não foi aquilo, eu sei que não foi aquilo. Tenho certeza que não foi. [...] Depois que eu tava preso, ele [o agente de segurança] tornou a botar o ‘coisa’

dentro da mala [...] Se fosse droga, ia pra aonde? [...] Me botaram [preso] junto com um doido [...] Tinha um lá do Brasil [...] que disse, se não for droga fique tranquilo, mas se for droga, você vai pegar quinze anos! [...] E [já de volta ao Brasil] quando eu fui ver meu dinheiro, [o grupo] me disse a mim (sic), ‘se eu não toquei como é que eu queria?’” (SATURNO, 2017).

A situação tensa vivida por João do Boi no Qatar revelou novos aspectos da complexidade que é lidar com uma produção musical a nível internacional. Principalmente, em se tratando de um grupo com muitos integrantes - como é o caso de todos os grupos de samba de roda do Recôncavo – e sendo parcialmente desconhecidas as especificidades culturais dos países para onde se está circulando, as variáveis logísticas podem se transformar rapidamente em imprevistos difíceis de lidar. O maior dos imprevistos, porém, foi a decisão de João do Boi deixar o seu próprio grupo Samba Chula de São Braz e fundar um novo grupo a parte, o Samba Chula João do Boi, logo após o seu retorno ao Brasil.

Katharina Döring, que acompanhou e colaborou com o grupo em quase todas as viagens internacionais, relembra este assunto em depoimento pessoal:

Acho que essa última viagem infeliz mostrou inclusive essa incapacidade de compreensão da grandeza desse trabalho e o veneno que muita gente semeou contra o grupo, [...] enfim, as pessoas não querem que dê certo... isso também no meio dos sambadores [...] De qualquer forma Nando se retirou cada vez mais e eu também não queria mais participar [...] e sempre falei pra Uzeda [Sócio da Plataforma de Lançamento] que a parte de produção cultural mesmo, a parte de produção profissional do grupo, era coisa dele então. Não quero julgar quem errou [...] que uns e outros estavam fazendo ebó contra ele [João], [...] no final das contas, eu sei que a decisão era do grupo, [...] e eles tinham que resolver como dividir [o cachê da apresentação do Qatar] e não queriam dar o dinheiro de João do Boi. Uma pena que a lenda desse grupo terminou dessa forma, mesmo com todos os erros tivemos uma grande união e alegria em realizar essa jornada. (DÖRING, 2017).

O motivo pelo qual João do Boi deixou o Samba Chula de São Braz pode não ter sido resultado de um possível *ebó*⁵⁴ feito contra ele mas, certamente, se deu por não haver recebido o cachê pela viagem ao Qatar, por ter sido detido. Essa foi uma decisão do grupo e da sua produção que, no meu entender, julgou injustamente que João do Boi tinha “prejudicado” a viagem, pondo em risco a execução do contrato profissional firmado com o Festival Qatar Brasil 2014.

Cada uma destas viagens de apresentações ou participações em eventos de âmbito internacional ensinou lições para todos os integrantes do grupo, assim como para nós, colaboradores e/ou produtores. Para os sambadores e sambadeiras, segundo seus próprios

⁵⁴ Nas religiões de matriz Africana, o ebó é uma oferenda, também conhecido como “despacho”, elemento ritual essencial na comunicação entre os mundos e nos trabalhos feitos por iniciados/as.

relatos, a experiência internacional pareceu incrível, principalmente porque sempre receberam tratamento como artistas profissionais, sendo valorizados nos moldes de uma produção profissional internacional.

Os mais velhos integrantes do grupo, que eram os irmãos João do Boi e Alumínio e suas esposas Nicinha e Raimunda, relataram que gostam da experiência de estar fora do país, e ficam muito surpresos pela incrível recepção do público europeu, se sentindo lisonjeados e valorizados. Porém, reclamaram muito do cansaço devido a longos trechos de viagem, às comidas diferentes e à distância das suas casas e suas famílias. Nando e os mais jovens sambadores dos grupos relatam que viveram momentos de crescimento pessoal e profissional, graças às experiências culturais novas e ao contato com outros músicos. Eles aproveitaram bastante cada oportunidade de sair de hotel para conhecer as cidades, as culturas distintas de cada localidade, fazer fotos e filmes, fazer amizades, comer e beber. Refletiram especialmente sobre sua atuação como músicos de um contexto local que estavam construindo pontes entre suas festas e práticas locais e a produção artística voltada para os palcos internacionais (DÖRING; NOBRE, 2014, p. 10).

A reação dos estrangeiros, por sua vez, dançando, participando e aplaudindo, demonstrava para os sambadores a valorização que tinham para com eles, seu modo de vida e sua cultura, e afastando momentaneamente (ou senão, aparentemente) a presença de uma mazela sempre assombrosa no cotidiano de vida dos sambadores e sambadeiras: o racismo. Percebo, portanto, como esta valorização profissional e pessoal fez a autoestima dos sambadores e sambadeiras crescer que em suas comunidades de origem – seja em São Braz ou em Santo Amaro - onde ainda são “folclorizados”, menosprezados, maltratados e principalmente, mal pagos quando contratados pelo poder público local.

Certamente, os sambadores do Recôncavo não compreendem plenamente a lógica neoliberal que perpassa o mundo dos negócios na *world music*. Mas, compreendem que a valorização artística do seu trabalho parece ser muito maior fora do Brasil do que em sua cidade de origem. Relembrando os termos grifados por mim, nos trechos citados acima, retirados de matérias publicadas sobre as performances do Samba Chula de São Braz, entendemos que a visão midiática ressalta os conceitos-valores de “ancestralidade”, “autenticidade”, “raiz”, “fonte”, “típico”, “proto samba altamente africano”, etc., e é o que se espera que o público assuma como “verdade cultural”. Pior, faz uma associação com a escravidão (“a tradição dos escravos”) denotando uma visão histórica e racialmente preconceituosa. Uma visão midiática e racializada sobre os sambadores de São Braz.

Do mesmo modo, o mercado de *world music* espera que valores similares sejam “vendidos” como valor agregado ao produto principal - a performance musical - que são as experiências de autenticidade e tradição (OCHOA, 2002). Experiências performáticas estas, diga-se de passagem, com grande capacidade de envolver emocionalmente as plateias estrangeiras - como no caso da música do samba chula – e, ainda, um certo teor de “êxtase”, que contagia os participantes. E, o público-alvo nestes novos mercados de trabalho são ouvintes em busca de estereótipos, tal como a “autenticidade”. Ou seja: tanto faz se o grupo é do Brasil ou da Tanzânia. O importante é que seja “autêntico”. Esta exigência é, acredito, um dos “choques identitários” resultantes das ações de fomento e difusão internacional em torno do samba chula, com reflexos ulteriores sobre aquela tradição e seus mantenedores.

Lúcia Campos, que acompanhou os bastidores e a apresentação do *showcase* do grupo na WOMEX 2010, tendo realizado entrevistas com membros do grupo - dentre estes, eu, conforme ela menciona no decorrer do seu texto - coloca:

Deve-se ressaltar que a presença do grupo Samba Chula São Braz na WOMEX não é um fenômeno isolado, está inscrito no âmbito da patrimonialização do samba de roda, o que gerou forte desenvolvimento e promoção desta prática musical pela etiqueta da UNESCO. A passagem da roda na cena cria um novo contexto para os gestos e sons de samba de roda, uma situação que pode ter ecos importantes em termos de backup. Se este processo de herança traz consigo o potencial para o desenvolvimento comercial e transformação deste evento musical, como projetar simultaneamente preservação e transformação? (CAMPOS, 2011, p.150) (Tradução minha).

Por fim, avalio que a relação de todos os integrantes do Samba Chula de São Braz com as (parcas) remunerações em dinheiro, bem como suas relações interpessoais e intercomunitárias (em São Braz) foram, no decorrer da sua inserção do universo da música profissional, motivos de distanciamento da tal “tradição” e da “autenticidade” do samba chula celebrado nas rodas e rezas das festas de carurus do Recôncavo Baiano, transformando este gênero musical em mais uma faceta comercial do rótulo *world music* (Ver ANEXO B).

Figura 4:3 – Divulgação de shows do Samba Chula de São Braz na Europa



**SAMBA
CHULA
DE SÃO
BRAZ**
BAHIA/BRAZIL

TOUR 2012

LONDRES
Feb 4 and 5, 2:30 PM
The Destinations The Holiday & Travel Show
EARLS COURT EXHIBITION CENTRE

Feb 6, 9:00 PM
MOMO
25, Heddon Street, London W1B 4BH

TOULOUSE
Feb 8, 8:30 PM
LA DYNAMO

MARSEILLE
Feb 10, 8:30 PM
50 cours julien 13006 Marseille, France
PLANET MUNDO KFE

PARIS
Feb 12, 4:30 PM
CITÉ DE LA MUSIQUE





SECRETARIA DE
CULTURA



BAHIATURSA

SECRETARIA
DO TURISMO



Fonte: Plataforma de Lançamento (2013)

5 DA PESQUISA ETNOMUSICOLÓGICA AO ENGAJAMENTO POLÍTICO

Na antropologia há uma postura que vem sendo entendida como "engajamento", a qual tem levado a construção e desenvolvimento do conceito da "antropologia engajada" (*engaged anthropology*). A antropologia engajada seria, então, uma ação sócio-política, na medida que o antropólogo assume responsabilidades sobre o universo do qual ele trata: as sociedades e suas comunidades. Seria também uma forma de estabelecer posturas criticamente engajadas dentro do escopo de atuação daquele profissional e, ainda, influenciar politicamente a vida das pessoas com as quais lida (LOW; MERRY, 2010). Este conceito vem sendo transposto também para a etnomusicologia atual, principalmente devido a histórica proximidade de interesses e metodologias entre as duas disciplinas, principalmente em sua vertente aplicada, que ao meu ver é o embrião de uma "etnomusicologia engajada".

Os exemplos de pesquisas compartilhadas na Austrália, tais como as conduzidas por Arthur Lampton e Guy Tunstill, no *Centre for Aboriginal Studies in Music* (CASM), em Adelaide, reforçam a noção de que a pesquisa na etnomusicologia atual necessita de novos interlocutores, com posturas mais preocupadas em evidenciar outros ângulos possíveis de se enxergar o campo, dando representatividade para novas vozes (MUNGIE; TUNSTILL; ELLIS, 1994). Outro exemplo de engajamento é o da produção de pesquisas compartilhadas, conforme descrito por Lassiter (2005), em uma perspectiva do desenvolvimento das pesquisas etnográficas nos Estados Unidos. Neste país, em diversos momentos houveram publicações associadas entre pesquisadores brancos com lideranças indígenas, influenciando e respaldando decisões políticas em torno das questões de demarcação de territórios e reservas indígenas norte-americanas.

Estudos de caráter etnomusicológico na Bahia e no Brasil têm sido fundamentais, por exemplo, para o desenvolvimento de estratégias de valorização e salvaguarda dos saberes e fazeres populares, a exemplo do que vem ocorrendo no samba de roda do Recôncavo Baiano. Tem satisfeito, também, a necessidade urgente de expandir o conhecimento e a valorização sociocultural à respeito destas comunidades, principalmente por parte delas próprias, através de ações afirmativas. Porém, inegavelmente, os estudos desenvolvidos representam interferências no cotidiano de vida e nas tradições das pessoas que habitam as pequenas comunidades do Recôncavo Baiano, por exemplo, tal qual o são algumas das políticas públicas propostas pelos órgãos governamentais para esta região.

A partir deste momento, gostaria agora de colocar em pauta uma avaliação sobre o papel da etnomusicologia e o trabalho de profissionais desta área. Acredito que o envolvimento de

etnomusicólogos e etnomusicólogas foi decisivo na condução de vários projetos, obviamente sem deixar de levar em consideração o empenho e protagonismo de lideranças entre os sambadores e as sambadeiras. Por exemplo, Katharina Döring (2013) acredita que a minha presença no contexto do samba de roda esteja influenciando na transformação do panorama da tradição e prática da viola machete no Recôncavo:

A participação do pesquisador e músico Cassio Nobre que estuda e toca a viola machete há vários anos e começou a ser chamado por grupos de samba chula para tocar nas suas apresentações, contribuiu fortemente para a reintrodução desta viola nos grupos de samba chula e tem estimulado alguns jovens a construir e estudar este instrumento também. (DÖRING, 2013, p. 165-166).

A partir de 2004, com o lançamento inicial de uma série de atividades de pesquisa e de subsídios públicos para projetos culturais no Recôncavo Baiano, houve um incentivo ao processo de profissionalização de grupos de samba de roda e, conseqüentemente, um incremento a produção fonográfica destes. Aliás, já na proposição para a Unesco do plano de ações de salvaguarda, constava o eixo relativo à difusão, que “enfocaria o apoio à presença do samba de roda nos meios de comunicação, por meio de CD, DVD, internet e espetáculos profissionais”, de acordo com Sandroni (2010, p. 376). Neste sentido, o incentivo ao incremento a uma produção fonográfica local, bem como o desenvolvimento de carreiras musicais profissionais – em âmbitos desde regionais a internacionais – configura-se um desdobramento “natural” do processo de salvaguarda de um patrimônio cultural imaterial, o qual acaba agregando os demais profissionais envolvidos (não-sambadores, a exemplo dos colegas da etnomusicologia).

Os grupos de samba de roda associados a Asseba, por sua vez, passaram a considerar-se grupos musicais profissionais, e os seus anseios por estabilidade em uma atividade econômica pareciam estar sendo finalmente correspondidos, não fosse a dissonância com o enunciado do plano de salvaguarda, que previa a manutenção de identidades e a transmissão oral de conhecimentos e práticas tradicionais. Sobre a participação de músicos das “tradições populares” em eventos profissionais, Tiago de Oliveira Pinto afirma que “não resta dúvida de que a ansiedade dos músicos é ter um ganho real de sua arte” (OLIVEIRA PINTO, 2008, p. 117). Conforme revelado por Sandroni,

Uma questão importante que, retrospectivamente, parece não ter sido bem discutida com os sambadores foi a do financiamento do Plano. Estava claro nos regulamentos da Proclamação que a inclusão de um candidato não garantia financiamento por parte da Unesco, nem de ninguém. (SANDRONI, 2010, p. 377).

Entendo com isso que o “regulamento da proclamação” não foi mesmo bem compreendido por sambadores e sambadeira. Ou, melhor, não foi bem discutido, pois não envolveu o tempo e recursos recomendáveis para trazer os sambadores e as sambadeiras mais próximos das problemáticas. E mais, enxergo uma contradição ao que fora proposto pelo plano de salvaguarda, sendo este “uma forma de apoio aos bens culturais de natureza imaterial, buscando garantir as condições de sustentação econômica e social [...] no sentido da melhoria das condições de vida materiais [...]” (CAVALCANTI; FONSECA, 2008, p. 24) Nina Graeff também aponta a existência deste paradoxo, no qual “as políticas voltadas para a preservação da diversidade cultural parecem contribuir para a redução de elementos tradicionais do samba de roda” (GRAEFF, 2015, p. 36). Como resultado, continua ela, ocorre um processo de “homogeneização” do samba de roda em detrimento do enriquecimento desta prática musical. Assim,

O samba de roda passa atualmente por um processo de estilização ao adotar novos instrumentos e técnicas, simetrizar suas estruturas, valer-se da avaliação estética e da participação de sujeitos externos ao seu contexto. [...] Os poucos aspectos tradicionais remanescentes são simplificados, se misturam com inovações do âmbito de gêneros musicais comerciais, que acabam sendo aos poucos enfatizadas por sua repetição através das gravações. (GRAEFF, 2015, p. 118).

Ainda segundo Graeff, os artistas populares que interpretam temas do repertório tradicional de sambas de roda do Recôncavo em seus shows pelo Brasil afora, são em grande parte responsáveis pela tal homogeneização do samba de roda, pois, “ao promover a tradição do Recôncavo, implicitamente está denotada sua inferioridade. Certamente não é isso que almejam as políticas culturais do país” (2015, p. 124). Estou de acordo com a ideia de que uma tradição musical, como é o caso do samba de roda, tão diversificada em vertentes e variações estilísticas conforme apresentado anteriormente neste trabalho, deveria manter tal característica dinâmica na atualidade. Mesmo defendendo as importâncias das transformações das tradições, prefiro a diversidade à uniformidade. Sobre este mesmo assunto, em especial a respeito dos novos grupos que estão surgindo após a criação da Asseba, Katharina Döring (2013, p. 154) afirma:

Estes grupos apresentam uma mistura de elementos do pagode baiano, do samba de partido alto, do samba duro e de um samba de roda corrido que não tem a graça melódica do canto característico do estilo responsorial que brilha nos grupos de samba corrido da tradição oral através da forte participação vocal das mulheres sambadeiras e da comunidade participante. Tais grupos, normalmente, têm poucos vínculos com as comunidades, são compostos por jovens ambiciosos que buscam, sobretudo, tocar em palcos e festas de largo, ganhar cachê, adquirir fama e entreter a “galera”.

O incentivo às iniciativas de produção fonográfica e difusão de grupos do samba de roda também vem dividindo opiniões. Rodrigo Bruno Lima – o “Minhoca” -, capoeirista discípulo do Mestre Ananias Ferreira (1924-2016), e atual diretor da Associação Cultural Casa Mestre Ananias, de São Paulo, acredita que:

[...] Daqui [dos registros fonográficos em CD e DVD] não vai ‘fazer’ sambador. Ponto. Não vai mudar a realidade cultural. A realidade vai sumir. Porque, não dá, não adianta você pegar uma criança e falar ‘*tá aqui, ó*’ (o CD) se elas não tiverem o tesão de falar ‘*Eu quero sambar!*’. (LIMA, 2017).

Em sua fala, Rodrigo “Minhoca” enfatiza a importante questão do enfraquecimento dos processos de aprendizagem e transmissão de conhecimentos sobre o samba de roda, que por serem essencialmente orais, são negligenciados pelos jovens aprendizes de samba. Na medida que a profissionalização dos grupos de samba passa a ser um exemplo mais corriqueiro nos contextos culturais do Recôncavo, o “objetivo” principal de uma roda de samba passa a ser visto com sendo apenas a performance em palcos sonorizados – que deve visar a remuneração mediante um pagamento de cachê - ou a venda de produtos – os CDs do grupo.

Em seu desenvolvimento enquanto campo de estudo, a etnomusicologia beneficiou-se enormemente dos avanços tecnológicos da indústria fonográfica, que permitiram o registro e análise dos fenômenos musicais em áudio e imagem, tais como o fonógrafo, os gravadores portáteis de cilindros de cera, gravadores de discos de alumínio, fios ou fitas magnéticas, as câmeras fotográficas e as câmeras filmadoras e, finalmente, todos os aparelhos e mídias digitais capazes de registrar imagem e áudio. Com isto, ampliamos a nossa capacidade de análise de dados, transcrição de informações e veiculação de resultados de pesquisas, os quais viriam a ser essenciais para a consolidação da pesquisa de campo como parte indissociável desta profissão.

Ainda no final da década de 1920, aliás, o musicólogo Mário de Andrade alertara a respeito da importância do registro gravado – uma tecnologia então em expansão ao redor do mundo – como fonte de pesquisa para o conhecimento e a manutenção da diversidade de expressões musicais das tradições culturais populares no Brasil. Segundo ele, “a fonografia se impõe como remédio de salvação” (ANDRADE apud TONI, 2008, p. 25), frente a uma iminente “extinção” de musicalidades, cantares e dançares.

Sonoda (2010), por exemplo, aponta para a existência de pouca discussão sobre a influência que os procedimentos de registro em áudio, seja de cunho etnográfico ou mercadológico podem causar em uma cultura musical. Para ele, a influência dos conceitos de produção fonográfica ressoa não apenas nos resultados acústicos dos materiais gravados, mas também na própria expressão cultural registrada, onde a influência do produtor/pesquisador é decisiva (SONODA,

2010, p.77). Sonoda ainda levanta um questionamento fundamental, acerca da escassez, no universo da produção fonográfica, de protagonismos oriundos das próprias tradições musicais populares: “Como seriam tais gravações, pós-produções, etc., se realizadas por nativos produzindo suas próprias músicas, segundo seus próprios conceitos culturais e musicais, principalmente?” (SONODA, 2010, p.77).

Penso que, dentro desta perspectiva, a produção fonográfica também é uma ação engajada, principalmente quando associada a etnomusicologia. Em boa parte das produções musicais listadas no capítulo 3 houve a participação de etnomusicólogos/as, a exemplo do meu envolvimento, o de Katharina Döring, o de Francisca Marques e o de Carlos Sandroni. Aliás, no período de 2005-2015 tivemos um panorama etnomusicológico engajado muito bem representado no Recôncavo, onde destaco:

- a. as contribuições de Carlos Sandroni através da condução, junto ao Iphan, de políticas públicas para o samba de roda enquanto patrimônio imaterial;
- b. as contribuições de Francisca Marques para a etnomusicologia aplicada à proposta de educação comunitária e, também, enquanto docente da área na UFRB;
- c. as contribuições de Michael Iyanaga e Xavier Vatin, como pesquisadores-professores junto à mesma instituição (UFRB);
- d. e, por último, as contribuições de Katharina Döring, junto às minhas, no campo da produção cultural com grupos de samba de roda.

Anthony Seeger (1996), ressalta a complexidade do assunto quando diz respeito a etnomusicólogos/as que lidam ou lidaram com a indústria do entretenimento, pois muitos colegas lograram levar performances até os palcos e registros musicais até as prateleiras de discos, mas poucos refletiram profundamente sobre os impactos destas decisões. Katharina Döring, por exemplo, faz uma breve reflexão sobre a relação dos integrantes do grupo Samba Chula de São Braz com a sua trajetória profissional posterior ao lançamento do álbum *Quando dou minha risada, há, há*:

[...] Uma pena que nós entendemos essa “viagem” de outra forma, como grande experiência e intercâmbio cultural e já sentimos que eles só pensavam em dinheiro, ou pelo menos a maioria, compreensível, mas sei que nem todos os sambadores são assim. [...] O que mais me dói [é que] na Bahia, ninguém reconhece essa trajetória, a grandeza desse trabalho e como esse grupo, apesar dos seus conflitos internos, conseguiu em todos os lugares mostrar um trabalho profissional e lindo! (DÖRING, 2017).

Outro assunto que gera discussões interessantes é o que diz respeito a participação de etnomusicólogos/as em edições da WOMEX. Isto porque, como resultado (ou objetivo) de seus

trabalhos, a WOMEX representa um universo agregador de possibilidades – a saber, desenvolvimentos de pesquisas sonoras, difusão de propostas musicais de diferentes culturas, etc. -, as quais são familiares aos colegas da área. (TRAVASSOS, 2003) Gerald Seligman acredita que o papel da WOMEX é justamente oferecer meios para a profissionalização da “música tradicional”, entendida enquanto música independente. Em entrevista para Tiago de Oliveira Pinto, ele confirma, por exemplo, a presença de etnomusicólogos – e representantes da UNESCO - nas WOMEX, e alega até convergir pensamentos com estas duas partes a respeito da profissionalização de músicos de “culturas tradicionais”:

[...] muitas pessoas da Unesco não gostam da Womex como ela é, porque acreditam que deveria apresentar música tradicional. A minha reação a essa expectativa me faz lembrar o debate com alguns etnomusicólogos, que acreditam – e eu concordo – que cultura tradicional merece seu próprio lugar [...]. A nossa filosofia [...] que funciona inclusive comercialmente também no *business* de *world music* – reza que devemos apoiar o meio para a música independente de muitas culturas. Não é nosso papel dizer que é esta música e aquela não. Pelo contrário, queremos ajudar na profissionalização de todas as áreas da produção musical, desenvolver técnicas em lugares onde elas não existem, quero dizer, técnicas industriais mesmo, gravação, manutenção de selos, atividades em estúdios, empresariado, organização de turnês, etc. Aí sim, se alguém quiser fazer música tradicional, certamente o contexto será saudável para tal e o apoio virá com mais naturalidade a partir do próprio contexto social. (SELIGMAN apud OLIVEIRA PINTO, 2008, p. 116).

A dimensão internacional do samba de roda pós-patrimonialização e a participação do Samba Chula de São Braz na WOMEX 2010 também foram alvo de um estudo etnomusicológico anterior a este que apresento aqui. A etnomusicóloga Lúcia Campos, brasileira radicada na França, conduziu um trabalho de conclusão do seu curso de doutorado sobre o grupo baiano, não em caráter exclusivo, mas como parte de uma série de exemplos sobre a experiência de grupos brasileiros em performance na Europa. Ela faz questão de frisar o envolvimento de etnomusicólogos/as com o trabalho de promoção internacional do grupo, como uma das características chave para a compreensão do “sucesso” da empreitada profissional. Vejamos as suas considerações sobre a participação do Samba Chula de São Braz na WOMEX 2010:

[...] A formação heterogênea do grupo, que traz mestres mais velhos junto aos jovens músicos, um etnomusicólogo envolvido no processo de patrimonialização e um produtor local, membro do grupo que assume o papel de facilitador e professor em explicar ao público o que está acontecendo no palco, parece ser fundamental para a sua sobrevivência. É interessante notar que há uma apropriação de mecanismos de produção cultural que pode ser traduzido em termos de desenvolvimento sustentável. [...] Finalmente, toda a equipe estava satisfeita com a experiência. Embora o grupo esteja acostumado a tocar em palcos, tendo já participado em vários festivais no Brasil, o fato de

tocar pela primeira vez no exterior é também um sinal de avanço profissional para os seus membros. (CAMPOS, 2011, p.148-149) (Tradução minha).

Rosildo Rosário⁵⁵ (2017), por outro lado, acredita que a projeção “internacional” foi uma dimensão equivocada. Para ele,

[...] seria suficiente se os sambadores voltassem a fazer seu samba de roda em suas casas, em suas ruas. [...] Essa coisa que foi colocada para a promoção e divulgação do samba de roda, [...] eu entendo perfeitamente, foi uma questão política do movimento cultural [...] Para responder a este investimento, políticas públicas precisam desse alcance, de um grande público, para que o fomento seja dado. [...] Eu acho que não precisava ir tocar na Alemanha, na Austrália, na Holanda [...] e sim nas suas comunidades. [...] As pessoas [da comunidade] não acreditam que é possível [sair do país]. [...] Quando você começa a fazer isso, as pessoas começam a entender que há uma importância [...] e as pessoas começam a ver em você a figura de quem consegue fazer coisas que pouca gente faz.

Sambadores e sambadeiras concordam que a proximidade e a confiança são elementos fundamentais de serem construídos, quando do envolvimento de etnomusicólogos/as com as comunidades do samba de roda e, conseqüentemente, em projetos culturais relacionados a estas. Any Manuela avalia esta relação do ponto de vista de uma parceria, que envolveria compromissos mútuos entre as partes:

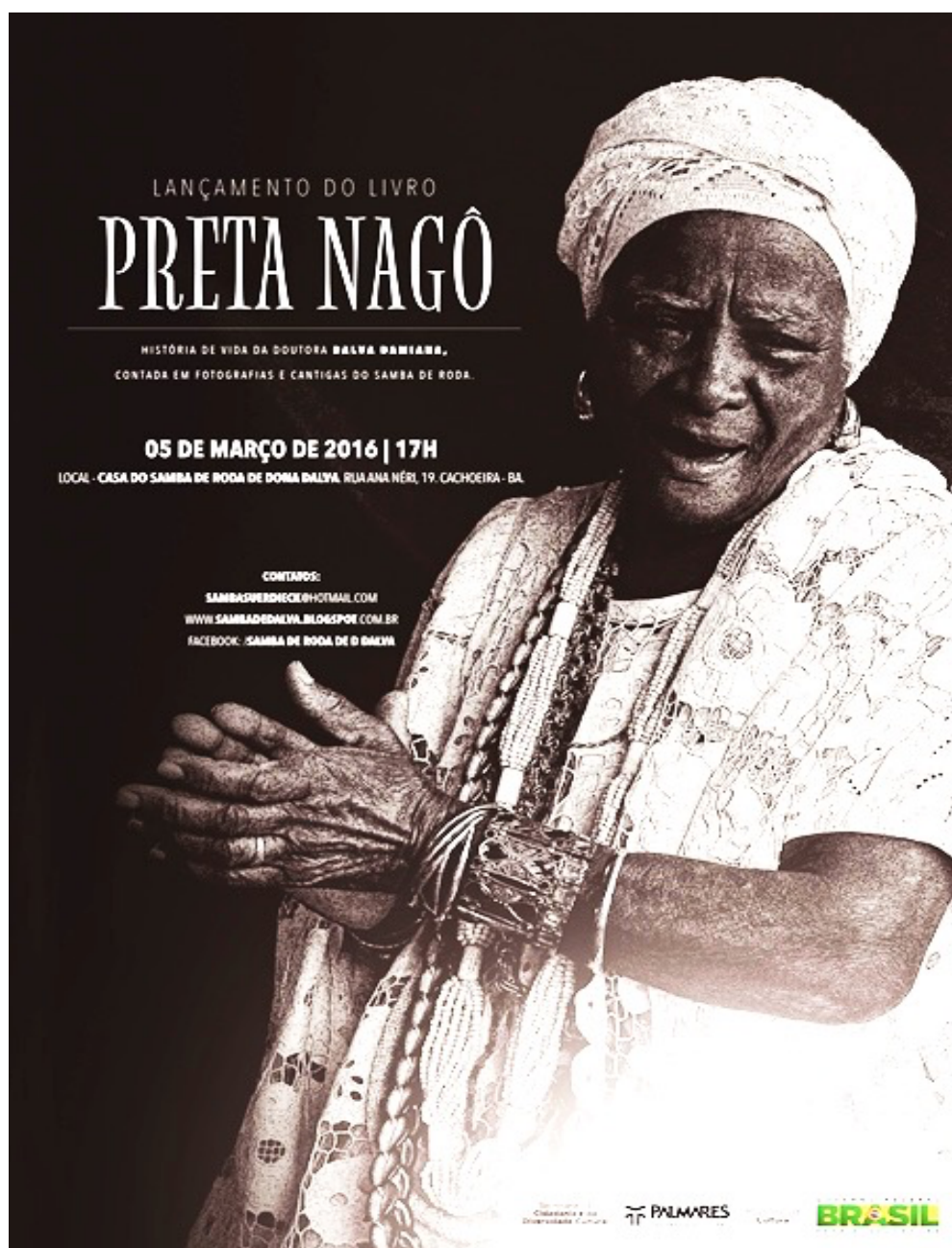
Eu vejo, e posso falar, de uma parceria muito produtiva e muito proveitosa, que trouxe muitos resultados, a partir dos etnomusicólogos que eu consigo ter uma relação hoje [...] O que eu puder contribuir, eu vou contribuir. Mas, poxa, se um etnomusicólogo puder contribuir pra mim, vai ser muito importante. Eu vou ser muito franca neste sentido. E eu digo mais, eu nem quero que as pessoas olhem só pra mim. Eu quero que elas olhem para o universo do samba de roda. [...] Você é um etnomusicólogo que está sempre aqui na região. [...] Uma coisa que eu fico observando, é na confiança que os sambadores tem em você chegar e tocar. Isso se constrói... O que é que a gente sabe fazer que pode ajudar? (FREITAS, 2017).

Rosildo Rosário traz outra questão em relação ao envolvimento de etnomusicólogos com os processos de patrimonialização e profissionalização do samba de roda: “Como é possível ver uma pessoa sangrar e não cuidar do sangramento?” (ROSÁRIO, 2017) A necessidade de assumir posturas engajadas com a comunidade do samba de roda é, para ele, uma prioridade. Rosário acredita que não é a corrente de pensamento que faz a ciência, mas o cientista. E afirma:

⁵⁵ Rosildo foi proponente de projetos que levaram grupos de samba de roda, o grupo das Caretas de Acupe e a Chegança Fragata de Marujos de Saubara para países como China, Haiti, Togo e Portugal, além de realizar circulações de tais grupos por diversos estados brasileiros.

[...] Ficaram com o movimento do samba aqueles que tiveram esse envolvimento, de entender, de querer participar. Aqueles que não tinham, a gente não encontra no processo. [...] [No início] estavam lá, Sandroni, Francisca, Katharina, Josias, outra que eu não lembro o nome... [...] Pois é, quem é que fica desta equipe [de etnomusicólogos], trabalhando com o coletivo do samba de roda? [...] Têm vários casos [de pesquisadores] que fez [sic] dissertação de mestrado, que defendeu tese de doutorado com o samba de roda e não retornou nada, teve vários. Mas aí a gente chega num ponto, agora, que a gente diz: ‘que quem tem que dissertar somos nós, quem tem defender tese somos nós’. A gente não está mais ‘aqui’ para algumas pessoas. (ROSARIO, 2017).

Figura 5:1 – Divulgação do lançamento do livro *Preta Nagô*



Fonte: Whatsapp (2016)

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com Bruno Nettl “la etnomusicología como un todo representa un aspecto revolucionário de la cultura musical occidental” (NETTL, 2003, p. 2). Talvez por estar imbuído deste sentimento revolucionário, eu tenha escolhido exatamente este caminho profissional. A partir desta constatação, concluo que este trabalho compreende o papel da etnomusicologia hoje, tomando como exemplo as realidades políticas e culturais brasileiras e a invisibilidade desta ciência no cotidiano social. Tanto no campo da pesquisa acadêmica, quanto da prática e da produção musical, a etnomusicologia me propicia trabalhar com pessoas fantásticas, que me fazem entender melhor o ser humano, a sua música e o funcionamento desta música nas sociedades. Me fazem, também, acreditar que o mundo pode ser melhor, para todos os seres, apesar das dificuldades.

Durante o período em que fui Coordenador de Música da Funceb, meu *background* em Etnomusicologia me dava a segurança necessária para propor ações para o segmento da música na Bahia. A partir daquela breve, porém intensa, incursão “dentro” da gestão pública da cultura, passei a comparar o “pensamento” da gestão pública a partir da minha própria experiência artística no campo cultural e, sobretudo, a partir da minha bagagem em Etnomusicologia. Fiz questão de convidar sempre um - ou até dois - etnomusicólogos/as para compor as comissões de seleção dos Editais Setoriais de Música do Fundo de Cultura da Bahia (FCBA/SecultBA), as quais eu coordenava. Com isso, meu intuito era trazer para dentro daquele pensamento de gestão pública uma visão abrangente e multidisciplinar sobre a música, agregadora de valores éticos e inclusivos. Concorro, pois, com Laila Rosa (2015) quando esta afirma que devemos difundir o reconhecimento da atuação da Etnomusicologia por parte das instituições públicas.

Sei que outros colegas de área já deram importantes contribuições em trabalhos na gestão cultural em instituições públicas. Os direcionamentos levados a cargo no processo de patrimonialização do samba de roda do Recôncavo são um bom exemplo do que quero dizer. Não fosse o engajamento de etnomusicólogas e etnomusicólogos neste processo, não estaríamos aqui discutindo patrimônio, políticas públicas, produção e projetos, profissionalismos e protagonismos. E nem samba de roda, claro.

Confirmo, a partir da minha própria experiência na gestão da Funceb entre 2011-2015, que o “semblante” do gestor é mais “neutro” do que “ativo”. Ou seja, estávamos mais “ouvindo” e respondendo às demandas da sociedade do que propondo. Essa era uma postura estimulada pelos dirigentes hierarquicamente superiores a mim, naquele período de gestão governamental.

Contudo, a nível de Brasil, nós, etnomusicólogos, ainda cumprimos um papel aparentemente periférico na produção intelectual mundial. Competimos em desiguais condições com pesquisadores da Europa e dos EUA, em termos de acesso a privilégios quantitativos e qualitativos na pesquisa e em financiamentos para estas (LUHNING, TUGNY, 2016). Steven Loza (2006), por exemplo, situa o Brasil à frente da produção europeia e norte-americana, embora ainda persistam as tais condições desiguais. O projeto de globalização é um projeto capitalista e desigual (ROSA, 2015), o que é válido também para o ambiente acadêmico, especialmente na atual conjuntura política nacional.

Entendo, portanto, o papel do etnomusicólogo como um mediador entre diferentes instâncias, sejam elas comunitárias, públicas ou privadas. Este profissional deve estar capacitado para mediar tanto as relações pessoais quanto as profissionais, entre representantes daquelas instâncias mencionadas. Nós, etnomusicólogos/as, temos também a obrigação de intermediar os processos políticos que tramitam impositivamente desde as esferas de poder para os alvos destas que são comunidades e pessoas que estão na base de uma “pirâmide social” fragilmente constituída.

Por outro lado, devemos entender que esta “base” não se situa em posição de subalterna. As ações afirmativas são uma conquista, que devem ser ampliadas e perpetuadas. Mas, os conceitos de “salvaguarda” e “patrimônio” são empregados politicamente como formas de promover a profissionalização artística e a difusão internacional de grupos de samba e associações culturais no Recôncavo Baiano. Então, qual o intuito das instituições que promovem as políticas públicas para a cultura, na Bahia e no Brasil, em impulsionar “carreiras artísticas” de tais grupos, através de mecanismos de fomento a difusão musical internacional? E, existirá de fato um real esforço em identificar demandas culturais e protagonismos emergentes nas comunidades negras do Recôncavo Baiano?

Por exemplo, o mercado da produção fonográfica em torno de musicalidades populares e tradicionais é ainda um dos pequenos espaços de atuação possíveis para este profissional. Confesso que trilhar este caminho de produção musical junto a grupos das tradições populares sempre me atraiu, enquanto perspectiva de crescimento profissional e pessoal, mútuos. E é aqui onde me situo: tentando dar uma contribuição, como músico e produtor musical, estabelecendo parcerias de trabalho junto a sambadores e sambadeiras que demonstram interesse em adentrar este universo (da produção fonográfica), mas estão apenas começando a conhecer esta realidade

Finalmente, o cuidado com a criação de expectativas deve permear o trabalho. Retomando o questionamento inicial de D. Jelita Moreira – questionamento este que vejo ser gerado pelo desconhecimento das intenções políticas por detrás das ações públicas - se o samba não toca na

rádio nem na televisão, então este patrimônio não é acessível para todos/as. Aliás, talvez o patrimônio nem exista, pois “é própria a Unesco quem cria o patrimônio imaterial, quem cria os objetos de patrimonialização, no processo mesmo de patrimonializá-los”. (SANDRONI, 2010, p.386)

Nos depoimentos de João do Boi e comentários de Nando e Alumínio, é possível perceber o grau de expectativas criadas por eles, durante todo o processo de patrimonialização, institucionalização e profissionalização do samba de roda, no caso específico do Samba Chula de São Braz. Em um diálogo de Nando com Alumínio (DE SANTANA, SATURNO; 2011), no camarim do *Rasa*, em Utrecht, na Holanda, os sambadores relatam:

Nando: “E aí Alumínio, como você se sente aqui... você chegando assim na Europa [...] e ver você em todos os jornais, em todas as revistas...”

Alumínio: “Me sinto muito feliz.”

Nando: “E João do Boi [...] como é que o senhor se sente?”

João do Boi: “Eu me sinto feliz, uma alegria na minha vida, porque... é o meu trabalho. É o meu prazer que eu tenho na minha vida, alegre e satisfeita, de... ninguém no mundo, de saber (sic) que eu me chamo João do Boi! O homem da chula de São Braz, Santo Amaro da Bahia! E sou feliz nisso, graças a meu bom Deus!

Um ano antes, em Copenhague, às vésperas da apresentação do grupo na WOMEX, João do Boi confessara que “[...] o tempo agora tá é pra gente sair, pra distrair... ‘comer água’ (sic), que a gente não tem show pequeno mais não!” (SATURNO, 2010) E, ainda nas palavras de João do Boi: “corre corre, vida de artista... quem diria... quem montava no jegue, é artista agora, veja?! Leva uma vida de jegue... pra ser artista... há, há!” (SATURNO, 2011).

Perplexidade e incredulidade. Creio que estes são os sentimentos possíveis de serem traduzidos a partir dos comentários feitos pelos sambadores, quando perguntados sobre o que representam estas novidades profissionais em suas vidas.

A perplexidade está refletida nos comentários que demonstram o entusiasmo – ou, espanto –, de haver chegado a lugares onde nunca haviam imaginado, levando a poesia das chulas e a alegria dos movimentos para plateias distantes. Convites para tocar em grandes festivais, no Brasil e no exterior, longas viagens internacionais, longas filas para revistas nos embarques, filas da imigração nos desembarques, *soundchecks*, *checkins* e *checkouts*.

A incredulidade reflete-se no olhar distante, no semblante silencioso, de quem sabe que estas conquistas, por mais inacreditáveis que sejam, são passageiras, diante da realidade do retorno ao cotidiano de vida em São Braz, no Recôncavo.

Nós, etnomusicólogos e etnomusicólogas, sambadores e sambadeiras, ainda somos invisíveis.

Figura 6:1 – Samba Chula de São Braz no *backstage*, em uma das turnês internacionais



Fotografia: Cassio Nobre

REFERÊNCIAS

ACERVO ORIGENS. Disponível em: <<http://www.acervoorigens.com/2010/12/da-quixabeira-pro-berco-do-rio-23122010.html>>. Acesso em: ago. 2013.

ADORNO, Theodor W. **Indústria Cultural e Sociedade**. 5ª ed. São Paulo: Paz e terra, 2009.

AFROPOP Worldwide. Disponível em: <<http://blog.afropop.org/2010/11/womex-2010-finale.html>>. Acesso em: jun. 2010.

ANUNCIAÇÃO, Aurinda F. da. **Depoimento sobre o samba chula**. [ago. de 2008]. Entrevistadores: Ari Lima e Cassio Nobre. Mar Grande: 2008b. Arquivos em áudio mp3, estéreo, e vídeo DV. Entrevista concedida ao projeto Cantador de Chula.

ASSEBA. Institucional. Disponível em: <<http://www.asseba.com.br/institucional>>. Acesso em: jan. 2017.

ASSEBA. Blog. Disponível em: <<http://casadosambadabahia.blogspot.com.br>>. Acesso em: dez. 2016.

ASSEBA. Midiateca. Disponível em: <<http://www.asseba.com.br/midiateca>>. Acesso em: jan. 2017a.

ASSOCIAÇÃO CULTURAL CHEGANÇA DE MARUJOS FRAGATA BRASILEIRA. **Êta, Marujada!** A arte de soltar as amarras. Coordenação: Rosildo Rosário e Scheilla Gumes. Saubara: ASCMAFB/ MinC/Petrobrás, 2014.

ARACENA, Beth. Latin American Music in the history of SEM. **Ethnomusicology**. Illinois, vol. 50, n.2 50th Anniversary Commemorative Issue, p. 314-23, Spring/Summer, 2006. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/20174455>> Acesso em: 24 set. 2013.

ARAÚJO, Nelson. **Pequenos mundos**: um panorama da cultura popular na Bahia. Tomo I: O Recôncavo. Salvador: UFBA/Fundação Casa de Jorge Amado, 1986.

ARAUJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo (orgs.). **Música em debate**. Rio de Janeiro: MAUAD/FAPERJ, 2008.

ARTISTAS misturam percussão e eletrônico na última noite do Percpan: Samba, hiphop, funk e a presença de baianas animaram a plateia do festival. **O Globo**, Rio de Janeiro, 28 de ago. de 2014. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/musica/artistas-misturam-percussao-eletronico-na-ultima-noite-do-percpan-13403779#ixzz4nxw6DpYa>>. Acesso em: mar. 2017.

BADARÓ, Monique. **Publicação eletrônica** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <cassionobre@gmail.com> em jul. de 2017.

BAHIA (Estado). Secretaria de Cultura. **Cultura em Movimento - Perfil: João do Boi**. Disponível em: <<http://www.cultura.ba.gov.br/2016/08/12104/Cultura-em-Movimento-Perfil-Joao-do-Boi-.html>>. Acesso em: mar. 2017.

BAHIA (Estado). Instituto do Patrimônio Artístico Cultural. **IPAC Apresentação**. Disponível em: <<http://www.ipac.ba.gov.br/institucional/apresentacao>>. Acesso em: mar. 2016.

BAHIA (Estado). Secretaria de Cultura. **Centro de Cultura Populares e Identitárias**. Disponível em: <<http://www.cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=20>>. Acesso em: mar. 2016a.

BAHIA (Estado). Conselho Estadual de Desenvolvimento Territorial. 2015. Disponível em: <<https://territoriosculturaisbahia.wordpress.com/2015/08/20/cedeter-aprova-nova-configuracao-para-os-territorios-metropolitano-e-reconcavo/>>. Acesso em: ago. 2017.

BAHIA (Estado). Fundação Cultural do Estado da Bahia. **Relatório FUNCEB 2011-2014**. Disponível em: <<http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=9293>>. Acesso em: mar. 2015.

BAHIA (Estado). Secretaria do Planejamento. **SEPLAN Secretaria do Planejamento**. Disponível em: <<http://www.seplan.ba.gov.br>> Acesso em: fev. de 2015a.

BAHIA (Estado). Secretaria de Cultura. **Bahia Music Export**. Disponível em: <<http://www.cultura.ba.gov.br/bahiaexport/apresentacao.html>>. Acesso em: fev. 2014.

BAHIA (Estado). Secretaria de Cultura. **NOTA DE PESAR – Mestre sambador Antônio Saturno**. Disponível em: <<http://www2.cultura.ba.gov.br/2014/05/20/nota-de-pesar--mestre-sambador-antonio-saturno/>>. Acesso em: 20 mai. 2014a.

BAHIA (Estado). Fundação Cultural do Estado da Bahia. **FUNCEB Apresentação**. Disponível em: <<http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=6>>. Acesso em: jan. 2013.

BAHIA (Estado). Secretaria de Cultura. **A Secretaria**. Disponível em: <<http://www.cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=14>>. Acesso em: jan. 2012.

BAHIA (Estado). Secretaria de Cultura. **Bahia Music Export: Relatório WOMEX 2011**. 2011.

BAHIA MUSIC EXPORT. **Vol.1**. Coordenação: Monique Badaró e Gilberto Monte. Curadoria: Benjamim Taubkin. Copenhagen, Salvador: SecultBA/Funceb, 2010. 2 CDs.

BAHIA MUSIC EXPORT. **Vol.2**. Coordenação: Monique Badaró e Gilberto Monte. Curadoria: Rémy Kolpa Kopoul. Copenhagen, Salvador: SecultBA/Funceb, 2011. CD.

BAHIA MUSIC EXPORT. **Vol.3**. Coordenação: Monique Badaró e Cassio Nobre. Curadoria: Jody Gillet. Tessaloniki, Salvador: SecultBA/Funceb, 2012. CD.

BAHIA MUSIC EXPORT. **Vol.4**. Coordenação: Monique Badaró e Cassio Nobre. Curadoria: Jody Gillet. Cardiff, Salvador: SecultBA/Funceb, 2013. CD.

BAHIA MUSIC EXPORT. **Vol.6**. Coordenação: Monique Badaró e Cassio Nobre. Curadoria: Zjakki Willems. Santiago de Compostela, Salvador: SecultBA/Funceb, 2014. CD.

BARRETO, Luciana. **Sambadores e Sambadeiras da Bahia**. Santo Amaro: ASSEBA, 2015.

BARRETO, Luciana; ROSARIO, Rosildo; GUMES, Scheilla (org.). **Mulheres do Samba de Roda**. Santo Amaro: ASSEBA, 2015.

BASS CULTURE CLASH: Bahia vs London. Coordenação: Monique Badaró e Cassio Nobre. Entrevistada: Jody Gillet et ali. Bahia: SecultBA/Funceb/British Council, 2013. Vídeo digital. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?t=169&v=ssS8vpEW-ts>>

BENAZZI, João R. de S. C; DONNER, Leandro. Novas estratégias de marketing digital na música: uma investigação sobre o papel de duas ferramentas. In: SIMPÓSIO EM TECNOLOGIAS DIGITAIS E SOCIABILIDADE, 2012, Salvador. **Práticas Interacionais em Rede**, Salvador: 2012.

BIANCARDI, Emília. **Raízes Musicais da Bahia**. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo, 2000.

BLACKING, John. Identifying Processes of Musical Change. **The World of Music**, 28, 1, p. 3-15, 1986.

BRASIL (País). Fundação Cultural Palmares. **Editais**. Disponível em: <<http://www.palmares.gov.br>> Acesso em: mar. 2016.

BRASIL (País). Fundação Nacional das Artes. **A Funarte**. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br>>. Acesso em: mar. 2015.

BRASIL (País). Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Patrimônio Imaterial**. Disponível em: <<http://www.iphan.gov.br>>. Acesso em: mar. 2014.

BRASIL (País). Ministério da Cultura. **O Ministério**. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/o-ministerio>> Acesso em: mar. 2013.

BRASIL (País). Fundação Nacional das Artes. **Catálogo Digital**: International Arts Festival Europalia Brasil Música. v. 2. Rio de Janeiro: Funarte/MinC, 2012.

BRAZIL - CANDOMBLÉ DE ANGOLA. **Afro-Brazilian ritual music**. Coordenação: Xavier Vatin. Paris: Maison des Cultures du Monde, 1999. CD.

BRAZILIAN SAMPLER CD FROM BAHIA. Londres: Songlines, 2010. CD.

BULE-BULE. **Licutixo**. Salvador: Pentagrama/Associação Cultural Umbigada/MinC/Petrobrás, 2006. CD

CAMPOS, Lucia. Sauvegarder une pratique musicale? Une ethnographie du samba de roda à la World Music Expo. **Cahiers d'ethnomusicologie**, vol 24. 2011. Disponível em: <<https://ethnomusicologie.revues.org/1753>>. Acesso em: nov. 2016.

CAMPOS, Wagner; DÖRING, Katharina. **Samba de viola do Recôncavo Baiano**: grupo de Samba Chula Os Filhos da Pitangueira. Brasília: SESC-DN, 2006.

CANAS, Tania. Diversity is a white word. ArtsHub. In: INTERNATIONAL SOCIETY FOR PERFORMING ARTS CONGRESS, 2016, Melbourne. **‘Reimagining’** Melbourne: 2016.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**. São Paulo: EDUSP, 2008.

CANTADOR DE CHULA: esse canto é meu. Disponível em:
<<http://cantadordechula.wordpress.com>>. Acesso em: jan. 2010.

CANTADOR DE CHULA. Coordenação: Katharina Doring. Produção musical: Tadeu Mascarenhas. Direção: Marcelo Rabelo. Pesquisa: Ari Lima e Cassio Nobre. Salvador: Associação Cultural Umbigada/MinC/Avon Cultura de Vida, 2009. 2 CDs, 1 DVD.

CANTADOR DE CHULA. Direção: Marcelo Rabelo. Salvador: Associação Cultural Umbigada/MinC/Avon, 2009. DVD.

CAPOEIRA, SAMBA, CANDOMBLÉ. Coordenação: Tiago de Oliveira Pinto. Berlim: Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, 1991. CD.

CARMO, Raiana M. L. **A Política de Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial em seus impactos no Samba de Roda do Recôncavo Baiano**. 2009. 125 f. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia) – PPGMUS, UFBA, Salvador, 2009.

CARNEIRO, Edison. **Candomblés da Bahia**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1969.

CAROSO, Luciano. A disseminação do lundu “Isto é bom”: um estudo comparativo de gravações e de registros gráficos. **Ictus**, Salvador, 07, 2006. Disponível em:
<http://www.manuka.com.br/isto_eh_bom.pdf>. Acesso em: jun. 2008.

CARTILHA DO SAMBA CHULA. Coordenação: Katharina Doring. Produtor musical: Tadeu Mascarenhas. Salvador: Associação Cultural Umbigada/ Natura/SecultBA, 2016. 2 CDs, 1 DVD.

CARVALHO, José J; SEGATO, Rita L. Sistemas abertos e territórios fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais. **Série Antropologia 164**, Brasília, 1994.

CARVALHO, José J. O olhar etnográfico e a voz subalterna. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, n7. P. 107-147, jul. de 2001.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972.

CASTRO, Armando A. Música e economia criativa na Bahia contemporânea. **Bahia Análise & Dados: Economia Criativa**, Salvador, v. 22, n. 4, out-dez. 2012.

CAVALCANTI, Maria L. V. C.; FONSECA, Maria C. L. **Patrimônio Imaterial no Brasil: Legislação e Políticas Estaduais**. Brasília: Unesco, Educarte, 2008.

CIDADE DAS MULHERES. Direção: Lázaro Faria. Brasil: X-Filmes, 2005. DVD.

COHN, Sergio; FERRON, Fabio Maleronka. Gilberto Gil: Ministro da Cultura (2003-2008). In: POSSOLO, Hugo; TOLENTINO, Eduardo; YAMAMOTO, Fernando (Org.).

Produção Cultural no Brasil. São Paulo: Azougue Editorial/MinC, 2011. Disponível em: <<http://www.producaocultural.org.br/videos/baixe-a-integra-das-entrevistas-do-producao-cultural-no-brasil-pdf>>. Acesso em: mar. 2015.

CONCEIÇÃO, Antônio R da. **Palestra de Bule Bule sobre samba de roda.** [mar. de 2006]. Salvador: CMS, 2006. Arquivo em áudio mp3, estéreo.

CONCEIÇÃO, Edjanara M. **“Corre a roda mulher, corre a roda, o homem não sabe correr. Corre a roda mulher, corre a roda, a vida do homem é beber”:** Identidades e performances de gênero nos grupos de samba de roda “Filhos do Paraguai/Segura VéIa” e “Filhos de Dona Cadú”. 2016. 124 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, CAHL, UFRB, Cachoeira, 2016.

COOK, Bruna A. **Vermelho:** o bairro boêmio e a música independente de Salvador entre 1990 e 2015. 2016. 48 f. Monografia (Graduação em Produção Cultural) – Faculdade de Comunicação, UFBA, Salvador, 2016.

COUTER, Leo; JONES, Richard. **Como gravar suas músicas e colocar na internet.** Barueri: Girassol Brasil Edições LTDA, 2009.

CRUZ, Joselita M. da. **Depoimentos sobre a infância e brincadeiras de roda** 2011. [ago. de 2011]. Participantes: Lydia Hortélio, Katharina Döring, Eloisa Domenici, Cassio Nobre, Rosildo Rosário. Saubara, Kaonge, Opalma; 2011. Arquivos em áudio mp3, estéreo, e vídeo HD.

CRUZ, Joselita M. da. **Depoimentos sobre o samba de roda e registros de exemplos musicais em áudio.** [fev. de 2010]. Participantes: Cassio Nobre, Luciana Barreto, grupo Samba de Raparigas, Ailton Martins e Dona Nicinha. Tibagi: 2010. Arquivos em vídeo HD. Depoimentos concedidos durante o Festival Paranaense de Samba.

CRUZ, Joselita M. da. **Depoimento sobre o samba chula e registro de exemplos musicais.** [set. de 2008]. Entrevistadores: Ari Lima e Cassio Nobre. Saubara: 2008a. Arquivos em áudio mp3, estéreo, e vídeo DV. Entrevista concedida ao Projeto Cantador de Chula.

CRUZ, Joselita M. da. **Depoimento sobre o samba chula e registro de exemplos musicais.** [ago. de 2008]. Entrevistadores: Ari Lima e Cassio Nobre. Saubara: 2008b. Arquivos em áudio mp3, estéreo, e vídeo DV. Entrevista concedida ao Projeto Cantador de Chula.

DA CRUZ, José Humberto. **Depoimento sobre a viola machete no samba chula e registro de exemplos musicais.** [nov. de 2010]. Entrevistador: Cassio Nobre. São Francisco do Conde: 2010. Arquivos em áudio WAV, estéreo, e em vídeo HD. Entrevista concedida ao Projeto CD Viola de Arame.

DA CRUZ, José Humberto. **Depoimento sobre a viola machete no samba chula e registro de exemplos musicais.** [abr. de 2010]. Entrevistadores: Cacai Nunes e Cassio

Nobre. São Francisco do Conde: 2010a. Arquivos em áudio mp3, estéreo, e em vídeo HD. Entrevista concedida ao Projeto Um Brasil de Viola.

DA CRUZ, José Humberto. **Depoimento sobre a viola machete no samba chula e registro de exemplos musicais**. [ago. de 2008]. Entrevistadores: Ari Lima e Cassio Nobre. São Francisco do Conde: 2008. Arquivos em áudio mp3, estéreo, e vídeo DV. Entrevista concedida ao Projeto Cantador de Chula.

DA QUIXABEIRA PRO BERÇO DO RIO. Produtor: Bernard Von Der Weid. Salvador: 1992. CD.

DE SANTANA, Fernando. **Depoimentos sobre o samba de roda e o samba chula**. [fev. de 2012]. Participantes: Cassio Nobre, Tadeu Mascarenhas, João Saturno, Antônio Saturno e o Grupo Samba Chula de São Braz. Londres: 2012. Arquivos em vídeo HD. Depoimentos concedidos durante a Feira Destinations – The Holiday and Travel Show 2012.

DE SANTANA, Fernando. **Depoimentos sobre o samba de roda e o samba chula**. [dez. de 2011]. Participantes: Cassio Nobre, Katharina Doring, João Saturno, Antônio Saturno e o Grupo Samba Chula de São Braz. Bruxelas, Rotterdam, Utrecht: 2011. Arquivos em vídeo HD. Depoimentos concedidos durante o Festival Europalia-Brasil 2011.

DE SANTANA, Fernando. **Depoimentos sobre o samba de roda e o samba chula**. [out. de 2010]. Participantes: Cassio Nobre, Katharina Doring, João Saturno, Antônio Saturno, Tadeu Mascarenhas e o Grupo Samba Chula de São Braz. Copenhague: 2010. Arquivos em vídeo HD. Depoimentos concedidos durante a Feira WOMEX 2010.

DE SANTANA, Fernando. **Depoimentos sobre o samba chula**. [abr. de 2009]. Participantes: Cassio Nobre, Katharina Doring, João Saturno, Antônio Saturno, Tadeu Mascarenhas e o Grupo Samba Chula de São Braz. São Braz: 2009. Arquivos em áudio mp3, estéreo. Depoimentos concedidos durante o Projeto de gravação do CD Quando dou minha risada, há, há.

DE SANTANA, Fernando. **Depoimento sobre a viola machete no samba chula**. [ago de 2008]. Participantes: Ari Lima e Cassio Nobre. São Francisco do Conde: 2008. Arquivos em áudio mp3, estéreo, e vídeo DV. Entrevista concedida ao Projeto Cantador de Chula.

DÖRING, Katharina. **Publicação eletrônica** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <cassionobre@gmail.com> em jul. de 2017.

DÖRING, Katharina. **Cantador de Chula: o Samba antigo do Recôncavo Baiano**. Salvador: Editora Pinaúna, 2016.

DÖRING, Katharina; NOBRE, Cassio. **A Cartilha do Samba Chula**. Salvador: Associação Cultural Umbigada/Natura/SecultBA. 2016.

DÖRING, Katharina; NOBRE, Cassio. **O Samba Chula em tempos pós-modernos: Desde o Immaterial Cultural Heritage até o cenário World Music**. 2014 (inédito)

DÖRING, Katharina. Samba de Roda: visibilidade, consumo cultural e estética musical. In: **Revista Pontos de Interrogação**, Alagoinhas, v. 3, n. 2, jul./dez. 2013.

DÖRING, Katharina. O Samba da Bahia: Tradição pouco conhecida. **Ictus**, Salvador, n. 5, p. 69-92, 2004.

DOS SANTOS, Celino. **Depoimento sobre a viola machete no samba chula e registro de exemplos musicais**. [fev 2017]. Entrevistadores: Betão Aguiar e Cassio Nobre. Terra Nova: Casa do Samba Mestre Celino, 2017. Arquivos em áudio WAV e mp3, estéreo. Entrevista concedida ao Projeto Mestres Navegantes Edição Bahia.

DOS SANTOS, Celino. **Depoimentos sobre a viola machete, práticas tradicionais e registro de exemplos musicais**. [jun de 2015]. Entrevistador: Cassio Nobre. Terra Nova: 2015. Arquivos em áudio WAV, estéreo, e em vídeo HD. Entrevista concedida ao Projeto Violeiros de Machete.

DOS SANTOS, Celino. **Palestra sobre a viola machete, práticas tradicionais e registro de exemplos musicais**. [mar de 2015]. Mediador: Cassio Nobre. São Paulo: SESC-CPF, 2015a. Arquivos em áudio mp3, estéreo. Depoimentos concedidos ao Centro de Pesquisa e Formação do SESC-SP.

DOS SANTOS, Celino. **Depoimentos sobre a viola machete, práticas tradicionais e registro de exemplos musicais**. [ago de 2012]. Mediador: Cassio Nobre. Santo Amaro: Casa do Samba, 2012. Arquivos em vídeo HD. Entrevista concedida ao Projeto Oficinas de Viola de Machete.

DOS SANTOS, Celino. **Palestra sobre a tradição e transformação na viola machete**. [mai. de 2012]. Mediador: Cassio Nobre. Belo Horizonte: 2012a. Arquivo em vídeo HD. Palestra apresentada no II Seminário Voa Viola.

DOS SANTOS, Celino. **Depoimentos sobre a viola machete, práticas tradicionais e registro de exemplos musicais**. [mai. de 2012]. Entrevistador: Cassio Nobre. Belo Horizonte: 2012b. Arquivos em vídeo HD. Depoimentos concedidos durante o II Seminário Voa Viola.

FALCÓN, Bárbara. **O reggae de Cachoeira**: produção musical em um porto atlântico. Coleção Sons da Bahia, V.3. Salvador: Pinaúna, 2012.

FELD, Steven; KEIL, Charles. **Music Groves**. Chicago, 1994.

FILHO, Luiz V. **O Negro na Bahia**: Um ensaio clássico sobre a escravidão. Salvador: EDUFBA, 2008.

FILHOS DE NAGÔ. **Viola Velha**. Salvador: Estúdio WR, Emergentes da Madrugada, 2004. CD.

FREITAS, Any Manuela. dos S. N. **Depoimento sobre políticas públicas para a produção fonográfica no samba de roda do Recôncavo Baiano e o papel da Etnomusicologia**. [mar. de 2017]. Entrevistador: Cassio Nobre. Acupe: 2017. Arquivo em áudio WAV e mp3, estéreo. Entrevista concedida ao Projeto de Pesquisa de Doutorado Samba Chula enquanto World Music.

FREITAS, Dalva Damiana de. **Depoimento sobre o samba de roda e ternos de reis e registro de exemplos musicais**. [fev. de 2017]. Entrevistadores: Betão Aguiar e Cassio

Nobre. Cachoeira: 2017. Arquivos em áudio mp3, estéreo, e vídeo HD. Entrevista concedida ao Projeto Mestres Navegantes Edição Bahia.

FREITAS, Dalva Damiana de. **Depoimento sobre a viola no samba de roda**. [abr. de 2007]. Entrevistador: Cassio Nobre. Cachoeira: 2007. Arquivos em áudio mp3, estéreo, e em vídeo DV. Entrevista concedida ao Projeto de Pesquisa de Mestrado Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano.

GARCIA, Antonia dos S; GARCIA JR., Afrânio R. (Org.). **Relações de Gênero, Raça, Classe e Identidade Social no Brasil e na França**. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013.

GARCIA, Sônia M. Chada. **A Música dos Caboclos nos candomblés baianos**. Salvador: EDUFBA/FGM, 2006.

GARCIA, Sônia M. Chada. Solene para Boiadeiro: um caso de mudança musical. **Ictus**, Salvador, 4, p. 44-56, dez. 2002.

GARCIA, Sônia M. Chada. Um Repertório Musical de Caboclos no Seio do Culto aos Orixás, em Salvador da Bahia. **Ictus**, Salvador, 3, p. 109-124, dez. 2001.

GARCIA, Sônia M. Chada. A música dos caboclos: O Ilê Axé Dele Omí. In: **Fundamentos da Educação Musical**. Salvador: ABEM. p. 266-270, 1998.

GIL, Gilberto. **Palestra sobre o samba de roda e o patrimônio imaterial**. [set. de 2007]. Santo Amaro: Casa do Samba, 2007. Arquivo em áudio mp3, estéreo, e em vídeo DV. Inauguração da Casa do Samba.

GRAEFF, Nina. **Os Ritmos da Roda**: Tradição e transformação no samba de roda. Salvador: EDUFBA, 2015.

GUERREIRO, Goli. Lá vem a Bahia na palma da mão. In: *Jornal Musical*, [S.I.], 2006.

GUMES, Scheilla; ROSARIO, Rosildo (Orgs.). **Êta, Marujada!** - A arte de soltar as amarras. ASCMAFB / Petrobrás, 2014.

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**. 10^a Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Feminist studies**, 14 (3), 1988.

IYANAGA, Michael Z. Why Saints Love Samba: A Historical Perspective on Black Agency and the Rearticulation of Catholicism in Bahia. **Black Music Research Journal**, Center for Black Music Research - Columbia College Chicago and University of Illinois, v. 35, n. 1, pp. 119-147, 2015. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/10.5406/blacmusiresej.35.1.0119>>. Acesso em: mar. 2017.

IYANAGA, Michael Z. An Afternoon with Angela Lühning: On Brazilian Ethnomusicology, Pushing the Limits of Academia, Community Inclusion, and Other Issues of Happenstance. **Ethnomusicology Review**, Los Angeles, UCLA, v. 20, 2013. Disponível em: <<http://ethnomusicologyreview.ucla.edu/content/afternoon-angela-luehning-brazilian>>. Acesso em: fev. 2017.

IYANAGA, Michael Z. O reestudo e a etnomusicologia brasileira: três lições teóricas a partir de uma volta à Bahia de Ralph Wadley. **Música e cultura: revista da ABET**, v. 8, n. 1, p. 109-120, 2013a. Disponível em: <<http://musicaecultura.abetmusica.org.br/>>. Acesso em: fev. 2017.

IYANAGA, Michael Z. Samba de Caruru da Bahia. Tradição pouco conhecida. **Ictus**, Salvador, v. 11, n. 2, p. 120-150, 2010.

JANOTTI Jr, Jeder. Apresentação. In: JANOTTI; LIMA; PIRES (org.). **Dez anos a mil: Mídia e Música Popular Massiva em Tempos de Internet**. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011, p. 5-8.

JESUS, Aurino de. **Depoimento sobre a viola machete no samba chula e registro de exemplos musicais**. [fev. de 2017]. Entrevistadores: Betão Aguiar e Cassio Nobre. Maracangalha: 2017. Arquivos em áudio WAV e mp3, estéreo. Entrevista concedida ao Projeto Mestres Navegantes Edição Bahia.

JESUS, Aurino de. **Depoimento sobre a viola machete, práticas tradicionais e registro de exemplos musicais**. [jun de 2015]. Entrevistador: Cassio Nobre. Maracangalha: 2015. Arquivos em áudio WAV, estéreo, e em vídeo HD. Entrevista concedida ao Projeto Violeiros de Machete.

JESUS, Aurino de. **Depoimento sobre a viola machete, práticas tradicionais e registro de exemplos musicais**. [jan de 2010]. Entrevistadores: Cassio Nobre e Wallace Nogueira. Maracangalha: 2010. Arquivos em vídeo HD. Entrevista concedida ao Projeto de Documentário Samba na Prima.

JESUS, Aurino de. **Depoimento sobre a viola machete, práticas tradicionais e registro de exemplos musicais**. [set. de 2008]. Participantes: Katharina Döring, Cassio Nobre e Tadeu Mascarenhas. Maracangalha: 2008. Arquivos em áudio mp3, estéreo, e vídeo DV. Entrevista concedida ao Projeto Cantador de Chula.

JESUS, Aurino de. **Depoimento sobre a viola no samba chula e registro de exemplos musicais**. [nov. de 2007]. Entrevistador: Cassio Nobre. Maracangalha: 2007. Arquivos em vídeo DV. Entrevista concedida ao Projeto de Pesquisa de Mestrado Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano.

JOBIM, Caio. **Publicação eletrônica** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <cassionobre@gmail.com> em mai. de 2016.

JUNIOR, FRANCISCO A. COUGO. Os riscos do disco: A valorização do objeto-disco na relação entre História e Música. **Dossiê História e Literatura**, v. 8, n. 11, 2011.

KIEFFER, Anna Maria. Apontamentos musicais dos viajantes. **Revista Usp**, São Paulo, p.134-141, jun./ago. 1996.

KOTARBA, Joseph; VANNINI, Phillip. **Understanding society through popular music**. London and NewYork: Routlege, 2009.

KRSTULOVIC, Rosa C. L. **A transmissão do patrimônio cultural imaterial: o samba de roda do recôncavo baiano**. 2016. 179 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – PPGMS, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2016.

KUBIK, Gerhard. **Theory of African Music**. v.1. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2010.

KUBIK, Gerhard. **Theory of African Music**. v.2. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2010.

KUBIK, Gerhard. O Intercâmbio cultural entre Angola e Portugal no domínio da música desde o século XVI. In: CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan. (Coord.). **Portugal e o mundo – o encontro de culturas na música**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.

KUBIK, Gerhard. Angola traits in black music games and dances of Brazil: a study of African cultural extensions overseas. **Estudos de Antropologia Cultural**, Lisboa, 10. Junta de Investigações Científicas do Ultramar/Centro de estudos de Antropologia Cultural, 1979.

LASSITER, Luke Eric, 2005. Collaborative Ethnography and Public Anthropology. **Current Anthropology**, v. 46, n. 1, fev. de 2005.

LEME, Mônica. “Segure o Tchan!”: identidade na “axé-music” dos anos 80 e 90. **Cadernos do Colóquio**, 2001.

LIMA, Ari. Trajetórias e personalidades do canto do samba chula baiano. In: **Estéticas da oralidade: Cantos, danças, fé e tesouros do povo**. Crato: Pindorama Record's, 2013. p. 1-325.

LIMA, Ari. Funkeiros, Timbaleiros e Pagodeiros: notas sobre juventude e música negra na cidade de Salvador. **Cad. Cedes**, Campinas, v. 22, n. 57, ago. de 2002, p. 77-96. Disponível em: <<http://www.cedes.unicamp.br>>. Acesso em: mai. 2017.

LIMA, Rodrigo B. **Depoimento sobre produção fonográfica e processos de transmissão oral**. [fev. de 2017]. Participantes: Cassio Nobre, Betão Aguiar, João do Boi, Carlos Milvaldo. São Braz: 2017. Arquivos em áudio WAV e mp3, estéreo. Entrevista concedida ao Projeto de Pesquisa de Doutorado Samba Chula enquanto World Music.

LORDELO, Petry R. **Post no Facebook**. Disponível em: <<https://www.facebook.com/petry.lordelo/posts/10210879184766733>>. Acesso em: 16 out. 2016.

LORDELO, Petry R. **O Samba Chula de Cor e salteado em São Francisco do Conde / Bahia: cultura populá e educação não-escolá para além da(o) capitá.** 2009. 198 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – FAGED, UFBA, Salvador, 2009.

LOW, Setha M.; MERRY, Sally Engle, 2010. Engaged Anthropology: Diversity and Dilemmas An Introduction to Supplement 2. **Current Anthropology**, v. 51, Supplement 2, out. 2010.

LOZA, Steven. Challenges to the Americaeurocentric Ethnomusicological Canon: Alternatives for graduate Readings, Theory and Method. **Ethnomusicology**. Illinois, vol. 50, n.2 50th Anniversary Comemorative Issue, p. 360-71, Spring/Summer, 2006. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/20174460>>. Acesso em: 24 set. 2012.

LUBISCO, Nídia M. L.; VIEIRA, Sônia C. **Manual de Estilo Acadêmico**. 5ª ed. Salvador: EDUFBA, 2013.

LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela P. (ed.). Ethnomusicology in Brazil. **The world of music** (new series), v. 5, Issue 1, VWB: Berlin, 2016.

LÜHNING, Angela et alli. Análise de formação dos etnomusicólogos no Brasil: constatações iniciais. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 23, Natal. **Anais eletrônico**. Natal: UFRN, 2013. Disponível em: <www.annpom.com.br/congressos>. Acesso em: set. 2013.

LÜHNING, Angela. Sustentabilidade de patrimônios musicais e políticas públicas a partir de experiências e vivências musicais em bairros populares. **Música e Cultura: revista da ABET**, vol. 8, n. 1, p. 44-58, 2013. Disponível em: <<http://musicaecultura.abetmusica.org.br/>>. Acesso em: abr. 2017.

LÜHNING, Angela. Etnomusicologia brasileira como etnomusicologia participativa: inquietudes em relação às músicas brasileiras. In: QUEIROZ, Rubem Caixeta de; TUGNY, Rosângela P. de (Org.). **Músicas africanas e indígenas no Brasil**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 37-55.

LÜHNING, Angela. Os sons da Bahia. Pesquisa etnomusicológica. **Revista da Bahia**, Salvador, v. 32, n. 39, p.38-48, 2004.

LÜHNING, Angela. Música: coração do candomblé. **Revista USP**, p. 115-124, 1990.

MULHERES DO SAMBA DE RODA. Coordenação: Rosildo Rosário e Luciana Barreto. Santo Amaro: Asseba/Ipac/SecultBA, 2015. Digital. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Suq9E24YQwI>>

MULHERES DO SAMBA DE RODA. Coordenação: Luciana Barreto. Santo Amaro: ASCMAFB/Asseba/SecultBA/Ipac, 2015.

MÚSICA DO BRASIL: Música para terminar em samba. Diretores: Hermano Vianna e Ernesto Baldan. Brasil: MTV, 2000. Digital. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9q7xnWMLGrQ&t=1217s>>

MARIANO, Agnes. Batucada Brasileira. **Correio da Bahia**. Salvador, 22 de set. de 2002. Disponível em: <<http://historiasdopovonegro.wordpress.com/talento/batucada-brasileira/>>. Acesso em: mar. 2008.

MARQUES, Francisca H. **Festa da Boa Morte e Glória**: ritual, música e performance. 2008. 318 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – PPGAS, USP, São Paulo, 2008.

MARQUES, Francisca H. Educação comunitária com prática de Etnomusicologia aplicada reflexões sobre uma experiência no Recôncavo Baiano. **Revista USP**, São Paulo, n.78, p. 130-138, jun./ago. 2008.

MARQUES, Francisca H. **Samba de Roda em Cachoeira, Bahia**: uma abordagem etnomusicológica. 2003. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - UFRJ, Rio de Janeiro, 2003. MARTINS, Eunice. **Depoimento sobre o miudinho**. [jun. de 2015].

Entrevistadores: Milton Primo e Cassio Nobre. Terra Nova: 2015. Arquivos em áudio em mp3, estéreo. Entrevista concedida ao Projeto Cartilha do Samba Chula.

MARTINS, Eunice. **Registro de exemplo musical (samba de caboclo)**. [jul. de 2014].

Entrevistador: Cassio Nobre. Erfurt, Alemanha: 2014. Arquivos em vídeo HD. Depoimento concedido durante o Festival Lange Nacht der Musikkulturen.

MARTINS, Eunice. **Depoimento sobre a viola no samba de roda e registro de exemplos musicais.** [mar. de 2012]. Entrevistador: Cassio Nobre. Santo Amaro: 2012. Arquivos em áudio WAV, estéreo. Entrevista concedida ao Projeto Samba de Nicinha e Raízes de Santo Amaro.

MARTINS, Eunice. **Depoimento sobre a viola no samba de roda e registro de exemplos musicais.** [abr. de 2011]. Entrevistador: Cassio Nobre. Santo Amaro: 2011. Arquivos em áudio WAV, estéreo, e em vídeo HD. Entrevista concedida ao Projeto Samba de Nicinha e Raízes de Santo Amaro

MARTINS, Eunice. **Depoimentos sobre o samba de roda.** [fev. de 2010]. Participantes: Cassio Nobre, Luciana Barreto, grupo Samba de Raparigas e Ailton Martins. Tibagi: 2010. Arquivos em vídeo HD. Depoimentos concedidos durante o Festival Paranaense de Samba.

MASCARENHAS, João Gilberto P. **A representação do cotidiano no samba chula do recôncavo baiano:** as letras da chula e o grupo de samba chula de São Braz. 2014. 136 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – FFCH, UFBA, Salvador, 2014.

MEMÓRIAS DO RECÔNCAVO: Besouro e outros capoeiras. Direção: Pedro Abib. Salvador: MinC, 2008. Digital. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=gvP42zM5axM>>

MENDES, Roberto; JÚNIOR, Waldomiro. **Chula:** Comportamento traduzido em canção. Salvador: Fundação ADM, 2008.

MENDES, Roberto. **Depoimento sobre o samba chula e a viola machete.** [abr. de 2007]. Entrevistador: Cassio Nobre. Salvador: 2007. Arquivo em áudio mp3, e em vídeo DV. Entrevista concedida ao Projeto de Pesquisa de Mestrado Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano.

MENDONÇA, Gismália M. **Manual de Normalização para Apresentação de Trabalhos Acadêmicos.** Salvador: UNIFACS, 2009.

MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of Music.** Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964.

MESTRES NAVEGANTES – EDIÇÃO BAHIA. **Vol. 1.** Produção: Betão Aguiar. Curadoria: Bule Bule e Cassio Nobre. Salvador: Zapipa Produções/Natura/SecultBA, 2017. 2 CDs.

MISZPUTEN, Francis. **Patrocínio a Cultura:** Do marketing cultural a responsabilidade social. 2014. 82 f. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais) – CPDOC, FGV, Rio de Janeiro, 2014.

MOORE, Allan F. Introduction. In: MOORE, Allan F. (ed.). **Analyzing Popular Music.** Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p.1-15.

MORAES, Manoel. Machete, Rajão, Viola de Arame, Viola Francesa. Revista Xarabanda, Madeira, n. 12. Associação cultural, 1997.

MOTA, Fabricio. **Guerrei@s do Terceiro Mundo: Identidades Negras na Música Reggae da Bahia**. Coleção Sons da Bahia, v.2. Salvador: Pinaúna, 2012.

MOTT, Luis R. B. **Escravidão, Homossexualidade e Demonologia**. São Paulo: Ícone, 1988.

MUKUNA, Kazadi Wa. Sobre a busca da verdade na Etnomusicologia: um ponto de vista. **Revista USP**, São Paulo, n. 77, p. 12-23, março/maio de 2008.

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

MUNGIE, Billy; TUNSTILL, Guy; ELLIS, Catherine J. Coming Together as One. **The world of music**. n. 36 (1), p. 93-103, 1994.

MUSEU AFRO BRASIL. Homenagem a Antonio Saturno (Seu Alumínio).

Disponível em: <[http://www.museuafrobrasil.org.br/noticias/detalhe-noticia/2014/06/05/homenagem-a-antonio-saturno-\(seu-alum%C3%ADnio\)](http://www.museuafrobrasil.org.br/noticias/detalhe-noticia/2014/06/05/homenagem-a-antonio-saturno-(seu-alum%C3%ADnio))>. Acesso em: jun. 2014.

NKETIA, J. H. Kwabena. **The music of Africa**. New York / London: W.W. Norton & Company, 1974.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 20, n. 39, 2000.

NETTL, Bruno. Reflexiones sobre el siglo XX: el estudio de los ‘Otros’ y de nosotros como etnomusicólogos. **Revista Transcultural de Musica**. 7. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/trans7/nettl.htm>>. Acesso em: out. 2006.

NOBRE, Cassio. **Viola meu Bem: violas e violeiros nos sambas do Recôncavo**. Salvador: Couraça. 2021.

NOBRE, Cassio; VATIN, Xavier. **Memórias Afro-Atlânticas**: as gravações de Lorenzo Turner na Bahia (1940-1941). Vol. 2. Salvador: Couraça. 2020.

NOBRE, Cassio; VATIN, Xavier. **Memórias Afro-Atlânticas**: as gravações de Lorenzo Turner na Bahia (1940-1941). Salvador: CADON/Petrobrás, 2017.

NOBRE, Cassio. “Pós-patrimonialização e produção fonográfica no samba de roda do Recôncavo Baiano: o papel da etnomusicologia engajada.” In: **Estudando o samba: estudos transdisciplinares sobre os sambas**. Revista Pontos de Interrogação, v.8, n.2, jul-dez. 2018.

NOBRE, Cassio. Músicas, territórios e identidades: políticas públicas para a música e seu alcance na gestão pública da cultura na Bahia atual. In: VI SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS. Rio de Janeiro. **Anais eletrônico**. Rio de Janeiro: FBN, 2015.

NOBRE, Cassio. Viola Machete in The Recôncavo Baiano: Perspectives beyond the borders of Traditional Samba de Roda and World Music. In: VI INTERNATIONAL DOCTORAL WORKSHOP IN ETHNOMUSICOLOGY, 6, 2014, Hildesheim. **Sixth International Doctoral Workshop in Ethnomusicology**. Hildesheim: University of Center for World Music at the University of Hildesheim & Hannover University of Music, Drama and Media, 2014. Disponível em: <https://www.uni-hildesheim.de/media/presse/2014_Doktorandenworkshop_CWM_Uni_Hildesheim_Musik.pdf>. Acesso em: out. 2014.

NOBRE, Cassio. Viola Machete from Samba Chula. In: SOCIETY FOR ETHNOMUSICOLOGY 58TH ANNUAL MEETING (SEM), 58, 2013, Indianápolis. **African-Brazilian Musical Traditions from Bahia, Brazil: Facing contemporaneous approaches to research, preservation and performance of Samba de Roda of The Recôncavo**. Indianápolis: University of Indiana / The Society for Ethnomusicology, 2013. Disponível em: <http://www.indiana.edu/%7Esemhome/2013/pdf/Abstract_110613.pdf>. Acesso em: dez. 2013.

NOBRE, Cassio. Samba de Viola Machete: considerações sobre tradição e transformação no Samba de Roda do Recôncavo Baiano. In: MOURA, Carlos A. (Coord.). **Diversidade Cultural Afro-Brasileira - Ensaios e Reflexões**. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2012.

NOBRE, Cassio. (Coord.). **Oficinas de Viola Machete**. Santo Amaro: ASSEBA/IPHAN, 2012a.

NOBRE, Cassio. Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano. **Pacific Review of Ethnomusicology**, Los Angeles, UCLA, v. 14. Fall, 2009.

NOBRE, Cassio. **Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano**. 2008. 181 f. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia) – PPGMUS, UFBA, Salvador, 2008.

NUNES, Erivaldo S. **Cultura Popular no Recôncavo Baiano**: a tradição e a modernização no samba de roda. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, UFBA, Salvador, 2002.

OCHOA, Ana Maria. El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música. **Revista Transcultural de Música**, n. 6, 2002.

OLIVEIRA, Humberto; PERAFRAN, Mireya E.V. **Território e Identidade**. Salvador: SecultBA, 2013.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Vivemos o melhor e o pior de todos os tempos: uma conversa com Gerald Seligman, Diretor Geral da World Wide Music Expo (WOMEX). **Revista USP**, São Paulo, n.77, p. 112-124, março/maio, 2008.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Ruídos, timbres, escalas e ritmos: sobre o estudo da música brasileira e do som tropical". **Revista USP**, São Paulo, n.77, p. 98-111, março/maio, 2008a.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Etnomusicologia: da música brasileira à música mundial. **Revista USP**, São Paulo, n.77, p. 06-11, março/maio, 2008b.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. 100 anos de Etnomusicologia - e a “Era Fonográfica” da disciplina no Brasil. II ENCONTRO DA ASSOCIACAO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, Salvador. **Anais**. Salvador: UFBA, 2005.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Som e música - Questões de uma Antropologia Sonora. **Revista de Antropologia**. São Paulo, USP, v. 44, n. 1, p. 221 – 286, 2001.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. **África: Revista do Centro de Estudos Africanos**. n. 22, 23, p. 87-109, 1999.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. **Capoeira, Samba, Candomblé**: Afro-brasilianische Musik im Recôncavo, Bahia. Berlim: Staatliche Museen/Preussischer Kulturbesitz, 1991.

O SAMBA DE D. DALVA: Samba de Roda Suerdieck. Disponível em: <http://sambasuerdieck.zip.net/arch2008-12-28_2009-01-03.html>. Acesso em: fev. 2017.

O SAMBA DE RODA NA PALMA DA MÃO. Direção: Jorge Pacoa. Salvador: 2008. Digital: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=06Ta7QRjrUA>>

O SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO BAIANO. Brasília: Iphan, 2005. Digital. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=g94WjK9WOew&feature=youtu.be>>

OS TINCOÃS. **Os Tintoãs**. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1973. LP.

PARÉS, Luis Nicolau. O Processo de Crioulização no Recôncavo Baiano (1750-1800). **Afro-Ásia**, n. 33, p. 87-132, 2005.

PELLEGRINO FILHO, Antonio Roberto. Patrimônio Cultural Imaterial. In: RUBIM, Antonio A. C. (Org.). **Cultura e Políticas Culturais na Bahia**. Itajaí: Casa Aberta, 2016. p. 233-255.

POR CIMA DO MEDO CORAGEM: Tia Jelita do Samba. Direção: Rosa Claudia Lora. Brasil: 2016. Digital. Disponível em: <<https://youtu.be/ViLIItmtxeU4>>

PLATAFORMA DE LANÇAMENTO. Disponível em: <<http://plataformadelancamento.com.br>>. Acesso em: fev. 2013.

PROJETO OFICINA DE VIOLA MACHETE. Coordenação: Asseba. Santo Amaro: Asseba/MinC/Petrobrás, 2013. Digital. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rE6ZJ_HYliY>

QUIXABEIRA: da roça para a indústria cultural. Coordenador: Paolo Marconi. Salvador: Irdeb, 1998. VHS.

QUIXABEIRA DE LAGOA DA CAMISA. **Ô pandeiro! Ô viola!** Coordenador: Sandro Santana. Salvador: Funceb/SecultBA, 2008. CD.

RAÍZES DO SAMBA DE TOCOS. Produção musical: Tadeu Mascarenhas. Salvador: Plataforma de Lançamento, 2013. CD.

RECÔNCAVO NA PALMA DA MÃO: Parte I / Parte II. Direção: Antonio Pastori.

Salvador: Irdeb, 1998. VHS.

REILY, Suzel. Transcendendo o nacionalismo: a etnomusicologia no Brasil de hoje. **Boletim On-Line da Comissão Maranhense de Folclore**, n. 23, p. 05-06, set. 2002.

REIS, João José. **Rebelião Escrava no Brasil** – a história do levante dos malês. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.

REIS, José Vitorio dos. **Depoimento sobre o samba chula e a viola machete**. [mar. de 2008]. Entrevistador: Cassio Nobre. São Francisco do Conde, 2008. Arquivo em áudio mp3. Entrevista concedida ao Projeto de Pesquisa de Mestrado Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano.

REIS, José Vitorio dos. **Depoimento sobre o samba chula e a viola machete**. [set. de 2007]. Entrevistadores: Cassio Nobre e Bernardo Rozo. São Francisco do Conde, 2007. Arquivo em áudio mp3, e em vídeo DV. Entrevista concedida ao Projeto de Pesquisa de Mestrado Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano.

ROBERTO MENDES. **Chula**: Comportamento traduzido em canção. Direção musical: Roberto Mendes. Salvador: Sarapuí Produções Artísticas, 2008. CD.

ROBERTO MENDES E CONVIDADOS. **Tradução**. Produtor: Nestor Madrid. São Paulo: Atração Fonográfica, 2001. CD.

ROSA, Laila. **Etnomusicologia engajada**. [dez. de 2015]. Palmeiras: 2015. Arquivo em áudio mp3, estéreo. Entrevista concedida ao Projeto de Pesquisa de Doutorado Samba Chula enquanto World Music.

ROSA, Laila. Podem as subalternas cantar? Branquitude e racismo versus mulheres negras, cantos e performances no feminino da Jurema Sagrada. In: GARCIA, Antonia dos S.; GARCIA JR., Afrânio R. (Org.). **Relações de Gênero, Raça, Classe e Identidade Social no Brasil e na França**. Rio de Janeiro: Letra Capital Ed., 2013. p. 121-142.

ROSA, Laila. Pode performance ser no feminino? **Ictus**. Salvador, UFBA, v. 11, n. 2, 2010. Disponível em: <<http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/article/view/218>>. Acesso em: abr. 2017.

ROSÁRIO, Rosildo M. do. **Depoimento sobre políticas públicas para a produção fonográfica no samba de roda do Recôncavo Baiano e o papel da Etnomusicologia**. [mar. de 2017]. Entrevistador: Cassio Nobre. Acupe: 2017. Arquivo em áudio WAV e mp3, estéreo. Entrevista concedida ao Projeto de Pesquisa de Doutorado Samba Chula enquanto World Music.

ROSÁRIO, Rosildo M. do. **Depoimento sobre ações de salvaguarda**. [ago. de 2014]. Entrevistador: Cassio Nobre. Salvador: 2014. Arquivos em áudio mp3, estéreo. Depoimento concedido ao Projeto DVD Viola de Lelinha.

ROSÁRIO, Rosildo M. do. **Depoimento sobre a viola machete, ações de salvaguarda e a ASSEBA**. [abr. de 2008]. Entrevistador: Cassio Nobre. Santo Amaro: Casa do Samba, 2008. Arquivo em áudio mp3, estéreo, e em vídeo DV. Entrevista concedida ao Projeto de Pesquisa de Mestrado Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano.

ROSÁRIO, Rosildo M. do. **Palestra sobre o samba de roda e a ASSEBA**. [set. de 2007]. Santo Amaro: Casa do Samba, 2007. Arquivo em áudio mp3, estéreo, e em vídeo DV. Inauguração da Casa do Samba.

RUBIM, Antonio Albino Canela. **Agentes Culturais**: Delimitações e contextos de atuação. Salvador: RUBIM-UFBA, 2017.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. (Org.). **Cultura e Políticas Culturais na Bahia**. Itajaí: Casa Aberta, 2016.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; ROCHA, Renata (Org.). **Políticas Culturais**. Salvador: EDUFBA, 2012.

RUUD, Even. Music in the media: The soundtrack behind the construction of identity. **Young**, 3, SAGE: 1995. Disponível em: <<http://you.sagepub.com>>. Acesso em: set. 2016.

SALAZAR, Leonardo Santos. **Música Ltda.**: O negócio da música para empreendedores. 2ª ed. Recife: SEBRAE, 2015.

SAMBA CHULA DE SÃO BRAZ - Europa 2012. Direção: Tadeu Mascarenhas. Brasil: Plataforma de Lançamento/MinC/SecultBA, mai. 2012. Digital. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aHytG11bY9I>>

SAMBA CHULA DE SÃO BRAZ - Womex 2010 - Clipe ao vivo. Direção: Tadeu Mascarenhas. Brasil: Plataforma de Lançamento/MinC/SecultBA, dez. 2010. Digital. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Pd9UrChUuZg>>

SAMBA CHULA DE SÃO BRAZ. **Quando dou minha risada, ha, ha...** Diretora artística: Katharina Doring. Direção musical: Cassio Nobre. Produtor: Tadeu Mascarenhas. Salvador: Plataforma de Lançamento/Funarte, 2009. CD.

SAMBA CHULA FILHOS DA PITANGUEIRA. **Heranças**. São Francisco do Conde: Associação Cultural Zé de Lelinha/Funceb, 2012. CD.

SAMBA DE NICINHA. **Raízes de Santo Amaro**. Direção musical: Cassio Nobre. Produção musical: Tadeu Mascarenhas. Plataforma de Lançamento/Minc/Petrobrás, 2012. Álbum digital.

SAMBA DE RODA DE DONA DALVA. **Samba Baiana**. Cachoeira: Associação Cultural do Samba de Roda Dalva Damiana de Freitas/SecultBA/Funceb, 2012. CD.

SAMBA DE RODA PATRIMÔNIO IMATERIAL. Coordenadores: Carlos Sandroni e Josias Pires. Brasília: Iphan, 2006. CD.

SAMBADORES E SAMBADEIRAS DA BAHIA (COLETÂNEA). **Samba de Raparigas - Filhos de Araçatiba - Samba de Lata - Filhos da Terra - Pisadinha do Pé Firme**. Produção: Rosildo Rosário e Cassio Nobre. Direção musical: Cassio Nobre. Santo Amaro: Asseba /MinC/Petrobrás, 2013. 5 CDs.

SAMBA TRADICIONAL DA ILHA. **Aruê Pã**. Salvador: Pentagrama/Associação Cultural Umbigada/MinC/Petrobrás, 2005. CD.

SANDRONI, Carlos. Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade. **Estudos Avançados**. São Paulo, USP, n. 24/69, p. 373-388, 2010.

SANDRONI, Carlos. O manguê e o mundo: notas sobre a globalização musical em Pernambuco. **Claves**. n. 7, p. 63-70, mai. 2009.

SANDRONI, Carlos. Apontamentos sobre a história e perfil institucional da Etnomusicologia no Brasil. **Revista USP**. São Paulo, n. 77, p. 66-75, mar.-mai. 2008.

SANDRONI, Carlos. **Palestra sobre o samba de roda e o patrimônio imaterial**. [set. de 2007]. Santo Amaro: Casa do Samba, 2007. Arquivo em áudio mp3, estéreo, e em vídeo DV. Inauguração da Casa do Samba.

SANDRONI, Carlos. (Coord.). **Dossiê IPHAN 4: Samba de Roda do Recôncavo Baiano**. Brasília: IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), 2006.

SANDRONI, Carlos. **O feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917 – 1933**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

SANDRONI, Carlos. Transformações do samba carioca no século xx. **Revista Textos do Brasil**. Brasília, Ministério das Relações Exteriores, n. 11, 2000.

SANSONE, Lívio; SANTOS, Jocélio T. dos. **Ritmos em trânsito: Sócio-anthropologia da Música na Bahia**. São Paulo: Dynamis, 1998.

SANTANA, Sandro. **Música e Ancestralidade na Quixabeira**. Salvador: EDUFBA, 2012.

SANTOS, Eusébio dos. **Entrevista sobre o samba chula**. [ago de 2008]. Entrevistadores: Ari Lima e Cassio Nobre. São Francisco do Conde: 2008. Arquivo em áudio mp3, estéreo, e vídeo DV. Entrevista concedida ao Projeto Cantador de Chula.

SANTOS, Jocélio T. dos. **O poder da cultura e a cultura no poder**. Salvador: EDUFBA, 2005.

SANTOS, Milton. **Por uma Outra Globalização: do Pensamento Único à Consciência Universal**. Record: Rio de Janeiro e São Paulo, 2001.

SATURNO, João. **Depoimento sobre o grupo Samba Chula de São Braz**. [fev. de 2017]. Entrevistador: Cassio Nobre. São Braz: 2017. Arquivos em áudio mp3, estéreo. Entrevista concedida ao Projeto de Pesquisa de Doutorado Samba Chula enquanto World Music.

SATURNO, João. **Depoimentos sobre o samba chula**. [set. de 2014]. Participantes: Cassio Nobre, Rodrigo Lima, Máximo Ferreira Silva, Domingos da Conceição. São Paulo: 2014. Arquivo em vídeo HD. Depoimentos concedidos durante o Carurú da Casa Mestre Ananias.

SATURNO, João. **Depoimentos sobre o samba chula**. [fev. de 2012]. Participantes: Cassio Nobre, Tadeu Mascarenhas, João Saturno, Antônio Saturno e o Grupo Samba Chula de São Braz. Londres: 2012. Arquivo em vídeo HD. Depoimentos concedidos durante a Feira Destinations – The Holiday and Travel Show 2012.

SATURNO, João. **Depoimentos sobre o samba chula e a “profissionalização”**. [dez. de 2011]. Participantes: Cassio Nobre, Katharina Döring, Fernando de Santana, Antônio Saturno e o Grupo Samba Chula de São Braz. ruxelas, Rotterdam, Utrecht: 2011. Arquivo em vídeo HD. Depoimentos concedidos durante o Festival Europalia-Brasil 2011.

SATURNO, João. **Depoimentos sobre o samba chula e a “profissionalização”**. [out. de 2010]. Participantes: Cassio Nobre, Katharina Döring, Fernando de Santana, Antônio Saturno, Tadeu Mascarenhas e o Grupo Samba Chula de São Braz. Copenhagen: 2010. Arquivo em vídeo HD. Depoimentos concedidos durante a Feira WOMEX 2010.

SATURNO, João. **Depoimentos sobre o samba chula**. [abr. de 2009]. Participantes: Cassio Nobre, Katharina Döring, Fernando de Santana, Antônio Saturno, Tadeu Mascarenhas e o Grupo Samba Chula de São Braz. São Braz: 2009. Arquivo em áudio mp3, estéreo. Depoimentos concedidos durante o Projeto de gravação do CD Quando dou minha risada, há, há.

SATURNO, João. **Entrevista sobre o samba chula**. [ago de 2008]. Entrevistadores: Ari Lima e Cassio Nobre. São Francisco do Conde: 2008. Arquivo em áudio mp3, estéreo, e vídeo DV. Entrevista concedida ao Projeto Cantador de Chula.

SEGATO, Rita L. Raça é Signo. **Série Antropologia**. Brasília, 372, 2005.

SEEGER, Anthony. Ethnomusicologists, Archives, Professional Organizations, and the Shifting Ethics of Intellectual. **Yearbook for Traditional Music**. International Council for Traditional Music, v. 28 p. 387-105, 1996. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/767808>>. Acesso em: jan. 2015.

SEEGER, Anthony. Identidades políticas y alteridades históricas. **Anuário Antropológico**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, n. 97, 1999.

SERPA, Angelo. **Territórios da Bahia**: Regionalização, cultura e identidade. Salvador: EDUFBA, 2015.

SERRANO, Carlos; WALDMAN, Maurício. **Memória D'África**: A temática africana em sala de aula. São Paulo: Cortez, 2008.

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. **Violas Brasileiras - Sonora Brasil Circuito 2015-2016**. Rio de Janeiro: SESC-DN, 2015. 55 p.

SILVA, Salloma Salomão J. da. Memórias Sonoras da Noite: Vestígios de musicalidades africanas no Brasil nas iconografias do século XIX. **Proj História**, São Paulo, 2002.

SONODA, A. V. Tecnologia de áudio na etnomusicologia. **Per Musi**. Belo Horizonte, n. 21, p.74-79, 2010.

SOTAQUE ELÉTRICO. Diretor: Pablo Francischelli e Caio Jobim. Brasil: Doblechapa, 2017. Digital. Disponível em: <<http://www.in-edit-brasil.com/Sotaque-Elétrico-film.html?pelId=604&edId=39>>

SOVIK, Liv. **Aqui ninguém é branco**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

SPENCER, Jonathan. The Perils of Engagement: A Space for Anthropology in the Age of Security? **Current Anthropology**. v. 51, Supplement 2, out. de 2010.

STANLEY, Sadie. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Londres: Oxford, 2001. Disponível em: <www.oxfordmusiconline.com/public/book>. Acesso em: 20 jul. 2013.

STOKES, Martin. On Musical Cosmopolitanism. **E-Macalester International Roundtable**. Paper 3, 2007. Disponível em: <<http://digitalcommons.macalester.edu/intlrtable/3>>. Acesso em: jan. 2016.

STOKLAND, Ellen. **Olodum: The revolt of the drums**. 2004. 135 f. Tese (Pós-Graduação em Media Studies) - University of Oslo, Oslo, 2004.

SCHWARTZ, Stuart B. **Segredos Internos** – Engenhos e escravos na Sociedade Colonial 1550- 1835. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

TUNSTILL, Guy; LAMPTON, Arthur. Aboriginal Music Student's Views on Aboriginal Research. **The world of music**. n. 36, v.1, p. 21-66, 1994.

THE ROUGH GUIDE TO SAMBA. Coordenadores: Brad Haynes, Rachel Jackson. Londres: World Music Network, 2013. 2 CDs.

TRAVASSOS, Elisabeth. **Palestra sobre o jongo**. [set. de 2007]. Santo Amaro: Casa do Samba, 2007. Arquivo em áudio mp3, estéreo, e em vídeo DV. Inauguração da Casa do Samba.

ULHÔA, Martha Tupinambá. Pertinência e música popular – em busca de categorias para análise da música brasileira popular. **Cadernos do Colóquio**. dez. de 2001.

UNESCO. **Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial**. París: UNESCO, 2003.

UNESCO. **Declaração Universal Sobre a Diversidade Cultural**. UNESCO, 2002.

TRAVASSOS, Elisabeth. Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil. **Opus: Revista da Associação Nacional de pesquisa e Pós-Graduação em Música**. Campinas, ANPPOM ANO 9, n. 9, p. 73-86, dez. de 2003.

TONI, Flávia C. Missão: as pesquisas folclóricas. **Revista USP**. São Paulo, n.77, p. 24-33, março/maio 2008.

TURINO, Thomas. **Music as Social Life: The Politics of Participation**. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

UM BRASIL DE VIOLA. Disponível em: <<http://umbrasildeviola.blogspot.com.br>>. Acesso em: set. 2010.

VATIN, Xavier. Música e possessão: Para além da eficácia simbólica? In: BASSI, Francesca; TAVARES, Fátima (Org.). **Para além da eficácia simbólica: estudos em ritual, religião e saúde**. Salvador: EDUFBA, 2012. p. 243-260.

VATIN, Xavier. O Desenvolvimento do 'Turismo Étnico' na Bahia: o Caso da Cidade de Cachoeira. REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 26, 2008, Porto Seguro. **Anais eletrônicos**. Porto Seguro: ABANT, 2008. Disponível em: www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_26...de.../Xavier%20Vatin.pdf. Acesso em: nov. 2012.

VATIN, Xavier. Música e Transe na Bahia: As nações de candomblé abordadas numa perspectiva comparativa. **Ictus**. Salvador, UFBA, v. 3, 2001.

VELLOSO, Mônica Pimenta. As tias baianas tomam conta do pedaço - Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 207-228, 1990.

VERGER, Pierre. **Fluxo e Refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Bahia de todos os Santos**. Salvador: Corrupio, 1987.

VIOLA MACHETE: Tradição do Samba Chula do Recôncavo. Direção: Pedro Abib. Salvador: Irdeb, 2013. Digital. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gb01HcAbYyU>

VIOLA DE LELINHA. Direção: Cassio Nobre. Brasil: Asseba/Iphan, 2015. DVD.

VIOLEIROS DE MACHETE. Direção: Cassio Nobre. Santo Amaro: Asseba/Iphan/Funceb, 2015. Digital. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=odb_JPNh_50&t=981s

VOYAGES: The trans Atlantic slave trade database. Disponível em: <http://www.slavevoyages.org>. Acesso em: mai. 2017.

WADDEY, Ralph Cole. **Publicação eletrônica** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <cassionobre@gmail.com> em mar. de 2008.

WADDEY, Ralph Cole. **Depoimento sobre o samba de viola e a viola de samba**. [set. de 2007]. Salvador: 2007. Arquivo em vídeo DV. Entrevista concedida ao Projeto de Pesquisa de Mestrado Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano.

WADDEY, Ralph Cole. **Palestra sobre o samba de viola e a viola de samba**. [set. de 2007]. Santo Amaro: Casa do Samba, 2007a. Arquivo em áudio mp3, estéreo, e em vídeo DV. Inauguração da Casa do Samba.

WADDEY, Ralph Cole. Viola de samba e samba de viola no Recôncavo Baiano. In: SANDRONI, Carlos (Coord.). **Dossiê IPHAN 4: Samba de Roda do Recôncavo Baiano**. Brasília: IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), 2006. Disponível em: http://www.esnips.com/_t_/samba-de-roda. Acesso em: ago. 2007.

WADDEY, Ralph Cole. **Palestra sobre o samba de viola e a viola de samba**. [mar. de 2006]. Salvador: CMS, 2006a. Arquivo em áudio mp3, estéreo.

WADDEY, Ralph Cole. Viola de Samba and Samba de Viola in the Recôncavo of Bahia (Brazil). **Latin American Music Review** (1980/81), v. 1, p. 196-212, vol. 2, p. 252-279.

WADDEY, Ralph Cole. Viola de samba e samba de viola no Reconcavo baiano. **Série**

Ensaio-Pesquisas. Salvador, CEAO, n. 6, 1980a.

WADDEY, Ralph Cole. 'Viola de Samba' and 'Samba de Viola' in the Recôncavo of Bahia (Brazil). **Latin American Music Review.** v.1, 2. p.196-212, 1980. Disponível em: <<http://links.jstor.org/sici?sici=0163->> Acesso em: jul. 2007.

WALTER, Alexander. **Publicação eletrônica** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <cassionobre@gmail.com> em jun. de 2017.

WARDEN, Nolan. Ethnomusicology's "Identity" Problem: The History and Definitions of a Troubled Term in Music Research. **El oído pensante.** v. 4, n. 2, 2016.

WERNECK, Jurema P. **O Samba segundo as Ialodês:** Mulheres negras e a cultura midiática. 2007. 298 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.

WHATSAPP. Samba de Roda Patrimônio. Lista de discussão mantida por sambadores e sambadeiras da Bahia. Acesso em: dez. de 2016.

WILLEMS, Zjakki. **Depoimento sobre a WOMEX.** [out. de 2014]. Entrevistador: Gilberto Monte. Santiago de Compostela: 2014. Arquivo em vídeo digital, disponível em: <https://vimeo.com/115601326>. Entrevista para o Projeto MUSICALIST.

WOMEX: The World Music Expo. Disponível em: <www.womex.com>. Acesso em: out. de 2011.

WOMEX. **10 WOMEX:** The World Music Expo - Copenhagen, Denmark. Copenhagen: Piranha, 2010.

WOMEXIMIZER 10. Diretor Artístico: Alexander Walter. Copenhagen: Piranha Records, 2010. CD.

WONG, Deborah. Ethnomusicology and Difference. **Ethnomusicology.** Illinois, 50th Anniversary commemorative Issue. p. 259-79, Spring/Summer, 2006. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/20174452>>. Acesso em: 24 setembro 2012.

I SÉRIE DE CDS CASA DO SAMBA. Coordenadores: Rosildo Rosário e Ailton Martins. Santo Amaro: Asseba /Iphan/Funceb, 2012. 16 CDs.

II SÉRIE DE CDS CASA DO SAMBA. Coordenadores: Rosildo Rosário e Ailton Martins. Santo Amaro: Asseba /Iphan/Funceb, 2012. 16

APÊNDICES

APÊNDICE A — Roteiro para escuta de fonogramas

Seguem abaixo oito fonogramas, gravados com o nome “exemplos”, numerados, constando no CD anexo a esta tese. Estes exemplos musicais representam um panorama dos principais registros fonográficos da trajetória profissional do Samba Chula de São Braz e seus cantadores de chula (João do Boi e Alumínio), no período de 2001 a 2010.

EXEMPLO 1 - Faixa: *Partilha de Boi, Conversa de Homem, Morena* (Domínio Público - Versão do grupo Samba Chula de São Braz) do álbum *Tradução – Roberto Mendes & Convidados* (2001). Neste álbum duplo, o artista Roberto Mendes convida o Samba Chula de São Braz para interpretar repertório da tradição da chula do Recôncavo. Apenas um dos CDs foi gravado em estúdio, sendo que o CD contendo as gravações do grupo em questão foram feitas em São Braz e no Acupe, ao vivo. Ficha técnica: Produção Musical: Nestor Madrid. Direção Musical: Roberto Mendes. Estúdio/Gravadora: WR. Selo: Atração Fonográfica.



EXEMPLO 2 - Faixa: *Dono da casa, eu cheguei agora* (Domínio Público - Versão do grupo Samba Chula de São Braz), do álbum *Samba de Roda Patrimônio da Humanidade* (2006). Álbum gravado em 2004, em diversas localidades do Recôncavo. A faixa em questão foi gravada ao vivo, no restaurante Nando's Mariscos, em São Braz, em uma unidade móvel de gravação. As gravações deste CD fazem parte, em sua maioria, do acervo produzido em julho e agosto de 2004, para o Dossiê Samba de Roda do Recôncavo Baiano. Esta produção é uma realização do Iphan. Ficha técnica: Produção Executiva: Carlos Sandroni e Josias Pires. Pesquisa: Carlos Sandroni, Ari Lima, Francisca Marques, Josias Pires, Katharina Döring e Suzana Martins. Produção Musical: Zé Guilherme Lima, Johann Brehmer,

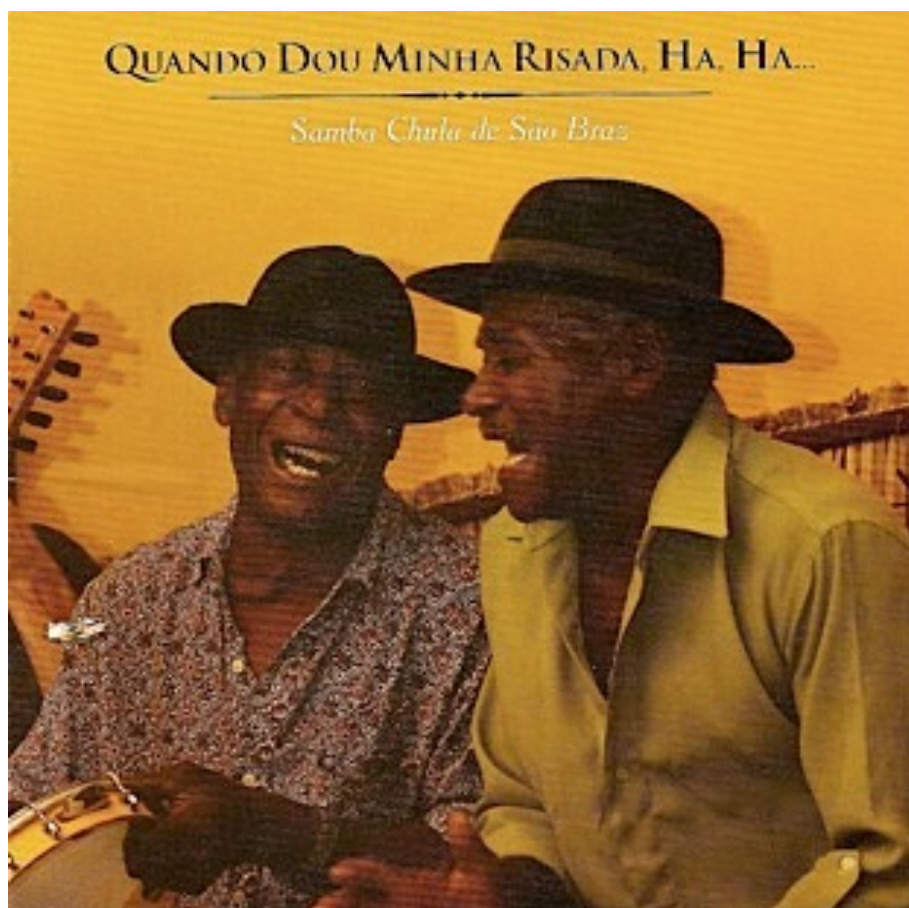
Alessandra Leão e Francisca Marques. Patrocínio: Iphan / MinC



EXEMPLO 3 - Faixa: *Na Casa Do Pai De Santo* (João do Boi e Alumínio), do álbum *Cantador de Chula* (2009). Álbum duplo, gravado em 2008, em diversas localidades do Recôncavo. A faixa em questão foi gravada ao vivo, com uma unidade móvel de gravação montada no restaurante Nando's Mariscos, em São Braz. Posteriormente, foi mixada e masterizada no estúdio Casa das Máquinas, em Salvador. O Samba Chula de São Braz foi um dos vários grupos que integrou o projeto, cujo enfoque estava nos mestres idosos e na memória do samba chula. O projeto de gravação deste álbum foi patrocinado pela empresa Avon, através de premiação própria, e recursos via renúncia fiscal através da Lei Rouanet. Ficha técnica: Coordenação Geral e Direção Artística: Katharina Doring. Pesquisa: Katharina Doring, Ari Lima e Cassio Nobre. Produção Musical: Tadeu Mascarenhas. Lançamento: Plataforma de Lançamento e Associação Cultural Umbigada. Patrocínio: Avon / MinC



EXEMPLO 4 - Faixa: *Samba, Cachaça e Viola* (João do Boi e Alumínio), do álbum *Quando dou minha risada, há, há - Samba Chula de São Braz* (2009). Álbum lançado em CD em 2009, gravado no estúdio Casa das Máquinas, em Salvador/BA. A proposta de gravação buscou recriar uma roda de samba chula dentro do estúdio. Este álbum foi contemplado com o Prêmio Pixinguinha 2008 através da Funarte. Algumas faixas deste álbum foram posteriormente incluídas em coletâneas de alcance internacional. Ficha técnica: Coordenação Geral e Direção Artística: Katharina Doring. Produção Musical: Tadeu Mascarenhas. Direção Musical: Cassio Nobre. Estúdio: Casa das Máquinas. Lançamento / Selo: Plataforma de Lançamento. Patrocínio: Funarte / MinC

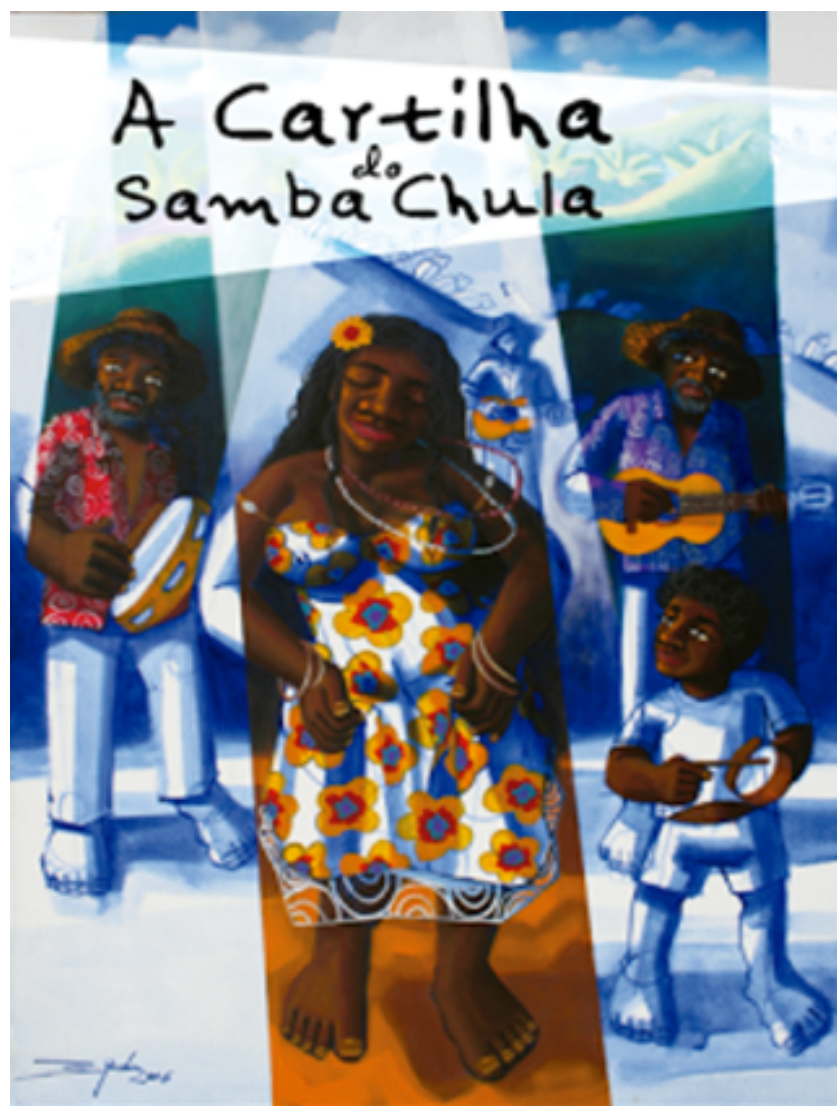


EXEMPLO 5 - Show gravado na íntegra, em 2010, ao vivo, durante a apresentação do Samba Chula de São Braz na WOMEX 2010, em Copenhague, Dinamarca. A faixa não foi masterizada, nem lançada. Para a realização desta apresentação, o grupo contou com apoio financeiro da SecultBA e do MinC. Ficha técnica: Produção Executiva: Plataforma de Lançamento e Katharina Doring. Produção Musical: Tadeu Mascarenhas. Direção Musical: Cassio Nobre. Patrocínio: MinC / SecultBA / Funceb

EXEMPLO 6 - Faixa: *Ó Dona Nicinha* (Domínio Público - Versão de Alumínio, do grupo Samba Chula de São Bra), do álbum *Samba de Nicinha e Raízes de Santo Amaro* (2012). O álbum foi gravado quase completamente no estúdio Casa das Máquinas, em Salvador, com relatos e depoimentos gravados no Pilar, em Santo Amaro. Apenas a faixa em questão foi gravada ao vivo, com uma unidade de gravação instalada no Teatro Dona Canô, também em Santo Amaro, com posterior mixagem e masterização no estúdio Casa das Máquinas. O projeto de gravação deste álbum - disponibilizado somente pela internet - foi patrocinado pelo Programa Petrobrás Cultural, através da Lei Rouanet. Ficha técnica: Produção Executiva: Plataforma de Lançamento. Produção Musical: Tadeu Mascarenhas. Direção Musical: Cassio Nobre. Lançamento / Selo: Plataforma de Lançamento. Patrocínio: Petrobrás / MinC.



EXEMPLO 7 - Faixa: *Pirulito* (João do Boi e Alumínio), do álbum *Cartilha do Samba Chula* (2016). João do Boi foi um dos mestres da chula, convidados para participar deste projeto, com foco na transmissão do canto, nas letras e na poesia da chula. Faixa gravada ao vivo, em um sítio em Terra Nova, onde foi montada uma estrutura de gravação de áudio e vídeo. O material em áudio é acompanhado por um livro. Ficha técnica: Coordenação Geral e Direção Artística: Katharina Doring. Produção Musical: Tadeu Mascarenhas. Coordenação Regional: Milton Primo e Sinésio Góes. Pesquisa e Pedagogia Musical (Viola Machete): Cassio Nobre. Lançamento: Natura Musical e Associação Cultural Umbigada. Patrocínio: Natura / SecultBA



EXEMPLO 8 - Faixa 2 do álbum *Mestres Navegantes Edição Bahia – Samba de Roda* (2017). O Samba Chula João do Boi foi um dos grupos convidados para participar desta coletânea, dedicada as musicalidades do Recôncavo. A faixa em questão foi gravada na Enseada dos Caeiros, Acupe, onde foi montada uma estrutura de gravação de áudio e vídeo. Ficha técnica: Coordenação Geral e Direção Artística: Betão Aguiar. Produção Musical: Betão Aguiar, Filipe Guimarães e Flávio Souza. Pesquisa e curadoria: Bule Bule e Cassio Nobre. Lançamento: Natura Musical. Patrocínio: Natura / SecultBA.



APÊNDICE B — Peças de divulgação

Mosaico de peças de divulgação de algumas iniciativas protagonizadas por sambadores, sambadeiras e demais coletivos de samba de roda do Recôncavo, entre 2005-2015. Fonte: Asseba (2016, 2017) e Grupo Whatsapp “Samba de Roda Patrimônio” (WHATSAPP, 2016):





LANÇAMENTO DE CD, DVD E LIVRO

Mulheres do Samba de Roda

05/12/2015 Casa do Samba de Santo Amaro, Bahia (Rua do Imperador, nº 1)
a partir das 09h

Mais informações: (75) 3241-5126
mulheresdosambaderoda@gmail.com

www.marujadadesaubara.org.br | www.asseba.com.br

Patrocinadores: Prefeitura de Salvador, IPAC, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB), BAHIA

OFICINAS

PESQUISA, DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL E EDUCAÇÃO PATRIMONIAL

PARA SAMBADORES E SAMBADEIRAS MIRINS



De Abril a Agosto de 2015
Terças e Quintas das 14h às 16h30

10 vagas
Inscrições - 7 a 13 de abril
Início das atividades - 14 de abril, 14h



Núcleo de Memória e Documentação (NUDOC / UFRB)
Laboratório de Etnomusicologia, Antropologia e Audiovisual (LEAA-Recôncavo)
Rua Ana Nery, 9 - Centro - Cachoeira, Bahia

Realizado por: LEAA

75 92379009
leaa@recconcavo@gmail.com

Patrocinadores: NUDOC, Prefeitura de Cachoeira, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB), Instituto de Políticas de Cultura, Instituto de Políticas de Cultura, CAHL, UFRB



8º ENCONTRO DOS MESTRES E MESTRAS DO SAMBA DE RODA

Propondo Novos Encaminhamentos para a Salvaguarda

Confirmado

Mestre Bule-Bule

Patrocinadores: Rede do Samba de Roda, IPHAN, BRASIL, ENSECADA

ANEXOS

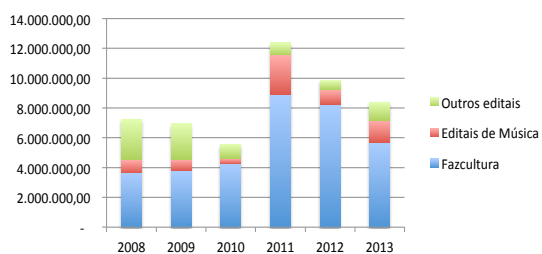
ANEXO A — Investimentos públicos em música no estado da Bahia (2008-2013). Tabela e gráficos contendo dados sobre os investimentos específicos na área de música na Bahia, produzido pela SecultBA em 2013 como parte de devolutivas apresentadas em encontros setoriais e conferências. Fonte: Albino Rubim (mensagem pessoal).

INVESTIMENTO EM MÚSICA (2008 a 2013) - Consolidado

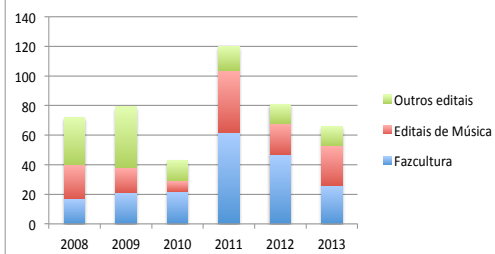
VALOR INVESTIDO						
	2008	2009	2010	2011	2012	2013
Fazcultura	3.649.523,91	3.813.184,72	4.273.756,93	8.882.609,78	8.243.962,07	5.701.289,98
Editais de Música	906.567,22	761.254,52	362.588,38	2.677.104,74	991.891,83	1.482.758,34
Outros editais	2.694.592,40	2.367.372,01	934.518,90	813.450,41	638.702,64	1.210.627,19
TOTAL	7.250.683,53	6.941.811,25	5.570.864,21	12.373.164,93	9.874.556,54	8.394.675,51

N. DE PROJETOS APOIADOS						
	2008	2009	2010	2011	2012	2013
Fazcultura	17	21	22	62	47	26
Editais de Música	23	17	7	42	21	27
Outros editais	32	41	14	16	13	13
TOTAL	72	79	43	120	81	66

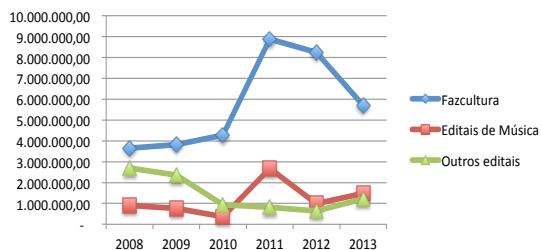
VALOR INVESTIDO



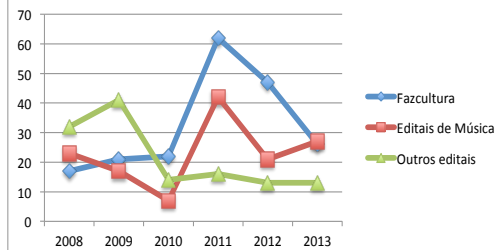
N. DE PROJ. APOIADOS



VALOR INVESTIDO



N. DE PROJ. APOIADOS



OBS:

Não computados investimentos de 'Calendário das Artes, Filarmônicas, Pelourinho Cultural, Bahia Music Export e Carnaval'

ANEXO B — Duas cartas-convite ao Samba Chula de São Braz, para participação em shows internacionais, respectivamente, na Inglaterra e na França. Fonte: Plataforma de Lançamento (mensagem pessoal).

THE ~~2012~~ TIMES presents
DESTINATIONS
 THE HOLIDAY & TRAVEL SHOW
 Manchester EventCity 19 - 22 January 2012
 London Earls Court 2 - 5 February 2012
www.DestinationsShow.com

To Samba Chula de São Bras Group

Dear Sir,

The Times presents Destinations the Holiday & Travel Show would like to formally invite Samba Chula de Sao Braz to perform at London Earls Court.

The dates of the performance are Saturday 4th February and Sunday 5th February 2012. The performances will be for approximately an hour a day including a workshop.

Also, please note that we will not be paying for any travel expenses.

We look forward to welcoming you to the Show and working together to create a successful event.

Kind Regards



Hasiba Rehman
 Marketing Communications Manager
 Clarion Events Ltd

Images courtesy of China Adventures, RTH Sigurdson - Discover the World, Scandinavia Overland



Organised by Clarion Events Limited, Earls Court Exhibition Centre, London SW5 9TA
 t +44 (0)20 7370 8175 e destinationshow@clarionevents.com w www.DestinationsShow.com
 Registered Number 454826 Registered office: as above





Le Directeur Général

Ligne directe
33.1.44.84.45.50
lbayle@cite-musique.fr

Antonio M. de Uzeda
Plataforma de Lançamentos
Representante do grupo
Samba Chula de São Braz
Av. Oceânica 3529/204 A
40170010 Ondina
Salvador BA - Brasil

Paris, 31 de Outubro 2011

Prezados Senhores,

Estou feliz em poder confirmar que a **Cité de la Musique** – uma instituição pública francesa sob a tutela do Ministério de cultura e da comunicação, irá organizar um ciclo de concertos com o tema “Dos Pés e Das Mãos”.

Dentro dessa temática, que trata de música, corpo e movimento, estamos muito honrados em receber o grupo **Samba Chula de São Braz** na condição de convidados especiais, realizando uma apresentação consagrada ao Samba de Roda do Recôncavo baiano, a qual acontecerá na Sala de concertos da **Cité de la Musique** no domingo, 12 de fevereiro 2012 às 16.30 h.

A **Cité de la Musique** mandará um contrato de representação sobre o valor de 8.000,00 Euros que inclui cachê para os músicos, produção executiva, traslado de aeroporto no Brasil e na França, alimentação, hospedagem, taxas para os tributos obrigatórios na França e a produção local que será representada pela Hélico Produções em Paris.

Esperamos que esta carta facilitará os tramites administrativos e financeiras necessários para viabilizar a vindo grupo **Samba Chula de São Braz** para promover o Concerto na **Cité de la Musique** no 12 de fevereiro 1012.

Atenciosamente,

Laurent Bayle

Directeur Général

ANEXO C — *Press Release* do *showcase* do Samba Chula de São Braz na WOMEX 2010. Publicado no catálogo do evento, onde constam os contatos internacionais de todos os participantes da feira. fonte: WOMEX (2010, p. 193).



Papa Wemba (DR Congo)
Contact, Label: Sina Performance

Thursday 00:45 **Studio 1**

The man with the golden voice, writer of countless hits, bandleader, fashion icon, *le sapeur en chef*, the king of rumba rock. His glittering career spans four decades of Congolese music history, in which he's played a crucial role. Since his debut in 1969 as one of the founder members of the influential Zaïko Langa Langa, who shook up the rumba scene with their powerful new approach and set the scene for the soukous craze, he's set trends in both music and fashion, always the most experimental and internationally minded of his contemporaries, reaching a worldwide audience and maintaining an astonishingly prolific output. Now celebrating 40 years at the top: Papa Wemba!
www.papawemba.fr

► WOMEX 10 Showcase Trailer on www.womex.com

Papa Wemba lead vocals
Fafa backing vocals
Myriam Betty backing vocals
Carlos Gbaguidi drums
Yves Ndjock guitar
Patrick Bebey piano
Olivier Tshimanga guitar



Samba Chula de São Braz (Brazil)
Contact: Antonio Wilson Mello de Uzeda
Label: Plataforma de Lançamento

Saturday 22:00 **Foyer Stage 1**

Chula is Brazil's primordial samba, daughter of the semba, carried to Bahia by Bantu slaves and grown up on the sugarcane plantations. As with the delta blues of North America, it set its stamp on much of the popular music that followed it. Unlike the blues however, chula is in danger of dying out, although you might doubt that when you encounter the vital energy of the veteran brothers João and Antônio Saturno, popularly known as João do Boi – John of the Ox, for the cows he keeps – and Alumínio – Aluminum, for the way he shone, literally, as a sweat-drenched kid on the football fields of his youth. Together with their friends and family from the small community of São Braz, they're keeping this seminal style very much alive. Catch it while you can.
www.myspace.com/sambachuladesaobraz

► CD WOMEXIMIZER 10

Nando musical direction, backing vocals, dance
João do Boi vocals, pandeiro
Alumínio vocals, dance
Paulo Roberto acoustic guitar, cavaquinho
Cássio Nobre acoustic guitar, viola machete
Zé Carlos timbal rebolo
Babal drums
Dora backing vocals, dance
Nicinha backing vocals, dance

ARTISTS A - Z

SHOWCASES

193

ANEXO D — Relatório Funceb BAHIA MUSIC EXPORT (2011-2014). Relatório institucional produzido pela funceb, sobre o programa bahia music export, com indicação de curadores internacionais convidados e listagem de artistas integrantes das coletâneas musicais, lançadas durante a gestão 2011-2014. Fonte: bahia (2015)



Bahia Music Export

O Bahia Music Export, articulado pela Coordenação de Música da FUNCEB em parceria com a Assessoria de Relações Internacionais da SecultBA, objetiva promover a difusão da música baiana e a sua inserção profissional no mercado internacional. Neste contexto, foram lançados cinco volumes anuais do CD Bahia Music Export (2010 a 2014), além de dois volumes do Bahia Music Export – Bass Culture Bahia (2013 e 2014), para divulgar trabalhos de destaque no cenário atual da música da Bahia. Todos estes discos foram lançados na Womex – World Music Expo, a mais relevante feira de negócios da música mundial, tendo também circulado em outras importantes feiras de negócios e festivais mundiais de música, com repercussão na mídia e revistas especializadas.

A seleção das músicas que integram cada álbum é feita por curadoria especializada, assinada por profissionais do mercado da música mundial, levando em conta a adequação das obras a este cenário e em busca de compor um repertório representativo da atual criação musical e da diversidade cultural da Bahia. Para tanto, os curadores avaliam músicas enviadas através de chamada pública, podendo somar a elas outras faixas que decida indicar.

Leia mais sobre o Bahia Music Export no relatório analítico, parte 1 do Relatório de Gestão FUNCEB 2011-2014, na página 62.



Bahia Music Export 2011	
Coletânea Bahia Musica Export (Volume 2)	
Curadoria: Rémy Kolpa Kopoul, jornalista e DJ francês	
Artista	Música
1. Dão	Não vá dizer que vai ficar de fora desse samba
2. BaianaSystem	Jah jah revolta
3. Ramiro Musotto	Ochossi
4. Cláudia Cunha	Din Don
5. Radiola	Gelo liso é paraíso para quem sabe dançar
6. Tiganá Santana	Muloloki
7. Samba Chula de São Braz	Roça, boi e lobisomem
8. Marcela Bellas	Esse samba
9. Letieres Leite & Orkestra Rumpilezz	O samba nasceu na Bahia
10. Manuela Rodrigues	Uma outra qualquer por aí
11. Viola de Arame	Andaluz
12. Mateus Aleluia	Palavra que reza (Palavra de Imboteiro)

13. Lucas Santtana	Recado para Pio Lobato
14. Sambone Orquestra de Pagode	Sinfonia primeira de pagode
15. Marcia Castro	Barraqueira
16. João Omar	Corda Bamba
17. Quixabeira de Lagoa da Camisa	Levanta Poeira
Bahia Music Export 2012	
Coletânea Bahia Musica Export (Volume 3)	
Curadoria: Jody Gillett, jornalista inglesa e consultora freelancer de música	
Artista	Música
1. OQuadro	Tá Amarrado
2. Lucas Santtana	Dia de Furar Onda no Mar
3. BaianaSystem	O Carnaval Quem É Que Faz
4. Samba Chula de São Braz	Meu Amor Já Me Chamou
5. Retrofoguetes	Maldito Mambo!
6. Luiz Brasil	Margarida
7. Dão	Para Embelezar a Noite
8. Os Nelsons	Só Dá Ela
9. Bemba Trio	Bola Na Rede
10. Soraia Drummond	Sorriso Forte na Luta
11. Braunation	Os Tambores do Meu Povo
12. Luiz Natureza	Falsa Demais
13. Bule-Bule	Biluzinho
14. Nana	Expressionismo Alemão
15. Quixabeira de Lagoa da Camisa	Eu Não Sou Daqui
16. Tiganá	Mama Kalunga
17. Lourimbau	Branco com Preto
Bahia Music Export 2013	
Coletânea Bahia Musica Export (Volume 4)	
Curadoria: Jody Gillett, jornalista inglesa e consultora freelancer de música	
Artista	Música
1. Alisson Menezes e a Catrupia	Boi Carnaval
2. Dão & A CaravanaBlack	Som da Gafieira
3. Banda Escola Pública	Samba de Novato
4. Banda Lazouk	Saudade de Tu
5. Vivendo do Ócio	O Mais Clichê
6. Samba Chula de São Braz	Viola Meu Bem
7. Sertanília	Tempo de Sereno
8. Tiganá Santana	The Invention Of Colour
9. Gabi Guedes	Gabi's Groove
10. Maglore	Sobre Tudo o que Diz Adeus
11. Rebeca Matta	Um Sopro Leve
12. Cascadura	Colombo
13. Nalini	The Real End
14. Pedro Santos	Minha Inspiração
15. CH Straatmann	Baila Conguero!

Bass Culture Bahia (Volume 5)	
Curadoria: Jody Gillett, jornalista inglesa e consultora freelancer de música	
Artista	Música
1. Opanijé	Se Diz
2. Mauro TelefunkSoul (Feat. Jonga Zambô & Amora)	Sambahton de Roda (Zum Zum Zum)
3. Soraia Drummond	Irie Feeling
4. OQuadro	Tá Amarrado (Mangaio Remix)
5. Kayman	Êa
6. Rapaziada da Baixa Fria	Mais Uma Baixa
7. BaianaSystem	Terapia
8. Bemba Trio	Melô do Vatapá
9. Larissa Luz	Dança Livre
10. Os Nelsons (Feat. Luiz Caldas)	É Só Se Jogar
11. Daganja	Balançando os Graves
12. Braunation	Om da Onda
13. Radiomundi (Feat. Burro Morto, Russo Passapusso & Manchinha)	Bambá
14. Lucas Santtana	Lycra-Limão (Dub Version)
15. A.MA.SSA	Boka Boka!
Bahia Music Export 2014	
Coletânea Musical Bahia Música Export (Volume 6)	
Curadoria: Zjakki Willems, jornalista, representante da BM&A na Bélgica e especializado em música brasileira	
Artista	Música
1. Barrunfo do Samba	Xingling
2. Rapaziada da Baixa Fria	Invasão
3. Ba_co	Paraguaçu
4. Luciano Salvador Bahia	Não Precisa
5. Sertanília	Aguaceiro
6. Poeta de Aço	Desliga a Rede
7. Retrofoguetes	Brezhnev
8. Samba de Nicinha	Samba de Nicinha
9. Jurema	Fulorá
10. Jussara Silveira	Bom
11. Nalini	Riso
12. Samba Chula de São Braz	Tum, Tum, Tum
13. Sanbone Pagode Orchestra	Sinfonia nº 7 de Pagode
14. Transcendental	Awo dos Deuses
15. Quixabeira de Lagoa da Camisa	Chapada do chapadeiro/ Nevoeiro bonito/ Quatro horas da manhã
Bass Culture Bahia (Volume 7)	
Curadoria: David Katz, jornalista, fotógrafo, produtor de programas de rádio, um dos mais respeitados especialistas em reggae do Reino Unido e autor de várias publicações sobre o tema	
Artista	Música
1. Sil Kaiala (Feat. Tiago Negão & Diego 157)	Manifesto
2. Mauro Telefunksoul (Feat. Jimmy Luv)	Black Pow (Tributo ao Ilê Ayê)

3. Dubstereo	Café do Quilombo (Victor Rice Version)
4. OQuadro (Feat. Afrikan Boy)	Ao Lado Certo (Where I'm From)
5. Russo Passapusso	Matuto (Dutty Artz mix)
6. Ras Ednaldo Sá	Cidade África
7. IFÁ Afrobeat	Suffer
8. Okaris	Eu e O Fole
9. A.MA.SSA	Dxloka
10. Ministereo Público	Amor é Lei
11. Pali OJC	Cheater Instrumental
12. DaGanja	Nossa Conquista
13. Lord Breu	Nagô Squad
14. Mauro Telefunksoul	Time is Tha Master (Som Peba Firewalking Arrozx Version)

ANEXO E — Relatório da SecultBA sobre a WOMEX 2011. Relatório institucional produzido pela Secultba sobre ações do programa Bahia Music Export na feira WOMEX 2011, incluindo a representação institucional de grupos da bahia. Fonte: Bahia (2011).

WOMEX 2011 – THE WORLD MUSIC EXPO

Relatório de Participação da Secult

PERÍODO DE REALIZAÇÃO

De 26 a 30 de outubro 2011 em Copenhague na Dinamarca.

I - A FEIRA

A Womex, feira internacional de música, especializada na World Music (música do mundo, especialmente a folclórica, de raiz, étnica e tradicional) foi criada em 1994, na cidade de Berlim. Reunindo anualmente os principais profissionais do setor, em uma programação que inclui exposição de estandes, concertos, conferências e documentários, é a principal plataforma para o mercado de música do mundo, especialmente para compra e venda de shows. Contribui para a indústria de entretenimento como um meio eficaz de promoção e intercâmbio da música e da cultura de diversos países. Permite aos artistas e profissionais da área estabelecer sólidas relações internacionais com vistas ao desenvolvimento de suas carreiras profissionais.

Realizada em Copenhague, Dinamarca, pelo terceiro ano consecutivo, a Womex 2011 reuniu 2250 delegados e 1250 empresas e organizações de 98 países, dos quais 700 agentes, 500 selos, gravadores, distribuidores, 600 empresários e 250 produtores, 300 jornalistas, incluindo 130 emissoras de rádio.

1.1 Formato

Durante o dia, a feira foi realizada no Centro de Exposições Forum Copenhagen e durante a noite, com a apresentação de *Showcases*, na Casa de Concerto DR Koncerthuset.

Horário de funcionamento:

Terça, 25 de outubro: 14h a 18h – montagem do stand

Quarta, 26 de outubro: 14h às 18h – atendimento ao público

Quinta, 27 de outubro: 09h às 18h – atendimento ao público

Sexta, 28 de outubro: 10h às 18h – atendimento ao público

Sábado, 29 de outubro: 10h às 18h – atendimento ao público

Domingo, 30 de outubro: 10h às 14h – cerimônia de encerramento (homenagens e entrega de prêmios)

Área Expositiva

A área expositiva da Feira registrou um aumento de 8% este ano, tendo contado com 270 estandes e 700 expositores de 68 países. Dos estandes nacionais, além dos países que se fazem anualmente presentes, como a França, Espanha, Países Nórdicos, Reino Unido e Brasil, este ano, a feira recebeu pela primeira vez, estandes da Índia, Caribe e Cabo Verde. Das representações sub-nacionais, destacaram-se Puglia (Itália), Catalunia (Espanha), Quebec (Canadá) e Minas Gerais (Brasil).



Showcase Festival

Foram organizadas 60 apresentações em seis diferentes palcos, totalizando 320 artistas de 52 países. Os artistas são selecionados pela própria organização do Womex que, a partir de inscrições individuais e com a ajuda de uma comissão de seleção formada por sete membros do setor da música, conhecida sob o nome de “Os sete samurais”, constrói uma programação inédita. Em 2011, tiveram 750 inscrições (recorde este ano), sendo selecionado do Brasil, apenas o grupo baiano BaianaSystem.

Noite de Abertura

O governo da Hungria (Ministérios da Cultura, Palace of Arts, Budapeste e Ministério do Turismo) em parceria com uma empresa húngara de distribuição de música (Hangveto) ofereceram o show de abertura da feira, oportunizando a seus artistas maior visibilidade. Esta foi a segunda vez que a Womex acorda este tipo de parceria, que se revela uma excelente oportunidade para os governos promoverem sua música.

Conferências

40 palestrantes de 21 países participaram de sessões para compartilharam experiências e conhecimentos sobre gravação e comercialização digital, financiamento da música e principais tendências e inovações no setor da música.

Rodada de Negócios (International Publisher Matchmaking)

Pelo segundo ano consecutivo, a Womex organiza rodada de negócios. Em 2011, as rodadas foram direcionadas para gravadoras interessadas em oferecer seus serviços aos selos e editoras independentes. Participaram 30 gravadoras de 17 países.

Country Speed-Dating

Como parte da programação do Womex, são agendados encontros de programadores de festivais, agentes, empresários com representantes de instituições ou empresas de países da América do Sul, Europa de Leste e Canada. Trata-se de uma oportunidade para formação de redes e contatos de negócios.

Sessões de Tutoria (Mentoring Sessions)

A Womex oferece aos participantes a oportunidade de solicitarem consultoria individual, colocando à disposição dos interessados 07 experts da indústria da música. As sessões duram no máximo 15 minutos e são agendadas previamente.

Encontro das Redes

Várias Redes mundiais de música reúnem-se anualmente no WOMEX. Em 2011, o Forum Europeu de Festivais de World Musica; a European Broadcasting Union (EBU) Workshop (oficina da associação de emissoras nacionais da Europa); o Jazz, & World; o Mulheres do Mundo e o Global Music Education (rede de ensino de música) organizaram encontros com seus membros e interessados, conferencias e oficinas.

Mostra audiovisual

Organizada em parceria com a IMZ International Music + Media Centre, uma ONG criada em Viena, em 1961 sob os auspícios da Unesco e que tem como objetivo de promover o uso de novas tecnologias para a visualização da música. Foram exibidos 13 filmes, a maioria documentários, sobre a world music ou temas correlatos.

Off Womex

Tendo em vista o limite de espaço para apresentações oficiais, a Womex oferece a instituições públicas (nacionais ou subnacionais), privadas e não governamentais de apresentarem seus artistas, aproveitando, assim, o público e a divulgação da Feira.

Desse modo, acontecem diariamente, em palcos paralelos aos oficiais (showcases), apresentações de artistas e grupos musicais. Em 2011, os governos da Holanda, do México, da Espanha e do Quebec organizaram uma programação especial. Pela primeira vez no Womex, a Rede de Festivais de Música ACP (África, Caribe e Pacífico) apresentou também seus artistas.

Off Off Womex

Muitos produtores e/ou organizações governamentais de promoção internacional de música organizam apresentações de artistas e/ou festas temáticas fora do circuito Womex, em casas de espetáculos da cidade. Estas atrações são amplamente divulgadas durante a feira.

Premiações

Cada ano a Womex oferece uma série de prêmios para artistas, instituições, selo e mídia independentes. Em 2011, as premiações, segundo suas categorias, foram:

Artista: **Hugh Masekela**, trompetista prodígio, lutou contra a Apartheid e foi pioneiro do Afro-jazz na África do Sul.

Selo: o *WOMEX 11 Label Award* foi dado aos dois selos da *harmonia mundi* (*world village* e *Le Chant du Monde*).

Fundado em 2011, o **world village** é um selo independente que tem um papel fundamental na promoção da world music no mundo. Seu catálogo, bem diversificado, inclui artistas como Omara Portuondo, Antonio Zambujo, Yasmin Levy, Natacha Atlas, Carlou D, Lokua Kanza, Chucho Valdés, Mamadou Diabate, Terakaft, Marina Rossell e o Le Trio Joubran.

Le Chant du Monde é o mais antigo selo independente da França. Criado em 1938, tem trabalhos com jazz, música popular, música infantil, instrumental e world music. Reúne artistas contemporâneos fora dos modismos, como Mârcio Faraco, Gianmaria Testa, Aïsha Redouane, Juan Carmona, Al Kindi, Joana Amendoeira, Chet Nuneta e Raphaël Fays.

Excelência Profissional: **Francis Falceto**, curador de uma série de Coletâneas de música da Etiópia, que revelaram para o mundo a riqueza musical deste país.

Instituição: O *Roskilde Festival World Music* (**World Music Award - RFWMA**) também oferece anualmente um prêmio na Womex. Em 2011, **El Mastaba Center for Egyptian Folk Music**, responsável pela memória e desenvolvimento da música tradicional egípcia, com especial foco na promoção da música tradicional junto a crianças e jovens do país, recebeu um prêmio de €30,000 (trinta mil euros).

Cobertura de Mídia

Além dos jornalistas e emissoras de rádio que participam da feira e enviam notícias diárias aos seus respectivos meios de comunicação, há ainda as emissoras que realizam oficialmente a cobertura da Feira. A Danish Broadcasting (DR), em parceria com a rádio norueguesa NRK, a BBC de Londres, a SR da Suécia e a NOS da Holanda, instalou um estúdio de transmissão ao vivo de performances e entrevistas. Os conteúdos foram disponibilizados à European Broadcasting Union (EBU), maior associação de emissoras nacionais no mundo, que se ocupou da disseminação. A Mondomix instalou a WOMEX TV Studio and Webcast para os mesmos fins.

O BaianaSystem foi entrevistado tanto por rádios como por revistas presentes no evento.

Público Participante da Feira

A edição 2011 contou com a presença de 2250 delegados e 1250 empresas e organizações de 98 países, dos quais 700 agentes, 500 selos, gravadores, distribuidores, 600 empresários e 250 produtores, 300 jornalistas, incluindo 130 emissoras de rádio.

Perfil:

Todos os agentes da cadeia produtiva da música:

- Empresas de produção, edição, publicação
- Empresas de agenciamento
- Empresários.
- Organizações governamentais ou não-governamentais voltadas para a promoção internacional de música de um país, região ou cidade.
- Mídia especializada em música

•

Artistas

II - PARTICIPAÇÃO DA BAHIA



O estande da Bahia de número E05 foi parte integrante do estande Brasil que teve cerca de 120 m² e contou com a promoção e coordenação da BMA - Brasil Música & Artes, associação sem fins lucrativos que coordena o programa setorial de música da Apex/Brasil. Também estiveram presentes no estande nacional o estado do Rio de Janeiro, além de agentes independentes da cadeia de música. Em 2011, Minas Gerais organizou um estande separado.

Além da participação institucional da Secretaria de Cultura, apenas duas empresas baianas estiveram presentes na Feira, sendo que um estava representando unicamente o grupo BaianaSystem. A segunda, RM Gestão e Promoção de Conteúdo, foi representando mais de dez artistas baianos, tais como: Margareth Menezes, Banda Didá, Carlinhos Brown, Mametto, Projeto Tamar Musical, Claudia Cunha, Jonga Lima, Sambatronica, Bruno Mais, Adauto Poeta e Ramiro Musotto). Ambos contaram com a logística do estande do governo, bem como apoio para inscrição na feira.

OBJETIVO

Promover a Bahia como um hot spot de criação e diversidade culturais, divulgando seus artistas, produtores e agentes da cadeia da música. Se insere nas ações do Bahia Music Export, programa da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA) e Fundação Cultural com o objetivo de promover a inserção internacional de artistas e profissionais do setor.

MEMBROS DA DELEGAÇÃO

Monique Badaró – Assessora de Relações Internacionais da Secult

Eduardo Villela – contratado localmente para auxiliar na montagem do stand, agendamento de reuniões e distribuição de material promocional.

Raissa Martins – empresária da RM Gestão e Promoção de Conteúdo

Grupo BaianaSystem – Robertinho Barreto (Guitarra Baiana), Filipe Cartaxo (VJ), Marcelo Seco (Baixo), Russo Passapusso (Voz) e Wilton Batata (Bateria e Percussão).

MATERIAL PROMOCIONAL DISTRIBUÍDO

CD Compilação, produzido especialmente para a Womex, que contou com a curadoria de Remy Kolpa Koupoul.

Folder institucional sobre o Programa Bahia Music Export e os artistas da coletânea.



CD Baiana System

CD Percussivo Mundo Novo

Banda Mametto – Album “tudo vira som cd ao vivo”

Moisés Gabrielli – Album “Canções do Nordeste”

Banda Sertanília – CD Promo

Cláudia Cunha – Album “Responde à roda”

Carla Visi – DVD “Encanto Mestiço”

Projeto Sons de Canudos: DVD “A música do sertão da Bahia”, Banda de Pífanos do Raso da Catarina – “Sons do raso”, Banda de Pífanos de Bendegó – “Tronco Velho” e Landinho Pé de Bode – “Choro do veio”

Paquito – Album “bossa trash”

Rudnei Monteiro – Album “Abrigo de canções”

A Seleção foi realizada internamente pela Diretoria de Música e Assessoria de Relações Internacionais. Os critérios foram: ser música da Bahia, adequação ao perfil da feira, qualidade visual do material.

Foram incluídos também nesta seleção, artistas cujos trabalhos foram patrocinados pela Secretaria via Fundo ou Fazcultura. E deste conjunto de trabalhos, foram selecionados:

Félix Ayoh’OMIDIRE – Album “Pèrègún e outras fabulações da minha terra”

Luciano Souza – Album “Virtuose”

Sylvia Patricia e Fernando Marinho – DVD ao vivo “Sessão Extra”

Todo o material foi distribuído em uma sacola, do tipo ecobag, especialmente encomendada ao artista Alberto Pitta.



APRESENTAÇÃO DO BAIANASYSTEM



PRINCIPAIS REUNIÕES REALIZADAS

Houve atendimento de 70 participantes, dentre os quais se destacam os produtores e agentes musicais, formadores de opinião, jornalistas (mídia impressa e eletrônica), programadores de rádio, gravadoras, órgãos de promoção de cultura e música, representantes de festivais e concertos.

Ver em anexo todos os contatos realizados.

RESULTADOS ALCANÇADOS

1 – Imagem da Bahia divulgada como hot spot de criação musical e de diversidade cultural

A música é um dos elementos que torna a Bahia especial, um distintivo. A Bahia se caracteriza por uma música fortemente diversificada, marcada por uma riqueza de ritmos e sonoridades que a singulariza e que pode se configurar como um recurso de poder simbólico no cenário internacional. É conhecido o papel da música e dos artistas na

divulgação de países. Artistas, intelectuais, jornalistas, diplomatas, produtores e críticos são unânimes em reconhecer que a riqueza de estilos musicais ajudou o Brasil a garantir um lugar de destaque na cultura global. Do mesmo modo, podemos afirmar que, se bem potencializada, a música da Bahia, além de representar uma atividade econômica de geração de emprego e renda, pode garantir ao Estado um lugar de destaque no cenário nacional e internacional.

Feiras como a Womex se configuram como um espaço privilegiado para acesso aos *players* do setor da música, ao público formador de opinião e a audiência qualificada, razão pela qual se verifica a presença maciça não só de instituições de governos nacionais, como também de subnacionais. Na sua maioria, essas instituições disponibilizam às empresas ou profissionais independentes apoio logístico para participação. Este apoio se traduz tanto na cobertura das despesas de viagem e inscrição na feira, como também na disponibilização de espaço expositivo no estande. Ações dessa natureza contribuem para o desenvolvimento profissional dos envolvidos, na medida em que ampliam suas redes de contato, conhecimento sobre o mercado internacional, contato direto com os *players* mundiais estratégicos do setor, bem como para o desenvolvimento de negócios. Com efeito, a Womex é uma das plataformas mais conhecidas no mercado mundial da música para compra e vendas de shows, contratos de licenciamento de fonogramas, dentre outros.

Além da presença institucional, o material distribuído na feira, principalmente o CD compilação, contribuiu para projetar a imagem da Bahia como um local de diversidade de ritmos e música.

Como resultados imediatos dessa participação, temos:

- Turnê do Grupo Samba Chula de São Brás em 2012, na Inglaterra e França
- Convite a artistas para participação no Festival Temsamba, edição 2012, Espanha
- Participação em projeto internacional de promoção da música brasileira - Brazilian World Music Day

2 - Dispositivos de apoio à mobilidade artística internacional da Secult disseminados

O impacto da crise econômica no financiamento da cultura se fez sentir em todos os setores e na maioria dos países do mundo, obrigando os produtores de festivais e centros culturais a rever suas políticas de contratação de atrações artísticas. Com orçamento reduzido, os organizadores não mais dispõem de recursos suficientes para passagens e/ou cachê dos grupos

artísticos selecionados, diminuindo, assim, a possibilidade de convites a artistas de outros países. Assim, muitos recorrem a parcerias com governos, através das representações diplomáticas ou das instituições públicas culturais, para assegurar presença de atrações internacionais na sua programação.

Divulgar a política internacional de cultura, bem como seus dispositivos de apoio à mobilidade artística internacional significa aumentar a possibilidade dos programadores convidarem artistas do país. Assim, com o sistema de apoio à mobilidade artística internacional da Secult conhecido dos festivais e centros culturais, cresce a chance dos artistas baianos serem convidados e inseridos na programação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As feiras que integram o calendário mundial do setor de música, como a Womex e a Midem na Europa, a South by South West (SXSW) e a CMJ nos Estados Unidos, se configuram como espaços estratégicos para promoção comercial internacional na medida em que reúnem os mais influentes “decisores” do mercado mundial e que possibilitam apresentações ao vivo.

Assim, uma presença institucional constante nesses espaços, com área expositiva, material promocional de qualidade, pessoal qualificado para o mercado internacional, bem como com agentes privados do setor, revela-se de importância estratégica para a qualificação e promoção da música da Bahia nos principais mercados internacionais.

Visando aperfeiçoar a participação institucional da Bahia nesses espaços, bem como garantir maior visibilidade, recomenda-se:

(1) Participação contínua e qualificada. Isso implica, entre outros, confirmar participação com antecedência, realizando inscrições no prazo, de maneira a assegurar o contato da instituição e seus participantes nos catálogos, distribuição de material na pasta oficial do evento e agendamentos prévios de reuniões. Vale ressaltar que os atores mais importantes dessas feiras fecham suas agendas de reunião antes do início do evento, tornando muitas vezes inviáveis agendamentos in locu.

(2) Presença do setor privado. Tendo em vista o desenvolvimento, profissionalização e qualificação do setor da música no Estado, bem como a efetividade da ação de promoção internacional, nos parece indispensável fomentar a participação dos agentes privados baianos nesses eventos. Não se trata unicamente de disponibilizar espaço expositivo, mas de um mecanismo específico de apoio financeiro à mobilidade dos produtores, artistas e demais agentes do setor.

(3) Apoio a turnês dos grupos que se apresentam na feira, na perspectiva de consolidar a inserção dos mesmos nos mercados que manifestaram interesse a partir da feira.

(4) Realização de ações especiais promocionais, como por exemplo, organização de uma programação especial da Bahia, a exemplo da iniciativa da Holanda em 2011, que realizou a noite da Holanda no espaço Off Womex e da iniciativa de alguns países como Coréia em 2010 e Hongria em 2011, com show de abertura da Womex, visando promover a música da Bahia, bem como transmitir a importância que a indústria da música representa para o Estado. As ações devem ser inovadoras e planejadas sob uma perspectiva de marketing.

FOLLOW – UP

- Envio de email a todos os contatos realizados
- Reunião com os artistas e produtores que tiveram seu material distribuído na Feira, dia 14 de dezembro 2012, às 17h, no Conselho de Cultura.
- Articulação de apresentação do programa nacional de promoção da música, dirigido pela BM&A, no âmbito do Fórum de Secretários de Cultura, dia 09 de dezembro de 2012.

Contatos realizados* (Radios, DJs e Media em Geral)

	Empresa	Responsável	Contato	Interesse	País	OBS
1	Rádio Universitária do Algarve	Nuno Fernandes	fernandes.faro@hotmail.com	Rádio	Portugal	Compilação, BaianaSystem, Radiola, Claudia Cunha, Viola de Arame, Samba Chula de São Braz
2	Funk Roots Kuac FM	Ray Funk	rfunk@ptialaska.net	Rádio de shows de world music no Alaska (KUAC-FM 89.9)	Alaska, EUA	Recebeu coletânea e outros CDs
3	Pangea World Music	Juan Marcos Rojas	info@pangeaworldmusic.net pangeaworldmusic@gmail.com	Radio Roma	Roma, Itália	Recebeu a Compilação
4	Hessischer Rundfunk	Cornelia Rost	crost@hr-online.de	Rádio Pública de Frankfurt	Alemanha	
5	Rádio	Petr Koláček	koblih@gmail.com	Apresentador de rádio	República Tcheca	Radio / compilação Baiana System, Bruno Massi, Viola de Arame
6	Dwójka – Polskie Radio	Kuba Borysiak	Jakub.borysiak@polskieradio.pl	Radio para difusão de artistas baianos	Polônia	
7	VPRO Radio	Charlie	Charlie@radiog.nl	Radio Soul e Jazz com música étnica	Holanda	Claudia Cunha
8	106 FM	Gil Rouvio	Gil@106fm.co.il	Radio de Jazz e World Music	Israel	2h por semana
9	Pozitif	Ahmet Ulug	Ahmet@pozitif-ist.com		Istambul	Compilação/Istanbul
10	Multicult	Gerhard Müller	Mueller@multicult.fm	Radio e produções	Alemanha	Compilação
11	World Music Poland	Włodzimierz Kleszcz	Wlodzimierz.kleszcz@polskieradio.pl	Rádio – DJ produtor	Polônia	Claudia Cunha/Paquito
12	UK based Press % Media	Glyn Phillips	glyn@worldmusic.co.uk	Editor/ Apresentador de rádio	Inglaterra	
13	DJ	Bas Springer	b.springer@hotmail.com	DJ de world music/ Jornalista	Holanda	
14	DJ	Nigel Wood	djnigelwood@hotmail.com	Especialista em World Music	Irlanda	
15	Meridian 23	Stefan Andemicael – DJ Stefande	stefanmeridian@gmail.com www.soundcloud.com/stefande	Diretor do programa/ DJ	EUA	Club de nova Iorque que abrirá em 2012, tem um dia especial para música brasileira
16	Músico	Sergio Laccone	info@laccone.com	Músico	Itália	
17	Grupo Musical Anaya	Mi-sun (Sunny) Kim	Misun.kim0601@gmail.com	Grupo Musical Experimental	Coréia do Sul	
18	Músico	Mauricio Velasierra	info@mvelasierra.com	Músico	Colômbia	Músico colombiano, mora em Londres, vai ao Brasil e quer

						trabalhar com músicos brasileiros nos dois lugares
19	DJ	Darius Darek	booking@taxi-mundjal.com	DJ & Live Act – World Beats	Alemanha	Participa de festivais e é interessado em música brasileira
20	Club Global	Nick Skelton	clubglobal@cambridge105.fm	Rádio de World Music – Produtor de Rádio e DJ Skunk	Inglaterra	
21	BBC Radio 3	Lopa Kothali	lopal@btinternet.com	Rádio	Londres, Inglaterra	Enviar último CD do Tiganá
22	Spinifex Quintet	Marjolein van Ruiten	info@spinifexmusic.nl www.spinifexmusic.nl	Grupo Musical – Mistura de World Music e improvisação contemporânea, faz encontros com outros artistas do mundo	Holanda	
23	Jamaa/ New Sound Foundation		www.heartbeatjerusalem.org contact@jamaa.in Mark@jamaa.in	Grupo de artistas do Oriente Médio engajados em criar uma comunidade que uma israelenses e palestinos, criando música.	Israel	
24	Habib Faye		info@odarasprod.com www.odarasprod.com	Músico que mistura ritmos da world music	Suíça	Para o Percpan / Black2black

Festivais e Casas de Espetáculos

	Empresa	Responsável	Contato	Interesse	País	OBS
1	The Levitt Pavilion Pasadena	Eddie Cota	eddie@levittpavilionpasadena.org	Organização de festivais abertos	Califórnia, EUA	Los Angeles Festival (Baianasystem, Dão, etc)
2	Scène Du Monde	Jean-Marc Galtier	direction@scenedumonde.fr	Espaço cultural dedicado a descobrir músicas e culturas do mundo	França	Enviar CD. Pauta fechada com um ano e meio de antecedência, vai de abril a outubro.
3	Sunfest	Bob Heacock e Vimla Harry	info@sunfest.on.ca	Organização dedicada à promoção de intercâmbio musical e artístico por meio do World Music & Jazz Concert Series.	Canadá	
4	Festival Musique Du Bout Du Monde	Frédéric Ste-Croix	fstecroix@musiqueduboutdumonde.com	Festival de música	Canadá	Festival de música “fim do mundo”
5	Festival Internacional de Jazz de Montreal Les Francofolies de Montréal	Marc-André Sarault	marc-andre.sarault@equipespectra.ca	Produtor de festivais	Canadá	Que músicos podem ir a Montreal

	Festival Montreal en Lumière					
6	Red Sea Jazz Festival	Dubi Lenz	dubi@redseajazzeilat.com	Festival de Jazz	Israel	Claudia Cunha
7	Association Culturelle de L'ete	Cécilia Guénégó	cecilia.guenego@ace-nantes.fr	Organizadora Festival Aux heures d'été	Nantes, França	Recebeu a Compilação e se interessa em aproveitar artistas que já estejam na Europa.
8	Kawa Cultural Centre	Marie-Noëlle Jaffré	mnjaffre@hotmail.com	Espaço de eventos, performance e plataforma de artes visuais	Índia	www.kawaculturalcentre.wordpress.com
9	Celebrating 10 years – Global Journey	Rus Withers	rus@gtunes.com	Diretor Executivo	EUA	Club de Nova Iorque que abrirá este. Tem um dia especial para música brasileira.
10	Dias Latinos	Ramón Balderas Sánchez	donramon@diaslatinos.nl	Diretor do festival de música latina na Alemanha	Alemanha	
11	Bari in Jazz	Koblan Bonaventure Amissah	koblan@abusuan.com www.barinjazz.com	Responsável pelo festival	Itália	Festival de Jazz
12	Musiques Métisses	Christian Mousset	chr@musiques-metisses.com	Diretor – Festival de música	França	

Institucional

	Empresa	Responsável	Contato	Interesse	País	OBS
1	Puglia Sounds	Valerio Corzani	valerio.corzani@pugliasounds.it	Desenvolvimento musical	Itália	Do projeto de Puglia, é também formato de rádio/ música eletrônica; recebe apoio da união européia *enviar um cd de Manuela Rodrigues e Lucas Santana
2	World Music Institute	Karen Sander	karen@worldmusicinstitute.com	Ong para pesquisa, apresentação e documentação de música e dança contemporânea e tradicional do mundo, além de promover intercâmbio cultural.	Estados Unidos	

3	Inheritance Historical ans Artistic Foundation of Pernambuco	Rafael Cortes	cmusicafundarpe@gmail.com rafaelcortes9@gmail.com	Fórum de gestores de música do Nordeste	Brasil	Colocar Cássio em contato
4	Diretoria de Assuntos Europeus e Cooperação	Maguy MARIE- JEANNE	Service.cooperation@region- martinique.mq	Chefe do serviço de cooperação	Martinica	
5	EPPAX – European Platform for Performing Arts Exchange	Enno Nuy/Rob van den Bos/Maria Teresa Buttarelli	ennonuy@eppax.com robvandenbos@eppax.com m.buttarelli@eppax.com	Apoio para artistas e profissionais da arte através de intercâmbio	Holanda	Organizar um Eppax no Brasil/ Export meetings
6	Banglanatak	Amitava Bhattacharya	amitava@banglanatak.com abhattacharya@vsnl.com	Ong para desenvolvimento social através da cultura, comunicação social, mobilização comunitária e pesquisa.	Índia	
7	Fora do Eixo	Lucas Mortimer	lucasmortimer@foradoeixo.org.br	Rede de produtores culturais que incentivam a circulação de artistas	Brasil	
8	Musicalia	Eddy Ernesto Hernandéz	eddy@musicalia.artex.cu	Agência de Representações Artísticas	Cuba	
9	Patcha Mama	Maria José Ortiz	marjo@patchamama.org	Organização que produz festivais, conferências, concetos, gravações, booking para ONGs na Holanda e outras comunidades.	Holanda	
10	Sonis Crossroads	Kathryn Woodard	281-536-3789 Soniscrossroads.com	Gravadora, Booking e Consultoria	EUA	Mandar informações sobre Vandex
11	Bureau Export	Vincent Fournier- Laroque	vincent.fl@french-music.org	Desenvolvimento empresarial de Música	França	
12	National Geographic Music	Tom Pryor	tom.pryor@gmail.com		NY, EUA	Quer notícias sobre turnês de artistas, fotos, datas das turnês, sites na internet, biografias. Enviar também Filhos de João.
13	Australiasiam World Music	Simon Raynor	Simon@awme.com.au	Expo – Melbourne	Austrália	Compilação
14	RoskildeGruppen	Peter Hvalkof	Peter.hvalkof@roskilde-festival.dk	Booking de shows de música	Dinamarca	
15	Mad Minute Music	Corinne	corinne@madminutemusic.com booking@madminutemusic.com	Booking de artistas da world music	França	

1	Maestro Music	Edin Bahtijaragic	info@maestromusic.se	Agência independente de booking e promoção de músicos	Suécia	
2	Kawa Cultural Centre	Marie-Noëlle Jaffré	mnjaffre@hotmail.com	Espaço de eventos, performance e plataforma de artes visuais	Índia	www.kawaculturalcentre.wordpress.com
3	International Hus	Sylvie Abitbol	sylvie@inter-hus.dk	Produtora Cultural	Dinamarca	
4	Oi querida!	Stéphane de Langenhagen	delangenhagen@free.fr	Agência artística, interessada em promover seus artistas no mercado brasileiro	França	Levou compilação, Baiana System, Bruno Massi, Viola de Arame
5	Specs'n'arts	Eva Anyfanti	eva@specsarts.gr	Empresariado artístico e promoções	Grécia	– Se interessou pela trabalho de Cláudia Cunha para um evento Junho/Julho
6	Artistic ideas	Gökhan Reha Öztunali	reha@artisticideas.net	Gerenciamento de artistas, marcação de shows e promoção de eventos	Turquia	Noblo club – New York – Turquia – USA – Brasil Também se tornando um festival em São Paulo 1 CD
7	Soulkitchen	Perter Fredsted	petersoulkitchen@me.com	Promotor musical	Dinamarca	Sabrina Malheiros Azymuth
8	Guess to	Joslyn Vautor	joslyn.vautor@guess-tv.com	TV	França	Programa de Tv Levar artistas para se apresentarem
9	The Music Umbrella	Glenn Friedman	themusicumbrella@yahoo.com	Consultor de música internacional	Estados Unidos	Quer contatos de labels
10	Dream Master	Joslyn Vautor	joslynvautor@gmail.com	Produtor e realizador audiovisual	Martinica	Tem projeto de integração de linha aérea Martinica/ Bahia; Programa de televisão
11	Agência de Música + Urban Jungle	André Bourgeois	andre@agmuj.com.br www.agmuj.com.br	Agência de música	São Paulo, Brasil	
12	FMP Jazz	Thiago Pellegrino	Thiago@fmpjazz.com	Agência de booking live music	Rio de Janeiro, Brasil	
13	Chiblake Productions International	Duke Jones/ Glenn Friedman	dukejonesny@yahoo.com themusicumbrella@yahoo.com	Licenciamento de audiovisual, música, publicações e eventos	EUA	
14	Casamarela	Jonathan Da Silva	direction@casamarela.fr	Produções artísticas	França	

15	Dell'arte	Claudio Dauelsberg	Claudio@dellarte.com.br	Soluções Culturais	Rio de Janeiro, Brasil	
16	Mukalo	Isabelle van Oost	Isabelle@mukaloprod.com	Produtora Cultural	Bélgica	
17	TK Music	Tron Syversen	post@tronmusic.no	Compositor/Produtor/ Arranjador/Músico – Produções Musicais	Noruega	
18	Produtora	Gabrielle Adler	Herck-brasil@web.de	Produtora e publicitária brasileira residente em Munique	Alemanha	
19	Em Môme Temps	Dorothee Oury	dorothee@enmemetemps.com	Booking e agência de shows	França	