



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS - CCH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL - PPGMS

TESE DE DOUTORADO

ROSA CLAUDIA LORA KRSTULOVIC
ORIENTADOR: JAVIER LIFSCHITS



**A transmissão do patrimônio cultural imaterial:
o samba de roda do recôncavo baiano**

Rio de Janeiro
Fevereiro/ 2016

Em memoria a Jelita do Samba

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais por seu eterno apoio.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pelo apoio financeiro que permitiu a pesquisa.

Ao Programa de Pós-graduação em Memória Social da UNIRIO por ter expandido os meus conhecimentos em memória social e apoiado na investigação.

Ao Professor Dr. Javier Lifschitz pela sua paciência, serenidade e dedicada orientação.

As secretarias e pessoal de limpeza do PPGMS por sempre ter estado proporcionando ajuda.

Aos sambadores e sambadeiras do recôncavo da Bahia por me abrir seus corações, principalmente a Jelita, Joalice e Mundinho.

A Rosildo do Rosário pelo seu acolhimento, suas recomendações e por me ajudar a me inserir no mundo do samba do recôncavo.

A Goes, Luciana, Rita, Mestre Primero, e todos os que me apoiaram na Casa do Samba de Santo Amaro.

A Associação de Sambadores e Sambadeiras da Bahia (ASSEBA) e as casas do samba que me acolheram e apoiaram.

A Catarina Döring, Wallace de Deus, Edlaine de Campos Gomes, Renata de Sá Gonçalves e Jose Bessa pelas suas acertadas observações na qualificação e defesa.

A meu apreciado amigo Zecca Ligiéro, pela co-orientação na primeira etapa da pesquisa.

A André Araújo pelo seu amor e apoio neste trajeto.

A Amanda Santana e a família toda, por esse abrigo tão cheio de carinho antes de voltar pra casa.

As minhas colegas Cristiane Santos e Maíra Vale pelo acolhimento, apoio, amizade e solidariedade no trabalho de campo.

A Marcela Barravento por seus abraços de amiga e mãe que tanto precisei.

A Fabinho pela amizade e solidariedade em campo e pela revisão do portunhol.

Aos amigos músicos e dançarinas que me deram luz sobre aspectos das musicas e danças de afro-américa.

A todas as amigas e amigos que estiveram perto me dando força e alegria, principalmente Camila Daniel e Thais Rosa.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	7
CAPÍTULO 1: OS BATUQUES E A TRANSMISSÃO DA MEMÓRIA	20
Os batuques brasileiros e a transmissão da memória.....	23
Antecedentes do samba de roda.....	29
A transmissão em debate.....	32
Margaret Mead e a transmissão inter-geracional.....	39
A experiência do recôncavo baiano.....	43
CAPÍTULO 2: AS MANIFESTAÇÕES EM RODA DO RECÔNCAVO.....	49
O recôncavo baiano.....	49
Memória de samba e caruru.....	73
O samba de roda no tempo da patrimonialização.....	78
A ASSEBA.....	86
A formação dos grupos de samba.....	89
As novas denominações no samba de roda.....	94
CAPÍTULO 3: O GRUPO MIRIM DA VOVÓ SINHÁ: JELITA E A MEMÓRIA FAMILIAR DO SAMBA	96
A configuração habitacional e a socialização do aprendizado.....	102
O ensaio no terreiro.....	105
Aprendendo a sambar com a tia Jelita.....	107
A memória musical transmitida por Jelita.....	117
As festas religiosas da família como espaços de transmissão	123
A transmissão no Grupo Mirim da Vovó Sinhá.....	129
CAPÍTULO 4: O GRUPO JUVENTUDE DE IGUAPE E GRUPO MIRIM RAÍZES DE ACUPE: A TRANSMISSÃO INTRA-GERACIONAL.....	138
I. Grupo Juventude de Iguape	139
- Mundinho.....	142
- Ensaio no pluri-espço do Mundinho.....	145
- Músicos velhos e músicos novos: a memória musical.....	148
- Da roda ao palco.....	152
- O principio do coleguismo.....	154
- A transmissão do samba no grupo Juventude de Iguape.....	156
II. Grupo Mirim Raízes de Acupe.....	158
- Joanice do samba	159
- Ensaios na casa vazia da Joanice.....	160
- Um dia de ensaio na escola.. ..	161
- O festival do samba de roda de Acupe.....	162
- A transmissão no Grupo Mirim Raízes de Acupe.....	164
CONCLUSÕES	166
BIBLIOGRAFIA	171

Resumo

Este trabalho, desenvolvido a partir do trabalho de campo efetuado entre 2012 e 2015, tem a intenção de entender o processo de transmissão atual entre as velhas e novas gerações de samba de roda do recôncavo baiano e as práticas e procedimentos de ensino/aprendizado que estão sendo utilizadas para este fim. O ensino de samba às novas gerações se encontram dentro de um plano de salvaguarda criado após sua patrimonialização, paradigma que produziu uma re-apropriação da manifestação e gerou uma reorganização da comunidade do samba, mudanças nos espaços e tempos de transmissão, e o desenvolvimento de uma metodologia de ensino aos grupos mirim. Ante esta situação, a tese tenta responder às seguintes interrogações: Quais são as formas e lugares de transmissão que as sambadeiras e sambadores estão utilizando hoje para ensinar as novas gerações? Quem participa dessa construção? Quais são as relações sociais que permitem o ensino/aprendizado?

Introdução

Este trabalho nasce como um desdobramento da minha tese de mestrado em Estudos Latinoamericanos na Universidade Nacional Autónoma de México entre os anos de 2005 e 2007 (Lora, Rosa Claudia 2011). Nessa pesquisa dei continuidade a meu trabalho de graduação sobre a Dança de Diabos¹, e me aproximei de outras manifestações de dança e música feitas em roda em duas comunidades afro-americanas: Portobelo, Panamá e Chuao, Venezuela¹. A investigação se desenvolveu em torno aos modos como cada uma das comunidades injetavam de significação a figura do Diabo através de danças realizadas em datas do calendário católico, onde alguns homens das comunidades se fantasiavam e interpretavam o personagem do Diabo.

Na Costa Arriba de Colón, no litoral do Panamá, a festividade chamada “Congo” forma parte do Carnaval de Portobelo. O jogo do Congo é feito em roda, e dentro dela se conta uma história com dança e música, representando aspectos da história dos portobelenhos. Os personagens que participam dessa representação são os congos, os diabos e o diabo maior. Os congos homens pintam a cara de preto, falam outro idioma, brincam e dançam com as pessoas da comunidade, seja dentro ou fora da círculo; já as mulheres cantam e dançam somente ao redor ou dentro roda, ao ritmo dos tambores que determinados homens da comunidade tocam. Na quarta-feira de cinzas, o Diabo maior invade o “palenque”, lugar onde se realiza a festividade, para tentar acabar com a festa. Finalmente o Diabo é vencido pelos congos num ambiente alegre e festivo e levado pelos anjos ao inferno. Segundo os nativos, os congos seriam a representação do africano e o Diabo, o espanhol.

Em Chuao, Venezuela, a irmandade de diabos dançantes baila para a festa de Corpus Christi fazendo uma coreografia de grupo configurada

¹Lora, Rosa Claudia (2005) Los Diablos Juguetones: un acercamiento al aspecto lúdico de La Danza de los Diablos en una comunidad de la Costa Chica de Guerrero, México.

historicamente. Os “danzantes” bailam em duas fileiras no início do ritual, mas no final, a “mojiganga”, feita também em forma circular, se desenha fora da igreja ou dentro das casas. A mojiganga é o momento mais livre e alegre do ritual e se repete várias vezes durante a semana de Corpus Christi.

Outra representação configurada em forma redonda é a festa de São João, uma das celebrações mais importantes das comunidades afro venezuelanas em geral; em Chuao, a população rende homenagem tocando e dançando o denominado tambor, que é realizado em forma de roda. Os dançarinos entram aos pares a dançar no centro, algumas vezes carregando a imagem do santo. O tambor se realiza do lado de fora da igreja e depois de casa em casa durante vários dias e noites.

A pesquisa mostrou como o Diabo é uma figura apropriada e reconstruída, com o poder de incorporar uma série de elementos culturais próprios das comunidades estudadas; igualmente é um catalizador capaz de, através da imaginação, da criatividade e do jogo, expressar emoções contidas na vida cotidiana do grupo. O Diabo nas populações afro descendentes é concebido como uma entidade que adquire variados significados diferentes aos do catolicismo. O estudo das danças nas quais se representa o Diabo foi uma forma de aprofundar no imaginário e na identidade afro descendente. A dança permitiu acessar a memória e o imaginário coletivos, pois ela condensa símbolos essenciais para estas culturas, expressados em movimentos corporais e em expressões orais. O trabalho me fez refletir sobre as rodas como espaços privilegiados de transmissão das memórias afro americanas. Elas tem permitido a transmissão e recriação da memória através da dança, da música e da oralidade.

Se nos estudos de graduação e mestrado o tema que me interessou foi a figura do Diabo nas danças dos povos afrodescendentes, fiquei muito seduzida com a esta estrutura redonda que aparecia recorrentemente nos lugares pesquisados. O motivo de ter escolhido o Brasil como local da pesquisa se deve a riqueza de danças e músicas das culturas afro brasileiras, muitas delas com o componente que me atraiu e que inclusive tem uma palavra popular para as nomear: a roda; assim, desde o início, o objetivo principal foi compreender melhor a relação entre dança, roda e memória nas culturas afro americanas.

Durante a primeira parte do doutorado, além de realizar pesquisa teórica, minha formação em dança permitiu me aproximar as danças de roda desde a própria experiência, realizando algumas aulas com dançarinas pesquisadoras de danças populares no Brasil, as quais me ajudaram a entender o ritmo, movimentos corporais e aspectos de organização dentro das rodas de coco, samba, tambor de crioula, jongo e cacuriá.²

Também realizei visitas exploratórias a lugares e contextos onde essas danças são representadas. No mês de junho de 2012 assisti às festas juninas na cidade de São Luís do Maranhão, onde conheci o tambor de crioula, o Bumba meu Boi e o Cacuriá no contexto das festas juninas festejadas na cidade. Grupos de vários lugares do interior do Maranhão e da capital se apresentaram em diferentes praças da cidade. Quase todos convidavam as pessoas a participar, exceto quando as danças eram apresentados em palcos altos.

O jongo foi observado no encontro de jongueiros no Quilombo São José, Rio de Janeiro, em 2013. No encontro participaram grupos de jongo de diferentes comunidades vizinhas, grupos de dança de diversas cidades do Brasil (principalmente São Paulo e Rio de Janeiro), cientistas sociais, gestores culturais e demais interessados na manifestação do jongo. O evento teve a seguinte sequência: depois da famosa feijoada com filas intermináveis, os grupos de crianças abriram a festa dançando em diferentes rodas; posteriormente os adultos começaram a se espalhar pelo espaço, tocando jongo e samba seguindo a mesma disposição. Antes da meia noite as pessoas mais velhas do Quilombo São José, acompanhados dos seus descendentes, entraram vestidas de branco para acender uma fogueira já preparada no centro de uma enorme roda integrada pela comunidade e pelos visitantes. O ritual do

²Juliana Manhães, doutoranda de Artes Cênicas da UNIRIO, pesquisadora de danças de umbigada no Brasil e na África; Laís Bernardes Monteiro, pesquisadora de danças populares brasileiras, mestre em Memória Social pela UNIRIO

jongo do Quilombo São José foi realizado no meio de um enorme público.

Particpei também da festa de São João, em Mosqueiro, Sergipe, em 2013. No dia 23 de junho, véspera de São João, depois da queima do mastro e da reza ao santo, a roda de samba de coco começa de noite e se estende até o amanhecer. Na festa participam a família que organiza a festa, pessoas da comunidade, assim como estudantes, pesquisadores, dançarinos, músicos e demais interessados na cultura popular.

Meu primeiro contato com o samba de roda foi em novembro de 2012, no contexto do festejo da patrimonialização do samba. Durante esses 15 dias conheci o samba de roda Filhos da Pitangueira, apresentado na casa de cultura de São Francisco do Conde; o Grupo Samba Mirim da Vovó Sinhá, o Grupo Raízes de Saubara e o Grupo Raízes de Acupe na casa do Samba de Saubara. Também assisti a um ensaio do Grupo Mirim de Acupe e a uma festa de candomblé com presença de samba de caboclo.

A grandes rasgos, o samba de roda é uma manifestação musical e *dançaria*³ que tradicionalmente acontece em festas religiosas, e hoje em dia se apresenta também em festivais e outras comemorações públicas. Acontece em um espaço circular composto por músicos, coristas/dançantes e observadores/participantes. No contorno da roda se agrupam os músicos – sambadores - e as dançarinas – sambadeiras -. O espaço do meio é usado somente pra dançar.

Após o processo de patrimonialização uma parte da população do recôncavo, principalmente pessoas que tinham uma forte ligação com o samba, se organizou e criou a Associação de Sambadores que hoje conta com mais de 90 grupos de samba de roda associados ao longo do recôncavo e umas outras poucas cidades do estado da Bahia. Esta mesma comunidade tem constituído aproximadamente 10 grupos de samba de crianças, chamadas de grupos mirim.

As vivências que experimentei nesta etapa de pesquisa me deram um maior entendimento das danças afro-brasileiras, apreciando semelhanças e diferenças entre elas, compreendendo melhor sua estrutura e organização, assim como as diversas formas corporais e sua rítmica. Também ajudaram a

³ “Dançaria” é um termo copiado da palavra em espanhol “danzaria ou danzario” usado academicamente em Cuba e Colômbia para se referir as práticas da dança.

ter um panorama geral do processo atual que vivem hoje as danças e músicas afro brasileiras. Momento imbuído das políticas nacionais (e internacionais) de salvaguarda, segundo orientação do IPHAN.

Escolhi o samba de roda depois de ver a forte organização dos sambadores e sambadeiras e o seu empenho em dar continuidade a esta tradição, o trabalho de campo deixou ver como o processo de salvaguarda que tem vivido o samba de roda tem envolvido uma grande quantidade de população interna, além de pessoas e instituições externas. Por outro lado, a região do recôncavo baiano é extremamente rica em manifestações afro descendentes; dentre as danças feitas em roda existem o maculelê, a capoeira, o samba de roda, o samba de caboclo, e outras.

Depois da viagem a região, e de constatar essa diversidade de manifestações culturais dentro do meu foco de pesquisa, pude ver a roda como espaço de organização social e simbólica onde se transmite e recria a memória. Me interessei também pela história do lugar e pela enorme quantidade de grupos e casas de samba, fenômenos novos, encaixados nas recentes políticas culturais, importantes para entender os novos processos de transmissão da memória da dança e da música.

O meu trabalho de campo no recôncavo foi realizado entre os anos de 2012 a 2015 em vários lugares da região baiano mas tendo foco nos grupos de samba mirim e especificamente nos “ensaios” dos grupos, considerando estes como lugares privilegiados do processo de ensino/aprendizado.

As visitas as comunidades do recôncavo em novembro de 2012 tiveram a intenção de entender o momento atual do samba de roda no recôncavo, para isso realizei observação participante nos sambade roda, fiz um mapeamento da região e de algumas casas de samba, conversei com alguns mestres de samba, capoeira e maculelê sobre como estava acontecendo a transmissão do samba e me aproximei de outro contexto onde está inserido o samba de roda: as festas de caboclo.

A segunda viagem foi durante todo o mês de junho de 2013, no contexto das celebrações das festas juninas. Neste período de trabalho de campo aprofundei na convivência familiar e na vida cotidiana da cidade de Saubara, pois fiquei hospedada na casa da sambadeira Jelita do Samba, tia de Rosildo do Rosário, pessoas emblemáticas do processo da patrimonialização. Participei

dos sambas e rezas realizados em comemoração de Santo Antônio e assisti aos ensaios de samba mirim que estavam sendo preparados para fechar a festividade do dia de Santo Antônio. Conheci os grupos mirim de Acupe e Iguape e aos seus organizadores, Joanice e Mundinho.

Em maio de 2014, passei 20 dias hospedada na cidade de Santo Amaro visitando os ensaios dos grupos mirim em Acupe e Saubara e vendo a preparação de uma das maiores festas de candomblé do recôncavo: o Bembé do Mercado, nomeada em 2012 patrimônio imaterial da Bahia. Acontecem no Bembé diversas manifestações culturais do recôncavo: Caretas, Capoeira, Maculelê, Samba de Roda, Nego Fugido, Mandús e Bombachos, etc. Pude ver como em qualquer grande festa do recôncavo, estas manifestações fazem parte essencial da dinâmica da celebração. Eram dias agitados no candomblé, pois o Bembé do Mercado não era a única festa acontecendo; a celebração terminou com dois presentes entregados a Iemanjá na praia de Itapema, um por parte do terreiro que se encarregou do Bembé desse ano, e outro entregue por outra casa de candomblé que acabou os festejos na mesma data.

Em julho do mesmo ano voltei para o V Encontro de Samba de Roda Raízes de Acupe, realizado pela coordenadora do Grupo Raízes de Acupe (e organizadora do Grupo Mirim que leva o mesmo nome), no qual costuma convidar para a abertura Grupos Mirim de diferentes localidades. Nesta ocasião tocaram, além do grupo de Acupe, o grupo Mirim da Vovó Sinhá de Saubara e o Grupo Mirim de Terra Nova. Aqui me aproximei do funcionamento e a dinâmica do Encontro. Nesta ocasião também tive a oportunidade de assistir a uma festa de Caboclo, uma de Exú, em diferentes casas de candomblé, e uma festa de umbanda na casa de Samba de Santo Amaro. Em duas das festas foi convidado o mesmo grupo de samba de roda, tocando em alguns momentos da festa.

Em abril de 2015 fui num encontro de Samba de Roda em Saubara onde participariam o Grupo de Samba das Raparingas, o Grupo de Samba Raízes de Acupe, o grupo Samba Chula de São Braz e o Grupo Mirim da Vovó Sinhá que abriu o encontro. E finalmente, em setembro do mesmo ano, viajei 12 dias para o recôncavo com a finalidade de dar seguimento aos três grupos de samba mirim que tinha observado, e ver se as festas de caruru, tão próximas

do samba de roda, ainda aconteciam e de que forma. Tive como base a cidade de Cachoeira e desde o primeiro dia assisti a festas religiosas em vários terreiros e casas. Nesta viagem assisti a ensaios dos grupos mirim estudados.

Desde a minha primeira visita ao recôncavo, as viagens a diferentes locais formaram parte do trabalho de campo, isto teve a ver com que os sambas de roda não acontecem recorrentemente, nem em Santo Amaro, cidade que com certeza tem o maior número de grupos, nem em nenhum outro distrito ou cidade, pois geralmente acontecem em festivais, encontros ou festividades religiosas. Por causa disso, comecei a me trasladar aos lugares onde aconteciam os sambas, algumas vezes com os sambadores e sambadeiras que formam parte da rede do samba, que se movimentavam de cidade em cidade para participar dos sambas que aconteciam. A circulação de grupos pelo recôncavo é uma realidade que acompanhei durante o trabalho de campo todo, e uma experiência que me fez ter uma visão general da dinâmica que vive o samba de roda. Se bem o foco foi colocado nos Grupos de Samba mirim de Saubara, Acupe e Iguape, tive presente que eles pertenciam uma comunidade maior: a Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (ASSEBA).

Um ano após o começo da pesquisa já tinha observado três casos de Grupos Mirim das diferentes cidades/distritos do recôncavo: Saubara; Acupe, Santo Amaro, e Santiago de Iguape no distrito de Cachoeira. Observei várias dimensões apresentadas no campo, baseadas primeiramente na observação dos ensaios dos grupos mirim e na experiência ou observação participante dos sambas de adultos. Se destacou a importância da roda, que tinha observado em manifestações afro venezuelanas e afro panamenhas no mestrado. Surgiram também outros temas, como a transmissão corporal, o papel do mestre, a transmissão diferenciada por gêneros, os diversos lugares de difusão, as letras das músicas e sua relação com a memória oral e a transferência inter geracional.

Depois das outras viagens observei uma clara diferença de experiências entre duas gerações: a dos mestres, que quando crianças eram proibidas de assistir aos sambas, e a das crianças que hoje são impulsadas fortemente pela comunidade de sambadores a participar dos sambas. Surgiu também a questão de por que estas crianças e adolescentes de cidades do interior da

Bahia que escutam e dançam musicas de diferentes estilos: pagode, forró, funk, arrocha, reggae, hip hop, decidem pertencer a grupos de um samba tradicional que remete a um samba antigo do “tempo dos avós”. Assim fui delineando mais claramente os objetivos resumidos nas seguintes perguntas: Quais são as formas e lugares de transmissão que as sambadeiras e sambadores estão utilizando hoje para ensinar as novas gerações? Quem participa dessa construção? Quais são as relações sociais que permitem o ensino/aprendizado?

Decidi então pesquisar os grupos de samba mirim, que foram concebidos desde o primeiro momento da patrimonialização e que tentavam cumprir com a expectativa da comunidade do samba de que “o samba não morresse” frase que escutei repetidas vezes por vários mestres do samba. Se bem os grupos observados foram três, aprofundi mais no Grupo Mirim da Vovó Sinhá de Saubara, por ter morado durante um mês na casa da senhora Jelita, organizadora do grupo, o que me permitiu principalmente assistir a mais ensaios, conversar frequentemente com ela e conhecer suas experiências, além de penetrar um pouco mais na história da família. Uma diferença fundamental deste grupo é a forte participação familiar no ensino das crianças, especialmente as mulheres mais velhas. Se destaca também a atuação política do sobrinho da Jelita, Rosildo Rosario, uma das principais figuras políticas dentro da comunidade da ASSEBA e que representa a associação em diferentes espaços culturais e políticos. Rosildo trabalha na organização da rede e na criação de cursos, encontros, festivais e projetos.

As minhas visitas aos ensaios dos outros dos grupos, Grupo Mirim Raízes de Acupe e o Grupo Juventude de Iguape, foram muito menos frequentes e não morei em nenhuma das localidades, mais consegui observar diferentes processos e dimensões ao longo das visitas durante os quatro anos de pesquisa. Nos dois grupos, a idade dos transmissores é menor que a da Jelita e as gerações mais velhas das famílias não participam da mesma maneira que o grupo mirim de Saubara.

A tese tenta então relacionar um aspecto geral, que é a roda como espaço privilegiado de transmissão dentro de um espaço maior que é o lugar de ensaio, e por outro, mergulhar nos conhecimentos que são conduzidos em cada caso. Esta relação ajuda a entender como existem formas diferenciadas

de transmitir a memória do samba de roda, mas também intrincados nas normas de comportamento e “formas de se viver”. Em palavras de Candau: *“Transmitir uma memória e fazer viver, assim, uma identidade, não consiste, portanto, em apenas legar algo, e sim uma maneira de estar no mundo.”*(Candau, Jöel 2011:118).

Não cabe aqui tentar entender o significado do samba de roda como ritual, “a questão oculta que está por detrás do simbolismo ritual”, como disse Connerton, e sim analisá-lo como um meio de transmissão da memória social que os próprios participantes reivindicam como importante para a preservação da sua identidade. O interesse primordial é entender o processo de aprendizado, as formas como a memória é constituída, modelada pela coletividade nas práticas da vida cotidiana e no espaço de ensino/aprendizado.

Estas formas são transmitidas por disposições e dispositivos inscritos no corpo dos instrutores e absorvidos no corpo dos aprendizes. O trabalho propõe que a forma de transmissão do samba de roda se gera através de memórias hábito que são transmitidas no espaço da roda: “O hábito não é apenas um símbolo... o hábito é um conhecimento e uma memória existente nas mãos e no corpo. Ao cultivarmos o hábito é o corpo que compreende”. (Connerton 1993:114-115)

O termo hábito é utilizado no sentido do sociólogo Paul Connerton que no livro *Como as sociedades recordam* (1993), enfatiza e evidencia a importância do hábito na sua teoria de transmissão da memória corporal. “O termo hábito transmite o sentido de operatividade de uma atividade continuamente praticada. Transmite a realidade do exercício, o efeito consolidador dos atos que se repetem” (Connerton 1993: 113). O autor elabora o conceito de memória incorporada aprofundando na pesquisa da memória transmitida e conservada pelo corpo através de “performances (mais ou menos) rituais” (Connerton 1993:4), procurando a explicação da transmissão nas práticas não inscritas “na tradição e como tradição”.

No capítulo primeiro vemos como a memória hábito das sociedades da diáspora africana está manifesta nas expressões culturais de dança e música, aqui apresentamos um tipo específico delas, os “batuques” brasileiros, que formam parte duma configuração maior presente nas culturas de diáspora africana do continente americano. Neste capítulo também se apresenta o tema

da transmissão e sua complexidade teórica.

No segundo capítulo se descreve o recôncavo baiano e suas particularidades histórico-geográficas, e se desenvolve a ideia da roda como espaço histórico-cultural e lugar de transmissão, criação e união comunitária, apresentando as manifestações em roda observadas no trabalho de campo.

O terceiro capítulo apresenta o grupo Mirim da Vovó Sinhá mostrando o terreiro como lugar privilegiado da transmissão e a participação da família no processo do aprendizado, principalmente as mulheres mais velhas e especificamente a mestra Jelita. É exposta a forma diferenciada de ensino de samba as mulheres e homens e finalmente as variadas festas religiosas como espaços de transferência da memória do samba.

No quarto e último capítulo se expõem outros dois grupos mirim, o Grupo Juventude de Iguape e o Grupo Raízes de Acupe. Cada um com características diferentes, o intuito deste capítulo é o de mostrar dois grupos dirigidos por uma espécie de mediadores ou articuladores que ao mesmo tempo viraram professores de samba. Aparecem metodologias menos tradicionais, problemáticas próprias do processo e uma forma de transmissão que ambos grupos compartilham, a transmissão entre as mesmas crianças ou intra-geracional.

Método

A investigação privilegiou a etnografia como principal ferramenta de pesquisa, enfatizando o que fazem, dizem e pensam as pessoas que participam das rodas de samba de roda (visão emic). Levar em conta suas interpretações parte da ideia de gerar conhecimento começando por entender o que a gente desses povos concebe sobre sua própria cultura. O samba de roda foi observado nos seus diferentes contextos: festividades católicas, teatros, aniversários, ensaios dos grupos, apresentações em casas do samba e outros ambientes.

A entrevista aberta e as conversações informais com mestres, organizadores, articuladores, mediadores, crianças de diferentes idades, etecetera, foram fundamentais no processo, já que significaram momentos profundos de rememoração, análise da situação atual e passada, assim como também de repetição de discursos compartilhados. As conversas com as crianças

foram as mais descontraídas de todas e talvez as mais importantes para entender um dos pontos mais importantes da pesquisa: porque e para que crianças e jovens estão aprendendo samba de roda?.

A experiência etnográfica nos sambas de roda foi feita a través da observação, mais também na convivência com as sambadeiras, que desde o início me convidaram a entrar nas rodas e me ensinaram a dançar samba ou “sambar”. A dança se tornou um método de pesquisa quando eu, como pesquisadora, acumulei o papel de observadora e praticante, o que me permitiu acessar a determinados significados socialmente compartilhados. A dança foi um caminho metodológico fundamental para acessar, num campo em que a comunidade de sambadeiras e sambadores (re)elaboram significados sobre seus corpos, sua organização social e as dinâmicas de interação. Neste sentido, ultrapassei a fronteira do lugar de observadora e me tornei também participante ativa da roda. Ter aprendido a sambar possibilitou compartilhar com eles espaços físicos e simbólicos e, a partir daí, compreender elementos que caracterizam a organização social de suas vidas, dentro e fora da dança. Ela desempenhou um papel fundamental na pesquisa, atuando como vetor para um conhecimento carnal (Wacquant, 2011).

Caracterizada como uma atividade humana, na dança, o corpo se move segundo movimentos que acompanham a cadência de um ritmo num espaço e tempo específicos. Na perspectiva das ciências sociais e, mais especificamente na antropologia, ela é considerada como uma manifestação socialmente construída, integrando um conjunto de práticas culturais por meio das quais comunidades e indivíduos estabelecem relações entre si. Neste sentido, a dança é uma expressão simbólica que detém um conhecimento corporal e não verbal. Por isso, a dança pode ser analisada a partir distintas vertentes teóricas e metodológicas que tentam entender os corpos em movimento nos seus contextos histórico-sociais (Camargo, 2008).

A dança se constitui como uma manifestação que desempenha o importante papel de transmitir uma memória entre os indivíduos e o grupo por meio das “práticas inscritas e incorporadas”, que, respectivamente, fundamentam em informação externa de atividades que se manifestam materialmente e transmitem informação pelas ações corporais (Connerton, 1993). A escolha de trabalhar com grupos de samba mirim foi pensada em

termos metodológicos, depois de observar que o ensino as crianças estava se desenvolvendo através de pessoas pertencentes a grupos de samba de adultos, seguindo as mesmas peculiaridades deles. Tomando em conta que a memória era transmitida em vários “grupos de referência”, em palavras de Halwbachs (2012) se pensou na transmissão desde vários níveis: o familiar, de grupo e comunitário – colocando a ASSEBA como comunidade -.

Se bem, seguindo as ideias do autor, os indivíduos que lembram estão sempre inseridos em estes grupos, e sua memória é construída coletivamente, a recordação é sempre um trabalho individual. Neste sentido, e tomando em conta a permanente presença de uma pessoa específica no processo de aprendizado, que ao mesmo tempo realizava um trabalho individual de rememoração para a prática de ensino, estas pessoas foram um elemento chave para entender o que era o que se queria transmitir do samba e por que.

O lugar privilegiado de observação foram as rodas de samba acontecidas no espaço nos ensaios e apresentações, mas foram sempre visitadas as casas dos mestres ou “detentores de saber” pensando nelas como outro espaço importante de transmissão.

Uma outra metodologia utilizada foi um recurso técnico (e expressivo) que tenho utilizado há vários anos: a câmera de vídeo, usado para filmar as danças e algumas entrevistas que me ajudam a re-visualizar os movimentos corporais nas danças, assim como os cantos e o conteúdo das entrevistas. O vídeo é um recurso metodológico que tenho aplicado ao longo de minhas pesquisas. Não se trata apenas de um recurso estético ou uma ferramenta de registro; o vídeo é utilizado com vários fins, o primeiro deles é como recurso para a coleta de dados, quer sejam sociais, geográficos, arquitetônicos, etc.

Elisenda Ardévol fala de termo etnografia fílmica e se refere ao material audiovisual obtido durante a investigação antropológica como um processo de descobrimento do etnógrafo que contribui a sua captação de regularidades, a sua formulação de hipóteses e a própria sistematização dos resultados. Em outras palavras, a etnografia fílmica está integrada e definida pelo mesmo marco da investigação antropológica. (Ardévol, 1996:80-81)

A gravação audiovisual com finalidade antropológica, integra também uma maneira de interação e observação distinta. Por isso a importância de criar uma metodologia de trabalho que respeite as pessoas que estão sendo

gravadas, não afete a relação estabelecida, e, se é possível que a fortaleça. Neste sentido, desde um primeiro momento comentei o meu interesse por gravar e compartilhar o material, podendo eles utiliza-lo para os fins que precisarem na rede.

Não posso deixar de mencionar o facebook como ferramenta de pesquisa, através desta rede social me comuniquei e compartilhei pontos de vista com vários sambadores e sambadeiras, soube de festivais e compartilhei fotografias e informações com eles.

Para finalizar esta parte introdutória, só quero adicionar e aclarar que esta é uma investigação que analisa só uma pequena parte do grande e complexo mundo do samba de roda, e que não é sua pretensão fazer grandes generalizações e sim mostrar a transmissão como um aspecto que entendo como importante no processo atual das danças e músicas tradicionais no Brasil e América Latina e o Caribe.

Capítulo 1

Os batuques e a transmissão da memória

São inúmeras as expressões de dança e música de herança africana na América e no Caribe. Desde os Estados Unidos até a Argentina, levando em conta as ilhas do Caribe, encontramos estas manifestações principalmente nos povoados e cidades próximas ao litoral. A localização geográfica dessas populações tem a ver com a história dos africanos trazidos como escravos em nosso continente. A mão de obra escrava era utilizada principalmente nas plantações de café, cacau, algodão e açúcar, esta última se tornando em unidade produtiva por excelência em grande território.

Moreno Fragnals afirma que as plantações romperam com a continuidade das tradições africanas, implantando um desarraigo de todo nexos cultural – incluindo a família – e deixando como saldo uma “honda sensación de inestabilidad y discontinuidad”. (Fragnals 1996:23). O certo é que ao longo destes séculos, as sociedades de diáspora africana tem se reinventado formado novas culturas, dando continuidade a antigas práticas e incorporando novos elementos culturais. Estas praticas são de ordem sócio/político, religioso, culinário e artístico; este último, tema que interessa a presente tese.

As diferentes culturas africanas que chegaram a América – yorubá, bantú, fon, kongo – misturaram suas estruturas musicais e dançarias com as indígenas e européias, produzindo uma gama muito diversificada de ritmos que hoje se podem apreciar nas atuais danças e músicas do continente.

“Estas entremezclas se pueden escuchar en las polirrítmias de los três tambores *batá* y en las invocaciones de llamado y respuesta de las ceremonias de la santería cubana, en los cantos y tambores de los rituales del vodú haitiano; en la canción orientada por la percusión de los ritos *dugu* de Honduras; en los tres tambores metalófonos y los cantos de llamado y respuesta del *candomblé* brasileiro; en la canción armonizada con soporte percusivo de *Suriman Winti*; en la polirrítmica y virtuosidad del cruce ritmático de las *salves* de las africanizadas interpretaciones de las tradiciones católicas Romanas de la República Dominicana; en el llamado y respuesta de los cantos acompañados por el tambor *puya* de los afrovenezolanos y en una variedad de derivados africanos o de música hecha con influencia africana desde Panamá, Guatemala, Puerto Rico,

Belice, México, Perú, Jamaica, Antigua, Martinica, Guadalupe, Nicaragua, Colombia y otros lugares.” (A. Floyd Samuel, 1999: 1)

Danças de origem africana, pertencentes a práticas religiosas inerentes aos grupos que chegaram as Américas, se misturaram com danças indígenas e/ou europeias. Outras foram proibidas no momento, e algumas são condenadas até hoje pela igreja. Mas em alguns lugares do continente, como no Brasil, algumas danças e músicas foram permitidas com a intenção de ganhar um maior desempenho no trabalho nas plantações, já que sua prática gerava uma revitalização do *corpo escravo*, fazendo com que funcionasse melhor no trabalho. Em vários outros casos ainda estas expressões não fossem permitidas, elas eram realizadas em lugares ou momentos que não eram vigiadas. Uma outra teoria que explica o motivo da efetivação destas tradições, é que depois das revoltas dos escravos, os colonizadores resolveram exercer menos pressão social e deram mais permissividade neste tipo de práticas, com a intenção de evitar outros levantamentos:

O regime da escravidão deixava brechas abertas no sistema a fim de evitar a revolta da massa dominada, e o negro bem sabia que a única pista aberta para subir na sociedade era a aquisição de “uma alma branca”. Entretanto, no conjunto, a pressão evangelizadora foi menos forte, podendo os traços africanos manter-se mais facilmente, e a mestiçagem religiosa se deu, nos meios da América Latina, principalmente sobre a forma de sincretismo. (Bastide 1967:142)

Como parte do processo de catequização, os europeus que dominaram o território, ensinaram novas expressões musicais e dançarias aos africanos e indígenas, com a ideia de apresenta-las nas celebrações cristãs oferecidas a Jesus Cristo, virgens, santos e demais símbolos católicos. Por essa razão muitas destas manifestações culturais afro americanas foram e são até hoje realizadas no contexto do calendário católico.

Cientistas sociais tem desenvolvido conceitos para descrever os processos de reelaboração social e simbólica das culturas africanas e indígenas que viveram a dominação colonial durante tantos séculos no continente americano. Termos como sincretismo ou aculturação são usados para explicar a obtenção, perda e criação de novos elementos culturais.

Johanna Broda, no caso do México, destaca o papel ativo das culturas indígenas na reorganização das suas relações sociais e suas crenças e ritos, e sua articulação com as novas instituições para manter a sua identidade (Broda Johanna, 2003 : 14); Fernando Ortiz, no caso de Cuba, critica o conceito anglo-americano *aculturation*, o qual achava limitado e incompleto para designar o processo vivido pelas culturas americanas e no livro *Contrapunteo cubano de tabaco y azúcar* (1940) propõe o conceito *transculturación*, tentando designar não só a obtenção de elementos culturais externos e o desarraigo de uma cultura anterior, como também um processo de criação de novos fenômenos culturais: “el proceso es una transculturación, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola” (Ortiz.1940:142).

Essa “capacidade criativa” com seus diferentes “processos de criação” estão hoje presentes nas manifestações culturais afro-americanas em geral. Roger Bastide, escreveu em relação as comunidades negras da América Latina, que cada etnia tem o seu “foyer cultural”, onde estão reunidos os interesses do povo que dão sustento “em toda sua rica complexidade e vitalidade emocionante” as “sociedades africanas do Novo Mundo.” No caso das culturas iorubanas esse foyer seria a religião e no caso da cultura bantu, o folclore. Depois de um longo trabalho de campo no Brasil, Bastide conclui: *Pareceu-nos que em larga escala, a memória coletiva é mais uma memória motora do que uma memória – imagem; que ela se inscreve mais nos gestos corporais sequenciais rituais, nos passos de danças, que no tesouro das lembranças intelectualizadas* (Bastide 1973:178). Para o autor a memória motora das “sociedades africanas do novo mundo” tem se mantido ou conservado a traves das praticas religiosas e folclóricas e mais especificamente nos “gestos corporais rituais, nos passos das danças”; estas seriam as expressões da memória motora afro americana por excelência.

Os batuques brasileiros e a transmissão da memória

A pergunta geral que se faz este trabalho é qual é a forma que as populações chamadas aqui de afro-americanas, tem tido para transmitir esta memória motora presente nas dança e na musica. Roger Bastide pensava que

os negros da América, para reconstruir sua cultura e sua história, recondicionaram o novo espaço onde tinham que morar, refazendo suas aldeias; só assim suas lembranças puderam emergir das profundidades da memória coletiva. Para o autor a sociedade se reinventa de uma maneira simbólica, com a condição de que esse simbolismo tenha por suporte uma dimensão espacial. No livro *As religiões africanas do Brasil*, o autor assinala como as estruturas das sociedades africanas transportadas ao Brasil não foram reconstruídas, se não reinventadas (Bastide, 1971).

Este trabalho propõe que as rodas de dança e música, podem se considerar como um espaço equivalente a aldeia, um lugar de reunião, lembrança e criação, de liberação da emoção e da memória fluindo nos toques de tambor, nos cantos e na dança, propiciando uma comunhão grupal e individual. No caso das *rodas*, essa reinvenção se dá dentro do espaço circular em forma de dança, canto e música. A memória dentro das rodas é transmitida e recriada pelos *repertórios* orais e corporais, gestos e hábitos cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes.

As manifestações afrobrasileiras com esta estrutura tem se convindo em chamar de batuques. Segundo Edison Carneiro, “batuque” é o nome que os cronistas portugueses utilizavam para classificar as danças procedentes de Angola e do Congo, e que passaram ao Brasil com a mesma denominação. O autor concebe uma área nacional do samba que abarcaria do Maranhão a São Paulo com algumas interrupções. Nesta área distingue três diferentes zonas: a do coco (Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco e Alagoas), a zona do samba (Maranhão, Bahia, Guanabara, São Paulo “e talvez” Piauí e Minas Gerais), e por último a zona do jongo (Rio de Janeiro, São Paulo “e talvez” Minas Gerais e Goiás). O batuque teria sido herdado dos africanos de Angola e do Congo, de onde eram originários a maioria dos africanos vindos como escravos ao Brasil. Das culturas originadas pelos trabalhadores de cana-de-açúcar, tabaco, algodão, café e mineração, onde

Angolese e congueses legaram aos seus descendentes formas de batuque ainda reconhecíveis, apesar de já misturadas com outras danças, populares ou não, - formas que, primitivamente rurais, de execução nos terreiros das fazendas, estão atualmente em diferentes estágios de

urbanização (Carneiro 1961: 15).

Para demonstrar a origem congo-angolana, tanto Carneiro como Câmara Cascudo, no *Dicionário do Folclore Brasileiro* (1952), mencionam o livro de Alfredo de Sarmiento, *Os sertões D’Africa, Apontamentos de viagem, Lisboa 1880*, onde o autor descreve o batuque visto por ele em Luanda, Angola:

Em Loanda e em vários outros presídios e distritos, o *batuque* difere d’este que acabamos de descrever, que é peculiar do Congo e dos sertões situados ao norte do Ambriz. Nesses districtos e presídios, o batuque consiste também num círculo formado pelos dançadores, indo para o meio um preto ou preta, que depois de executar vários passos, vai dar uma embigada, a que chamam *semba*, na pessoa que escolhe, a qual vai para o meio do circulo, substitui-lo. (Sarmiento 1880: 127)

Recentemente, o músico e pesquisador Nei Lopes, no seu livro *Bantos, Malês e Identidade negra*, traz as contribuições dos bantos e os malês nas culturas brasileiras, e diz que “com exceção da Tirana e da Cachucha, de origem europeia, todas elas trazem, no nome e na coreografia, suas raízes bantas e parece terem muito em comum com a Massemba ou Rebita, expressão coreográfica muito apreciada em Luanda, Malanje e Benguela.” (Lopes Nei 2006: 187).

Em relação a ao seu papel social, Sandro Santana considera estas expressões como parte da religiosidade bantas, *“ligados a uma tradição na qual o plano mágico é uma continuidade do plano físico, os encontros e reuniões - quase sempre as vésperas de feriados, sábados a noite e ao final das colheitas – concentravam toda a sociabilidade que lhes era negada durante o trabalho”* (Santana Sandro 2012: 44)

Os batuques sempre geraram interesse em pesquisadores e viajantes que passaram pelo Brasil. Nina Rodrigues, Edison Carneiro e Arthur Ramos, primeiros etnólogos a pesquisar a cultura afro brasileira, já descreviam e interpretavam a sua origem e miscigenação. Nina Rodrigues faz referência a estas danças e as diferencia de acordo com as denominações que as danças africanas adquiriram no Brasil: dança de tambor, no Maranhão; maracatus em Alagoas e Pernambuco; candomblés, batucagés, batuques da Bahia, etc. (Rodrigues, Nina, 1932). No livro *O Negro na civilização brasileira*, Artur Ramos

se refere ao batuque ou samba como “danças profanas dos negros do Brasil”, que em outros lugares adquiriram designações regionais por influência das diferentes “tribos negras” que forneceram um maior contingente de escravos a esses pontos :

Estas danças negro-brasileiras do tipo do batuque reduzem-se, afinal das contas, ao motivo primitivo da dança de roda, de onde surge um dançador, que vai para o meio do círculo executando curiosos passos, com requebros do corpo, em evoluções individuais e ao ritmo das palmas e dos instrumentos de percussão; a sua dança cessa quando ele se dirige (com umbigada ou não) a roda, escolhendo aquele que lhe há de suceder, no centro do círculo. Assim é para o Jongo, cuja importância, no Estado do Rio, equivale a do batuque e do samba, em outros Estados. (Ramos, Arthur, 1974:136)

O livro *Samba de Umbigada*, de Edison Carneiro, é um dos trabalhos mais importantes sobre o samba. Sobre o significado do termo, menciona que “a dança que outrora se chamava batuque damos agora, em geral, o nome de samba, talvez corruptela de semba, vênica” (Carneiro 1961: 60).

Os “batuques” são hoje realizados em populações rurais de descendentes de escravos africanos próximos ao litoral; todavia, com o processo de migração para as cidades, são também feitos em comunidades urbanas. Exemplo disso são as cidades do Rio de Janeiro e da Bahia, onde as rodas de samba e jongo são comumente praticadas em alguns bairros urbanos com forte população de descendência africana.

Antonio Nóbrega, músico, dançarino e pesquisador das danças brasileiras, tem uma interessante teoria sobre as matrizes culturais fundadoras que convergiram e “dialogaram” criando matrizes culturais brasileiras. Classifica a dança em *famílias*: batuques, cortejos e folguedos populares. Nóbrega recupera a palavra batuque como forma de classificar a “família” de danças brasileiras com características corporais, coreográficas e musicais similares. O coco, o samba, o tambor de crioula, o jongo e o carimbó formam parte destes batuques. Elas têm em comum a forma da roda, o sapateado, o bater de palmas, e, sobretudo, disse o Nóbrega, a umbigada ou a insinuação dela. Musicalmente o canto refrão-estrofe (prevalentemente em quadras de sete sílabas) e a utilização de uma percussão à base de tambores tocados com as mãos, de dimensões diversas, e, no geral, dispostos verticalmente no chão.

Alguns grupos se utilizam também do ganzá, do reco-reco, do pandeiro, da alfaia e por vezes de uma lata percutida com varetas (Nóbrega, 2012)

Jorge Sabino e Raul Lody, no livro *Danças de matriz africana*, fazem uma breve descrição das atuais danças brasileiras de matriz africana, entendendo as brincadeiras de roda, a ciranda, o coco de roda, a roda dos orixás, o tambor de Crioula, o Samba de roda, o samba de caboclo, o samba urbano e o coco, como “danças circulares” (Sabino e Lody 2011: 47-74)

O conceito de “danças circulares” me parece restrito à atividade da dança, enquanto o conceito adotado por Antônio Nóbrega “batuque” engloba o caráter festivo, musical e dancístico destas manifestações. Portanto, seguirei utilizando o termo proposto por Nóbrega. À continuação apresento uma breve descrição dos *batuques* do Brasil.

No Maranhão, o tambor de crioula é uma manifestação popular afro-brasileira tradicionalmente bailada na festa de São Benedito; é um ritual praticado como divertimento ou pagamento de promessa. Hoje em dia acontece em qualquer época do ano, mas principalmente no carnaval e São João, como apresentações em arraiais da cidade. A dança é caracterizada pela presença de uma grande roda composta por tocadores, conhecidos como coureiros, e pelas dançarinas ou coureiras. Os coureiros tocam três tambores rústicos: tambor grande, meião e crivador, que são afinados a fogo e tocados com as mãos. Alguns mestres utilizam a matraca, dois pedaços de pau que são batidos no tambor grande. As coureiras dançam com suas saias rodadas e coloridas. Uma delas fica no centro da roda dançando para os tambores e logo em seguida uma outra vai a seu encontro para substituí-la por meio da umbigada, também chamada de punga, que nada mais é que um gesto de aproximação, um convite para entrar na dança ou toque dos umbigos (Manhães, Juliana, 2012). O tambor de crioula foi inscrito no Livro das Formas de Expressão em 2007, um dos quatro livros que fazem parte do Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial do Brasil e que correspondem a: “Celebrações, Lugares, Formas de Expressão e Saberes, ou seja, as práticas, representações, expressões, lugares, conhecimentos e técnicas, que os grupos sociais reconhecem como parte integrante do seu patrimônio cultural.” (site do IPHAN)

O jongo, caxambu ou tambor foi reconhecido como Patrimônio Cultural

Nacional em 2005, conferido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). O nome sudeste se deve a região que ele ocupa dentro do território brasileiro. O jongo, caxambu, batuque ou tambu consolida-se como forma expressiva e lúdica da população escrava que se concentrava nas fazendas de café e cana-de-açúcar da região sudeste do Brasil (Dossiê IPHAN 2005:19). Se apresenta nas festas de santos padroeiros, as do período junino, de Nossa Senhora do Rosário e de Santa Rita, as de algumas divindades afro brasileiras, como Iemanjá e os Pretos Velhos, as comemorações do Dia do Trabalho (1º de maio) e do dia da Consciência Negra (20 de novembro), bem como nos aniversários de pessoas importantes das comunidades (ibid 31). A estrutura da roda varia de acordo com o lugar e contexto onde é apresentada; os músicos podem fazer parte da roda, ficar próximos ou no meio, assim como podem ficar sentados ou em pé. Os dançarinos entram em par ou em vários casais no meio da roda, isto depende da região em que é dançado (ibid 34). A umbigada é outra característica de alguns jongs, mais não está presente em todos os grupos de hoje em dia. Os instrumentos do Jongo são o *tambu* (tambor maior) e o *candongueiro* (tambor menor) e a *inguaia* (chocalho de cesto). Os pontos ou melodias do jongo falam do cotidiano da comunidade (*visaria*) ou propõem desafios, por enigmas a serem decifrados (*demanda ou goromenta*). (Dias Paulo, em István Jancsó e Iris Kantor 2001: 868)

O coco, ou samba de coco, tem sua área de influência na região litorânea de alguns estados do Nordeste, assim como no sertão nordestino. Câmara Cascudo e Mário de Andrade consideram Alagoas como o berço originário do coco, mas tem sua força em Pernambuco, Rio Grande do Norte, Paraíba, e até no Maranhão. “*A influência africana é visível, mas sabemos que a disposição coreográfica coincide com as preferências dos bailados indígenas, especialmente dos tupis da costa*”. (Cascudo, 2002:292) A coreografia é formada por uma roda de dançarinos que giram da direita para esquerda. “Enquanto repetem em coro a resposta de coco tirada pelo solista, ao mesmo tempo que os da roda, e marcam o ritmo com uma pisada forte. Um dançarino vai para o meio da roda e, com uma umbigada, chama outra pessoa para o solo e assim sucessivamente” (Sabino e Lody, 2011:53)

O cacuriá é uma dança de origem maranhense. Ela acontece durante a Festa do Divino Espírito Santo da região, uma das festas mais importantes do

estado. Durante a festa, várias danças são apresentadas, como o Boi com seus diferentes sotaques, o Tambor de Crioula e o cacuriá. A dança é feita em formato de roda, organizada em pares de homem-mulher que dançam em uníssonos com o mesmo movimento. O ritmo é dado por caixas do divino (instrumento de percussão) e flauta, sempre há uma pessoa que introduz a ladainha, seguida pelos participantes que, além de dançar, respondem ao coro.

Sobre o samba, símbolo brasileiro por excelência muitas pesquisas foram feitas. A palavra samba, como vimos, foi utilizada pelos pesquisadores Edison Carneiro, Arthur Ramos e Nina Rodrigues como sinônimo de batuque, incluindo nesse conceito diferentes músicas e danças de influência africana espalhadas pelo país com características similares. Na linguagem popular e acadêmica de hoje em dia, a palavra *samba* segue sendo utilizada para se referir a diferentes danças e músicas brasileiras. Ralph Waddey, pesquisador do samba de roda na Bahia, diz acertadamente que:

O conceito de “samba” é tão vasto e profundo na música e na vida brasileira que praticamente desafia definição. É um gênero (assim musical como coreográfico), um acontecimento e um grupo de pessoas. Como gênero, frequentemente não se distingue de outros, a não ser pela região e pelos nomes que aí recebe, como os “cocos” do sertão da Bahia e de outras mãos ao Norte. (Waddey, 1981:255)

Dentre as obras de referência específicas, a *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*, define o *samba* como provável procedente do quimbundo semba (umbigada) que designa dança de roda, sendo os mais conhecidos os sambas da Bahia, do Rio de Janeiro e de São Paulo. Mostramos aqui a definição para dar uma ideia das muitas designações do samba.

1) Dança popular e música de compasso binário e ritmo sincopado reveladores de sua ligação original com os ritmos batucados acompanhados por palmas dos bailes folclóricos denominados sambas 2) Gênero de canção popular de ritmo basicamente 2/4 e andamento variado, surgido a partir do início do século XIX como aproveitamento consciente das possibilidades dos estribilhos cantados ao som de palmas e ritmo batucado, e aos quais seriam acrescentados uma ou mais partes ou estâncias de versos declamatórios 3) samba de breque 4) samba canção 5) samba carnavalesco 6) samba-choro 7) samba-enredo 8) samba exaltação 9) samba de gafieira 10) samba de partido alto 11) samba de

quadra 12) sambalada 13) samba-lanço 14) sambolero. (Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica 1998:704-705)

Apesar da diversidade de sambas encontrados no país, todos eles são legado de culturas africanas, “*os diversos tipos de samba (samba de terreiro, samba duro, partido-alto, samba cantado, samba de salão e outros) são perpassados por um mesmo sistema genealógico e semiótico: a cultura negra*”. (Sodré 1998:35).

Mais do que fazer uma recopilação de fontes que tentam definir os diferentes sambas de hoje em dia ao longo do Brasil, o importante para este trabalho é destacar o caráter sócio cultural do samba em geral, uma expressão da cultura afro brasileira que congrega a comunidade, um espaço de transmissão cultural e criação coletiva, assim como um dos principais elementos que tem dado forma a identidade nacional brasileira.

Antecedentes do samba de roda

Especificamente sobre o samba de roda, um dos primeiros registros históricos que fazem referência a alguma festa parecida ao samba de roda de hoje, segundo o dossiê do IPHAN (2006), é um documento onde se fala de uma festa de escravos ocorrida em Santo Amaro, recôncavo, em 1808, que menciona João José Reis; ele a caracteriza como cheia de música e dança e assistência de brancos. Mas a palavra samba ainda não aparece, e sim a palavra batuque. Na metade do século XX é que se encontra mais documentação na *imprensa e registros policiais, referências em profusão ao samba da Bahia* (Dossiê do samba de roda 2006:30), mas todas fazendo referência ao samba de Salvador.

É só no final do século XX que as pesquisas sobre o samba de roda cobram maior interesse. Ralph Cole Waddey, etnomusicólogo estadunidense, faz uma compilação de áudio de samba de viola em 1966 no bairro Pernambúes, Salvador de Bahia, e ao longo dos anos, entre 1975 a 1989, realiza outras gravações de áudio e vídeo em Salvador, Saubara, Santo Amaro e Castro Alves. Como resultado da pesquisa escreve também dois artigos na *Latin American Music Review*, em 1981. O primeiro observa as diferentes

propriedades simbólicas, “físicas” (corporais) e musicais do samba de viola; no segundo artigo faz uma descrição do samba de viola, mencionando os instrumentos e a forma da dança, identificando sua estrutura como um ciclo, que teria sempre a mesma ordem.

Tiago de Oliveira Pinto desenvolveu uma pesquisa sobre o samba de roda entre os anos 1982 e 1990. O autor, pesquisador brasileiro radicado na Alemanha, escreve o livro *Capoeira Samba Candomblé. Afrobrasilianische Musik in Recôncavo, Bahia (1991)*, que ainda não foi traduzido ao português. Outra etnomusicóloga, Rosa María Zamith, realizou com Elizabeth Travassos uma pesquisa em Cachoeira, São Felix e Muritiba, dando como resultado um artigo chamado *O samba baiano em tempo e espaço*, em 1995, no qual faz uma descrição histórica e musical do samba de roda e apresenta alguns traços que a distinguem: 1) associação de música com coreografia; 2) instrumental de cordas e percussão; 3) relação música, texto, dança; 4) roda ou semicírculo com solista ao meio; 5) dançarinos palmeiam padrão rítmico; 6) participam mulheres e homens deidades diferentes; 7) solo vocal e resposta coral; 8) encontrado em espaço rural e urbano; 9) associado a contextos diferentes: candomblé, catolicismo, festas domésticas (Zamith, Rosa Maria.1995:65).⁹

A partir do ano 2000, conforme a bibliografia consultada, o samba de roda tem sido pesquisado principalmente por etno-musicólogos, mas nos últimos anos estudantes de pós-graduação em dança, comunicação, letras e história tem explorado vários temas dentro do samba de roda, como história social, cultura popular, patrimonialização, tradição e modernidade. Todos estes estudos são focalizados em algum grupo de samba, ou em alguma cidade do recôncavo, como Cachoeira, Santo Amaro, São Francisco do Conde, Sembagota e a Ilha de Itaparica.

O pesquisador Erivaldo Sales, em 2002, escreveu sua tese de mestrado intitulada *A tradição e a modernização no samba de roda* na pós-graduação em linguística e letras da UFBA, na qual faz um estudo diacrônico do samba de roda analisando as transformações históricas ocorridas na expressão musical do samba de roda ao longo do período de 1950 a 2000, se colocando na discussão entre a tradição e a modernização apoiado no referencial teórico de Nestor Garcia Canclini. Através da metodologia etnográfica Soares observa que alguns elementos do samba de roda se mantem: a umbigada, o uso de

palmas, as letras e os espaços de apresentações; estes convivem com novos elementos da modernidade, como o palco, o figurino e as novas letras das músicas; estas duas dimensões – a tradicional e a moderna – interagem, convivem, se entrecruzam.

No mesmo ano a etnomusicóloga alemã Katharina Döring escreve a dissertação de mestrado *O samba de roda de SembaGota*, na UFBA sobre um grupo de jovens músicos de samba ligados ao um grupo de candomblé de Salvador.

Em 2003, Francisca Marques, outra etnomusicóloga, apresenta a dissertação de mestrado sobre o samba de roda na festa de Nossa Senhora da Boa Morte intitulada *Samba de roda em Cachoeira, Bahia: uma abordagem etnomusicológica*. Estas duas últimas na Universidade Federal da Bahia.

A partir da patrimonialização do samba de roda, novos trabalhos tem se escrito com o tema em questão. O primeiro foi o dossiê para o Registro do samba de roda do recôncavo baiano como Patrimônio Imaterial da Humanidade apresentado a UNESCO. Além do livro, outros artigos e teses foram escritos pelos pesquisadores que participaram, com base nessa experiência de trabalho de campo. Como a tese de doutorado em educação de Katharina Döring escrita em alemão (Universität Siegen, Alemanha) e ainda não traduzida ao português; a tese de doutorado em antropologia (USP) de Francisca Marques, chamada *Festa da Boa Morte e Glória: Ritual, Música e Performance*. Desta vez a autora tenta mostrar como a festa da boa morte em Cachoeira é uma complexa performance ritual coletiva e restritiva (USP, 2008).

Depois de que o samba passou a ser parte do patrimônio imaterial da humanidade e de ter se valorizado como um elemento cultural importante da Bahia e do Brasil, vários estudantes começam a pesquisá-lo; Raiana Alves Maciel Leal do Carmo da UFB, apresenta em 2009 a tese para graduação em música *A política de salvaguarda do patrimônio imaterial e os seus impactos no samba de roda do recôncavo baiano*. A pesquisa procura identificar as contribuições e as possíveis desvantagens da política para a manifestação segundo a visão dos nativos. Entre os impactos observados a autora ressalta a criação da Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (ASSEBA), a formação de grupos de samba de roda no recôncavo, a crescente necessidade de profissionalização dos grupos e a consequente inserção de

novos elementos na música, como instrumentos considerados não tradicionais.

Rívia Riker Bandeira de Alencar, acompanha de perto o início do processo de patrimonialização e escreve sua tese de doutorado em antropologia apresentada na Universidade Estadual de Campinas em 2010, intitulada *O samba de roda na gira do patrimônio. Voltaremos* a esta tese mais tarde por ser uma referência chave para o entendimento da criação da organização dos sambadores e sambadeiras.

Carenina Conceição dos Santos escreve para sua dissertação em Produção de Comunicação e Cultura da UFB, a dissertação *Samba de Roda: políticas públicas, memória e identidade no recôncavo baiano*. Ela escolhe o distrito de Acupe como objeto de pesquisa, com o objetivo de destacar a importância do samba de roda enquanto cultura popular e como elemento da identidade do recôncavo baiano. O objetivo específico é falar dos diferentes atores que colaboram para salvaguardar e entender o processo histórico que percorreu para chegar ao que é hoje (Carenina Conceição, 2011).

Petry Rocha Lordelo, educador, músico, e grande conhecedor do samba de roda escreve, em 2009, a dissertação de mestrado em educação pela UFBA *O samba chula de cor e salteado em São Francisco do Conde/Ba: Cultura Populá e educação não-escolá para além da(o) capitá*, encaixando o samba de roda dentro do sistema capitalista e se perguntando como esta manifestação tem conseguido sobreviver, chegando ao se tornar obra-prima do Patrimônio Imaterial da Humanidade.

A transmissão em debate

O pesquisador acima citado, Erivaldo Sales, na sua pesquisa sobre a tradição e a modernização no samba de roda (2002), observou que alguns elementos do samba de roda como a umbigada, o uso de palmas, as letras e os espaços de apresentações tem se mantido ao longo de décadas. Estas velhas formas culturais convivem com novos elementos da modernidade, como o palco, o figurino e as novas letras das músicas. Este trabalho tem como premissa, que se estes elementos permanecem é porque existe uma memória que esta sendo transmitida de uma geração para outra, e que ainda com novos componentes que se aderem, o samba de roda mantém uma continuidade.

Diversas teorias tem aprofundado no estudo da transmissão e aquisição do conhecimento desde diversas áreas das ciências humanas e ciências sociais. O psicólogo Jean Piaget, no livro *psicologia da criança* estuda o desenvolvimento das condutas (ou seja, os comportamentos, compreendida a consciência), e propõe que a aquisição “é um complexo sistema de esquemas de assimilação apoiadas em percepções e movimentos mediante uma coordenação senso-motora das ações sem a intervenção da representação ou o pensamento” (Piaget, Inhelder 1981). O autor compreende uma sucessão de estágios em progressão contínua por assimilação, onde cada relação está integrada a uma estrutura anterior. Os comportamentos iniciais do homem seriam reflexos inatos (sucção, reflexo palmar), depois se constituem os hábitos, que são condutas adquiridas baseadas em esquemas senso-motores de conjunto⁴. Os hábitos ainda não são, para Piaget, um ato de inteligência, pois ainda não existe a perseguição de um fim; as ações corporais observadas e repetidas são a forma de desenvolvimento do aprendizado; a inteligência nesta etapa é adaptativa. Na última etapa de desenvolvimento infantil há uma interiorização dos esquemas, refletindo entre um e outro até encontrar o eficaz. A menção simbólica é muito importante: “con la emergencia de la función simbólica el niño se encuentra dotado de capacidades de abstracción y de interiorización que le permiten construir un verdadero pensamiento” (Bronkard e Schurmans 2005:197). O trabalho de Piaget tem sido importante para a psicologia construtivista, mas o seu ponto de vista tem a ver com mecanismos funcionais fundados biologicamente no indivíduo, diferentemente da teoria sócio-interacionista de Vigotsky, para quem a socialização é vital para a organização do funcionamento psicológico mediados pela linguagem verbal (Vigotsky 2001). A aquisição de conhecimentos é dada através de um processo histórico –social, pela interação do sujeito com o meio. Para ele, o sujeito é

⁴Os esquemas são: “la estructura o la organización de las acciones, tal como se transfiere o se generaliza en la repetición de esta acción en circunstancias semejantes o análogas”. (ibid 1981:20)

interativo, pois adquire conhecimentos através de relações intra e interpessoais e de troca com o meio através e um processo denominado mediação. Vigotsky é uma referência clássica por incluir a sociabilidade no processo de aprendizado das crianças, seu estudo se situa principalmente na relação pensamento-palavra. A preferência dada a linguagem verbal como forma de transmissão do conhecimento, foi um comum denominador, não só para a psicologia, como também para o resto das ciências que estudam o homem em sociedade.

Este trabalho compartilha com a teoria de Vigotsky e considera a sociabilidade como principal fator do aprendizado, a transmissão é vista como um processo social intra e interpessoal que transcorre dentro de vários níveis de ambientes coletivos: o comunitário, o grupal e o familiar, porém, o aprendizado de dança e música é mediado por uma linguagem essencialmente corporal. Mas, como se transmitem estas memórias? A partir do que Connerton chama de “práticas inscritas e incorporadas”. As primeiras se fundamentam em informação externa proveniente de atividades que se manifestam materialmente. As segundas transmitem informação a partir de ações corporais ou de gestos.

O primeiro intento das ciências sociais por sistematizar e dar conta das variadas formas em que as sociedades humanas se movimentam e se servem dos seus corpos para as diferentes atividades cotidianas é o texto do sociólogo francês Marcel Mauss sobre as técnicas do corpo no ano de 1934. Suas ideias são consideradas na reelaboração do conceito de habitus de Pierre Bourdieu, retomando o valor simbólico das atitudes corporais e a necessidade de superar as oposições entre antropologia e sociologia.

A finais dos anos sessenta, Bourdieu, inspirado em outros autores, redefine o conceito de habitus, complexibilizando o termo e colocando como princípio gerador de práticas distintas e distintivas, como esquemas classificatórios, princípios de classificação, princípios de visão e de divisão e inclinações diferentes (Bourdieu 1997:20). Pierre Bourdieu observará que a noção de hábito coloca o acento na função reprodutiva mais que produtora e elege o termo de habitus para sublinhar o seu aspecto gerador: “la génesis del habitus, por lo tanto, se afianza en los procesos de socialización individual y refiere a una problemática eminentemente colectiva: la de la sociabilidad”

(Bronkard e Schumans 2001:182).

O conceito de memória motora de Bastide, e a de habitus de Bordieu, são importantes porque ajudam a entender o papel do corpo na sociabilidade e a reprodução da memória das populações de diáspora africana. Mas um autor que trabalha especificamente sobre o tema de memória corporal é sociólogo Paul Connerton, que no livro *Como as sociedades recordam* (1993), enfatiza e evidencia a importância do *hábito* na sua teoria de transmissão da memória corporal. “O termo hábito transmite o sentido de operabilidade de uma atividade continuamente praticada. Transmite a realidade do exercício, o efeito consolidador dos atos que se repetem” (Connerton 1993: 113). O autor, seguindo a Bergson, fala de uma memória-hábito em contraste com a memória cognitiva e a memória pessoal. O que distingue a memória-hábito é que ela tem a capacidade de reproduzir ações adquiridas através da experiência passada. Ele considera dois modos de transmissão de memória: a memória inscrita e a memória incorporada. A primeira tem a ver com os usos de dispositivos para captar e armazenar a informação. A tradição hermenêutica toma a inscrição como objeto privilegiado, onde a tradição se focaliza na transmissão que ficou inscrita nos textos ou testemunhos documentais. A memória inscrita foi historicamente exaltada em detrimento da memória incorporada.

O autor elabora o conceito de memória incorporada aprofundando na pesquisa da memória transmitida e conservada pelo corpo através de “performances (mais ou menos) rituais” (Connerton 1993:4), procurando a explicação da transmissão nas práticas não inscritas “na tradição e como tradição”. Connerton aborda duas áreas da atividade social: as práticas corporais e as cerimônias comemorativas:

Tanto as cerimônias comemorativas como as práticas corporais contém, portanto, um certo grau de segurança contra o processo de questionamento cumulativo que todas as práticas discursivas acarretam. Esta é a fonte da sua importância e persistência como sistemas mnemônicos. Todos os grupos confiam, por isso, aos automatismos corporais, os valores e as categorias que querem a viva força conservar. Eles sabem como o passado pode ser bem conservado na memória por uma memória habitual sedimentada no corpo. (Connerton 1993:124).

O estudo destas duas atividades permite que as imagens do passado e o conhecimento recordado do passado sejam transmitidos e conservados por performances. As cerimônias comemorativas ao serem pensadas como performance, tem que ser pensadas como hábito. A memória incorporada nos permite reproduzir uma atividade a partir de códigos sedimentados no corpo, atividades de técnicas e gestos. Os hábitos, para Connerton, são disposições afetivas, e tem poder justamente porque fazem intimamente parte de nós próprios. O autor estabelece que é especificamente a través de performances e cerimônias comemorativas que essa transmissão e permanência se configuram e onde elas podem ser analisadas em termos concretos, as performances são “atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social por meio do que Richard Schechner denomina “comportamento reiterado”. (Diana Tylor 2013:27)

Victor Turner, toma como base a palavra francesa *parfounir*, que quer dizer “fornecer”, “completar” ou “executar completamente” para criar a palavra performance. Turner acreditava na universalidade das performances e sua relativa transparência; por meio delas, as populações poderiam se compreender e analisar umas as outras. Richard Schechner, quem depois trabalha com Victor Turner nos estudos de performance, define o performance como um “Comportamento ritualizado condicionado/permeado pelo jogo. Rituais são uma forma de as pessoas lembrarem. Rituais são performances em ação, codificadas em ações.” (Schechner 2012: 49). O ritual, para Schechner não é só característico do sagrado. Ele diferencia rituais sagrados de seculares. Os primeiros são associados a expressões e crenças religiosas, os seculares a cerimônias de estado, vida diária, esportes, e qualquer outra atividade não especificamente de caráter religioso. (ibid 53, 54).

Hoje em dia, performance conota, simultaneamente, um processo, uma práxis, uma episteme, um modo de transmissão, uma realização e um modo de intervir no mundo... Considerando-a um sistema de aprendizagem, armazenamento e transmissão de conhecimento, os estudos da performance nos permitem ampliar o que entendemos por conhecimento (Diana Tylor 2011:44).

Apesar de ter tido algumas reticências com o termo performance, por ser um termo que engloba todas as ações sem exceção, e por ser um termo em inglês que não tem tradução ao espanhol ou português⁵, o certo é que os estudos da performance tem se preocupado pelo tema do corpo. Para os teóricos da performance a expressão incorporada participa da transmissão do conhecimento social, da memória e da identidade. Diana Tylor pensa que “o conceito de performance, como práxis e episteme incorporada, por exemplo, mostraria ser vital para se definirem os estudos latino-americanos , pois ele descentra o papel histórico da escrita introduzido pela Conquista” (Tylor 2011:46).

A importância dada a escrita aconteceu as custas das práticas incorporadas como modos de conhecimento e de fazer reivindicações. Práticas não verbais – como dança, ritual e culinária, entre outras –, que há muito tempo serviam para reservar um senso de identidade e de memória comunitária, não eram consideradas formas validade de conhecimento. (ibid 47-48)

A memória incorporada em contraposição a memória inscrita (Connerton), é um dos eixos dos estudos da performance. Dyana Tylor considera que a fratura não se encontraria entre a palavra escrita e falada, mas entre arquivo e o repertório. Arquivos são os materiais supostamente duradouros (textos, documentos, edifícios, ossos) e o repertório um conjunto de práticas/conhecimentos incorporados (língua falada, dança, esportes, ritual). O repertório encena a memória incorporada (ibid 48-49) .

Outros autores, como o mexicano Enrique Florescano, também criticaram essa glorificação da linguagem escrita e revaloriza o papel das

⁵ Como Hugo Zemelman, acredito na necessidade de criar conceitos adequados a realidade sócio-histórica de nossos países latino americanos

diferentes formas que os indígenas mesoamericanos transmitiram sua memória. Através de mitos, imagens, ritos, lendas, calendários adverte um processo contínuo de resistência y adaptação. O autor se pergunta : *“Como se explica que al cabo de 500 años de imposición de nuevos dioses, cultos y regímenes políticos, el estado español, la iglesia católica y los gobiernos nacionales no pudieran cambiar las antiguas creencias de los indígenas?”*. A resposta é que estas crenças se conservam por uma estrutura interna sobre a qual se baseavam estes povos. Coletividades que tem a ver principalmente com práticas agrícolas camponesas, que ao mesmo tempo se relacionam com a origem mítica dos povos mesoamericanos e sua sobrevivência (segundo as lendas indígenas o homem provem do milho). Essas práticas são repetidas e tecem laços de identidade: *“al fin y al cabo la identidad indígena no es mas que el conjunto de hábitos que día con día cumplen de modo solidario la familia y la aldea campesina”* (Florescano, Enrique 1999:314- 315). O autor acredita que o problema da não compreensão da transmissão da memória indígena tem sido buscá-la em textos escritos. A resposta se encontra, afirma o autor, nos ritos, no calendário solar, nos mitos e na tradição oral.

O italiano Carlo Severi, desde o que ele chama antropologia da memória, desenvolve seu trabalho também como crítica a valorização das sociedades com escrita e a subestimação das sociedades sem escrita. No seu estudo dos índios kunas de Panamá, propõe que as sociedades tem diferentes formas de preservação, onde a memória é também organizada, se mantendo pela existência de certas técnicas mnemônicas que orientam a imaginação, a evocação, as crenças e o exercício do pensamento e da representação mental. Os kunas mantem tradições iconográficas e orais complexas, onde os signos iconográficos mantem uma relação específica com a palavra. Para Severi, só podemos compreender uma tradição se estudamos o tipo de comunicação que esta põe em ação. A função do antropólogo da memória seria encontrar as dinâmicas internas, as relações entre as partes que geram a forma, encontrar os seus nexos e estudar o funcionamento do pensamento nas práticas de memorização (Severi 2007).

A transmissão da memória a través da arte, do corpo e dos rituais é então uma preocupação contemporânea refletida nas pesquisas de antropólogos, sociólogos e historiadores do mundo inteiro.

Falando especificamente da forma de preservação das tradições afro-americanas, as experiências tidas ao longo das minhas pesquisas feitas com estas populações, me fizeram chegar a conjectura de que, nestas culturas, a memória corporal, expressada em dança e música e rituais, tem sido a forma de conservação e reprodução das memórias ancestrais unificadas no corpo. A junção de “técnicas corporais” sintetizadas na trilogia “cantar-dançar-batucar”, termo utilizado pelo reconhecido pesquisador de performances afro-ameríndias, Zeca Ligiéro, expressa a mesma ideia. O autor se refere com isto ao:

“conjunto de dinâmicas culturais utilizadas na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais africanos. A este conjunto chamamos de práticas performativas e se refere a combinação de elementos como a dança, o canto, a música, o figurino, o espaço, entre outros, agrupados em celebrações religiosas em distintas manifestações do mundo Afro-Brasileiro. (2011:107)

Cabe destacar que este conceito está baseado na expressão usada pelo filósofo congolês Bunseki Fu-Kiau “para indicar o denominador comum das performances africanas negras” especialmente as bantos. O trio ou trilogia *cantar, dançar, batucar* funciona para descrever não só a dinâmica das performances africanas bantos, se não também as afro-brasileiras e muitas das afro-americanas, pelo fato de descender do mesmo lugar e ser transmitidas seguindo a mesma configuração e dinâmica. Estas dinâmicas são chamadas por Zeca Ligiéro de “motrizes culturais” por considerá-las como geradoras de um “força que produz ação” e pela ideia de mobilidade que provoca a palavra motriz. Assim também, *“procura apontar para a existência não apenas de uma única matriz africana, mas sobretudo de motrizes desenvolvidas por africanos e seus descendentes e simpatizantes no Brasil...”(ibid. 112)*. Sem rejeitar motrizes religiosas em campos não religiosos, o autor acredita que estas tradições tem sobrevivido graças aos mestres, que tem transmitido os conhecimentos aos mais jovens, processados a través dessas dinâmicas, no corpo do *performer*.

Margaret Mead e a transmissão inter - geracional

No apartado anterior apresentamos o tema de memória corporal ou

incorporada, sua socialização e reprodução. A continuação expomos a questão de quem é que gera ou sociabiliza essa memória. Se a memória se transmite socialmente, se compreende que existem agentes sociais que transmitem a memória de geração a geração.

Margaret Mead antropóloga estadunidense do início do século passado, educada ainda na passagem do evolucionismo ao particularismo histórico, aponta no seu livro chamado *Cultura e Compromisso (1969). Estudo sobre a Ruptura Geracional*, as características de uma cultura global, o que depois se converteu em chamar de “globalização”, se interessa pela presença paralela de culturas “primitivas” e “modernas” se admirando da capacidade de, nessa época, poder ter acesso a uma “inspeção simultânea”, situação nunca antes apresentada na história da humanidade. Assombrada dizia, os antropólogos contamos com meios eficazes para nos aproximar aos diversos povos da terra, dispomos de conceitos que nos permitem entendê-los e hoje eles também compartilham, junto conosco uma cultura difundida por meios tecnológicos como a rádio ou a televisão, meios pelos que podemos nos escutar e falar.

Advertindo mudanças profundas na sociedade pós segunda guerra mundial: impérios coloniais fraturados, formação de novas nações, revoltas internacionais, protestos de jovens e até de crianças, afirma: “Se está produciendo una honda conmoción en las relaciones entre los fuertes y los débiles, y entre quienes tienen conocimientos y especializaciones y quienes carecen de ellos. La absoluta convicción de que quienes sabían gobernaban a quienes no sabían se ha deteriorado.” Neste contexto, e preocupada com estas mudanças, a antropóloga tenta desmembrar esta “virada radical” que vem “da difusão de uma cultura mundial de rádios de transistores e de teorias democráticas” com o objetivo de aprofundar nos mecanismos de aprendizado que coexistiam na época, tema que sempre a preocupou.

Se valendo dos trabalhos de campo realizados em Nova Guiné durante quarenta anos, Mead estuda culturas com “diferente nível de complexidade” e destaca as diferenças essenciais ou as “soluções de continuidade, que existem nas culturas primitivas, históricas e contemporâneas posteriores a Segunda Guerra Mundial” distinguindo três tipos diferentes de cultura: a pós-figurativa, na que as crianças aprendem primordialmente dos maiores, a co-figurativa, na que crianças e adultos aprendem dos seus pares, e a pré-figurativa, na que

adultos também aprendem das crianças, esta última seria o momento do período atual. (ibid 35). Na cultura pós-figurativa as mudanças são tão sutis que é impossível imaginar um futuro diferente “o passado dos adultos é o futuro da nova geração”, é uma “continuidade imutável”. Esta continuidade dependeria da “presença viva” de pelo menos três gerações, e os velhos seriam imprescindíveis, proporcionando o modelo de viver. Este tipo de cultura seria particularmente geracional e sua continuidade ia depender da presença real dessas três gerações onde existe uma aliança entre o neto e o avó, e o pai colocaria a disciplina: “para los arapesh no hay mas pasado que el que ha estado encarnada en los viejos y, en una versión mas joven, en sus hijos y en los hijos de sus hijos” (Mead 1970:40). Estas culturas podem ser nômades, sedentárias, inclusive culturas que tenham experimentado mudanças histórias importantes, como o povo de Bali. As relações inter-geracionais não são necessariamente apassíveis. As culturas pós-figurativas típicas são as “culturas primitivas isoladas”: “la cultura que solo cuenta con los recuerdos acomodaticios de sus miembros para preservar la historia del pasado”(Ibid 53).

A segunda cultura, co-figurativas se origina na ruptura geracional na cultura pós-figurativa, que pode ter diversas causas: migrações, onde os avós são afastados fisicamente das outras gerações; como consequência das novas tecnologias onde o ancião não é valorizado; conversões religiosas onde se determina novos ideais; conquista onde se obriga a aprender um idioma novo e costumes novos, ou por medidas premeditadas de revoluções. (ibid 60) Nesta etapa, os progenitores não podem proporcionar “modelos vivos” apropriados para a época da nova geração “ellos mismos deben desarrollar nuevos estilos fundados sobre su propia experiencia y deben proporcionar modelos para sus propios pares” (ibid 69). Existe então uma “descontinuidade geracional” na que a nova geração procura orientação entre sua própria geração. Pode acontecer também que esse novo aprendizado se de através de uma nova sociedade, um outro grupo que colocaria as regras e iria a promover a integração a um novo ordem. Mas ainda assim, os jovens vem, nas gerações de acima ou de fora, valores compartilhados pelas duas gerações anteriores a eles. Nesta fase se prevê que cada nova geração ira conhecer um mundo distinto desde o ponto de vista tecnológico, mais isto não inclui um novo ordem.

A ultima fase é a que Mead denominou de pré-figurativa, caracterizada

por novos mecanismos de cambio e transmissão cultural radicalmente diferentes as etapas anteriores. As novas gerações são tão diferentes que são impossíveis de conduzir mediante recursos anteriormente utilizados. Como solução, a autora, duma forma muito sagaz, propõe aplicar a esta situação um modelo que ela analisa na etapa co-figurativa, a dos migrantes que entram num território inexplorado e desabitado.

Chegamos então aos dias em que Mead escreveu (1940-1960), que seria para ela a última etapa evolutiva, caracterizada por “uma divisão drástica e irreversível entre as gerações. Igual que os membros da geração de migrantes, os nascidos antes deste momento tem aprendido valores e habilidades só parcialmente apropriados para esta nova fase, assim como “técnicas de governo e poder” isso cria uma dupla sensação para eles: faz pensar que a nova geração vai ser parecida, mas ao mesmo tempo a insegurança que ocasiona o total desconhecimento desta nova geração distinguida sobretudo pela experiência com “as redes de intercomunicação com bases eletrônicas”. A nova ruptura não se restringe a alguns povos se não que é universal. Como é a natureza da mudança no mundo moderno? Como é seu ritmo e suas dimensões? Preocupada com as revoltas juvenis no mundo ela se pergunta sobre as condições que desencadearam essas revoltas. A resposta é a congregação mundial a través de informações que chegaram a través dos meios eletrônicos. As diferentes sociedades do mundo, nascidas antes da segunda guerra e portadoras de tradições culturais diferentes, ingressamos num mundo onde todos somos imigrantes que vivemos em uma nova era: “todos os que nos criamos antes da Segunda Guerra Mundial somos pioneiros, imigrantes no tempo, que temos deixado atrás nossos mundos familiares para viver em uma nova era, em condições distintas as que temos conhecido.” (ibid 105). Esta geração se diferencia radicalmente da nova, de jovens rebeldes que não aceitam os controles, que não conhecem um mundo sem guerra, contaminação, superpopulação, violência, racismo, mas também de formas novas de comunicação o que faz eles estarem melhor informados. Essa geração quer um melhor sistema, diz Mead. Os adultos vivem isolados e se acostumam ao cambio, mais ainda estão alienados as gerações passadas e não conseguem acompanhar e dialogar com a nova geração. Na nova geração o passado não é significativo. Já em 1960, Mead prefigurava uma nova cultura

caracterizada pela ruptura com as culturas co-figurativas, assim como a institucionalização desta passou por um “processo de cambio ordenado –e tumultuoso- com o estilo pós-figurativo”. Nesta nova cultura são os filhos e não os pais ou os avós quem delinearão o futuro. Como este novo momento estava numa fase inicial, a autora o compara com uma criança, na qual a gente não sabe qual será o seu futuro. Que é que tem os pais para ensinar aos filhos num mundo tão diferente ao que eles conheciam?

A resposta é, disse, criar meios pré-figurativos de ensino e aprendizado que mantenham aberto o futuro. Criar modelos de ensino que mostrem, não que o que devem aprender, se não como faze-lo e não com que devem se comprometer, se não qual é o valor do compromisso” (ibid 121). Em síntese, criar meios pré-figurativos, ou seja, que coloquem ênfase nos que mais tem aprendido mais como um sistema aberto e não fechado, que orientem ao futuro.

Se bem as culturas estudadas por Margaret Mead são diferentes da sociedade baiana que apresentamos, assim como é diferente o contexto em que ela escreve e a conjuntura baiana atual, o texto faz refletir profundamente sobre os processos e as formas de transmissão de conhecimento culturais em diferentes épocas até chegar a atual. A continuação se contextualiza brevemente o caso do recôncavo baiano.

A experiência do recôncavo baiano

A formação da sociedade do recôncavo foi concebida essencialmente por africanos nativos de vários lugares da África que chegaram a um novo território, e se viram numa primeira fase da sua chegada na condição duma cultura pré-figurativa, nos termos de Mead, onde as varias gerações foram desmembradas e chegaram a se estabelecer em um lugar diferente com novas condições de vida. As famílias foram se conformando com pessoas de diferente língua e costume se adaptando, criando mecanismos de integração e sobrevivência e educando as primeiras gerações nascidas em novas terras. Nas seguintes décadas de escravidão, essas novas gerações seguiram praticamente a mesmas formas de vida dos pais, e depois dos avós e assim sucessivamente por um, dois ou quatro séculos até chegar a ser uma

sociedade com características que a autora denominou pós-figurativa.

Várias gerações dedicadas à lavoura de cana, tabaco, aipim, etc. onde aprenderam técnicas de trabalho através da experiência e nos tempos livres cantavam, tocavam, dançavam. Ainda as pessoas que hoje tem entre sessenta e oitenta anos viveram sem sistema elétrico na sua infância, lavando roupa no rio, carregando água, etc. Estas gerações convivem hoje com crianças e jovens que vivem num contexto drasticamente diferente onde o ensino/aprendizado se dá de uma maneira radicalmente distinta e onde os ensinamentos que as avós e os avôs acostumavam dar, as vezes não tem cabimento para o futuro que as crianças esperam. As pessoas que transmitem o seu conhecimento do samba aos grupos mirim pertencem a duas gerações diferentes, Jelita, com quase 80 anos a uma geração, e Mundinho e Joanice de entre 50 e 60 anos a outra.

Jelita é parte daquela época em que “tinha sambador a vontade”, como disse Domingos Preto, uma época em que tinha abundância de violeiros, muito sambador que tocava o pandeiro e sabia “gritar chulas”, e tinha muito samba dentro do lugar onde antigamente e tradicionalmente aconteciam os sambas: os carurus. Ela conta como ela foi criada mais no mato que na cidade, a família só retornava na sua casa de Saubara em alguns momentos do ano. Nessa época, as festividades religiosas tinham uma importância ainda maior na vida de uma pessoa do recôncavo, fossem católicos ou candomblecistas. Todas as festas eram dedicadas aos santos, orixás e/ou caboclos.

Os hoje chamados mestres sambadores ou sambadeiras são da mesma geração de Jelita. Pessoas que como muitos hoje, vivem da pesca e agricultura, parte da sua juventude moraram em casas de taipa e palha, tinham dificuldade para se trasladar de Saubara e Acupe para as grandes cidades para vender peixe, mariscos ou outras mercancias nas feiras. Homens e mulheres que acompanhavam aos seus pais na roça desde pequenos, na época em que não existiam escolas nos povoados e que mesmo tendo possibilidade de viajar a estudar nas cidades, as mulheres não iam. As crianças estavam estritamente proibidas de assistir um samba, só na adolescência ou pouco antes se tinha sorte. Homens e mulheres escapavam dos pais para espiar ou entrar num samba a noite como disse Jelita quando, num dos momentos mais emotivos da pesquisa, uma menina quis que Jelita contasse pra ela como tinha sido sua infância no samba:

Ah! Minha infância no samba? eu fugia para ir para o samba, papai não deixava eu ir sambar. Eu o que era que fazia? fugia para ir para o samba. Quando eu estava aqui, que eu fui criada mais nos mato, na roça, laaá no Catu, que vocês não sabem onde é. dentro do mato, era mato mesmo, de a gente ver a onça berrar, então quando a gente vinha pra aca em São João, na festa de agosto, Santo Antônio, que ele sempre rezava santo Antônio, São Cosme, São Crispim, tinha caruru nas outras festas, ele não queria que eu fosse, eu fugia para eu ir sambar, fugia, apanhei muito, porque era muito danada, fugia para ir para o samba, só para ir sambar, era, apanhei muito porque ela não deixava eu ir sambar. (Jelita, entrevista feita pelas crianças, 2013)

Existia em esses anos de juventude dos mestres, uma relação muito mais próxima com a natureza e, pelas conversas e observações a relação com a religião católica era também mais próxima. Eram também muitos os perigos que se corria no trabalho quando não existia tanto desmatamento e mais animais habitavam próximos ao lugar de trabalho; a inexistência de estradas e com isso, a dificuldade para chegar a hospitais nas cidades próximas, poderiam acabar com a vida das pessoas.

A seguinte geração, ou seja, os filhos dessas sambadeiras, que hoje tem a idade do Mundinho e Joanice, viveram um contexto histórico diferente, com acesso a luz, estradas, escolas, a chegada de novas tecnologias e transportes. Ambos foram a escola e inclusive Joanice se tornou professora de escola e Mundinho fez aulas de apicultura. Tomando em conta estas mudanças, que coincidem com a ultima fase que Mead descreve, a fase pós-figurativa, surge a questão de que diferenças encontramos nessa fase ou momento, a que vivemos hoje em dia (50 ou 60 anos depois), e como esta etapa é vivida pelas crianças do recôncavo da Bahia. Não é a intenção dar uma descrição minuciosa da vida das crianças e sim do processo de socialização dos saberes do samba chula dos adultos as crianças através da roda. O trabalho mencionado vem ao caso porque o tipo de transmissão que foi pensada e que está sendo transferida através do plano de salvaguarda criado pelos sambadores e instituições do governo, é aparentemente do tipo que Mead classificou como pós-figurativa, onde as crianças aprendem dos adultos e principalmente dos avós.

Se a solução da autora foi criar meios prefigurativos, no samba de roda

vemos uma intenção clara de criar meios pós-figurativos como solução de continuidade duma expressão afro-baiana que estava desaparecendo. Nesta saída, os velhos sambadores ensinam as novas gerações um saber comunitário tradicional, que por diferentes motivos tem se perdido e que através de um novo processo chamado de patrimonialização parece se estar “resgatando”. Isto a vista de alguns, ao parecer de outros, se recriando ou reinventado, *“porque antes não tinha samba de roda, antes o que tinha era samba de caruru, o samba de roda chegou com a patrimonialização”* disse o Mestre Domingos Preto.

Se bem as famílias estudadas ainda vivem de certa forma numa cultura pós-figurativa, pela importante presença das avós e dos avôs na formação das novas gerações, o passado dos adultos é na maioria dos casos, drasticamente diferente ao presente e futuro das crianças e jovens. Uma descontinuidade na forma de vida ocorreu por causa de fatos importantíssimos como a chegada da luz elétrica, estradas, escolas, hospitais, até a inserção de aparelhos eletrônicos, computadores, internet, celulares, e todas as mudanças que isto carrega, como as novas formas de trabalho, de comunicação, o turismo, o comércio, etc. A vida moderna se viu refletida também nas migrações às cidades grandes, como Salvador, São Paulo, Recife, Maceió, Rio de Janeiro, o que de fato modificou as estruturas familiares, e com isto as tradições do lugar, como no caso de alguns sambadores que tinham o costume de certas celebrações onde acontecia samba e que hoje não acontecem por falta de familiares que não estão para a realização dessas festas; não só no sentido prático, de ajuda na cozinha ou no dinheiro que pode se precisar, se não também no sentido da integração familiar que estas festas implicam. Em outros casos, ainda estando vivas as três gerações, elas estão afastadas fisicamente, como o caso de crianças ou jovens que vão morar com parentes as cidades.

Assim, o aprendizado, que antes era produzido em casa da mãe e avós, na roça ou na maré, se apresenta também na escola, nas cidades, na internet, nos livros, nos novos espaços sociais, e a informação chega a ser tanta e de forma tão rápida que atos, celebrações, ideias, músicas, danças ou qualquer evento que para as gerações passadas eram importantes tem tido a tendência a se perder. Além da migração e a exacerbada informação recebida, o ritmo de trabalho e as novas religiões que tem se expandido cada vez mais são outros

fatores que intervêm neste processo.

Os lugares que antes eram pensadas como comunidades se vem afetadas por estas novas formas e estruturas da modernidade, o sociólogo Javier Lifschitz cria o conceito de neo-comunidades para se referir a este processo:

As neo-comunidades são processos culturais em que agentes modernos operam nas formas organizativas, materiais e simbólicas de comunidades tradicionais para reconstruir territórios, práticas e saberes a partir de técnicas e epistemes modernas (Lifschitz, Javier 2011: 102)

Que acontece então com estas expressões carregadas de memórias que são tão valorizadas pelas velhas gerações e que alegravam a vida comunitária, reforçavam as relações sociais e dotavam de identidade a população?

No dossiê do samba de roda do IPHAN, escrito há dez anos, aparece um epílogo pessoal, ao parecer de Carlos Sandroni, coordenador do grupo de pesquisa, onde narra o seu parecer em relação aos que se pretendem sejam sucessores do samba, isto após da etnografia realizada em várias cidades do recôncavo:

Para os herdeiros naturais dessa tradição –os descendentes dos violeiros, cantadores e sambadeiras- muitas vezes este samba antigo representa um passado de pobreza rural e de imobilidade social e econômica. Na verdade, pouco existe nas vidas da maioria dos meus informantes que indique outra coisa. (IPHAN, 2006)

Aparentemente esta ideia tem se modificado ao longo destes dez anos e como disse, vários grupos mirim tem se formado. Porém, uma grande maioria de crianças e jovens não estão mais interessados em praticar esta expressão, o que produz uma preocupação na comunidade de sambadores e sambadeiras.

E difícil discernir se a transmissão foi uma preocupação que já se tinha no recôncavo baiano ou foi levada por instituições do governo seguindo a linha de uma organização internacional como a UNESCO; o fato é que diferentes gerações de sambadores e sambadeiras se apropriaram do problema se organizando a diferentes níveis e agindo de diferentes formas, e hoje em dia existe uma resposta na que querem acreditar: “as novas gerações vão seguir

com a cultura do samba”, como escutei falar muitas vezes.

A geração de crianças e adolescentes de hoje em dia vive num mundo muito diferente a geração dos velhos sambadores e sambadeiras, mais ainda assim está ocorrendo um processo de ensino/aprendizado dum gênero de música e dança que estava desaparecendo. Margaret Mead tinha escrito: *Até faz muito pouco tempo, os adultos podiam dizer: sabe duma cosia? Eu tenho sido jovem e você nunca tem sido velho. Mais os jovens de hoje podem responder: “Você nunca tem sido jovem no mundo no que sou jovem eu, e jamais poderás se lo”* (Mead 1970). Que podemos dizer depois de 50 anos sobre as novas gerações? Como é possível a transmissão quando vemos uma diferença tão acentuada duma geração a outra onde os valores familiares e comunitários tem mudado, e em alguns casos perdido; onde a indústria musical e cultural em geral tem alcançado outras dimensões afetando os lugares mais recônditos; onde podemos saber o que acontece em outro lugar do mundo em questão de frações de segundos; onde as crianças do interior da Bahia tem celulares com whatsapp e facebook e na internet podem pesquisar sobre qualquer tema, vão na escola e aprendem coisas que os avós ou ainda os pais nunca aprenderam; crianças que nos momentos livres são proibidos de brincar na rua pelo medo a violência provocada pelo narcotráfico; crianças negras que reconstroem a sua história e memória através do samba, que afirmam sua identidade mostrando ao mundo um conhecimento hoje valorizado: o samba de roda.

Capítulo 2:

As manifestações em roda do recôncavo

O recôncavo baiano

O recôncavo é uma invenção histórica e uma configuração cultural que nasceu da aventura de alguns portugueses, e do infortúnio de muitos africanos e indígenas. Por isso, trata-se de uma unidade regional que foi concebida e é situada por dentro da história dos engenhos de cana, da escravidão e da indústria açucareira no Brasil. (Dossiê do samba 2004:25)

Geograficamente, o recôncavo baiano é o território que contorna a baía de Todos os Santos, no estado da Bahia. No *Dicionário da terra e da gente do Brasil* de Bernardo José de Souza, o recôncavo é definido da seguinte forma:

No Brasil, desde os tempos coloniais, este termo se emprega para denominar a zona circundante da baía de Todos os Santos, onde hoje se mostram, entre outras as aglomerações urbanas de Santo Amaro, Cachoeira, São Felix, Maragojipe, etc. Já o primeiro corógrafo que escreveu sobre o Brasil, o célebre Aires de Casal, dizia em sua coreografia Braíslica, tomo II, pag 110: “O melhor terreno da comarca (da Bahia) é o chamado recôncavo com seis até dez léguas de largura da grande enseada de Todos os Santos, onde há grandes extensões apropriadas para a cultura principalmente das canas de açúcar e tabaco; mercancias que em nenhuma outra província do estado se recolhem em tanta quantidade. O terreno chamado massapé que é negro, é forte, é o melhor para a cultura de canas”.

A guia cultural da Bahia (1997) estabelece que o recôncavo está dividido em duas regiões: “a região metropolitana de Salvador e a outra camada Recôncavo sul, incluído, além dos municípios tradicionalmente identificados como do Recôncavo, aquele outro que constituem o vale do Jiquiriçá. Reúne 33 municípios, totalizando 10.015 km, 1.7% da superfície da Bahia. Suas coordenadas geográficas se estendem de 12 E 23´a 13 E 24 ´lat. S e de 38E 38´ a 40 E 10´long.X”. (Dossiê IPHAN, 2004:17).

A rede fluvial do Recôncavo é formada pelos Rios Paraguaçu, Açu, Subaé e Jaguaribe, que desaguam na baía, e pelos rios Pojuca, Jacuípe e Joanes, que deságuam diretamente no oceano Atlântico.

A região apresenta solos do tipo massapé, um tipo de terra argilosa encontrada em Sergipe e na Bahia, ótima para a plantação da cana de açúcar. É por isso que no início da colonização,

“os primeiros núcleos do povoamento no Recôncavo, datados do século XVI, instalaram-se em terras baixas, em torno a Bahia de Todos os Santos, onde se concentrava a cultura de cana. Em séculos posteriores foram ocupadas as terras altas, compreendidas entre os rios Paraguaçu e Jaguaribe, onde se desenvolveram as culturas do fumo e de subsistência, além de atividades extrativas relacionadas a produção do açúcar – a derrubada da madeira, entre outras.” (Berestein de Azevedo Esterzilda 2011: 23,24)

Uma grande quantidade de africanos vindos como escravos ingressavam ao recôncavo para trabalhar em estas plantações e viver em engenhos de açúcar. Berestein resume a estrutura social dos engenhos hierarquicamente em quatro camadas: os senhores de engenho, os lavradores, os trabalhadores livres e os escravos (ibid.: 45). O geógrafo Milton Santos conta como até a metade do século XIX a atividade agrícola foi a maior responsável pela organização, localização e desenvolvimento das povoações no Recôncavo (Santos, Milton 1960:19)

No século XVI o grosso da população de africanos escravizados no Brasil veio de Senegâmbia (atual Guiné). A partir do século XVII a maioria dos escravos que chegaram a Bahia vieram de Angola. Já no final do século XVIII vieram mais iorubas (nagôs) chegados do golfo do Benin, na costa ocidental da África. (Ruy Gama 282 em Berestein). *“Estima-se que dois terços dos escravos que aportavam na Bahia no início do século XIX eram da Costa da Mina e um terço, de Angola. Em meados do século XIX, 60% da obra escrava na província eram ioruba. Completavam a população escravizada indivíduos de grupos étnicos diversos, como jejes, tapas (nupês), huassás e bantos”.* (Berestein 124)

Por causa da grande quantidade de africanos levados na colônia como mão de obra escrava ou corpo escravo, o recôncavo tem uma população predominantemente negra, engendrada pela confluência das diversas culturas africanas, as quais se misturaram com culturas indígenas da região e com a cultura portuguesa que dominava política e economicamente nessa época:

“Formaram-se aí o mais extenso parque de arquitetura barroca do país, um importante núcleo de cultura lusa e a mais vigorosa comunidade africano-brasileira um complexo histórico-cultural que traduz e representa muito da própria formação histórica do Brasil” (Brandão1997:32)

O recôncavo, portanto, é visto como uma unidade geográfica, econômica, e histórica e cultural. Assim, não só geograficamente se não que, desde o ponto de vista econômico, o recôncavo é também concebido como uma região com características próprias. B.J. Barickman no livro *Um contraponto baiano* pesquisa o recôncavo baiano como uma das muitas regiões de *plantation* do Novo Mundo, analisando a história agrária do recôncavo baiano no século XIX. Segundo o seus estudos, os portugueses e os seus descendentes criaram no recôncavo, uma das mais douradoras sociedades escravistas do Novo Mundo, que durou mais de três séculos. “Serviram a seus senhores como braços de lavoura, artesãos, cozinheiras, carregadores, vendedores ambulantes, barqueiros, criadas, pescadores, feitores e marinheiros” (Barickmain 2003: 37,38). A região foi grande produtora de açúcar e fumo que, segundo o autor, serviu como moeda de troca no comércio de escravos africanos; como contraponto (fazendo referencia ao livro *Contrapunteo cubano de tabaco y azúcar* de Fernando Ortiz), o autor analisa o comércio interno de mandioca, principal alimento básico da população do recôncavo.

A relevância histórica e econômica do recôncavo se deve também ao estabelecimento duma rede urbana; como disse Milton Santos: “o recôncavo foi a primeira rede urbana das Américas, liderada por centros comerciais como Salvador, Cachoeira, Santo Amaro e Nazaré” (Santos, *ibid*). Até hoje em dia estas cidades cumprem a mesma função; as feiras do recôncavo, desde ha séculos, são os lugares de comércio mais importantes; elas se encontram nas maiores cidades: Santo Amaro, Cachoeira, Feira de Santana. Pessoas de povoados próximos viajam até estas cidades uma ou várias vezes por semana para vender e comprar produtos. Legumes, carne, tubérculos, farinha de mandioca, azeite de dendê, frutas, carne, peixe e camarão seco; mais também encontramos cerâmica, ervas medicinais, objetos religiosos, roupa etc.

Depois da abolição, os habitantes do recôncavo se dedicaram a roça, pesca e mariscagem principalmente. Muitos dos sambadores e sambadeiras

criaram na roça, produzindo alimentos para consumo familiar e comunitário. Souza dos Santos utiliza a palavra *roça* como uma categoria teórica para explicar como esta atividade faz parte do ethos cultural no Recôncavo:

No contexto do Recôncavo Sul Baiano, por exemplo, muito mais que um termo, que uma expressão, a *roça* traduz um ethos civilizatório. A roça é um rural específico; a roça é um rural retalhado em pequenas ou mesmo minúsculas propriedades destinadas a agricultura de subsistência. *Propriedade*, lugar de trabalho, de labuta, onde, em conjunto, a família lacra a terra e daí tira o seu sustento, e ao mesmo tempo, *plantação*, fruto da lavra da terra, lavoura, a roça é, digamos o paradigma de uma forma de vida marginal que define as populações rurais empobrecidas do Recôncavo, excluídas das benesses da modernidade que só chegam as fazendas, versão atualizada dos antigos engenhos que, outrora, deram riqueza e fama ou Recôncavo. (Souza dos Santos :78)

A configuração cultural do recôncavo se encontra em grande parte influenciada pelo trabalho de lavoura. Onde os hoje considerados mestres da cultura popular do recôncavo cresceram e se educaram. Em Saubara por exemplo, os sambadeiros antigos mais respeitados continuam trabalhando na roça, o que cria uma relação permanente com a terra, o cultivo, a comida, os animais e conforma uma maneira de se relacionar socialmente, onde o intercâmbio e a ajuda mútua são essenciais e a noção de “comunidade” ainda está presente. Dentro de esta comunidade, a família ainda é o âmago social que faz que a plantação funcione.

Para dar conta da lida que esta produção exige, é necessário o envolvimento de todos os membros da família nas atividades desenvolvidas. Têm-se, assim, toda uma vivência com a terra, uma relação simbiótica com esta em que a enxada e o facão são instrumentos presentes. Nesta relação, produz-se toda uma riqueza de conhecimentos sobre as técnicas de plantio, de limpa, de colheita; saberes sobre a geografia (o tempo de plantar e de colher), o meio ambiente /a utilidade de cada planta), etc.; são forjados valores, regras de convivência, maneiras de entender e estar no mundo, que vão configurando um ethos muito peculiar, caracterizada pela solidariedade, pela comunidade, pela religiosidade, por uma relação afetuosa e sagrada com a natureza, por uma relação não-econômica (não capitalista), configurando-a como um “lugar onde se vive e se planta.. se planta pra viver” no dizer de D. Rita de Graciano.” (ibid. 84)

Além de legumes, cereais e frutas como: feijão, arroz, cebola, mandioca, amendoim, as diversas espécies de banana, tomate, limão, que são de primeira necessidade na comida baiana, outros produtos de consumo básico são o peixe e os mariscos, consumidos quase todos os dias.

O recôncavo tem uma orla marítima de 300 km aproximadamente, que faz parte da conhecida Bahia de Todos os Santos. Dentro dela se intersectam canais e rios que desembocam no mar, o qual favorece a navegação e a pesca. Nos lugares que não tem rios, a água do mar sai e entra, e a maré cresce e desce a diferentes horas do dia. Onde tem confluência de águas doces e salgadas, que é grande parte do território, se encontram enormes extensões de mangue. *São águas de fluxos ambíguos, de reentrâncias e saliências, onde confluem o doce e o sal. Esta confluência de águas doces e salgadas proporciona a formação de florestas de mangue (faixa de transição entre terra e mar).* (Neuza, Maria de Oliveira 1993:72).

A colheita de mariscos, ou mariscagem é uma atividade que realizam maioritariamente as mulheres, em quanto os homens se dedicam mais a pesca mar adentro. Esta atividade feminina é realizada vários dias por semana, dependendo do clima e “da maré”, ou seja do nível da água do mar. Se é propício, as mulheres se juntam ao amanhecer usando calça, sapatão de pano e capote para se proteger das muriçocas. Levam um balaio ou balde de plástico para depositar os mariscos, e ferro e facão, instrumentos para retirar o marisco. Os mariscos colhidos são: caranguejo, siri de mangue, ostra, sururu, caramuru e amoreira.

A mariscagem acaba se tornando uma das principais formas de



subsistência das mulheres e ainda que já não exerçam o trabalho por velhice, tem aposentadoria e direito a pensão. Esta atividade é as vezes auxiliada pelos filhos ou filhas das marisqueiras, que as acompanham, mariscam e ajudam a carregar o balaio na

volta do trabalho, esta é uma das causas pelas que algumas das crianças

estudam a tarde. Também é cada vez mais frequente encontrar famílias de mulheres solteiras que sustentam a casa e por outro lado o problema do alcoolismo. Neste contexto resulta indispensável o trabalho de pesca de marisco das mulheres para a subsistência da casa.

As experiências da roça e da pesca estruturam, como disse Souza dos Santos, um *ethos* particular. Uma forma de entender o mundo e uma organização social e individual que se vê representada claramente nas letras dos sambas de roda e menos nitidamente em organização, dinâmicas e relações durante a roda de samba. A memória é reconstruída e recriada em versos e frases feitas canção e refrões que a comunidade do samba canta e repetem. Muitas letras do samba falam de vivências no rio, na roça, no mar, falam de mariscos, pássaros, peixes, etc. Por outro lado, estas atividades também moldam ou moldaram o corpo dos que cresceram se abaixando uma e outra e outra vez para plantar, dos que carregaram as ferramentas, puxaram a terra movimentando o corpo de forma específica.



Saubara

Saubara é um município do recôncavo baiano assentado a 20 km de Santo Amaro e a 98 km de Salvador, tendo uma população aproximada de 12,632 pessoas. Até 1990, Saubara pertenceu ao município de Santo Amaro da Purificação e depois virou município independente.

O nome Saubara é originado da palavra de raiz tupi saúva, formigas que

predominam na região. O município teve a sua conformação como povoado a partir da edificação da igreja de São Domingos de Gusmão, construída a mando dos jesuítas, pelos moradores da Ponta de Saubara na parte mais alta do lugar. Ponta de Saubara é um povoado a beira mar fundado no século XVII pelo fidalgo português Braz Fragoso mas onde antigamente moravam índios tupinambás.

Por conta da forte relação com o mar e por ser uma das fontes principais do sustento, se diz que a igreja foi feita como pedido de proteção para que o santo os protegesse em alto mar. Dizem também que ela serviu de quartel nas lutas de independência da Bahia, servindo como mirante onde podiam observar os portugueses.

As atividades comerciais de Saubara sempre foram diferentes aos povoados da região por ter um solo arenoso. Barickman da conta de essas atividades no último século da escravidão (1780-1860):

“A mandioca, ao que tudo indica, era a principal lavoura da íngreme freguesia de São Domingos de Saubara. A pesar de pertencer a vila de Santo Amaro e de se situar a margem da baía, Saubara nunca se tornou um centro importante de produção de açúcar; seus solos eram muito arenosos. A maioria de seus habitantes vivia do corte da lenha, da pesca, da criação de gado e do fabrico de cal. “ (Barickman 44)

Até hoje, os habitantes, incluída comunidade do samba mais velha que se destacara no próximo capítulo, se dedica principalmente a roça, a pesca e a mariscagem. O turismo é também uma das atividades que tem surgido nas últimas décadas. Em datas específicas, turistas visitam as praias da cidade e se interessam pelas suas tradições. No verão Saubara é um ponto turístico importante da região, já que possui 12 quilômetros de praias nos distritos de Cabuçú e Bom Jesus: praia da Bica, Praia do Porto, Praia de Bom Jesus dos Pobres, Praia de Cabuçú, Praia de Pedras Altas, Praia do Sol, Praia de Araripe, Praia de Monte Cristo são o conjunto de praias de Saubara.

Saubara é um dos municípios mais ricos em manifestações culturais do recôncavo: Samba de Roda, Rancho do papagaio, Zé do vale, Chegança dos Marujos, Terno de Reis, Baile Pastoril assim como manifestações religiosas como a Lavagem da Igreja de São Domingos, caracterizam a cidade.

Existe uma forte memória de batalhas de guerra. Uma onde se rememora a

marinha brasileira, a manifestação “é considerada como homenagem a batalha acontecida em alto mar para impedir que as tropas inglesas e francesas invadam as terras brasileiras por meio do litoral e em defesa da coroa”⁶; a outra é uma memória da independência da Bahia, batalhas que aconteceram na cidade, pois Saubara resistiu com o exercito brasileiro por ser um ponto estratégico de combate por estar situado logo na entrada direita do Rio Paraguaçu e ser passagem necessária das tropas para o interior, esta memória esta presente nas manifestações da Careta de Mingal e a Chegança ou Marujada.

Acupe (Santo Amaro)

Acupe é um distrito do município de Santo Amaro com uma população aproximada de 10,000 habitantes e um território banhado de rios e maré, com um solo muito rico e uma exuberante vegetação. A localidade de Acupe descende de uma área de engenho do período colonial, surgida no coração dos três principais engenhos: Engenho Murundu, Engenho São Gonçalo e Engenho Acupe, nome de quem herda o nome. Acupe é hoje um dos sete quilombos reconhecidos e certificados de Santo Amaro. Do lado do distrito fica ainda o Engenho de Acupe, hoje chamado de Acupe Velho, junto a ela existem ainda resquícios de dezenas de fazendas que na colônia se dedicaram a produção de açúcar e a través dos quais este território foi povoado.

1. Devido a conservação de mangues, Acupe contem uma grande diversidade de espécies de peixes e mariscos. O distrito é conhecido por ter uma das maiores comunidades pesqueiras do Estado, caraterizada por ser de tipo artesanal.
2. Contém uma forte e basta cultura expressada nas dezenas de manifestações culturais que tem se mantido mais que nas cidades mais urbanizadas do recôncavo. Domingos Fiaz, originário de Acupe,

⁶Copiada do site <http://marujadadesaubara.org.br> com texto dos integrantes.

pesquisador da sua história e cultura e autor de dois livros, qualifica o seu distrito como “O lugar da diversidade das manifestações culturais do Recôncavo, formado por: filarmónica, Banda Marcial, Grupos de Dança, Grupo de teatro, Balé, Burrinha, Mandú, Bombacho, Roda de Samba, Corrida de Canoa, Reisado, Cavalgada, Capoeira, Maculelê, Puxada de Rede, Esmola cantada, Careta (que brincou na África no ano de 2009), Nego Fugido único no mundo (também no ano de 2009, contou sua história na Europa e trouxe para Acupe o título de “cidade mundial da paz”)” (Fiaz Domingo 2004:17). Tentando entender a configuração histórico social do lugar, Fiaz conta como na Bahia habitaram os índios abatirás, patiguaras, carijós e caetés e “tribos negras” da África trazidos de Daomé, Nígeria e Guiné.

Santiago de Iguape (Cachoeira)

3. Santiago de Iguape é um distrito pertencente ao município de Cachoeira, situado a 40 Km desta cidade e a 110 Km de Salvador. Está localizado a margem da chamada Baía do Iguape, que é formada pelo Rio Paraguaçu e influenciada por correntes da maré. A localidade foi estabelecida por jesuítas no século XVI, que construíram a Igreja Matriz de Santiago de Iguape do lado da baía mas que foi reconstruída a finais do século XIX e princípios do século XX.

O nome Iguape tem raiz tupi e quer dizer “lugar existente no seio da água”. A vila de Iguape é constituída por aproximadamente 2,500 habitantes e é hoje reconhecida como um dos 29 quilombos reconhecidos e certificados pela Fundação Cultural Palmares em Cachoeira. Vinte e um engenhos se encontram localizados em Santiago de Iguape, o que da mostra da história da localidade, baseada na plantação cana de açúcar voltada para o mercado externo e utilizando trabalho escravo para sua produção. Barikman da conta de como até o século XIX, essa região do recôncavo era a mais importante produtora de açúcar: *“O açúcar provinha sobre tudo de São Francisco do Conde, Santo Amaro e da freguesia de Santiago de Iguape; o fumo, de Cachoeira; e a farinha, das vilas do sul”* (Barikman *ibid*).

Hoje em dia Santiago de Iguape vive principalmente da pesca,

mariscagem e lavoura.

As rodas do recôncavo

A roda no recôncavo é invariavelmente o espaço onde ocorrem as festividades religiosas de candomblé, umbanda e católicas, assim como a maioria das danças e representações teatrais. Depois de ver a estrutura da roda em muitas das manifestações do recôncavo e como ela é uma composição espacial que organiza as relações dentro da religião afro-baiana, concluímos que a roda, ocorrida sempre dentro de um ambiente festivo, tem sido um fator estrutural e estruturante da sociedade do recôncavo, e que esta construção tem sido crucial para o mantimento e transmissão de uma cultura fortemente ancorada na coletividade e na ludicidade.

Se bem as rodas de samba de roda tem formado parte das celebrações religiosas, todas elas acontecem num momento mais lúdico e descontraído, quase sempre no final da festa, quando os rituais correspondentes acabaram e começa o momento da comida, da dança, da alegria e o compartilhamento.

Para Durkheim, as reuniões religiosas e as festas acontecem devido a necessidade coletiva de fortalecer o sentimento de solidariedade, os laços sociais que se corroíam com o tempo; as festas e cerimônias religiosas tinham a função de dotar de coesão ao grupo. O autor falava de dois mundos paralelos heterogêneos e incomparáveis entre si: *“Um é aquele no qual arrasta monotonamente a sua vida cotidiana; ao contrário, não pode penetrar no outro sem entrar imediatamente em contato com forças extraordinárias que galvanizam até o frenesi. O primeiro é o mundo profano, o segundo, aquele das coisas sagradas”* (Durkheim 1989, p. 274).

As festas, ou as *recriações coletivas*, teriam uma forte ligação com a religião, determinadas pelos seus *ritos representativos*. Esta conexão seria tão forte que haveria uma dificuldade para distinguir os seus limites, já que ambas são feitas com o efeito de “aproximar aos indivíduos, colocar em movimento as massas e suscitar assim estado de efervescência, às vezes até de delírio que não deixa de ter parentesco com o estado religioso” (1989, p. 456). A análise do Durkheim foi e é ainda hoje muito importante para o entendimento destes fenômenos, ele foi o encarregado de ter colocado características essenciais das

festas, como são a transgressão das normas sociais; a coesão do grupo social e a produção de um estado de efervescência coletiva.

Jean Duvignaud faz uma crítica ao conceito funcionalista da festa argumentando que se bem as festas ocupam um lugar fundamental na vida social, já que é nos momentos festivos que as relações sociais se manifestam com todos seus contornos e peculiaridades, intelectualmente ela tem sido reduzida a ideia de utilidade influenciada pela lógica de “rentabilidade do ocidente industrializado”:

“O principal obstáculo para compreensão da festa, em todos os seus aspectos e escalas, havia sido distorcido por uma percepção social inteiramente dominada pelas noções de funcionalidade, de utilidade e, evidentemente, pelo espírito da rentabilidade que caracteriza o Ocidente industrializado.” (Duvignaud 1983, p. 22)

A teoria funcionalista acaba sendo, para o autor, altamente polarizada; por um lado o trabalho cotidiano conduzido por gestos reiterados e desgostosos, e por outro a festa lúdica, alegre e prazerosa.

Para ele, algumas festas contem uma capacidade subversiva capaz de gerar rupturas e transformações sociais. O momento que prossegue a festa é importante, já que ficam inquietações geradoras de câmbios sociais. Estas festas são chamadas de festas de desregramento e as festas não subversivas ou passivas de festas de representação.

As festas de representação tem a lógica do teatro, onde existem espetadores e atores que representam, as regras do jogo estão definidas e não existem consequências futuras, o público fica passivo observando; pelo contrario, as festas de desregramento são agregadoras, todos os presentes participam, e juntos se enfrentam a uma “potencia destrutiva e criativa”.

A distinção de Duvignaud nos faz pensar nos sambas de roda como uma festa de desregramento pelo seu caráter unificador e participativo, em estas celebrações, a roda cumpre um papel central.

Muniz Sodré (1988) afirma que o candomblé configurou o restabelecimento duma coletividade que se encontrava fora do seu contexto territorial original.

O patrimônio simbólico do negro brasileiro (a memória cultural da África)

afirmou-se aqui como território político-mítico-religioso, para a sua transmissão e preservação. Perdida a antiga dimensão do poder guerreiro, ficou para os membros de uma civilização desprovida de território físico, a possibilidade de se “reterritorializar” na diáspora através de um patrimônio simbólico consubstanciado no saber vinculado ao culto dos muitos deuses, a institucionalização das festas, das dramatizações dançadas e das formas musicais (Sodré, 1988, p. 50)

Eu diria que não só o candomblé ajudou a essa transmissão e preservação, se não também o samba de roda e as outras manifestações em roda mencionadas, ajudaram a reconfiguração dessa coletividade da diáspora. Espaços como o terreiro e a roda se converteram em ambientes de continuidade de tradições africanas, a primeira num sentido religioso e a segunda num sentido mais lúdico. Terreiro e roda são também configurações espaciais ou geo-símbolos, que tem dado sustento e identidade aos povos do recôncavo.

Se define al geosimbolo como “un lugar, un itinerário, una extensión o un accidente geográfico que por razones políticas, religiosas o culturales revisten a los ojos de ciertos pueblos o grupos sociales, una dimensión simbólica que alimenta y conforma su identidad” (Bonnemaison 1981:256; citado por Gimenez, 1999:33)

Mas a roda mais que um conceito frio e abstrato, é um lugar, um espaço vivido “o lugar é um modo de entendimento do mundo... não tanto uma qualidade das coisas no mundo, mas um aspecto do modo como escolhemos pensar sobre ele” (Creswell, 2004 em Haesbaert 2014:45) O lugar, assim, diz respeito ao mesmo tempo a significação e a experimentação concreta do mundo (ibid.). O sentido da roda como lugar tem a ver com um espaço vivido, um “sentido de lugar” onde acontecem as relações sociais.

O recôncavo esta coberto de rodas e terreiros, lugares de expressão e de conexão com os outros presentes e ausentes. Lugares carregados de memórias atualizadas nas músicas, nas danças e nos cantos que revivem momentos passados, pessoas e até entidades que ao mesmo tempo representam aos ancestrais.

A roda é um lugar próprio da cultura dos povos do recôncavo, e assim como é lugar de criação, é um lugar de resistência no sentido de conservação

de uma herança, uma memória que se manteve a pesar da violência e discriminação hegemônica. Antes que nada a roda é um espaço de sociabilização, um lugar de comunicação e onde se transmite a memória de geração a geração.

Na roda, a linguagem musical, verbal e gestual combinadas dão sentido ao presente e ordenam o mundo a partir de certos episódios que se lembram ou se constroem através de outras lembranças; o presente também entra no jogo, episódios da vida cotidiana são contadas no samba enquanto a coletividade toca, escuta, bate palmas e dança.

No transcurso dos três anos que visitei o recôncavo, observei, e algumas vezes participei de rodas de diferentes tipos: rodas de capoeira, maculelê, nego fugido, puxada de rede, xirê de candomblé e umbanda, e é claro, rodas de samba de roda, que, inclusive, contém dentro da mesma denominação a palavra roda. A primeira impressão quando se faz parte dessa formação circular, é que as pessoas podem se observar desde qualquer ponto da roda em que elas estejam localizadas. Os músicos ocupam um lugar estratégico e uma certa hierarquia dentro do grupo, já que eles decidem os tempos e toques que vão ser tocados e dançados; por outro lado, sem música não há dança nem festa, então o lugar do músico é sempre privilegiado, ainda mais nas festas de religião afro-baiana, onde o tambor contem um simbolismo tão importante. No candomblé e umbanda as entidades são chamadas através de diferentes toques ou ritmos através dos atabaques; os tambores seriam uma espécie de intermediários ou médiuns entre o mundo material e o mundo espiritual e entre os humanos e as entidades. É ao redor dos músicos que os dançarinos formam a roda criando um espaço vazio no centro para a participação de todos os presentes.

A roda é um lugar com características espaciais particulares, onde se estabelecem relações sociais familiares e comunitárias. Um espaço que integra vários níveis: o familiar, a comunidade interna do samba, e também a comunidade externa.

Podemos ver a roda como uma área geométrica que faz que a comunicação seja expressada em dois vieses, na parte periférica e na parte de dentro, que é a que possibilita uma maior expressão corporal. Estas duas partes se encontram sempre interligadas e em permanente comunicação.

Assim como a pessoa que entra na roda a dançar tem um espaço maior para se movimentar, as pessoas que ficam na circunferência tem uma melhor visibilidade das dançarinas, essa possibilidade de ver o outro facilita a interação. A premissa de uma teoria dialética sócio-espacial poderia ser encontrada na ideia de Lefevre (Lefevre, Henri 1991) de que o espaço tanto expressa as relações sociais quanto reage diretamente sobre elas.

Uma outra análise interessante sobre o espaço é a Teoria do Movimento criado pelo Rudolph Laban nos seus livros *Choreotics* (1976) e *Domínio do Movimento* (1978). Ela tem sido uma forma de analisar múltiplos aspectos da dança e o corpo em relação a fatores de mobilidade: peso, espaço, tempo, fluxo de tensão muscular, cada um com diferentes matizes de qualidades, além de outros conceitos como energia de movimento, etc. O que interessa resgatar desta teoria é justamente a relação do corpo com o espaço, pensando a roda como um lugar com características espaciais particulares. Uma figura geométrica trabalhada pelo autor e que podemos relacionar com a roda é o chamado *toro*, superfície gerada por uma circunferência que gira ao redor duma reta:

“Laban associou o furo central do toro a sensação de vazio interno e interpretou este vazio como lugar que permite a formação de nós e entrelaçamentos –ou seja, segundo o autor, seria justamente o furo, a falta, que estimularia o movimento e possibilitaria a relação. E Darmon acrescenta que “o toro implica sempre em um toro complementar com relação ao qual se acha acoplado. O buraco periférico de um é o buraco central do outro: podemos dizer que a razão do par é o toro” (Miranda, Regina 2008:128)

Acrescentando esta ideia, Irmgard Bartenieff, bailarina, terapeuta e especialista em estudos culturais, desenvolveu, a través dos estudos do Laban, uma visão original sobre a progressão do desenvolvimento humano e sua habilidade para efetuar mudanças e estabelecer trânsitos internos – externos. Ela agrega aos fatores de movimento utilizados por Laban, o principio interno-externo, conceitos comumente entendidos como oposições duais, são vistos como “intensidades flexíveis que se modificam em relações fluidas, imersas em contínuas transições.” (ibid p.59).

O toro é uma estrutura metafórica para nos referir neste caso as rodas

das manifestações culturais do recôncavo. Poderíamos entender as relações e dinâmicas sociais dentro das rodas no mesmo sentido que Laban entendia o toro, como relações fluidas e com transições contínuas e não divididas em interno-externo. Relações fluidas de movimentos musicais e dançários que se comunicam constantemente a través de umbigadas, olhares, palmas, sons, com momentos de espera e transição entre um participante e outro.

Uma outra maneira de entender a roda é desde a noção de território como um sistema “percebido”. Como diziam Guatarri e Rolnik

“O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente em “casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos (Guatarri e Rolnik, 1986: 323)

Prosseguindo com a ideia de *casa*, temos que nos referir ao músico e pesquisador Roberto M. Moura, quem faz um estudo sobre o samba carioca, entende a roda de samba como a origem de outras formas de sambar, que posteriormente se institucionalizariam na sociedade brasileira. Moura vê a roda como uma ampliação do universo doméstico, *“o espaço onde o trabalhador dá lugar ao boêmio e a rotina cede vez a criatividade – em certo sentido uma usina de recuperação de energias em que o sambista se sente “em casa”*. (Moura 2004:37) Agrega que a roda é “um espaço social” intermediário, repleto de ambiguidade, no qual os sambistas retomavam a intimidade da vida nas suas interioridades: *na comida em comum, no apoio emocional, no pleno relaxamento de quem se encontra entre parentes e amigos, esses “tios” e “tias” que nos sustentam porque ficam exatamente entre o universo de sangue (e obediência e honra) da casa e o mundo marcado pelo mercado e pelas “durezas da vida” que são parte da esfera da rua.* (ibid. 14)

Depois de entender a conformação social do recôncavo, não podemos esquecer que estamos falando duma sociedade cuja gênese foi a colônia, época em que migrantes de várias etnias africanas vieram escravizados e colocados em determinados territórios onde eles viveriam baixo circunstâncias que foram específicas da trata escrava dessa época.

A geografia cultural vê os espaços e territórios em termos de relação simbólica. Claval, o pioneiro destes estudos fez uma pesquisa na Ilha de Tann, no arquipiélago de Vanatau, concluindo que nas populações tradicionais “as pessoas são incapazes de construir suas identidades independentemente dos suportes localizados no espaço..” (CLAVAL, 2001, '66)

O território do recôncavo foi um espaço apropriado e resinificado por essas culturas que combinadas derivaram em novas culturas, mais que precisaram desses espaços de resistência que hoje vemos em forma de roda.

O lugar é a oportunidade do evento. E este, ao se tornar espaço, ainda que não perca suas marcas de origem, ganha características locais. É como se a flecha do tempo se entornasse no contato como lugar. O evento é, ao mesmo tempo, deformante e deformado. Por isso fala-se na imprevisibilidade do evento, a que Ricoeur chama de autonomia, a possibilidade, no lugar, de construir uma história das ações que seja diferente ao projeto dos atores hegemônicos. (Santos 2005: 163)

As palavras de Milton Santos resultam adequadas quando tentamos conceitualizar o espaço onde acontece o samba de roda e adequá-lo ao contexto histórico-social do lugar onde se desenvolveram. O espaço como um elemento fundamental para a dinâmica das relações sociais e que foi sempre alternativo aos projetos coloniais e hegemônicos. *Pertencer a um espaço, essencialmente, significa viver aquela ou aquelas temporalidades técnicas ali presentes e, desta forma compor uma configuração que não contem ou é contido, mas da conteúdo ao espaço social (Bittencourt 2013:40)*

No livro *Os Quadros Sociais da Memória*, Halwachs enfatiza a importância dos lugares para a preservação da memória e se apoia na estabilidade e duração dos lugares¹⁵. Esses espaços devem ser compreendidos como “espaços sociais”, onde os grupos religiosos precisam se afirmar: “Como no mundo dos pensamentos e dos sentimentos todo elemento de estabilidade foi defeituoso, então é na matéria, é sobre uma ou várias partes do espaço que ela deve garantir seu equilíbrio” (228).

As rodas de samba tem sido um espaço de contenção cultural, um ambientes que não só é um lugar de diversão e relaxamento, como também de sustentação social, política e cultural. A dança e a música interagem para

formar uma unidade, favorecendo a comunhão com o corpo social e individual. Nesse espaço os participantes estabelecem uma comunicação através da dança, da música e do canto.

A continuação se expõem as diferentes manifestações artísticas feitas em roda observadas durante o trabalho de campo no recôncavo baiano.

Capoeira

Nos dias de hoje duas capoeiras coexistem no recôncavo baiano, no Brasil e no mundo, a capoeira angola e a regional, ambas desenvolvidas no espaço da roda. Nas conversações com os mestres de samba e capoeira no recôncavo, eles sempre chegavam a conclusão de que o samba de roda e a capoeira formavam parte duma mesma família. A roda, a estrutura dos versos e alguns dos instrumentos utilizados: pandeiro e atabaque, fazem parte da dança/jogo de ambos, já a luta é uma característica da capoeira que compartilharia com o maculelê. Samba de roda e capoeira convivem intensamente, as rodas de capoeira convidam frequentemente a fechar o jogo com samba de roda. A capoeira, dança-luta-jogo afro-brasileira desenvolvida principalmente nos estados da Bahia e Rio de Janeiro, é uma atividade cotidiana nos lugares que visitei no recôncavo.



Gabriel Cardoso do Amaral na monografia sobre a Capoeira no recôncavo baiano, faz um trabalho de pesquisa com o avó paterno dele, originário do recôncavo, e conta como Santo Amaro era "o lugar dos capoeiristas".

Representantes célebres da capoeira de outras cidades do recôncavo também reconhecem Santo Amaro como um lugar onde se praticava muita capoeira.

Besouro Mangangá ou Besouro Cordão de Ouro foi o mais importante capoeirista da região, dele se contam hoje muitas histórias, entre elas que se transformava em outros seres e desaparecia. Contam também como Bairro

trapiche de Baixo era um bairro de Santo Amaro onde sempre teve muita capoeira.

A capoeira era uma atividade cotidiana e se praticava também nas festas importantes da cidade, como se faz até agora. Toda segunda feira a noite, segundo Waltinho, tinha roda de capoeira, na praça do mercado ou na festa do 2 de fevereiro (festa da Nossa Senhora da Purificação), onde todo mundo vestia de branco:

"Hoje em dia eu vejo uma coisa.. na capoeira, o seguinte: a rapaziada ta brincando.. e de vez em quando, um tá caindo e sujando. E capoeirista não pode sujar o branco. Tem que dar o jeito de sair do laco do cara e ficar em pé (Cardoso do Amaral 2010: 9)"

Se bem, a patrimonialização da capoeira (2014) e a lei 10.639, incluída em 2003, em que torna-se obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira no ensino fundamental, médio, oficiais e particulares, gerou que algumas escolas incluíssem a capoeira como parte da educação no recôncavo e o Brasil, a formação de escolas de capoeira se desenvolve de forma independente desde muito tempo antes; principalmente pela forte resistência dos mesmos capoeiristas que seguiram praticando e ensinando ao longo dos anos, ainda fossem marginalizados pela sociedade portuguesa e a elite brasileira,

"Após anos de criminalização e marginalidade, a capoeira – principalmente a partir da década de 1920- vai aos poucos sendo absorvida pela sociedade formal brasileira. Tal absorção permitiu que experimentasse inúmeras transformações. Dessas interessa descrever o surgimento das primeiras escolas e academias de ensino e aprendizagem da capoeira. O primeiro mestre em abrir uma escola de capoeira Mestre Bimba (Manuel dos Reis Machado), em 1932, na cidade de Salvador, Bahia, no Engenho Velho de Brotas." (dossiê pp71)

Mestre Bimba foi o criador e propagador da capoeira regional no Brasil. No que diz respeito ao aprendizado da Capoeira Regional, podemos perceber a inclusão nesta prática de referenciais pedagógicos e educacionais de uma escola tradicional. *O espaço de aprendizado é agora um ambiente fechado, uma academia, onde são desenvolvidas rotinas sistemáticas de treinos e de*

atividades voltadas para o aprendizado da capoeira, acompanhadas por um rígido sistema de avaliações. As rodas passam a ser o lugar em que os aprendizes podem aplicar o que treinaram (Ibid. pp74)

A transmissão da capoeira se realiza de professor a aluno e as metodologias de ensino tem mudado com o tempo, mas dois aspectos destacaram se quando perguntei quais eram momentos e pessoas importantes para o aprendizado: o mestre e a experiência na roda.

A roda é o lugar da prática por excelência, pratica do canto, música, luta e dança ao mesmo tempo. Lugar em que o aluno joga aprendendo, tanto na observação e na escuta como na prática. O mestre é uma figura fundamental no processo de vida de um capoeirista, não só pelos conhecimentos técnicos dele, pela experiência na roda, e pelos conhecimentos históricos e rituais, no caso da capoeira angola, se não também pela sua experiência de vida dedicada a esta arte e o que isso representa como forma de vida do capoeirista, pois inclui uma serie de princípios individuais e coletivos, que também são ensinados. Este conjunto de características do mestre infundem um profundo respeito aos alunos.

A capoeira vem se mantendo até nossos dias graças, sobretudo à transmissão dos ensinamentos do mestre para o aluno, de geração para geração, por meio de suas praticas e rituais. Nessas transmissões destaca-se a importância do aprendizado da capoeira, já que por meio de práticas de iniciação e desenvolvimento que esta cultura tem se mantido viva." (Dossiê IPHAN 2008:65)

As rodas de capoeira podem ocorrer tanto na academia como na rua, ambos espaços são importantes para o aprendizado, já que cada um desses espaços adquire características próprias.

Existem vários elementos similares nas rodas de capoeira e samba: a capoeira é conhecida como uma "arte multidimensional", pois ela é dança, luta, jogo e música. A ritualidade: religião, comida e celebração são elementos presentes nas festas. Outra característica similar é o aprendizado incorporado através da observação e a experiência:

Mesmo em ambientes fechados, como as de escolas, a maioria dos mestres de capoeira não privilegia o ensino por meio de uma técnica formal de transmissão dos conhecimentos, de modo que os alunos

aprendem “de oitiva”⁷ como era chamado pelos antigos mestres o aprendizado adquirido pela observação, vivencia, e sobre tudo, prática do jogo. (Barros de Castro Mauricio 2008: 20).

Depois de uma análise superficial do samba de roda e capoeira, parece necessário uma pesquisa a profundidade que compare estas duas manifestações, ainda mais quando as duas são expressões tão relevantes para a cultura e a memória do recôncavo e da Bahia.

Maculelê

O maculelê é uma dança guerreira, um jogo de bastões de madeira acompanhado de cantos e toque de atabaques e agogôs. Segundo as fontes o maculelê se pratica só no recôncavo baiano e foi criado na região.

Trata-se de uma demonstração de dança/música/luta onde o ataque e a defesa estão sempre presentes na dinâmica da roda, seja na periferia ou no centro dela. O atacante pode avançar contra um, dois e até três dos seus companheiros, usando apenas um bastão, ao passo que os atacados se defendem.

Gabriel Cardoso faz referência a Walitinho da Ribeira, um antigo jogador de capoeira nascido em 1933 em Santo Amaro da Purificação. Numa entrevista Walitinho fala do Popó, referência do maculelê em Santo Amaro por ter aprendido com Ti Ajou, um africano do Engenho do Pilar; ele afirmava que esta arte tinha chegado da África junto com os escravos e se seguiu praticando nos engenhos. O maculelê é hoje dançado em festas como o bembé do mercado e no dia da Purificação de Santo Amaro mas também nas escolas públicas, sendo ensinado por alguns dos professores de capoeira.

⁷ “Oitiva” era o nome popular dado para a atividade dos que ficavam no porto a espera de trabalho. Normalmente a oferta de emprego era gritada por um capataz para o grupo de trabalhadores que passavam o dia na área portuária, na “escuta”, de ouvidos abertos, atitude atenta que remete a postura do capoeirista. Enquanto esperavam, organizavam rodas no cais, onde os discípulos eram iniciados na arte do corpo

Se dança ao compasso de dois atabaques, agogô e ganzá, cada dançarino usa dos bastões, que se batem com os bastões dos outros participantes em tempos estabelecidos, funcionando como percussão que acompanha os tambores. Também se realizam diversas cantigas, cada uma com funções diferentes: para sair pra rua, para chegar no lugar, para saudar a Princesa Isabel agradecendo a libertação dos escravos, para a Virgem, para recolher doações, etc.

"Edison Carneiro, ao estudar o maculelê, conclui que se trata de um jogo com bastões, remanescente dos antigos Cucumbis." (Câmara Cascudo 2005: 346). A professora Zilda Paim, folclorista santoamarense, depois de realizar uma pesquisa do maculelê com os velhos participantes do jogo, discorda do parentesco do maculelê com o cacumbi, e afirma o maculelê ser uma criação dos escravos malês. Já Plínio de Almeida, outro estudioso da cultura santoamerense, se inclina a pensar que o maculelê é de origem bantu, por alguns versos cantados onde aparecem o origem referido a Angola e Congo. (Araújo Nelson, 1986)

Nego Fugido

O nego-fugido é uma manifestação do recôncavo baiano, embora tenha deixado de se realizar em vários povoados ou cidades, como Saubara. Em Acupe, distrito de Santo Amaro e comunidade quilombola, é um dos lugares onde ainda se representa todos os finais de semana do mês de julho, por ser uma data que festeja a independência da Bahia e onde tem cabimento esta manifestação que conta e festeja a libertação dos escravos do domínio dos portugueses. O argumento do nego-fugido é a perseguição, captura e libertação de escravos escapados ao domínio dos seus senhores. *"O tema é hoje desenvolvido pela ação de 25 figurantes, que incluem os Negros (chamados "negas", pelos seus saiotas de folhas secas de bananeira), os Caçadores (perseguidores dos Negros), o Capitão do Mato, o Rei, os Guardas do Rei e a Madrinha, cuja função é estabelecer a concórdia."* (Nelson de Araújo 1986: 82,83)

A representação é realizada também em roda, onde tocam músicos com atabaques e atuam os personagens acima colocados. O Nego Fugido contém

vários episódios e termina com a libertação dos escravos, momento em que eles fazem uma roda de samba e dançam ao compasso dos tambores levantando os braços e sorrindo como mostra da alegria suscitada pela sua libertação.

Puxada de rede

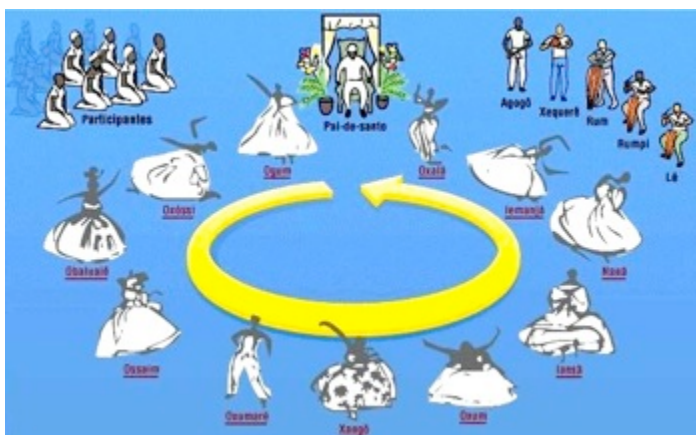
A primeira e única vez que vi a puxada de rede foi a praça de Santo Amaro num evento sobre tolerância religiosa em novembro, como parte das atividades do mês da consciência negra. No evento participaram alguns grupos de dança: capoeira, maculelê, nego fugido, samba de roda, puxada de rede, etc.

A puxada de rede se faz numa roda onde se representa com uma mistura de dança e teatro a abundante pesca de outubro e abril, na que é usada uma rede gigante feita com até mil metros de corda, com ela se efetua a pesca de “arrastão”, é dizer, na beira do mar e não em alto mar. Se diz que manejar a rede são necessários 63 homens, um chefe, um *mestre de terra*, um *mestre de mar*, 20 catadores, 20 homens do mar e 20 homens da terra. Vários cantos são repetidos, entre elas sempre um canto de agradecimento e saudação a lemanjá.

As rodas nos terreiros

Um outro espaço que não podemos deixar de mencionar é o espaço circular que caracteriza as festas de candomblé e umbanda. As festas transcorrem uma roda grande que abarca o barracão inteiro. Os atabaques são colocados sempre no mesmo lugar e a roda é completada por cadeiras que rodeiam o espaço dispostas para os assistentes das festas.

Xirê



Desde o início da festa outra roda é formada no interior da roda maior, essa roda é conhecida como xirê, são cantos, toques de atabaque e danças de abertura da festa dançadas em forma de roda, onde os

orixás são chamados numa ordem que varia segundo a nação de candomblé:

Começa obrigatoriamente por Exu, para terminar por Oxalá, que é o senhor do céu e o mais elevado dos Orixá. Mas, com exceção do primeiro e do último termo do xire, reina a maior variedade na ordem dos termos intermediários; quando muito poder-se-ia dizer que, nas manifestações, muitas vezes se começa pelas divindades mais violentas como Ogum, para ir progressivamente para as mais velhas ou as mais calmas... os cânticos, todavia, não são apenas cantados, são também “dançados”, pois constituem a evocação de certos episódios da história dos deuses, são fragmentos de mitos, e o mito deve ser representado ao mesmo tempo que falado para adquirir todo o poder evocador. O gesto, juntando-se a palavra, a força da imitação mimética auxiliando o encantamento da palavra, os Orixá não tardam a montar em seus cavalos á medida que vão sendo chamados” (Bastide 1961: 26)

Assim com as danças colocadas anteriormente, o xirê esta integrado essencialmente de dança, canto, musica e representação,

Samba de caboclo

Os sambas de caboclo são sambas tocados, entoadas e dançadas nas chamadas festas de caboclos. Independentemente da nação de candomblé, a todas as casas de candomblé que conheci cultuam aos caboclos, entidades que representam aos “índios” e outras figuras com características semelhantes, ter uma relação com animais e o mato, é por isso que o vestuário deles inclui flechas, folhas, penas, chapéus, etc.

Assim como cada adepto ao candomblé tem os seus orixás para cultuar, também tem o seu próprio caboclo. Estes caboclos “gostam de sambar”, como

me disse uma mãe de santo uma vez: *“Eu já não gosto de sambar, nunca sambo, mais o meu caboclo gosta muito, os caboclos gostam de sambar”*. E é tanto o gosto pelo samba que muitas vezes os caboclos aparecem incorporados quando os sambas são entoados, é também através do samba que os caboclos se comunicam e podem mandar mensagens.

As festas de caboclo, como qualquer festa de candomblé, se desenvolve em forma de roda e tem o seu próprio xirê. Os caboclos dançam no centro da roda um por vez mas tem momentos em que vários dançam ao mesmo tempo, cada um com suas características particulares mas sempre no mesmo espaço e se dirigindo ao tambor.

Além dos sambas de caboclo, algumas casas de candomblé convidam grupos de samba de roda, especialmente nas festas de caboclo mas também observei que nas festas de exu o samba de roda estava presente. Algumas outras tocam samba de roda no final da festa de orixás ou festas históricas e comemorativas do candomblé, como o Bembé do Mercado. Os toques para os exus se alternam com os sambas de roda tocados pelo grupo, estes últimos, ao parecer, funcionam como momentos de relaxamento, e distensão.

O samba de roda

Os sambas de roda são associados em muitos casos a tradições religiosas afro brasileiras e a festividades católicas populares. Eles fazem parte também das comemorações de aniversário, batismo, e demais celebrações associadas a festividades comunitárias.

Uma das festas mais importantes é a festa de São Cosme e Damião, onde santos católicos sincretizados com os ibejis, orixás da religião iorubá da Bahia. O samba de roda também está presente no culto aos caboclos – entidades espirituais de origem ameríndia cultuadas dentro das festas de candomblé –, em festas para os orixás e na festa de Nossa Senhora da Morte em Cachoeira.

O samba de roda é caracterizado como uma manifestação musical, coreográfica, poética e festiva presente em todo o estado da Bahia, mas muito particularmente no recôncavo (IPHAN, 2006:23). Acontece em um espaço

circular composto por músicos, coristas/dançantes e observadores/participantes. No contorno da roda se agrupam os músicos, sendo sempre referência principal do espaço. As mulheres pertencentes ao grupo e os observadores/participantes se acomodam aos lados, fechando a roda. O espaço do meio é usado somente pra dançar.

Dentro do samba de roda, existem variantes: o samba chula ou samba de viola e o samba corrido (ou samba amarrado). O samba corrido tem um ritmo mais acelerado que o samba chula e os seus versos são mais curtos. A pesquisadora de samba de roda Katharina Döring, afirma que existem uma infinidade de variações desprendidas destas duas vertentes, a depender do contexto local, da composição eventual ou planejada do conjunto de samba e do evento no qual o samba se insere, pois cantasse muitos sambas dentro de uma outra manifestação que tem sua própria narrativa e momentos musicais variados entre si (Döring Katharina 2004:76). Erivaldo Sales agrega, além do samba corrido e o samba chula, o samba barravento, que teria um ritmo intermediário entre os dois anteriores (Sales, Erivaldo 2002:49).

O samba chula se distingue pela “chula”, descrito pelos sambadores como um “canto com uma poesia mais elaborada”. A estrutura destes sambas é de pergunta (chula) e resposta (relativo). Geralmente uma dupla de cantores canta a chula e outra dupla responde com ajuda do coro das mulheres. O samba chula é chamado também de samba de viola pela utilização da viola, em muitos casos também do cavaquinho.

O samba corrido pode ser tocado só com percussões, como atabaque, pandeiro, prato e com palmas. Além dos instrumentos de corda aqui mencionados, estão os percussivos: o pandeiro (comumente tocado por várias pessoas) e os timbales.

Falando da dança, o samba corrido tem menos regras que o samba chula, podendo entrar na roda uma ou várias pessoas ao mesmo tempo e em qualquer momento da canção. O samba chula, por sua vez, tem um momento da música para dançar e uma ordem estruturada na qual vai entrando uma dançarina por vez dentro da roda. *Na mudança dos ritmos no samba de roda o papel da mulher é fundamental, pois cabe a ela, através da forma de sambar, a demarcação clara da passagem dum ritmo para o outro (ibid.).*

Memórias de samba e caruru

No recôncavo baiano o samba se relaciona com certo tipo de celebrações festivas e dentro delas comidas específicas. Na fala da maioria das pessoas adultas com que conversei, o samba aparece na memória, ligada ao caruru.

O caruru, comida baiana feita a base de quiabo, camarão seco e azeite de dendê, entre várias outros ingredientes, se realizava e ainda se realiza no recôncavo como promessa a alguns santos em forma de agradecimento a um pedido feito anteriormente, mas é relacionado principalmente a festa de Cosme e Damião. Outrora, era costume realizar enormes quantidades de caruru para oferecer a família, vizinhos e amigos.

Se bem o elemento principal do evento é a comida, o samba de roda era o seu complemento, um caruru sem samba não era caruru, e um samba sem caruru não acontecia. Caruru é uma palavra que não só descreve uma comida, se não também uma festa que a priori já contem música e samba. É interessante ver como o nome da comida destaca mais que a celebração do santo que está sendo homenageado, que a música, a dança ou qualquer outro elemento.

Nas culturas africanas e indígenas, a dança, o canto, a música, sempre foram parte do sagrado, e portanto de todos os seus ritos. É nesse contexto religiosos do caruru onde sempre foi transmitida a memória ancestral do samba:

Caruru e uma devoção de São Cosme, de santa barbara, as pessoas tinham essa devoção, ai fazia reza, depois da reza, terminava a reza ai fazia o samba, convidava os sambadores e fazia o samba. No decorrer do samba, o samba ia rolando e o pessoal dividindo o caruru, ai só tinha esse samba quando tinha caruru, não tinha o negocio do grupo, não tinha. (Mundinho , entrevista 2013)

Esta comida está presente tanto nas festas de candomblé como na festa católica popular de Cosme e Damião. Para as gerações mais velhas do recôncavo, o caruru está intimamente associada ao samba, tanto que o samba é também designado como “samba de caruru”. O caruru, prato de comida

realizada tanto para os santos católicos, quanto para os ibejis, divindades gêmeas da tradição ioruba, é uma mostra da configuração religiosa do recôncavo. As cerimônias onde se faz o caruru são ritos nos quais a participação das crianças é essencial; eles abrem a cerimônia, se colocando no meio da sala em forma de roda, de frente ao altar para comer caruru. O número das crianças tem que ser precisamente sete, enquanto os adultos rezam em forma de canto. Depois da reza e da comida se samba até amanhecer.

O caruru é uma comida conhecida como comida de orixá. Se bem o é o principal alimento no prato, ele é acompanhado por muitos outros componentes no mesmo prato: vatapá, xim-xim de galinha, feijão branco e preto, arroz, milho branco cozido, farofa, banana da terra frita e pipoca, entre outros.

A pesar da vontade, não é a intenção deste fragmento da tese aprofundar na relação de cada comida com cada orixá e qual é sua significação particular, mais alguns elementos são importantes para entender a importância da comida na cultura baiana e sua relação com o samba. Um pai de santo se refere ao caruru do candomblé desta forma: *O quiabo cortado mostra seu parentesco com Xangó, com sua dinastia, descendência, crescimento e expansão no mundo. Ibeji encontra-se ainda, associado a criação. E certamente para que esta se mantenha viva, é preciso alimentar-se.*

A ideia então é não só a de alimentar o corpo dos meninos, mas também alimentar aos deuses ou orixás que protegem aos humanos. Que os sete meninos comessem no início da festa no contexto católico, e ainda comam nas festas de candomblé, e possam até quebrar algumas restrições sociais como se jogar comida na cara, tem um significado metafórico dentro da simbologia do candomblé. “Quem da de comer também come” refere uma passagem de uma cantiga entoada para os “ibejis” ou Cosme e Damião na religião católica. O Pai Cido de Oxum, pai de santo de São Paulo citado na tese de De Souza Junior, “Usos e abusos das mulheres de saia e do povo do azeite” disse sobre a comida oferecida aos santos:

A comida do santo é importantíssima dentro do candomblé, mas é muito importante mesmo como é importante a alimentação dentro do dia a dia. Porque a partir da hora que você alimenta seus igbás, alimenta seu Orixá, alimenta seu espírito com comida, você está nada mais, nada menos, cultuando seus ancestrais através da comida. É isso a filosofia do

candomblé. É através de comida fortificar os nossos ancestrais... acho que isso faz parte da seita africana, da seita do candomblé... Não é que sem comida não ha Orixá. Sem comida não termina o complemento daquilo que você iniciou, porque se a terra é formada pelos humanos e estes humanos são alimentados pelos grãos que a própria terra nos produz, então quer dizer que esses grãos já vem trazidos pela energia da terra que e de Obaluaiye e regidos por Ogum e Oxóssi, eu acho que a prosperidade e o crescimento de cada um esta ligado aos grãos e a comida. Então os Orixás se fortaleceram muito mais através das suas orações e das suas comidas, Não é? Ai sim, os Orixás passam a ter mais força (De Souza Junior Vilson Caetano 1997:73,74)

A presença da palavra *caruru* para se referir a este evento, evidencia o valor que a comida tem para a vida do baiano do recôncavo, impregnada da cosmovisão do candomblé. Elementos e práticas relacionadas a esta religião, se encontram em diversos rituais e espaços, ainda não sejam propriamente de candomblé, como o caruru que se realiza tanto em terreiros como em casas de famílias católicas, nos dois ambientes existe uma relação da entidade ou santo, com a comida, como bem afirmou Raul Lody (1979):

O espaço sagrado da cozinha é de significado para a perpetuação da divindade, sua manutenção e renovação da atividade mágica e dinâmica do axé, elemento vitalizador das propriedades caracterizadoras dos deuses e seus domínios na natureza, projetando suas ações ao diário do homem” (Lody, Raúl 1979: 32)

A combinação comida-musica-dança são substâncias primordiais para uma boa festa no recôncavo, principalmente as religiosas, por ser, tomando uma palavra de Lody, “vitalizadoras” da vida comunitária, sendo o comunitário a forma de convivência e socialização destas vilas e ainda nas novas cidades, como é o caso de Saubara.

O caruru é um tema constante nas conversas com os velhos sambadores, que tem nas lembranças os sambas de roda feitos nos carurus, o que mostra que o caruru foi um espaço privilegiado de transmissão do samba de roda. Inclusive quando perguntava se realmente o samba de roda estava acabando, muitos relacionaram os escassos carurus que estavam tendo nas cidades ha uns 10 anos (é até hoje), aos poucos sambas que estavam acontecendo. Existe uma memoria do samba que esta ainda fortemente

relacionado ao caruru.

O samba estava morrendo. Uns dez a doze anos, tava morrendo, tava sumindo, que não estava tendo caruru e só tinha samba na época do caruru, quando o pessoal fazia caruru, só, ai tinha o samba da cultura e é uma coisa muito bonita. Tinha sambadores a vontade ainda, os sambadores morreram, outra coisa que ficou por essa conta também. (Mundinho, Santiago de Iguape, 2013)

O fato do samba estar morrendo se deve, segundo o sambador Mundinho, a morte dos sambadores velhos, com isso “a tradição foi morrendo também” porque sem os sambadores velhos que gostavam e praticavam a tradição do caruru, também o samba acabava. Também o famoso cantador de chulas, Domingos Preto, mestre integrante do grupo Geração de Iguape me falou do caruru desde os primeiros minutos de conversa com ele. A descrição que ele faz das lembranças dessa época narram muito bem esses momentos de festa:

eu trazia dois balaios de camarão, secava e fazia o caruru, o pessoal quando ia moendo o fubá no pilão ia comendo os punhados de camarão, fazia o vatapá, e ainda as irmãs ainda levava, cada um levava um saco pra o Rio de camarão, era camarão e o quintal ficava cheio. Era sete mil quiabos, quando acabava de tirar os duros, ai tirava outro, tudo ia pra o caruru, a menina levava cada uma um saco de fubá pra fazer pra os outros que não podem vir. Caruru daqui era assim, forte, muito forte, o samba começava de manhã. Na boca da noite depois da reza, antes botava um prato nessa sala dai e botava sete meninos pra comer, botava sete quiabo inteiro, e botava aquele caruru com frango, os meninos quando acabava de comer cada um bagunçando o outro no rosto do outro, era uma alegria. São Cosme ficava aqui, tinha uma mesa grande que estava lá no fundo, tirava estante e botava a mesa aqui nesse canto, e era um negocio serio, matavam porco, minha mãe cada ano matava um porco, de manhã cedo, para o samba, pra comer sarapatel. De noite na hora que tava sambando tirava aqueles pratos de tira-gosto, todo mundo comia, pra assegurar o sambador. Banco de tira, aqui era um banco de tira, tirava o sofá botava tudo pra fora, por esse beco ai, e ai era um banco de tira, botava outro banco de tira aqui assim, esses bancos de tabua, e ai porque os pandeiros batiam assim, levavam no pé do banco, eu mesmo era danado pra arrumar pandeiro, era tudo de roda de jenipapo com couro de jiboia, esquentava no fogo, com papel riscava o fosforo ai esquentava, hoje não, hoje o negocio mudou. (Domingos Preto, Santiago de Iguape. Entrevista feita em dias de caruru, setembro de 2015)

Neste fragmento em que Domingos Preto descreve o caruru, observamos como grande parte dele está dedicado a descrição da comida e da coletividade, a forma como se preparava a comida e como se compartilhava, ainda eles estivessem longe; descreve também o ritual do caruru com um prato só para sete crianças e a alegria de ver eles brincar. Finalmente a relação da comida e o samba, afirmando que a comida não podia faltar e era necessária “para assegurar o sambador”. Outra parte da conversa é voltada a organização espacial da festa, como e onde se acomodavam as coisas dentro e fora da casa para o samba acontecer, e também explica como era antes um pandeiro e qual era o procedimento y acomodação para toca-lo. A lógica deste fragmento leva intrínseca a continuidade da própria festa, onde “tudo acaba em samba”, como dizem os baianos. Porém, a comida está presente desde o início até o final da festa. Começando por uma comida ritual como é o caruru e seguida por tira-gostos, para que, principalmente os músicos, seguissem tocando e a festa continuasse. No Iguape, o caruru ainda é realizado em várias casas, mas já não na família do Mundinho e Domingos Preto, como era costume alguns anos atrás nas festas de Cosme e Damião e São Roque. Domingos conta que depois da morte da mãe dele, a irmã seguiu fazendo caruru, mas com ela morando no Rio de Janeiro, foi difícil manter a tradição. Pelas conversas e observações, se deduz que o papel da mulher é vital na elaboração e organização do caruru, e por tanto da reprodução da festa; se elas faltam, se deixam de praticar eventos que reúnem a família e dão continuidade as tradições. A migração acaba sendo um outro componente que prejudica a reprodução do samba de roda do recôncavo.

O samba de roda no tempo da patrimonialização

A partir dos anos oitenta, como consequência das mobilizações, denúncias e pressões do movimento negro e setores progressistas do Brasil, a questão racial virou tema de discussão da sociedade e o Estado, este último reconhecendo a existência de racismo e desigualdades raciais no país. Acompanharam este percurso, a implantação de políticas públicas chamadas de “ações afirmativas” de caráter social principalmente dirigidas a educação e cultura.

A Constituição Federal de 1988 instituiu o reconhecimento das culturas populares indígenas e afro-brasileiras e de outros grupos formadores da sociedade brasileira, ditando leis e outros tipos normativos, que, seguindo os princípios da democracia, visavam “construir uma sociedade livre, justa e solidária, bem como promover o bem de todos, sem preconceitos de origem, raça, sexo, cor, idade e qualquer outras formas de discriminação (...)” (Artigo 3º Constituição federal de 1988). Se estabelecem assim, leis que além de repudiar o racismo obrigam a incluir na Rede de Ensino a temática de História e cultura afro-brasileira. A constituição do 88 também explicita que o patrimônio cultural brasileiro é constituído de bens materiais e imateriais.

Um movimento de fascínio pela cultura popular marcam a década dos 70 e 80, em parte influenciados pelo Movimento Folclórico interessados no “popular” da cultura brasileira, que já participavam de ações ligadas a secretarias de cultura e turismo; ao mesmo tempo ha uma intensa mobilização social para a estabelecer politicas eficazes para esta área. A Criação do Programa Nacional de Patrimônio Imaterial foi considerado por muitos uma vitória, já que ele estava voltado principalmente a preservação das manifestações afro-brasileiras e indígenas, desde uma estrutura oferecida pela Secretaria de Cultura e estaria destinada, além de registrar bens, a “elaborar planos de ação necessários para apoiar a continuidade, transmissão e a melhoria das condiciones de existência e continuidade de bens inventariados e registrados” (Sant’Anna Márcia 2005:10). Nesta conjuntura, praticantes e estudiosos das manifestações populares começam a ser convidados por instâncias governamentais para realizar ações e diretrizes em conjunto.

Com a efervescência de politicas culturais voltadas a população afro-brasileira a valorização dos aqui chamados batuques, um novo fenômeno cultural brotou como parte dos planos de salvaguarda, como falei anteriormente: um particular interesse por ensinar as novas gerações expressões culturais que estavam desaparecendo e estavam sendo patrimonializadas. No caso das populações afro-brasileiras, não só temos o exemplo do samba de roda; o jongo, com mais o menos o mesmo tempo de patrimonialização que o samba, começou a criar grupos de crianças ou a

integra-las aos novos grupos dos adultos:

Criança não dançava Jongo. Nem moça, nem nada, só os velhos mesmo... Agora não, Vovó Maria Joana passou pras crianças dançarem, Darcy também continuou e agora nós dançamos, né? Porque ai o jongo se tivesse ficado só velhos já tinha terminado (Dona Maria, Jongo da Serrinha em Silva Adailton 2006:63)

As crianças nunca foram incentivadas de forma tão contundente, e o diálogo entre a cultura afro-brasileira com o resto da população do Brasil nunca foi tão impulsada como é hoje; desta forma tem ido se criando um dialogo das tradições afro-brasileiras com a sua própria comunidade e com o mundo externo. Neste processo todo, a dança e a música tem sido pontos essenciais no processo de difusão e valorização desta memória afro-brasileira que as políticas publicas tem querido exaltar.

Jose Jorge de Carvalho chamou a este momento de “sarau das culturas populares”, encontrando que este era um momento de possibilidade de “transformação radical das injustiças fundantes da relação do estado com as culturas populares”. Um processo em que a cultura popular pudesse se converter num “lugar de demanda de cidadania, de igualdade e de equidade” (De Carvalho 2005:34). Se anteriormente a elite brasileira exercia um controle sobre as manifestações culturais valorizando as expressões artísticas europeias, hoje é o momento da cultura popular reivindicar sua cultura e os direitos de quem a exercem. As crianças e jovens ocupam um lugar estratégico em este processo.

Minha chegada ao recôncavo coincide com este momento de políticas públicas dirigidas a cultura. Depois do samba ser considerado pela UNESCO e o IPHAN como Patrimônio Imaterial Mundial, editais de fomento a produção cultural atingem um grande número de sambadeiras e sambadores velhos, seus filhos e ainda os netos, estes últimos personagens centrais do presente trabalho.

O motivo do samba de roda ter sido escolhido como patrimônio, se deve a que foi considerado como uma manifestação “enfraquecida” e “em risco potencial de desaparecimento” (Dossiê 2004:75). Este fato é confirmado pelos sambadores entrevistados em campo, como Mundinho, quem afirma na

conversa acima citada (p 76) que “o samba estava morrendo”.

O momento que Mundinho menciona -dez a doze anos atrás - coincide com a implementação do patrimônio de ordem “imaterial”, por parte da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), situação nova, já que antes eram considerados patrimônio apenas os bens materiais. Com a implementação da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da UNESCO, no ano de 2003, o patrimônio não se limita a monumentos e coleções de objetos,

se não que compreende também tradições e expressões vivas herdadas de nossos antepassados e transmitidas a nossos descendentes como: tradições orais, artes do espetáculo, usos sociais, atos festivos e conhecimentos e práticas relativos a natureza e ao universo, e saberes e técnicas vinculados ao artesanato tradicional⁸.

Com isso, as novas convenções mundiais se ajustaram as políticas nacionais e locais. Em 2004 a UNESCO envia aos estados membros chamadas de propostas para financiar a preparação de dossiês de candidatura de Obras Primas do Patrimônio Imaterial da Humanidade a ter lugar em 2005. Nesse momento os representantes políticos da cultura no Brasil se perguntam que forma de expressão cultural seria a apropriada para ser candidata. O ministro da cultura na época, o músico Gilberto Gil, sugere que seja o samba brasileiro, mas a obra prima tinha que ser um elemento em risco de desaparecer. O samba de roda cumpria com essa característica, e ele passa a ser o escolhido para participar. Para o seu registro, um dos requisitos é a entrega de um dossiê com uma série de parâmetros e diretrizes de descrição do samba de roda, fato que implicava uma revisão do material já escrito, e uma nova pesquisa etnográfica que iria servir como justificativa para respaldar a importância histórica e cultural do samba de roda. Além disso foi realizado um

⁸ Site da UNESCO <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/01851-ES.pdf>

plano de ação para salvuardá-lo durante cinco anos.

A pesquisa para o dossiê foi coordenada pelo etnomusicólogo Carlo Sandroni no ano de 2004, ano em que ele e um grupo de pesquisadores, percorreram várias cidades e povoados do recôncavo filmando e realizando entrevistas principalmente aos sambadores mais velhos de cada lugar, algo que segundo alguns dos meus entrevistados não tinha acontecido nunca nessa proporção. Na equipe de pesquisa participaram Katharina Döring, Francisca Marques, Ari Lima, Suzana Martins e Josias Pires. Essa pesquisa resultou no livro mais detalhado sobre o samba de roda do recôncavo baiano escrito até hoje. Publicado em 2006, ele contém além da localização geográfica, a descrição da dança e música e a pesquisa histórica e etnográfica, uma justificativa sobre o porquê o samba de roda deveria ser nomeado patrimônio da humanidade, juntamente com um plano de salvaguarda. O responsável pela implementação do plano nas primeiras etapas é o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), por meio do Departamento de Patrimônio Imaterial e da Superintendência Regional da Bahia.

A ideia de dedicar neste trabalho, uma explicação tão detalhada do processo de patrimonialização, se deve a que este foi um acontecimento que marcou a memória da população do recôncavo ao ponto que, quando se conversa com uma sambadeira ou sambador, é um tema sempre comentado, aparecendo muitas vezes o nome de Gilberto Gil como a pessoa que gerou a iniciativa.

O fato de que a patrimonialização do samba seja um parte águas para a comunidade dos sambadores e sambadeiras também tem a ver com como a população tem participado das iniciativas de salvaguarda na fase de patrimonialização e através de vários editais dirigidos a cultura que se iniciaram nessa época e seguem até os dias de hoje. O plano de salvaguarda do samba de roda foi realizado junto aos sambadores e instituições locais, e previu objetivos a curto e longo prazo com a finalidade de salvaguardar o samba de roda. Depois de diversas reuniões com sambadores e sambadeiras velhos, seus filhos, e os pesquisadores contratados pelo IPHAN, medidas de salvaguarda foram planejadas com as seguintes diretrizes:

atuando como contrapeso as tendências de enfraquecimento

detectadas, além de disponibilizar aos sambadores e público em geral conhecimentos sobre o samba de roda, contribuir para que a prática do samba e os saberes tradicionais do samba continuem sendo transmitidos e promover o samba de roda dentro e fora do recôncavo (Dossiê 2006: 85).

A medida que mais interessa a esta tese é a que tem a ver com o consenso estabelecido entre todos os envolvidos nas decisões em relação ao futuro do samba, no qual, as novas gerações tinham que aprender o samba de roda, se não correria o risco de desaparecer. Medidas a curto e longo prazo se estabeleceram no plano de Salvaguarda, uma das linhas diretrizes das medidas a curto prazo é a de: *“Salvaguardar o saber tradicional dos praticantes mais idosos do samba de roda e contribuir para sua transmissão às gerações mais novas.”*⁹

O papel do IPHAN seria o de: “contribuir para que a prática do samba de roda e os saberes tradicionais a ele associados continuem sendo transmitidos para as novas gerações” (Dossiê, 2004:85) e a dos sambadores e sambadeiras gerar projetos que fossem desenvolvidos por eles mesmos, como possuidores desse saber, ou “detentores de saber” como o mesmo IPHAN tem convindo em chamar. O ensino de samba as novas gerações se encontra então dentro do plano de salvaguarda do samba de roda. A medida mencionada foi prevista como medida a médio e longo prazo. Hoje podemos observar os resultados das ações tomadas há dez anos, assim como o decurso dos projetos iniciados no começo do trabalho de campo, em 2012, quando vários grupos mirim estavam começando.

Alexis, do grupo de samba Filhos da Terra, da cidade de Terra Nova que organizou um grupo de samba mirim em 2013 comenta:

De 2005 pra cá, com a fundação do ASSEBA, o samba de roda vem tendo um deslocamento muito grande, está avançando muito. E os

⁹ O plano foi publicado no volume 4 da Série *Dossiês Iphan de Bens Registrados – Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=723>

grupos, por exemplo neste encontro de samba, os mirins, que vai ter vários grupos mirim aqui hoje. Então, se o samba estivesse morrendo não teria grupo mirim (Alexis, entrevista no Encontro de Samba de Roda de Acupe, 2014)

Os grupos mirim são, para muitos dos sambadores, a ratificação de que o samba de roda vai ter continuidade. O fato de que as crianças estejam aprendendo a dançar e tocar, assegura, na concepção deles e das instituições, a perpetuação duma tradição secular que os pais e avôs dos mais velhos já praticavam. Se bem a revalorização do samba e sua exaltação, foi influenciada por intelectuais externos, instituições de governo e organizações internacionais, o que interessa aqui é como o paradigma da patrimonialização produziu uma re apropriação do samba e de venho numa mudança nos espaços e tempos de transmissão, uma reorganização da comunidade do samba, e o desenvolvimento duma metodologia de ensino.

É essa metodologia ou procedimento de ensino a que interessa nesta tese: quem participa dessa construção? Quais são as relações sociais que permitem o ensino/aprendizado? Quais as ferramentas e formas?

As novas e velhas ideias de transmissão as crianças tem sido concretizadas ao longo de vários anos a través das sambadeiras e sambadores, hoje em dia chamados de “mestres”, em espaços novos chamados de “casas de samba”, com intermediação de filhos de sambadores velhos que hoje são os novos gestores culturais das cidades e povoados do recôncavo.

Se bem, no processo de ensino/aprendizado as crianças, uma grande parte da população é otimista e confia em que o samba vai seguir existindo através destas novas gerações interessadas, não todos os sambadores tem uma opinião tão positiva do processo atual do samba de roda. Para uma das entrevistadas, por exemplo, o fato de que algumas crianças tenham aprendido a tocar e sambar não significa que o samba de roda esteja fortalecido. Para ela, a essência do samba está morrendo com os velhos sambadores; as crianças e jovens desfrutam mais de outras músicas: “as crianças só querem se apresentar para viajar, para conhecer outras cidades, para conhecer Salvador, tirar fotos e colocar no *face*, o samba de antes esta morrendo” (sambadeira, recôncavo 2014). Outras pessoas questionam a validade e o

formato do samba feito hoje em dia, como um sambador da idade de 60 anos que comentou: *“agora até para sambar em casa de amigo tá um negócio sério, porque esse negócio de grupo acabou com o samba, agora é difícil você encontrar um samba de verdade”*.

As opiniões e críticas que encontrei em relação a este novo formato fechado do samba de roda veio sobretudo das pessoas que experimentaram e participaram durante mais tempo e mais intensamente do que o sambador chamou de “samba de verdade”. Nas rodas dos “sambas de verdade”, músicos e dançarinas se alternam e não existe esta participação fechada e excludente da roda, onde só podem participar os músicos e dançarinos do grupo. Jelita do Samba contou-me como era “o samba de antigamente”:

Todo mundo entrava na casa de todo mundo e ia a sambar, chegava um rapaz de fora que soubesse tocar pandeiro, pegava o pandeiro da mão da outra pessoa e ia sambar também. Hoje em dia que está no conjunto, quando vem uma pessoa que sabe tocar pandeiro não dá o pandeiro, sabe? Não dá o pandeiro porque tá ali no conjunto e não quer outra pessoa estranha tocando o pandeiro, e antigamente não tinha isso, qualquer pessoa entrava, sambava, tocava no pandeiro, mas agora não querem mais assim, estão no conjunto.

Nessa época dos sambas “verdadeiros ou de antigamente” como os sambadores falam, o contexto principal eram os festejos religiosos, e a comida que os caracterizava era o caruru. O senhor Guilherme nos conta:

Antes samba aqui era assim, nos caruru, na época de setembro tinha muito caruru, na época de junho que rezava Santo Antônio, São Cosme, aí tinha muito caruru, aí tinha samba nas casas, se reunia o povo para sambar, mas não era grupo não. Tava sambando, o cara escutava, aí vinha para o samba: “estão sambando na casa do Guilherme, tá sambando na casa da Jelita, aí chegava, sambava, aí aquela hora ía revezando, um pegava o pandeiro, um pegava o tambor, tocava viola. (Guilherme, maio 2015)

Dona Joanice, do município de Acupe, também confirma esse mesmo fato e nos fala de como as festas, fossem religiosas ou não, sempre terminavam em samba:

Aqui não tinha grupos de samba, tinha sim os sambadores, tinha vários sambadores, aí juntava aquele pessoal para fazer um samba na casa de

alguém, nos carurus, nos batizados, aniversário, na reza de São Cosme, Santo Antônio, em todo lugar, quando tinha reza sempre terminava em samba e com isso foi passando. (Joanice, entrevista Acupe 2013)

Hoje em dia, as rodas dos antigos sambas tem sido substituídas em muitas ocasiões pelas apresentações em palco, onde ninguém mais além do “grupo” pode participar; os sambadores que tocavam e participavam gratuitamente nas festas comunitárias e familiares agora pertencem a grupos e cobram aos vizinhos e amigos para tocar num evento ou celebração.

Estas e outras tensões se vivem hoje dentro das comunidades de sambadores e sambadeiras, onde a questão das apresentações, a fama e a remuneração econômica são hoje altamente valorizadas, o que cria uma série de problemáticas entre grupos e pessoas que fazem parte desta grande comunidade na Bahia.

Com a substituição do formato da roda pelo palco, a criação dos grupos e as apresentações em contextos não religiosos, familiares ou comunitários, as relações sociais também tem se modificado, assim como esses contextos festivos, espaços fundamentais de organização, comunicação e diversão destas populações.

Apesar dessas grandes mudanças e das tensões que se vivem cotidianamente nos grupos de samba, uma realidade inegável é que o samba de roda segue sendo um elemento vital da cultura popular do recôncavo e da Bahia inteira, cumprindo um papel essencial não só na memória dos indivíduos e da coletividade, mas também no cotidiano e na vida de muitas pessoas. O samba de roda é um ritmo musical e uma dança que hoje todos, incluindo as mais novas gerações, conhecem, e ele está na memória do corpo expressado em dança, canto, música, comida, festa. O samba de roda está presente em muitas festas religiosas tradicionais, assim como em festivais nacionais, internacionais “e até na televisão”, como me disseram alguns.

Este trabalho analisa de que forma é transmitido o samba de roda nos grupos de samba mirim atualmente, enfatizando a maneira como convivem as novas e velhas formas de transmissão, onde a memória corporal e a roda fazem parte fundamental do processo.

A ASSEBA

A Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia, mais conhecida como ASSEBA, é uma organização idealizada nos encontros e reuniões entre o grupo de sambadores e pesquisadores do IPHAN que elaboraram o dossiê e o plano de salvaguarda nos anos 2004-2005. A pesquisadora Rivia Ryker de Alencar, acompanhou várias reuniões e realizou relatórios que depois formaram parte da sua tese de doutorado na UNICAMP sobre a patrimonialização do samba de roda na que apresenta o processo de interação do estado com os sambadores (Ryker Rivia, 2010).

Nos relatórios das reuniões, ela conta de decisões importantes tomadas no momento da construção da associação, como a necessidade de realizar uma articulação com sambadores que fossem além do recôncavo e integrasse todo o estado da Bahia. Alguns encontros foram integrados por uma comissão de sambadores, pesquisadores, professores e advogados que ajudaram a fazer a minuta da associação. Eles estiveram encarregados de efetivar a criação da associação e discutiram temas que hoje seguem sendo essenciais para a comunidade de sambadeiras e sambadores que integram a associação, como são o racismo e ações afirmativas. De acordo com a pesquisadora:

Isto pode significar não apenas o caráter polissêmico do símbolo, isto é, os diferentes significados que o samba de roda pode transmitir de acordo como o contexto e por quem é acionado, mas também indica como um patrimônio pode ser utilizado para conquistar outros tipos de direitos, como por exemplo, a cidadania. (ibid. 155)

Terminada a minuta, a comissão propôs levar a discussão a “toda a comunidade” considerada “protagonista da resistência em torno a defesa de valores culturais” (ibid.).

As inquietudes e formas linguísticas da comissão fazem acreditar em uma previa organização de alguns membros, onde já contemplavam temas sócio - políticos que eram discutidos e que para eles faziam parte da mesma luta ou “resistência dos valores culturais”. Os sambadores e sambadeiras se consideravam já fazendo parte de uma “comunidade” que tinha que tomar decisões conjuntas.

Finalmente, em abril de 2005 foi fundada a ASSEBA no marco do III Encontro dos Sambadores, nesse mesmo dia foi composta a coordenação, onde todos os eleitos eram “sambadores reconhecidos”. Também foi acordado que o nome designaria a “sambadores” e “sambadeiras”, segundo o relatório, para enfatizar e estimular a participação feminina.

Depois de criada a associação, as reuniões passaram a ser conduzidas pelos mesmos sambadores seguindo uma ordem onde se expunha uma pauta com uma ordem sugerida e depois se passava a apresentação de representantes das diferentes cidades ou grupos e demais participantes das reuniões. Esta forma de organização de reunião sugere a ideia de uma assembléia, prática política fundamentada na ideia de democracia, onde todas as pessoas teriam o direito de participação. A ASSEBA passa então a se converter numa comunidade política onde as decisões passam a ser tomadas em reuniões organizadas pelas diferentes coordenações: geral, administrativa, de pesquisa e de comunicação social. Desta forma, a associação cria um estatuto, que em seu terceiro artigo sintetiza os seus intuitos:

- I.** Realizar atividades destinadas ao fortalecimento do Samba e reconhecimento dos sambadores e sambadeiras do estado da Bahia;
- II** Atuar na proteção dos direitos de uso de imagem, autoria e proteção do patrimônio imaterial.
- III.** Efetivar programas educacionais voltados para o reconhecimento do Samba como legado civilizatório afro-brasileiro, dirigindo-se prioritariamente a crianças, adolescentes e jovens, contribuindo para o fortalecimento da auto-estima, a valorização da diversidade cultural e o exercício da cidadania;
- IV.** Promover o respeito aos direitos culturais dos afro-brasileiros, buscando a ampliação e conquista de novos direitos, oferecendo assessoria e consultoria jurídica;
- V.** Cooperar com a população negra na recuperação de sua história;
- VI.** Defender as manifestações culturais e religiosas de matriz africana e seu patrimônio histórico e artístico, inclusive, judicialmente, além de promover a igualdade racial mediante a propositura de ações coletivas destinadas á proteção dos direitos transindividuais, difusos e coletivos, da população negra e de quaisquer outros segmentos vitimados por discriminação injusta, ou por qualquer outro meio;
- VII.** Representar ativa e passivamente, judicial e extrajudicialmente seus membros nos termos da Constituição Federal, artigo 5º, inciso XXI;
- VIII.** Combater a intolerância religiosa e defender as práticas culturais e religiosas de matriz africana que contribuem para a conservação e preservação do meio ambiente;
- IX.** Contribuir para a democratização e pluralidade cultural nos meios de comunicação, desenvolvendo estudos e empreendendo iniciativas nas áreas de radiodifusão convencional e comunitária, tele difusão mediante

sinal aberto e TV a cabo, internet, jornais, revistas e outros veículos e instrumentos de socialização e democratização da informação;

X. Organizar Centro de Referência e Biblioteca destinadas a dar suporte aos estudos sobre o Samba e outras manifestações culturais afro-brasileiras;

X.I Comercializar serviços e produtos, destinados os recursos provenientes de tal iniciativa para o custeio das atividades existentes ou a realização de novas iniciativas.

XII. Elaborar e executar projeto editorial destinado a publicar e distribuir, prioritariamente, produções intelectuais de Sambadores e Sambadeiras bem como quaisquer outras produções que contribuam para o fortalecimento teórico e prático das manifestações culturais afro-brasileiras;

Os principais interesses dos sambadores estão condensados no estatuto criado pela mesma comunidade. Depois da criação do mesmo e durante os próximos dez anos muitos outros sambadores e sambadeiras, organizados principalmente em grupo, tem se convertido em membros da associação. Os grupos e membros seguem as disposições estabelecidas, as quais são, direta ou indiretamente, comentadas constantemente durante as reuniões que seguem tendo com regularidade.

A Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (ASSEBA), da conta do nível de organização da comunidade do samba de roda, onde estão reunidos uma grande quantidade de sambadores e sambadeiras do recôncavo e outros municípios e distritos da Bahia. É por conta da sua criação e seu funcionamento que tem se produzido diversos projetos voltados a recuperação e valorização do samba de roda, como o Projeto de Oficinas de Viola Machete, o Circuito de Samba de roda do Recôncavo, encontro de mestres, encontros de samba, etc.

Também é através destes circuitos e festivais, oficinas, criação de CDs e documentários, assim como as reuniões entre mestres, articuladores e crianças dos grupos mirins, que a comunidade de samba de roda da região, e ultimamente do sertão da Bahia, tem podido se aproximar física e culturalmente, podendo conhecer as diferentes formas de tocar e dançar samba de roda, intercambiando pontos de vista sobre como se organizar e que caminhos seguir. A organização não se limita ao recôncavo ou a Bahia; grupos de diferentes manifestações populares do Brasil vivem as mesmas conjunturas e elaboram festivais e encontros em suas cidades ou povoados, onde se convidam uns aos outros; assim, este processo apresenta um caráter

integrador dos povos, entre culturas do Brasil e o mundo.

A formação dos Grupos de Samba

A constituição de grupos de música e dança em comunidades tradicionais tem sido um fenômeno mundial desde há algumas décadas, e tem se consolidado fortemente nos últimos anos como resultado duma série de fatores que promovem a sua exibição para públicos diversos. Isto tem gerado uma revalorização da cultura tradicional, mas também tem propiciado uma nova forma de sustentação econômica.

As culturas afrodescendentes da América Latina e o Caribe não escapam a este processo. Abundam grupos de dança e música de adultos e crianças localizadas maiormente no litoral do mar caribe e pacífico, que atuam em diversos festivais locais ou internacionais, além de se apresentar em outros locais destinados ao turismo.

No caso do samba de roda, alguns destes grupos tem ido se conformando ao longo das duas últimas décadas mas o processo de patrimonialização tem feito que este fenômeno tenha se expandido e multiplicado no recôncavo e fora dele. Desde a primeira aproximação ao campo em 2012, me deparei com o fato de que o samba de roda é hoje em dia praticado em formato de “grupo”. Em termos gerais, os grupos de samba de roda são conjuntos ou grupos fechados de homens e mulheres, de dez pessoas no mínimo, que tocam e dançam sambas antes “ensaiados” em espaços reservados e íntimos, para depois se apresentar publicamente em palcos. É comum que o grupo leve um nome que inclui o lugar de onde eles são (Geração de Iguape, Samba Chula de São Braz, Raízes de Acupe, por exemplo). Todos os homens do grupo tocam instrumentos: pandeiros, marcação, atabaque, violão e cavaquinho, mas o número de mulheres que toca pandeiro ou marcação vem aumentando. A função principal da mulher dentro da roda é “sambar”, ou seja, dançar samba. Elas também batem palmas, cantam o coro da música; poucas vezes há alguma tocando o prato e a faca. Os integrantes dos grupos costumam usar vestimentas iguais ou parecidas.

Cada povoado do recôncavo que conheci tem pelo menos um grupo de samba de roda, e nas cidades o número é maior, como no caso de Santo

Amaro, que tem pelo menos oito grupos de samba de roda.

Erivaldo Sales faz um estudo diacrônico do samba de roda no período de 1950 a 2000. Analisando as transformações históricas ocorridas na expressão musical do samba de roda ao longo dessas décadas, percebe a formação dos grupos de samba como uma das características dessa transformação:

O samba de roda, enquanto expressão musical das culturas populares, estava restrito ao seu espaço de criação e continuidade, e ainda pouco voltado para outros universos que não fossem o seu local identitário. Pensar em organização de grupos, padronização de roupas, gravação de CDs, shows em praças públicas nas cidades além das fronteiras do Estado e do território brasileiro, são considerações que irão tomar forma na cidade de Santo Amaro da Purificação somente a partir dos anos 80 do século XX.

Este fato se confirma nas conversas com as sambadeiras e sambadores mais antigos com os quais conversei. Os grupos de samba de roda tiveram o seu maior crescimento após a patrimonialização, alguns deles começaram a se conformar desde antes e surgem como consequência do turismo e dos festivais que exaltavam a identidade baiana e brasileira.

Rosildo do Rosário, atual coordenador da rede das Casas de Samba de Roda do Recôncavo comenta que uma das transformações “mais acentuadas” surgidas após a patrimonialização é justamente a formação de grupos de samba de roda:

A questão do agrupamento, a utilização da palavra “grupo de samba”, essa é uma coisa que a gente notou muito forte. Então hoje você chega na comunidade de Iguape, aí você vai ouvir falar do Grupo de Samba Geração de Iguape, ou Grupo de Samba Suspiro de Iguape, quando na verdade num passado não muito longe, eles falavam de samba de roda do Iguape, de sambadores, das pessoas... Não tinha aquela formação; toca esse grupo, toca esse outro grupo, isso foi uma mudança, talvez a mudança mais acentuada nesse processo todo. (Rosildo do Rosário, entrevista em Saubara, 2014)

Com a patrimonialização do samba e o objetivo de “promover o samba de roda, possibilitando que seus valores sejam apreciados por um público amplo, no Brasil e em todo o mundo” (Dossiê, *ibid.*), os sambadores começaram a ser convidados a festivais dentro e fora da Bahia. Com isso se criaram grupos de

samba de roda e novos espaços de apresentação, o que gerou novas necessidades para um público maior: novos instrumentos com maior ressonância, utilização de microfones, indumentária, etc.

Rosildo conta como “*os instrumentos eram rudimentários, as pessoas produziam os seu próprio instrumento, seu pandeiro, seu tambor, seu atabaque, o seu reco reco, eram produzidos com elementos da casa, do quintal, da roça*”; hoje em dia os instrumentos utilizados são comprados nas grandes cidades, instrumentos industrializados como o pandeiro, feito de plástico em vez de couro, o violão e cavaquinho, especiais para serem usados com amplificador, o que obriga o uso do microfone para a voz.

A indumentária é outra característica dos grupos. Ela vai mudando apresentação após apresentação. Joanice, do grupo Raízes de Acupe, por exemplo, mostrou-me pelo menos 7 roupas diferentes para se apresentar, todas blusas com saias abaixo do joelho mas com cortes e tecidos diferentes. Algumas delas usam laços na cabeça ou até turbantes. Com o vestuário dos músicos acontece a mesma coisa: eles vão uniformizados, seja com camiseta que tenha o nome do grupo, ou com blusas floreadas e coloridas.

Dando continuidade a esta ideia de grupo, as sambadeiras e sambadores criaram os grupos de samba mirim seguindo este protótipo de grupo. Os grupos mirim são, em todos os casos, organizados e treinados por grupos de samba de adultos. Inclusive o grupo de crianças leva muitas vezes o nome do grupo de adultos, como no caso de Acupe, onde o grupo de adultos é Samba de Roda Raízes de Acupe e o grupo mirim Grupo Mirim Raízes de Acupe. O Grupo de Samba Filhos da Terra, de Terra Nova, também colocou o mesmo nome no grupo das crianças, chamado Grupo Mirim Filhos de Terra Nova.

Estes grupos mirim tem se constituído em diferentes cidades do recôncavo. Rívia Ryker Bandeira Alencar na sua tese “O samba de roda na gira do Patrimônio”, fala sobre o processo de convivência dos sambadores e sambadeiras com as políticas públicas voltadas ao patrimônio. Na realização de trabalho de campo a autora acompanhou o momento da patrimonialização e seu processo inicial, estando presente inclusive, em qualidade de observadora, no trabalho de campo dos pesquisadores contratados pelo IPHAN para a realização do dossiê.

Numa reunião de sambadores feita em 2005 na cidade de Salvador, ela menciona a presença de grupos de 14 municípios que estavam presentes, mesmos que já falavam dum oficina para meninos em São Francisco do Conde, onde Zé da Lelinha ensinava, e em Cachoeira já existia um grupo de crianças que já tinha se apresentado uma vez em São Paulo. Hoje sei que esse grupo foi criado pela família de Dona Dalva e sua neta Ani formou parte dele ha mais de 20 anos.

As diretrizes colocadas no plano de salvaguarda passam a formar parte dum estatuto criado pela Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia, criada em 2005 por eles mesmos. O número 3 do terceiro estatuto menciona que uma das preocupações do ASSEBA é:

Efetivar programas educacionais voltados para o reconhecimento do Samba dirigindo-se prioritariamente a crianças, adolescentes e jovens, contribuindo para o fortalecimento da autoestima, a valorização da diversidade cultural e o exercício da cidadania.

Hoje mais de 10 grupos de samba mirim tem se formado nos lugares onde existem Grupos de Samba de adultos, alguns destes grupos de crianças já cumpriram já 3, 4, 5 anos, outros estão começando. Terra Nova, Saubara, Acupe (Santo Amaro), Simões Filho, Maragojipe, Saubara, Salvador, São Francisco do Conde, Antônio Cardoso, Santiago de Iguape (Cachoeira), Irá e Cachoeira são algumas delas.

Para os grupos ensaiarem, foram projetadas “*casas de samba*”, como lugares de reunião dos sambadores, de ensaio de grupos e eventos culturais relacionados com o samba de roda. A formação das casas do samba, disse Ralph Waddey, um dos primeiros etnomusicólogos em realizar pesquisa no recôncavo e que esteve presente no processo, foi ideia da Jelita de Saubara.

A cidade de Santo Amaro foi escolhida como a cidade onde ficaria a sede principal das casas do samba. Santo Amaro é a maior cidade do recôncavo, com uma população de 61.407 habitantes (IBGE 2013); nela se concentra um grande número de *sambadores* e *sambadeiras*. Na entrada da cidade está localizada a matriz das Casas do Samba, um “*centro de referência*,”

*pesquisa, treinamento, transmissão e vivência do samba de roda*¹⁰, que também funciona como “Pontão de Cultura.”¹¹A casa foi inaugurada em 2007, como parte do plano de salvaguarda criado depois do samba de roda se converter em Patrimônio Imaterial da Humanidade pela UNESCO em 2003. O projeto contou com as parcerias do IPHAN e a Secretaria de Cidadania e Diversidade Cultural (Programa Cultura Viva/Ministério da Cultura). Hoje em dia o recôncavo conta com uma rede de mais de 15 casas do samba em diferentes cidades e distritos criados pela Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (ASSEBA).

Ao longo do processo de patrimonialização e salvaguarda do samba, vários projetos tem sido aprovados e financiados pelo governo. Para sua efetivação são pedidas uma serie de documentações e uma linha diretriz a seguir que geralmente tem a ver com o fortalecimento e divulgação da manifestação. Durante o meu trabalho de campo, todos os festivais integraram aos grupos mirim, que abriam sempre o evento. Os grupos foram também beneficiados por editais dirigidos a obtenção de instrumentos e camisetas. Nos eventos é uma pratica frequente realizar camisetas com estampado do desenho do evento, incluindo o nome e data da apresentação. Em termos de memória as camisetas seriam uma maneira de recordar eventos passados a traves de um objeto tão intimo como a roupa.

Como parte do projeto de Salvaguarda do samba, a finais de 2015 um edital específico para grupos mirim foi aprovado com apoio do IPHAN. Participaram vários grupos de crianças, incluídos os três grupos que integram este trabalho. O projeto consistiu em reunir aos grupos com os mestres de diferentes lugares do recôncavo, trasladando as crianças aos lugares de onde eles viviam os finais de semana do mês de outubro. No final todas as crianças

¹⁰Tirado do programa de inauguração da Casa do Samba de Santo Amaro. Centro de Referencia do Samba de roda do recôncavo baiano

¹¹ projetos financiados e apoiados institucionalmente pelo Ministério da Cultura do Brasil e implementados por entidades governamentais ou não governamentais. Visam à realização de ações de impacto sociocultural nas comunidades. O Ponto de Cultura é a ação prioritária e o elemento de articulação entre as demais atividades do *Programa Cultura Viva*.

se reuniram para sambar e intercambiar pontos de vista. Na finalização do projeto Rosildo do Rosário comentou: *"Com esse projeto, conseguimos, além de manter viva a memória dos mestres, garantir a salvaguarda do samba de roda por meio das crianças e jovens que podem perpetuar tudo isso".* (Rosildo do Rosário, publicado em internet pela ASSEBA).

As novas denominações no samba de roda

Como parte do processo de patrimonialização novas nomenclaturas surgiram para denominar as pessoas que fazem parte da comunidade do samba de roda. Os possuidores do conhecimento do samba são hoje chamados de "mestre" ou "mestra", termo que se popularizou rapidamente porque é também usado dentro do âmbito da capoeira, manifestação que faz parte da cultura do recôncavo, como vimos anteriormente.

As pessoas que fazem o enlace entre a comunidade do samba e as instituições são chamados de "mediadores" ou "articuladores", eles tem a função de "intermediar a relação dos grupos com as políticas públicas" em palavras do Rosildo do Rosário.

Várias outras funções e nomes foram estabelecidas dentro do processo, como os coordenadores de alguma atividade específica nas casas do samba.

CAPITULO 3

O grupo mirim da vovó sinhá: Jelita e a memória familiar do samba

Este capítulo apresenta um grupo de crianças com certas particularidades, assim como um caso específico de transmissão outorgado por uma *mestra* de samba de roda. O grupo se caracteriza por serem os integrantes duma mesma família os que detém e comunicam o conhecimento do samba a esta nova geração de crianças, principalmente as mulheres mais velhas da família, o que define os saberes que serão compartilhados, neste caso, a dança e o canto. Este grupo mirim pode se considerar como um exemplo de transmissão que segue as diretrizes dos ideais da comunidade de sambadores e instituições que reforçam a patrimonialização, onde pessoas consideradas como “detentores de saber” ou “mestres”, compartilham o seu conhecimento as novas gerações.

O Grupo de Samba da Vovó Sinhá começa no ano de 2011 em Saubara, Bahia. Em sua grande maioria é formado por primos, descendentes de uma das primeiras famílias da atual cidade de Saubara. A família se reconhece como descendente de africanos chegados na época colonial. Porém, segundo contam os mais velhos, também foi integrada por indígenas.

Os bisavós das crianças que conformam o grupo mirim foram a senhora Iginia Maria Santana e o senhor João Moreira, pais de dez filhos. Seis deles tem hoje entre 60 e 80 anos de idade e são parte do Grupo de Samba das Raparigas. O irmão menor, Guilherme, conta como a participação de tantos irmãos no grupo é um fato recente: “*hoje tem mais irmandade no Samba da Rapariga do que antes. Hoje tem eu, meu irmão Delson, Joca é irmão, Ana é irmã, Jelita, Teteca... antes era eu, Jelita e Ana*” (Guilherme, Saubara, Bahia, abril 2015).

Vemos como a participação das mulheres da família esteve sempre presente nos grupos, e hoje tem tendência a aumentar. O mesmo nome, criado muito antes da patrimonialização, alude ao gênero feminino, ainda que

ninguém da família lembre ao certo como começou a se denominar dessa forma. Os descendentes dos iniciadores também formam parte do Grupo das Raparigas: Além dos 5 irmãos mencionados, participam um filho da senhora Teteca: Bel, e dois da senhora Ana: Rosildo e Bujão. Pais e filhos conformam o Grupo: Bel tem o importante papel de tocar a viola, Rosildo, Bujão e Guilherme o pandeiro, os tios Joca e Delson a marcação, Teteca, Ana e Jelita sambam, e Jelita além de sambar canta e toca o prato

Nas conversas, os irmãos coincidem em que o Grupo das Raparigas foi criada na época da patrimonialização do samba de roda, há mais de 10 anos atrás, e lembram a Gilberto Gil como a pessoa que a impulsionou e inaugurou a Casa de Samba de Santo Amaro. O nome do Grupo foi criado nessa época, mas as pessoas que faziam parte já se juntavam para formar o samba entre eles: *“Ai tinha o que? O samba das Rapariga, ainda fez festa ai, depois surgiram os grupos”* (Guilherme 2015). Outro aspecto que parece ter estimulado a criar o Grupo é a chegada duma amizade de Jelita dos Estados Unidos que trazia outros “gringos” a realizar turismo na cidade de Saubara. Nesses passeios os turistas incluíam a visita a casa da Jelita, quem preparava comida do recôncavo, apresentava o samba de roda para eles e ensinava a sambar a quem queria:

Muita coisa que tinha aqui na Saubara já acabou porque aqui tinha muito folclore muito bonito e nunca teve a oportunidade de sair, a chegada mesmo vem sair para outros lugares depois que os americanos começaram chegar aqui com Jelita, ai eles filmavam, eles passavam para onde eles queriam, dava aquele trocado, porque eles não iam fazer de graça, aqui era todo de graça, mas para eles, para filmar, para outras coisas para os Estados Unidos, tudo ele ganhava. (Teteca)

Jelita viveu um tempo da sua vida na cidade de Salvador “trabalhando em casa de branco”, como ela disse, ai conheceu a uma mulher dançarina dos Estados Unidos, que depois passou a levar esses turistas dos Estados Unidos a Bahia, e até os dias de hoje, um dos pontos turísticos continua sendo Saubara, especificamente a casa da Jelita, pois como veremos mais pra frente, ela cumpre com uma serie de características que fazem dela uma excelente representante da cultura baiana. A vinda desses turistas ainda estimulou outras manifestações de Saubara, como a chegada, segundo Teteca. A citação

refere a um “trocado”, ou seja, um intercâmbio de dinheiro que anteriormente não existia. Os turistas inauguraram uma relação social e econômica nova. Se antes ninguém nunca tinha pago por filmar uma manifestação popular ou comer em casa de uma pessoa, os turistas pagavam; uma nova lógica de consumo de cultura foi se instaurando na cidade.

Se bem o “samba das raparigas” já existia como um conjunto de irmãos e amigos que se juntavam para sambar e se divertir, o Grupo das Raparigas foi criado graças as demandas que a família recebeu de instituições e pessoas externas a comunidade, se adaptando as novas dinâmicas do mundo moderno, especificamente ao o turismo, o palco e as políticas publicas dedicadas a cultura. Os sambadores de Saubara contam que o Grupo das Raparigas foi o primeiro grupo de samba de roda de Saubara. Esta informação é também contada num livro de história local escrito pela saubareense Judite Santana, quem comenta: “o grupo de samba correspondia ao antigo Samba das Raparigas. Dona Iaiá está com 82 anos de idade e garantiu essa hipótese, com base em informações passadas” (Santana Barros Judite 2006:196). Deste grupo inicial se desprenderam outros três grupos: o Grupo de Samba Raízes de Saubara, Grupo de Samba do Vovó Pedro e Samba do Rosário, este último criado por Bujão, filho da senhora Ana e músico do Grupo das Raparigas: como a Igreja católica foi saindo, fundando outras igrejas a mesma coisa foi o Samba da Rapariga, foi o que aconteceu com esses sambas tudo, foram os componentes que saíram do Samba da Rapariga. (Guilherme 2015)

A família Moreira Santana é responsável por três dos cinco grupos de Samba de Saubara: o Samba das Raparigas, o Samba de Rosário (Rosário porque faz referencia a família Rosário) e o Samba Mirim da Vovó Sinhá, que é o único grupo mirim de Saubara. É importante mencionar que esta família tem sido pesquisada desde os anos 70 pelo etnomusicólogo Ralph Waddey, um alemão conhecido por ser um dos primeiros pesquisadores de samba de roda. Num relatório de pesquisa da antropóloga Riker Rívia, que etnografou o processo de patrimonialização do samba, ela cita:

(...) Dali fomos para Saubara, onde nos encontramos com membros da família Moreira do Rosário, de forte tradição no samba chula. Esta família foi informante de peso na pesquisa desenvolvida no final dos 70 e início dos 80 por Ralph Waddey. Continua a cultivar o samba chula e se mostrou

disposta a colaborar com a pesquisa. Rosildo, rapaz muito inteligente de seus 28 anos, era uma criança no tempo da pesquisa de Waddey, e hoje é professor da rede pública e tem intenção de fazer um mestrado sobre as tradições culturais de Saubara. Sua queixa foi diferente da dos grupos de Cachoeira, e complementar a elas: gostaria de ter acesso ao material coletado por pesquisadores sobre as tradições de sua família (Alencar 2010 :157)

Rosildo do Rosário, filho de Ana e sobrinho da Jelita, Teteca e Guilherme, é hoje coordenador da rede das casas de samba do recôncavo e foi também diretor da matriz da casa de samba de Santo Amaro até 2013. Ele é uma figura conhecida por todas as sambadeiras e sambadores que pertencem a rede, assim como um saubarenses reconhecido na sua cidade porque além de organizar a comunidade do samba de roda e realizar projetos dirigidos a “salvaguarda” da mesma, tem se dedicado ao fortalecimento de outra manifestação muito importante de Saubara chamada *Chegança dos Marujos* ou *Marujada*, nela muita gente participa desde há décadas e é transmitida por gerações, como é o caso dele. Em relação ao Grupo Mirim da Vovó Sinhá, Rosildo tem sido um dos seus maiores impulsionadores, em companhia da senhora Ana, mãe dele e sua tia Jelita.

Como vemos, a família Moreira Santana tem sido sempre participe das manifestações culturais da hoje cidade de Saubara. Até hoje em dia, as mais velhas gerações fazem parte da chegança, do samba de roda, o rancho do papagaio, etc. Mas anteriormente, Jelita conta que brincavam muitas outras coisas que não existem mais:

Antigamente tinha Bumba meu Boi, a Burrinha, Nego Fugido, Zé do vale, Comedia, Baile Pastoril, Caruru de São Cosme e Damião, de São Crispim, reza de São Roque, esmola de Santo Antônio, esmola de São Domingo, esmola da Santa Cruz, tudo isso era esmola cantada, cantando, a gente saía daqui pra Acupe, Cabuçú, Bom Jesus, Santiago de Iguape, cantando, todo mundo botava chapéu na cabeça e ia cantando, a esmola de santo Antônio, a esmola da Santa Cruz, a gente saía tudo cantando, ne? mais hoje em dia não tem essas belezas que tinha antigamente. O Zé do Vale mesmo não existe mais, o Nego Fugido tá no Acupe, aqui não tem mais, o ... da borboleta não existe mais, a lavagem ainda tem, mais não esta prestando mais, que meteu politica no meio, fica aquela politicagem, fica aquela coisa esquisita, fica uma turma atrás, uma na frente, uma desfazendo o outro, isso não presta eu acho horrível, então não presta mais. A gente brincava de muita roda, começava com Ue Ue Piá,

começava com Roda acabava com Samba (Jelita, conversa 2013).

Alguns fatores tem interferido na consumação das práticas que Jelita conta na sua conversa, inclusive o samba de roda, que foi escolhido como patrimônio justamente por este motivo. A presença das igrejas evangélicas e a conversão dos católicos a esta nova religião acabou com muitas das práticas tradicionais que faziam parte da vida destas famílias. Guilherme afirmou numa conversa: *o problema do samba foi isso ai, a mudança de religião, as pessoas até que sambava, que brincava, hoje estão em outras igrejas e acha que não deve praticar aquilo ai. (Guilherme, conversa 2015).*

No caso específico de Saubara vemos que existe também uma fragmentação por causa da “politicagem”, como disse Jelita. O fato de Saubara ter se convertido em município autônomo, estabelecendo uma secretaria de cultura encarregada das atividades culturais, muitas das vezes com caráter religioso (como é a lavagem da igreja de Saubara), criou divisões entre os organizadores comunitários das festividades. Por outro lado, a participação do governo através de editais de cultura, que podem beneficiar uns grupos e descartar outros, dissolveu o caráter unificador de algumas manifestações. Além disso a forma de vida moderna e a convivência com a radio, a televisão, o internet e os novos ritmos musicais que fazem parte das novas gerações, tem cumprido um papel importante na desapareição de algumas destas manifestações, ainda mais no contexto das cidades.

Porém, é interessante ver que algumas práticas seguem formando parte da vida cotidiana de Saubara: Caretas, Caretas do Mingal, Rancho do papagaio, chegada, capoeira e samba de roda conformam hoje algumas das expressões culturais de Saubara, sendo as duas primeiras representadas no mês de Julho, mês em que se comemora a independência da Bahia, e as duas ultimas patrimônio imaterial brasileiro.

Hoje, a família de Saubara que participou de tantas expressões e formou parte do grupo de sambadores que criou o plano de salvaguarda, é também fundadora do primeiro grupo de samba mirim na cidade: o Grupo Mirim da Vovó Sinhá, formado pela senhora Ana que começou a reunir e ensinar ao Grupo Mirim em 2011 e que por problemas de saúde cedeu o cargo a sua irmã

Jelita em 2012. O grupo de crianças formado pelas irmãs Ana e Jelita e orientado pelo sobrinho Rosildo, foi sempre conduzido por mulheres, as duas mulheres que mais gostavam de samba na família e pertenceram desde o início ao *Samba das Raparigas*. O grupo ainda leva o nome de outra mulher: A vovó sinhá. Contam que esse nome foi colocado pelas mesmas crianças para lembrar a Dona Maria Iginia Santana, quem tinha o apelido de Vovó Sinhá e gostava muito de samba. A linhagem feminina da agrupação é clara quando vemos que grupo mirim leva o nome da bisavó e é dirigido pelas avós ou tias-avós de muitas das crianças que pertencem a ele, e que a sua vez fazem parte dum grupo que leva um nome feminino: “as raparigas”.

O Grupo Mirim da Vovó Sinhá é composto por crianças, homens e mulheres, entre 7 e 15 anos. O número de integrantes variou muito desde sua constituição, mas ele tem ido crescendo os últimos dois anos. No ano de 2013 os ensaios contavam com aproximadamente 14 meninos e meninas. Em julho de 2014 participaram do Encontro de Samba de Roda em Acupe 20 crianças: Anna Vitoria, Junior, Emilly, Kelly, Thailane, Samantha, Vinicius, Kewen, Dandara, João, Gabriel, Aditon, Wadson, Elis, Erica, Julia, Laercio, Marta, Katharine, Carla. Já em abril de 2015 o número alcançou 24 crianças, 13 mulheres e 11 homens.

O grupo e a ASSEBA levam um registro dos integrantes e a função que cada criança desempenha. Eles mesmos me enviaram um quadro já existente com todos os dados:

SAMBA MIRIM VOVÓ SINHÁ

LISTA DE MEMBROS

MESTRA RESONSÁVEL: Joselita Moreira da Cruz Silva		
Nº	NOME	FUNÇÃO
01	Aditon Santos de Oliveira	Repique
02	Alexandre S. Barbosa	Pandeiro
03	Anna Vitoria do Rosário Barbosa	Pandeiro
04	Aysha Vitória Sousa	Sambadeira
05	Dandara Rosa Ribeiro do Rosário	Sambadeira
06	Elis Cristine	Sambadeira
07	Erika Ribeiro Santana	Sambadeira

08	Gabriele dos Santos	Sambadeira
09	Janderson Gabriel Santos Silva	Pandeiro
10	Juão Miguel Ribeiro do Rosário	Cavaquinho
11	Katarine Moreira	Sambadeira
12	Kelly Santos do Rosário	Sambadeira
13	Kewen Santos do Rosário	Pandeiro
14	Maria Eduarda	Sambadeira
15	Maria Eduarda Sousa	Sambadeira
16	Marta Cruz de Souza	Sambadeira
17	Nivaldo Teixeira dos Santos de Jesus	Tamborim
18	Oséias Ferreira Aquino Barbosa	Marcação
19	Railana Rocha	Sambadeira
20	Samantha Moreira Santana	Sambadeira
21	Thailane Ribeiro dos Santos	Sambadeira
22	Valdoniêr Santos Honorio Júnior	Pandeiro
23	Vinicius Moreira Santana	Pandeiro
24	Wadson Santos de Oliveira	Violão

Várias das crianças que integram o grupo moram na rua de Taboão, no coração da cidade de Saubara. A rua é caracterizada por ter uma ladeira bastante íngreme. Na parte de cima da rua fica o cemitério da cidade de Saubara. Esta rua é também um dos caminhos para chegar a igreja principal da cidade, a Igreja de São Domingos de Gusmão.

A configuração habitacional e a socialização do aprendizado

Na rua do taboão assentou-se a família Moreira Santana, de cima para baixo moram: Teteca, Ana, Guilherme e Jelita, que mora só. Ainda eles residam em diferentes casas ao longo da rua, a conformação da família num espaço comum dá a ideia de uma família extensa, onde a rua seria a unidade doméstica na que habitam diferentes famílias descendentes dum mesmo núcleo familiar inicial. Visto desta forma, a família tem formado uma rede de parentesco sedimentada em uma rede de unidades domésticas dentro dum mesmo espaço, que seria a rua do Taboão. Essa estrutura tem ajudado a que a convivência entre eles seja constante, sobre tudo entre as crianças e entre os mais velhos; Jelita, Ana, Teteca e Guilherme se visitam quase todos os dias e os sobrinhos deles, que participam do grupo, passam frequentemente por casa dos tios, seja para comer, conversar, prestar alguma ajuda, entregar algum

alimento, tocar um instrumento ou ver televisão.

A organização familiar não está conformada somente pelos papéis da mãe, pai e filhos, se não também pelos tios, primos e avós.



O antropólogo haitiano Louis HERNANDEZ MARCELIN (1996), fez sua pesquisa de doutorado sobre o sistema familiar das favelas da cidade de Cachoeira no Recôncavo. A través do estudo da organização e configuração das casas e a construção das

relações sociais e as representações *que estruturam as linguagens, crenças e experiências familiares entre os negros da região*, ele encontra que as casas são estruturadas por uma ideologia ou “cosmovisão” da família e do parentesco

“A casa não é somente um bem individual transmissível, uma coisa, um bem familiar, uma ideologia. Ela é uma prática, uma construção estratégica na produção da domesticidade. Ela também não é uma entidade isolada, voltada para si mesma. A casa só existe no contexto de uma rede de unidades domésticas. Ela é pensada e vivida em inter-relação com as outras casas que participam de sua construção — no sentido simbólico e concreto. Ela faz parte de uma *configuração*.” (Marcelin Louis HERNANDEZ, 1999)

A configuração das casas da família Moreira está determinada pela afetividade e pelo senso de apoio solidário construído historicamente pelas gerações passadas que transmitiram esses valores familiares.

Para entender melhor a conformação desta rede habitacional, teríamos que nos remeter às populações que engendraram a cultura do recôncavo e as funções que serviram antes, durante e depois da trata escravista. Ainda existisse uma disparidade étnica, a função da casa cumpriu com requisitos que ajudavam a se organizar dentro desse espaço para a vida cotidiana mas dentro de uma socialização específica que moldava a estrutura destes espaços.

“Nos engenhos baianos, a heterogeneidade étnica, agravada pela política oficial de dispersão dos grupos, dificultou a hegemonia de uma só etnia. É possível, no entanto, identificar alguns elementos que se preservaram

entre nós, com destaque para o sistema construtivo do pau a pique e sapé, o costume do viver coletivamente e a disposição interna da casa, com dois cômodos e uma varanda, sendo esta responsável pela integração social da habitação coletiva.” (Berenstein 2011:127)

Pela minha convivência nas casas do recôncavo, ainda o material tenha se modificado por outros materiais, a maioria delas segue tendo duas habitações e, geralmente a que não é do casal é disposta para que familiares ou amigos possam utiliza-la. Não é um problema utilizar outros espaços para dormir, principalmente no verão, quando pelo excessivo calor se acostuma repousar em esteiras na varanda ou na entrada das casas, deixando a porta aberta; até há alguns anos se fazia inclusive durante a noite. A varanda é também utilizada para conversar, realizar alguns trabalhos, como a confecção de esteiras e bolsas, sentar, deitar, etc. Muitas das casas tem quintal, onde as pessoas plantam ervas medicinais e árvores frutais, e também usam para lavar e estender roupa.

No estudo das fazendas do recôncavo, Barenstein afirma que a conformação destes espaços teria uma relação com as habitações iorubas.

As senzalas baianas eram, portanto, unidades de moradia com sistema construtivo e espaços internos muito semelhantes aos das habitações iorubas. Embora não estivessem fechadas em pátios, se abriam para terreiros, onde os moradores desenvolviam as atividades sociais e culturais do grupo. Sintomaticamente as varandas-corredores, que serviam para integrar as unidades habitacionais, eram conhecidas também como terreiros. (ibid 129).

Outro tipo de terreiro é o terreiro religioso onde são realizadas as festas de candomblé e umbanda e que as vezes ficam adentro das casas. Nos anos 50 e 60s, Edison Carneiro afirmava que o nome do lugar onde ocorriam estas festas na Bahia era o de *candomblé* e ocorriam “*no meio do mato, nos arrabaldes e subúrbios afastados da cidade*” (Carneiro 1961: 41). Na descrição que ele realiza, no primeiro capítulo do livro *Candomblés da Bahia*, tentando explicar o candomblé, o terreiro e o barracão, não fica claro se o candomblé é concebido por ele como um lugar, festa ou religião. No caso dos candomblés assentados nas “casas de candomblé”, o nome que ele coloca é a de barracão e estaria no fundo da casa: “*Imprescindível, nestas casas, é o lugar destinado das festas –o barracão. Quando o candomblé se faz em casas*

quaisquer, o barracão está aos fundos da casa, coberto de palmas verdes, ou simplesmente se identifica com a sala de visitas". (ibid. pp42)

Seja religioso ou não, o terreiro é um espaço de reunião, socialização, relaxamento, diversão e um lugar de rememoração. Dona Ana narra o que a sua mãe contava sobre os lugares e momentos onde aconteciam os sambas:

O que eu sei é que -o samba- partiu mais dos escravos né? Que os primeiros habitantes das nossas terras foram os escravos. Geralmente nos engenhos, a minha mãe contava que se fazia muito samba de noite, geralmente quando eles terminavam o trabalho que ia descansar, geralmente em noite de lua cheia sentava no terreiro, e daí surgia o samba. (Dona Ana, Saubara, entrevista IPHAN, 2010)

A pergunta que surge aqui é como a esta configuração de unidades domésticas, no caso da família Moreira Santana, tem ajudado na socialização e transmissão da cultura, principalmente o samba de roda. Os terreiros seguem sendo hoje lugares importantes de reunião, criação e transmissão, como o demonstra o ensaio do Grupo Mirim da Vovó Sinhá, realizado cada sábado no terreiro da Jelita.

O ensaio no terreiro

Os sábados pela manhã, gritos de crianças se escutam na rua do tabuão. Depois de tomar o café da manhã, tal vez uma banana da terra cozida ou aipim com café, Jelita compra alguns biscoitos ou um bolo, e uma garrafa grande de refrigerante para o ensaio das crianças. Os meninos entram na casa da Tía Jelita ou Tía Zelita, atravessando a sala, lugar de descanso da casa, onde ela tem a televisão e seu altar com vários santos e velas numa esquina da casa. Depois pelo comedor, que nunca tenho visto ninguém usando, onde tem uma mesa grande de madeira com cadeiras e um banheiro do lado direito, e finalmente pela cozinha, lugar de reunião e alimentação, onde sempre tem mais movimentação e socialização no dia. Do lado da cozinha está o terreiro, mais ainda entre terreiro e cozinha tem um quartinho onde Jelita guarda panelas usadas nas festas grandes de candomblé.

Os meninos e meninas entram ao terreiro, espaço amplo decorado com palha e imagens de orixás pendurados nas paredes, ressaltando por sua

posição e beleza a de Oxúm, amarela e brilhante. No fundo do terreiro três atabaques permanecem sempre nesse lugar até alguma festa acontecer ou até um sábado de ensaio chegar: “ *O ensaio começa as dez, mas tem criança aqui desde mais cedo, o tempo inteiro tem criança aqui em casa os dias sábado*” disse Jelita. O primeiro em chegar é o Junior, o maior dos homens do grupo. Junior tem 16 anos e toca a marcação, tamborim, atabaque, o pandeiro e atualmente esta aprendendo a tocar o cavaquinho. Ele chega ao terreiro onde acontece o ensaio e pega um dos três atabaques que ficam juntos do lado da janela e começa a praticar os toques, quando espera muito pega também um cavaquinho e ensaia o que o sobrinho da Jelita ensinou para ele. Posteriormente vão chegando os outros meninos, sem fala, pegam um instrumento, sentam e tocam. As mulheres ficam esperando a que os homens cheguem e se integrem até formar a roda e tocar, para elas poder se acomodar na circunferência, bater palma e posteriormente entrar no meio e sambar.

No geral, os meninos tocam instrumentos musicais e as meninas dançam, o que não quer dizer que mulheres não saibam tocar ou os homens dançar; várias meninas do grupo tocam pandeiro e alguns meninos dançam muito bem e gostam de entrar na roda quando é possível.

O ensaio é privado, só participam o grupo de crianças e Jelita como transmissora, ou “*mestra do saber*”¹². Esporadicamente chega algum sambador experimentado para aprimorar o jeito de tocar dos meninos. A duração do ensaio com Jelita dura geralmente ao redor de 40 minutos, dependendo do dia, mas quase sempre as crianças ficam no terreiro tocando sozinhos samba de roda, ou experimentando com outros ritmos, como a música da chegada¹³, partido alto, funk, candomblé, etc.

O fato de que a maioria das crianças integrantes do grupo sejam primos ou irmãos, facilita que a comunicação e a difusão passe também de criança a

¹² Nova designação colocada após a patrimonialização do samba de roda

¹³ Chegança é uma outra manifestação cultural brasileira. Saubara é a única cidade do recôncavo onde se realiza. (agregar)

criança. Isso acontece sobretudo no caso dos homens, já que Jelita não sabe tocar vários dos instrumentos e eles tem que se ensinar entre eles.

Na sociabilidade do Grupo Mirim da Vovó Sinhá, o papel da mulher e da família é muito relevante e é manifesto no nome do Grupo, que leva o apelido da bisavó das meninas; nas duas irmãs mulheres que tem se encarregado de ensinar no grupo, e na clara dedicação de ensino as mulheres do grupo, que por sua vez tem uma grande quantidade de primas.

As meninas do Grupo Mirim da Vovó Sinhá são crianças de entre 9 e 13 anos de idade da cidade de Saubara, a maioria mora na rua de tabuão ou perto da casa de Jelita, a vizinhança faz com que as mães tenham conhecimento ou referências de Jelita e permitam que suas filhas assistam os ensaios e pertençam ao grupo, pois existe um reconhecimento social e uma confiança com ela e sua família, o que possibilitou a criação e permanência do grupo.

Aprendendo a sambar com a tia Jelita

Tia Zelita, quantas pessoas assim de sua família né, sambam?

Zelita: A minha família inteira, meu pai, minha mãe, meu irmão era 10, era 5 homens, 5 mulher, todos eles sambam, sambavam que um já faleceu, meu pai já faleceu, minha mãe já faleceu, seu avô Valentim gostava muito de sambar, sambou muito ali onde Guilherme mora hoje em dia, era ali que era casa de papai, é ali que eu morei também, onde Guilherme mora, e ali era o samba o 11, 12 e 13, era 3 noites de samba, e toda minha família, era 10 irmão, era assim que a gente sambava. (Entrevista feita pelas meninas do grupo a Jelita. Saubara, junho 2013)



Joselita, melhor conhecida como Zelita ou Jelita do Samba é uma mulher de 78 anos de idade é uma das sambadeiras mais antigas de Saubara. Vem de uma família de *sambadores* que se dedicavam ao trabalho da roça, da pesca e da

mariscagem. Como disse, Jelita forma parte do Grupo de Samba de Roda das Raparigas junto com suas duas irmãs Teteca e Ana e seus irmãos Delson,

Joca e Guilherme. Jelita é também a pessoa que organiza o Grupo Mirim de Saubara, cargo herdado da sua irmã Ana em 2012, quem esteve encarregada de ensinar o samba de roda desde o início do grupo.

Por sua condição de mestra de samba, tem a função de ensinar a maneira de dançar e tocar o samba de roda ao Grupo, integrado maiormente por sobrinhas e sobrinhos que ensaiam todo sábado pela manhã na sua casa. Numa entrevista que pedi que fizeram algumas das meninas do grupo de samba mirim a Jelita, elas espontaneamente perguntaram como ela tinha “entrado no samba” Jelita respondeu o seguinte:

Eu? Como foi que eu entrei no samba? desde criança assim como você, eu gostava do samba, na minha casa tinha muito samba, e desde criança que eu comecei sambar, foi assim que eu entrei no samba. No início fui crescendo, fui aprendendo as coisas, assim vocês vão crescendo, vai aprender cantar, amanhã vocês estão cantando como eu canto também. Foi assim que a gente começou, como vocês começou também, de criança que a gente vai, não é de criança que você aprende a ler e escrever? É a mesma coisa o samba, ai você e criança, esta aprendendo o que? a sambar né? já sabe sambar mais ainda não sabe cantar o ritmo do samba, mais tudo isso você vai aprendendo, quanto mais você vai crescendo, mais vai aprendendo, tá? E assim. Já viu como é?

A resposta da Jelita diz muito respeito ao aprendizado do samba. Entre outras coisas, coloca *a casa* como um lugar onde sempre acontecia samba desde que ela era criança, fala do “*gosto*” por sambar, e faz uma diferenciação entre “sambar” e “cantar ao ritmo do samba”, como partes diferenciadas no aprendizado. É interessante também, ver como Jelita tenta explicar usando a metáfora da escrita e a leitura, elementos que não pertenceram a sua época mais sim as crianças do Grupo. Seguiremos então essa resposta para entender as diferenças de contextos do samba entre Jelita e os pequenos que hoje aprendem o samba de roda. Mais para frente, este fragmento da resposta da Jelita também servirá para explicar o processo de aprendizado do Grupo Mirim da Vovó Sinhá.

Segundo Jelita, nas conversas e as entrevistas feitas pelas meninas do grupo, ela foi criada no mato, na roça, fazendo trabalho de agricultura com os pais e irmãos dela: “*isso foi lá no Catu, dentro do mato mesmo, de a gente ver a onça berrar*”, conta Jelita saudosa da sua infância. Ela lembra que quando

voltava com os seus pais e irmãos da roça e tinha a festa de algum santo, como São João, São Crispim ou Santo Antônio, faziam caruru na casa dos seus pais ou em casa de outras famílias vizinhas. Antigamente sempre se rezava em Santo Antônio e depois tinha samba, disse Jelita. As casas eram os lugares onde acontecia o samba e qualquer pessoa que quisesse participar entrava, tocava e sambava. A casa era o lugar de reunião por excelência, o espaço de descanso depois do trabalho duro da agricultura. O lugar para compartilhar a música, a dança, a comida e a bebida em companhia dos seres queridos. A casa é até hoje em dia o lugar para festejar, não é por acaso que os sambadores propuseram a criação de “casas de samba” para desenvolver o seu projeto. As casas sempre foram um lugar de encontro e convivência.

Jelita gostou do samba desde criança, ela tinha que escapar de casa para ir a sambar, e quando voltava era duramente punida pelo pai: “*Fugia para ir no samba, ele me batia hoje. Amanhã se tivesse um samba eu ia do mesmo jeito. ele não deixava, mas eu ia sambar*” (Jelita, entrevista Saubara 2013). Depois de ficar viúva, Jelita morou muitos anos na cidade de Salvador trabalhando como empregada doméstica em “casas de brancos”. Em Salvador frequentou muitos sambas de roda e festas de candomblé no bairro da Santa Cruz. Foi baiana do mestre Bimba, o criador da capoeira regional e o seu maior expoente, além de ser o primeiro mestre em abrir uma escola de capoeira em 1932, na cidade de Salvador. Com ele percorreu várias cidades do Brasil realizando apresentações da capoeira, o candomblé e o samba como manifestações que representavam a cultura baiana. Já em Salvador, Jelita começou a formar parte do candomblé.

As experiências de vida na cidade, conhecendo outras formas de vida, de religião e diferentes tipos de pessoas, assim como o fato de se converter em representante de uma cultura que ao mesmo tempo que se convertia em símbolo da identidade da Bahia e do Brasil era ainda fortemente discriminada, influíram na sua percepção e visão da realidade e certamente estão presentes em sua forma de comunicar e ensinar as novas gerações da sua cidade.

Jelita mora hoje em Saubara, na sua casa construiu um terreiro na parede de trás, que é usado algumas vezes do ano para realizar festas de candomblé e mais frequentemente para os ensaios do Grupo Mirim da Vovó Sinhá.

Numa das primeiras visitas ao ensaio perguntei as meninas quando elas tinham começado a sambar e cada uma contou uma história diferente sobre a sua iniciação. Só uma das três meninas com que conversei aquela vez era sobrinha da Jelita, seu nome é Ludimila e ela respondeu:

Quando eu aprendi a sambar eu não me lembro tanto assim, eu acho que foi há uns oito anos assim. Eu aprendi a sambar de tanto ver, minha família toda sambar, minha tia, minha tia é crente e sabe sambar, minha irmã é crente e também sabe sambar, meu irmão também sabe, namorada dele sabe, o meu primo Junino, minha família inteira sabe sambar. Não tem nem um que não saiba. (Ludmila 2013).

A influencia da família no caso de Ludmila, sobrinha da Jelita, é o fator preponderante no aprendizado do samba de roda. O esquecimento, neste caso esta relacionado a incorporação da dança em uma idade em que ela era muito pequena, uns 3 ou 4 anos de idade. Porém, ela lembra ter aprendido através da observação do samba de todos os familiares. A segunda menina contou:

Eu tenho uma história. Meu avô, ele tocava, e minha avó era sambadeira, ai foi minha prima, foi minha tia, meus primos, ai um dia a gente fez um samba de roda surpresa para o meu avô, aniversario dele, e eu fui tentando sambar, treinando dentro de casa e consegui.

Neste caso, o aprendizado foi planejado pela família, também de sambadores e sambadeiras. O aprendizado do samba se realizou através dum “treinamento” em casa com a finalidade de mostrar a dança numa data representativa para a família, o aniversário do avó.

O terceiro e último caso é diferente, já que a Quiqui não vem de família de sambadores:

Oh, eu aprendi a sambar desse tamanho já. Quando eu entrei no samba não sabia nem sambar, ficava com a vergonha. Jelita pegava, assim oi, como que você vai ter vergonha sambando aqui com os meninos do que os povo que vai ter muita gente, ai eu peguei fiquei treinando em casa. Aprendi a sambar porque meu pai nem minha mãe não e do samba não, eu só da minha família. (Quiqui, 2013)

Quiqui, filha de pais que não sabem sambar, aprendeu quando ela começou a formar parte do grupo, e além da observação da Jelita e outras

sambadeiras, precisou dum treinamento maior em casa. No relato dela, Jelita está presente a diferença das outras duas que aprenderam em casa e chegaram sabendo. Vários elementos são expostos pelas meninas nos seus relatos: família, treinamento, data representativa ou comemorativa nos termos de Connerton, e um sentimento comum entre os iniciantes: a vergonha, ainda mais presente nas meninas que não sabem sambar e não tem experiência com samba de roda, geralmente por não vir de famílias de sambadeiras. Elas são as pessoas que precisam aprender e as que precisam de mais dedicação de parte de Jelita.

Mas porque as meninas decidem entrar num grupo de samba? Em 2015 conversei com Maria Eduarda e Catarina de 10 anos de idade. Elas são prima e sobrinha da Jelita respectivamente. Maria Eduarda conta: *“Eu entrei numa apresentação no espaço (sede da marujada e do samba), ai me interessei no samba, fiquei um tempinho, depois eu sai, ai agora entrei de novo e agora já é pra ficar.”* Catarina disse: *eu entrei no samba porque eu vi as meninas se apresentando e os meninos também, eu gostei e me interessei e resolvi entrar.* O fato de “se apresentar” em público é um fator importante na decisão das meninas “se interessar”, como elas mesmas dizem. A exposição da sua performance em público é um atraiete para cada vez mais meninas de Saubara querer entrar no grupo.

A tradição é outro fator de suma importância para as meninas que tem família na comunidade do samba: Ana Vitoria, outra sobrinha da Jelita, a mais velha do Grupo, de 13 anos e cinco de trajetória contou:

“eu entrei no samba a través da minha avó (Ana, irmã da Jelita) e meus tios porque já praticava ha muito tempo e eu me interessei e tô no samba mirim até hoje, já tem uns 5 anos que eu entrei. Eu gosto porque eu tenho amigos no samba, é uma coisa que eu gosto de fazer por ser a tradição da família, que todo mundo da família gosta, ai aprendi a gostar, é isso... pra mim é uma maneira de me expressar, uma cultura que gosto muito de fazer, é uma tradição da minha família que eu pratico e gosto muito, e é pra eu levar diante”. (Ana Vitória, entrevista em Saubara, 2015)

Como Jelita faz pra ensinar vocês a sambar? Perguntei numa conversa. *A gente esta sambando, ela entra na roda, explica a gente como é, se estiver errado, ensina a gente a cantar, bater palma, tocar os instrumentos.* (Vitória, 2015). O que Vitoria chama de explicar, consiste na aplicação prática dos

movimentos, Jelita explica fazendo, ensina mostrando e se colocando do lado das meninas na roda. A recepção da informação se efetua a través da observação e a repetição. Nos ensaios, o ensino do samba se executa sem indicações feitas verbalmente, ou seja, não existe uma comunicação falada no processo do aprendizado da dança. Jelita, depois de acomodar aos meninos nas cadeiras em forma organizada por instrumento (atabaque, pandeiros, triângulo, etc.), senta e canta com eles algum samba até eles aprenderem a música, coloca as meninas em pé, fechando a circunferência da roda, e vai fazendo umbigada ou pernada¹⁴ na pequena que ela escolhe para entrar e dançar; quando são tímidas ou não sabem se movimentar muito bem, as acompanha dançando ao seu lado e ensinando o deslocamento dentro da roda. Se a menina sabe dançar, fica do lado das outras na circunferência batendo palmas, ou ensina movimentos novos como girar ou “rodar a saia”, se deslizar na circunferência da roda ou sapatear ao compasso de alguma percussão. É a través desta metodologia de ensino, na que ela mesma faz os movimentos junto a menina dentro da roda que é transmitida a dança. A menina observará e imitará os movimentos até conseguir fazê-los, ao mesmo tempo que vai se sentindo segura e perdendo o medo a ficar sozinha no meio da roda.

O samba de roda contém uma base de movimentos estruturados historicamente, movimentos que são aprendidos e transmitidos coletivamente e que formam parte de sua composição, como a umbigada e o miudinho, caraterísticos dessa dança. Os movimentos corporais básicos que as meninas tem que aprender para poder entrar numa roda são o miudinho e a umbigada, mais outros aspectos são intrínsecos ao fato de ser dançar, como a dependência aos músicos para poder começar a dança.

¹⁴ A “pernada” é um movimento realizado com a perna em direção a pessoa a quem se convida a entrar na roda, o significado é igual a umbigada e se efetua nas festas de caboclo e as vezes no samba de roda.

A espera

Uma característica do papel da mulher nos ensaios é a espera. A espera



a músicos chegarem e se acomodarem na roda, a espera a que Jelita organize os meninos por instrumento, a espera aos meninos aprender a tocar instrumentos, e finalmente a espera para

participar da roda quando os músicos deixem de cantar. Em quanto esperam os meninos chegarem, as meninas sentam e observam ou conversam entre elas, as que tem celular entram no facebook, tiram fotos ou escutam musica. No momento do ensino da musica o aguardo é silencioso, entendendo que é um momento de concentração importante.

Dependendo do caso, também pode se considerar como espera, a que acontece quando a roda já esta formada e as meninas ficam aguardando a entrar na roda, em quanto isso elas batem palmas e cantam o coro.

A entrada na roda

O momento de uma menina se aventurar a entrar na roda é uma ocasião muito importante e tem a ver com perder o medo a exposição no meio da



comunidade do samba organizada em circulo, onde a sambadeira que entra tem o foco de atenção tanto pelo fato dos músicos deixar de cantar, como por ela ter a possibilidade de se movimentar por onde ela quiser, e as vezes de sambar o tempo que

ela decidir; a menina que entra tem um domínio na dinâmica da roda, em quanto as outras permanecem em pé no contorno dela.

Esta exibição representa sempre uma exposição, já que todas as pessoas tem uma boa visibilidade e observam o jeito de dançar.

As primeiras vezes em que a menina entra a dançar no meio da roda da

conta então, duma transição onde o passo de fora da roda para o centro envolve não só uma deslocação espacial mas também um movimento emocional e social.

Toda essa deslocação é acompanhada pela tia Jelita, que cumpre o papel de inserir a dinâmica do samba chula as meninas do grupo, principalmente as que não vem de famílias de sambadores ou não tem aprendido a sambar.

Como a figura do *toro*, colocada por Laban, a roda funciona como um espaço que permite o movimento e possibilita a relação entre os participantes. Jelita estimula esta inserção no centro da roda e ensina as regras de transição internas/externas.

Miudinho

O miudinho consiste num sapateado suave para frente e para trás; a ideia é despegar o menos possível os pés do chão, efeito que faz com que o movimento suba pelas pernas até os quadris. Os ombros podem se sacudir, dependendo do gosto e jeito da sambadeira,

O tempo que a sambadeira permanece dentro da roda, realiza esse mesmo gesto, saindo de seu lugar até ficar de frente aos músicos e avançando pela roda – a expressão usada pelas sambadeiras é “correr a roda”, ou seja, se movimentar pelo espaço da roda, mas sempre dançando frente aos músicos e de preferencia perto. Essa cumplicidade do músico com a dançarina é muito evidente no samba de roda.

Tecnicamente, para aprender a dançar o miudinho, conforme minha experiência no aprendizado, os pés tem que seguir a batida do pandeiro. É importante também um bom deslizamento pelo espaço, o qual faz que a dançarina tenha que realizar pisadas maiores com um pé para poder avançar de um lugar a outro da roda.

Quando alguma menina não sabe sambar ou tem medo de entrar na roda, Jelita a acompanha no miudinho, enquanto a menina observa e faz, depois tenta fazer o deslizamento na roda até chegar de novo a seu lugar.

Umbigada

A umbigada é outra característica do samba de roda. Ocorre quando uma mulher termina de fazer sua coreografia dentro da roda, e se aproxima a outra

mulher, batendo ou simulando a batida de umbigo com umbigo como forma de convite a entrar na roda. No anexo do IPHAN, os pesquisadores relacionam a umbigada a um princípio de alternância, isto é, cada participante tem um momento para entrar e sair da roda. Especialmente no samba chula é instituído que duas pessoas não podem dançar ao mesmo tempo. No caso do samba corrido podem entrar várias pessoas na roda, mais nunca todos, já que o círculo se desfaria. A umbigada, definida por Luís da Câmara Cascudo como “a batida com o umbigo nas danças de roda, como um convite intimatório para substituir o dançarino solista, tem numerosa documentação quanto a sua origem africana.” (Câmara Cascudo, 2002).

Em alguns grupos de samba chula, as dançarinas fazem esse convite organizadamente de acordo a ordem das sambadeiras na roda, até que nenhuma delas fique sem dançar. Quando tem meninas dentro da roda, elas são convidadas a ser as primeiras que entram.

Como disse, Jelita acostuma fazer umbigada e pernada ou seja, faz o convite com a perna em vez de fazer com a pélvis, gesto que, segundo o observado, faz parte do ambiente do candomblé e principalmente das festas de caboclo.

O giro

Quando as meninas já tem aprendido o miudinho e tem praticado ele durante



um tempo, Jelita ensina a rodar ou girar dentro da roda. Se colocando do lado ou frente a sambaderinha, ela começa a girar e quando para olha para a aprendiz como forma de expressar sua intenção de que a criança repita o movimento que Jelita fez. As vezes o sapateado se mantem durante o giro e as vezes não, depende da rapidez

do samba e da agilidade e jeito da sambadeira. Pegar a saia ou levantar os braços estão incluídos no giro. Por estar começando e como parte da timidez que isso representa em muitos casos, elas preferem só pegar a saia tentando

rodar com a agilidade com que a Jelita o faz.

A Síncopa

Também é possível realizar movimentos com estrutura de síncope, acompanhando os deslocamentos das acentuações feitas pelos músicos. A síncope ou sincopa como diz Muniz Sodré, *é uma alteração rítmica que consiste no prolongamento do som de um tempo fraco num tempo forte.* (Sodré Muniz, 2017).

Estando no miudinho, as sambadeiras de repente cruzam a perna por trás da outra, criando um deslocamento que faz que o corpo todo se balance e caia para um lado ou para o outro, as vezes os braços se levantam e acontece uma mudança de gestualidade corporal mais ativa e alegre. A sincopa no corpo é traduzido pelo Nei Lopes como esse “faz que vai mais não vai” (LOPES, 2008, p.2). Como se o corpo fosse a cair, mais não cai, volta a seu lugar e segue sambando. Antônio Nóbrega, fala da sincopa como um elemento estruturante da musica e das danças brasileiras:

a impressão que eu tenho do tempo sincopado é que ele se rebelou contra a tirania do tempo excessivamente masculino na musica. É como se fosse um tempo musical feminino que quer ter maior representatividade dentro do território da musica e, principalmente, do da dança. (Nóbrega Antônio 2013: 148)

Se bem, a sincopa é um movimento muito comum, e feito sempre por Jelita, ele precisa de muita relaxação e seguridade dentro da roda, pela dificuldade que ele significa, e porque depois de realizado não é fácil voltar ao miudinho.

Os meninos também sambam

Nos últimos ensaios presenciados, várias crianças homens entraram na roda a sambar. Não soube se foi uma indicação da Jelita ou alguém mais ou se foi uma eleição deles. Deixavam de tocar o seu instrumento e entravam na roda sambando o miudinho, algumas vezes uma mulher já estava dentro da roda sambando e os dois ficavam até a chula entrar e o tempo para a dança acabar.

Observando as dinâmicas participativas do grupo de adultos e o grupo

de crianças, é interessante ver as similitudes em relação as maneiras de se desenvolver. A entrada dos meninos homens na roda acontece de forma muito parecida a quando Guilherme por exemplo, deixa o pandeiro e entra na roda.

A estética das meninas

A forma de se vestir e se apresentar no palco é um aspecto que também é ensinado e repetido durante os ensaios prévios. Jelita lava, passa ferro, entrega as roupas e coloca um pequeno turbante na cabeça de cada menina.

Se bem a estética da sambadeira é construída a imagem e semelhança das sambadeiras de maior idade, a única diferença é o tamanho das saias que é muito menor no caso das crianças. Esta é uma estética adaptada seguindo os pedidos das crianças e ajustada aos tempos modernos.

Se pede que elas cheguem com as saias já colocadas desde a casa da tia Jelita, porque anteriormente acostumavam tirar a saia e só colocar no momento da apresentação, os meninos reforçam o pedido da Jelita porque acham importante que elas já estejam preparadas desde esse momento, tirar a saia para mostrar outras roupas faz que as sambadeiras se distraiam da sua função e se dediquem a outra coisa, além de enrugam a saia que já estava pronta para ser usada.

A parte frontal da casa da Jelita passa a ser um camarim usado para se vestir, pentear e maquilhar, um umbral a onde se entra numa forma e se sai diferente, prontos para a exposição, prontos para a apresentação em público.

A memória musical transmitida por Jelita

As chulas

Um elemento que caracteriza os ensaios da Jelita é a dedicada instrução e orientação do samba chula. É ensinado rigorosamente as crianças o momento de participação de cada um deles dentro do samba chula, seja músico ou dançarina, mas direcionado sobre tudo aos homens que cantam no grupo conhecidos como cantadores. Katharina Döring, pesquisadora do samba de roda define muito bem a chula:

No samba chula geralmente se valoriza um canto melódico e frases longas

com uma poesia expressiva reforçada por uma segunda voz que canta com uma terça de diferença, que é uma terça intermediária entre uma terça maior e menor, o que gera um efeito harmônico específico que corresponde e se inspira na afinação das cordas da viola, principalmente na execução virtuosa da mesma e lembra as melodias e harmonias nordestinas de outros estilos musicais. (Döring Khatarina)

Nos primeiros ensaios que assisti, Jelita sentava do lado da voz principal da chula, o seu sobrinho Junior, e canta o primeiro fragmento da chula para ele repetir junto com ela até aprender a chula inteira, os outros meninos, sentados do lado do Junior também escutam e repetem, sobre tudo a segunda voz, que tem que também tem que aprender. Jelita canta com a entonação que a voz principal requer e fica repetindo. Os ensaios dos primeiros anos que assisti começavam sempre desse jeito, mais o último ano, quando já tinham aprendido as letras não era mais necessário.

Depois de se sentar e realizar este ensinamento das letras, Jelita formava a roda e quando a letra ainda não era bem lembrada cantava com os meninos reforçando a prática do canto que sempre ia unida a lembrança da letra e a entonação correta da chula.

No decorrer duma canção de samba chula, de viola ou de parada, é muito importante diferenciar o tempo da chula cantada pelos cantadores e cantadoras de chula, o tempo em que se canta e o tempo em que as mulheres podem entrar na roda a dançar. As participantes tem que ter o “respeito” (em suas próprias palavras) de escutar os músicos quando cantam a chula e o relativo, só depois disso as mulheres podem entrar uma por uma dançando, o canto da chula e a dança não acontecem ao mesmo tempo. O canto é uma ação feita para se ouvir, enquanto a dança é uma ação feita para se ver, estas duas ações não se podem misturar uma com a outra. Alexis, do grupo Filhos da Terra disse que *“no samba chula é muito importante valorizar quem está cantando e tocando”* (Alexis, entrevista encontro de Samba, Acupe 2014). Ele agrega que *“o tradicional é que depois que canta é que a mulher vai e samba, o cantor só vai cantar depois que a mulher sair, então isso é o tradicional, é o samba amarrado”* (Ibid.).

Uma comunicação permanente se estabelece entre a música e a dança; o canto não entra se a dança não para e a dança também não começa se o

canto não para.

Para termos de análise podemos separar em dois momentos a roda, o momento do canto e o momento da dança acompanhada da improvisação musical, cada momento tem o seu tempo e o seu lugar na canção e na roda. Essas regras “tradicionais” são transmitidas fervorosamente as crianças nos ensaios de samba:

Eu vi aos meus avôs, todos sambando e eu não entendia muito esse samba chula, eu não gostava, eu não entendia na hora de entrar no samba como era. Depois fui entendendo, o samba chula é o samba de parada, que canta aqueles versos. Quando os homens estão cantando as mulheres não podem sambar, depois que os homens cantam é que aumenta o toque e as mulheres começam sambar, depois as mulheres saem da roda, os homens começa tocar, e então eu fui ficando, eu olhava, e sempre dava vontade de entrar. (ibid) Junior?

O coro

O trabalho de campo constatou que quase todos os grupos de samba de roda é integrado por cantadores que fazem as chulas em primeira e segunda



voz. O que demonstra uma clara apropriação do canto do samba chula por parte desse gênero. Porém, a participação de mulheres que cantam samba é abundante, temos os casos de cantoras como Dona

Edith do Prato, Dona Dalva e Dona Nicinha, sem falar de várias outras mulheres baianas que alcançaram níveis maiores de fama e que são conhecidas nacional e internacionalmente. Dona Edith do Prato (1916-2009), foi uma mulher santo-amarense que ficou famosa por cantar sambas de roda e tocar o prato do lado de músicos como Roberto Mendes e Caetano Veloso. Dona Nicinha, é uma das mulheres mais importantes do samba de roda de Santo Amaro, fundadora do grupo Raízes de Santo Amaro, que conta com uma grande quantidade de mulheres. Finalmente, Dona Dalva é o personagem mais

relevante do samba de roda na cidade de Cachoeira e também uma das principais mulheres em criar grupos de samba de roda, fundando em 1961, o Grupo de Samba de Roda Suerdieck. Nos três casos, estas sambadeiras pertencem ou participam do candomblé, religião na que a prática do canto faz parte essencial dos rituais.

Jelita é um outro exemplo de sambadeira que faz parte do candomblé e que tem profundamente incorporado o canto; ela sempre gostou de cantar sambas chulas e sambas corrido, sendo autora de várias letras. Quando perguntei o que ela gostava mas quando estava no samba, se dançar ou cantar, ela disse que ela gostava muito do canto, tanto que as apresentações do Grupo das Raparigas tem momentos em que Jelita apresenta as suas composições. Este gosto pelo canto faz que ela dedique ênfase no ensino das letras não só aos homens como também as meninas, aspecto que não vi em nenhum outro grupo de samba.

E assim como o canto nas rodas do Grupo Mirim da Vovó Sinhá não são designados só para um género; as mulheres são ensinadas a cantar com força e alegria o relativo em quanto batem palmas ou tocam o prato. A ideia de Jelita fortalecer o canto das mulheres tem a ver com uma tradição e uma concepção da música que se resume no comentário de outra sambadeira:

O relativo é assim: o sambador tem por obrigação cantar o samba, e as mulher ficam na parte do relativo, pra ficar uma coisa mais bonita. Porque o homem cantando samba e o relativo não sai, então as mulheres cantando o relativo, o samba fica mais organizado, mais bonito. (Dona Fiita, Teodoro Sampaio em Dossiê IPHAN: 40)

Numa conversa com as meninas, perguntei quais eram as musicas que elas gostavam de cantar, as letras que apareceram foram os sambas corridos que falavam de mulheres ou que aludiam a algum gesto que elas tinham que fazer com a saia, como *fogo no sabiá* onde elas sacudem as saias. As letras de mulheres são temas constantes no samba de roda e elas se reconhecem com elas e em alguns casos com as que falam das atividades as que seus pais se dedicam.

A batida das palmas

Uma outra característica das sambadeiras é a da batida nas palmas que aparecem sobre tudo durante o momento da música em que elas podem entrar a dançar na roda. Durante o canto das chulas elas são ensinadas a bater suavemente ou não bater, para não atrapalhar o canto. Nas rodas de samba de adultos se observa como as sambadeiras mais experimentadas, principalmente as mais velhas friccionam suavemente uma palma com a outra neste momento, quando a chula termina todas começam a bater palmas no mesmo compasso de tempo. O ênfase no batimento das palmas é um referente que indica o nível de entusiasmo e alegria presente na roda. Deste jeito as mulheres animam tanto aos músicos, que elas observam o tempo inteiro do outro lado da roda, e as mulheres que entram a dançar no meio do círculo.

O prato

Um elemento que caracterizou o samba de roda tradicional, popularizado pela sambista Edith Oliveira Nogueira, conhecida como Dona



Edith do Prato, originária de Santo Amaro, é o uso do prato como instrumento musical. Pratos de alumínio pintados de branco e contorno azul, são até hoje em dia utilizados por algumas sambadeiras, mas

sua utilização é rara. Jelita conta como o prato era utilizado desde que ela era criança. Depois de me mostrar e tocar vários pratos tirados da cozinha, ela me fez ouvir a diferença de som de um e outro prato causado pela grossura do mesmo.

As encarregadas do toque do prato são as mulheres. Sem se juntar ao espaço da roda reservada aos homens, as meninas tocam em pé junto com as outras, entregando o prato a outra sambadeira no momento que entram a sambar.

Este grupo mirim é o único que integrou este elemento no repertório de instrumentos, certamente porque Jelita tem o conhecimento e se empenhou em formar novas meninas para toca-lo. Atualmente três meninas tem aprendido a toca-lo.

Novas participações musicais das mulheres

Vitoria é a criança com maior idade das meninas do grupo. Ela sempre tem interesse em aprender a tocar. Ela conta como começou com o prato, seguiu com o pandeiro e finalmente aprendeu a marcação e até o cavaquinho. Numa conversa conta como foi que ela começou a tocar o prato, onde uma observação aguçada na forma de pegar ele foi essencial para tirar o som:

Eu aprendi a tocar prato olhando ela, ela tocando e eu fiquei olhando assim, ai comecei treinar, ai ela depois pegou e passou direitinho o jeito de segurar, ai aprendi a tocar e toco até hoje. Ela fala que tem que abrir a mão para assegurar o prato para não ficar abafado. (Vitoria, Saubara, conversa abril 2015)

Numa conversa com três meninas, onde perguntei que instrumentos elas sabiam tocar Maria Eduarda respondeu que ela também tocava o prato e Catarina que ela gostava de tocar a marcação.

As participações das mulheres nos grupos de samba tocando instrumentos diferentes ao prato não eram comuns, hoje Vitoria pode ficar do lado dos meninos tocando o pandeiro. Ao respeito de se tem uma intenção por trás do gosto por tocar, Vitoria comenta : *“Ha um preconceito contra mulher, eu acho que isso é uma maneira de demonstrar para os homens que a gente também é capaz de fazer tudo que eles fazem”*.

As festas religiosas da família como espaços de transmissão

A festa de caboclo

Dentro da família consanguínea da Jelita só ela e sua sobrinha Mauricia formam parte do candomblé em Saubara. Quase toda sua *família de santo*¹⁵,

¹⁵ A expressão *família de santo* é entendida nos candomblés como um equivalente significativo dos sistemas familiares tradicionais, certo sem as racionalizações analíticas e definitórias, que fazem de família um conceito ainda polêmico, da sua definição a sua estrutura e de sua tipologia a sua

ou seja o grupo de candomblé onde foi iniciada mora em Salvador. O terreiro da Jelita é utilizado com pouca frequência para festas de candomblé ao longo do ano já que ela não tem filhos de santo, e por tanto, sua família de santo é escassa em Saubara, este fator intervém para que poucas celebrações sejam efetuadas no terreiro.

A única festa religiosa que assisti no terreiro da Jelita foi uma *festa de caboclo*. Minha surpresa foi que grande parte da família estava presente, incluídos meninos e meninas que formam parte do grupo Mirim da Vovó Sinhá que são sobrinhos ou sobrinhas da Jelita; amigos candomblecistas de Saubara, Salvador e cidades próximas também acompanharam a festa.

Em termos gerais, os caboclos são entidades espirituais de origem ameríndia cultuadas tanto pelos candomblecistas como pelos umbandistas. As pessoas que “recebem” alguma destas entidades, oferecem, festas dedicadas a “seu caboclo”. Depois de realizar um ritual fechado, a entidade é homenageada com comidas e uma festividade aberta dentro do terreiro, onde o caboclo exaltado e outros caboclos, visitam a festa tomando corpo em algumas das pessoas que participam. As pessoas que incorporam adquirem a gestualidade e o jeito de agir do seu caboclo, incluindo a dança e o canto.

A música e a dança estão presentes desde o início, acompanhando sempre os mesmos três atabaques das festas de orixás, e o canto e a batida das palmas dos participantes. Já que os caboclos gostam de sambar, uma grande parte da festa são tocados sambas de caboclo; sambas com estrutura de samba corrido mas com letras que especiais para os caboclos. Por momentos os ogãs (homens que tem entre suas funções do candomblé tocar o atabaque) cantam sambas que conhecem, ou em outras, os mesmos caboclos puxam o samba em voz dos presentes, e os ogãs seguem a cantiga que esses caboclos puxam.

A festa se desenvolve em várias etapas, mas dois momentos ressaltam,

universalidade. (Vivaldo da Costa Lima, 2003: 24)

um quando estão todos dançando e cantando em roda (xirê), e o outro quando os caboclos dançam frente aos atabaques. No final da festa, quando os presentes que incorporaram caboclo(s) já dançaram individualmente, eles convidam os não adeptos ou não iniciados a dançar frente aos tambores, os convites são feitos a través de movimentos corporais, com umbigada ou pernada, do mesmo jeito que num samba de roda. A dança do samba de caboclo tem a ginga do samba de roda mais o corpo está mais solto e efetua movimentos mais extensos com frequentes sapateados com contratempos ou síncofes, dependendo do caboclo incorporado, a potência é mais suave ou mais forte, com gestualidade e personalidade adquirida do caboclo.

Um adepto pode estar incorporado por um *marujo* e um outro por um *caboclo de pena*, e quem estiver assistindo o ritual, em decorrência dos padrões de movimento, dos códigos gestuais e das informações sensoriais recebidas, perceberá prontamente as diferenças (De Oliveira, Sergio José 2002:62)

Muita comida é oferecida aos participantes da festa, além dos alimentos típicos preparados, no final da festa também se oferece fruta do altar. A comida é um elemento vital e sempre presente nos contextos do candomblé e samba de roda.

Vemos então, como as festas de caboclo e as rodas de samba de roda tem muitos elementos em comum, como a presença constante da roda, música, dança e comida. Na música das festas de caboclo o instrumento principal é o atabaque e o toque do samba de caboclo é o mesmo do samba corrido. Se bem os movimentos do samba de caboclo são mais descontraídos, a estrutura do movimento é o mesmo que no samba de roda. Em quanto a distribuição relacionada ao gênero, são homens os que tocam as percussões em ambos casos, mais no samba de caboclo homens e mulheres sambam.

A dinâmica de comunicação do corpo nas rodas de candomblé e de samba de roda possuem gestualidades e formas de agir próprias da cultura do recôncavo; se bem no candomblé a complexidade é maior por causa das entidades presentes, além dos intrincados rituais anteriores a festa pública com um conteúdo simbólico diferente, a maneira de comunicar através da dança o canto e música são características que compartilham, inclusive o samba de roda forma parte das festas de candomblé e principalmente nas festas de caboclo

constituindo parte da festa.

Na festa de caboclo que assisti alguns meninos interessados na percussão observaram atentamente e ficaram perto dos atabaques olhando e escutando os toques para depois praticar. Um deles é Junior, sobrinho da Jelita que vem de família de candomblecistas. Vi também outras crianças atentas no toque dos atabaques e a forma de dançar. Uma das meninas, sobrinha da Jelita, filmou e tirou fotos da dança durante a festa inteira. As festas de candomblé, para os meninos do Grupo Mirim da Vovó Sinhá, principalmente os sobrinhos, são uma das principais fontes de incorporação do samba de roda. As participações das crianças nas festas de caboclo, fazem que eles se aproximem ao samba num ambiente religioso de natureza diferente, onde o corpo participa de uma forma muito diferenciada a da religião católica e o ambiente é mais lúdico e ativo corporal e musicalmente falando. O fato de escutar a música e a letra durante tantas horas tem uma relevância a nível social e individual muito grande. Ao perguntar as crianças como aprenderam a tocar, eles respondiam: escutando e observando. O mesmo acontece com a dança, onde a observação, a repetição e a execução em diferentes ambientes são fundamentais para o aprendizado de samba de roda, pois são a forma de aquisição de conhecimento.

Numa festa de caboclo, onde as pessoas que entraram na roda incorporam entidades adotando corporalidades diferentes em estado de transe, as crianças que assistem podem observar uma forma de sambar diferente. A liberdade que oferece o samba corrido faz que a dança adquira formas muito mais soltas ao samba chula que eles aprendem em outro contexto mais no mesmo terreiro. As regras da dança se diluem, os sentidos participam de outra forma mas a comunhão com o grupo é uma constante.

A festa de São João e Santo Antônio



Integrantes do Grupo das Raparigas com que conversei, contam como o samba sempre fez parte das festas e momentos de divertimento da família. Os senhores Iginia e João tinham o costume de fazer reza em casa a semana da festa de Santo Antônio, e o

mesmo dia do santo sobrevinha um caruru e um samba de roda no final da reza que durava a noite toda: *Antes era tudo misturado, tinha um caruru, ai todo mundo que sambava ia no caso, na reza de Santo Antônio, ai chamávamos os amigos e todo mundo, e ai o samba ia formando.* (Guilherme, conversa 2015).

A reza e samba de Santo Antônio segue se realizando ano após ano na casa em que os pais viviam, hoje casa do Guilherme: *“Tinha a reza de santo Antônio, ainda tem a reza de santo Antônio mais não é como antigamente, ta muuuito diferente. Antigamente a gente rezava santo Antônio e sambava, não tinha esse negocio de conjunto de samba.”*(Jelita, conversa 2013).

A reza e o subsequente samba de roda formam até hoje uma unidade, sem uma não acontece a outra e vice versa. Devido a sua repetitividade, expressividade e formalidade podemos considera-la como um rito de ordem religioso. Em palavras de Connerton, um “acontecimento sagrado” que é “reapresentado” cada certo tempo na mesma data e no mesmo lugar. A repetição das mesmas rezas com as mesmas pessoas, seguindo a mesma sequencia fazem parte de uma ação ritual, caracterizados pela sua expressividade, formalidade e repetitividade” (Connerton 52). Cerimonias comemorativas carregadas de afetividade e lembranças que tem uma ordem especifica, iniciando com uma parte mais formal, intima e solene, a da reza, e finalizando com o samba, ocasião para a ludicidade, a alegria, a convivência. A sequencia ritual é observada pelas novas gerações, que através da sua experiência vai incorporando as rezas, os cantos, os tempos, o ritmo, a dança,

assim como as disposições afetivas presentes nesses espaços/tempos rituais.

Nos últimos anos, a celebração de Santo Antônio tem aderido a participação do Grupo Mirim para abrir a roda de samba de roda no final da reza, acontecimento novo na dinâmica festa, o que assinala a introdução de uma nova significação para este momento festivo.

Com a crescente conversão à religião evangélica, as festividades católicas tem perdido uma quantidade significativa de adeptos, com isto as festas dedicadas aos santos, onde acontecia samba de roda tem deixado de ocorrer em muitas casas e lugares onde anteriormente aconteceram por décadas ou até por séculos.

Nos últimos anos, com a efervescência de políticas voltadas a cultura e a forte propensão a preservar a cultura, diferentes setores da população tem se



organizado, seja desde o governo ou independentemente, para que algumas festas tradicionais que estavam se perdendo aconteçam. Os familiares das crianças do Grupo Mirim da

Vovó Sinhá, integrantes do grupo das Raparigas, participaram ativamente neste ato que poderíamos chamar de recuperação ou reativação cultural. Em junho de 2013, nas festas de São João se organizaram num “arrastão do samba”, um grupo de músicos e sambadeiras, a maioria integrantes do samba das Raparigas e amigos deles, que percorreram as ruas de Saubara como se fazia tradicionalmente, tocando na porta de algumas casas e convidando as pessoas a se unir a caravana de samba que tocou e dançou durante várias horas no tão importante dia de São João.

Uns dias depois, a festa de Santo Antônio foi celebrada como cada ano, com uma com reza dentro da casa do Guilherme, irmão menor família, seguida de outra reza coletiva no começo da rua do tabuão em companhia de familiares e vizinhos. No final da reza se compartilhou bebida e comida, e depois aconteceu o tão esperado samba de roda. O Grupo Mirim da Vovó Sinhá abriu

o samba e seguiu uma roda aberta de adultos, como pedido pelos mesmos irmãos: *“convidamos a um samba, sem grupo nenhum, queremos que todos os sambadores e sambadoras participem, como antigamente”* disse Jelita.

Enquanto isso, na rua do lado, acontecia uma reza e um samba organizado pela secretaria de cultura da cidade. Na rua foi colocado um palco onde o Grupo de Vovó Pedro e outras manifestações se apresentaram. No final da apresentação o sambador Pedro depois de tocar no palco, participou do festejo tradicional da família Moreira Santana, fazendo parte da roda de samba na rua de Tabuão.

O Caruru de Cosme e Damião

No recôncavo os últimos dias de setembro são dedicados ao festejo de Cosme e Damião, celebração fortemente arraigada na que, como disse



anteriormente, se acostuma preparar o famoso “caruru de São Cosme”.

Em setembro de 2015 realizei o meu último trabalho de campo na Bahia, com a ideia de conhecer esta manifestação e tomando em conta a forte ligação desta festa com a memória dos sambadores e sambadeiras. Liguei para Jelita, Joalice e Mundinho, organizadores dos três grupos de samba mirim, para

saber se algum deles iria a realizar algum caruru, mas a única que ia dar um caruru foi Jelita do Samba, incentivada e apoiada pelo seu sobrinho Rosildo. Desde uns dias antes começaram a chegar os ingredientes para o preparo da grande quantidade de caruru que ia ser preparado: quiabo, galinha, milho branco e amarelo, azeite de dendê, camarão seco, etc. Algumas meninas do grupo e suas mães chegaram um dia antes para ajudar a cortar a enorme quantidade de quiabo. Depois disso teve um ensaio no terreiro com o objetivo específico de fazer uma apresentação o mesmo dia de São Cosme e Damião. Tia Jelita ensinou os cantos próprios desse dia, com um estilo de coreografia

especifica onde duas meninas ou meninos entram na roda em pares, como metáfora e lembrança dos gêmeos festejados. A comida foi preparada durante esse e o outro dia, sempre com a ajuda de outras mulheres, sobre tudo familiares, mais principalmente pela tia Jelita.

O mesmo 27 de setembro se levou a comida toda para a sede da marujada de Saubara, que também funciona como casa do samba e que fica na rua paralela, ai se deu a comida, primeiro a todas as crianças e depois aos adultos, imediatamente depois começou o samba que durou por várias horas. Era uma festa dedicada as crianças, onde só estavam elas e algumas poucas mães. Pela privacidade e familiaridade, aparentava um ensaio, com tia Jelita no meio brincando com a dança e fazendo rir as crianças, ensinando as chulas e os coros das musicas dedicadas aos santos, e indicando as meninas sair em pares.

A transmissão no Grupo Mirim da Vovó Sinhá

Depois de presenciar vários ensaios de samba de roda de grupos mirim, reparei que invariavelmente, a primeira coisa em se fazer e se ensinar num ensaio é organizar as crianças num espaço circular. Para o inicio do aprendizado foi sempre importante que os homens estivessem sentados para mais comodidade na hora de tocar os instrumentos. Depois de ter as cadeiras dispostas, se acomodavam por percussão ou corda; cavaquinho e violão sempre juntos; pandeiros, que sempre são muitos, agrupados do lado do atabaque e a marcação. As últimas em acomodar eram sempre as mulheres, que ficavam em pé, uma junto a outra fechando a roda.

A roda de samba, contem uma organização interna estruturada em relação a instrumento, atividade e gênero, no caso do samba. As divisões colocadas pelas sambadeiras/os, garantem o bom funcionamento do samba e por isso é a primeira coisa em se ensinar. A dinâmica da roda é a segunda, onde o canto, cada instrumento e a dança, tem o momento para participar dentro do jogo ou da “brincadeira”, como eles mesmos falam. A roda é um espaço com regras sociais criadas ao longo do tempo na cultura do recôncavo, algumas delas podem ter mudado, mas a estrutura da roda segue sendo um elemento fundamental, como mostram os sambadores ao dar tanta importância

no ensino da sua constituição.

Desde a minha primeira semana de trabalho de campo, quando fui convidada ao meu primeiro samba de roda em São Francisco do Conde, observei que mulheres entre 7 e 60 anos dançavam ordenadamente, passando uma por uma frente aos músicos, e convidando uma a outra dando uma umbigada. Nesse dia comecei a entender o que era o samba chula. No momento da apresentação do Grupo de Samba Filhos da Pitangueira, fui chamada com uma umbigada, e a sambadeira Celina me acompanhou na roda para me mostrar como fazê-lo corretamente. Tudo com um ordenamento próprio da roda do samba chula, que se diferencia do *samba corrido*, onde várias participantes podem dançar simultaneamente na roda.

Participar desde “o lado de fora” ou desde “o lado de dentro” da roda faz uma diferença muito grande quando se tenta compreender uma manifestação de música e dança como o samba de roda. Ter estabelecido contato com os sambadores e sambadeiras como aprendiz dentro das rodas me permitiu chegar a um entendimento mais profundo da cultura no sentido de entender melhor a participação do corpo individual com o corpo social, o corpo e sua relação com a música, a relação do corpo com o espaço da roda e principalmente a importância da comunicação não verbal no ensino/aprendizado. As participações de dança não fizeram apenas com que eu me aproximasse ao grupo; ao me colocar no lugar de *sambadeira*, entendi aspectos como: a forma de dançar, as maneiras de se deslocar dentro da roda, a musicalidade, a maneira de bater as palmas, a comunicação com a percussão, assim como os momentos de participação das mulheres e as dinâmicas que se estabelecem dentro da roda entre homens e mulheres e com o público/participante, elementos que provavelmente não teria entendido da mesma maneira observando do lado de fora da roda e realizando entrevistas.

Ao mesmo tempo, sambar também me ofereceu uma maior aproximação das *sambadeiras* e *sambadores* depois da roda ter acontecido. A comunicação dentro da roda me ofereceu a confiança de fazer várias perguntas que iam surgindo na prática, muitas das quais não teriam surgido sem a minha participação, algumas outras não teriam surgido tão rápido. Nos seguintes dias, quando me encontravam na rua, os sambadores e sambadeiras lembravam de mim, perguntando se tinha sambado nesses dias, ou conversavam de qualquer

outro assunto, alguns deles recorrentes, como de onde eu era, que achava da comida, que outras tradições da região tinha conhecido, e me convidavam a outros sambas, ainda que fossem em outras cidades ou povoados, e até a comer ou dormir em suas casas, algo recorrente no recôncavo. Isto deixa ver como a roda é um espaço privilegiado de sociabilidade, onde se estabelecem relações de proximidade com as pessoas que participam. Fazer parte da roda, dá um sentido de identificação social e de confiança.

Esse acontecimento me fez entender como a experiência é a principal forma de aprendizado no samba chula; ela é a responsável de que as técnicas corporais sejam incorporadas. Observando e repetindo uma e outra vez se aprende a movimentar o corpo numa forma específica dentro dum espaço particular, e a entender cada um dos movimentos citados acima. A dinâmica consistente em que a sambadeira entra na roda executando o "miudinho", saindo de seu lugar até ficar de frente aos músicos, sambar no lugar ou realizar movimentos com estrutura de síncope, acompanhar os deslocamentos das acentuações feitas pelos músicos até começar o canto, finalizando sua *performance* avançando pela roda e dando umbigada a outra, são formas estabelecidas socialmente.

As meninas do Grupo Mirim da Vovó Sinhá são convidadas e estimuladas tanto nos ensaios como nas apresentações em público. Se elas ficam muito tímidas, Jelita acompanha dentro da roda até a menina tomar confiança e se desenvolver sozinha. A comunicação entre Jelita e as meninas, desde o momento que se entra na roda, passa a ser não verbal, através dos movimentos do corpo e gestos Jelita assinala qual menina vai sair. Se ela não faz a senha, as sambadeiras mais experientes se indicam com o olhar em que momento ingressar na roda de *samba chula*, sugerindo que só podem fazer-lo quando o *cantador* deixa de cantar e os pandeiros soam com mais ênfase. Jelita também pode entrar sozinha na roda e, através dos seus movimentos, indicar como mexer os pés e o quadril, em que área se deslocar, como fazer o giro, etc. Nada com palavras, só fazendo o movimento para que as meninas observem e copiem.

Ao mesmo tempo, cada menina tem uma maneira especial de se movimentar, o qual não é questionado, criticado ou exaltado por Jelita, mas sempre respeitado; sacudir os ombros, deixar a cabeça virada para um lado,

fazer o miudinho com passos maiores ou menores, sambar com as pernas mais abertas ou mais fechadas, assim como girar pelo centro da roda tudo isso depende do gosto e jeito da sambadeira. A única sugestão observada das sambadeiras maiores as jovens foi não olhar para baixo.

Por outro lado, é ensinado a estabelecer uma constante comunicação com os músicos, as *sambadeiras* entram em direção a eles e dançam na sua frente, como se estivessem cumprimentando a cada instrumento e/ou *sambador*. Quando os pandeiros batem mais rápido e com mais energia elas respondem (ou tentam responder) a esse ritmo com a dança, e eles contestavam tocando mais euforicamente. Se bem estes momentos de improviso estão dentro de tempos específicos da música e pertencem a tempos determinados na dinâmica da roda, são também os momentos de mais expressividade, onde os meninos deixam fluir as emoções em conjunto e a música adquire uma força e alegria especiais.

Na roda de samba de roda, a relação entre mulheres, a relação entre homens e a relação entre os dois gêneros afirmam os marcos interpretativos com os quais os sambadores e sambadeiras configuram sua experiência. Em consequência, também as dimensões a partir das quais se definem as identidades e memórias sociais de cada gênero. A relação homem-mulher na vida cotidiana do recôncavo é uma relação definida contextualmente, repetidamente construída em cada roda de samba, seja ensaio ou apresentação. A corporeidade da mulher vai se construindo socialmente através das diferentes gerações que confluem no espaço da roda. Assim também a identidade do homem, através da música e o canto. Nesse sentido, a imagem diferenciada que vai se criando entre homens e mulheres tem a ver com a identidade que quer ser mostrada socialmente:

Isto é, a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros. (Pollak 1992: 5)

Algumas determinações do que é ser mulher são mostradas dentro do espaço da roda. Desde muito pequenas as crianças são imbuídas de códigos

de comportamento socialmente determinadas, onde a mulher tem que aprender alguns movimentos e os homens outros. É assim que as meninas são levadas a incorporar o que socialmente se convencionou ser o comportamento feminino – a sensualidade, a dança e a organização dentro da roda – e o masculino – tocar instrumentos, compor, cantar, e quem tem domínio do tempo na roda, para dançar e tocar.

As relações de gênero podem ser modificadas dependendo do contexto social e histórico. Hoje em dia por exemplo, vemos crianças mulheres tocando diferentes instrumentos, exemplo disso é o Grupo Juventude de Iguape.

No samba de roda, em geral, os homens produzem a música e as mulheres dançam e cantam o coro. Estas ações são performatizadas de modo complementar e imbricadas, não há a predominância de uma em relação a outra. É comum para um olhar externo e desacostumado com produções populares apreciar mais a produção musical e elogiar o primor da técnica, em contrapartida, considerar a dança como um elemento secundário ou acessório. No entanto, o que se dá numa performance do samba de roda é o reverso disto. Como os próprios sambadores costumam dizer são as mulheres que dão o ritmo ao samba, são elas que conduzem a “levada”, se o samba vai ser mais “frio” ou mais “quente”. E do mesmo modo as mulheres atribuem aos homens a velocidade que é posta. Ou seja, no samba de roda embora homens e mulheres tenham papéis distintos, ambos atribuem ao outro a responsabilidade da condução e fica patente a concepção de que a produção é coletiva e não é pautada pela hierarquia entre a atuação dos homens e das mulheres (Alencar, Rivia 2010: 156).

Para o Grupo Mirim da Vovó Sinhá, a dança e a música são igualmente valorizadas e as crianças tem consciência disso, um samba de roda fica “bonito” quando tem a participação de ambos, todos os elementos musicais e dançarios fazem parte integrante da roda, o que dota de identidade própria ao grupo.

O aprendizado se realiza basicamente imitando, observando e repetindo o movimento das sambadeiras maiores. No samba de roda há uma clara predominância das mulheres na dança. O aprendizado, como acontece com a música, se dá principalmente pela observação, a escuta e a repetição. Joanice, organizadora do grupo Raízes de Acupe conta sua experiência: “olhando, vendo o pessoal sambar, a gente vai olhando e a gente vai aprendendo, vai

olhando os pés, vai olhando o jeito, até no toque do instrumento vai o corpo” (Joanice, entrevista em Acupe, Junho 2013).

A repetição é uma das melhores formas para a incorporação do conhecimento ou hábito. As crianças assistem às rodas e começam a dançar desde muito pequenas. “Elas dançam antes de aprender a caminhar”, comentavam algumas mulheres maiores. O movimento da dança e a forma em que as sambadeiras se movimenta dentro da roda é aprendido dentro dela a través da observação e a experiência corporal, e não falada. O movimento vai se fixando a través da observação e a repetição mas também através da experiência de dançar no compasso do ritmo que vai se fundindo no corpo das sambadeiras e que fica depois na memória. O ensino da dança é produzido corporalmente, sem necessidade de explicação oral. A experiência vivida da dança junto ao ato de repetir é a principal maneira de incorporar o movimento até formar parte da corporeidade ou por dizer de outra forma, ficar encarnado na memória do corpo.

Uma palavra que poderia traduzir esta “experiência”, utilizada por alguns antropólogos de corrente fenomenológica é a de *embodiment*. O *embodiment*, que poderia se traduzir ao português como *corporização* é um conceito, paradigma e orientação metodológica utilizado para se referir ao corpo como substrato existencial da cultura, onde o corpo é reconhecido como eixo de todo conhecimento e a experiência corporizada é o ponto de partida para analisar a participação humana no mundo cultural (Csordas, Thomas J. 1993).

No caso do ensino do samba chula o corpo é o principal transmissor e receptor da informação passada da antigas as novas gerações. A maneira de mexer os pés, o quadril, as mãos, a cabeça, a forma de pegar a saia, girar, se deslizar pelo espaço circular, o batimento das palmas, a umbigada, o momento de se mexer e também o momento de ficar no lugar, onde colocar o corpo em relação aos músicos e a roda, tudo é ensinado a través de gestos com a cabeça, com umbigadas, pernadas, olhares e movimentos exibidos pela pessoa que ensina, e que indicam o que as crianças teriam que fazer no momento adequado. Estes movimentos são consolidados através da repetição; a experiência do corpo é o principio gerador do aprendizado, por isso, muitas

das meninas do grupo, que vem de famílias que tem mulheres sambadeiras, já tem incorporado o ritmo, porque tiveram a oportunidade de escutar, observar e sentir o movimento do samba na sua família.

O samba de roda, como qualquer dança, precisa para sua execução, do desenvolvimento de uma técnica corporal e uma metodologia de ensino, no Grupo Mirim da Vovó Sinhá este é construído a partir da metodologia utilizada por Jelita do Samba, essencialmente corporal e experiencial, onde a memória do aprendizado da própria Jelita é compartilhada de acordo com a forma que ela experimentou e onde a observação, a escuta, a repetição e a experimentação são os principais motores do aprendizado. A metodologia do ensino/aprendizado do samba passa por uma seleção e hierarquização, onde Jelita escolhe que movimentos são os que se tem que aprender primeiro e quais depois, mais também que formas de ensino e que momentos são os melhores para a transmissão. No processo de incorporação, entendo que existem dois momentos de aprendizagem, o processo de incorporação coletiva, obtida nesses espaços de socialização do conhecimento nos ensaios ou na rua, e a incorporação individual, onde ocorre uma interiorização do aprendizado em um espaço mais fechado e solitário, geralmente dentro de casa, onde se aprende sozinho; os dois momentos formam parte crucial do processo; várias das meninas entrevistadas começam a aprender em casa, depois de assistir aos sambas públicos. A repetição do movimento num espaço fechado como a casa ou o ensaio é o que faz com que o movimento fique incorporado e as meninas tenham segurança na apresentação pública. É um processo onde o espaço fechado e o aberto dialogam e fazem parte do aprendizado.

Outra parte da aquisição do habitus das sambadeiras é a que se efetua fora do lugar de ensaio. Dentro dos Grupos de Samba Mirim existem meninas que sabem dançar e outras que estão aprendendo. As que sabem geralmente vem de famílias de sambadores e ensinam as outras a dançar. As duas sambadeiras mencionadas, participam deste ensino, sempre com muita alegria e entusiasmo nos ensaios e nos sambas que acontecem publicamente, motivando as crianças a entrar na roda com elas, fazendo o miudinho do lado e mostrando em que momento podem fazer giros e deslocamentos. Na circunferência da roda elas também estão presentes e mostram a forma de bater palmas e cantar.

A aquisição do habitus dos sambadores mirim se afirma também através da repetição, mas um outro momento importante para o aprendizado é o sociabilizado entre eles mesmos; momentos em que a ludicidade desempenha



um papel fundamental na aquisição e transmissão do samba. Já que os grupos mirim estão compostos por crianças que são familiares ou amigos, o encontro entre eles fora dos ensaios e apresentações do grupo é constante, pois alguns

moram juntos, visitam frequentemente a casa dos primos ou vizinhos e assistem a mesma escola, esses encontros propiciam que se criem uma série de brincadeiras onde a criatividade aflora, convertendo objetos em instrumentos musicais e brincando com vários ritmos diferentes. Outra atividade que compartilham alguns deles são as aulas de capoeira duas ou três vezes por semana, nesse âmbito, elementos que a capoeira e o samba compartilham se aprofundam, como a performance dentro da roda, o toque dos instrumentos, o canto com versos que seguem estruturas similares, até aspectos como a solidariedade, fraternidade, a afirmação da identidade negra, etc. Assim, reuniões que acontecem em espaços fora do ambiente familiar e escolar também ajudam a que a socialização do samba seja mais livre e favorável para a criatividade da música e dança. Os encontros na rua entre as crianças acontecem quase todos os dias, indo ou voltando da escola ou quando são liberados das tarefas escolares e familiares, principalmente finais de semana. São esses momentos que os meninos pegam latas e outros objetos como a tampa do vaso do banheiro para praticar as batidas das percussões do samba de roda, também experimentam movimentos corporais com diferentes ritmos em forma de brincadeira.

As viagens que fazem os grupos de samba são também lugares de encontros com pessoas que não conhecem é onde eles tem oportunidade de intercambiar conhecimentos. Vitoria conta: *“a gente aprende novas coisas e passa para aquelas pessoas que querem conhecer as coisas que a gente ja*

sabe".

Sintetizando, a transmissão do Grupo mirim da Vovó Sinhá está apoiado principalmente na figura da Jelita do Samba, considerada pela comunidade e família do samba como mestra sambadeira. Jelita possui um conhecimento específico: o da dança e o canto das mulheres, este saber é veiculado através de um método tradicional e próprio composto pela roda, a observação, a repetição e a experiência corpórea. A transmissão é do tipo que Margaret Mead chama de pós-figurativa, uma transmissão vertical passada das gerações mais velhas as mais novas, onde a presença de três gerações esta presente; neste caso, a mais antiga é comandada por mulheres, a intermediaria, representada pelos pais das crianças, muitos de eles pertencentes ao grupo de samba de adultos, principalmente pelo mediador Rosildo do Rosario. Os mais velhos proporcionam o modelo que o samba tem que seguir para ser representado, os filhos deles se apoiam neste processo de transmissão; neste caso, Rosildo, é um "mediador" que cumpre com esse papel social, mas os seus irmãos e a família inteira ajudam nesta veiculação.

CAPITULO 4

O Grupo Juventude de Iguape e o Grupo Raízes de Acupe. A transmissão intra-geracional

Este último capítulo apresenta dois grupos: o Grupo Juventude de Iguape e o Grupo Raízes de Acupe, dirigidos por um homem e uma mulher respectivamente. Eles não são conduzidos por mestres mas sim por integrantes de dois grupos de samba de adultos, que ao mesmo tempo desempenham um papel parecido ao de mediador; são os representantes, administradores e articuladores do grupo com a ASSEBA e pessoas externas a rede: Mundinho em Iguape e Joanice em Acupe.

Tendo esta diferença marcante e já que eles possuem um conhecimento diferente ao dos mestres, ambos grupos tem criado estratégias metodológicas para transmitir o samba, a que mais destacou foi a transmissão de ensino de música entre as mesmas crianças, transmissão que chamamos aqui de intra-geracional. As crianças que mais sabiam e que ensinavam as outras, foram em todos os casos filhos ou parentes de sambadores ou sambadeiras, o que da conta de como a socialização dos saberes dentro da família é vital no processo de aprendizado. É importante destacar que nos dois casos, o grupo de adultos era dirigido musicalmente por mestres que ajudaram direta e indiretamente no processo de aprendizado das crianças.

Juventude de Iguape é um grupo propriamente musical, não tem sambadeiras que dançam, ele é conduzido principalmente pelo Mundinho com ajuda do percussionista Evaney e atualmente pelos filhos de Mundinho. O Grupo Mirim Raízes de Iguape é um grupo que atualmente está se recompondo, mas antigamente tinha muitos mais sambadores que sambadeiras. Para o ensino do toque dos instrumentos o grupo se serviu de alguns integrantes do grupo de adultos, principalmente do mestre Antônio, mas foram os filhos dos músicos os que mais participaram do processo de

transmissão.

I. Grupo Juventude de Iguape

O grupo mirim do distrito de Santiago de Iguape começou a se conformar quase ao mesmo tempo que o grupo de adultos Geração de Iguape, no ano de 2009. Só uns anos depois, em 2012, foi registrado na ASSEBA e no livro de atas que guarda Mundinho, onde guarda os documentos que contem a informação da fundação dos grupos, como data, nomes dos integrantes e outras especificações. Neste livro, Raimundo Falcão Ferreira, conhecido como Mundinho, aparece registrado como o presidente do grupo inscrito, e o nome de 7 meninos e 3 meninas que fundaram em esse ano o Grupo Juventude de Iguape. Entre o Grupo de Samba adulto e o Grupo mirim, vemos participantes da mesma família: Mundinho, Domingos Preto, primo dele, e três dos oito filhos do Mundinho: Mauricio, Ramón e Marcia, os outros são amigos que moram na vila de Iguape.

O primeiro ano que eu fui, 2013, o grupo era conformado por mais de 10 crianças, maior que as observadas em Acupe e Saubara nesse ano. Hoje o grupo, coloquialmente chamado de “Juventude” é literalmente conformado por jovens de mais de 15 anos de idade: dois na primeira voz (Jeremias e Mauricio) dois na segunda voz (Ramón e Tanta), um atabaque (Ramón), um tamborim¹⁶ (Ítalo), um triangulo (Diego), maraca, viola (Roger), 105 (Marcia), Marcação (Tanta) e seis pandeiros (Lilí, Baijão, Jeremías, Ramón e Mauricio). Aqui cabe destacar que como parte dum edital feito pela casa matriz do samba e aprovado pelo governo, que tinha a intenção de prover de instrumentos aos grupos mirim, eles ganharam alguns deles, mais não todos, os outros são oferecidos pelo grupo de adultos ou confeccionado pelo Mundinho, no caso do tamborim.

Como dito, o grupo não tem sambadeiras que dancem, a diferença do grupo liderado por Jelita, onde a dança cumpre um papel central na dinâmica

¹⁶ O nome não se refere ao tamborim usado no Rio de Janeiro, Em Santiago de Iguape chamam tamborim a uma percussão pequena feita artesanalmente de madeira e couro, que eles sujeitam entre as pernas e tocam com as palmas da mão.

da roda e do grupo, e as meninas são maioria. Hoje em dia o grupo conta só com uma mulher, Marcia, filha do Mundinho, mas as três mulheres que pertenceram anteriormente ao grupo, também tocavam instrumentos, coisa fora do comum em comparação com os outros grupos mirim, onde todos os músicos são homens ou a mulher toca só o prato. Neste sentido, a composição do grupo deixa ver a abertura do Mundinho, que incentiva a inserção das mulheres na música do samba de roda, sem seguir o modelo tradicional em que a função delas é a dança.

Juventude se conformou a través da orientação e apoio do Grupo Geração de Iguape. Formado há 10 anos pelo mestre Domingos Preto (primo do Mundinho), Cebola, Mundinho, Domingos Piru, Rosinha, Cid, Mil, Evaney e Domingão, o grupo se constituiu principalmente a través de reuniões que o mesmo Mundinho organizava com os sambadores da vila para formar a roda de samba e tocar. Alguns dos músicos integrantes faleceram recentemente:

Pessoas que morreram daqui e do suspiro também. Agrimelo daqui morreu primeiro, sambava muito também, morreu Besouro, o pessoal que gosta, aí vai diminuindo, morreu Zé Vaqueiro que tocava viola com a gente aqui, eles estavam no grupo, porque é o seguinte, as pessoas que gostam do samba, os grupos não deixam ele fora, gostam, vem brincar também até quando puder. Morreu o Júlio também, o Júlio sambo com a gente, fizemos show sábado, quando foi domingo ele morreu (Mundinho, entrevista setembro 2015)

A morte de tantos músicos deu um estímulo ainda maior para criar o novo grupo de jovens que pudessem suprir aos músicos que faziam falta, não só no sentido da técnica e conhecimentos musicais que estavam se perdendo, se não também por uma questão afetiva muito forte. Ausências carregadas de sentimentos e laços de amizade e coletividade que podiam ser preenchidas com a alegria de ver as próximas gerações tocando a música que acompanhou a história e memória de Iguape. O Grupo Geração emprestou os instrumentos deles ao Grupo Juventude quando o grupo estavam começando, e ainda empresta alguns, além de apoiar na sua formação como músicos de samba.

A formação do Grupo de Geração de Iguape e o de Juventude, se deu por conta da preocupação de que o samba estava acabando. O tema que predominou no trabalho de campo em Iguape foi que o contexto onde se desenvolvia o samba estava se extinguindo, os caruru estavam acabando. O

caruru, como já citei anteriormente, é o nome da celebração realizada nas casas das famílias que tinham o costume e a “obrigação” de cozinhar esta comida de ordem religiosa, em alguns dias do ano em que se comemoram santos específicos. A pessoa que escutei falar com mais ênfase sobre o caruru foi Mundinho, quem inclusive teve a estratégia de realizar uma comida, “como nos tempos do caruru”, para incentivar o samba de roda de Iguape, chamando aos músicos a sambar no seu espaço de trabalho, o lugar que depois seria o recinto do samba de Iguape, a casa do samba de Iguape.

“eu vi o samba parado, os caruru acabando, eu achei que estava pouco samba... eu ai comecei a convidar os sambadores, que não tinha grupo naquela época... fazia aquela feijoada, panelão, avisava para gente, tem um samba e tem uma feijoada para gente comer, pronto, ai todo mundo. Ai, os sambadores vinham e começava o samba até de manhã, porque eu achei que estava morrendo o samba. Ai fiz isso ai, ia convidando como se fosse um caruru.” (Mundinho, Entrevista em Iguape, 2013)

Em outra conversa Mundinho relatou:

O samba de roda certamente tava acabando, só tinha samba aqui antigamente quando tinha caruru, era samba de caruru, não existia grupo, ai os caruru foi caindo também o pessoal passando para o negocio da lei de crente, evangélico, os mais velhos que gostavam da tradição do caruru, as obrigação foi morrendo também, ai foi ficando mais pouco e o samba tava ficando mais difícil. Porque só acontecia quando tinha o caruru. Eu disse não, vou sempre dar um samba para o pessoal não desanimar, o pessoal do samba, ai eu fiz o salão e ai comecei a convidar alguns dias, em dia de sambado o pessoal pra poder vir a fazer o samba, mas não tinha caruru. Não tinha grupo, não tinha nada, eu convidava os sambador para fazer o samba, fazia aqueles tira-gostinho, uma feijoada, ai dava pra o povo, para não desanimar o samba, para não deixar o samba morrer, ai que animou. (Mundinho, entrevista 2015)

No relato de Mundinho se destaca a comida como um elemento que fez que os sambadores se juntassem para seguir tocando e avigorando a festa, ou, como disse Mundinho, animando o samba. Se a comida é o elemento que une as famílias e amigos, o samba é o componente que anima, alegre e da vida as festas. Por isso, a ideia do Mundinho de fazer uma comida para reunir aos sambadores para tocar e manter o samba se ajusta ao conceito de festa do recôncavo.

A formação do Grupo está relacionada a preocupação do Mundinho pelo desaparecimento do samba de roda, ou, em palavras deles, pela “morte do samba” ligada a morte dos sambadores, a conversão religiosa ao evangelismo, que não permite mais as manifestações populares tradicionais, mas também a que as novas gerações não estavam interessadas em aprender a tocar este ritmo tão importante para os velhos sambadores e a memória do recôncavo. Foi por isso que Mundinho sentiu a necessidade e achou importante criar ao mesmo tempo um grupo de adultos e um conjunto de crianças ou jovens, com o compromisso e a missão de instruir as novas gerações de sambadores e assim manter o samba de roda vivo.

Mundinho do samba

Mundinho do samba, além de sambador, é carpinteiro, realizador de gaiolas e instrumentos de samba, também produz mel de abelhas, cria



galos de briga e trabalha na roça. Mundinho e sua mulher, Maria, trabalharam uns anos cuidando duma das fazendas que antigamente produziam açúcar no Iguape. Além disso foi treinador de um time de futebol de Iguape, experiência

que fez, segundo ele, ter mais organização e paciência no ensino do samba. Mundinho é pai de oito filhos: 4 homens e 4 mulheres. Ele vem de família de sambadores, principalmente homens; seu primo, Domingos Preto é o um dos cantadores de samba chula mais conhecidos do Iguape, o seu tio tocava sanfona, e vários outros familiares também tocavam o pandeiro. Mundinho cumpre com o papel de organizador e administrador de dois de três grupos de samba de roda de Iguape: o Geração de Iguape, onde ele toca, e Juventude de Iguape, o grupo mirim do lugar.

Mundinho conta que a população de Iguape, incluída sua família, é descendente da África, assim também o samba chula: *O samba daqui da Bahia*

era o samba corrido, o samba chula veio da África, quem trouxe samba chula foi os africanos escravos. Aqui em Iguape assegurou, tinha muito mestre aqui em Iguape, ai espalhou pela Bahia toda (Mundinho setembro 2015). Se bem Mundinho não é considerado mestre de samba por não ter tanta experiência como os outros sambadores, ele é professor de muitos alunos que assistem aos ensaios e são formados no mundo do samba. O percussionista Evaney, integrante do grupo Geração de Iguape, também, percussionista do grupo, ajuda diretamente na instrução e outros componentes do grupo também dão dicas esporadicamente, incluído o mestre Domingos Preto.

Mundinho é conhecido por ter uma forma de ser muito alegre, “sempre faz piadas e esta contente”, disse a sua irmã Andú. Ele ensina aos seus filhos todos os saberes que ele domina: agricultura, carpintaria, apicultura, construção, cria de galos, samba, etc. Com muita paciência e ludicidade os filhos tem aprendido a fazer gaiolas, colocar o teto da casa, cultivar, colher mel e tocar samba. Assim que, considerando que Mundinho gosta de ensinar e tem feito isso com todos os seus filhos, filhas e mulher (na produção de mel), não foi só o fato de ele ser treinador de futebol, como disse ele, o que deu lhe a experiência e faculdade para ensinar samba aos seu alunos, se não também a experiência em ensinar uma serie de conhecimentos necessários para a vida cotidiana.

No projeto de educação de samba de roda que Mundinho tem com o grupo mirim, ele tem a concepção de que as crianças ou jovens que sabem tocar algum instrumento tem que ensinar aos que estão aprendendo. Neste caso, são os filhos homens do Mundinho os que tem se interessado em aprender todas as percussões e tem se aperfeiçoado no canto, tanto que eles dois são os que fazem primeira e segunda voz e paralelamente tocam percussão; Ramón sabe tocar todas as percussões que usa o grupo e Mauricio tem se aprimorado tanto no canto que já compõe sambas que formam parte do repertorio de *Juventude*.

Na minha ultima visita, Mundinho contava que em vários ensaios ele já não estava presente instruindo, e que o ensaio ficava a cargo dos seus filhos, aos que educou com a ideia de que seguissem transmitindo o que aprenderam com ele as crianças que estão interessadas em aprender. Na sua visão, esta é a única forma em que o samba vai se seguir reproduzindo até criar uma nova

geração de sambadores:

Há dez anos o samba tava acabando, mais hoje esta crescendo, tem muitos menino aprendendo e muitos querendo aprender. A intenção é deixar um grupo na mão de uma pessoa para administrar esse grupo e formar outro grupo, só para ver samba em todo lugar, ter samba de roda a vontade, a intenção é que as crianças reforcem até o outro grupo de samba. Assim, alguns aprendam e passem para tocar lá para reforçar tudo, a intenção é essa... Com esses menino aí eu programo mas 100 anos de samba, mais 100 anos de samba no Iguape." (Mundinho, Iguape, 2013)

Como disse, são os filhos do Mundinho os que mais aprenderam de samba, e os que passam o conhecimento da musica aos meninos novos que chegam e nunca tocaram um instrumento. Tendo permanecido desde o primeiro momento da formação do grupo até o final, os três filhos de Mundinho, Ramón, Mauricio e Marcia, já tem incorporado e aperfeiçoado cada instrumento que eles tocam, a diferencia de outros meninos que tem começado e interrompido o processo. Respeito disso, outro dos princípios que o Mundinho tem, é nunca negar o conhecimento a alguém que quer aprender. Quer dizer que qualquer criança ou jovem que tenha interesse pode faze-lo no momento que ele quiser, tenha ou não tenha estado anteriormente aprendendo com o grupo.

Tem três filhos no samba, três deles sambam, o Mauricio, Ramón e Marcia, o resto e tudo meninos que vem para aprender, eles gostam, e vem para a gente ensinar, a gente ensina, uns ficam, outros demoram, outros saem para outra diversão mas depois voltam de novo, assim que eles faz, quando eles voltam pego, pode vim, quer? Venha, não deixo escapulir, quer? Venha, não sabe tocar? Ensino, quer cantar? A gente ensina também a cantar samba. É um modo de segurar o samba, agora sem esses menino agora depois iam fazer falta porque sambador no Iguape ta ficando bem pouco, depois dos grupos pra aca já foi muitos sambadores embora, sambadores mais velhos ja foram, ai tem que ir trenando os modernos para poder chegar em algum lugar.

Para Mundinho, aprender samba requer dum treinamento constante, por isso os ensaios tem que acontecer mais de uma vez por semana. Os seus filhos tem tido esse aprendizado no só nos momentos dos ensaios, se não

também no trabalho de carpintaria por exemplo; em quanto trabalham eles vão cantando e repetindo os cantos junto com o pai, eles ensinam e ensinaram aos meninos que vão e vem, se treinando horizontalmente entre “modernos” mas com um conhecimento aprendido cotidianamente com o pai.

Ensaio no pluri-espço do Mundinho

Os ensaios do grupo mirim Juventude de Iguape se realizam no mesmo lugar de ensaios do grupo de adultos; os jovens praticam também nos mesmos dias, antes do grupo Geração de Iguape. O espaço do ensaio é o lugar de trabalho de Mundinho, localizado quase na frente da sua casa, num ambiente de aproximadamente 100 metros quadrados que desempenha varias funções. Uma de elas é ser a casa de samba de Iguape, onde os grupos se reúnem a conversar, ensaiar, organizar, aprender e ensinar. Além disso, é um lugar de confecção de gaiolas para pássaros e tamborins (tambor pequeno de madeira e couro feito artesanalmente e utilizado por eles no samba); alguns finais de semana exerce também o papel de quadra de torneios de rinhas de galos, assistindo uma grande quantidade de homens de Iguape e dos povoados das imediações, por isso, além de “casa de samba”, o lugar é chamado popularmente de “rinha” ou “ lugar do Mundinho”. A área tem um pequeno ambiente que funciona como loja ou bar onde ele e Maria, sua esposa, vendem cachaça, licor de várias frutas e mel de abelha principalmente. Tudo, exceto a cachaça, é produzido por eles. Do outro lado, cruzando o bar e o amplo espaço de ensaio, artesanato e rinha, tem um quintal grande com um galinheiro no fundo e várias jaulas de galos de briga que ele cria. Mundinho passa o dia todo neste ambiente, inclusive toma o café ou janta algumas vezes e dorme ai algumas horas do dia num pequeno quartinho. Este espaço de trabalho é também um espaço onde Mundinho ensina aos seus filhos artesanato, carpintaria e cria de galos, e onde acontece o ensino/aprendizado do samba de roda aos integrantes do grupo e ao resto de meninos que querem aprender. A casa do samba/rinha/Mundinho de Iguape é um espaço de convivência e recriação em vários planos, o da comunidade do samba, e o da vila de Iguape e das vilas ou cidades vizinhas que se reúnem a jogar rinha de galos. Uma área com múltiplas funcionalidades e interesses. Se bem o

comercio de bebidas, mel, gaiolas e rinhas de galos formam parte do sustento econômico da família, o recinto é uma Casa do Samba, onde acontecem os ensaios de ambos grupos, -o de Geração de Iguape e Juventude de Iguape-, e não tem o intuito é obter uma remuneração, e sim se reunir a praticar, conviver e educar as gerações novas.

Como parte do treinamento que Mundinho estrutura, acontecem três encontros do grupo na semana, terça feira, quinta feira e sábados. Os ensaios das quintas e sábados estão totalmente focados na música. Os jovens chegam, sentam e são acomodados por instrumento e vozes. Mundinho leva um caderno onde faz anotações das letras das musicas e vai escrevendo algumas outras coisas no momento do desenvolvimento do ensaio. As vezes que assisti em 2013, Mundinho fazia uma espécie de prova para ver se o jeito de tocar de cada criança era correto; se não, ensinava como devia ser feito o toque, e dava uma segunda chance. Como nos outros grupos observados, se Mundinho notava que determinado garoto ou garota não estavam entrando no ritmo, trocava de instrumento até lograr uma boa sincronização. Mundinho se colocava num ponto da circunferência da roda, escutando, observando e corrigindo sem falar quando alguém errava, só apontando ou se comunicando com o olhar. Esta forma de comunicação não é exclusiva dele, se não um habitus de ensino praticado pelos três grupos de samba, onde um gesto é suficiente para corrigir ou mostrar algo que se pretende, seja aprendido, uma outra demonstração disso é um comentário feito pelo mestre Domingos Preto, quando conta como ele faz as correções a algum integrante do grupo dos adultos ou dos jovens:

“quando Vonzinha ta cansada que ela da uma pancada errada, ai eu – faz um gesto corporal, virando a cabeça e olhando para o lado com o corpo reto e rígido -, ai ela abaixa a cabeça. Eu nem reclamo com ela, ela é só olhar. Se tiver um, as vezes a gente coloca esses meninos pra tocar pandeiro atrás da gente ne? A gente ta ensaiando, ai ele da aquela porrada pa! Eu aqui - faz gesto de virar e mexer a cabeça dizendo que não-, não precisa reclamar, eles continuam tocando, é por isso que não gostam de mim porque eu tenho a fama de reclamador, que eu sou enjoado, sou abusado, eu sou mesmo, o negocio é certo.

Mundinho conta que numa primeira fase, ensinava as crianças a experimentar todas as percussões até ver com qual delas o menino tinha mais

facilidade. Numa segunda etapa chamava pessoas adultas especializadas em diferentes instrumentos para “eles ver as crianças tocar e corrigir o ritmo”. Aconteciam também outros momentos em que ensinava a cantar e tocar ao mesmo tempo, tarefa difícil no início, segundo todos os sambadores velhos e novos aos que perguntei. O canto é um elemento que não só os dois cantadores de chula devem saber, pois todos os integrantes da roda participam fazendo o coro, como fazem as mulheres do Grupo Mirim da Vovó Sinhá. Para que as crianças aprenderam a cantar e tocar ao mesmo tempo, Mundinho tem a técnica de que, enquanto as crianças estão tocando os instrumentos, eles contam do número um ao cinco em voz alta; dessa forma eles começam a realizar essas duas ações colateralmente, e cada vez com menos dificuldade. Tocar o pandeiro e cantar o coro é uma ação que todos os meninos do grupo devem executar, não só os cantadores. Sendo assim, é uma tarefa do grupo inteiro exercitar o método aplicado por Mundinho.

Como disse anteriormente, as músicas do samba chula são sempre cantadas por duas crianças homens. No caso de Juventude, Mauricio fica na primeira voz e Ramon na segunda. Para que Ramon aprendesse a tocar todas as percussões, Mundinho colocou ao seu filho junto aos adultos que já sabiam tocar o pandeiro, atabaque, triângulo, marcação, etcetera, para ele copiar e repetir: *“para ele ficar olhando e escutando a marcação, porque aí o que? Vou ter um professor em casa e não vai ter dificuldade de chegar uma turma de meninos para poder aprender e não ter ensino, aí ele tem boa cabeça para aprender, ele gosta”* (Mundinho, conversa 2013).

O treino dos seus filhos na execução de cada instrumento que forma parte do samba de roda, foi uma ideia preestabelecida e pensada para formar professores de música, e assim legar um conhecimento dele e do grupo a quem pertence. A transmissão acontece não só nos encontros entre ele e as crianças, se não que prossegue os dias que o grupo de adultos ensaia e os músicos experimentados realizam a sua performance. As crianças não só ficam observando, se não que, sobem e tocam com o grupo de adultos para aperfeiçoar o ritmo, o toque, desenvolver a coordenação dos movimentos e a capacidade de concentração.

Nos ensaios de adultos chegam homens e mulheres do povoado para sambar com o grupo, isso faz que o ensaio se converta em uma apresentação mais

formal, e suscita que os músicos toquem sem interrupções e mais conectados e concentrados, pois o objetivo é que as músicas possam sair ao nível duma apresentação com público. Nesse contexto, os meninos de *Juventude* vão aprendendo a tocar frente a um grupo de pessoas que vão a assistir e se divertir com sua música, o que significa um maior compromisso na sua execução.

Nos ensaios de samba de roda dos adultos é formada a roda por músicos e sambadeiras que chegam e dançam ao ritmo de cada instrumento no meio da círculo; várias mulheres entram quando é samba corrido e só uma quando tocam samba chula. A dinâmica da roda é outro elemento que os jovens observam e tomam em conta nestes momentos, porque as vezes os tempos das entradas e saídas da musica esta influenciada pelo tempo que as mulheres demoram em sambar.

Músicos velhos e músicos novos: A memória musical

Halbwachs, em 1939, escreveu um artigo com o título *La Mémoire collective chez les musiciens*, que na última edição do seu livro *A memória coletiva* se converteu no primeiro capítulo (1997). Nele comenta a virtualidade da linguagem na formação da memória coletiva, demonstrando que um sistema musical, pode também operar como marco social da memória. O autor coloca o exemplo de uma orquestra de músicos e tenta explicar como, para que exista uma linguagem integrada ou unificada, onde todos os componentes do grupo encontrem uma melodia comum, é preciso um acordo prévio dos significados dos signos musicais. As lembranças do músico em relação as regras, notas, lugares onde apresentou ficam nele pelo fato de fazer parte do grupo no qual as adquiriu, ou seja, numa memória coletiva. O ritmo, disse Halbwachs, “é um produto da vida em sociedade, de modo que um indivíduo absolutamente só não saberia inventá-lo” (Halbwachs 1997: 34).

Neste sentido, a memória musical mais recente do Mundinho é construída e enraizada com o grupo de samba Geração de Iguape, comunidade a que ele pertence e com quem tem vivido uma série de experiências musicais coletivas como as apresentações e os ensaios que fazem duas vezes por semana, encontros para gravações de cds, viagens,

etecetera; a sua memória mais antiga esta ligada a dos sambadores e sambadeiras de gerações passadas, a dos seus tios que tocavam sanfona e pandeiro nas festas religiosas da família, onde todos participavam do samba no final da festa. Uma memória em que a percussão, o canto e o violão tem um lugar relevante porque fazem parte do ambiente e do ritmo escutado repetidas vezes em espaços íntimos e familiares. Ambas memórias, a recente e a mais antiga, são transmitidas as novas gerações em vários momentos e espaços. Domingos Preto, Domingos Vispo, Mundinho, Evaney, Rosinha e o resto de integrantes são referências centrais na memória do samba de roda de Iguape e incidem fortemente na forma de tocar dos meninos novos aprendizes. Além dos músicos adultos ser reconhecidos pela comunidade como possuidores de um saber hoje valorizado externamente, eles contam com muitas apresentações dentro e fora da vila, possuem gravações de CDs, e são convidados para tocar fora da cidade, além disso, os músicos são o centro da festa e a exibição e a fama são também um aspecto que os jovens vão aprendendo a gostar por todos os benefícios que isso traz socialmente.

Alguns integrantes do grupo Juventude de Iguape conheceram desde pequenos os ensaios de samba do grupo dos adultos, permanecendo o ritmo e as letras das músicas que depois eles reproduziram. Hoje, Juventude toca todas as composições de Geração, e recentemente foram somando músicas próprias com letras criadas por Mauricio, o filho maior de Mundinho. São também vários os instrumentos que eles viram tocar e que hoje tem sido incorporados: atabaque, pandeiro, triângulo, viola, cavaquinho, reco-reco, chocalho, tambores de marcação, tamborim.

De acordo as interpretações que escutei “é bom quem gosta e quem tem dom” ou “é bom quem tem boa cabeça pra aprender”. Muitas vezes esse dom vem herdado socialmente através da família. Nesse gosto por tocar viola ou cantar samba chula existe uma disposição social. “O gosto é o principio de todo o que temos (pessoas e coisas), de tudo o que somos para os outros, e é através de ele que classificamos e somos classificados” (Bourdieu. 1979: 59). Vemos então como no grupo vão se apresentando padrões, onde filhos de músicos de viola o cantadores de chula, podem se tornar músicos com “dom”. Contudo não é uma regra, e homens ou mulheres que não tem familiares músicos podem se tornar grandes cantadores, violeiros, percussionistas, etc.

No caso do Grupo Juventude de Iguape, os dois filhos de Mundinho que estão no grupo são cantadores de chula, se bem eles reproduzem as letras das músicas que o grupo de maiores toca, ultimamente estão criando letras novas que estão sendo tocadas nas apresentações.

Os jovens, com a orientação do Mundinho e dos outros músicos seguem a mesma ordem de entrada de cada instrumento, da letra e dos coros, segundo a música que tocam. Mundinho vai dirigindo todos esses movimentos em cada ensaio até eles aprenderem e poder ensaiar sozinhos. As músicas tentam ser uma cópia fiel das composições dos mais velhos. As letras refletem as lembranças dos sambadores velhos, dos momentos vividos, das experiências passadas das pessoas que hoje “asseguram o samba”. Os jovens são, na concepção dos velhos, os encarregados de seguir com a “cultura” do samba:

Ai botei pressa e falei, vamos a aprender, vamos a aprender que quem vai assegurar é vocês, aproveita agora que to aqui que você não vai encontrar outra pessoa paciente não, vamos aprender para você assegurar o samba, não deixar o samba morrer, e muito boa a cultura, é muito bom, vocês gostam também e os caruru precisam de vocês com certeza, eles já estão sambando pra caruru também, samba de São Cosme. (Mundinho, entrevista em Iguape 2015)

Já que o samba chula tem uma estrutura mais complicada que o samba corrido por ter versos mais longos, os meninos aprendem a cantar primeiro samba corrido. No momento do ensaio, Mundinho, com uma lista de músicas na mão, vai determinando que músicas de samba corrido tocar, quando começar a tocar as chulas e em que momento entrar e sair delas.

Ao longo deste apartado vemos como Mundinho desenvolve uma metodologia de ensino relacionada a prática de instrumentos musicais e ao canto. O procedimento vai desde a eleição do instrumento, a técnica de cantar e tocar percussão paralelamente, a observação, escuta e repetição nas rodas de ensaios e apresentações. Em um momento mais avançado Mundinho adota um papel parecido ao de diretor de orquestra, dirigindo que instrumento entra e sai e que música tem que ser tocada. Uma outra característica é a presença de uma transmissão dupla: a vertical, ou seja, a dele e os outros músicos mais velhos, aos jovens; e a horizontal, entre os mesmos jovens. Pelas expectativas que o Mundinho e as crianças tinham para com o grupo há dois anos, a

metodologia tem tido resultados positivos, pois todos os meninos estão “tocando percussão certinho”, como disse Domingos Preto. A única coisa que o mestre lamenta, é eles não ter um violão para acompanhá-los, já não tem ninguém para ensinar violão, problema generalizado em Iguape e o resto do recôncavo. Domingos Preto alega que sem a viola os meninos não conseguem ter a harmonia que se precisa no samba chula, a viola ajuda a obter o tono e as duas notas das vozes que são necessárias no samba chula.

Até há pouco tempo, o recôncavo todo contava com um grande número de violeiros, como em Iguape, onde, afirma Domingos Preto, tinha muito tocador de viola. Infelizmente a maioria dos violeiros morreram sem deixar o legado as novas gerações. Algumas das causas da não continuidade da transmissão da viola, contam os músicos velhos, são a falta de interesse dos jovens e as novas distrações que antes não existiam, como a televisão e o internet. Por outro lado, “as crianças agora tem muita coisa que aprender na escola, as vezes chegam cansados e não querem saber de aprender mais nada” expõe a mãe duma criança. Ante a escassez de violeiros, estes músicos tem se convertido nos músicos mais especializados e valorizados dentro do samba, tanto que as vezes um violeiro toca em três ou mais grupos diferentes de samba de roda, como é o caso do Nandinho de Saubara, que já tocou nos grupos de samba de Saubara, de Acupe e São Braz, além de tocar no Grupo Mirim da Vovó Sinhá antes que os meninos aprenderam. No caso do Grupo Juventude, eles tem a dificuldade de não ter violeiro no grupo e também não ter ninguém para ensinar. Inclusive o Grupo Geração conta com a mesma problemática, pois o violeiro que eles tinham, Zé Violeiro, morreu; o atual trabalha em Salvador, e as vezes é complicado ele tocar quando tem apresentações. Perguntando a Mundinho sobre o ensino da viola ele respondeu mencionando o caso do Nildo, violeiro do seu grupo:

Eu não ensino a viola, por isso que é difícil a viola, só se eles já estivessem com a noção de tocar outras coisas, como esse Nildo, ele não tocava samba, ele toca violão, mas é arrocha, pagode, esses negócios, mais samba de roda mesmo da cultura ele não sabia tocar, a gente chamo ele pra aqui, eu e Domingo Preto, a gente ia fazendo assim, a tonalidade de boca e ele ia seguindo na viola, até que ele aprendeu aqui com a gente a sambar. Que a gente não sabe tocar viola né? A gente ia fazendo com a boca o som, aí pegava o violão e ia pegando e pegando até que hoje é um

dos melhor, ele que esta no CD tocando. E aprendeu tudo direitinho, tem boa cabeça. (Mundinho, entrevista em Iguape 2015)

A través deste fragmento da conversa do Mundinho podemos dar conta da forma de aprendizado deste instrumento, onde o que ressalta é a escuta do som e a repetição, e não a leitura da música. Se bem existe um interesse por parte da rede de sambadores e sambadeiras - ASSEBA- de reincorporar o instrumento, o único projeto que conheço está voltado especificamente a viola machete, instrumento de cordas, característico desta região da Bahia, com que tradicionalmente se tocava o samba chula. A viola machete pretende ser recuperado a través dum projeto destinado ao ensino e construção do mesmo na matriz da casa do samba em Santo Amaro. Mas como reintegrar este instrumento no momento atual do samba de roda quando a necessidade real é a amplificação dos instrumentos e da voz para apresentar o samba em palco?

Atualmente os poucos violeiros usam a viola industrial, buscando sempre a amplificação de som deste instrumento. Se bem o projeto de samba machete tem formado alguns violeiros, grupos de samba de roda de varias comunidades seguem tendo o problema da carência da viola no grupo; é o caso do grupo Geração e Juventude e foi também do Samba Mirim da Vovó Sinhá e de outros grupos de adultos em que um violonista só tinha que tocar para três ou quatro grupos.

Da roda ao palco

Na minha primeira visita ao ensaio do Grupo Juventude de Iguape em



2013, os ensaios eram realizados em forma de roda. Todos os meninos permaneciam sentados em quanto Mundinho passava lista, escutava as crianças tocar o instrumento um por um, dava outro instrumento

se era necessário, organizava os meninos em roda, passava a letra da música e finalmente começavam a tocar todos juntos. Em 2015 as crianças passaram

a ser acomodadas em outra disposição espacial, elas não ensaiavam mais em roda como a primeira vez que fui, essa etapa já tinha passado. A formação atual dos ensaios, é em fila, em pé e com uso de amplificadores, como se estivessem num palco. Depois de aprender a tocar os instrumentos e o canto em forma de roda, a estrutura de organização tinha mudado, assim como o volume do som por causa do uso dos amplificadores. Os cantadores agora tinham microfones, todos permaneciam em pé olhando para frente, a exceção dos músicos que tocavam marcação (o chamado 105, e o tamborim), ficaram sentados por causa do peso ou adequação do instrumento ao corpo. Esta dupla estruturação tem a ver claramente com o processo atual do samba de roda, onde um dos interesses principais é ser apresentado num palco.

A roda funcionou, no caso de Juventude, como uma forma de metodologia de ensino dos instrumentos e do canto onde Mundinho ocupava um lugar na roda, sendo referencia central da formação em quanto havia necessidade de explicar, ensinar, organizar, etc. Quando os meninos chegaram num ponto em que já não necessitaram de essa instrução, ou pelo menos não tão fortemente, passaram a uma outra formação, a do palco. A posição em pé representou uma intenção de visibilidade frente a um público maior que assiste os shows; os amplificadores o intuito de que o som pudesse chegar a mais ouvidos. Se apresentar num palco significou ficar num plano espacial diferente ao do público, estar acima dele e não no mesmo nível, a dinâmica do samba muda a própria percepção do sambador em relação a um grupo de pessoas que na roda não são só observadores, mas também participantes. Se na dinâmica da roda tradicional os músicos se alternavam, assim como as sambadeiras fazem no samba chula, onde não só uma fica dançando, senão todas as que tem vontade de dançar. Essa possibilidade acaba tanto para as pessoas que querem tocar, e as vezes também para as que querem dançar quando se trata duma apresentação em palco. Se a característica do samba de roda era justamente a roda, o palco rompe com esta circularidade. Porém, em todos os sambas de palco aos que assisti na Bahia as pessoas tentaram fechar a roda embaixo o formaram uma ou varias rodas para dançar, o que demonstra a importância de este espaço circular para a cultura baiana.

O fenômeno do palco acontece com todos os grupos adultos e mirim atualmente, só que aparecem diferenças quando o grupo esta integrado por

sambadeiras, nesta circunstancia, elas ficam do lado de baixo do palco formando um meio circulo e realizando a sua performance desempenhando uma coreografia parecida a da roda, com a diferenca de que estão afastadas dos músicos. Existem também grupos como o reconhecido Grupo Samba Chula de São Braz, integrado só por duas sambadeiras que sobem no palco e mostram sua dança desde acima, elas aproveitam movimentos, roupas e formas especialmente feitas para “brilhar” e ser observadas pelo público.

Os ensaios então, são também espaços de preparação para o palco, desde antes se estabelecem ajuste espaciais pensando na quantidade de pessoas que compareceram no samba, muito maior que os sambas feitos em casas; a mudança da roda ao palco no ensaio dos jovens do Grupo Juventude de Iguape é uma simulação para as exposições que virão depois, uma preparação para as apresentações em festivais, encontros, etc.

Durante o trabalho de campo não consegui observar nenhuma apresentação do grupo, mais sei que eles se apresentam na Festa de São Pedro de Iguape, na Festa de Cultura de Iguape, na Quarta dos Tambores em Cachoeira, e que tem tido apresentações em São Francisco de Paraguaçu e na casa de Samba de Santo Amaro.

O princípio do coleguismo

As terças feiras os meninos desenvolvem um tipo de trabalho através da conversa focado nos temas do samba, principalmente um tema que Mundinho chamou de “coleguismo”:

Terça feira a gente faz algum tipo de trabalho, sempre pedagógico, conversa sobre o samba, sobre a musica do samba, as percussões. As vezes a gente conversa sobre o estudo deles, como que ta sendo no colégio, essas coisas assim, as amizades dos colegas, como é que trata um a o outro.

O trabalho com eles é assim, os ensaio os dias de quinta e sábado, a reunião terça feira é para essas coisas, para a gente explicar a eles o modo de tratar aos colegas. É o que esta certo, o que está errado, se algum estiver fazendo errado a gente já chama e guarda para semana, da algum tipo de conselho, para poder andar tudo direitinho, é por isso que eles ficam assim, a toda hora chega um bocado aqui, o coleguismo, bem junto, eles gostam de andar juntos. O samba pede amizade, é sobre muita coisa a reunião.

O termo “coleguismo” que Mundinho usa, tem a ver com o “trato” aos outros, é dizer, como se comunicar e se relacionar com o resto dos meninos, os “modos” ou as formas certas de se expressar para com o outro e com isso estabelecer amizades. Os ensaios do samba são direcionados não só para o aprendizado técnico dos instrumentos e do canto, se não também para o ensino e aprendizado da amizade e apoio entre os participantes. Com “trabalho pedagógico”, Mundinho se refere a “conversa” sobre o samba, especificamente as percussões, que são os instrumentos que ele domina, causa pela qual os meninos só tocam percussão e nenhum instrumento de corda. A conversa é também direcionada aos problemas entre eles, ensinando o que é errado e o que é certo na sociabilidade do grupo. O que é certo serve para que depois tudo ande “direitinho”, para que tudo decorra tranquilo e o clima entre eles seja agradável. O sentimento de coleguismo e amizade entre os integrantes do samba é um componente que é cultivado junto com os outros conhecimentos aprendidos no samba, porque “o samba pede amizade”, disse Mundinho. Nesse sentido, a formação de novos sambadores designa um processo que vai além do ensino de música e que tem a ver com um sentido específico de sociabilidade, o sentido do *coleguismo*, o apoio entre os sambadores para uma melhor convivência entre eles não só na roda de samba de roda, se não na vida cotidiana. Quando o Grupo Juventude toca, esse coleguismo se vê manifestado na comunicação entre os instrumentos e na alegria dos participantes que produz um melhor desempenho e relaxamento individual e grupal na roda.

O coleguismo pode ser considerado como um princípio do samba de roda, pois a mesma estruturação da roda é realizada por pessoas afins entre elas, sejam familiares ou não, mais principalmente amizades com um gosto específico de ação: tocar e dançar samba. A intenção do samba é sempre a de passar um bom momento entre pessoas que desfrutam de se juntar e compartilhar esta experiência.

Presenciei situações em que aconteceu algum evento considerado desrespeitoso ou que pudesse arriscar este princípio em este ou outros grupos, nesse momento o samba parou até o problema acabar, e se não parecia se resolver o samba acabou de vez. O ensino de práticas que incentivam a

amizade e a reunião, é um tema introduzido no Grupo de Samba Juventude de Iguape, com a intenção de evitar qualquer tipo de dificuldade que possa dividir ou criar sentimentos alheios aos que deveria de acontecer numa roda de samba de roda. Ao mesmo tempo o ensinamento desta maneira de se relacionar é uma lição para a vida. O samba de roda é uma prática em que se ensinam e se representam modos de convivência e valores sociais importantes para o grupo e a pessoa que estão instruindo. No caso do Grupo Juventude, integrado por jovens, em sua maioria homens em idade em que vivem uma série de transformações e atrações, o tema de como se relacionar, cobra uma importância especial por estar num momento de mais vulnerabilidade.

A transmissão do samba no Grupo Juventude de Iguape

Ao longo deste capítulo temos observado algumas das práticas educacionais que tem se desenvolvido ao longo dos anos de existência do grupo Juventude de Iguape. Se bem, a criação e ensino dum grupo de samba foi uma experiência nova e difícil para a comunidade, e principalmente para ao Mundinho, se conseguiu conformar uma nova agrupação que hoje em dia conta com vários anos de vida. O caráter entusiasta, integrador e fraterno do fundador, foram fatores eficazes para que o grupo conseguisse se manter e lograr os objetivos desejados. O projeto traçado por quem se converteu em um mestre que tinha a intenção de formar novos sambadores, que ao mesmo tempo seriam os professores das próximas gerações, teve frutos. Atualmente o que pode se denominar como uma educação intra geracional, acontece, sendo de novo, a família o grupo onde ocorre mais fortemente a transmissão. Os antigos estudantes são hoje professores de jovens e crianças que buscam adquirir o conhecimento do samba e pertencer a um grupo. Mais, se bem esta é uma prática que o Mundinho enfatizou muito, não é específica dele. Uma outra pessoa que, desde o início reforçou a prática de ensino/aprendizado entre as próprias crianças é a senhora Joanice, organizadora do Grupo Mirim Raízes de Acupe. Isto pela necessidade de que em todos os ensaios tivesse alguém que pudesse ensinar o toque dos instrumentos aos músicos principiantes, pois ela só sabia os coros e a dança. Dentro do grupo, alguns irmãos e filhos de um músico do grupo de adultos, passou a ensinar aos outros

meninos o toque das percussões em quanto eles cantavam e tocavam os instrumentos de cordas. Também o Grupo Mirim da Vovó Sinhá tem a sua primeira voz, Junior, sobrinho de Jelita e maior de todos os meninos do grupo, como guia dos outros que sabem menos, assim também outros meninos com mais experiência ensinam aos aprendizes.

Depois de ter observado os três grupos, vemos como este mecanismo de transferência de conhecimento faz parte da procedimento de ensino/aprendizado dos três grupos ou comunidades de sambadores e sambadeiras. Se bem considero que esta metodologia forma parte duma prática cultural própria do recôncavo, ou um ethos cultural onde a transmissão do conhecimento em geral ocorre não só de pais a filhos ou avós a netos, mas também entre irmãos ou amigos, o projeto que Mundinho exercitou, evidencia uma conscientização desta prática. O “coleguismo” funcionou como um principio que reforçou a prática de transmissão entre os jovens dos grupo, facilitando a comunicação e entendimento entre eles. A maneira lúdica e organizada do ensino também foram importantes no processo.

Este tipo de transmissão demonstra que que não só os mestres ou avós são e serão os responsáveis pela continuidade do samba, se não também sambadores de gerações mais novas, como Mundinho, e os filhos de Mundinho.

II. Grupo Mirim Raízes de Acupe

A intenção de apresentar um terceiro grupo de samba mirim se deve a particularidade pertinente as dificuldades de transmissão intra geracional deste grupo, tema visível durante os anos de trabalho de campo, mas que apareceu com mais intensidade na minha última visita em setembro de 2015, quando Joanice, organizadora do grupo me contou do problema de transmissão que estava tendo com o novo grupo mirim que ela estava formando, o motivo era que nem os mestres, nem os meninos que já sabiam tocar, queriam ensinar as crianças que acabavam de entrar no grupo.

O grupo de samba mirim de Acupe foi criado no ano de 2012 em Acupe. A primeira vez que assisti ao ensaio, em 2013, estava conformado por 9 homens e 5 mulheres de entre 5 a 16 anos de idade. Segundo o registro que guarda a organizadora Joanice, os integrantes eram os irmãos Bruno e Alexandre, Paulo Jorge, Crispim, Nei, Nascimento, Paulo Jeferson, Anderson, Robson, Beatriz, Bianca, Leticia, Leticia, Debora e Ana Cristina. A coordenadora é a professora Joanice Fernandes da Silva Santos, que também pertence, coordena e produz ao grupo Samba de Roda Raízes de Acupe formado em 2008 e integrado por pescadores e marisqueiras da comunidade.

Quando se viu a necessidade de criar o grupo, conta Joanice, repararam que Acupe contava com pouquíssimos sambadores. O grupo foi formado com a participação dos poucos sambadores vivos, liderando na primeira voz o mestre Antônio, um dos sambadores mais antigos e respeitados do município de Acupe, chamado também de Preta, e Nelson ou Elsinho na segunda voz ou relativo. O grupo Raízes de Acupe é formado por amigos que começaram a se juntar nos carurus, nos aniversários e enredos, e pensaram em criar um grupo de samba após da patrimonialização: *ai foi quando tivemos a ideia de formar o grupo pra não deixar morrer (Elsinho, entrevista 2013)*. A coordenadora Joanice, que é professora de escola, teve a capacidade organizativa e administrativa para articular com a ASSEBA e agentes externos, constituir os ensaios do grupo de adultos, produzir vestimentas, organizar viagens, criar um grupo mirim e até organizar um festival regional de samba de roda.

Ela conta *“eu vi a necessidade para não deixar morrer a nossa cultura de formar o grupo mirim para dar continuidade a nossa cultura”* (Joanice,

entrevista 2013).

Joanice do samba



Joanice Fernandes da Silva Santos é originária da comunidade de Acupe. O pai foi a vida inteira pescador e a mãe marisqueira. Joanice é psicopedagoga e professora de ensino fundamental, atualmente coordena uma rede de escolas do

governo no recôncavo. A sua relação com as instituições educativas e a sua profissão permitiram que ela conseguisse ser uma boa intermediária entre o grupo de samba e instituições governamentais, além de organizar eventos relacionados a patrimonialização e difusão do samba:

Ai tomei a dianteira, botei pra cima, falei pra fazer o aniversario do samba, que todo ano tem o encontro do samba. Quando entrei no grupo foi em 2008, ai corri atrás para registrar o grupo, fazer tudo isso, fiz estatuto, ai depois registrei o grupo que tem CNPJ, o grupo é todo legalizado (Joanice, entrevista 2015).

Joanice se autodenomina descendente de escravos e de família de sambadores. Com a ideia de dar continuidade e difundir uma tradição tão própria como o samba, ela começou a coordenar o Grupo Raízes de Acupe em 2009, formou o Grupo Mirim Raízes de Acupe e organiza um encontro anual de samba de roda denominado Encontro Samba de Raízes de Acupe, que o ano 2015 chegou a sua sexta edição.

Joanice mora com os pais, mas construiu uma casa na frente deles que na minha primeira visita, em 2013, estava vazia. A casa foi aproveitada para realizar os ensaios do grupo de adultos e de crianças, mas hoje em dia os ensaios acontecem numa das escolas em que a professora trabalha.

Ensaios na casa vazia de Joanice

Nos primeiros ensaios que eu assisti em 2013, os ensaios de adultos e crianças eram realizados na sala de uma casa recém construída localizada no centro da vila de Acupe. Participaram cerca de dez meninos e meninas de 7 a 13 anos, Joanice, Matilde, e as vezes também estava presente o mestre



Antônio e algum outro percussionista do grupo de adultos. No seguinte ano, alguns adolescentes de maior idade se uniram ao grupo tocando viola e cavaquinho, eles ajudaram também no ensino do pandeiro e

marcação. No interior da sala duma casa desabitada começaram a chegar as crianças, se agrupando rapidamente por instrumento e em grupos de mulheres e homens. Os homens sentados do lado esquerdo na percussão, primeiro o atabaque, depois três pandeiros e por último o tamborim. Do lado direito da sala sentados num sofá, uma criança tocava a viola e outra o cavaquinho. As três mulheres se agruparam no fundo da roda em pé. Quando Dona Joanice chegou, as crianças já estavam praticando sozinhas com a ajuda dos dois; acomodou a todos por instrumento, tamanho e gênero ao redor da sala, e o mestre ficou sentado na frente dos meninos observando. Ao longo do ensaio o mestre Antônio fez alguns assinalamentos aos aprendizes músicos, todos de forma corporal; senhas com as mãos quando os pandeiros aceleravam, ou quando acontecia algum erro com a viola ou cavaquinho. Somente uma vez interrompeu com a voz para falar: “é samba chula!”. Com isso, explicou-me depois, queria dizer que estavam tocando muito rápido, como samba corrido. Já Dona Joanice, com uma voz mais enérgica, organizava e repreendia aos meninos mal comportados e separava aqueles travessos a lugares onde não pudessem desorganizar a roda. Seu papel era, além de organizar e reorganizar o tempo inteiro a roda, indicar as meninas quem ia entrar, e em que momento da música fazê-lo.



No início e no final do ensaio, quando os adultos não estavam presentes, os meninos tocavam com mais desenvoltura, as crianças que mais sabiam corrigiam e paravam o samba quando alguém não estava tocando bem algum dos instrumentos de percussão, corrigindo e mostrando como tinha que ser colocada a mão e mostrando o ritmo de cada instrumento.

Um dia de ensaio na escola

Após três anos de criação, o Grupo Mirim Raízes de Acupe acabou se desarticulando, a professora explica que isso foi devido a que os meninos cresceram e já não era mais um grupo mirim: *“pensei em formar de 5 a 16 anos, mas já tem meninos que tem até 18 anos então esta tendo a necessidade de reformar o grupo”* (Joanice, novembro, 2015). Joanice então decidiu criar um outro grupo, porque os meninos já eram jovens e na concepção da professora, um grupo mirim tem que ser de crianças até de 15 anos.

O recente Grupo Mirim Raízes de Acupe é formado no ano de 2015 e ensaia no pátio duma das escolas em que a professora Joanice ditou aulas durante vários anos. No ensaio que assisti, os meninos foram novamente colocados em roda, os homens sentados nas cadeiras escolares com o seu instrumento e as mulheres em pé fechando a roda. Em quanto a professora organizava, a sambadeira do grupo de adultos, Matilde, ensinava a dois meninos as letras de sambas corridos em quanto os outros escutavam e tentavam fazer o coro, esse par de meninos serão os futuros cantadores do grupo. Joanice ficava no papel de organizadora da roda e pedia aos meninos tocar o pandeiro e cantar o coro ou relativo ao mesmo tempo, mais eles não sabiam ainda nem toca-lo, o que suscitou tal desconforto que um deles começou a chorar. Esta situação deixou claro o “problema” que Joanice tentou me explicar:

“Está tendo dificuldade de quem ensine, de quem transmita, de quem ensine a tocar o pandeiro, porque os mestres não querem passar o saber, e os meninos que já estão adolescentes também não estão querendo passar, aí eu estou com dificuldade de os meninos que estão entrando” (Joanice, entrevista setembro 2015)

Numa conversa previa, Joanice contou-me da dificuldade que estava sendo ensinar as crianças sem a participação dos meninos que já tinham aprendido, pois a seu parecer eles seriam os encarregados de dar continuidade ao ensino de samba. A participação dos homens, dizia na conversa, é fundamental, já que embora as mulheres saibam cantar e sambar, não tem conhecimento do toque dos instrumentos. Ela me confiou que o que ela realmente queria era que os hoje jovens ex integrantes do grupo ensinassem a tocar a esse grupo mais novo, de fato ela tinha pedido pra eles se comprometer com essa tarefa, mas não tinha funcionado. Sem a participação desses meninos, o ensaio esteve baseado no canto e na dança, conhecimentos e hábitos das mulheres dentro da roda. Joanice tentou ensinar as mulheres a entrar na roda uma por uma, tentando copiar os movimentos das pequenas já tinham experiência previa e a tinham dançado em outros sambas em que suas famílias participavam.

A prática desse dia de ensaio se destacou por ter uma metodologia de ensino mais escolarizada inserida pela professora Joanice e sua experiência nas aulas de educação oficial, mais formal e sistemática, onde são disciplinados quando não executam corretamente ou não fazem o que “deveriam estar fazendo”, isto produziu um clima mais rígido que nos outros grupos de samba mirim. Por outro lado, o apoio da sambadeira Matilde no canto, ajudou a que acontecera uma transferência das letras e o ritmo através da escuta e a repetição numa forma tranquila e lúdica.

O Encontro de Samba de Roda de Acupe

Organizado pela professora Joanice, o Encontro de Samba de Roda de Acupe reúne uma grande quantidade de grupos de samba de roda do recôncavo com a ideia de intercambiar experiências e se conhecer melhor, sua

fundadora conta: *eu fiz um encontro, porque antes a gente se encontrava na casa do samba e fiz varias amizade, ai tive a necessidade de fazer o encontro pra fazer mais contato com os amigos sambadores (Joanice, entrevista 2014).*

A abertura do Encontro é feito pelos grupos mirim, o primeiro em se apresentar é o grupo da casa, o Grupo Mirim Raízes de Acupe, seguido dos outros grupos de crianças. Depois vão passando ordenadamente os grupos de adultos que vem de diferentes cidades e municípios da região. Para o financiamento do festival, Joanice organiza em Acupe rifas e festas chamadas de serestas, onde convida a grupos a tocar e vende bebidas e comida. O dinheiro arrecadado é utilizado para o aluguel do local e comida para as dezenas de participantes. O festival acontece geralmente no último domingo do mês de julho no horário do meio dia às 10 da noite mais o menos. O espaço é alugado e contém uma área grande com banheiros, cozinha e um quintal. Na área fechada se coloca um palco, uma mesa de som e um equipamento com volume bastante alto. Esse palco é o lugar dos músicos, as sambadeiras que pertencem aos grupos ficam dançando em baixo e frente ao palco formando uma meia lua deixando um espaço livre no meio para entrar na roda e sambar; depois de cada uma delas dançarem convidam ao público a entrar na roda. Quando os músicos tocam samba corrido a maioria dos assistentes fica sambando alegremente, se convertendo numa grande festa de sambadores e sambadeiras.

Os grupos que ficam esperando tocar no palco, permanecem na área do quintal bebendo e tocando ao estilo antigo, sem formação de grupo; as pessoas que tem vontade tocam ou sambam sem necessidade de pertencer a algum grupo. Chegado o momento, cada grupo vai passando ao palco, mas por enquanto no quintal vão se formando dois o mais rodas diferentes além da grande roda que se forma do lado do palco. A passagem do samba tradicional ao samba de palco, ou do samba de caruru ao samba de roda, como disse o mestre Domingos é claramente observado no festival de samba de Acupe. No quintal as rodas são formadas sem preambulo, espontaneamente, se compartilham os instrumentos, toda pessoa que quiser tocar toca, intercambiam músicas de diferentes lugares; já no palco só sobem os integrantes dos grupos e cantam chulas próprias dos compositores do grupo ou do seu lugar de origem, sambas ensaiados previamente, com arranjos

acertados pelos músicos da agrupação.

A data em que foi pensado o Encontro é estratégica. Durante o mês de julho é celebrada a independência da Bahia, nos finais de semana as ruas de Saubara e Acupe enchem de *caretas* e *nego fugido*, a primeira é uma manifestação na qual grupos de pessoas colocam fantasias e máscaras de papelão com formas monstruosas e as empregam para brincar ou atemorizar a população. O Nego fugido, como expliquei anteriormente, é uma manifestação teatral/performativa que representa a perseguição, captura e libertação dos escravos. O festival é sempre realizado o último final de semana de julho, últimos dias em que as *caretas* e *nego fugido* saem para as ruas. A última parte da história que conta a performance do *Nego Fugido*, onde é representada a libertação dos escravos, se realiza ao lado do recinto do Encontro, onde aproveitam para festejar com samba. Os atores entram no espaço onde é realizado o festival para sambar com dezenas de sambadores e sambadeiras que assistem a festa e acabam sendo uma atração muito importante da festividade.

As crianças que comparecem no festival, organizadas em *Grupos Mirim*, além de experimentar as apresentações no palco, observar as formas de tocar e dançar dos outros grupos mirim e adultos, assistem manifestações culturais que não existem nas suas cidades. Para o Grupo Mirim Raízes de Acupe esta apresentação é uma das mais importantes do ano, já que, por ser o grupo da casa abre o festival inteiro, presenciando o ato familiares e amigos da comunidade, grupos do recôncavo e turistas que chegam de Salvador, São Paulo e outras cidades do Brasil.

A transmissão no Grupo Mirim Raízes de Acupe

Este último caso, apresentado de forma mais resumida que os outros, não podia deixar de ser colocado pelas dificuldades de transmissão que ele apresenta, e por ser uma problemática generalizada no samba de roda do recôncavo, que certamente se estende a outras expressões da cultura popular, o problema de quem transmite e quem da continuidade.

Se as mais velhas gerações não podem passar o conhecimento por falta de paciência, interesse, metodologia, doença, ou qualquer outro fator; a

próxima geração, que seria a da Joalice, não tem os conhecimentos suficientes para ensinar a música do samba, e as mais novas gerações de jovens sambadores também não conseguem transportar o saber por falta de interesse, trabalho, migração, etc., quem vai passar o conhecimento?

Observamos como a formação do primeiro grupo de crianças, estava esporadicamente presente o mestre Antônio, Matilde, e outro percussionista do grupo, entre eles e os meninos mais experimentados, filhos de músicos do grupo, conseguiram instruir a primeira geração de grupo Mirim Raízes de Acupe.

Como no grupo anterior, se apresentam dois tipos de transmissão, a vertical, dos mestres e componentes do grupo de adultos, e a horizontal, entre as mesmas crianças. Se comprova de novo, como a família é vital na transferência, já que sem o mestre, o percussionista e seus filhos, e a sambadeira cantora, que também vinha de família de sambadores, não teria acontecido a transmissão.

Este caso serve não só para revelar o problema da transmissão, se não também para demonstrar 1) a importância destes dois tipos de transmissão, e 2) a importância da família na continuidade do samba.

Conclusões

Nos últimos anos a transmissão do samba de roda tem se convertido numa luta contra a sua desapareição e em prol de sua reprodução. As medidas de salvaguarda criadas pelos gestores culturais nativos, chamados hoje em dia de “mediadores”, em conjunto com os velhos sambadores e sambadeiras chamados de “mestres” ou “mestras do samba”, e as instituições de governo, tem trabalhado por essa ideia de permanência do samba. O projeto específico de salvaguarda, tem a ver com um projeto internacional de proteção, que é o da patrimonialização. Este processo faz parte dum contexto histórico particular onde os bens culturais, chamados de “imateriais” são altamente valorizados pelas pessoas que trabalham para sua reprodução. Eles atribuem um grande valor simbólico e por isso acreditam que deve ser preservado. Neste sentido, o patrimônio cultural é uma construção social criada e difundida em um momento histórico social específico.

Para Maya Lorena Pérez, pesquisadora mexicana no tema de patrimônio:

“El patrimonio cultural ha de definirse como el conjunto de bienes culturales de una sociedad que se ha seleccionado como susceptible de ser conservado porque se reconoce en él un valor necesario para explicar el pasado, reproducir el presente y proyectar el futuro de esta sociedad; y, por ello mismo, es depositario del conjunto de valores que la sociedad le reconoce y atribuye como justificación para su conservación. (Pérez Ruiz Lorena 2012:33)

Palavras como “conservação”, “reprodução”, “projeção” saltam sempre quando os pesquisadores tentamos explicar este momento; os sambadores com que conversei costumavam usar um termo mais coloquial, mas não menos complexo: “não deixar morrer”. Para que isto não ocorra, novas formas de transmissão se criaram e estão atualmente em prática com o propósito de que “o samba não morra”.

As gerações mais velhas tem consciência de que as novas gerações estão deixando de se interessar por esta manifestação, e de que eles, como “detentores de saber”, são os indicados a seguir transmitindo esse

conhecimento as novas gerações. O reconhecimento e valorização dessa geração de sambadores e sambadeiras os situa hoje na categoria de mestres e os coloca como eixos primordiais na perpetuação do samba de roda.

Na realização do meu trabalho de campo destaca-se o ensino de samba de roda às crianças, como uma tentativa de reativação, reivindicação e difusão do samba de roda no recôncavo baiano. A relação que se estabelece entre a criança e o adulto no ensino faz parte fundamental do processo. Em concordância com esta realidade, o trabalho apresentado esteve dirigido ao análise do funcionamento deste processo de transmissão. Começamos vendo como existem expressões musicais e dançarias da diáspora africana organizadas em forma de roda e com uma estrutura e dinâmica parecida.

No Brasil estas expressões foram e são ainda chamadas de batuques e as encontramos principalmente no norte, nordeste e sudeste do país, por ser lugares com mais população afrodescendente, assentadas nestas regiões por causa do trabalho escravo realizado pelos seus antepassados africanos nas plantações coloniais. Várias destas expressões se encontram num momento especial de reativação, incentivado por organismos externos que ao mesmo tempo fazem parte dum fenômeno mundial novo, encaixado nas recentes políticas culturais nacionais e internacionais que tem interferido fortemente nesta re-apropriação cultural afro-brasileira e indígena, onde certas manifestações são escolhidas por um esfera de poder que decide que tem que ser preservado e que não.

O recôncavo baiano é uma destas regiões, extremamente rica em expressões culturais cultivadas e recriadas ao longo de séculos por descendentes de africanos. A maioria delas realizada seguindo uma disposição espacial em roda: macule, capoeira, samba de caboclo, xirê de candomblé e umbanda e samba de roda.

O samba de roda, objeto central do trabalho, foi patrimonializado há dez anos, durante este tempo a comunidade de sambadores e sambadeiras desenvolveu um plano de salvaguarda criado entre eles e mediadores institucionais externos, durante este tempo a comunidade de sambadores tem se organizado com o objetivo de dar continuidade a esta tradição. Nesta conjuntura, a transmissão da memória do samba as novas gerações tem ocupado um lugar central.

No primeiro caso estudado, aparece uma transmissão fundamentalmente familiar, determinada pelas mulheres mais velhas da família, uma transmissão que podemos chamar de vertical, preocupada com a preservação do samba em ambientes tradicionais. Esta transferência é dada, pela “mestra” Jelita, mulher de uma geração de sambadores que não era permitida de assistir nos sambas quando criança, e era punida fortemente pelos pais, é hoje uma das sambadeiras mais famosas do recôncavo, pertencendo com vários irmãos e sobrinhos ao grupo Samba das Raparigas, e ensinando e organizando a um grupo de crianças de Saubara a tocar, sambar e cantar o gênero de música que tem a acompanhado a sua vida toda nos momentos de mais alegria, segundo ela mesma conta.

No seguinte grupo, Mundinho, de uma geração mais nova que a da Jelita numa família de sambadores que seguiam a tradição do caruru, pensou, no mesmo momento da patrimonialização, em estabelecer uma “casa do samba” em Iguape, convidando a tocar aos sambadores do lugar, até formar um novo grupo de samba de roda no seu município, o hoje chamado Grupo de Samba Geração de Iguape. Mundinho ainda formou um grupo de samba de roda de crianças, participando vários filhos dele.

No último caso, Joalice, mulher de Acupe, da mesma geração que Mundinho, se aproximou da comunidade do samba de Acupe no momento da patrimonialização, e vendo que fazia falta alguém que pudesse organizar o grupo de samba de adultos e que podia cumprir com as necessidades organizativas e burocráticas, chegou a se converter na organizadora do Grupo de Samba de Roda Raizes de Acupe, na criadora e diretora do Grupo de Samba Mirim Raizes de Acupe e finalmente na criadora e organizadora do Encontro de Samba de Roda de Acupe, um dos mais conhecidos do Recôncavo.

Vimos como no segundo e terceiro grupo, o processo de transmissão não tem um caráter tão familiar, e sim uma característica muito importante: o propósito de que o samba siga tendo continuidade através de uma transmissão horizontal, dado entre as mesmas crianças ou jovens do grupo.

Pessoas com diferentes aproximações, experiências, memórias com o samba, que decidem organizar grupos de crianças e ensinar a tocar e dançar para dar continuidade e permanência ao samba, fenômeno nunca antes

acontecido pois antigamente as crianças ou não assistiam aos sambas; ou espiavam, ou ficavam quietos observado a maneira de se fazer samba. Se os velhos sambadores aprenderam observando e escutando, este trabalho coloca na mesa a forma em que os recentemente chamados mestres e outras pessoas mais novas da comunidade do samba lidam com estas novas gerações e como estas novas gerações afrontam este conhecimento novo para eles, mais ao mesmo tempo tão antigo e próprio.

Tendo a intenção de entender o processo de transmissão do samba de roda no recôncavo e as práticas e procedimentos do ensino/aprendizado as novas gerações, a pesquisa exhibe como alguns elementos são mais marcantes na transmissão de um grupo e em outro, e que estes dependem principalmente de quem ensina e a que Grupo de Samba de Roda de adultos eles estão inseridos. As formas de ensinamento e os elementos do samba que são lecionados correspondem ao fato do transmissor ser homem ou mulher, das atividades a que essa pessoa tem se dedicado ao longo da vida e a sua experiência no samba de roda antes e durante a sua inserção nos grupos, o que geralmente está influenciado pelo fato de pertencer ou não a uma família de sambadeiras e sambadores.

Por outro lado, se constatou que a roda é o espaço mais importante na transmissão, pois os ensaios foram sempre feitos em círculo e em espaços fechados. O lugar de ensino, nos três casos, é o lugar de trabalho das pessoas que organizam e ensinam o samba aos Grupos Mirim: numa casa do samba/rinha/bar/carpintaria, numa escola, e num terreiro. Existe uma articulação entre o lugar onde é realizada a transmissão, com a forma em que é ensinado o samba de roda. Em todos os casos, os lugares onde se transmite e se aprende é o espaço de trabalho de quem ensina.

Resumindo, depois dum processo de observação e análise dos três diferentes grupos de samba mirim, a pesquisa mostrou 1) que estes fazem parte dum novo modo de organização comunitária maior: a Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (ASSEBA), e os grupos de samba, são formas de organização moderna que tem servido para que sambadores e sambadeiras se comuniquem, intercambiem e transmitam conhecimentos referentes a sua própria cultura. 2) A análise das formas de transmissão do samba deixou ver que embora a presença dos “mestres de

samba” é importante no processo do ensino/aprendizado, os “mediadores” são elementos imprescindíveis, pois justamente ajudam a mediar e adequar novas metodologias de transmissão. 3) As sambadeiras transmitem a dança e o canto, conhecimento que elas tem incorporado na memória; os sambadores transmitem o conhecimento musical, também incorporado na sua memória, assim, se conclui que existem duas memórias diferenciadas no samba de roda, a masculina e a feminina, mesmas que seguem sendo conduzidas às novas gerações distinguindo sempre o que tem que ser aprendido pelos homens e as mulheres. 4) a transmissão do samba de roda não tem a ver somente com o ensino de dança e música, mas com toda uma série de regras e valores inerentes a cultura do recôncavo, como respeito, solidariedade, fraternidade. 5) O ensino de samba de roda tem fortalecendo campos que estavam debilitados como a organização social e a educação familiar e comunitária. 6) Os saberes do samba de roda são conduzidos hoje em espaços privilegiados de transmissão: “ensaios de samba”, “realizados em ambientes domésticos e/ou de trabalho dos “transmissores de saber”: a oficina, o terreiro, a escola. Isto indica a necessidade duma relação de intimidade do samba com os espaços próximos do sambador ou sambadeira. 7) embora hoje exista um lugar e tempo específico ideal para o ensino/aprendizado, e entendendo que a o samba vai além da música e a dança, a transmissão também se gera em nos eventos religiosos e diversas festividades onde o samba esta presente, assim também, através da constante socialização entre as crianças e os adultos na vida cotidiana 8) A roda é um espaço pedagógico e de transmissão, é o lugar onde se transmite e se aprende. O seu caráter familiar e afetivo fazem que seja ela é um espaço propício para comunicar a memória, assim como para normatizar e criar.9) Os aspectos normativos dentro do samba conduzem ao grupo uma série de normas de ação que servem de guia para agir no presente e no futuro com as seguintes gerações. 10) finalmente se conclui que o samba de roda é também um espaço onde se lembra e se recria a história e o presente, um dos espaços onde as sociedades do recôncavo tem podido reconstituir sua cultura, sempre se adaptando ao contexto presente; os cantos sempre estão se reinventando; a dança adquire novos movimentos e se usam instrumentos de percussão, mas o samba de roda segue sendo um lugar de memória em estado permanente de criação e modificado a partir do contexto atual.

Bibliografia

ALVES MACIEL LEAL DO CARMO, RAIANA (2009), A política de salvaguarda do patrimônio imaterial e os seus impactos no samba de roda do recôncavo baiano. Tese de Graduação em música, Universidade Federal da Bahia. ALVERANGA, ONEYDA (1960), *Música Popular Brasileira*. Porto Alegre, Globo.

ARAÚJO NELSON (1986) Pequenos mundos, tomo I. Empresa gráfica da Bahia, Salvador.

ARDÉVOL PIERA ELISENDA (1996). La representación audiovisual de las culturas. Quaderns de l'ICA, núm. 10. Barcelona, España.

<http://www.antropologia.cat/node/3750>.

BARBOSA IRENE MARIA (1983). Socialização e relações raciais: um estudo de família negra em Campinas. FFLCH-USP

BARICKMAN. B.J. (2003), Um contraponto baiano. Rio de Janeiro. Editorial Civilização Brasileira.

BARROS DE CASTRO, MAURICIO (2008). *Na roda de capoeira*. IPHAN, Rio de Janeiro.

BASTIDE, ROGER (1973), As américas negras. Editora da Universidade de São Paulo. SP, Brasil.

(1967). As Américas Negras. As civilizações africanas no novo mundo. Editora da Universidade de São Paulo

(1971) As religiões africanas no Brasil. Editora da Universidade de São Paulo.

(2005), “Memoria colectiva y sociología del bricolage”, La teoría y el análisis de la cultura, compilador Gilberto Giménez, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 131 – 157. (Publicado originalmente em L'Année Sociologique (1970: 78-108)

BERENSTEIN DE AZEVEDO ESTERZILDA (2011), Engenhos do Recôncavo Baiano. IPHAN, Brasília.

BERNARDINO, JOSÉ DE SOUZA (2004), Dicionário da terra e da gente do Brasil. Belo Horizonte, Editora Itataia.

BITTENCOURT ANDRADE, ADRIANO (2013). O outro lado da Bahia. A gênese de uma rede urbana colonial. Salvador, EDUFBA.

BOURDIEU, PIERRE (1989), A identidade e a representação. Elementos para uma reflexão crítica sobre a ideia de região. In: O Poder Simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, pp. 107-132.

(1997) Razones Prácticas. Sobre la teoría de la acción. Editorial Anagrama. Barcelona, España.

BRANDÃO, MARIA DE A (ORG) (1997). Recôncavo da Bahia: Sociedade e economia em transição. Salvador, Academia de letras da Bahia.

BRODA, DE CASAS, JOHANNA (2003), La ritualidad mesoamericana y los procesos de sincretismo y reelaboración simbólica después de la conquista. Año 2003, No 2. GRAFYILIA Revista de la Facultad de Filosofía y Letras, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

BRONCKART JEAN-PAUL E MARIE-NÖELLE SCHURMANS (2005), "Pierre Bourdieu-Jean Piaget: habitus, esquemas y construcción de lo psicológico." Em El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu. Deudas y Críticas. Argentina, Editorial Siglo XXI.

CAMARA, CASCUDO LUÍS (2002), Dicionário do Folclore Brasileiro. Global Editora, SP.

(2005) Dicionário do folclore brasileiro. São Paulo, CAMBRAIA.

CAMARGO, GISELLE GUILHON ANTUNES (2008). Antropologia da Dança: ensaio bibliográfico. In: MEYER, Sandra; TORRES, Vera. (Orgs.) *Dança Cênica*. Joinville: Letradágua, pp 13-23.

CANDAU, JÖEL (2014), Memória e identidade. São Paulo, Editora Contexto.

CARDOSO DO AMARAL, GABRIEL (2010) A capoeira em Santo Amaro UNB

CARNEIRO, EDISON (1991).

Religiões Negras: Notas de etnografia religiosa. Negros Bantos: Notas de etnografia religiosa e de folclore. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,

(1961), Samba de umbigada. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.

(1961). Candombles da Bahia. Editora Conquista. Rio de Janeiro.

(1977) Candomblés da Bahia. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

CASSIO NOBRE (2009), Viola nos sambas do recôncavo. <http://www.ethnomusic.ucla.edu/pre/Vol14/Vol14html/V14Nobre.ht>

ml

CONCEIÇÃO DOS SANTOS CARENINA (2011), Samba de Roda: políticas públicas, memória e identidade no recôncavo baiano. Tese de graduação em Produção de Comunicação e Cultura da Universidade Federal da Bahia,

CONNERTON, PAUL (1993), Como as sociedades recordam. Portugal, Celta Editora.

CSORDAS, THOMAS, J. (1993) "Somatic Modes of Attention". Cultural Anthropology, Vol 8, No2.

DE CARVALHO JOSE JORGE (2005). Seminário Nacional de Políticas Públicas Para as Culturas Populares. Brasília.

DE OLIVEIRA PINTO, TIAGO *Capoeira, Samba Candomblé. Afrobrasilianische Musik im Recôncavo, Bahia (1991), Berlim: Reimer, v.1.*

DE OLIVEIRA, SERGIO JOSÉ (2002). Dissertação em Artes Cênicas. "Xetro, marrombaxetro, caboclo! "A construção do corpo-caboclo nos candomblés da cidade de Cachoeira-BA", Salvador, UFBA.

DE OLIVEIRA TIAGO (1991) *Capoeira Samba Candomblé. Afrobrasilianische Musik in Recôncavo, Bahia.* Museum fur Volkerkunde, Berlin.

DE SA GONÇALVES RENATA (2008). *A dança nobre no espetáculo popular. A tradição como aprendizado e experiência.* Tese de doutorado IFICS, Rio de Janeiro.

DE SARMIENTO. Alfredo (1880), Os sertões DAfrica (Apontamentos de Viagem). Editor Proprietario, Francisco Artur da Silva. Lisboa. <https://archive.org/stream/ossertesdafrica00sarmgoog#page/n133/mode/2up/search/loanda>

DE CASSIA AMARAL, RITA (1996), A festa de candomblé e sua relevância para o estudo de candomblé e do estilo de vida do povo de santo em Anais do IV Congresso afro-brasileiro. Sincretismo Religioso: O Ritual Afro. Editorial Massangana, Recife.

DE SOUZA JUNIOR VILSON CAETANO (1997) Usos e abusos das mulheres de saia e do povo do azeite: notas sobre a comida de Orixá no terreiro de candomblé. SP, PUC.

DIAS, PAULO em Iris Kantor e István Jancsó (2001). "Festa, cultura e

sociabilidade na América Portuguesa, São Paulo, USP.

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

(2004) O samba da Bahia: Tradição pouco conhecida. Periódico do PPGMUS/UFBA Vol. 5

DOSSIÉ IPHAN. (2006), Samba de roda do recôncavo baiano. Brasília, Brasil.

DURKHEIM, EMILE (1989). *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo, Edições Paulinas.

DUVIGNAUD (1983). *Festas e Civilizações*. Fortaleza, Edições Universidade Federal do Ceará & Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.

FLORESCANO, ENRIQUE (1999), Memória indígena. México, Editorial Taurus.

FAIZ, DOMINGO (2012). *Acupe em citações*. Editora Salesiana do Salvador.

(2004) *Acupe minha terra*. Editora Salesiana do Salvador.

FLOYD, SAMUEL A. (1999), La música negra en el círculo Caribeño. *American Music*, vol.17. No. 1. Pp 1-38. Columbia College Chicago, The Center for Black Music Research.

http://www.herencialatina.com/Musica_Negra_Caribe/Texto.htm

FRAGINALS, MANUEL MORENO (1996), África en América Latina. México, Editorial Siglo XXI.

GANDRA, EDIR (1995), O Jongo da Serrinha. Do terreiro aos palcos. RJ, Giorgio Editora Ltda.

GIMENEZ, GILBERTO (1993) Territorio, cultura e identidades. http://www.redgtd.org/CENTRODOC/BD_ARCHIVOS/Gimenez_Territorio_Cultura_Identidad_1999.pdf

GUATARRI E ROLNIK (1986). *Micropolítica. Cartografias do desejo*. Editora Vozes.

GUIA CULTURAL DA BAHIA, vol.2, Recôncavo. Salvador: Governo do Estado da Bahia, Secretaria da Cultura e Turismo, Coordenação de Cultura, 1997.

HALWACHS, MAURICE (2012), A memória coletiva. São Paulo, Centauro Editora.

(2004) *Los marcos sociales de la memoria*. Anthropos Editorial, Barcelona em coedição com a Universidad Central de Venezuela.

(2005), “Les cadres sociaux de la memoire”, *Teoría y Análisis de la Cultura*, PUF, París. Compilación y traducción de Gilberto Giménez

Montiel, Volumen II, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 68-79, 162-165.

La memoire colletive chez les musiciens (1939)

http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/memoire

[_coll_musiciens/memoire_coll_musiciens.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/memoire_coll_musiciens/memoire_coll_musiciens.html)

HARTMANN, LUCIANA (2010), Cacuriá: dinâmicas de uma tradição dançada.

[http://www.portalabrace.org/vicongresso/teorias/Luciana%20Hartmann%20-](http://www.portalabrace.org/vicongresso/teorias/Luciana%20Hartmann%20-%20Cacuri%E1%20-)

[%20Cacuri%E1%20-](http://www.portalabrace.org/vicongresso/teorias/Luciana%20Hartmann%20-%20Cacuri%E1%20-)

[%20din%E2micas%20de%20uma%20tradi%E7%E3o%20dan%E7ada.pdf](http://www.portalabrace.org/vicongresso/teorias/Luciana%20Hartmann%20-%20Cacuri%E1%20-%20din%E2micas%20de%20uma%20tradi%E7%E3o%20dan%E7ada.pdf)

HAESBAERT, ROGÉRIO (2014). Viver no limite. Editora Bertrand Brasil.

HUIZINGA, JOHAN (2007) [1937], *Homo ludens*. Madrid: Alianza editorial/Emecé editores.

IYANGA, MICHEL (2012), O samba de caruru da Bahia. Tradição pouco conhecida.

[http://www.academia.edu/822310/O_samba_de_caruru_da_Bahia_](http://www.academia.edu/822310/O_samba_de_caruru_da_Bahia_tradicao_pouco_conhecida)

[tradicao_pouco_conhecida](http://www.academia.edu/822310/O_samba_de_caruru_da_Bahia_tradicao_pouco_conhecida)

LABAN, Rudolf (1976) *Choreotics*. London, MacDonald/Evans.

(1978) *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus Editorial.

LOPES, NEI (2006) *Bantos, malês e identidade negra*. Belo Horizonte, Autêntica Editora.

LAFEVRE, HENRI (1991)(1974) *The production of space*, Londres, Blackwell.

LODY RAUL (1977). *Pano da costa. Cadernos de Folclore*, 15. Rio de Janeiro.

LOPEZ, CINTIA PAULA (2009), O samba de roda na ilha de Itaparica: um estudo de caso sobre encaixes materiais entre dança e outros textos da cultura. Tese de mestrado. Escola de dança. UFBA

LORA KRSTULOVIC, ROSA CLAUDIA (2005), Los diablos juguetones: un acercamiento al aspecto lúdico de la danza de los diablos en una comunidade de la Costa Chica de Guerrero, México. ENAH.

(2011), Con el Diablo en el cuerpo. La concepción del Diablo en danzas de tradición afroamericana: los casos de Chuao y Portobelo. Mestría en Estudios Latinoamericanos. UNAM.

MARQUES, FRANCISCA HELENA (2008), Festa da Boa Morte e Gloria: Ritual, musica e performance. Tese de Doutorado. Programa de Pós graduação em

Antropologia social. Universidade de São Paulo.

MANHÃES, JULIANA (2012), “Considerações das brincadeiras e gestualidades utilizadas no espetáculo Umbigar”. (sem publicar).

(2014) Tese de doutorado *Um convite à dança: Performances de Umbigada entre Brasil e Moçambique*. PPGAC, UNIRIO.

MARCELIN HERNS, LOUIS (1996). *A invenção da família afro americana: Família, Parentesco e Domesticidade entre os negros do recôncavo da Bahia*. Tese doutorado em antropologia UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil.

(1999) “A linguagem da casa entre os negros no recôncavo baiano”.

Mana, vol. 5,

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131999000200002

MARCONDES, MARCOS ANTÔNIO, Ed. (1998) Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica. 2ª Ed. São Paulo: Art Editora, Brasil.

MARTINEZ MONTIEL, LUZ MARIA (1999), “Presencia africana, oralidade y transculturación”. www.lacult.org/docc/africana_%20oralidad_transcult.doc

MEAD MARGARET (1970). *Cultura y Compromiso. Estudio sobre la Ruptura Generacional*. Granica Editor, Argentina.

MIRANDA, REGINA (2008) *Corpo e espaço. Aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento*. Rio de Janeiro. Viveiros de Castro Editora.

MORENO FRAGINALS, MANUEL (1996), *Aportes culturales y deculturación en África en América Latina*. Editorial Siglo XXI, México,.

MOURA. M. ROBERTO (2004), *No principio era roda. Um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro, Editorial Rocco.

NEUZA MARIA DE OLIVEIRA (1993) *Rainha das águas, dona do mangue: um estudo do trabalho feminino no meio ambiente marinho*. <http://www.rebep.org.br/index.php/revista/article/view/493>

NOBREGA, ANTONIO (2012), *Naturalmente, teoria e jogo de uma dança brasileira*. Instituto de Estudos Avançados da Universidade Nacional de São Paulo. Internet. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142012000300027

NÓBREGA, NADIR (1991), *Dança Afro – sincretismo de movimentos*. Salvador: EDUFBA.

NORA, PIERRE. (1997), *Les lieux de mémoire*. (3 vols). Paris: Gallimard (Ed. Quarto).

(1993), *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Projeto História. São Paulo.

ORTIZ, FERNANDO (1996), *Los instrumentos de la música afrocubana*. 2ª ed. Madrid: Editorial Música Mundana Maqueda, S.L. 2 vols.

(1965) *La africanía de la música folklórica de Cuba*. La Habana: Editora Universitaria.

(1978) *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

MAYA RESTREPO, LUZ ADRIANA (2001), "Fiesta, corp-oralidad" y huellas de africanía". *Revista verbigracia* No. 5, Año V, Caracas, Venezuela.

PIAGET, JEAN E INHENDER BARBEL (1981), *Psicología del niño*. Madrid, Ediciones Morata.

MEIRELES, C. (1983) "Batuque, samba e Macumba: estudos de gesto e ritmo (1926-1934)", *FUNARTE/INF*, RJ.

PINHO WANDERLEY (1946), *História de um engenho do recôncavo: Matoim, Caboto e Freguesia, 1522-1944*. Rio de Janeiro, Livraria editora Zélio Valverde.

POLLAK, MICHAEL (1992), *Memória e identidade social*. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n.10, p. 200-212.

RAMOS ARTHUR (1951). *O Negro Brasileiro*. Companhia Editora Nacional. São Paulo.

(1974), *O Negro na civilização brasileira*, RJ, Civilização Brasileira.

ROCHA LORDELO, PETRY (2009), *O samba chula de cor e salteado em São Francisco do Conde/Ba: Cultura Populá e educação não escolá para além da(o) capitá*. Tese de mestrado em educação, UFBA

RYKER BANDEIRA DE ALENCAR, RÍVIA (2010). Tese de doutorado *O samba de roda na gira do patrimônio*. UNICAMP.

RODRIGUEZ, NINA (1932), *Os africanos no Brasil*. São Paulo: Cia. Editora Nacional

SABINO, JORGE, E LODY RAUL (2011). *Danças de matriz africana. Antropologia do movimento*. RJ, Editorial Pallas.

SALES NUNES (2002) ERIVALDO. *Cultura popular no recôncavo baiano: a tradição e a modernização no samba de roda*. Tese de mestrado em letras e

linguística. Salvador, Bahia.

SANDRONI, C. (2006) SANDRONI, C.; PIRES, J. (Org.) Samba de roda, patrimônio da humanidade. Salvador: Amaro, 2006. CD com livreto.

(2005) Questões sobre o dossiê do samba de roda. Registro e Políticas de salvaguarda para as Culturas Populares, Rio de Janeiro, Iphan, "Série Encontros e Estudos", n.6, p.45-53

SANTANA BARROS, JUDITH (2006), Saubara dos Cantos, Contos e Encantos.

SANTANA, SANTRO (2012). *Música e ancestralidade na Quixabeira*. Savador, Bahia, EDUFBA.

SANTOS, TELES JOCÉLIO (1995). *O Dono da Terra: O Caboclo nos candomblés da Bahia*. Salvador, Sarah Letras,

SANTOS MILTON. (1960) *A rede urbana do recôncavo*. Salvador: imprensa Oficial do Estado.

SARMIENTO, ALFREDO DE (1880), Os sertões D'África. (Apontamentos de viagem). Lisboa, Editora F.A. da Silva.

<https://archive.org/details/ossertesdafricaa00sarm>

SILVA ADAILTON (2006), *Relatos sobre o Jongo: reflexões e episódios de um pesquisador negro*. 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social)- Universidade de Brasília, Brasília,

SODRÉ, MUNIZ (1998), Samba, o dono do corpo. Rio de Janeiro: Muad, 1998.

TRINDADE SERRA, O, J. (1978) Tese Mestrado. "*Na trilha das crianças: os eres num terreiro de angola*", Brasília, UNB,

TYLOR, DIANA (2013), O arquivo e o repertório, Performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte, Editora Universidade Federal de Minas Gerais.

SCHECHNER, RICHARD (1994) Performance theory, revised and expanded edition. New York and London: Routledge.

SEVERI, CARLO (2007). Le principe de la chimière. Une anthropologie de la mémoire. Paris. Éditions Rue d'Ulm/Musée du Quai Branly.

VILSON CAETANO SOUSA JUNIOR (1997). Tese educação e religião: *Usos e abusos das mulheres de saia. Notas sobre a comida no terreiro de candomblé*. São Paulo, USP.

VYGOTSKY, (2001), Pensamiento y lenguaje. Madrid, Machado Litros

WACQUANT, LOÏC (2011). Habitus como assunto e ferramenta: reflexões

sobre tornar-se um boxeador. *Estudos de Sociologia*, Recife, UFPE, v. 2, n. 17, s/pp.

WADDEY, RALPH COLE (1981). Viola de Samba and Samba de Viola in the Recôncavo of Bahia (Brazil). *Latin American Music Review*, Vol 2, No 2. Pp 252-279. <http://es.scribd.com/doc/7057264/ART-1981-WADDEY-Samba-de-Viola-Reconcavo>

ZAMITH, ROSA MARIA (1995). "O Samba-de-Roda Baiano em Tempo e Espaço", In : *Revista Interfaces*, no 2 (1995) 53-66

ZECA LIGEIRO (2012) *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro, Mauad Editora.

(2011) *Corpo a Corpo. Estudo das performances brasileiras*. Editorial GARAMOND.

ZEMELMAN, HUGO (2003) *Los horizontes de la razón*. Madrid, Antrophos Editorial.