



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

**GABRIEL ALMEIDA DO VALLE**

**TEM JOVEM NO SAMBA DE RODA: “ESSE É O SAMBA  
CHULA JUVENTUDE DO IGUAPE, SOMOS FILHOS DO IGUAPE.  
ESSE É O SAMBA CULTURAL QUE NASCEU NA CASA DE SAMBA”**

Salvador

2020

**GABRIEL ALMEIDA DO VALLE**

**TEM JOVEM NO SAMBA DE RODA: “ESSE É O SAMBA  
CHULA JUVENTUDE DO IGUAPE, SOMOS FILHOS DO IGUAPE.  
ESSE É O SAMBA CULTURAL QUE NASCEU NA CASA DE SAMBA”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Música da Universidade Federal da Bahia – UFBA,  
como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre  
em Música.

Área de concentração: Etnomusicologia.

Orientadora: Profa. Dra. Angela Elisabeth Lühning

Salvador

2020

Ficha catalográfica elaborada pela  
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

V181 Valle, Gabriel Almeida do  
Tem jovem no samba de roda: "esse é o samba chula juventude do Iguape, somos filhos do Iguape. Esse é o samba cultural que nasceu na casa de samba" / Gabriel Almeida do Valle.- Salvador, 2020.  
154 f. : il. Color.

Orientador: Profa. Dra. Angela Elisabeth Lühning  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia.  
Escola de Música, 2020.

1. Etnomusicologia. 2. Samba de roda - Recôncavo (BA). 3. Música - Recôncavo (BA). 4. Cultura popular - Samba. I. Lühning, Angela, 1960-. II. Universidade Federal da Bahia. III. Título.

CDD: 780.89

**GABRIEL ALMEIDA DO VALLE**

**TEM JOVEM NO SAMBA DE RODA: “ESSE É O SAMBA  
CHULA JUVENTUDE DO IGUAPE, SOMOS FILHOS DO IGUAPE.  
ESSE É O SAMBA CULTURAL QUE NASCEU NA CASA DE SAMBA”**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música  
– Área de Concentração: Etnomusicologia -, Escola de Música, da Universidade Federal da  
Bahia.

Aprovada em 1º de outubro de 2020.

Banca Examinadora:

Angela Elisabeth Lühning – orientadora \_\_\_\_\_

Doutora em Etnomusicologia pela Freie Universität Berlin, Alemanha.

Universidade Federal da Bahia

Carlos Bonfim \_\_\_\_\_

Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade de São Paulo, Brasil.

Universidade Federal da Bahia

Francisca Helena Marques \_\_\_\_\_

Doutora em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo, Brasil.

Universidade Federal do Recôncavo Baiano

*Em memória de Ivan Barbosa,  
Liderança da comunidade de Santiago do Iguape e  
Grande incentivador deste trabalho.*

*Ao meu Pai Tempo, sempre.*

## AGRADECIMENTOS

Louvores a rainha das águas Iemanjá e ao glorioso Santiago do Iguape. Pelas travessias na Baía de Todos os Santos e pelo acolhimento nesse território de dores, cores, cheiros e sons. A partir dessas duas divindades estendo a minha gratidão profunda a todas as falanges espirituais que têm me concedido rodopios, encruzilhadas, caminhos e mergulhos – para fora e para dentro do meu Tempo.

Este trabalho é sobre sambadores e sambadeiras e por isso dedicado a eles e elas, especialmente à Seu Mundinho, Dona Maria, Mestre Domingos Preto, Seu Peru, Mauricio, Ramon, Jeremias, Tanta, Leo, Iuri, Mariana e a todos e todas ex-integrantes do grupo Juventude do Iguape. Obrigado por permitirem que eu alcance mais esta graduação e, principalmente, por me fazerem revisitar minhas perspectivas de vida, meus objetivos dentro do espaço acadêmico e por não me deixarem esquecer que *devagar também é pressa*. Vida longa ao Juventude do Iguape!

Gratidão à Associação de Sambadores e Sambadeiras do estado da Bahia; nas pessoas de Alexnaldo dos Santos, Wellington dos Santos, Any Manuela, Daiure Santos Monteiro, Guda Moreno, Djane Abalojí, Carlos Neves e Neném Calabar; estendo meus agradecimentos a todos os sambadores e sambadeiras que fazem parte desta Associação, um lugar de importantes articulações para toda a comunidade do samba de roda. Vida longa à Asseba!

Quando penso na jornada acadêmica que se iniciou em 2013, quando saí de Santo Antonio de Jesus, no Recôncavo Baiano, para morar em Salvador e estudar na Universidade Federal da Bahia, lembro com gratidão de tantas pessoas especiais que permanecem na caixinha de memórias afetivas que guardo no coração. Assumindo o risco dos esquecimentos, registro agradecimentos àquelas que tiveram presença luminosa e fundamental, especialmente, para o ciclo acadêmico que começou na iniciação científica e culmina nesta dissertação.

Gratidão à professora Suzane Lima Costa, do Instituto de Letras da UFBA, pelos largos sorrisos e receptividade no Núcleo de Estudos das Produções Autorais Indígenas (NEAI), minha primeira experiência de pesquisa na universidade, da qual lembro com muito carinho. À professora Adriana Miranda Pimentel, do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências professor Milton Santos (IHAC) da UFBA pelo acolhimento no projeto Juventudes

e Sustentabilidade na Reserva Extrativista do Iguape e pela generosidade ao compartilhar seus saberes acadêmico-científicos.

Agradeço ao professor Carlos Bonfim, do IHAC – UFBA, pela oportunidade de trabalhar no Festival Latitudes Latinas e de me aproximar um pouco desse projeto de extensão de tamanha potência; por ter me acolhido como orientando durante a minha passagem no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (POSCULT) da UFBA e por aceitar o convite de compor a banca de avaliação deste trabalho. Aproveito a deixa para agradecer também pela generosidade do professor e coordenador do POSCULT, Beto Severino, sempre solícito e interessado no andamento de minha pesquisa. Nas figuras de Carlos e Beto, registro toda minha gratidão ao IHAC e seu corpo de colaboradoras e colaboradores, um lugar de potentes reformulações epistemológicas e teórico-metodológicas, no qual tive a grande oportunidade de me graduar como Bacharel Interdisciplinar em Humanidades.

À professora e orientadora Angela Lühning por toda atenção e dedicação durante esse ciclo de formação no PPGMUS-UFBA, pelo olhar acolhedor, pelas infinitas indicações de leitura e, principalmente, pelos diálogos e reflexões durante as caminhadas aceleradas na Avenida Garibaldi, antes ou depois das aulas. Para mim é uma grande oportunidade conviver um pouco com sua presença tão brilhante, generosa e engajada com as demandas ao redor. Obrigado por me lembrar a importância de viver as perguntas.

Gratidão ao PPGMUS, nas pessoas da professora Flávia Candusso – tão solícita ao aceitar o convite para a banca de avaliação deste trabalho – e Maísa – sempre disponível para resolver as demandas burocráticas na secretaria do programa. A partir delas registro meus agradecimentos à Escola de Música da UFBA e a todo seu corpo de professoras, professores, estudantes, técnicos, técnicas, colaboradores e colaboradoras terceirizadas. Sigamos transformando esse espaço a partir das reflexões críticas sobre música e do diálogo com todas as sonoridades ao redor.

Gratidão especial às/aos colegas de turma no mestrado, pelas partilhas valiosas em sala de aula: Aishá, Katalina, Bruna, Ossimar, Thon, Andeson e Nininho, muito obrigado! A este último dedico um amor de longas datas que se fortalece a cada passo na vida acadêmica e no dia a dia de trocas fraternas. Gratidão também às/aos colegas do doutorado, aos quais agradeço nas pessoas de Laurisabel Silva e Marcos Santos, pessoas queridas com quem partilhei componentes curriculares, conversas, aprendizados e amizades leves.

Registro gratidão e afeto à professora Francisca Helena Marques, da Universidade Federal do Recôncavo Baiano, pelo olhar e pelo abraço, tão acolhedores quanto às águas do rio Paraguaçu. Satisfação imensa encontrar com esse ponto de luz e paz na minha jornada acadêmica. Na pessoa de Francisca agradeço a todos as/os integrantes do LEAA/Recôncavo, grupo de pesquisa e extensão do qual faço parte com muito orgulho e que tem possibilitado ampliar os meus horizontes de atuação enquanto etnomusicólogo.

Gratidão sempre à minha família amada, nas pessoas de Dona Neném (vovó), Dona Bete (mainha), Seu Neilton (painho), Fernanda (minha irmã-alma-gêmea), Nalu (Pequena Sereia), Tiago Zanette (meu irmão-alma-gêmea), Maeve (minha cumad'irmã e parceira musical), Flor (Pequena Caçadora) e Paulinha (super parceira neste trabalho).

Gratidão pelo amparo amoroso da minha família ancestral do terreiro Unzó Maiala, nas pessoas de minha Mametu Tandü, meu Pai Adroaldo Plácido, meu moxi Kacilecó e minha tatu Kalembe. Nzambi n'quatesa!

Por fim, agradeço ao CNPq por possibilitar a realização desta pesquisa.



VALLE, Gabriel Almeida do. **Tem jovem no samba de roda:** “Esse é o samba chula Juventude do Iguape, somos filhos do Iguape. Esse é o samba cultural que nasceu na Casa de Samba”. 161 f. il. 2020. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

## RESUMO

*Tem jovem no samba de roda: “Esse é o samba chula Juventude do Iguape, somos filhos do Iguape. Esse é o samba cultural que nasceu na Casa de Samba”* é um trabalho etnográfico, em perspectiva etnomusicológica, sobre práticas musicais juvenis do grupo de samba de roda Juventude do Iguape. A dissertação é fruto das convivências do pesquisador na comunidade quilombola de Santiago do Iguape, na zona rural do município de Cachoeira, no Recôncavo Baiano. Consiste na problematização do discurso generalizado que anuncia o desinteresse de jovens pelo samba de roda. No trabalho é proposta uma inversão dessa perspectiva através da transposição da afirmativa em questionamento: por que jovens se interessam pelo samba de roda? Através de depoimentos de sambadores e sambadeiras, dos relatos em diários de campo e de registros fotográficos buscou-se uma articulação entre as práticas musicais dos integrantes do grupo com abordagens conceituais sobre as categorias juventudes, identidade territorial e tradição, em perspectiva interdisciplinar. A pesquisa apresenta reflexões sobre as demandas e expectativas dos jovens em relação a continuidade da tradição musical, dos processos de patrimonialização da manifestação e do potencial da Associação de Sambadores e Sambadeiras do estado da Bahia como lugar de articulação política. Entre conflitos e paradoxos, a pesquisa ressalta que têm jovens no samba de roda, para os/as quais as energias, investimentos e políticas públicas devem ser direcionadas.

**Palavras-chave:** Samba de roda. Práticas musicais. Juventudes. Etnomusicologia.

VALLE, Gabriel Almeida do. **There are young people in the samba de roda:** “This is the samba chula Juventude do Iguape, we are children of Iguape. This is the cultural samba that was born at Casa de Samba ”. 161 pp. ill. 2020. Master Dissertation – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

## ABSTRACT

*There are young people in the samba de roda: “This is the samba chula Juventude do Iguape, we are children of Iguape. This is the cultural samba that was born at Casa de Samba ”* is an ethnographic work, from an ethnomusicological perspective, about youth musical practices of the samba de roda group Juventude do Iguape. The dissertation is the result of the researcher's coexistence in the quilombola community of Santiago do Iguape, in the rural area of the municipality of Cachoeira, in the Recôncavo Baiano. It consists of problematizing the generalized discourse that announces the disinterest of young people towards samba de roda. The work proposes an inversion of this perspective through the transposition of the statement in question: why are young people interested in samba de roda? Through testimonies by sambadores and sambadeira, reports in field diaries and photographic records, an attempt was made to articulate the musical practices of the members of the group with conceptual approaches on the categories of youth, territorial identity and tradition, in an interdisciplinary perspective. The research presents reflections on the demands and expectations of young people in relation to the continuity of the musical tradition, the processes of patrimonialization of the manifestation and the potential of the Association of Sambadores and Sambadeiras of the state of Bahia as a place of political articulation. Between conflicts and paradoxes, the research points out that there are young people in samba de roda, towards whom the energies, investments and public politics must be directed.

**Keywords:** Samba de roda. Musical practices. Youths. Ethnomusicology.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>Caminho</i> .....	11
Figura 2 – Zara Tempo .....	13
Figura 3 – Interdisciplinaridades no manguezal .....	16
Figura 4 – Encontro-reunião na Asseba .....	19
Figura 5 – Dissertando com o Juventude do Iguape .....	35
Figura 6 – Glorioso Santiago .....	37
Figura 7 – Fé no plural .....	38
Figura 8 – Rede de resistências .....	39
Figura 9 – Praça dos Pescadores .....	43
Figura 10 – Santiago é minha terra .....	51
Figura 11 – Memórias vivas do samba chula .....	53
Figura 12 – Onde tudo acontece .....	56
Figura 13 – Onde tudo acontece .....	57
Figura 14 – Mestre Mundinho do Iguape .....	61
Figura 15 – Primeira formação .....	63
Figura 16 – Ensaiando chulas e toques .....	65
Figura 17 – Os ensaios antes .....	66
Figura 18 – Um iniciante no Juventude .....	67
Figura 19 – São Cosme, Vunji ou Ibeji? .....	74
Figura 20 – From Recôncavo ou da Bahia? .....	84
Figura 21 – Geração e Juventude .....	115
Figura 22 – Olhando e gravando .....	119
Figura 23 – Roda de samba-conversa .....	124
Figura 24 – Mestres e mirins .....	125
Figura 25 – Encontros de sambas mirins .....	126
Figura 26 – Samba de caruru na sala .....	127
Figura 27 – Samba de caruru no palco .....	128
Figura 28 – ASSEBA E LEAA .....	137

Figura 29 – Projetando demandas .....	139
Figura 30 – Tem jovem no samba de roda .....	140

### **LISTA DE MAPAS**

Mapa 1 – Santiago do Iguape no Recôncavo Baiano .....	42
---	----

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABET	Associação Brasileira de Etnomusicologia
ASCMAFB	Associação Chegança dos Marujos Fragata Brasileira
ASSEBA	Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia
CAHL	Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo Baiano
CCAB	Centro de Ciências Agrárias, Ambientais e Biológicas da Universidade Federal do Recôncavo Baiano
CECVI	Cultura do Vale do Iguape
CFCP	Coordenação de Folclore e Cultura Popular
COGEPROM	Coordenação Geral de Apoio e Promoção do Patrimônio do Instituto Nacional do Patrimônio Artístico e Nacional
CPDA	Programa de Pós-Graduação de Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
CQBVI	Conselho Quilombola da Bacia e Vale do Iguape
FUNARTE	Fundação Nacional das Artes
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
ICTM	Internacional Council for Tradicional Music
IHAC	Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos da Universidade Federal da Bahia
INRC	Inventário Nacional de Referências Culturais
IPAC	Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
LEAA	Laboratório de Etnomusicologia, Antropologia e Audiovisual do Recôncavo Baiano
MDA	Ministério do Desenvolvimento Agrário
NEAD	Núcleo de Estudos Agrários e Desenvolvimento Rural da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

ONU	Sistema da Organização das Nações Unidas
PNPCT	Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais
PNPI	Programa Nacional do Patrimônio Imaterial
PPGMUS UFBA	Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia
RESEX IGUAPE	Reserva Extrativista do Iguape
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFRB	Universidade Federal do Recôncavo Baiano
UFRRJ	Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
1.1	CAMINHO: POR CAUSA DE UM SAMBA DE CARURU .....	9
1.2	REENCONTROS DE UM PESQUISADOR INICIANTE .....	13
1.3	ANTES DE CONTINUAR: QUEM VOS FALA? .....	19
1.4	DE UMA AFIRMAÇÃO PARA QUESTÕES DE PESQUISA .....	23
1.5	<i>DEVAGAR TAMBÉM É PRESSA</i> : ASPECTOS METODOLÓGICOS .....	26
1.6	UM ADENDO: FRUSTRAÇÃO PANDÊMICA .....	33
<b>2</b>	<b>LOUVORES A SANTIAGO DO IGUAPE</b> .....	36
2.1	A COMUNIDADE .....	42
2.2.	O SAMBA DE RODA .....	47
2.3	MESTRE DOMINGOS PRETO E O GRUPO GERAÇÃO DO IGUAPE ..	48
2.4	SEU MUNDINHO E A CASA DE SAMBA .....	54
2.5	O JUVENTUDE DO IGUAPE .....	62
<b>3</b>	<b>ENTRANDO NA RODA: ENTRE CARURUS, CHULAS, CORRIDOS E POLÍTICAS PATRIMONIAIS</b> .....	71
3.1	DOS SAMBAS DE CARURU AOS GRUPOS DE SAMBA DE RODA .....	72
3.2	ESSE SAMBA É CHULA OU CORRIDO? .....	77
3.3	ACADÊMICAS E ACADÊMICOS NA RODA .....	80
3.4	CONTEXTOS, CONCEITOS E CONTRADIÇÕES NO REGISTRO E PROCLAMAÇÃO DO SAMBA DE RODA .....	85
3.5	<i>SAMBA DE CULTURA</i> : O SAMBA DE RODA COMO PATRIMÔNIO IMATERIAL .....	91
3.6	PUBLICAÇÕES E PARADOXOS NO PÓS-PATRIMONIALIZAÇÃO .....	97
<b>4</b>	<b>TEM JOVEM NO SAMBA DE RODA: PRÁTICAS MUSICAIS DO GRUPO JUVENTUDE DO IGUAPE</b> .....	105
4.1	TERRITÓRIO, JUVENTUDES E TRADIÇÃO .....	105
<b>4.1.1</b>	<b>Identidade territorial: “Somos filhos do Iguape”</b> .....	106
<b>4.1.2</b>	<b>Juventude e juventudes: rural e tradicional</b> .....	108
4.2	APRENDIZADOS, CARURUS E CHULAS AUTORAIS: PONTOS DE OBSERVAÇÃO .....	114
<b>4.2.1</b>	<b><i>Olhando e gravando</i>: trocas de conhecimentos entre Juventude e Geração</b> .....	114

<b>4.2.2</b>	<b>Encontros e oficinas: jovens sambadores e sambadeiras entre si e entre adultos .....</b>	<b>121</b>
<b>4.2.3</b>	<b>Onde tocam e o que escutam: do samba de caruru ao paredão .....</b>	<b>127</b>
<b>4.2.4</b>	<b>“Andorinha”, “Vou estudar” e “Santiago do Iguape”: chulas autorais ..</b>	<b>131</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS: O SAMBA NOVO DO RECÔNCAVO ...</b>	<b>135</b>
<b>6</b>	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>141</b>
<b>7</b>	<b>ANEXO A – Declaração de pesquisa .....</b>	<b>150</b>
	<b>ANEXO B – Chulas autorais .....</b>	<b>151</b>



## 1 INTRODUÇÃO

Esse trabalho é fruto do que experienciei entre 2015 e 2020 em Santiago do Iguape e outras localidades do Recôncavo Baiano. Retalhos de histórias costurados em uma narrativa etnográfica e musical viva e pulsante que conta sobre mestres, mestras e jovens sambadores e sambadeiras. Também fala sobre mim, sobre o que foi e o que está por vir. Tudo isso por causa de um samba de caruru.

### 1.1 CAMINHO: POR CAUSA DE UM SAMBA DE CARURU

O ritmo acelerado do samba de roda pode ser ouvido à distância, as vozes adolescentes entoam chulas, as mãos firmes mantêm a pulsação rítmica e o balanço dos corpos demonstra que o gingado está muito além dos pés. Ítalo (tamborim), Diego (triângulo), Ramon (atabaque), Mauricio (voz/pandeiro), Bajão (pandeiro), Jeremias (voz e pandeiro) e Tanta (marcação) estão sentados num banco de madeira colocado sobre o palco de cimento. Os garotos ensaiam diante do olhar atento de Mundinho que está sentado, como de costume, ao lado direito do salão da Casa de Samba do Iguape, próximo a aparelhagem de som, segurando uma pasta cheia de papéis. O Mestre do grupo está atento a forma que os garotos executam os instrumentos e, principalmente, no modo como as duplas de parselhas gritam e respondem as chulas. Os meninos tocam um samba e outro, sem intervalos, e em alguns momentos Maurício dispara ao microfone “Esse é o samba chula Juventude do Iguape, somos filhos do Iguape. Esse é o samba cultural que nasceu na Casa de Samba”.

Uma das filhas de Mundinho adentra o salão e vai até a frente do palco, samba miudinho de um lado ao outro, numa saudação aos jovens tocadores. Mas, Mauricio interrompe bruscamente o samba, insatisfeito com a forma que o grupo está tocando, acha que o som está *embolado*, mal tocado. A interrupção não agradou, Mundinho se levantou e esbravejou que não se para de tocar enquanto alguém samba no salão, os outros integrantes do grupo também reclamam da atitude de Mauricio, a jovem sambadeira que deslizava sobre os pés se retira envergonhada. Um clima tenso se instala e o ensaio estava prestes a acabar por conta da confusão.

Mas o telefone celular de Tanta toca no meio da discussão e ele pede silêncio para escutar quem fala do outro lado da linha. A pessoa quer saber se o grupo pode *fazer um samba* no caruru de Santa Bárbara que está acontecendo naquele momento, Tanta consulta os companheiros que prontamente respondem que sim! A confusão por conta da interrupção no

samba logo foi esquecida e rapidamente cada um recolheu seu instrumento musical, em poucos minutos o grupo já caminhava em direção a entrada principal de Santiago do Iguape, cada qual com seu instrumento.

Depois de seguir uns 200 metros pela estrada entramos numa rua sem calçamento, casas pequenas e pessoas sentadas à porta. De longe se via o movimento na casa onde acontecia o caruru, a comida estava pronta, as pessoas já tinham rezado para a Santa, o elemento que faltava para o evento ficar completo acabara de chegar, o samba.

Os meninos adentraram a pequena casa de paredes verdes, cortinas roxas separavam a pequena sala da cozinha, de onde emanava um cheiro maravilhoso; dava para ouvir o barulho dos pratos e panelas que eram organizados pelas anfitriãs do caruru. Sentados em um sofá vermelho de três lugares estavam Cebolinha e Domingão, dois sambadores antigos da comunidade, ex-integrantes do grupo de Samba de Roda Geração do Iguape que, com seus pandeiros em mãos e garrafa de cachaça ao lado, aguardavam a chegada dos garotos para formar o samba.

Em meio ao samba chula acelerado, típico dos sambadores de Santiago do Iguape, os/as convidados dançam enquanto o caruru é servido pelas anfitriãs. Quem não consegue achar um lugar na sala, se ajeita na varanda ou expia pela pequena janela o fervor do samba de roda. Por cerca de duas horas os jovens sambadores gritam chulas que são respondidas pelos sambadores mais experientes e vice-versa, se desafiam em fraseados de pandeiro, se divertem e até se irritam com certos sotaques em forma de chulas carregadas de sarcasmo.

Fiquei extasiado em alguns momentos com a riqueza daquele acontecimento, com a energia que girava naquela casa, com a vivacidade dos sambadores que tocavam sem exaustão. Foi a primeira vez que participei de um samba de caruru, comi, bebi, toquei e me dei conta que um instigante caminho de pesquisa se apresentava para mim naquele instante.<sup>1</sup>

\*\*\*

---

<sup>1</sup> Trecho do diário de campo de 15.12.2015.

**Figura 1** – *Caminho* - Santiago do Iguape, 2015



Fotógrafo: Gabriel Almeida do Valle

O grupo de samba de roda Juventude do Iguape é formado, atualmente, por seis jovens sambadores da comunidade quilombola de Santiago do Iguape: Mauricio Ferreira, Ramon Ferreira, Jeremias do Rosário, Josevan dos Santos, Hitalo Santos e Leandro de Jesus. O grupo é fruto de um trabalho realizado por Raimundo Falcão Ferreira, mais conhecido como Seu Mundinho, que entre suas várias demandas assumiu a responsabilidade de manter viva a tradição musical do samba de roda. Há cerca de dez anos Seu Mundinho vem formando uma nova geração de tocadores e cantadores que, por sua vez, receberam a missão de dar continuidade ao legado de sambadores antigos de Santiago do Iguape, como é o caso do Mestre Domingos Preto.

Os jovens assumiram a responsabilidade com compromisso e persistência, mas, isso não significa que não existam contradições e disputas diversas nesses processos de transmissão de conhecimentos, afinal, é uma geração que vive em um mundo cada vez mais interconectado, no qual as informações transitam rapidamente e o vai e vem das trocas culturais é praticamente incontrolável.

Desde 2004 o samba de roda, de forma geral, tem passado por uma série de processos de transformações geradas principalmente pelas políticas patrimoniais implementadas no Brasil a partir de 2003. Uma dessas transformações foi justamente a maior movimentação de grupos formados por jovens sambadores e sambadeiras que trazem consigo o compromisso com a continuidade da manifestação e ao mesmo tempo nutrem expectativas de inovação e reinvenção das ditas tradições do samba de roda. Assim é com o Juventude do Iguape.

O movimento realizado neste trabalho é o de olhar para algumas práticas musicais desses e dessas jovens, principalmente nos contextos mais específicos de Santiago do Iguape, mas também, para situações e experiências vivenciadas em outros contextos nos quais as opiniões e expectativas de sambadores e sambadeiras adultas nos ajudam a pensar sobre os caminhos que o samba de roda tem percorrido enquanto manifestação cotidiana, residencial, religiosa, e também, como produto midiático, bem cultural patrimonializado e objeto de políticas públicas.

O trabalho parte das minhas impressões e vivências como pesquisador, portanto do lugar social do qual eu enuncio as reflexões: homem branco e cisgênero; o que por si limita as análises. Foi na perspectiva engajada da etnomusicologia brasileira que encontrei um alicerce possível para realizar, de maneira digna e ética, a pesquisa.

A dissertação é sobre samba de roda e juventude e os debates são interdisciplinares e multirreferenciais, alicerçados nas práticas musicais de jovens sambadores e sambadeiras que instigam reflexões e alertam para necessidades de serem atendidos e atendidas em suas demandas cotidianas.

Que seja uma contribuição útil para o caminhar das novas gerações do samba de roda.

## 1.2 REENCONTROS DE UM PESQUISADOR INICIANTE

*Do Recôncavo para o Recôncavo*  
*Paisagens sonoras, travessias, memórias*  
*Do Recôncavo para o Recôncavo*  
*Caminhos, encruzilhadas, fé*  
*Do Recôncavo para o Recôncavo*  
*Das rítmicas afro-baianas às disritmias neocoloniais*  
*Do Recôncavo para o Recôncavo*  
*Santo Antonio, Bombogira, Nkossi, Tempo,*  
*Bamburucema, Kayala, Dandalunda, Zumbarana,*  
*São Tiago do Iguape*  
*Do Recôncavo para o Recôncavo*  
*Paisagens sonoras, travessias, projeções*  
*Do Recôncavo para o Recôncavo<sup>2</sup>*

**Figura 2** – *Zara Tempo*, Porto de Santiago do Iguape, 2018



Fotógrafo: Gabriel Almeida do Valle

<sup>2</sup> Poema escrito para a *performance* musical apresentada em uma das etapas da seleção de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA.

Em meados do ano de 2015 estive pela primeira vez na comunidade de Santiago do Iguape, na oportunidade eu começava minhas experiências como pesquisador de iniciação científica no projeto *Juventudes e Sustentabilidade na Reserva Extrativista do Iguape*, um projeto de caráter interdisciplinar que surgiu de uma parceria entre o Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos (IHAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e os Centros de Ciências Agrárias, Ambientais e Biológicas (CCAB) e de Artes, Humanidades e Letras (CAHL) da Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB).

O projeto tinha como objetivo geral conhecer a realidade sociocultural, econômica e política da Reserva Extrativista do Iguape (Resex Iguape<sup>3</sup>) na perspectiva de jovens locais (BATISTA; PIMENTEL, 2016, p.160), para isso foram empregadas metodologias de pesquisa diversificadas (no âmbito da antropologia, sociologia, ciência política, comunicação, ciências biológicas, ciências da saúde e das artes) aplicadas por estudantes, professores e professoras de áreas do conhecimento diversas, como Ciências Sociais, Geografia, Comunicação, Bacharelado Interdisciplinar em Saúde, Bacharelado Interdisciplinar em Humanidades, Engenharia de Pesca, Engenharia Florestal. O projeto funcionava em núcleos, com equipes atuando em duas comunidades quilombolas da Resex Iguape - São Francisco do Paraguauçu e Santiago do Iguape – e previa algumas linhas de ação, nas quais eu estava diretamente envolvido, a saber: o inventário das formas de organização e participação social de jovens, e, a identificação das expressões e bens culturais com envolvimento de jovens.

De 2015 a 2017 pude acompanhar, participar, registrar e sistematizar atividades artístico-culturais com ampla participação de jovens em Santiago do Iguape: capoeira, bandas de música, teatro, quadrilhas juninas, fanfarras, blocos de rua, feira de cultura e samba de roda. Foram muitas horas de trabalho de campo dedicadas a ensaios, entrevistas com a coordenação e com jovens integrantes dos grupos, participação em atividades e eventos locais e em comunidades vizinhas, rodas de capoeira, partidas de futebol na quadra da praça

---

<sup>3</sup> A Reserva Extrativista Marinha da Baía do Iguape foi criada através de um Decreto de 11 de agosto de 2000. Está situada entre os municípios de Maragogipe e Cachoeira, Estado da Bahia, uma área aproximada de 8.117,53ha (oito mil, cento e dezessete hectares e cinquenta e três centiares), em terrenos de manguezais e de águas internas brasileiras. A Resex Iguape é categorizada como uma Unidade de Conservação de Uso Sustentável e foi criada com o objetivo de garantir a exploração auto-sustentável e a conservação dos recursos naturais renováveis tradicionalmente utilizados pela população extrativista da área (BRASIL, 2000). Mais informações em: <http://www.icmbio.gov.br/portal/resex-marinha-da-baia-do-iguape?highlight=WyJyZXNleCIslmlndWFwZSJd>.

principal, aniversários, carurus, eventos político-partidários, banhos de maré e de cachoeira e longas conversas em frente à *Casa de Samba do Iguape*.

Vale ressaltar que além do contato com a comunidade e suas diversas práticas, o que por si já representou uma experiência fundamental na minha vida pessoal, acadêmica e profissional, a possibilidade de inserção na iniciação científica no âmbito da graduação, no contexto de um grupo de pesquisa interdisciplinar e interinstitucional possibilitou a construção de um percurso acadêmico que se desenvolve até aqui, desde as atividades de campo, encontros semanais do grupo de pesquisa, elaboração de relatórios, participação em eventos acadêmicos; até desdobramentos imprevistos inicialmente, como é o caso da continuidade de relações com a comunidade, elaboração de um anteprojeto de mestrado e produção desta dissertação.

Durante todo o tempo fui movido a estar na iniciação científica por conta dos meus interesses musicais, enquanto baterista e percussionista nascido no Recôncavo Baiano – na cidade de Santo Antônio de Jesus, onde vivi até os 26 anos de idade –, porém, afastado desde criança de muitas práticas artístico-culturais consideradas tradicionais da região. O ingresso na universidade pública e a possibilidade de participar de uma pesquisa social, felizmente, foi o que me (re)conectou ao que sempre estive tão perto e tão longe de mim.

A imagem a seguir registra um dos momentos em que estudantes da UFBA e UFRB colocaram os pés no manguezal juntamente com moradores e moradoras da comunidade quilombola de São Francisco do Paraguaçu para experimentar outros conhecimentos possíveis, numa tentativa de aproximação respeitosa com formas diversas de aprender, num ambiente que expande a ideia de construção de ciência dentro dos muros de instituições universitárias. Não que entrar no mangue tenha sido por si só o suficiente, mas, sem dúvidas, foi um momento-ritual fundamental para sentir a energia vital da lama e aguçar a percepção para novos caminhos.

Nem sempre o caminho acadêmico é linear ou mesmo o mais interessante para muitos e muitas estudantes, mas, chamo atenção para a importância da dimensão da pesquisa na graduação, juntamente com o ensino e a extensão, no âmbito das universidades públicas um tripé fundamental que interconecta a universidade com o mundo ao seu redor e que precisa ser fortalecido e não desvalorizado como podemos observar no contexto político brasileiro atual, no qual prevalecem os cortes de verbas públicas no campo da educação e mais especificamente na área da pesquisa científica, bem como um discurso rasteiro e

criminoso sobre a pertinência da produção científica, principalmente no campo das ciências humanas e das artes.

**Figura 3** – *Interdisciplinaridades* no manguezal da Resex Iguape, 2015



Fotógrafo: Gabriel Almeida do Valle

Enquanto pós-graduando reconheço a importância basilar da iniciação científica na minha trajetória acadêmica até então. Foi justamente como pesquisador iniciante que acompanhei as práticas de cinco grupos da comunidade de Santiago do Iguape, que contavam com intensa participação de jovens: *Os Bantos*, *Quadrilha Junina Raízes do Iguape*, *Grupo de Capoeira Quilombo do Iguape*, *Quadrilha Junina Girassol do Iguape* e de forma mais próxima e contínua, o grupo que provocou esta dissertação, o *Samba de Roda Juventude do Iguape*.

A aproximação e convivências com integrantes do Juventude do Iguape fez com que eu voltasse meus interesses de pesquisa para as práticas musicais do grupo e,



consequentemente, me aproximasse do universo mais amplo do samba de roda; primeiro, conhecendo outros sambadores e sambadeiras em Santiago do Iguape e, posteriormente, grupos de localidades diversas, passando então a tomar conhecimento da existência de uma nova geração de sambadores e sambadeiras atuando em grupos conhecidos como *sambas mirins*.

A fase seguinte foi de mergulho no referencial bibliográfico sobre o samba de roda para uma compreensão mais aprofundada das principais características históricas da manifestação, os processos de patrimonialização e uma ampliação sobre os contextos de enfraquecimento da manifestação, colocados como justificativas para o registro e proclamação do samba de roda como patrimônio cultural imaterial nacional e internacional. O contato com o Dossiê *Samba de Roda do Recôncavo Baiano* (2006), as conversas com Mestres, Mestras, coordenadores e coordenadoras de grupos, paralelas às vivências com integrantes do *Juventude do Iguape* despertaram as primeiras questões de pesquisa, relacionadas especificamente ao discurso generalizado sobre o *desinteresse das novas gerações pelo samba de roda*.

Mesmo com a finalização do projeto de iniciação científica no ano de 2017 as convivências com os jovens sambadores de Santiago do Iguape não cessaram, pelo contrário, se desdobraram em outras atividades, como oficinas<sup>4</sup> e elaboração de projetos<sup>5</sup>. As transcrições das entrevistas, os registros em diários de campo, as fotografias e gravações audiovisuais realizadas durante a iniciação científica despertaram instigantes percepções que aos poucos foram desdobrando-se em questões de pesquisa, posteriormente potencializadas por discussões no âmbito da Etnomusicologia Brasileira e por fim formatadas em um projeto de mestrado.

Outra experiência fundamental nesta curta jornada de pesquisador iniciante se deu já no âmbito da pós-graduação, nos primeiros meses enquanto mestrando do PPGMUS-UFBA. No dia 15 de novembro de 2018 me desloquei até a cidade de Santo Amaro da Purificação para um encontro com Alexnaldo dos Santos, coordenador geral da Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (Asseba), para o qual eu entregaria a declaração de minha pesquisa de mestrado, no intuito de que a Associação tivesse ciência da

---

<sup>4</sup> Em outubro de 2018 foi realizada a Oficina *Desenhando o Samba de Roda* na escola municipal Pedro Paulo Rangel.

<sup>5</sup> Em 2019 foi elaborado e aprovado o projeto *Na Roda: dialogando com a juventude sambadeira de Santiago do Iguape* através do edital de seleção de projetos nº 001/2019 da Secretaria Municipal de Cultura e Turismo do município de Cachoeira-BA.

minha atuação enquanto pesquisador junto a um grupo de samba de roda. O encontro, que até então abordaria questões de uma postura ética para com a Asseba e com o grupo Juventude do Iguape, logo tornou-se uma parceria de trabalho.

Quando cheguei ao Centro de Referência do Samba de Roda, também conhecido como Casa de Samba de Santo Amaro, me deparei com uma reunião no salão principal na qual estavam reunidas mestras, mestres e outras figuras importantes para o samba de roda que discutiam sobre um novo convênio entre a Asseba e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Tratava-se do projeto *Samba de Roda, Patrimônio Imaterial da Humanidade: 10 anos de salvaguarda e conquistas*, um instrumento utilizado pelo Iphan para avaliar e validar os títulos concedidos a manifestações culturais após 10 anos de seus registros como patrimônio imaterial. No caso do samba de roda, já haviam se passado quatorze anos do registro como Patrimônio Cultural Imaterial e por uma série de questões burocráticas e orçamentárias o projeto ainda não havia sido realizado.

Confesso que levei um susto quando cheguei à Casa de Samba e me deparei com tantas pessoas, mas puxei uma cadeira e sentei em um dos cantos para assistir a discussão. De imediato senti vontade de participar do projeto, que envolvia pesquisa de campo em diversas localidades, criação de um acervo, publicação de um catálogo e gravação de um filme. Todas as etapas do projeto seriam protagonizadas pelos próprios sambadores e sambadeiras, desde a pesquisa e campo até a elaboração dos produtos finais do projeto. Ao final da reunião em diálogo com Alexnaldo, além de entregar a declaração de pesquisa também me coloquei à disposição para colaborar no projeto; logo em seguida fui apresentado a professora da UFRB e coordenadora do Laboratório de Etnomusicologia, Antropologia e Audiovisual (LEAA), Francisca Helena Marques, que era a coordenadora de pesquisa do projeto. O acolhimento e afeto foram imediatos e recíprocos.

No dia seguinte eu já estava na cidade de Cachoeira participando de uma formação junto com sambadores e sambadeiras na sede do Núcleo de Documentação do Recôncavo (NUDOC) – órgão ligado à UFRB – e algumas semanas depois fui a campo junto com a equipe de articulação e registro audiovisual na região do Vale do Iguape. O trabalho de campo seguiu no mês de dezembro com viagens para as cidades e distritos de Cachoeira, São Felix, Maragogipe e Conceição do Almeida. Ao longo do ano de 2019, já registrado como integrante do LEAA, tive a oportunidade de participar de reuniões de avaliação das atividades de pesquisa, cursos de formação, bem como encontros do Conselho criado para elaborar o

novo Plano Integrado de Salvaguarda do Samba de Roda, válido para os próximos dez anos após a finalização do projeto de revalidação do título da manifestação.

Esses encontros, experiências e trocas muito preciosas, desde a iniciação científica, vivências com os sambadores do Juventude do Iguape até a minha inserção no projeto de revalidação e no LEAA constituem a minha carreira inicial como pesquisador e foram desenvolvidas com muito respeito e afeto nesta dissertação.

**Figura 4** – Encontro-reunião na ASSEBA. Santo Amaro-BA, 2018



Fotógrafo: Gabriel Almeida do Valle

### 1.3 ANTES DE CONTINUAR: QUEM VOS FALA?

*“[...] falar a partir de lugares é também romper com essa lógica de que somente os subalternos falem de suas localizações, fazendo com que aqueles inseridos na norma hegemônica sequer se pensem. Em outras palavras, é preciso, cada vez mais, que homens brancos cis estudem branquitude, cisgeneridade, masculinos.”*  
(RIBEIRO, Djamil, 2017, p.86)

Eu sou um homem branco e cisgênero. Busco constantemente alargar a minha consciência e percepções sobre os lugares de privilégio que ocupo na estrutura social da qual faço parte. Compreendo que o meu fenótipo e minha identidade de gênero me colocam,

automaticamente, no topo de uma cadeia de opressão que define os níveis de acesso a emprego, educação, saúde, bem-estar e a própria possibilidade de permanecer vivo.

Escrever sobre desigualdades sociais geradas pelo racismo, sexismo, classismo, homofobia, transfobia e tantas outras formas de preconceito e opressão não causa nenhum deslocamento na posição que ocupo socialmente, muito menos, me livra de ocupar um espaço de privilégio garantido historicamente a pesquisadores e pesquisadoras brancos e brancas, que é o de desenvolver estudos acadêmicos a partir do *negro-tema* (RAMOS, 1995). No meu caso, um pesquisador branco observando, vivenciando e refletindo sobre práticas musicais de jovens negros em uma manifestação cultural afro diaspórica. Tal lugar não é confortável para mim, muito pelo contrário, a decisão de levar a cabo este trabalho está diretamente ligada ao compromisso e respeito que assumi com sambadores e sambadeiras que me acolheram nessa trajetória e que concordaram e, em alguns casos, aguardavam o desenvolvimento da pesquisa.

A filósofa Ribeiro (2017) ensina que assumir um posicionamento social, registrar a partir de qual lugar se fala/escreve é um comportamento que está diretamente ligado a busca por humanidade, relacionada à luta contra as desigualdades e que tal luta não deve ser apenas dos indivíduos pertencentes a grupos historicamente discriminados. O registro do meu lugar de fala é, portanto, uma provocação epistêmica ao *modus operandi* de grande parte das pesquisas acadêmicas no Brasil, inclusive, no campo da etnomusicologia brasileira – onde me situo como pesquisador –, tão marcado ainda pela pouca problematização dos conceitos de *lugar de fala* e, principalmente, de *branquitude*.

No Brasil os estudos sistemáticos sobre branquitude são bastante recentes e datam do início do século XXI.

Como demonstrou o pesquisador Lourenço Cardoso (2008, 2010 e 2014), no Brasil os estudos sobre branquitude emergiram de forma mais sistemática a partir do ano 2000. O levantamento desses estudos indica as áreas do conhecimento que, primeiramente, preocuparam-se com o tema (sociologia, psicologia social e comunicação social). Os primeiros intelectuais que se ocuparam em entender o papel da identidade branca nas relações sócio-raciais em nossos país foram Alberto Guerreiro Ramos, Edith Piza, César Rossato e Verônica Gesser, Maria Aparecida Bento e Liv Sovik. (SILVA, 2017, p.25)

Ainda segundo a pesquisadora supracitada, mesmo que o conceito de branquitude não seja homogêneo e possa sofrer conformações a partir de diferentes contextos, é possível sumariar da seguinte maneira:

[...] a branquitude é um construto ideológico, no qual o branco se vê e classifica os não brancos a partir de seu ponto de vista. Ela implica vantagens materiais e simbólicas aos brancos em detrimento dos não-brancos. Tais vantagens são frutos de uma desigual distribuição de poder (político, econômico e social) e de bens materiais e simbólicos. Ela apresenta-se como norma, ao mesmo tempo em que como identidade neutra, tendo a prerrogativa de fazer-se presente na consciência de seu portador, quando é conveniente, isto é, quando o que está em jogo é a perda de vantagens e privilégios. (Ibid., p.27)

Cabe a nós, brancos/as, assumir nossa racialização e estarmos atentos/as para o erro, que vem sendo historicamente cometido, de nos protegermos atrás de uma carreira profissional engajada em lutas antirracistas ou em nossas inserções em espaços (artísticos, religiosos, familiares, acadêmicos etc.) afro diaspóricos ou com presença e protagonismos de pessoas negras ou indígenas. Muitas vezes, por conta destas inserções, “esquecemos” - comodamente - do nosso fenótipo e do *status* social em que ele nos põe automaticamente, para novamente usufruirmos dos privilégios oriundos da branquitude, que nos mantêm historicamente no lugar de privilegiados/as-opressores/as.

Mas o Brasil não é um país miscigenado? Tem branco/a no Brasil? De fato, ser branco tem significados contextualizados de acordo com os diferentes lugares onde se manifesta. Contudo, Sovik (2004, p.366) nos ajuda a compreender o que consensualmente define ser branco/a no Brasil: “[...] ser branco exige pele clara, feições europeias, cabelo liso; ser branco no Brasil é uma função social e implica desempenhar um papel que carrega em si uma certa autoridade ou respeito automático, permitindo trânsito, eliminando barreiras.”

Vale ressaltar que esta dissertação, de fato, não tem como temática central, nem a intenção de alcançar a profundidade necessária nas discussões para a produção de um conhecimento sobre as relações raciais, contudo, não há como pensar ou produzir conhecimento científico no Brasil – sobretudo sobre uma manifestação afro-brasileira – sem levar em consideração toda a estrutura racial alicerçada a partir dos processos de colonização euro-ocidental e que se desdobra violentamente sobre a população negra e povos indígenas há mais de quatrocentos anos.

A discussão racial torna-se necessariamente mais complexa quando operamos a reflexão a partir da abordagem interseccional, proposta pelo feminismo negro, que atravessa à análise questões de gênero e classe; sem perder de vista que *raça* é uma categoria imprescindível (AKOTIRENE, 2018). Carla Akotirene nos ensina que

A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado – produtores de avenidas identitárias onde mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais. (Ibid., p.14)

Diante dessas reflexões, não registrar o meu lugar de fala seria seguir um caminho comum, uma opção cômoda de adotar uma *branquitude invisível*<sup>6</sup>, como se o fato de eu ser um pesquisador branco escrevendo sobre uma prática musical negra não tivesse nenhum impacto ou não gerasse limitações sobre o conhecimento produzido. Conforme a pesquisadora Laborne (2017, p.100)

O ponto fundamental aqui é o lugar de enunciação, a localização sexual, racial, de classe e de gênero do enunciador. A desconexão entre a posição do sujeito que enuncia e o lugar de enunciação conseguiu produzir nas ciências ocidentais um mito universal que encobre o lugar de quem fala e sua localização epistêmica nas estruturas de poder.

Consciente dos meus privilégios oriundos da minha condição racial e potencializados pela minha identidade de gênero registro minha identidade marcada racialmente e socialmente como branca; inclusive é o privilégio da branquitude que dá a opção de que eu me identifique racialmente neste texto. Tal identificação é um esforço de exercer minha capacidade de autorreflexão, denominada pelo pesquisado Cardoso como *branquitude crítica*. Nas palavras do autor, que é um dos principais teóricos da branquitude no Brasil

Os privilégios que resultam do pertencimento a um grupo opressor é um dos conflitos a serem enfrentados, particularmente, pelos brancos anti-racistas. Esse conflito pessoal tende a emergir no momento em que se visibiliza a identidade racial branca. Desta forma, a branquitude crítica segue mais um passo em direção à reconstrução de sua identidade racial com vistas à abolição do seu traço racista, mesmo que seja involuntário, mesmo que seja enquanto grupo. A primeira tarefa talvez seja uma dedicação individual cotidiana e, depois, a insistência na crítica e autocrítica quanto aos privilégios do próprio grupo. (CARDOSO, 2010, p.624)

Me esconder atrás do texto e não assumir minha brancura e os privilégios do cotidiano oriundos da branquitude, e mais especificamente, na minha caminhada acadêmica, seria negar minha responsabilidade na luta antirracista no âmbito acadêmico-científico e corroborar com os *pactos narcísicos* (BENTO, 2002) entre pesquisadores brancos. Em tempo, cito a metáfora proposta pela pesquisadora Edith Piza para explicitar suas reflexões sobre o impacto da (não) percepção do *eu* narrador branco em publicações sobre as questões raciais no Brasil:

[...] bater contra uma porta de vidro aparentemente inexistente é um impacto fortíssimo e, depois do susto e da dor, a surpresa de não ter percebido o contorno do vidro, a fechadura, os gonzos de metal que mantinham a porta de vidro. Isto resume, em parte, o descobrir-se racializado, quando tudo o que se fez, leu ou informou (e formou) atitudes e comportamentos diante das experiências sociais, públicas e principalmente privadas, não incluiu explicitamente nem a mínima parcela da própria racialidade, diante da imensa racialidade atribuída ao outro. Tudo parece acessível, mas, na realidade, há uma fronteira invisível que se impõe

---

<sup>6</sup> Para maiores discussões sobre a ideia de *branquitude invisível* é fundamental a leitura dos textos: *Porta de Vidro: Entrada para a branquitude*, da autora Edith Piza (2002); e *Branquitude invisível – Pessoas brancas e a não percepção dos privilégios: verdade ou hipocrisia?*, do autor Jorge Hilton de Assis Miranda (2017).

entre o muito que se sabe sobre o outro e quase nada que se sabe sobre si mesmo.  
(PIZA, 2002, p.61)

Sendo assim, sigo minhas escrituras consciente de que assumir meu lugar social e propor discussões sobre ele é o caminho indispensável para autorreflexão e para, possivelmente, gerar questionamentos nos meus e minhas colegas brancos e brancas dessa área de estudos musicais tão profícuos. Sigo atento e consciente de que todo compartilhamento de percepções e reflexões nesta dissertação são parciais e limitadas, primordialmente, pela minha condição racial.

Arrisco-me nesta empreitada de forma muito respeitosa com o intuito de colaborar com as produções acadêmico-científicas sobre o samba de roda, especificamente, sobre as percepções das práticas musicais de jovens sambadores e sambadeiras, especialmente, em consideração e gratidão ao acolhimento dos sambadores do Juventude do Iguape e de tantas outras pessoas da comunidade sambadeira que, gentilmente, me deram a grandiosa oportunidade de aprender sobre samba, mas sobretudo, sobre a vida e sobre mim.

Muito obrigado e com licença.

#### 1.4 DE UMA AFIRMAÇÃO PARA QUESTÕES DE PESQUISA

A aproximação ao grupo Juventude do Iguape, proporcionada pelas experiências da iniciação científica, me levou a busca por compreensões dos contextos mais amplos do samba de roda: os modos de realização e significação da manifestação em diversos espaços (familiares, comunitários, religiosos, midiáticos), as formas de transmissão dos saberes, os processos e impactos das políticas de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, a atuação da Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia, a formação de novos grupos com diferentes formatos de apresentação e utilização de instrumentos considerados não tradicionais e, sobretudo, as atuações de jovens sambadores e sambadeiras, inicialmente através dos grupos de *samba de roda mirins*.

Com a patrimonialização da manifestação e, mais especificamente, com a implementação do *Plano Integrado de Salvaguarda do Samba de Roda*, foram adotadas ações para o fortalecimento dos espaços de ensino-aprendizagem das práticas ligadas à manifestação, sendo que uma das principais realizações nesse sentido foi a execução do projeto *Rede do Samba Roda*, no qual foram criados dez grupos de samba de roda mirins. Os grupos de samba de roda mirins são formados por sambadores e sambadeiras aprendizes, crianças, adolescentes, jovens.

O impulso inicial para a concepção e realização desta pesquisa surgiu de um incômodo – pessoal e também percebido em jovens sambadores – em relação ao que se diz sobre a nova geração de sambadores e sambadeiras. Não foram poucas as vezes durante a pesquisa que ouvi pessoas comentando sobre a falta de interesse de jovens, que a garotada só se interessa pelos estilos musicais do arrocha, funk ou pagode, que os meninos e meninas passam seus dias mexendo em aparelho celulares e não têm interesse pelo samba de roda e por outras manifestações e tradições musicais.

As afirmações sobre a falta de interesse de jovens também podem ser percebidas na justificativa para os processos de patrimonialização da manifestação – iniciados em 2004, quando o samba de roda recebeu o título de Patrimônio Cultural Nacional, pelo Iphan, e posteriormente, em 2005, quando recebeu o título de Obra-Prima do Patrimônio Imaterial da Humanidade, pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e Cultura (Unesco).

No Dossiê nº4 do Iphan (2006) denominado *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*, são apresentadas algumas justificativas para o enfraquecimento e potenciais riscos de desaparecimento da forma de expressão, sendo que uma das justificativas para a decadência do samba de roda é justamente o desinteresse das novas gerações, apresentado no Dossiê como resultado da “[...] competição desigual que sofre por parte dos meios de comunicação de massa e do imenso prestígio da moderna música popular”. (IPHAN, 2006, p.75) Tais pressões culturais estariam induzindo os/as jovens a considerar o samba de roda como uma prática ultrapassada.

A preocupação com as novas gerações de sambadores e sambadeiras nos processos de patrimonialização também pode ser percebida no *plano integrado de salvaguarda do samba de roda*, no qual é estabelecida uma linha de ação para *reprodução e transmissão às novas gerações*, que está interligada a outra linha de ação denominada *pesquisa e documentação* (IPHAN, 2006). A interligação entre essas linhas de ação, no meu ponto de vista, pressupõe tanto a construção de um referencial para processos educativos de transmissão de conhecimentos para jovens, quanto o registro, documentação e reflexão sobre as atuações de jovens sambadores e sambadeiras.

Porém, as pesquisas consultadas na revisão bibliográfica deste trabalho revelam que as atuações de jovens sambadores e sambadeiras ainda não receberam a atenção devida



enquanto temáticas de pesquisa específica. Mesmo porque as medidas institucionais de salvaguarda e ações voltadas a este público são relativamente recentes<sup>7</sup>.

De fato, discursos sobre o desinteresse da juventude pelo samba de roda existem e o estabelecimento de políticas públicas que potencializam a formação de novas gerações de sambadores e sambadeiras é bastante pertinente. Esta pesquisa está alinhada com tais perspectivas, contanto que as afirmações não sejam generalizadas e que os possíveis motivos para o desinteresse pela manifestação sejam problematizados e desdobrados levando em consideração os diversos contextos nos quais as novas gerações do samba de roda se inserem.

Nesse sentido, as convivências, observações, atividades e registros de campo realizados em Santiago do Iguape e no âmbito do projeto de revalidação do samba de roda apontam caminhos que abrem para reflexões importantes. As práticas musicais, o trabalho e os espaços de lazer se entrelaçam com contextos socioculturais que envolvem a comunidade e seu entorno e que têm a ver com aspectos políticos e econômicos, religiosidade, conflitos geracionais, disputas territoriais, racismos estrutural e ambiental, entre outras questões. Desse entrelaçamento de elementos surgem questões de pesquisa sensíveis às demandas do grupo de samba de roda Juventude do Iguape e que, em alguma medida, também auxiliam nas reflexões sobre o envolvimento de jovens de outras localidades com o samba de roda.

Inspirado nos estudos das pesquisadoras Castro (2005, 2016) e Brumer (2007) sobre a categoria *juventude rural*, o que se propõe nesta pesquisa é a reformulação da afirmação ‘os/as jovens não têm interesse no samba de roda’ em um questionamento: “*por que jovens têm interesse no samba de roda?*”. A sublimação da negativa na frase e a sua transposição em questionamento permite-nos pensar sobre a continuidade da manifestação de uma outra perspectiva, com um viés que potencializa a ação de jovens sambadores e sambadeiras evitando os/as colocar em um lugar de não pertencimento ao seu próprio legado ancestral. Nesse sentido, a partir das vivências durante o trabalho de campo e de diálogos realizados com os jovens sambadores do Juventude do Iguape buscou-se compreender as atuações das novas gerações do samba de roda.

---

<sup>7</sup> No ano de 2012 foi executado o projeto *Rede do Samba de Roda*, que contribuiu para a inauguração de *Casas de Samba* e criação de grupos de samba de roda mirins em diferentes municípios e localidades do estado da Bahia. No ano de 2014 foi executado o projeto *Samba de Roda Mirim: preservando a memória do Samba de Roda*. E mais recentemente, no final de 2017, foi executado o projeto *Sambas de Roda Mirins: foi meu Mestre que ensinou*, incluindo o lançamento de um vídeo documentário em formato DVD; disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wFSGcuk0vBo>.

No contexto desta pesquisa as práticas musicais de jovens sambadores e sambadeiras assumem lugar central nas reflexões e elaborações teórico-metodológicas. As atenções estão voltadas para as rodas nas quais quem *grita as chulas* e *dá o relativo* são jovens integrantes do grupo de samba de roda Juventude do Iguape.

Sendo assim, a partir dos contextos apresentados e em meio a uma encruzilhada de questões e possibilidades, entre pesquisas bibliográficas, diálogos com mestres e mestras, conversas com sambadores e sambadeiras, participações em reuniões, experiências como pesquisador do LEAA/Recôncavo, espaços de discussões em aulas, orientações e eventos acadêmicos e, principalmente, a partir de observações e vivências junto com sambadores e sambadeiras da comunidade de Santiago do Iguape o objetivo geral deste trabalho definiu-se como a elaboração de uma etnografia, em perspectiva etnomusicológica, de práticas musicais do grupo de samba de roda Juventude do Iguape.

### 1.5 DEVAGAR TAMBÉM É PRESSA: ASPECTOS METODOLÓGICOS DA PESQUISA

Devagar também é pressa. Ouvi esta frase na primeira vez que estive no Vale do Iguape, mais especificamente na comunidade quilombola de São Francisco do Paraguaçu, durante um trabalho de campo em grupo – no final de abril de 2015. Já tínhamos andado horas entre manguezais, matas, plantações e fazendas. Apesar da experiência maravilhosa de conhecer uma parte daquele território, permeado de plantas que curam, cachoeiras que renovam e ruínas de engenhos coloniais, havia uma ansiedade do nosso grupo - estudantes da UFBA e UFRB – em saber onde, finalmente, estávamos indo e quando iríamos chegar.

Nossos guias naquela atividade de campo eram Rabicó e João, moradores e importantes lideranças da comunidade quilombola de São Francisco do Paraguaçu<sup>8</sup>. Lá pelas tantas, próximo das duas horas da tarde, depois de umas três ou quatro horas de caminhada, a ansiedade já tinha virado fome, impaciência e cansaço e em uma das últimas paradas para descanso, depois de ouvir calado muitas das nossas reclamações, João disparou: “devagar também é pressa”.

---

<sup>8</sup> Ambos atuam na Associação dos Remanescentes do Quilombo de São Francisco do Paraguaçu – Boqueirão, uma organização fundamental na luta pela garantia de direitos ao acesso à terra para os quilombolas da comunidade. O território está em conflito intenso, principalmente desde 2005, quando foi reconhecido pela Fundação Cultural Palmares como território remanescente de quilombos. Mais informações em: <http://mapadeconflitos.ensp.fiocruz.br/?conflito=ba-quilombo-sao-francisco-do-paraguacu-luta-por-seus-direitos-e-contra-preconceito-violencia-e-praticas-coronelistas>.

João ascendeu mil questões na minha cabeça. A frase dita com tamanha simplicidade e profundidade reflexiva circulou em meus pensamentos muitas vezes, principalmente quando eu estava realizando atividades de campo e me pegava na busca por respostas improváveis para questões que eu refletia apressadamente.

A herança colonial, branca, euro-ocidental do pensamento linear, da rigidez metodológica e do cumprimento dos objetivos esperados insiste em nos atormentar e no âmbito universitário brasileiro, de forma geral, esses ainda são paradigmas que alicerçam as estruturas dos cursos de graduação e pós-graduação, assim como o modo de funcionamento de agências de pesquisa e grande parte do arcabouço teórico-metodológico que ainda acessamos durante as nossas formações, que desencantam o aprendizado e a construção de conhecimentos.

Nesta forma de pensar não há lugar para o que não é passível de ser determinado, manipulado e controlado. A impostura da busca de certeza, de auto-asseguramento, faz com que o pensamento leve a cabo a construção de métodos que garantam a via correta de acesso ao real, mais precisamente, aos objetos. A realidade é vista como algo que deve ser mapeado, planejado através de procedimentos seguros de conhecimento. (ABIB, 2005, p.86)

Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino, no livro *Fogo no mato: A ciência encantada das macumbas*, nos ajudam a pensar a partir dos conceitos de *encantamento* e *desencantamento* na noção de humanidade presente nas perspectivas do paradigma científico ocidental. Para os autores:

Os desencantamentos das ciências humanas e da noção de humanidade assentam-se, basicamente, na incapacidade que os modelos alicerçados nos paradigmas do Ocidente europeu têm de não reconhecer outras perspectivas ontológicas, epistemológicas, cosmogônicas e filosóficas produzidas fora do eixo em que ele julga se encontrar. (SIMAS;RUFINO, 2018, p.31)

Quantas vezes me peguei pensando que a pesquisa não estava caminhando conforme o cronograma, sem respostas para uma questão problema, com ausência de dados para verificação de resultados esperados ou outras coisas do tipo, questões que eu sentia que não cabiam, mas, que me cercavam; afinal, existem os prazos, a linha de pesquisa, a bolsa, a avaliação do Programa, o currículo lattes e todas essas parafernálias que constituem a vida acadêmica e geram diversas limitações, expectativas, frustrações e adoecimento.

Contudo, a bendita frase dita por João também ressoou em meio as minhas ansiedades e me ajudou a entender que não ter pressa, mesmo quando eu achava que estava indo *muito* devagar, é um aspecto metodológico basilar para uma pesquisa com pessoas que lidam com o cotidiano sem o desespero dos resultados rápidos e do imediatismo de respostas. Torna-se

necessário conectar-se com outra temporalidade, como me alertou a professora Francisca Marques durante uma das nossas formações no Laboratório de Etnomusicologia, Antropologia e Audiovisual: “É preciso entender o tempo do Recôncavo”. No meu caso específico foi necessária uma adaptação ao tempo dos jovens sambadores do Iguape, que tantas vezes não correspondeu ao meu tempo, muito menos ao tempo acadêmico<sup>9</sup>.

Finalizo este ciclo no mestrado com a impressão que não tenho muito o que apresentar propriamente como *resultados* e estou aprendendo, a duras penas, a achar isso ótimo. O que está registrado nesta dissertação são experiências, reflexões e até devaneios construídos vagarosamente, por que são demasiadamente complexos de enredos para serem tratados como objetivos gerais e específicos, ou simplesmente enquadrados em alguma abordagem metodológica que dialogue com determinada linha de pesquisa ou direcionamento teórico. O que também não quer dizer que dispensei ou não fiz esforços para realizar um diálogo teórico-metodológico com produções acadêmico-científicas ao longo da dissertação.

Nesse sentido a *etnomusicologia brasileira como etnomusicologia participativa* (LÜHNING, 2006) inspirou as intenções desta pesquisa. A perspectiva metodológica da *pesquisa-ação participativa* apresenta como fundamento central a construção do conhecimento junto com os grupos ou pessoas envolvidas nas pesquisas acadêmicas, que também podem tornar-se espaços educativos, formativos, de trocas colaborativas e que, na medida do possível atendam às demandas das pessoas (CAMBRIA; FONSECA; GUAZINA, 2016). Esse esforço coletivo, de trabalhar *com as pessoas* (*Ibid.*) é a energia motivadora desta pesquisa, na qual a reciprocidade é colocada em prática para além da escrita do texto, que ainda está demasiadamente ligado às minhas percepções e vivências no ambiente acadêmico.

A busca pela reciprocidade se desenvolveu nas entrelinhas da execução do projeto, nas rasuras dos seus objetivos, justificativas e resultados esperados. Uma reciprocidade que tem a ver com o que João Batista Martins chamou de *relação intersubjetiva*, na qual “[...] em lugar de termos um objeto que se quer objetivo, nós iremos, na verdade, ter um objeto que é ao mesmo tempo sujeito (MARTINS, 2004 p.91 *apud* ARDONO, 1998). Um tipo de relação que proporciona encontros intersubjetivos que estão para além dos aspectos teóricos e metodológicos que utilizamos nas nossas pesquisas acadêmicas.

---

<sup>9</sup> Um tempo que se tornou ainda mais complexo e relativo no contexto de pandemia causado pela contaminação global do Novo Corona Vírus – conforme discuto posteriormente.

Contudo, não é minha intenção romantizar o processo de produção desta dissertação, principalmente, levando em conta a realidade das produções científicas no Brasil, onde as transformações no âmbito das formações no ensino superior ainda não alcançaram níveis desejados para uma mínima equidade sociorracial, justamente porque é imensa a “[...] distância social entre pesquisadores – geralmente brancos, que frequentaram escolas privadas e tiveram acesso à universidade (pública) e aos programas de pós-graduação – e os sujeitos de suas pesquisas, povos de comunidades negras urbanas e rurais, indígenas e quilombolas.” (LÜHNING; TUGNY, p.24, 2016)

O racismo estrutural no Brasil é o alicerce para a manutenção de uma sociedade colonizada ao longo de mais de 500 anos que reproduz padrões de dominação através de suas instituições como a escola, a família, o Estado, os meios de comunicação e também através dos modos de produção de teorias, metodologias e epistemologias no meio acadêmico. Sobre essa discussão, a filósofa Djamila Ribeiro, ao comentar sobre a perspectiva da pensadora Lélia Gonzalez em relação a hierarquização dos saberes como produto de uma hierarquia social produzida pela classificação racial da população, nos ensina que

[...] quem possui o privilégio social possui o privilégio epistêmico, uma vez que o modelo valorizado e universal de ciência é branco. A consequência dessa hierarquização legitimou como superior a explicação epistemológica eurocêntrica conferindo ao pensamento moderno ocidental a exclusividade do que seria conhecimento válido, estruturando-o como dominante e, assim, inviabilizando outras experiências de conhecimento (RIBEIRO, 2017, p.26-27).

Pensando em possibilidades de rompimento desses modelos coloniais nos espaços de formação educacional e de pesquisa algumas etnomusicólogas e etnomusicólogos brasileiros, através das perspectivas colaborativas, têm apontado caminhos interessantes de diálogos – mais ou menos conflituosos – sobre como produzir conhecimentos junto com as pessoas e não apenas, sobre elas. Para Angela Lühning e Rosângela Tugny esse é um dos grandes desafios para a área:

[...] buscar construir novas formas de diálogo com outras áreas acadêmicas e a sociedade ao seu redor para que possam ser pensadas formas de inserção dos resultados de reflexões e experiências na construção do conhecimento, chamando a atenção para a valorização da diversidade dos fazeres musicais presentes no Brasil. (LÜHNING; TUGNY, p.30, 2016)

Nesse sentido, me amparo em produções que têm preenchido com sensibilidade e engajamento suas práticas de pesquisa e produzido outros resultados possíveis através de um movimento horizontal de troca de saberes entre pesquisadoras e pesquisadores com interlocutoras e interlocutores. Inspiro-me nas reflexões da professora Angela Lühning ao nos ensinar que

[...] em última instância estamos buscando outras formas de comunicação que consigam tocar e alcançar todos envolvidos pelas convivências que também são chamadas de pesquisas (de campo) e levam tantas vezes a textos acadêmicos estéreis que não conseguem expressar a densidade, complexidade, e contrariedade da vida (LÜHNING, 2006, p.38).

Sendo assim, estabelecer a metodologia deste trabalho teve mais a ver com a utilização de ferramentas metodológicas a partir das possibilidades que o campo apresentou. As informações e dados utilizados na construção da pesquisa se deram a partir da produção de diários de campo, estabelecimento de diálogos informais, realização de fotografias, registros audiovisuais, entrevistas, observação e participação em ensaios, apresentações e outras atividades cotidianas dos jovens interlocutores. Principalmente os diários de campo, as conversas informais e os registros audiovisuais alicerçam as reflexões levantadas sobre as práticas musicais de jovens sambadores.

As entrevistas utilizadas no trabalho foram realizadas com o Mestre/coordenador e com integrantes do Juventude do Iguape ainda durante a minha atuação como pesquisador de iniciação científica, assim como durante a pesquisa de campo do projeto de revalidação do título patrimonial do samba de roda<sup>10</sup>. Também foram gravados alguns diálogos, individuais e coletivos, através de aplicativo WhatsApp, mais especificamente, durante o isolamento social causado pela pandemia do Novo coronavírus.

Como dito anteriormente, minhas vivências na comunidade de Santiago do Iguape se iniciaram no ano de 2015 e muitos materiais coletados desde lá compõem o presente trabalho. Da mesma forma as experiências como pesquisador no Laboratório de Etnomusicologia, Antropologia e Audiovisual também alicerçam o trabalho, sendo assim, minha atuação como pós-graduando do PPGMUS-UFBA está intercalada à minha experiência como pesquisador do LEAA/Recôncavo<sup>11</sup>.

A revisão bibliográfica e a pesquisa em documentários e discos, assim como em materiais publicados pela Asseba (DVD's, CD's, cartilhas e catálogos) também foram ferramentas metodológicas importantes para embasamento do trabalho. Há também o esforço

---

<sup>10</sup> Na oportunidade acompanhei – como assistente de pesquisa – a professora Francisca Marques e juntas realizamos a entrevista com os sambadores iguapenses Mauricio Ferreira, Seu Peru, Seu Mundinho e Mestre Domingos Preto.

<sup>11</sup> Entre os meses de novembro e dezembro de 2018 realizei atividades de campo em Santiago do Iguape e outras localidades do Recôncavo Baiano e entre os meses de agosto e outubro de 2019 participei de reuniões do Conselho de elaboração do novo plano de salvaguarda do samba de roda. Entre dezembro de 2019 e fevereiro de 2020 também foram desenvolvidas atividades de campo em Santiago do Iguape, assim como reuniões da equipe do Leaa envolvida no projeto de revalidação do samba de roda.

de colocar as diversas sabedorias – consideradas acadêmicas ou não – em pé de igualdade na construção deste trabalho.

Sendo assim, busquei construir as informações sobre o samba de roda, bem como as contextualizações sobre a comunidade de Santiago do Iguape a partir dos conhecimentos dos próprios mestres, mestras, moradores, moradoras, pesquisadores e pesquisadoras, sambadores e sambadeiras. As definições e conceitos ligados ao universo do samba de roda foram, preferencialmente, extraídos de depoimentos de mestres e mestras disponíveis em filmes, CDs ou publicações de entrevistas concedidas a outras pesquisadoras e pesquisadores; as fontes são devidamente citadas na medida que tais referências aparecem no texto.

Também foram metodologicamente importantes as experiências vividas no PPGMUS, levando em conta os componentes curriculares cursados<sup>12</sup>, orientações, participações em eventos acadêmicos<sup>13</sup>, as discussões em sala de aula e em outros espaços menos formais com colegas de curso e outras pesquisadoras e pesquisadores dedicados aos estudos sobre o samba de roda e outras tradições musicais afrodiáspóricas.

A etnografia é outra importante ferramenta teórico-metodológica utilizada neste trabalho. Um aporte de pesquisa oriundo das ciências sociais, mais especificamente da antropologia, e utilizado por diversas áreas do conhecimento, sendo fundamental nos estudos etnomusicológicos, principalmente pela aproximação entre antropologia e etnomusicologia, desde os movimentos iniciais de surgimento desta área (LÜHNING, 1991; PINTO, 2004).

A *etnografia musical* (PINTO, 2001) nas pesquisas de campo é essencial para que as compressões sobre os aspectos sonoros ultrapassem questões acústicas e alcancem aspectos sociais, culturais, políticos, econômicos, ambientais, entre outros possíveis. Tiago de Oliveira Pinto (*Ibid.*) destaca que além da investigação de campo dificilmente ser ensinada em sala de aula e exigir da etnomusicóloga ou etnomusicólogo experiência e talento especiais em lidar com pessoas e com as imprevisibilidades que este tipo de trabalho apresenta, acrescenta ainda a necessidade de manusear aparelhos para gravações que serão avaliadas e analisadas posteriormente. Vale ressaltar que neste trabalho as gravações sonoras e audiovisuais

---

<sup>12</sup> Vale ressaltar que também cursei um componente curricular no Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade (POSCULT) da UFBA, denominado *Teorias da Cultura II*, coordenado pelos professores Djalma Türler e Felipe Milanez.

<sup>13</sup> Destaco a minha participação no *IX Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia/XII Encontro de Educação Musical da Unicamp – Musicar Local: aprendizagens e práticas*, no qual tive a oportunidade de apresentar, discutir e desenvolver juntamente com colegas presentes algumas reflexões importantes sobre este trabalho.

funcionaram como bloco de anotações, nas quais os registros seguem um padrão de observação sem preocupação com tempo, espaço, coordenação dos sons; exercendo um papel similar ao do caderno de campo (*Ibid.*).

Anthony Seeger nos ensina que toda e qualquer *performance* musical, apesar de suas diferenças, compartilham determinadas características e envolvem músicos e musicistas, os contextos nos quais executam suas músicas e a audiência interessada na *performance*. Segundo ele,

O fato de que sempre existirá uma próxima vez, aponta para o que podemos chamar de tradição. O fato de que a próxima vez não será nunca igual à vez anterior produz o que podemos chamar de mudança. As descrições desses eventos formam a base da etnografia da música (SEEGER, 2008, p. 238).

Dessa forma utilizei a etnografia das práticas musicais como ferramenta teórico-metodológica no intuito de proporcionar um olhar panorâmico e interdisciplinar para as várias dimensões que envolvem o resultado sonoro produzido pelo grupo de samba de roda Juventude do Iguape. “[...] eventos, acontecimentos, palavras, textos, cheiros, sabores, tudo que nos afeta os sentidos é o material que analisamos e que, para nós, não são apenas dados coletados, mas questionamentos, fonte de renovação.” (PEIRANO, 2013, p.380)

Para além do registro etnográfico das práticas musicais o presente trabalho foi concebido, desde o anteprojeto até a escritura final, como uma possibilidade de construção colaborativa de conhecimentos, assim, o processo de feitura da dissertação foi baseado metodologicamente, dentro das (im)possibilidades, a partir de uma relação horizontal com integrantes do Juventude do Iguape.

No que diz respeito a horizontalidade da produção de conhecimentos na pesquisa acadêmica, Brandão (2006) propõe o termo “pesquisar-participar” no sentido de minimizar a sobreposição pesquisador/pesquisadora – pesquisados/pesquisadas, para que nos tornemos agentes de um mesmo processo, através do compartilhamento ético-metodológico das pesquisas e principalmente, dos resultados esperados e possíveis.

Samuel Araújo também é provocativo ao lançar o questionamento: “O que aconteceria se pudéssemos vislumbrar um outro mundo em que tanto a pesquisa quanto a ação educativa reservassem um papel ativo a pesquisados [as] e educandos [as]?” (ARAÚJO, 2006, p.21). Uma das respostas, em meio a uma série de reflexões levantadas pelo pesquisador, é que o trabalho acadêmico deixaria de violentar as realidades musicais pesquisadas, contanto que as metodologias sejam construídas numa perspectiva contextualizada e participativa.



Um exemplo inspirador nesse sentido é o trabalho desenvolvido pela professora Francisca Marques na cidade de Cachoeira, desde 2001, junto a jovens moradores, moradoras e associações comunitárias locais, principalmente ligadas ao samba de roda. Francisca trabalha com a ideia de educação comunitária a partir de práticas colaborativas de pesquisa em etnomusicologia, que têm gerado importantes resultados para a juventude local, desde o acesso a técnicas de pesquisa, criação de acervo audiovisual até a formação de jovens lideranças (MARQUES, 2008).

Inspirado por esses e por outros referenciais o projeto que precedeu a elaboração desta dissertação apresentou como um de seus principais fundamentos a transparência no que diz respeito aos objetivos e possibilidades da pesquisa e a possível colaboração com demandas do grupo Juventude do Iguape. Importante destacar que todas as etapas da pesquisa, desde a elaboração do projeto, a aprovação do mesmo no Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA, elaboração de sumário, seleção de imagens e escrita do texto da dissertação, foram construídas – em alguns momentos de maneira colaborativa –, compartilhadas e autorizadas pelo Mestre e pelos jovens componentes do grupo Juventude do Iguape.

## 1.6 UM ADENDO: FRUSTRAÇÃO PANDÊMICA

O anteprojeto que alicerçou a pesquisa apresentou entre suas ferramentas metodológicas a realização de um espaço de diálogos entre integrantes do Juventude do Iguape, sambadores e sambadeiras adultas, mestres e mestras e pessoas interessadas em questões relacionadas às manifestações culturais da comunidade de Santiago do Iguape. Tal espaço, inicialmente denominado *Na Roda: diálogos com a juventude sambadeira de Santiago do Iguape*, surgiu a partir de uma sugestão minha, dada a dificuldade de realizar entrevistas com alguns jovens integrantes do grupo, sendo assim, a realização de rodas de conversa, além de fomentar debates sobre o samba de roda e outras manifestações culturais de Santiago do Iguape, também seriam espaços de coleta de dados para a pesquisa, de maneira mais orgânica e colaborativa. A ideia desdobrou-se na escrita e submissão de um projeto cultural que foi aprovado através de um edital público da prefeitura do município de Cachoeira.

A inscrição do projeto surgiu de algumas demandas do grupo, como aquisição de instrumentos, equipamentos de sonorização e indumentárias, bem como realização de oficinas e apresentações. Sendo assim, fiquei muito empolgado com a possibilidade de

colaborar em demandas do grupo, dando assim um sentido mais prático para a pesquisa. Uma série de atividades foram programadas para serem realizadas na Casa de Samba do Iguape e escolas locais, todas protagonizadas pelos próprios sambadores do Juventude do Iguape, desde oficinas de percussão, canto e viola, até rodas de conversa, apresentações e oficinas de grafite, fotografia e elaboração de projetos. Devido a uma série de questões burocráticas junto a Secretaria de Cultura e Turismo do município de Cachoeira o projeto não foi iniciado na data prevista (segundo semestre de 2019), tendo seu início prorrogado para o primeiro semestre de 2020. Sendo assim, eu já tinha ciência que não seria possível aproveitar completamente o processo de execução do projeto cultural para a coleta de dados da pesquisa, mesmo assim aproveitaria ao máximo para constituir mais informações úteis à dissertação.

Porém, em março deste ano surgiram os primeiros casos de contaminação pelo novo coronavírus no Brasil e iniciou-se o processo de isolamento social, conseqüentemente, o início das atividades do projeto cultural também foram suspensas, assim como qualquer possibilidade de deslocamento até Santiago do Iguape para a realização de atividades de campo. Mesmo com o processo de isolamento social decretado pela prefeitura municipal de Cachoeira, com fechamento das principais vias de acesso ao município, o crescimento do número de casos de Covid-19 na cidade e em seus distritos cresceu de forma assustadora<sup>14</sup>.

Até a escritura final da dissertação, felizmente, nenhum dos integrantes do Juventude do Iguape ou seus e suas familiares haviam apresentado sintomas de contaminação. Em conversa telefônica com um dos jovens sambadores perguntei sobre os casos de Covid-19 na comunidade e o mesmo informou que tinha ciência, mas não fazia ideia quem fossem as pessoas contaminadas. Sugerir que tentasse estabelecer contato com a Secretaria de Cultura de Cachoeira no intuito de articular com outros órgãos competentes um possível controle da entrada de pessoas no Vale do Iguape, porém o contato não foi possível e a ação não teve maiores desdobramentos.

A Secretaria de Turismo e Cultura de Cachoeira também realizou um mapeamento das pessoas atuantes em grupos culturais no município no sentido de viabilizar possíveis auxílios emergenciais a mestres, mestras e agentes culturais, mas até a finalização deste trabalho a ação não teve maiores repercussões. No que diz respeito a continuidade da pesquisa, a

---

<sup>14</sup> O Boletim Epidemiológico da Secretaria de Saúde de Cachoeira registrou no dia 01/08/2020, 239 casos confirmados, sendo 63 ativos e destes, 5 casos na comunidade de Santiago do Iguape. Informação disponível em: <https://www.facebook.com/prefeituradecachoeira/photos/pcb.1068296093568127/1068299136901156/?type=3&theater>.

expectativa pela realização do projeto e conseqüentemente, da coleta de mais dados, tornou-se uma grande frustração; visto que até a finalização desta dissertação não havia previsão do fim do isolamento social, muito menos da execução do projeto cultural ou realização de atividades de campo. Vale ressaltar também que a relevância e importância de um registro acadêmico sobre práticas musicais de jovens sambadores e sambadeiras foi o que gerou a energia necessária para que o trabalho fosse devidamente concluído, apesar de todo abalo emocional causado pelo momento pandêmico.

Depois de toda contextualização sobre a concepção e desenvolvimento da pesquisa, registrando a minha condição de *pesquisador cambono* (RUFINO; SIMAS, 2018) – aquele que é um constante aprendiz das sabedorias ancestrais e que compreende que não há separação dos caracteres políticos, epistemológicos e metodológicos, “[...] que se permite afetar pelo o outro e atua em função do outro” (*Ibid.*, p.37) – sigo na trilha das práticas musicais de jovens sambadores do grupo Juventude do Iguape assumindo metodologicamente as imprevisibilidades, improvisos e (des)afetos tão comuns no universo do samba de roda.

E sem esquecer do grande *fundamento metodológico: devagar também é pressa.*

**Figura 5** – *Dissertando com o Juventude do Iguape - Casa de Samba do Iguape, 2020*



Fotógrafo: Gabriel Almeida do Valle

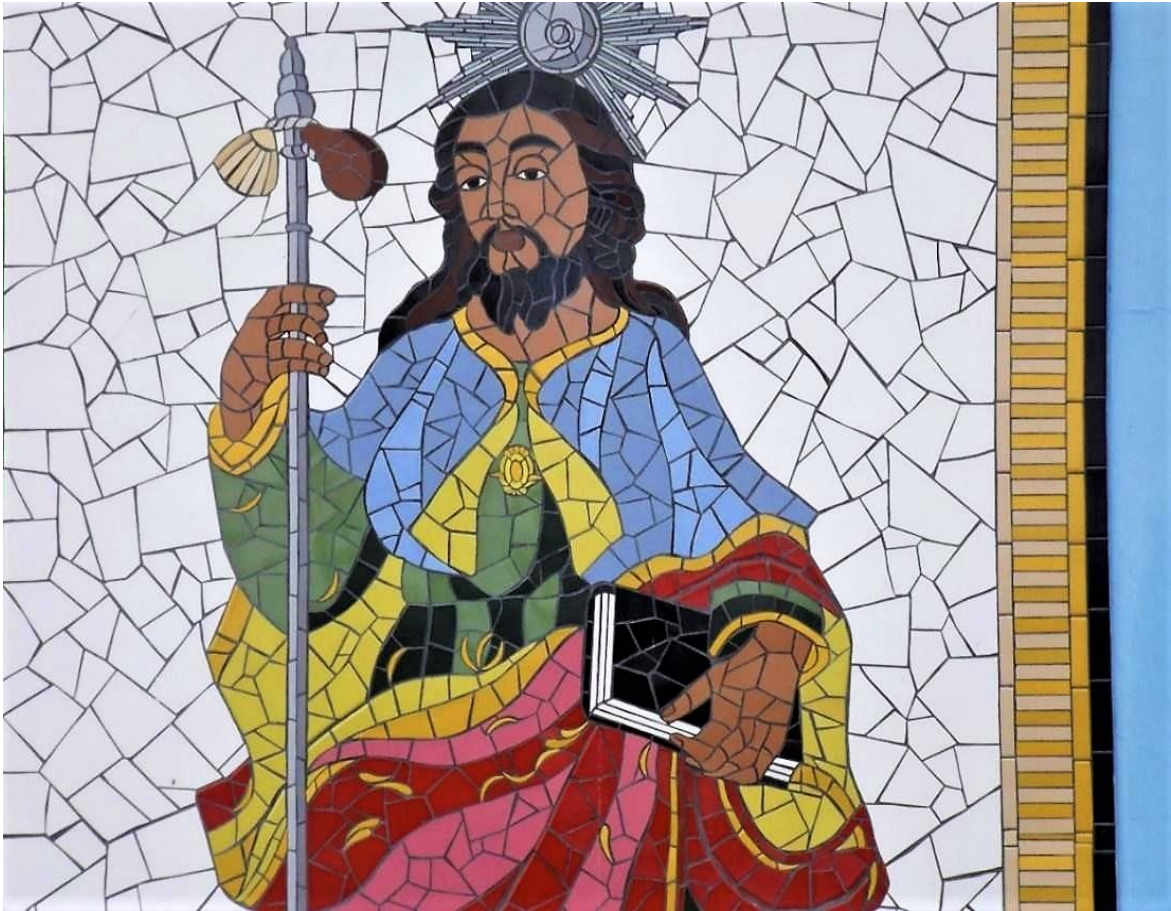
## 2. LOUVORES A SANTIAGO DO IGUAPE

*Louvores à São Tiago*  
*Todos nós queremos dar*  
*Ele é nosso Padroeiro*  
*Nossas almas ei de salvar*  
*Ele é nosso Padroeiro*  
*Nossas almas ei de salvar*  
*Padroeiro, São Tiago*  
*Glorioso e protetor*  
*Protegendo todo aquele*  
*Ele é nosso defensor*  
*Socorrendo todo aquele*  
*Ele é nosso defensor*  
*Louvores à São Tiago*  
*Todos nós queremos dar*  
*Ele é nosso Padroeiro*  
*Nossas almas ei de salvar*  
*Ele é nosso Padroeiro*  
*Nossas almas ei de salvar*  
*Padroeiro São Tiago*  
*Está com a frente para o mar*  
*Socorrendo todo aquele*  
*Que o seu nome chamar*  
*Socorrendo todo aquele*  
*Que o seu nome chamar<sup>15</sup>”*

---

<sup>15</sup> Hino em homenagem a São Tiago, cantado na abertura do CD *Santiago é minha terra*, do grupo de samba de roda Geração do Iguape, liderado pelo Mestre Domingos Preto, da comunidade de Santiago do Iguape.

**Figura 6** – *Glorioso Santiago*, Santiago do Iguape, BA, 2018



Fotógrafo: Gabriel Almeida do Valle

Seguindo os passos dos sambadores e sambadeira do grupo *Geração do Iguape*, começo esse capítulo rendendo louvores a São Tiago, Padroeiro e protetor da comunidade quilombola e pesqueira de Santiago do Iguape, que do altar da igreja, de frente para as águas brandas da maré que banha o porto da comunidade, toma conta daqueles e daquelas que vivem na lida diária da pesca e da mariscagem. O olhar protetor também é da Senhora das águas, Iemanjá – a quem também rendo louvores –, assentada à beira d'água, de lado para o Padroeiro, garantindo o equilíbrio energético naquelas águas misteriosas. O encontro à beira da maré de um Santo católico com uma Divindade dos cultos religiosos afro-brasileiros prenuncia os desaguares turbulentos e ao mesmo tempo serenos deste local, paradoxos dos processos de colonização e diáspora africana, tão marcantes às margens da Baía de Todos os Santos.

**Figura 7** – *Fé plural* no Porto de Santiago do Iguape, BA, 2016



Fotógrafo: Gabriel Almeida do Valle

No Porto de Santiago do Iguape a calma da maré da Baía do Iguape, que é fruto do encontro das águas doces do Rio Paraguaçu com as águas salgadas do mar da Baía de Todos os Santos, iluminada pelo pôr do sol, rodeada pelos extensos manguezais e Mata Atlântica, sonorizada pelos pequenos motores das embarcações que trazem o pescado, pelo bate papo dos pescadores sentados sobre canoas emborcadas debaixo da sombra do grande cajueiro ao lado da igreja e pelos cantos das garças que dão rasantes na maré ou sentam nas proas das embarcações ancoradas; é um dos cenários mais encantadores e acalentadores que se pode desfrutar por aquelas bandas do Recôncavo Baiano.

Terras e águas de pescadores, pescadoras, marisqueiras, agricultores, agricultoras, sambadores, sambadeiras, capoeiristas, artesãos, artesãs, gente de fé e de trabalho. Comunidade quilombola que pesca, marisca, conta, canta, dança, vive e recria as histórias e modos de vida de ancestrais indígenas e africanos que outrora foram vítimas das violências

coloniais, ao mesmo tempo em que resistiram e enfrentaram todos os tipos de espoliações materiais e simbólicas.

**Figura 8** – *Rede de resistências*, Porto de Santiago do Iguape, BA, 2016



Fotógrafo: Gabriel Almeida do Valle

O Porto da comunidade é nosso ponto de partida para apresentar uma síntese da história local. A igreja Matriz construída pela primeira vez no século XVI é resultado da presença de jesuítas que adentraram a região pelas águas da Baía do Iguape com missão de evangelizar as populações indígenas através da expansão militar para o estabelecimento do empreendimento açucareiro no Recôncavo Baiano desde os primeiros momentos de colonização portuguesa.

Por volta de 1564 o Vale do Iguape já era formado por 22 engenhos de açúcar, entre eles o Engenho Central Santiago do Iguape, que deu origem a Vila de Santiago do Iguape. Há relatos de que o nome da Vila foi dado em homenagem a Antonio Lopes Ulhoa, que além

de proprietário do Engenho de São Domingos da Ponta – onde foi construída a capela e posteriormente a igreja – era também cavaleiro da Ordem de Santiago de Compostela e daí viria o nome dado à Vila (PROJETO PARAGUAÇU, 2000?). Mas também há relatos de que o nome da comunidade tem a ver com um presente dado por um padre espanhol à paróquia local, uma foto de São Tiago, que se tornou então padroeiro da comunidade; já *iguape* tem origem tupi e significa água em abundância (SANTOS FILHO, 2013). Na Vila estabeleceu-se a freguesia de Santiago do Iguape, um polo comercial da região que no período inicial de colonização ficou conhecida como “A Gerença” que tinha como principais atividades a produção de cana-de-açúcar, comercialização de piaçava, estopa, azeite de dendê, farinha de mandioca e quiabo, fabricação e venda de cestos e esteiras (PROJETO PARAGUAÇU, 2000?).

A facilidade de acesso através das águas do Rio Paraguaçu, do Rio Subaé e da Baía do Iguape proporcionou que o empreendimento colonial se espalhasse pelo Recôncavo Baiano ao longo dos séculos XVI e XVII à base do genocídio dos povos tupinambás e posteriormente da escravização de africanos e africanas. Segundo o historiador Antonio Risério no século XVII “[...] a ocupação do Recôncavo já se pode considerar obra realizada. Para se ter uma ideia do quadro, em 1676, a região contava com nada menos que 130 engenhos.” (RISÉRIO, 2004, p.138)

Outra marca dos séculos XVI e XVII é a chegada de povos africanos, vindos de uma faixa territorial específica, da região de Angola e do Congo. Os povos de etnia Banto<sup>16</sup> foram a principal força de trabalho escravo ao longo do século XVII enquanto também deixaram contribuições fundamentais para a formação sociocultural do Recôncavo Baiano: na resistência à escravidão através da reconstrução do modelo africano de *kilombo*, na língua portuguesa falada no Brasil, nos cultos religiosos, na cultura popular afro-brasileira em diversos instrumentos musicais e no domínio das danças e das músicas – congadas, coco, jongo, maracatu, capoeira e samba de roda (MUNANGA, 2009).

A historiadora Ana Paula Batista da Silva Cruz, nascida e criada em Santiago do Iguape, relata em sua dissertação de mestrado que a comunidade foi uma das principais Vilas portuárias do Recôncavo, que escoava toda a produção dos engenhos que formavam a região até meados do século XIX. No período de pós-abolição as populações que viviam nesses engenhos, devido às relações de parentesco geradas a partir de fortes laços comunitários e

---

<sup>16</sup> Como passaram a ser denominados no século XIX pelo linguista Bleek (RISÉRIO, 2004).



baseadas também nas experiências de trabalho formaram comunidades sólidas e geraram diferentes usos dos espaços territoriais no Vale do Iguape. Com o declínio dos engenhos de açúcar as comunidades foram se formando até o Vale do Iguape obter a seguinte configuração: Opalma (inicialmente conhecida como Acutinga), Vitória, Engenho da Praia, Engenho da Ponte, Engenho da Ponta, Kalemba, Campinas, Kaonge e Santiago do Iguape. (CRUZ, 2014, p. 26)

De acordo com informações disponibilizadas na *Caracterização socioeconômica das comunidades quilombolas da Bacia e Vale do Iguape*<sup>17</sup> (CAMPOS FILHO, 2019), as pessoas participantes do 2º Encontro de Lideranças de Comunidades Quilombolas do Território de Identidade do Recôncavo, realizado em 2016, informaram que são articuladas 41 comunidades quilombolas na região, nos municípios de Cachoeira (19), São Felix (10), Maragogipe (8), Santo Amaro (1) e Cruz das Almas (3); sendo que em 2017 foi agregada a esse grupo a comunidade de Baixa Grande de Muritiba, totalizando então, 42 comunidades no Território de Identidade do Recôncavo.

Segundo informações do encontro mencionado, as dezenove comunidades que se auto reconhecem como quilombolas no município de Cachoeira são: Kaonge, Kalemba, Kaimbongo Velho, Kalolé, Dendê, Imbiara, Engenho da Ponte, Engenho da Praia, Engenho da Vitória, Tombo, Engenho Novo, Engenho da Cruz, Brejo da Guaíba, Engenho São João, Terra Vermelha, Mutexo/Acutinga/Opalma, Santiago do Iguape, São Francisco do Paraguaçu/Boqueirão, Tabuleiro da Vitória (*Ibidem*, p.47).

De acordo com a publicação mencionada anteriormente, a localização e o território da Bacia e Vale do Iguape pode ser definido, sinteticamente, da seguinte forma:

As comunidades quilombolas da Bacia e Vale do Iguape estão localizadas na zona rural e ribeirinha do município de Cachoeira, na Baía do Iguape, que faz parte do complexo de baías dos municípios do entorno da Baía de Todos os Santos. Estão no Território de Identidade do Recôncavo, na Zona Turística Baía de Todos os Santos, na Área de Proteção Ambiental Baía de Todos os Santos e no entorno da Reserva Extrativista Marinha do Iguape. [...] Para chegar ao Território Quilombola a partir de Salvador pega-se a BR 324 até a altura de Santo Amaro e daí toma-se a rodovia BA 442 em direção a Cachoeira, percorrendo 18 quilômetros até a BA-880 que dá acesso à Santiago do Iguape e às demais comunidades, indo até São Francisco do Paraguaçu às margens do lagamar do Iguape. Elas distam cerca de 112 quilômetros de Salvador e cerca de 30 km de Cachoeira. [...] Não existe uma base cartográfica precisa de todo o perímetro do território quilombola, pois os processos de regularização fundiária ainda estão em curso, sendo que parte das terras reivindicadas pelas comunidades está na posse ou propriedade de terceiros que impedem o acesso dos quilombolas e só podem ser acessadas a partir de

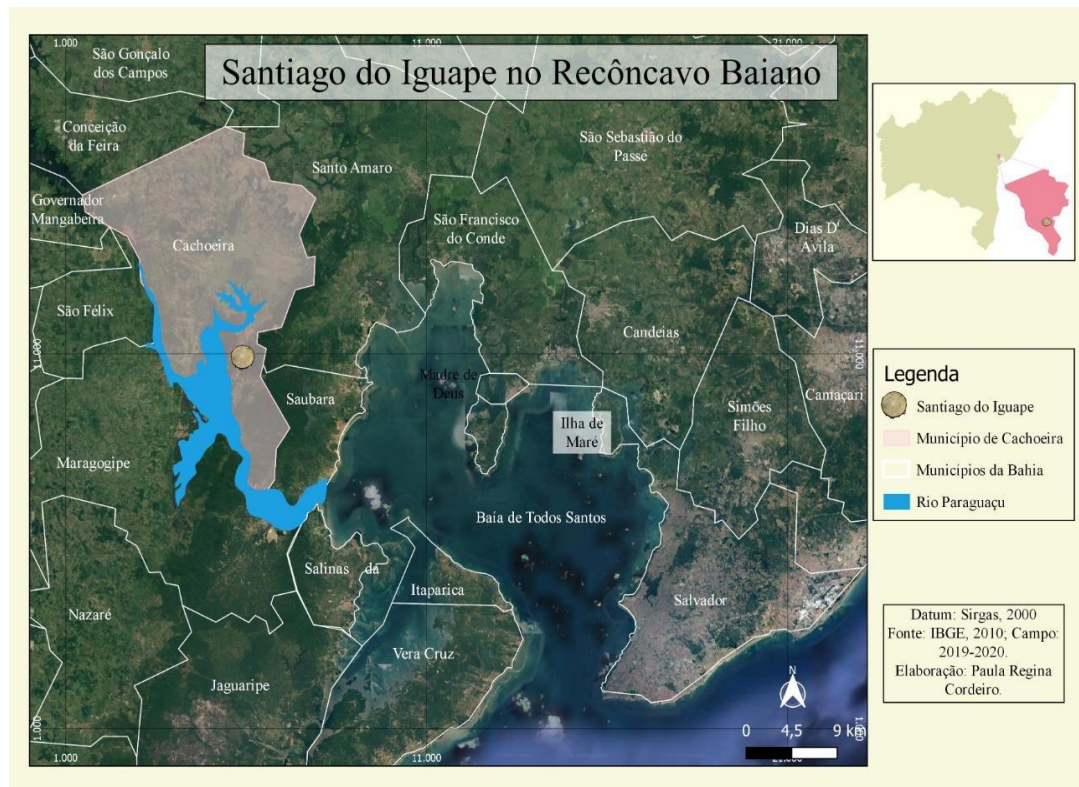
---

<sup>17</sup> Para maiores detalhes sobre o projeto, metodologias, resultados alcançados e outras informações, ver: CAMPOS FILHO, 2019.

determinação do órgão competente, a princípio o Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária-INCRA (*Ibidem*, p.54)

A pesquisa mencionada também destacou que o total da população das 17 comunidades é estimado em cerca de 10.310 pessoas, sendo que o maior povoado do território em população é Santiago do Iguape, comunidade, de certa forma, central no Vale do Iguape e considerada como distrito do município de Cachoeira (*Ibidem*. p.56). É para o Porto de Santiago do Iguape, debaixo da sombra dos cajueiros, que retornamos para compreender um pouco mais sobre a história, as lutas e as atuações de jovens no âmbito das diversas manifestações culturais da comunidade.

**Mapa 1 – Santiago do Iguape no Recôncavo Baiano**



## 2.1 A COMUNIDADE

Lembro bem da primeira vez que estive no Porto de Santiago do Iguape em abril de 2015, como não lembrar de um lugar tão especial e intenso como aquele. Além da exuberante natureza daquele cantinho da Baía de Todos os Santos, também tive a oportunidade de conhecer e conversar com o Senhor Edison Falcão – mais conhecido como Edinho -, pescador

e importante liderança política da comunidade e do movimento quilombola. Sentados à sombra dos cajueiros, sob as canoas emborcadas, numa conversa bastante informal, ele me disse coisas que mexeram comigo e, de certa forma, direcionaram minhas buscas acadêmicas e meus interesses de pesquisa até aqui.

Seu Edson falou muito da importância das universidades públicas se aproximarem da comunidade, desde que docentes e estudantes tivessem consciência da importância da troca de saberes e do engajamento político nas demandas locais; também me contou de como o ofício da pesca tem sido cada vez mais difícil por conta dos diversos empreendimentos que degradam as águas, mangues e vidas da Baía do Iguape; e também comentou das suas percepções sobre a falta de engajamento e interesse de jovens pelas lutas e pelos costumes locais, “[...] os jovens não querem nem pescar, não sabem nem nadar<sup>18</sup>”. Senhor Edison me disse que os “patrões” de antigamente ainda continuam mandando em Santiago do Iguape, com estratégias diferentes, porém com as mesmas intenções coloniais. É por essa pista, dada por Seu Edinho, que seguimos conhecendo a história local.

**Figura 9** – *Praça dos Pescadores*, Porto de Santiago do Iguape, 2015



Fotógrafo: Gabriel Almeida do Valle

---

<sup>18</sup> Diário de campo de 24/04/2015.

Grande parte das terras, que atualmente compõem a comunidade, até a década de 1930 pertenciam a Elvira Novis, que as vendeu em 1933 para o comerciante local Pedro Paulo Rangel que também era proprietário de barcos que transportavam mercadorias para Salvador<sup>19</sup>. Tanto Elvira Novis como Pedro Paulo Rangel arrendavam as terras para quem quisesse ocupar e produzir através do pagamento de uma taxa de “foro de chão”<sup>20</sup>. Já na década de 1990, as terras, já divididas em ruas, foram passadas para os herdeiros de Pedro Paulo Rangel, que por possuírem as titulações das propriedades continuaram cobrando pela sua ocupação e utilização. Algumas dessas terras foram doadas para construção de órgãos e empreendimentos públicos e outras como pagamento de prestação de serviços (CRUZ, 2014, p.31-32).

As atividades produtivas em Santiago do Iguape foram responsáveis por fornecer diversos produtos à capital baiana até meados do século XX, mas a construção da rodovia BR-324 (que liga as cidades de Salvador a Feira de Santana e à região do Sertão Baiano) e a consequente mudança de roteiro para o escoamento de produtos comercializados colocaram a comunidade e a região do Recôncavo (especialmente Santo Amaro, Cachoeira, São Félix, Muritiba, Maragogipe e seus respectivos distritos) em estado de estagnação econômica (PEDRÃO; SANTOS, 1988).

No ano de 1962 a instalação da fábrica de azeite de dendê Opalma na comunidade de Acutinga (atualmente chamada de Opalma) representou uma possibilidade de trabalho e melhoria de vida para muitos moradores e moradoras de Santiago do Iguape e região, mas a fábrica entrou em declínio na década de 1990 até encerrar suas atividades e seus antigos trabalhadores e trabalhadoras migraram para cidades próximas ou retomaram suas atividades primordiais - pesca e agricultura, principalmente (CRUZ, 2014).

As estratégias de lutas das comunidades locais, primeiro contra o processo de escravização - através dos aquilombamentos - e em seguida contra as explorações dos grandes proprietários de terras são marcas registradas de Santiago do Iguape e região, lutas que seguiram se atualizando com o aprofundamento dos debates sobre direitos quilombolas no Brasil na década de 1990. Segundo Cruz (2014, p.36)

As discussões sobre direitos quilombolas ganharam mais visibilidade no Brasil, especialmente no ano de 1988 com o centenário da abolição da escravatura. No

---

<sup>19</sup> “Os navios (dentre outras embarcações) iam a Santiago do Iguape até 1960. A partir de 1964 apenas os saveiros continuavam fazendo o transporte, e em 1968 a estrada [BA-880] começou a ser construída e assim o transporte marítimo foi sendo desativado” (PROJETO PARAGUASSU, 2000?).

<sup>20</sup> Um tipo de “aluguel”, que possui o nome jurídico *foro*, pago pela utilização do imóvel/da terra.

Vale do Iguape, na década de 1990, o contexto de desemprego, o declínio da Fábrica Opalma e a perda progressiva dos espaços destinados à produção de roças contribuíram na organização política das comunidades locais no processo de lutas pela titulação das terras quilombolas.

A fundação do Centro de Cultura do Vale do Iguape (CECVI)<sup>21</sup> no final da década de 1990 e do Conselho Quilombola da Bacia e Vale do Iguape (CQBVI), em 2005, através de trabalhos com dança, projetos de economia solidária e formação política, foram formas de disseminação das discussões sobre direitos quilombolas na região. O resultado de mais de uma década de trabalho de formação realizado por lideranças locais em conjunto com as comunidades foi o reconhecimento inicial, pela Fundação Cultural Palmares<sup>22</sup>, de cinco comunidades (em 2004) como remanescentes de quilombos e, posteriormente, mais oito comunidades (em 2006) receberam a certidão, entre elas Santiago do Iguape<sup>23</sup> (CRUZ, 2014; CAMPOS FILHO, 2019).

Vale ressaltar que os processos de formação política e auto reconhecimento que culminaram na certificação de Santiago do Iguape como uma comunidade remanescente de quilombos são frutos de um intenso processo de lutas a nível local, mas sobretudo, a nível nacional, decorrente da organização e atuação histórica do Movimento Negro brasileiro e de outros movimentos sociais organizados, de professores e professoras de instituições públicas, em um contexto político específico no qual o governo do Partido dos Trabalhadores (PT) assumiu a presidência da república, com a liderança de Luiz Inácio Lula da Silva, em 2003.

Atualmente a comunidade de Santiago do Iguape é formada por cerca de 5.000 habitantes<sup>24</sup>, em sua grande maioria pescadores, pescadoras, marisqueiras, agricultores e agricultoras, que desenvolvem as atividades para subsistência familiar. A comunidade está localizada a 40 Km do município de Cachoeira e 110 km da capital Salvador. Pode-se chegar ao *Iguape* – expressão comumente utilizada para se referir ao Vale como um todo ou

---

<sup>21</sup> Para mais informações sobre as atuações do Centro de Cultura do Vale do Iguape: <http://cecvi.org.br/site/?#>

<sup>22</sup> A Fundação Cultural Palmares é uma entidade pública brasileira criada em 1988 para promover a preservação de valores culturais, sociais e econômicos decorrentes da influência negra na formação da sociedade brasileira. Infelizmente, neste momento de autoritarismos e retrocessos políticos, a Fundação Palmares está sendo dirigida por um sujeito cooptado pela ultra direita que governa o Brasil, por isso, a Fundação Palmares tem prestado um desserviço à população negra remanescente dos povos africanos. Mais informações sobre a Fundação Palmares em: <http://www.palmares.gov.br/>.

<sup>23</sup> A lista completa de comunidades remanescentes de quilombos certificadas pela Fundação Cultural Palmares em todo território brasileiro pode ser acessada em: [http://www.palmares.gov.br/?page\\_id=37551](http://www.palmares.gov.br/?page_id=37551).

<sup>24</sup> Informações baseadas nos dados do relatório do Projeto Paraguaçu (2000?) e na pesquisa de Ana Paula Batista da Silva Cruz (2014), já que o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) não apresenta dados oficiais sobre as comunidades/distritos de Cachoeira/BA.

especificamente à comunidade<sup>25</sup> – por via marítima (apenas com embarcações particulares) ou através da Rodovia BA-880, com veículo particular ou via transporte coletivo (que sai das cidades de Cachoeira e Santo Amaro da Purificação em dois horários diariamente, com exceção do domingo, quando se tem apenas um horário disponível; há também a possibilidade de transportes alternativos – carros e vans - com horários variados).

Além das belezas naturais, a comunidade atrai muitos e muitas turistas, assim como pesquisadores e pesquisadoras interessadas nos monumentos coloniais<sup>26</sup> e, principalmente, nas heranças culturais africanas, que se manifestam nas atividades laborativas, nos modos de organização, nos espaços físicos e nas pessoas que ali vivem. Essas heranças são marcas registradas em toda região do Recôncavo Baiano, que tem como cidades mais centrais, nesse sentido, Cachoeira e Santo Amaro da Purificação; mas, em Santiago do Iguape e comunidades circunvizinhas, pelo fato de serem comunidades rurais e de certa forma afastadas de processos mais intensos de urbanização, essas heranças estão presentes de forma bastante intrínseca nos modos como as pessoas lidam com os recursos naturais disponíveis, nas formas de ocupação do território, nas técnicas de trabalho, nos cultos às divindades africanas e afro-brasileiras e nas diversas celebrações e manifestações artístico-culturais.

Entre as diversas celebrações destacam-se: a Festa do Padroeiro de Santiago do Iguape (25 de julho), Presente para Iemanjá no Porto de Santiago do Iguape (02 de fevereiro), Feira Afro do Iguape (novembro, última edição realizada em 2017), São Pedro de Santiago do Iguape (último final de semana de junho), Festa da Ostra na comunidade do Kaonge (última edição realizada em outubro de 2019), Festa do Beiju com Mel na comunidade de São Francisco do Paraguaçu (20 de novembro), para além das homenagens a Orixás, Nkisis e Caboclos nos diversos terreiros de candomblé (em datas variadas) e dos diversos carurus em homenagem a Cosme e Damião, Santa Bárbara e São Roque (principalmente nos meses de setembro, outubro e dezembro).

É nesse contexto das celebrações e manifestações artístico-culturais de Santiago do Iguape que o presente trabalho se insere, com interesse especial sobre o samba de roda

---

<sup>25</sup> Também é comum que as pessoas se refiram à comunidade de Santiago do Iguape, simplesmente, por *Santiago*. As três nomenclaturas são utilizadas nesta dissertação.

<sup>26</sup> São diversas ruínas de engenhos espalhadas por toda região do Vale do Iguape, além da igreja na comunidade de Santiago do Iguape, já citada, há também as ruínas do Convento de Santo Antônio do Paraguaçu – na comunidade quilombola de São Francisco do Paraguaçu – o primeiro a ser estabelecido no Brasil após a independência da custódia religiosa de Lisboa; as obras do convento foram concluídas em 1686 (FLEXOR, 2010).

realizado na comunidade e, mais especificamente, nas práticas musicais de jovens sambadores do grupo Juventude do Iguape.

## 2.2. O SAMBA DE RODA

A história do samba de roda em Santiago do Iguape é semelhante à de muitas outras localidades onde a manifestação acontece, nas quais os carurus são os primeiros pontos de encontro de sambadores e sambadeiras que posteriormente se organizaram em grupos. Seu Mundinho, figura importante para o samba de roda em Santiago do Iguape, conta que ele foi o primeiro a reunir os sambadores da comunidade, entre os anos de 2000 e 2004 e explica o motivo de sua iniciativa:

Quando eu vi que estava morrendo o samba, os carurus ficando mais pouco, acabando mais assim, o pessoal mais velho morrendo, que tinha a devoção do samba de caruru e fazia o samba e eu tive a ideia de vez em quando, dia de sábado não tinha nada, convidar os sambadores e vir para o meu salão sambar. Não existia grupo, aí saía convidando [...] Aí, reunia todo mundo para sambar aqui e sambava até tarde e aí fazia aquela feijoada e dizia: aqui é para o pessoal quando ficar tarde da noite, não ficar sem comer nada. Aí o pessoal da rua pensava que era meu aniversário, mas não era, era porque eu gostava do samba. [...] então isso aí aconteceu tem mais de dez anos, treze, quatorze anos aconteceu isso aí. (FERREIRA, Raimundo, 2015).

De fato, a organização dos sambadores e sambadeiras em grupos, na maioria dos lugares, só se deu a partir dos processos de registro do samba de roda como patrimônio cultural (CARMO, 2009; ALENCAR, 2010; GRAEFF, 2015). Antes desse processo encontravam-se grupos em São Francisco do Conde (LORDELO, 2009), Santo Amaro (NUNES, 2002) e Cachoeira (ZAMITH, 1995; MARQUES, 2003; CSEMARK; GRAEFF, 2018). Em Santiago do Iguape os sambadores e sambadeiras se organizaram inicialmente no ano de 2004 através do grupo *Suspiros do Iguape*<sup>27</sup>, que posteriormente, se desmembrou e uma parte dos integrantes formou o grupo *Geração do Iguape*, em 2007.

Vale destacar que na região do Vale do Iguape, além dos grupos *Suspiros do Iguape* e *Geração do Iguape*, registrou-se a existência dos seguintes grupos de samba de roda: Raízes do Boqueirão (na comunidade São Francisco do Paraguaçu), Sensação do Engenho Novo e

---

<sup>27</sup> Não consegui acompanhar apresentações ou ensaios do grupo *Suspiros do Iguape* durante minhas estadias em Santiago. Soube que a maior parte dos integrantes do grupo reside nas comunidades Kaonge e São Francisco do Paraguaçu. O grupo tem uma página na internet onde podem ser acessadas informações sobre apresentações, integrantes, bem como ouvir gravações: <https://suspirodoiguape.wordpress.com/>.

Sensação do Recôncavo (na comunidade Engenho Novo) e Filhos do Engenho da Ponte (na comunidade Engenho da Ponte)<sup>28</sup>.

### 2.3 MESTRE DOMINGOS PRETO E O GRUPO GERAÇÃO DO IGUAPE

O nome de destaque quando se fala no samba de roda de Santiago do Iguape é o do Mestre Domingos Preto. Domingos da Conceição, nascido na comunidade, atualmente com setenta e nove anos de idade, samba desde criança, mesmo sem a autorização inicial do pai, que era tocador de sanfona e de sua mãe, que era sambadeira e também fazia caruru e samba de roda em casa. Seu Domingos fez parte da formação inicial do grupo *Suspiros do Iguape*, mas depois resolveu se juntar com seus parceiros Cebola e Mundinho e formar outro grupo e daí surgiu o *Geração do Iguape*, conforme relato de Seu Mundinho:

Aí veio parar aqui [Domingos Preto] e me chamou “Mundinho a gente saiu de lá, não deu certo não e a gente quer formar um grupo como é?” Eu disse, estou aqui para lhe apoiar, vocês querem formar um grupo vamos formar, eu já tenho um grupo quase formado, mas não tenho instrumento. Mas esses que saíram, um tinha um pandeiro, um tinha um tamborim, o outro tinha dois pandeiros e um pedaço de timbal [risos]. Aí pronto, vamos começar sábado já que cada um tem um instrumento vamos começar sábado. Aí vim abrir o salão, teve uma reunião, quando foi no sábado seguinte ensaiou com três pessoas, quatro pessoas, no segundo ensaio já deu seis, aí a gente foi convidando [...] Domingos Preto, Cebola e Peru...três, aí chamamos Evanei, convidamos Rosinha, Cid, quem foi o outro? Zé do Lore, depois saiu. Climério também, morreu, que mais? Tinha um rapaz chamado Tuíca também, passou uns dias saiu, não deu certo e aí entrou outros, aí ficou o Grupo Geração do Iguape. Geração do Iguape foi Domingos Preto quem deu o nome. (FERREIRA, Raimundo, 2015)

A primeira vez que presenciei um samba de roda em Santiago foi através de um ensaio do grupo *Geração do Iguape*. Era por voltas das 20:00h quando, da pousada de *Tia Maria*, ouvi o ritmo ao longe, perguntei para dona Maria o que era aquilo e ela respondeu: “isso é o samba lá em Mundinho”. Saí andando pelas ruas de calçamento da rua Direta – rua principal da comunidade – e uns 200m depois cheguei até o recinto onde acontecia o ensaio do *Geração*. Um salão com uma janela e uma porta de acesso, na parede da frente um letreiro em caixa alta anunciava “MEL PURO” e uma pequena placa artesanal de madeira, em formato de peixe, na qual estava escrito: *Casa de Samba*.

Do lado de dentro um amplo salão sem reboco nas paredes, uma viga de cimento e uma estrutura de ripas dava suporte ao telhado coberto com telhas de cerâmica, gaiolas de

---

<sup>28</sup> Tal levantamento foi realizado no final de 2018 durante minhas pesquisas de campo como integrante do LEAA/Recôncavo no projeto de Revalidação do título do samba de roda.



pássaros entre outros artesanatos estavam pendurados nas paredes. Mais ou menos 40 pessoas estavam presentes, a maioria delas sambando, sozinhas ou em grupos, em frente aos tocadores e a tocadora que estavam sentados/a em um grande banco de madeira ao fundo do salão, sobre um palco de cimento: Seu Domingos (voz e pandeiro), Seu Peru (segunda voz e *tamborim*<sup>29</sup>), Evanei (voz e pandeiro), Domingão (segunda voz e pandeiro), Cid (triângulo), Rosinha (surdo/marcação), Minho (atabaque) e Seu Mundinho (maraca). Na parede branca ao fundo, um letreiro feito à mão registrava: *Casa de Samba do Iguape*.

As vozes e os instrumentos eram amplificados através de um equipamento de sonorização posicionado ao lado do grupo. Volume bastante alto, muitas microfônias e interrupções na amplificação, mas nada disso era motivo para o samba parar. O grupo tocava alguns sambas bastante conhecidos e muitos outros que eu nunca tinha ouvido antes, as pessoas presentes não respondiam o coro – tocar e cantar era papel exclusivo do grupo –, nem estavam organizadas em roda, mas, sambavam muito, suavam juntas acompanhando o ritmo *corrido* que era tocado pelo grupo. De vez em quando Seu Domingos disparava ao microfone: “Esse é o Geração do Iguape, o *samba chula* do Iguape”.

Os sambas eram cantados com raras interrupções e quando paravam os tocadores e a tocadora aproveitavam para beber um licor ou cachaça colocada embaixo do banco de madeira perto de Seu Domingos Preto, como ele mesmo dizia era o momento de dar uma *lapindoxada*<sup>30</sup>. Na sequência o samba voltava com todo vapor e as pessoas se reuniam novamente em frente ao pequeno palco de cimento.

O samba se estendeu até por voltas das 22:00, quando a cena musical mudou completamente. Seu Mundinho, dono do estabelecimento e operador do equipamento de sonorização colocou no aparelho de som um CD que era uma coletânea de lambadas antigas. Pouco a pouco a cena do samba de roda mudou e as pessoas começaram a dançar em duplas, trocando suores e afetividades. O estabelecimento que também funcionava como um bar vendia, além de cerveja em lata e alguns tipos de licor, uma bebida muito famosa na

---

<sup>29</sup> O tamborim utilizado em Santiago do Iguape não é o que comumente é utilizado em grupos de samba de partido alto e até mesmo no próprio samba de roda – um membranofone de 6”, com pele sintética e normalmente tocado com uma baqueta. O *tamborim*, de Santiago do Iguape, é feito de um tronco de madeira escavado (de palmeira), com uma pele de cobra ou cabra presa em uma das extremidades. Fica apoiado entre as pernas do/a tocador/a e percutido com as duas mãos. O instrumento já havia chamado a atenção de outras pesquisadoras: Rívia Alencar (2009), Rosa Cláudia Krstulovic (2014), Katharina Döring (2016). Petry Lordelo (2009) identificou o instrumento em São Francisco do Conde com o nome de teleco-teco.

<sup>30</sup> Um gole grande na bebida.

comunidade e preparada pelo próprio Mundinho, o *coquinho*, uma mistura de água de coco, com cravo, cachaça e mel, que embalava a animação dos/as presentes juntamente com o samba de roda e a lambada.

Além das apresentações na comunidade o grupo Geração do Iguape também percorreu comunidades vizinhas tocando em carurus e eventos organizados pela Asseba no Centro de Referência dos Sambadores e Sambadeiras em Santo Amaro e também nas cidades de Cachoeira, São Félix, Saubara, Maragogipe, Feira de Santana e na capital Salvador. No ano de 2009 o grupo gravou seu primeiro disco *Santiago é Minha Terra* contendo vinte faixas, sendo algumas delas *chulas* compostas pelo Mestre Domingos Preto. A gravação foi realizada no estúdio da Casa de Samba de Santo Amaro, em um momento que o estúdio ainda estava ativo e diversos grupos de samba de roda também gravaram seus discos<sup>31</sup>.

Não é difícil ouvir o CD do Geração tocando na comunidade de Santiago do Iguape, nos bares, *quiosques* da praça principal, aparelhos portáteis e *smartphones*, já que o CD gravado em formato *wave* foi convertido para formato *MP3*, o que permite seu compartilhamento e audição via *bluetooth*, *pen drive* e outros meios digitais. A faixa de abertura do CD é o canto do hino de São Tiago, uma homenagem e um louvor ao Padroeiro da comunidade. Na sequência são cantadas *chulas* e *corridos* que contam sobre o cotidiano, trabalhos, amores, lembranças, alegrias e tristezas.

O *samba chula* tocado pelo Geração do Iguape apresenta peculiaridades no que diz respeito à velocidade de execução, já que apesar da presença de *chulas* indicar um samba mais lento, *amarrado* – bastante característico da região de Santo Amaro e São Francisco do Conde -, o grupo de Santiago do Iguape as canta sobre uma base rítmica mais acelerada, que seria mais comum no *samba corrido* – marcante nas regiões de São Félix, Cachoeira e Maragogipe. A etnomusicóloga Katharina Döring já havia observado essa peculiaridade na forma de cantar as *chulas* no Iguape.

Domingos Preto bebeu das duas fontes, porque Santiago do Iguape, com seus quilombos e engenhos, representa um encontro de estilos de samba entre Santo Amaro e Cachoeira, um misto entre o cultivo da cana e do fumo, entre o marisco e a pesca, e antes da construção da estrada recebeu muitas influências e mercadores de vários lugares via fluvial e marítima. Domingos aprendeu uma variedade de

---

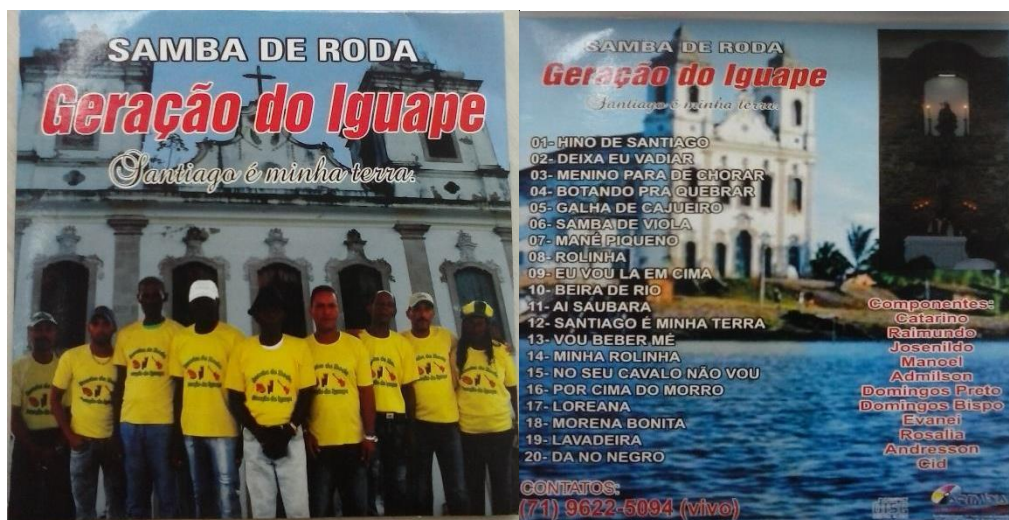
<sup>31</sup> O estúdio do Centro de Referência do Samba de Roda foi instalado em 2009 a partir do *Programa Nacional de Cultura e Cidadania, o Programa Cultura Viva* (2004), no qual o Centro foi reconhecido como *Ponto de Cultura*, sendo então alvo da ação *Cultura Digital* (que incluía a instalação de estúdio multimídia), uma das medidas estabelecidas pela *Programa Nacional do Patrimônio Imaterial*, criado pelo Ministério da Cultura durante o mandato do então ministro Gilberto Gil (ALENCAR, 2010).

sambas, e demonstra que existe uma forma de cantar samba corrido, com versos de chula” (DÖRING, 2016b, p.201).

Além da pulsação mais acelerada outro fator que chama atenção no disco e nas apresentações em que o grupo conta com violão em sua formação instrumental é uma passagem fixa realizada tanto na abertura de cada samba como na passagem de um samba para outro, uma ponte instrumental na qual o violão executa repetidamente o mesmo dedilhado e os instrumentos de percussão tendem a soar com mais volume. Algo similar ao que Francisca Marques registrou como *barravento* em alguns grupos de Cachoeira, um momento em que viola se destaca executando um dedilhado específico que marca a passagem para outra *chula* e também a hora da sambadeira entrar e sair da roda (MARQUES, 2003).

Quando a formação instrumental não conta com a presença do violão, o que é bastante comum nas apresentações do Geração – devido à dificuldade de encontrar violeiros na comunidade – a passagem de uma *chula* para outra é marcada pelos pandeiros que soam mais alto quando o canto é encerrado. A formação do grupo não conta com a presença de sambadeiras para dançarem na roda, a única mulher do grupo é Dona Rosália (Rosinha) que toca vários instrumentos, mas normalmente assume a marcação nas apresentações.

**Figura 10** – *Santiago é minha terra* – Capa e contra-capa do CD do Geração do Iguape



Fonte: Acervo pessoal

Nas apresentações onde não há palcos elevados o público normalmente samba o tempo todo, muitas vezes sem a ritualística da coreografia marcante em muito grupos de *samba chula*, na qual cada sambadeira entra na roda por vez quando a *chula* termina de ser cantada ou como dizem comumente os cantadores, quando a chula termina de ser *gritada*.

O adjetivo *gritado* é bastante contundente para o modo como canta o Mestre Domingos Preto, que mesmo com uma potência de volume incrível muitas vezes é difícil para um ouvinte “de fora” do contexto do samba de roda de Santiago entender o que o mestre está pronunciando, pelo modo de articulação difuso e a voz estridente e anasalada. Um tipo de emissão vocal que também foi registrado por Nina Graeff (2015, p.41) em suas pesquisas na região do Recôncavo Baiano. O mestre Domingos Preto é autor de algumas chulas, mas gosta de se apresentar gritando uma que compôs em sua própria homenagem:

*Tenho um dente falhado  
 Não posso falar perfeito  
 Tenho um dente falhado  
 Não posso falar perfeito  
 Sou filho de Santiago  
 Ê colega, me chamo Domingos Preto, ah<sup>32</sup>*

Seu Domingos Preto é um sambador exigente e não faz dupla/parelha com qualquer um/a. Na verdade, a escolha da “segunda” – como muitos mestres e mestras chamam o seu parceiro ou parceira de parelha – de um cantador de chula não é algo feito de qualquer jeito. Em suas pesquisas de campo Ralph Waddey destacou os cantos em duplas de parelhas no samba chula, bem como as importantes relações entre os cantadores:

Os cantadores devem agir e reagir, em sua apresentação, como se fossem um só. Os dois frequentemente cantam olhando atentamente um para o outro, especialmente se antes não cantaram juntos com frequência. Parcerias são escolhidas com cuidado e cultivadas com carinho. (WADDEY apud. IPHAN, 2006, p.124).

Mestre Domingos Preto atualmente faz a parelha com Seu Peru e não é difícil encontrar os dois andando juntos pela comunidade de Santiago do Iguape. Seu Peru, que se chama Catarino dos Santos, tem 63 anos e além de fazer parelha com mestre Domingos Preto

---

<sup>32</sup> É possível ouvir o mestre Domingos Preto *gritando* essa chula no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=mBX9cgoXl4c>. Para assistir a participação do mestre Domingos Preto no documentário *O cantador de chula* (2009), ver: <https://www.youtube.com/watch?v=qYXyRTdLl84>.

também toca o tamborim, instrumento musical que ele mesmo confecciona<sup>33</sup>. Seu Peru conta como começou sua relação com o samba de roda:

Ele [mestre Domingos Preto] tinha a segunda dele, a primeira segunda já morreu, chama finado Jaime [...] *A segunda eu botei para fora, foi Cebola* [completa o mestre Domingos Preto, que ouvia o diálogo]. Rapaz, quem me ensinou a tocar esse negócio aqui [se referindo ao tamborim] já morreu, foi o finado Coi, quem tocava era ele, eu era pequenininho, ia só comer caruru, vei, aí ficava espiando ele tocar, aí ele disse “pega aqui...é assim, assim, assim”. Dez anos, dez anos eu ia só para espiar o que já morreu já. Eu só ficava espiando ele tocar aí, aí fui aprendendo, aprendendo. (SANTOS, Catarino, 2018)

Além do Mestre Domingos Preto e de Seu Peru há outro “mais velho” que exerce um papel fundamental para o samba de roda da comunidade quilombola de Santiago do Iguape. Raimundo Falcão Ferreira, mais conhecido como Seu Mundinho é o proprietário da Casa de Samba do Iguape e também o idealizador do grupo Juventude do Iguape. Seu Peru, Mestre Domingos Preto, e Seu Mundinho – da esquerda para a direita na imagem abaixo – são alicerces fundamentais para o samba de roda de Santiago do Iguape e região.

**Figura 11** – *Memórias vivas do samba chula, Santiago do Iguape, 2018*



Fotógrafo: Gabriel Almeida do Valle

<sup>33</sup> Na figura 14 pode-se ver um dos modelos de tamborim nas mãos de Seu Peru.

## 2.4 SEU MUNDINHO E A CASA DE SAMBA

A *Casa de Samba do Iguape* é aquele lugar onde tem um pouco de tudo. Funciona como bar, mercearia, residência, depósito, local de ensaios e apresentações de samba de roda, criatório de abelha e produção de mel, espaço de reuniões e como um tipo de ateliê onde são produzidos artesanatos diversos. O proprietário deste espaço é o Seu Mundinho, como é conhecido na comunidade o senhor Raimundo Falcão Ferreira, 54 anos, esposo de Dona Maria, pai de oito filhos/as, nascido e criado em Santiago do Iguape.

Localizada na Rua Direta do Iguape, a *Casa do Samba do Iguape* é um ponto de encontro do samba de roda da comunidade. Para além dos ensaios e apresentações a presença dos sambadores é constante, afinal, Seu Mundinho é o proprietário, Mestre Domingos Preto – que é primo dele – mora logo em frente e Seu Peru sempre está por lá. Quando Mundinho era integrante do Geração do Iguape a presença de outros integrantes do grupo era constante, mas, depois que ele deixou a presidência do Geração a relação ficou mais distanciada. Essa cisão de relações entre integrantes do Geração do Iguape é consequência de desentendimentos sobre a administração do grupo, enquanto entidade portadora de um Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica (CNPJ) e que tinha Seu Mundinho como presidente, até meados de 2017.

Para grande parte dos grupos de samba de roda o registro jurídico representa a possibilidade de captação de recursos via editais públicos e emissão de nota fiscal para receberem cachês em apresentações, por exemplo. Mas, a burocracia envolvida no processo de abertura, registro e manutenção dessas instituições não facilita a vida de sambadores e sambadeiras que não tenham um contato direto com a linguagem burocrática do Estado. As dificuldades na gestão de documentos, contabilidade e cachês, por exemplo, dificultam muito a manutenção das relações interpessoais e isso parece ter sido fator determinante para a desarticulação do grupo Geração do Iguape. Mesmo assim, Seu Domingos e Seu Peru são presenças constantes na Casa de Samba do Iguape.

O espaço de interação da Casa do Samba do Iguape começa ainda no passeio, lugar de socialização e muitas conversas até tarde da noite. Ali se tomam cervejas, contam-se histórias, fala-se da “vida dos outros”, realizam-se reuniões, vê-se o tempo passar e, sobretudo, aprende-se sobre samba de roda. Ao entrar pela porta de acesso, à direita um balcão funciona como recepção do bar, onde se pode tomar uma dose de *coquinho* ou comprar uma garrafa de mel de abelha, ambos produzidos ali mesmo. Seguindo em frente chega-se ao salão principal, que além de quarto e sala de estar onde a família e visitantes

dormem, assistem televisão, tomam café, almoçam, jantam, também é o local onde ficam expostas as gaiolas de diversos tamanhos, remos para canoas, alçapões para pesca, vassouras de piaçava, garrafões de água, além de alguns instrumentos musicais pendurados nas paredes (pandeiro, cavaquinho, viola machete e berimbau).

Ainda no salão ficam guardados em um canto algumas caixas amplificadas e uma mesa de som, de posse de Seu Mundinho. Antes, quando ele fazia parte do Geração do Iguape havia outros equipamentos de sonorização, mas foram transportados para outro lugar depois de sua saída do grupo. Um pequeno palco de cimento ao fundo completa a cena do salão da Casa de Samba do Iguape. Há também um banheiro em um dos cantos, um pequeno quarto com uma cama onde também ficam guardados os instrumentos musicais e mais alguns equipamentos e no outro canto uma passagem que dá acesso ao quintal onde fica um pequeno criatório de abelhas e caixotes utilizados na produção de mel e também algumas mesas de madeira que servem de bancada para confecção de artesanatos diversos.

A multiplicidade de funções da Casa de Samba do Iguape sempre chamou minha atenção pelo fato do espaço concentrar vários elementos bastante representativos para a cultura local, além de ser o lugar onde é gerada boa parte da renda econômica da família. Todas as atividades exercidas ali têm relação direta com o ambiente natural e com os modos de organização bastante característicos das comunidades quilombolas do Vale do Iguape. Um espaço de convivência, de trabalho, de lazer, de samba de roda e, de certa forma, de espiritualidade, um assunto tratado poucas vezes, conforme registrei no seguinte trecho de um diário de campo:

Mundinho também me revelou muitas novidades sobre a Casa de Samba do Iguape, inclusive que aquele espaço era inicialmente a residência de uma Mãe de Santo, dona Antônia, que dava caruru, passava banhos de folhas e cuidava dos Santos em casa. Mundinho contou histórias de quando dona Antônia morreu, das vezes que dormiu lá para tomar conta da casa, contrariando os conselhos do próprio pai. [...] me disse que certa vez um homem que usava botas atravessou a porta em direção à mesa onde ficavam os Santos, quando tinha uns 10 anos de idade. Mundinho disse que uma vez tentou bater no “homem” com uma biriba, mas não adiantou nada, a biriba atravessou o vulto e Mundinho saiu correndo. Pela primeira vez Mundinho comentava sobre a dimensão espiritual do samba de roda e mais especificamente da Casa de Samba do Iguape. Disse que o samba que acontece ali naquele lugar tem a ver com os “espíritos” e é também por esse motivo que o samba não pode parar. Me disse que o samba de roda é formado de “várias partes” e que cada um faz delas o que quer<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Trecho de diário de campo (15/11/2018).

Filho de Seu Jerônimo, que era conhecido na comunidade pelo apelido de Camarão e pelas suas atividades enquanto rezador e vidente, e de Dona Helena, com a qual Mundinho tomou gosto pelo samba de roda, já que além de cuidar dos filhos e filhas e das atividades de casa ela amava sambar e sempre o levava para festas de caruru. Foram nessas convivências familiares e espirituais que Mundinho não só se interessou pelo samba de roda, como parece ter assumido o compromisso de mantê-lo, para a satisfação do “homem de botas” e dos Santos assentados na Casa de Samba do Iguape desde os tempos dos carurus na residência de Mãe Antonia.

**Figura 12** – *Onde tudo acontece*. Parte do salão da Casa de Samba de Santiago do Iguape, 2018



Fotógrafo: Gabriel Almeida do Valle

Seu Mundinho tem como principal fonte de renda a produção de mel de abelha, ele conta que aprendeu o ofício a partir de um curso oferecido na comunidade por um grupo da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) e a partir de então percebeu uma boa oportunidade de complementar a renda familiar, atualmente a produção de mel é a principal fonte de renda de Seu Mundinho e sua produção é comercializada com pessoas de diversos lugares, inclusive algumas compram para revender na capital Salvador. Seu Mundinho, junto com Dona Maria (sua esposa), Mauricio, Ramon e Tanta (integrantes do grupo Juventude do



Iguape) desenvolvem as atividades de apicultura numa pequena propriedade rural – conhecida localmente como roça – e também no quintal da *Casa de Samba*.

Antes de tornar-se apicultor Mundinho trabalhava com artesanato, principalmente na produção de gaiolas para pássaros, o que continua fazendo até então. Ele também confecciona remos para canoas, produz os caixotes que são utilizados na produção do mel, assim como constrói pequenas estantes, mesas e cadeiras para serem utilizadas em casa. Na Casa de Samba do Iguape também é produzido o *coquinho*, uma bebida alcoólica muito apreciada pelos frequentadores e frequentadoras do local, assim como é fabricado o *tamborim*, instrumento musical marcante tanto no Geração como no Juventude.

**Figura 13** – *Onde tudo acontece*. Palco da Casa de Samba de Santiago do Iguape, 2018



Fotógrafo: Gabriel Almeida do Valle

Apesar de possuir uma residência, onde moram atualmente dois de seus/suas oito filhos/as, Mundinho passa a maior parte de seu tempo na Casa de Samba do Iguape. Em um de seus relatos ele explica:

[...] aqui era de taipa, aqui não chamava Casa do Samba não, era um salão aberto, coberto de telha e as paredes eram de barro, mas era grande. Aí era o seguinte, a gente reuniu nesse salão aqui e lá na frente eu estava construindo a Casa de Samba. Antes de ter o grupo [Geração do Iguape] eu já estava construindo. (FERREIRA, Raimundo, 2015)

Seu Mundinho não consegue informar precisamente quando o local passou a se chamar *Casa de Samba do Iguape*, nem confirma que a nomenclatura foi utilizada em referência as ideias de criação desses espaços a partir dos processos de patrimonialização do samba de roda. De qualquer forma, vale ressaltar que a Casa de Samba do Iguape não foi concebida no âmbito das ações da política de salvaguarda do samba de roda, mesmo que sua criação possa ter sido influenciada por tal política, afinal, a própria ideia de implementação de uma *Casa Mãe* ligada a diversas *Casas filhas* foi uma proposta apresentada pelos próprios sambadores e sambadeiras durante a construção e implementação do *plano integrado de salvaguarda do samba de roda* (ALENCAR, 2010, p. 167).

O projeto *Rede do Samba de Roda*, por exemplo, realizado em 2012, implementou quinze *Casas de Samba*<sup>35</sup> em diversas localidades do estado da Bahia. Vale ressaltar que, mesmo não sendo diretamente concebida pelas ações de salvaguarda, a Casa de Samba do Iguape recebeu no ano de 2014 uma das edições do projeto *Samba de Roda Mirim: preservando a memória do samba de roda*, no qual alguns grupos mirins tocaram junto com sambadores dos grupos Juventude do Iguape e Geração do Iguape, assim como o grupo mirim do Iguape também tocou em outras edições do mesmo projeto que aconteceu em diversas localidades, bem como recebeu alguns instrumentos musicais doados pela Asseba.

Nesse sentido torna-se importante refletir como as ações de salvaguarda tanto influenciaram como foram influenciadas, diretamente e indiretamente, pelos sambadores e sambadeiras, o que em Santiago do Iguape pode ter sido fator determinante para a criação do espaço da Casa de Samba do Iguape, mesmo que antes o local já funcionasse como um *Salão* para realização do samba de roda, conforme conta Seu Mundinho:

Estava caindo, o samba estava caindo, não existindo caruru, não estava tendo samba, aí eu idealizei de fazer a feijoada e convidar os sambadores para vir. Aí

---

<sup>35</sup> As cidades foram: Antônio Cardoso, Cachoeira, Conceição de Jacuípe, Feira de Santana, Ipirá, Maragogipe, Salvador, Santo Amaro, São Félix, São Francisco do Conde, São Sebastião do Passé, Saubara, Simões Filho, Teodoro Sampaio e Terra Nova (ROSÁRIO, 2014).

vinha todos os sambadores do Iguape, cada um sambava um pouquinho, saía o outro chegava, e aí o pau comia até de manhã. Começa nove horas e ia até de manhã [...] Todo mundo junto! Agora não tinha assim muito jovem, só os mais velhos que sambavam. (FERREIRA, Raimundo, 2015)

A preocupação de Seu Mundinho com o envolvimento de jovens no samba de roda é a mesma de outros sambadores e sambadeiras, o temor sobre uma possível não continuidade do samba de roda pode ser percebida em vários depoimentos de mestres e mestras e foi registrada tanto no dossiê do Iphan (2006), quanto em outras pesquisas citadas ao longo deste trabalho. Mesmo convivendo com o samba de roda desde criança Seu Mundinho não entrou na roda para ser cantador de chula ou tocador de instrumento, seu papel principal como integrante no Geração do Iguape foi de coordenação – figura conhecida em muitas localidades do Recôncavo como *dono/a do samba*. Mas, eu presenciei Seu Mundinho gritando chulas diversas vezes na Casa de Samba, mas fora dos ensaios e longe dos microfones; observador, de fala compassada e de expressão sorridente, em algumas apresentações e ensaios, tanto do Geração quanto do Juventude, Seu Mundinho tocou triângulo ou xquerê. Contudo, ele conta que sua vontade de participar, organizar o samba de roda e aprender os instrumentos musicais estava diretamente relacionada às suas preocupações com a continuidade do samba em Santiago do Iguape.

Era a vontade ter meu salão pra fazer meu samba quando eu quisesse. E instruir os meninos para que o sambador não acabe. Desses meninos aí um vai ensinar o outro e eu sei que o samba não vai acabar, que os meninos já estão me garantindo isso aí. [...] não vai deixar morrer, vocês [jovens] que vão segurar, vocês estão vendo que os sambadores mais velhos já estão ficando velhos, já não está aguentando mais, é vocês que tomam conta então, eu comecei a ensinar eles a também sambar para caruru, quando tiver um caruru aí eles já dão conta já do samba de caruru [...] aí, com o tempo, fui tocando no Geração, apreciando os outros tocarem também, pegando a base do instrumento, que eu já tinha a intenção de ensinar os meninos [...] porque a gente pede para eles [integrantes do Geração do Iguape] ensinarem, eles não querem ensinar, não querem ensinar menino nenhum. Não ensinam, eles não ensinam...Aí fui observando, observando e dei de ensinar os meninos a tocarem porque eu vi que um dia ia precisar desses meninos e eu não queria que acabasse. (FERREIRA, Raimundo, 2015)

Nessa fala de Seu Mundinho podemos perceber que, mesmo que a preocupação com a continuidade do samba de roda em Santiago do Iguape seja de todos os sambadores e sambadeiras, a disposição para ensinar não se apresenta na mesma proporção, pelo menos não no sentido de estabelecer um espaço, um momento específico e um determinado horário para que o processo de transmissão dos conhecimentos aconteça. De fato, os sambadores e a sambadeira do grupo Geração do Iguape aprenderam a tocar samba de roda através da participação e vivências nos sambas de caruru e não em aulas, cursos ou oficinas e, por isso,

podem ter dificuldade de enxergar uma efetividade no processo de aprendizados de jovens nestes espaços.

Assumindo a sua responsabilidade de *dono do samba* por volta do ano de 2010 Seu Mundinho iniciou as aulas onde atualmente funciona a Casa de Samba do Iguape, às terças e quintas pela noite. Começou ensinando a sua filha e a dois filhos e depois foram chegando mais crianças e jovens interessadas. Mesmo não dominando a execução rítmica dos instrumentos musicais, Seu Mundinho ministrava aulas aos/às aprendizes de uma maneira que diz muito sobre como *aprende-se Samba fazendo o Samba* (ROSÁRIO, 2014), como ele mesmo conta:

Começaram três meninos, não, dois meninos e uma menina... Maurício, Ramon e Márcia. Aí as mães de fora que viam, ne? Praticando, os meninos brincando aí, aprendendo aí vinham e traziam, “bote meu filho aí”, eu dizia: traga que eu boto e a gente foi ensinando. Aí comecei a ensinar dois meninos, de dois foi passando para três, quatro, cinco e aí foi chegando mais e as mães trazendo também para poder eles aprenderem. Aí criou assim uma quantidade de uns dezesseis meninos para ensinar. Aí eu botava ele com um instrumento, tocava um pouquinho, depois pegava outro instrumento, tome esse aqui, vá tocando aí, é assim e aí batia para ele ver, tocava o instrumento para ele ver, toque assim, ele aí começava a bater, aí eu pegava junto também; para eles aprenderem [...]

Sim, eu pegava os instrumentos do Geração e vinha com eles tocando, eles aprendendo, aqueles instrumentos que eu tocava da maneira que eu tocava, às vezes não estava certo, eu dizia, estou tocando, você vai tocar igual a mim, como eu estou tocando, mas depois vocês vão mudar [risos]. Vão mudar para o certo, aí aprendeu. Logo logo o do triângulo pegou logo, pô, tá tocando triângulo bem pra caramba, eu cheguei mudei ele, disse “óh, você vai pro Geração, no dia do ensaio do Geração você vai tá lá em cima do palco junto para acabar de aprender a tocar triângulo” [...] Olhando, olhando e gravando; eu disse a ele, “óh o ouvido, fique só ouvindo a letra que o triângulo dá”, aí foi nove de boca, o menino pegou logo, quando ele pegou no triângulo que bateu para eu ver, eu digo, “aí sim você já pode tocar”, primeiro que aprendeu [...] Ah, entendi... *Quem é esse menino?* [perguntei] - Ramon.

Aí pegou, os outros estavam mais devagar aí vai. E um, que é Mauricio até hoje, desde quando entrou era muito interessado para cantar, queria cantar, mas não sabia, eu senti a força de vontade dele aí chamei ele e expliquei como é que faz o samba chula, dei as ideias a ele: o samba chula é feito do meio de trabalho da gente ou em alguma coisa que a gente vê, ou em nome de lugar ou coisa que a gente esteja fazendo, a gente forma o samba chula, é poesia, o samba chula primeiro é poesia, você faz a poesia e transfere ela em samba e o relativo tem que ter alguma coisa a ver com a poesia. Aí expliquei isso pra aí ele. Aí se desenvolveu começou a fazer samba chula [...] Começou a criar o samba chula também e já fez vários, já fez vários e está desenvolvendo. (FERREIRA, Raimundo, 2015)

Nessa narrativa é possível constatar a importância da figura de Seu Mundinho como um grande mobilizador do samba de roda de Santiago, mesmo não sendo reconhecido como um mestre do samba de roda – como Seu Domingos Preto – nem tendo o conhecimento sobre a execução dos instrumentos percussivos, ele sempre foi uma figura fundamental para que o samba de roda acontecesse na comunidade, primeiro juntando sambadores em seu *Salão*,

depois assumindo o papel de coordenador/presidente do *Geração do Iguape* e por fim tornando-se um professor para a nova geração do *Juventude do Iguape*.

No ano de 2017, na finalização do projeto *Samba de roda mirim: foi meu Mestre que ensinou*, que reuniu vários mestres, mestras e grupos de samba mirim no município de Saubara, Seu Mundinho e outras pessoas que também desempenham um papel de coordenadores e coordenadoras de grupos mirins, foram reconhecidos e reconhecidas pela organização do evento e por representantes da Asseba como *mestres e mestras de samba mirim*.

**Figura 14** – Mestre Mundinho do Iguape, encontro de sambas mirins em Saubara, 2017.



Fotógrafo: Gabriel Almeida do Valle

A realidade de ausência de um mestre ou mestra, no sentido de uma pessoa idosa, com anos de vivência na manifestação, ocupando a função de transmissora de conhecimentos tradicionais também foi relatada pela pesquisadora Raiana Maciel do Carmo, a partir dos contextos pós-patrimonialização:

Grande parte dos grupos observados não possui a figura dos "mestres", comumente encontrados na cultura popular. As funções de repassar os conhecimentos de geração em geração são agora compartilhadas com os coordenadores ou "presidentes" que atuam como verdadeiros agentes culturais, responsáveis pela captação de recursos, e demais aspectos que compõem a organização dos grupos. Esse fato demonstra que a política de salvaguarda requer articuladores locais, provocando, dessa maneira, uma rearticulação dos padrões de liderança. (CARMO, 2012, p.40)

No caso de Seu Mundinho ele já apresentava esse papel de líder/organizador antes das demandas da patrimonialização da manifestação, mas de fato, o surgimento de outros agentes com o papel de transmitir o conhecimento se tornou cada vez mais comum após a implementação do plano de salvaguarda. A pesquisadora Krstulovic (2016, p.157) chamou a atenção para o surgimento de novos agentes atuantes no processo de transmissão dos conhecimentos no samba de roda ressaltando que “este tipo de transmissão demonstra 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”.

Além do papel de professor assumido por Seu Mundinho, percebe-se que a transmissão do conhecimento no cotidiano e a convivência junto a sambadores mais experientes foi fundamental para que os integrantes do *Juventude* - treinados inicialmente por Seu Mundinho - aprendessem a tocar os instrumentos da *maneira certa*, ou seja, do mesmo jeito que os integrantes do *Geração*, observando e participando quando os ensaios e apresentações do grupo aconteciam na Casa de Samba do Iguape.

Nesse sentido ambas as formas de transmissão de conhecimentos – em espaços-tempo determinados ou de forma fluida no dia a dia – se complementam em processos inconstantes e contraditórios e, por isso mesmo, muito importantes para serem registrados.

## 2.5 O JUVENTUDE DO IGUAPE

No ano de 2012 uma parte dos/das jovens que frequentavam as aulas de Seu Mundinho decidiram se organizar em um grupo e começar a fazer apresentações. Segundo explica Seu Mundinho, foi um processo totalmente espontâneo.

Numa reunião eles selecionaram que iam ficar e aí tirou assim uma quantidade de nove pessoas e formaram. Formaram eu dei o apoio a eles [...] o tempo todo eu estava junto, o tempo todo [...] Está na hora da gente formar o grupo, pronto, formou. Foi, então vocês deem o nome do grupo. Aí ficaram tudo arranjando nome [risos]. (FERREIRA, Raimundo, 2015)

**Figura 15** – Primeira formação, Casa de Samba do Iguape, 2012[?]



Fonte: Acervo do grupo Juventude do Iguape

Na grande maioria das vezes o grupo se apresenta uniformizado, usando camisetas brancas ou amarelas, com o nome do grupo ao centro e uma faixa preta em diagonal. Seu Mundinho conta que o modelo do uniforme é inspirado no Vasco da Gama, nome do time carioca de futebol. O uniforme é uma homenagem ao time que o sambador treinava em Santiago do Iguape quando tinha aproximação com o futebol.

O jovem Mauricio contou sobre as principais características do Juventude do Iguape:

O nome do grupo é Samba de Roda Juventude do Iguape, tem dez anos o grupo, foi dia 1º de maio, lembro a data, foi 1º de maio, aí nós começamos a ensaiar aí foi desenvolvendo; aí hoje nosso grupo é assim: dia de terça feira nós temos reunião, dia de quinta nós temos ensaio, quinta e sábado os ensaios. Às vezes, mais no período assim de setembro, agosto, setembro em diante, setembro até dezembro

que a gente sai assim para os lugares assim para tocar, que é época de caruru. [...] No grupo, nos organizamos desse jeito, quando tem alguma coisa assim pra gente fazer, quem sai nas casas dos componentes sou eu, vou chamar, vou organizar tudo como é, eles me perguntam sempre se tem alguma tocada pra fazer. Quando tem reunião eu chamo eles e explico tudo. Quando eles vêm me perguntar se tem alguma coisa para fazer assim antes, eu digo, rapaz, na reunião a gente vai conversar tudo isso, aí quando chega a reunião a gente explica, eu e Mundinho explica tudo certinho pra eles, aí eles ficam informados. (FERREIRA, Mauricio, 2015)

Na foto anterior aparecem os/as integrantes da primeira formação do Juventude do Iguape, da esquerda para a direita: Márcia, Bianca, Felipe, Mauricio, Lili, Marcio, Ramon e Hitalo. Segundo depoimentos dos atuais componentes, as garotas deixaram o grupo porque se mudaram para outros lugares; já os garotos Márcio e Felipe saíram do grupo sem motivo específico<sup>36</sup>.

Quando eu conheci o Juventude do Iguape no ano de 2015 os processos de aulas já haviam cessado e o grupo ensaiava com a seguinte formação: Hitalo (tamborim), Diego (triângulo), Ramon (atabaque e voz), Mauricio (pandeiro e voz), Daniel (pandeiro), Márcio (maraca), Jeremias (pandeiro e voz), Josevan (marcação e voz) e Márcia (surdo)<sup>37</sup>.

Os/as outras jovens aprendizes já não frequentavam mais a Casa de Samba do Iguape, configurando um novo momento no qual não aconteciam mais encontros no formato de aulas e o grupo passou a ensaiar exclusivamente para realização de apresentações, tanto nos sambas de caruru em Santiago e comunidades vizinhas como para apresentações em outros eventos. O que não implicou na ausência de Seu Mundinho nos ensaios, muito pelo contrário, sua presença sempre foi constante, tanto acompanhando quanto orientando os ensaios e coordenando ações do grupo de jovens sambadores.

As aulas que aconteciam na Casa de Samba do Iguape inicialmente às terças, quintas e sábados, aos poucos foram reduzidas apenas para a quinta e para o sábado, a partir da compreensão de que os/as integrantes saíram da condição de aprendizes, como informa Seu Mundinho:

[...] agora mudou um pouco né, agora é mais reunião para conversar, porque já aprenderam, eu agora não estou dando aquela aula que botava todo mundo em roda para poder aprender com instrumento de junto batendo para eles verem. (FERREIRA, Raimundo, 2015)

---

<sup>36</sup> Os nomes das/dos ex-integrantes foram informados pelos atuais componentes do grupo em conversas informais. Infelizmente não tive acesso aos jovens sambadores e sambadeiras que não faziam mais parte do Juventude do Iguape quando comecei a acompanhar as atividades do grupo.

<sup>37</sup> Ver figura 16 da esquerda para a direita.



**Figura 16** – *Ensaizando chulas e toques, Casa de Samba do Iguape, 2015*



Fotógrafo: Gabriel Almeida do Valle

Rosa Claudia Lora Krstulovic acompanhou alguns encontros na Casa de Samba do Iguape e registrou mudanças na configuração do grupo, inclusive no formato de organização do espaço de ensaios, segundo ela, a mudança tem a ver com as novas expectativas de sambadores e sambadeiras de se apresentarem cada vez mais em palcos.

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. (KRSTULOVIC, 2016, p.153)

**Figura 17** – *Os ensaios antes.* Casa de Samba do Iguape, 2014 [?]



Fotógrafa: Rosa Claudia Lora Krstulovic (2016)

Sobre a imagem anterior vale destacar que da formação atual do grupo estão presentes no registro Mauricio (de camisa verde e boné), Ramon (de pé ao atabaque) e Jeremias (de camiseta amarela, tocando tamborim). Observa-se também Seu Mundinho ao fundo junto com outro sambador da comunidade, Seu Domingão, que por um determinado período integrou o grupo Geração do Iguape. A presença do sambador Domingão, contraria o discurso de que sambadores do Geração do Iguape nunca colaboraram com o processo de aprendizado de jovens sambadores, conforme será discutido no subcapítulo 3.2.2.

A formação que conheci em 2015 apresenta alterações atualmente, com a saída de Diego, Daniel e Marcia. Diego deixou o grupo primeiro, seguindo por Daniel, o primeiro tocava triângulo e o segundo tocava pandeiro e cantava - infelizmente não tive acesso a eles depois da saída do grupo. Já Márcia, que é filha de Seu Mundinho, deixou o grupo porque se mudou para a capital baiana em busca de trabalho e, posteriormente, devido a seu casamento e também sua conversão à religião evangélica pentecostal, se afastou progressivamente das atividades do grupo, e mesmo quando vai à Santiago do Iguape não participa de ensaios ou apresentações. Atualmente o Juventude do Iguape é composto por sete jovens, são eles: Maurício Ferreira, Ramon Ferreira, Josévan dos Santos, Leandro de Jesus, Jeremias Rosário, Marcos Hitalo e Iuri dos Santos.

Além dos sete integrantes “oficiais”, um dos netos de Seu Mundinho, Danilo Ferreira, participou como integrante do grupo durante as gravações realizadas em novembro de 2018 pela equipe do LEAA/Recôncavo no âmbito do projeto de revalidação do título de patrimônio cultural imaterial do samba de roda. Na imagem abaixo, Danilo (primeiro à esquerda) aparece tocando um dos tamborins, provavelmente esse é o primeiro registro do sambador iniciante se apresentando como integrante do Juventude do Iguape. Ainda sobre a imagem abaixo, da esquerda para a direita estão dispostos: Danilo, Leo, Hitalo, Mauricio, Ramon e Josévan; Iuri e Jeremias não participaram da apresentação neste dia porque não estavam em Santiago do Iguape.

**Figura 18** – *Um iniciante no Juventude*, Porto de Santiago do Iguape, 2018



Fotógrafo: Gabriel Almeida do Valle

Quanto ao conjunto instrumental o grupo conta com os seguintes instrumentos percussivos: três pandeiros, tamborim, atabaque, triângulo e marcação. Em algumas apresentações a maraca também é utilizada e tocada por Seu Mundinho. O grupo não conta com instrumentos de cordas, apesar de ser um grande desejo de todos os participantes faltam tocadores de viola ou violão disponíveis na comunidade.

O canto é realizado conforme regras do samba chula, no qual duas duplas – as parselhas – se dividem em *gritar a chula* e *responder o relativo*, conforme descrição mais detalhada no subcapítulo 2.2. No Juventude do Iguape Mauricio e Ramon *gritam as chulas* enquanto Jeremias e Tanta *respondem o relativo*. Vale ressaltar que grande parte das chulas

e relativos cantados pelo grupo são de autoria de Mauricio – conforme relatado no subcapítulo 3.2.5.

Nesse ponto cabe também uma caracterização de cada um dos jovens integrantes do Juventude do Iguape, a fim de conhecermos outros aspectos dessas sementes do samba de roda.

Mauricio de Jesus Ferreira tem 21 anos, é nascido em Santiago do Iguape, além de sambador (cantador de chula e tocador de pandeiro), trabalha com agricultura, pesca artesanal, apicultura, ajudante de pedreiro e pintor em obras na comunidade de Santiago do Iguape, também em Salvador, lugares entre os quais transita constantemente. O jovem estudou até o segundo ano do ensino médio e parou por conta da necessidade de trabalhar e se sustentar. O jovem sambador também tem uma postura de líder nas performances do Juventude, nas quais grita as chulas, contando com a segunda voz de seu irmão Ramon, fazendo parilha. Seu Mundinho me contou algumas vezes que seu filho Maurício está sendo preparado para ser um mestre de samba de roda e o jovem demonstra que assumiu a incumbência quando diz que “[...] o samba eu não largo não. É uma responsabilidade já, que veio pra mim mesmo” (informação verbal).

Ramon de Jesus Ferreira tem 23 anos de idade, iguapense, é um exímio percussionista. Seu instrumento principal é o atabaque, mas ele domina com propriedade todos os outros instrumentos percussivos utilizados no grupo, além de fazer a segunda voz para Mauricio. O jovem não chegou a completar os estudos no ensino fundamental e dedica-se ao trabalho na pesca, agricultura e “bicos” possíveis na comunidade, como limpezas de quintais ou a carga e descarga de materiais em obras ou no porto.

A outra parilha de cantadores do Juventude é formada por Jeremias e Josévan, o primeiro nascido em Santiago do Iguape e o segundo, morador da comunidade desde a infância. Jeremias do Rosário, tem 25 anos e além de responder os relativos do samba chula também toca pandeiro. Ele não passou pela alfabetização escolar e trabalha na comunidade sendo a atividade de ajudante de pedreiro desempenhada mais regularmente; também trabalha na pescaria artesanal com seus irmãos, herdando a atividade laboral da mãe, Dona Rosário, que além de marisqueira é uma “ex-sambadeira” por conta de proibições religiosas. O jovem entrou no grupo através do convite de Seu Mundinho e de Mauricio, seu amigo de infância.

Josévan dos Santos Gomes tem 23 anos, estudou até a oitava série do ensino médio quando parou por conta do nascimento de sua filha, em 2019. Ele é conhecido por todos e todas como Tanta e mantém um contato muito próximo com Mauricio e Ramon, tanto nos momentos de lazer, como de trabalho, quando atuam junto com Seu Mundinho na apicultura, principalmente, nas estações da primavera e verão quando a produção de mel está em alta. Entre os jovens do grupo, ele se destaca pelo interesse em dar seguimentos aos estudos e tem a pretensão de estudar na área de engenharia no ensino superior. Tanta canta respondendo os relativos junto com Jeremias e toca marcação.

Leandro de Jesus Souza tem 32 anos, é chamado por todos e todas pelo apelido Leo, casado, tem dois filhos e mora com sua esposa em uma residência localizada em frente à Casa de Samba do Iguape. Através dessa convivência enquanto vizinho, em 2017, foi convidado por Seu Mundinho para integrar o Juventude do Iguape. Como Leo também é monitor de capoeira do grupo Raízes do Recôncavo, não teve dificuldades em aprender com Ramon e Maurício a tocar o pandeiro; sua experiência como professor em projetos provisórios no âmbito da educação municipal, dando aulas de capoeira na escola Pedro Paulo Rangel em Santiago, tem fortalecido o interesse dos outros integrantes do grupo na realização de atividades educativas através do samba de roda, recuperando assim os processos iniciados por Seu Mundinho antes da formação do Juventude do Iguape. Também atua na agricultura, pesca e artesanato – principalmente na confecção de berimbaus.

Marcos Hitalo Santos de Jesus, 20 anos, iguapense, estudante do terceiro ano do ensino médio na Escola Estadual Eraldo Tinoco, tem pretensões de dar continuidade nos estudos e ingressar na universidade, no curso de dança. O envolvimento com a dança se deu por conta de suas atuações na Quadrilha Junina Girassol do Iguape, na qual ele se apresenta anualmente durante o período junino. No Juventude do Iguape Hitalo começou sua trajetória como expectador nos ensaios, depois, a convite de Seu Mundinho, passou a tocar maraca, hoje assumi o tamborim. Quando acha oportunidades Hitalo atua como ajudante de pedreiro, mas sua prioridade são os estudos.

Iuri Regis de Andrade dos Santos tem 24 anos, estudou até o primeiro ano do ensino médio e atualmente trabalha como porteiro de condomínio em Salvador, cidade onde nasceu e reside. Iuri tem dois filhos, é casado com Mariana Ferreira, filha de Seu Mundinho e foi através dessa convivência que Iuri passou a integrar o grupo Juventude do Iguape tocando triângulo. O jovem está construindo uma casa em Santiago do Iguape, para onde pretende se mudar em breve, ele tem pretensões de trabalhar junto com Seu Mundinho na apicultura e

em outras atividades laborais possíveis na comunidade, segundo ele, “tem trabalho, mas, não tem emprego”, o que demonstra como as atividades laborativas ligadas ao território (agricultura, pesca, artesanato e outras práticas extrativistas) são vistas pelas novas gerações.

Os sete integrantes do Juventude constroem juntos uma parte da história do samba de roda no Iguape, cada um com suas especificidades, mas, reunidos em torno do objetivo comum de dar continuidade ao samba. Um fator que chama atenção e merece destaque é o fato do grupo não ter a presença feminina na sua formação atual e, mesmo quando havia jovens mulheres no grupo estavam na posição de instrumentistas. O Juventude do Iguape nunca contou com a presença das sambadeiras com a função de dançarem na roda, como é tão comum em tantos grupos de samba de roda formado por jovens e por pessoas adultas. Penso que pelo fato do grupo ter sido criado por Seu Mundinho para tocar inicialmente nos carurus da comunidade, portanto em contextos familiares e residenciais, a presença de sambadeiras não surgiu como uma demanda do grupo.

De todo modo, há que se registrar a presença de duas mulheres importantes que são Maria Ferreira e Mariana Ferreira, ambas sempre presentes em apresentações do grupo como grandes incentivadoras. Dona Maria é casada com Seu Mundinho e trabalha junto com ele nas diversas funções executadas na Casa de Samba e ainda dá conta das atividades domésticas. Mariana é uma das filhas do casal, atualmente mora em Salvador com a filha Mariene e o marido Iuri.

Além de Dona Maria e Mariana, há outras duas mulheres importantes para o samba de roda em Santiago, Dona Helena (mãe de Seu Mundinho) e Mãe Antônia (mãe de Santo que era vizinha da Casa de Samba nos tempos que Mundinho era um garoto), a primeira por inserir Seu Mundinho na manifestação desde criança, e a outra pelos carurus oferecidos e acompanhados pelo samba. A potência matriarcal, as histórias familiares e influências ou relações com religiosidades afro-brasileiras são características culturais de comunidades negras em diáspora e por isso podem ser percebidas nos diversos grupos e localidades onde o samba de roda acontece, mesmo que cada um carregue suas especificidades.

Nesse sentido, antes de retomar o contexto específico da comunidade de Santiago do Iguape, serão apresentados no próximo capítulo alguns contextos mais amplos do samba de roda através de relatos, depoimentos e pesquisas acadêmicas; de aspectos históricos aos encadeamentos da patrimonialização e salvaguarda da manifestação.

### 3. ENTRANDO NA RODA: ENTRE CARURUS, CHULAS, CORRIDOS E POLÍTICAS PATRIMONIAIS

*Samba de roda é o amor, é um conhecimento, é a verdade, é o sangue da gente, é o calor que a gente sente na vida, que mora nas veias da gente, então é uma coisa que nunca pode parar. O samba de roda é uma sociedade, samba de roda é uma categoria, hoje em dia o mundo está cercado, o Brasil em peso só fala samba de roda, pessoas que nunca viram, que não sabiam [...] É aquela roda de mulheres, os tocadores ali e a gente palmeando, sambando, tirando as chulas, tirando as curiosidades que sabe, mostrando, chamando as crianças também para o meio.*

*Dona Dalva Damiana de Freitas (2019)<sup>38</sup>*

Apresentar uma definição sobre o samba de roda que sintetize todas as suas especificidades e variedades seria no mínimo corajoso – para não dizer irresponsável – da minha parte, principalmente, considerando que não sou nem sambador, nem alguém que nasceu ou que tenha experiência suficiente dentro de contextos no qual o samba de roda acontece. O máximo que me arrisco a fazer, enquanto pesquisador aprendiz, é parafrasear mestres, mestras, sambadores, sambadeiras ou pesquisadoras e pesquisadores no que diz respeito a definição de que o samba de roda é uma manifestação artístico-cultural que mobiliza em um só contexto, em uma só *performance*, o toque, o canto e a dança, assim como a culinária e aspectos religiosos e culturais dos lugares onde se realiza. Uma manifestação que surge da diáspora africana no Brasil juntamente com influências portuguesas remodeladas em território brasileiro, inicialmente na região do Recôncavo Baiano e que posteriormente se espalhou pela Bahia e pelo Brasil, constantemente atualizada e passando de uma geração para outra com todas as contradições e conflitos que este processo implica.

Cada mestre, cada mestra tem seu jeito de cantar e contar as histórias do samba de roda, mas, algumas informações se repetem nas falas dessas pessoas que são as memórias vivas e maiores fontes de sabedoria sobre as práticas dessa manifestação tão singular e fundamental para a compreensão de uma parte importante das várias histórias e culturas brasileiras. Nesse sentido, os aspectos religiosos e as atividades laborais são elementos compartilhados como fundamentais para o entendimento sobre o surgimento do samba de roda, ou melhor, dos sambas de roda, por serem tão diversificados. Mas as festas, encontros, reuniões, shows e grupos que hoje recebem, genericamente, o nome de *samba de roda*, nem sempre foram

---

<sup>38</sup> Trecho transcrito do vídeo-entrevista com Dona Dalva Damiana de Freitas, disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=O0aS36yG\\_GQ](https://www.youtube.com/watch?v=O0aS36yG_GQ). O vídeo faz parte da *Série Sambadeiras do Recôncavo da Bahia*, realizada por Clécia Queiroz como parte da sua Tese de Doutorado "Aprendendo a ler com as minhas camaradas" (2019).

chamados assim, inicialmente eram popularmente conhecidos como *sambas de caruru*, ou simplesmente, *sambas*; eventos diretamente relacionados com cultos a divindades africanas, ameríndias e entidades santificadas do catolicismo popular. É como sintetiza Dona Dalva Damiana: “A primeira coisa quando termina de rezar uma imagem, o que é que fazem? O samba. Sem o samba não tem atividade [...]”<sup>39</sup>.

### 3.1 DOS SAMBAS DE CARURU AOS GRUPOS DE SAMBA DE RODA

O mestre Domingos Preto e o saudoso mestre Nelito<sup>40</sup>, ambos da comunidade de Santiago do Iguape, registraram em seus depoimentos à pesquisadora Katharina Döring como se deu o processo de concepção do *samba chula*, antes mesmo do surgimento da expressão *samba de roda*, e revelam as relações com as religiões de matriz africana.

Os sambadores e sambadeiras costumavam se reunir para tocar nos diversos carurus que aconteciam de maneira espontânea e sem a organização em grupos definidos. Mestre Domingos Preto “[...] defende a tradição do caruru como a origem do samba chula [...] porque no fundo tem um grande vínculo com a matriz africana por trás da festa de caruru, que é para os santos católicos Cosme e Damião oficialmente, mas na verdade para *ibeji* (na tradição yorubá), e *vunge* (na tradição bantu) [...]” (DÖRING, 2016b, p. 196). Nas palavras do Mestre:

Porque o samba nasceu no caruru, que eu alcancei, o samba nasceu no caruru [...] Quando a gente cantava sete, quando a gente cantava sete cantiga de Cosme, o primeiro samba que a gente tirava era esse: Oh na ladeira, na ladeira eu vou vadiar, que na ladeira vou vadiar! Era esse samba que a gente cantava, aí começava: samba corrido, aí começava o samba de parada, samba de parada é o samba chula. (*Ibid.*)<sup>41</sup>

Em entrevista concedida a equipe do LEAA/Recôncavo, durante as pesquisas de campo e gravações para o projeto de revalidação do título do samba de roda como Patrimônio Cultural do Brasil, o mestre Domingos Preto reforça que o samba de roda é um desdobramento dos sambas de caruru, e conta cantando:

Óh, tem gente que não sabe de onde nasceu o samba. Samba veio do caruru, não tinha samba de roda aqui não, samba veio do caruru. Aí minha mãe botava sete

<sup>39</sup> Trecho transcrito do vídeo-documentário citado anteriormente.

<sup>40</sup> Mestre Nelito (Eusébio dos Santos), nasceu em Santiago do Iguape e cresceu entre Santo Amaro e Salvador. Além de cantador de chula, fundador do grupo de samba de roda *Os Vendavais*, era um exímio percussionista com atuação em diversos blocos de rua em Salvador; partiu deste mundo em 15 de maio de 2018.

<sup>41</sup> Sobre os sambas de caruru o etnomusicólogo Michael Iyanaga (2013) realizou um estudo acadêmico no qual aborda questões sobre o catolicismo popular afro-brasileiro. De maneira sintética ele define o evento: “[...] é um samba de roda feito nos “Carurus”. Mais precisamente o samba de caruru é brincadeira sagrada que se realiza durante rezas para santos católicos. É atividade participativa onde todos os presentes cantam, dançam e batem palmas (ou tocam instrumentos).” (IYANAGA, 2013, p.132).



meninos para tirar esmola do samba de caruru, aí quando era na hora que vinha aquele dinheiro comprava tudo de vela para ascender no pé de Cosme, botava aquelas cabeças de galinha, aquele negócio, aí gritava:

*Ôh lá vem Cosme, ôh lá vem Cosme*

*Que Doum mandou chamar*

*Que ele viesse nas carreiras*

*Para brincar com Iemanjá*

*Ôh, que ele viesse nas carreiras*

*Para brincar com Iemanjá*

[...] Aí quando era na hora de levantar:

*Vamos levantar o cruzeiro de Jesus*

*Vamos levantar o cruzeiro de Jesus*

*Do céu do céu*

*Do céu da Santa Cruz*

[...] Todo mundo melado, eram sete, sete crianças, todo mundo melado. Aí levantava, aí levava naquele tempo:

*Ei Cosme cadê Damião?*

*Ôh Cosme cadê Damião?*

*Foi pro mato fazer oração*

*Foi pro mato fazer oração*

*Cadê ele?*

*Foi fazer oração*

*Cadê ele?*

*Foi fazer oração*

*Cadê ele?*

*Foi fazer oração*

*Cadê ele?*

*Foi fazer oração*

[...]

(CONCEIÇÃO, Domingos, 2018)

As relações com o samba de caruru são indiscutíveis quando se fala em samba de roda. No Centro de Referência dos Sambadores e Sambadeiras, localizado na cidade de Santo Amaro, acontece anualmente o *Caruru da Asseba*, um evento no qual são realizadas rezas e cantigas em homenagem a São Cosme e São Damião, serve-se caruru a toda comunidade presente e reúnem-se mestres e mestras, sambadores e sambadeiras de todas as idades para realizar o samba de roda durante o restante do dia. Em muitas outras localidades onde existem

Casas de Samba também é mantida a realização do samba de caruru, principalmente no mês de setembro quando comemora-se, no dia 27, o dia dos santos gêmeos.

**Figura 19** – *São Cosme, Vunge ou Ibeji?* Caruru da Casa de Samba, Santo Amaro – BA, 2019



Fotógrafo: Gabriel Almeida do Valle

No que diz respeito ao desdobramento do samba de roda a partir do samba chula, Mestre Nelito ensina que o berço do samba chula “[...] seria na região coração do Recôncavo, que seria Santo Amaro, Acupe, Cachoeira, Santiago do Iguape e os quilombos vizinhos: Engenho da Ponte, Calembá, Calolé.” (DORING, 2016, p.156). Mestre Nelito defendia que o samba chula surgiu do trabalhos nos canaviais, enquanto tiravam cana os trabalhadores criavam e cantavam as chulas. O Mestre não disse que o samba chula surgiu na África, no que diz respeito às letras e aos modos de cantar, mas, destacou que o ritmo em si tem origem no continente africano.

[...] Então eles chegaram aqui fizeram um samba batendo na palma...não fui eu morena...não tinha nada disso, ele dava um intuito disso, no caso era isso aí (*mostrando a clave rítmica com a palma da mão*), só isso, na palma da mão, era o início, o intuito do samba, não tinha letra, a letra quem botava somos nós, hoje temos privilégio...” (Ibid., p. 161)

As relações rítmicas que conectam África e Brasil, destacadas pelo Mestre Nelito – quando demonstrou o ritmo do samba de roda através das palmas -, também foram ressaltadas pelo pesquisador Kazadi wa Mukuna que dedicou-se a identificar as contribuições musicais

dos povos Banto na música popular brasileira, tomando como ponto de partida o tráfico de africanos e africanas do antigo Reino do Kongo no início do século XVI. Kazadi wa Mukuna ressalta que no princípio do período colonial houve surgimento de acampamentos de trabalhadores em volta das sedes das companhias de exploração econômica, o que provocou “[...] a persistência da estrutura organológica dos instrumentos musicais e cíclica dos padrões rítmicos [...]” (MUKUNA, [1976?], p.13). O pesquisador também registrou que a forma do samba foi criada nas regiões onde, historicamente, houve forte concentração de pessoas africanas de origem étnica Banto, assim, a “zona do samba” – conforme nomenclatura utilizada por Edison Carneiro e Rafael de Menezes Bastos – coincide com regiões onde a agricultura foi a principal atividade econômica (*Ibid.*).

Por sua vez o maestro Leitieres Leite identifica a *clave* “[...] como a menor porção rítmica que define uma expressão sonora, também nos faz reportar à sua dimensão geográfica, histórica, desde a sua origem ao seu percurso diaspórico” (LEITE, 2017, p. 44). Leitieres Leite considera que os terreiros de candomblé são as “[...] grandes universidades de produção e preservação da música negra no Brasil” (*Ibid.*, p. 40). Ele identifica a *clave* rítmica do *cabila*<sup>42</sup> como matricial para a organização da base rítmica do samba de roda executado na região do Recôncavo Baiano e, conseqüentemente, de suas diversas variações na música popular brasileira (samba-reggae, samba afro, “samba carioca”, entre outras).

Dessa forma, as matrizes musicais da África Banto mantêm relação intrínseca com o samba de roda, principalmente com o samba da região do Vale do Iguape, já que como vimos anteriormente, a partir do século XVI uma grande quantidade de africanas e africanos das regiões de Angola e Kongo chegaram para servir de mão de obra escravizada ao empreendimento colonial dos engenhos de açúcar, que em sua grande maioria estavam instalados na região do Iguape (conhecida até hoje como *zona da cana*). Assim os indícios de inter-relação entre os cultos religiosos de matriz africana, trabalho nos canaviais e o samba chula ajudam na compreensão sobre a concepção do que posteriormente convencionou-se denominar de samba de roda, com seus diversos grupos e modalidades.

Dona Dalva Damiana de Freitas, mestra sambadeira reconhecida internacionalmente e doutora *honoris causa* pela UFRB, além de ser a fundadora do grupo Samba de Roda de

---

<sup>42</sup> Também conhecido como *cabula*; o ritmo é tocado, principalmente, em terreiros de candomblé da nação Congo-Angola, de matriz linguística e cultural banto. O ritmo é executado em acompanhamento às diversas cantigas (ou pontos) nas homenagens ritualísticas aos Minkisi (divindades do culto afro-brasileiro de matriz africana banto).

Suerdieck e do Samba Mirim Flor do Dia, é também considerada a grande responsável pela iniciativa de organizar o primeiro grupo de samba de roda fora dos contextos residenciais e familiares dos carurus em devoção aos Santos, Orixás, Minkisi e Caboclos. O grupo liderado por Dona Dalva foi formado em 22 de novembro de 1961 na cidade de Cachoeira tendo como integrantes suas companheiras de trabalho, todas operárias na antiga fábrica de charutos Suerdieck. Dona Dalva além de convidar alguns amigos tocadores que já costumam participar e tocar em sambas de caruru, inovou ao inserir as *roupas de baiana*<sup>43</sup> como vestimenta padrão para as apresentações do grupo. A ideia chamou atenção e além do grupo ganhar notoriedade local, impulsionou a organização de outros grupos de samba de roda.

Olhe, eu ia espiar uns candomblés com as minhas camaradas, uns carurus de São Cosme, aí terminava os candomblezinho ali por cima da ladeira da cadeia e apreciava tudo. Aí era candomblé né, hoje que tem as casas dos terreiros, porque o único terreiro conhecido aqui era o Ventura, mas era o resto era os candomblezinho, dos cabloquinho, dos carurus de São Cosme. Eu sou de Obaluaiê, eu sou do homem das palhas, eu sou do Rei das palhas, rei da pipoca.

Eu já vinha fazendo samba né, sambinha ali com as meninas, mas quando eu comecei a fazer ali na Suerdieck foi através do convite que veio para a gente participar da Festa D’Ajuda, da festa de Santa Cecília, aí então quando os convites vinham, vinha aquela lista que era para cada um assinar que era para a gente ganhar um trocadozinho para fazer a novena. No caso da novena, quem tinha a roupa de noite ia, quem tinha roupa bonita ia para a procissão, para a missa e a gente que não tinha ficava cuidando dos nossos trabalhos, né? Aí então eu cheguei e disse assim as meninas, “já que vai dar dinheiro para as nossas novenas, não podendo ir, vamos formar um terno, fazer um samba...”<sup>44</sup>

Mesmo com a concentração inicial na cidade de Cachoeira<sup>45</sup>, o samba de roda cada vez mais organizado no formato de grupos se espalhou por diversas localidades do Recôncavo e também se tornou um importante campo para estudos acadêmicos na virada do século XX atraindo, inicialmente, pesquisadoras e pesquisadores estrangeiros ou do sudeste brasileiro, em sua grande maioria pessoas brancas, com interesse em registrar e refletir sobre a diversidade de modalidades, estilos e modos de fazer de sambadores e sambadeiras.

Chamo atenção para o fato de serem pessoas brancas realizando esses registros e pesquisas pelo fato de que precisamos entender que tal olhar e tais produções acadêmicas são

---

<sup>43</sup> *Roupas de baiana* é uma forma genérica como ficaram conhecidas as vestimentas femininas que são utilizadas nos contextos dos cultos em terreiros de candomblé: saia, anáguas, camisu, pano da costa, oja de cabeça. As sambadeiras também usam muitas pulseiras, colares e fios de conta, estes também relacionados com as religiões de matriz africana.

<sup>44</sup> Depoimento extraído do documentário *Dalva: a doutora do samba* (2013).

<sup>45</sup> Caio Csermak e Nina Graeff (2018) chamam atenção para o contexto de criação e profissionalização de grupos de samba de roda, relacionado a mercantilização das atividades culturais na cidade de Cachoeira desde a década de 1950, mais intenso do que em outras localidades do Recôncavo Baiano, devido ao fato de vários elementos cotidianos – casarios coloniais, rituais de Candomblé e os sambas – integrarem um catálogo de produtos e espetáculos oferecidos a turistas, pesquisadoras e pesquisadores e moradoras e moradores.

realizadas a partir de uma percepção racializada, portanto a partir de uma cosmovisão branca/embranquecida que, de fato, criou algumas concepções generalizantes e até mesmo fetichizadas sobre a manifestação e sobre as pessoas que a realizam.

### 3.2 ESSE SAMBA É CHULA OU CORRIDO?

As modalidades do samba de roda são uma questão central nas discussões sobre a manifestação, tanto entre sambadores e sambadeiras, quanto entre pesquisadoras e pesquisadores. O que se percebe é a utilização de nomenclaturas variadas para representar a mesma modalidade – salvo algumas especificidades, o que tem a ver com características e formas como o samba se desenvolve em cada localidade. De maneira geral o *samba chula* está intimamente ligado – e em alguns casos significa o mesmo – ao samba de barravento, samba de viola, samba de sotaque e samba de parada; enquanto o *samba de roda* faz referência mais direta ao samba corrido. O que não impede que a nomenclatura samba de roda apareça como um grande *guarda-chuva* que abarca todas as modalidades.

Mestre Nelito explica em uma das faixas do CD *A cartilha do samba chula, vol.1*:

O samba chula ele tem uma diferença que ele é cantado e tocado com quatro pessoas, ou seja, o moço que faz a segunda voz pra mim e aqueles dois moços lá do outro lado que dá o relativo do samba. Samba chula não tem refrão, refrão do samba chula é o relativo. Então é o seguinte, ele é cantado primeiro em segunda voz, a segunda não pode fugir da ética, até porque descaracteriza o trabalho, vamos dizer, eu grito o samba, o moço lá dá o relativo do samba, [...] aí a gente dá um tempo, durante esse tempo é o tempo que a viola está tocando só o instrumental: couro e cordas. Aí que a mulher sai no samba, dá aquele sapateado, quando ela demora muito no samba, então você tem que dá um sinal para menina que está na roda, então ela sai e dá um umbigada para outra. Porque a mulher quando sai no samba, geralmente, só dá tempo dela dá uma umbigada para uma outra, samba duas durante aquele intervalo. Depois daquele intervalo ali, é o seguinte, aí eu canto novamente a chula, o moço lá dá o relativo.<sup>46</sup>

O mestre Domingos Preto exemplifica e explica a presença dos sambas de desafio e sambas de sotaque no universo do samba chula, que para ele são a mesma coisa:

[Chula]

*Tu tá de namoro novo*

*Êh mulher tu respeita homem, ah*

*Tu tá de namoro novo*

*Êh mulher tu respeita homem, ah*

<sup>46</sup> Depoimento transcrito da faixa 3, *O samba chula é uma história, é tudo*.

[Relativo da chula]

*Não vá beber mulher pra se embriagar*

*Cair na rua pra polícia lhe panhar*

Aí é desafio, começava aí, depois todo mundo, um maltratando o outro, mas não tinha briga não. Aí quando era de manhã, acabava de tomar a cachaça, abraçava o outro e apertava a mão. [...] Desafiando. Hoje não tem isso, hoje não existe, sabe por quê? Hoje é cultura, antes era desafio, hoje é cultura. É esse mesmo, é esse mesmo que eu falei, samba de sotaque. O cara chegava assim óh, era um banco de tira, aí botava a cachaça, era licor, botava embaixo do banco aí tomava uma *lapinoxada*, tomava outra e aí falava para ele e ele respondia para mim, tá me entendendo? (CONCEIÇÃO, Domingos, 2018)

O jovem Maurício Ferreira, sambador do grupo Juventude do Iguape também nos ajuda a compreender as diferenças entre samba chula e samba corrido:

O samba chula para mim é uma letra de samba que a gente escreve de coisas que acontecem na nossa vida, na vida de alguma pessoa, de nossos amigos, alguma pessoa da família; têm coisas que a gente presencia, que a gente vê na rua acontecer aí junta as letras e escreve o samba chula. Samba chula para mim é isso aí, coisas das nossas vidas. O samba corrido ele é mais para a frente, mais improvisado; tem samba corrido que a gente canta que a gente pode improvisar a letra ali no momento, tipo o nome de pessoas, coisas que tão acontecendo [...]. (FERREIRA, Mauricio, 2018)

Enquanto o samba chula é uma modalidade que envolve uma série de regras, o samba corrido é mais livre e, de certa forma, mais participativo, já que todos e todas participantes podem cantar e sambar ao mesmo tempo. As diferenças e similaridades entre samba chula e samba corrido foram, de certa maneira, sintetizadas na publicação do *Dossiê do Samba de Roda* (2006, p.35):

As principais diferenças entre o samba corrido e o samba chula estão no âmbito da relação entre música e dança, resumidos em dois pontos: 1 – no samba chula a dança e o canto nunca acontecem ao mesmo tempo, estando o toque presente nos dois momentos; enquanto no samba corrido a dança, o canto e o toque ocorrem simultaneamente. 2 – no samba chula uma pessoa de cada vez samba no meio da roda, enquanto no samba corrido podem sambar uma ou mais pessoas ao mesmo tempo no meio da roda. Pode-se dizer que no samba corrido os eventos tendem a ser mais agregados, e no samba chula, mais separados. Os músicos expressam a diferença dizendo, em outras palavras, que o samba corrido é mais livre, mais permissivo; ao passo que o samba chula é mais exigente, mais rigoroso.

O mestre Bule-Bule canta e conta as qualidades de um bom sambador em seu depoimento sobre a ética no samba chula:

*Samba que não tem viola*  
*Não tem pandeiro e cachaça não é samba*  
*É reunião de crente, sambador perto não passa nem pra ver*  
*Pois no samba tem que ter*  
*Viola para solar, pandeiro pra acompanhar e cachaça pra se beber*  
*Aí é samba*  
*Sambador tem que saber*  
*Fazer segunda ao parceiro*  
*A palma, a cuia, o pandeiro tem que aprender bater*  
*Cantar leve para o velho, tratar o moço com amor*  
*Tendo essas qualidades é sambador.*

[...]Então, a ética do samba rural é essa, eterno desafio, tanto no jeito de sambar quanto nos cantos, nas chulas quanto nos batuques, tudo é desafio, é guerra eterna, é busca de valores. O cara que é de uma região e é tido como mestre chega a dizer: “na região tal só samba com ordem minha”. Então se você vem de fora para sambar nessa região você tem que ter uns meandros educacionais para provar que não vai haver guerra, você passa uma noite em paz e brinca e segue uma história.<sup>47</sup>

Alguns mestres, mestras e integrantes de grupos também reivindicam a presença obrigatória da viola, mais especificamente da viola machete, para que um determinado grupo possa se auto identificar como samba chula, como é o caso do grupo de samba chula Filhos da Pitangueira, da cidade de São Francisco do Conde, que teve em sua formação um dos maiores tocadores de machete do samba chula, o saudoso Zé de Lelinha, que chegou a ministrar oficinas em sua casa para a transmissão dos toques do machete para jovens aprendizes<sup>48</sup>.

Para o mestre Zeca Afonso, do grupo Filhos da Pitangueira, um grupo de samba chula necessita da viola, assim como, não pode ter a presença do atabaque no conjunto de instrumentos de percussão, caso contrário, não deve ser considerado um grupo de samba chula (LORDELO, 2009, p.144). Porém, essas regras não são tão fixas na prática, já que tanto o grupo Juventude do Iguape como o Geração do Iguape se identificam como grupos de samba chula, escrevem e cantam chulas, mas, não possuem um violeiro na sua formação

<sup>47</sup> Depoimento transcrito de uma entrevista concedida por Mestre Bule-Bule. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GPakdC848IU>.

<sup>48</sup> Os pesquisadores Petry Lordelo (2009) e Fredison Silva (2015) fizeram importantes reflexões, embora com diferentes abordagens teórico-conceituais, sobre as oficinas que aconteceram na casa do mestre Zé de Lelinha – que contou com financiamentos do Iphan e mediação do etnomusicólogo Jean Joubert (então mestrando do PPGMUS-UFBA). Os pesquisadores também trataram dos desdobramentos das oficinas para além das políticas culturais e medidas de salvaguarda, através de iniciativas da própria comunidade de sambadores e sambadeiras, como é o caso do *Projeto Essa Viola dá Samba*.

oficial; inclusive, não por falta de vontade, mas pela ausência de tocadores ou tocadoras de viola na comunidade de Santiago do Iguape.

Muitas vezes acompanhei o dilema dos integrantes do Juventude do Iguape antes de apresentações para as quais tinham acertado com o único violeiro da comunidade (que geralmente toca utilizando violão ou guitarra nas apresentações), incluindo pagamento de cachê, mas o músico não comparecia por assumir em cima da hora outros compromissos musicais com outros grupos (do gênero *arrocha*). Além da ausência da viola, os dois grupos de Santiago do Iguape contam com a presença do atabaque no seu conjunto percussivo; contrariando assim a afirmação do Mestre Zeca Afonso.

### 3.3 ACADÊMICAS E ACADÊMICOS NA RODA

Enquanto temática específica de estudos acadêmicos o samba de roda foi trabalhado pela primeira vez pelo pesquisador estadunidense Ralph Waddey, que entre 1976 e 1982 esteve na capital baiana e na região do Recôncavo Baiano, mais especificamente nas cidades de Santo Amaro, Saubara e Castro Alves. Os estudos realizados pelo pesquisador foram registrados em dois artigos nos quais ele descreve o que considera ser os principais aspectos do samba de roda: desde o papel fundamental da viola até as modalidades e tipos de eventos onde o samba de roda ocorre.

Contraditoriamente, tais artigos, foram publicados na Revista de Música Latinoamericana, em língua inglesa (WADDEY, 1980; 1981)<sup>49</sup>. Em um dos artigos (denominado Viola de samba) Ralph Waddey dedica-se à descrição minuciosa da viola machete, instrumento musical tipicamente utilizado em uma das modalidades do samba de roda: o samba de viola ou samba chula. O pesquisador conta sobre os processos de feitura dos instrumentos, comenta sobre os artesãos dedicados à sua confecção, relata as medidas e tamanhos das violas machetes, afinações utilizadas pelos violeiros com os quais teve contato, bem como conta histórias sobre crenças, batismos e poderes sobrenaturais que, segundo os violeiros lhe contaram, o instrumento possui.

Nem mesmo a Virgem Maria está imune aos poderes da viola. Ouve-se dizer na Bahia que a “prima” da viola (a ordem de cordas de afinação mais aguda) é ao

---

<sup>49</sup> Os artigos só foram oficialmente traduzidos em 2006 com a publicação do Dossiê *Samba de Roda do Recôncavo baiano* (2006). Uma versão foi traduzida e publicada anteriormente na série *Ensaíos* e, segundo indicações, estava disponível na biblioteca do Centro de Estudos Afro Orientais (CEAO) da UFBA, mas não foi localizada durante esta pesquisa.



mesmo tempo abençoada e maldita. No sertão do estado, afirma-se que a viola recebe os favores da Virgem Maria porque é o instrumento mais apropriado para o seu ofício. Mas, no Recôncavo, se diz que a prima foi excomungada porque Nossa Senhora não pôde resistir ao seu chamado, e uma noite desceu do altar para sapatear ao som da viola. (WADDEY *Apud.* IPHAN, 2006, p.110)

No outro artigo (denominado Samba de viola) Ralph Waddey realiza descrições sobre o samba de roda em suas diversas formas de manifestação: 1) como gênero (apresentando formas de participação e instrumentos musicais utilizados, tipos e nomenclaturas de danças, modos de cantar e modalidades (“samba de viola”, “samba de parada” e “samba corrido”) e as características das chulas; 2) como evento (podendo ser informal de recreio ou formal, um evento familiar, de vizinhos ou comunitário, de significação religiosa direta ou indireta ou ainda celebrando batismos, nascimentos e casamentos); e como grupo (de natureza religiosa ou não, para apresentações – performances –, sendo, de qualquer forma, um ponto de referência para quem participa).

Outro trabalho importante sobre o samba de roda que continua sem tradução é do etnomusicólogo brasileiro, radicado na Alemanha, Tiago de Oliveira Pinto que entre 1983 e 1988 esteve em Salvador e na região do Recôncavo Baiano realizando entrevistas e gravações com Mestres e Mestras, buscando uma compreensão sobre as musicalidades afro-brasileiras através de relações musicais e contextuais entre o samba e a capoeira, o samba e o candomblé, a capoeira e o candomblé. Já na virada do século XX, percebemos que temáticas relacionadas às transformações no samba de roda tornaram-se centrais nas pesquisas.

Nos anos 90 a pesquisadora Rosa Maria Zamith publicou um importante artigo após realizar trabalhos de campo no ano de 1992 nas cidades de Cachoeira, São Felix e Muritiba, no Recôncavo Baiano.<sup>50</sup> Zamith (1995) chama atenção para o samba de roda como uma manifestação residencial e religiosa que aos poucos tornava-se um *espetáculo*. Na publicação ela reflete sobre a situação sociocultural e econômica na qual oscilava o samba de roda e suas/seus praticantes, por um lado buscando manter os aspectos que caracterizam a manifestação como tradicional (cartão postal musical para a aposta econômica do turismo no Recôncavo) e ao mesmo tempo ansiando o acesso a outros espaços de apresentações/shows e de uma projeção nacional através das performances e meios de comunicação de massa.

---

<sup>50</sup> Importante ressaltar que a pesquisadora Elisabeth Travassos também participou da pesquisa enquanto coordenadora do Núcleo de Música da Coordenação de Folclore e Cultura Popular (CFCP) da Funarte e como resultado final do projeto foi lançado um CD denominado *Samba de Roda no Recôncavo Baiano*, da série *Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro*. O CD pode ser ouvido em: [https://www.youtube.com/watch?v=Gzvo\\_bzIT80](https://www.youtube.com/watch?v=Gzvo_bzIT80).

A pesquisadora destaca a introdução de novos instrumentos musicais, a utilização de equipamentos para amplificação sonora e a pretensão de profissionalização que alguns grupos passaram a apresentar naquele momento, ponderando o que se considera tradicional a partir dos processos de renovação característicos das manifestações culturais. Zamith classifica os grupos que acompanhou como “semiprofissionais”, situando-os entre uma atuação em eventos familiares (sejam eles festas familiares, carurus em devoção a Cosme e Damião, festejos de Nossa Senhora da Boa Morte, cultos do candomblé ou católicos) e uma atuação de cunho mercadológico (representando a cultural local, mas visando o show/espetáculo e o turismo).

Nesse mesmo sentido de pensar as transformações nas práticas do samba de roda situa-se o trabalho de mestrado do historiador Erivaldo Sales Nunes no qual o interesse central está em compreender as práticas do samba de roda em diálogo com as demandas midiáticas e mercadológicas da indústria cultural. O pesquisador considera que no início dos anos 2000 o processo de mercantilização, apesar de ainda incipiente, influenciava na expressão musical do samba de roda. Como exemplos dessa influência ele cita o pagamento de cachês aos grupos para realizar apresentações, a padronização dos figurinos e as relações mais constantes com “agentes externos” (pesquisadores e pesquisadoras, músicos, mídia e produtores e produtoras culturais). Sobre este último aspecto, o pesquisador ressalta que, paradoxalmente, os sambadores e sambadeiras mantinham muitas relações com os agentes externos, mas não conheciam outros grupos ou estabeleciam poucas relações entre si.

Mesmo as apresentações ocorrendo ciclicamente, seguindo o calendário de festas da região, entre elas as festas de padroeiros das cidades vizinhas, comemoração da abolição da escravatura, festa de São Cosme e Damião, entre outras, os grupos têm poucas referências sobre os demais grupos existentes na região. No caso do Grupo Samba de Roda de São Braz, o seu conhecimento restringe-se a grupos localizados nas cidades de Cachoeira e São Francisco do Conde, também locais do recôncavo dentro de um limite de 50 a 100 km. Porém, esses contatos só acontecem nos momentos de apresentações públicas. Fora deste contexto, não há encontros dos integrantes para troca de experiências ou fortalecimento de seu poder para negociar com o mercado, vivem em seus “pequenos mundos”, uma história que é ao mesmo tempo singular, dado ao isolamento, e também uma história comum às outras localidades do recôncavo baiano. (NUNES, 2002, p.149)

No ano de 2003 o trabalho de mestrado publicado pela pesquisadora Francisca Helena Marques propôs uma abordagem etnomusicológica para refletir sobre o samba de roda na cidade de Cachoeira, através de processos educativos junto a jovens locais, concebendo as

atividades de pesquisa e educação como elementos imbricados nas práticas de construção de conhecimentos.<sup>51</sup>

Em suas pesquisas de campo, além de identificar e registrar algumas diferenças, principalmente coreográficas, entre o samba corrido e o samba de barravento, Marques (2003) registra outras classificações dos sambas de roda realizados em Cachoeira, como o *samba versado* ou *samba-poesia*, o *samba de sotaque*, *samba de caboclo*<sup>52</sup> e *samba de caruru* (também chamado *samba de axé* ou *samba de preceito*).

No que diz respeito à temática das transformações do samba de roda em um contexto de profissionalização dos grupos, Francisca Marques registrou a presença de dez grupos de samba de roda entre as cidades de Cachoeira, São Felix e Muritiba e, segundo ela, todos apresentavam expectativas de projeção midiática, principalmente através de apresentações no eixo Rio-São Paulo. Ainda, segundo Francisca, a maioria dos grupos apresentava grande frustração por nunca terem gravado um CD. Tais grupos apresentavam uma estrutura de organização e um “dono/a do samba”, pessoas que normalmente formavam os grupos, acertavam cachês, organizavam a compra de instrumentos, produção de indumentárias, entre outras incumbências. Um dos grupos de samba de roda, Filhos de Nagô, já estava organizado como Associação Cultural, fato que lhes assegurava um aparente caráter de “profissionalização” e uma “[...] maior facilidade em conseguir verbas e apoios institucionais, o que os diferencia dos Sambas que não tem estatuto nem titulação de utilidade pública.” (MARQUES, 2003, p.112)

Ainda no início dos anos 2000 há a publicação do texto da etnomusicóloga Katharina Döring no qual ela reconheceu o *Samba da Bahia como uma tradição pouco conhecida* no âmbito das produções acadêmicas. A pesquisadora alemã, radicada no Brasil, certamente é uma das acadêmicas responsáveis por grande parte da produção científica sobre o samba de roda e que também tem uma importante atuação junto a diversos mestres, mestras e Asseba. Mesmo que o texto de 2004 já tenha sido atualizado com suas experiências e publicações ao longo dos anos, naquele momento Katharina Döring chamou atenção para as diversas

---

<sup>51</sup> Em outro texto Francisca Marques (2008) aprofunda as discussões através de experiências realizadas na cidade de Cachoeira, no âmbito do Laboratório de Etnomusicologia, Antropologia e Audiovisual, envolvendo o conceito de educação comunitária associado a práticas de pesquisa em etnomusicologia.

<sup>52</sup> Marques (2003, p.86) identifica o papel fundamental dos caboclos na atualização dos repertórios do samba de roda, “[...] portanto, como colaboradores ativos e sempre renovadores de um vasto repertório”. As ligações estritas entre samba de roda e religiosidade também são ressaltadas pela pesquisadora ao registrar o samba de roda como preceito na festa de Nossa Senhora da Boa Morte, que acontece anualmente no mês de agosto em Cachoeira; temática que foi profundamente desenvolvida em sua tese de doutorado, ver: Marques (2008).

“tradições do samba na Bahia” e elencou alguns elementos fundamentais que, para ela, necessitavam ser pesquisados.

As diversas técnicas vocais, sonoridades alcançadas, distribuição de quadras e versos entre solo e coro, entre pergunta e resposta, as temáticas das poesias, os diversos cantos de trabalho e pontos religiosos [...] saindo do meio urbano para os sambas tradicionais "clássicos" do Recôncavo até os sambas poucos conhecidos (samba de lata, samba de nego, samba de velha) no interior da Bahia, nas regiões rurais mais remotas. (DÖRING, 2004, p.89)

No ano de 2004 o aprofundamento das pesquisas sobre o samba de roda foi demandado pelo Estado brasileiro, via Ministério da Cultura, através da política para salvaguarda do patrimônio cultural imaterial implementada pelo Iphan. Um processo que modificou a dinâmica do samba de roda, bem como as práticas e posturas de mestres, mestras, sambadores e sambadeiras e de todos e todas que de alguma maneira se relacionavam ou passaram a se relacionar com a manifestação, seja como praticantes, agentes culturais ou pesquisadoras e pesquisadores. Os processos de patrimonialização do samba de roda, além de inserir a manifestação no campo das políticas culturais (nacionais e internacionais), também provocaram outras e novas transformações na manifestação.

Nesse sentido, o próximo tópico levanta discussões sobre o contexto político e cultural, bem como alguns paradoxos, que precederam e envolveram o registro do samba de roda como Patrimônio Cultural do Brasil e a sua posterior proclamação como Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade.

**Figura 20** – *From Recôncavo ou da Bahia?* Réplica do título de Patrimônio da Humanidade, Casa de Samba de Santo Amaro – BA, 2019.



Fotógrafo: Gabriel Almeida do Valle

### 3.4 CONTEXTOS, CONCEITOS E PARADOXOS NO REGISTRO E PROCLAMAÇÃO DO SAMBA DE RODA

O registro do samba de roda como Patrimônio Cultural surge num contexto político no qual Luiz Inácio Lula da Silva havia tomado posse como presidente do Brasil em 2003, contando com o músico baiano Gilberto Gil como ministro da Cultura e tendo o antropólogo Antonio Augusto Arantes como presidente do Iphan a partir de 2004. Nesse sentido, tínhamos um presidente que demonstrava sensibilidade e compromisso com as diversas classes e segmentos socioculturais que compõem o país, um ministro da Cultura com intensa e renomada vivência artística que apresentou em seu discurso de posse uma perspectiva de ações do Ministério como “exercícios de antropologia aplicada”<sup>53</sup>, ou seja, assumindo um conceito ampliado de cultura e um compromisso com a diversidade cultural do Brasil, e, uma presidência do Iphan que foi assumida por um profissional da Antropologia, com experiência na área do patrimônio imaterial.

Esse quadro de transformações políticas nacionais estava alinhado com as diretrizes internacionais no âmbito do Sistema da Organização das Nações Unidas (ONU), em especial da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (Unesco), que desde a década de 1970 até a primeira década dos anos 2000 vinha produzindo uma série de instrumentos jurídicos sobre a categoria *patrimônio cultural* que “[...] ampliaram seu conceito normativo, passando a incorporar novos elementos e a reconhecer novos sujeitos como produtores de saberes e de cultura (DOURADO, 2013, p.11).

A inclusão de bens imateriais na lista do que se compreende como patrimônio cultural privilegia as expressões da diversidade cultural em lugar de expressões nacionalistas, de acordo com a definição de patrimônio imaterial aprovada em Assembleia da Unesco em 2003:

[...] práticas, representações, expressões, conhecimentos e saber-fazeres – assim como os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, quando for o caso, os indivíduos reconhecem como fazendo parte do seu patrimônio cultural. Esse patrimônio cultural imaterial, transmitido de geração a geração, é permanentemente recriado pelas comunidades e grupos em função do seu meio, de sua interação com a natureza, e de sua história, e lhes proporciona um sentimento de identidade e de continuidade, contribuindo assim para promover o respeito pela diversidade cultural e a criatividade humana. (CONVENÇÃO PARA A SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL, 2003)

---

<sup>53</sup> O discurso completo do então Ministro Gilberto Gil pode ser acessado em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u44344.shtml>.

A Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, como destaca Sheila Borges Dourado, “[...] preconizou a participação de sujeitos antes periféricos, discriminados enquanto portadores de culturas, na gestão do patrimônio cultural que lhe corresponde, em atuação conjunta com o Estado”. (DOURADO, 2013, p.32) No caso do Brasil, a Constituição Federal (1988) já previa, no artigo 216, a proteção do patrimônio material e imaterial. Apesar de estar prevista na Constituição, o registro de bens imateriais como patrimônio cultural só veio a ser efetivamente instituído no Brasil com a criação do decreto-lei 3.551/2000, assinado pelo então presidente Fernando Henrique Cardoso. O decreto regulamentou a criação do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI).

Sinteticamente o Programa funciona na prática da seguinte forma: através do instrumento do Registro de Bens Culturais faz-se o reconhecimento do bem imaterial utilizando-se da ferramenta metodológica do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) – um manual de aplicação criado pelo Iphan (2000) - que serve para a produção de conhecimento sobre o bem. Já as ações para a salvaguarda são medidas direcionadas à proteção, valorização, apoio, transmissão, fomento, entre outras, construídas – em tese – junto com os detentores e detentoras do bem cultural registrado (IPHAN, 2018).

Retomando o contexto de gestão do então presidente Luiz Inácio Lula da Silva, do ministro da Cultura Gilberto Gil e do presidente do Iphan Antonio Augusto Arantes, percebe-se não só o alinhamento com as políticas para a proteção dos patrimônios imateriais propostas pela Unesco, mas sobretudo, uma notável mudança de postura no campo das políticas para o patrimônio imaterial do Brasil. Além da criação do Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI) na composição do Iphan, tem-se um aumento significativo no número de registros de bens culturais imateriais. Se entre 2000 e 2004 apenas dois bens foram registrados como patrimônio imaterial do Brasil, entre 2004 e 2013 vinte e cinco bens culturais receberam o título<sup>54</sup> (SANDRONI, 2010; DOURADO, 2013), entre estes o *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*.

Neste ponto cabe uma ressalva importante. Este mesmo governo que se dedicou na implementação destas fundamentais políticas para o patrimônio cultural imaterial<sup>55</sup>,

---

<sup>54</sup> Até 2018, foram registrados 47 bens imateriais que se distribuem pelos estados brasileiros e Distrito Federal. A lista completa de bens registrados, por estado, pode ser acessada em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1617/>.

<sup>55</sup> Como citado anteriormente, políticas direcionadas para formas de expressões, saberes, lugares e celebrações de camadas da população que historicamente não haviam sido reconhecidas como elementos formadores da cultura brasileira “oficial” – a saber, povos indígenas, ribeirinhos, caiçaras, quilombolas, ciganos, seringueiros, povos de terreiro, pescadores e pescadoras artesanais, entre tantos outros.

paradoxalmente, implementou uma série de políticas – de cunho desenvolvimentista e neoliberal – que reforçaram impactos violentos nos modos de vida de detentores e detentoras de manifestações culturais patrimonializadas. Ao mesmo tempo que foram atendidos, em certa medida, pelas políticas de patrimonialização, muitos povos e comunidades tradicionais sofreram com a não titulação de seus territórios, com a expansão do agronegócio e aumento do uso de agrotóxicos, instalação de grandes empreendimentos em terras historicamente ocupadas e até mesmo pela implementação de uma *Política Nacional de “Desenvolvimento” Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais – PNPCT* (Decreto 640, de 07/02/2007).

Apesar da PNPCT reconhecer a diversidade cultural brasileira, a dinamicidade da tradição, a possibilidade de auto definição dos povos tradicionais e a intrínseca relação entre território e identidade, não foi capaz de frear o avanço devastador do capital no meio rural, muito menos realizar avanços significativos na histórica questão agrária do Brasil, muito pelo contrário. Nesse sentido, o professor Jorge Montenegro coloca algumas questões fundamentais sobre tal política, questões estas que podem ser transpostas também para o campo do patrimônio cultural.

O desenvolvimento, por muitas partículas que carregue, impõe caminhos estereotipados de “progresso” econômico. Por isso pensar um desenvolvimento sustentável dos povos e comunidades tradicionais (como sugere a Política Nacional), levanta sérios interrogantes. Que tipo de desenvolvimento é esse? Quem necessita desse desenvolvimento? Os povos e comunidades tradicionais são subdesenvolvidos? Até que ponto o fortalecimento desses grupos se dá com uma política de desenvolvimento? Existe isonomia entre a multiplicidade de políticas desenvolvimentistas esbanjantes de recursos e a PNPCT, ou estamos mais uma vez frente a um caso de atropelo manifesto de políticas ‘grandes’ que passam por cima de uma política “menor”? (MONTENEGRO, 2012, p.167)

Importante ressaltar que tal discurso sobre *desenvolvimento*, alicerçado na ideia de um “progresso” econômico, tem suas bases fincadas em políticas internacionais imperialistas, principalmente após a segunda Guerra Mundial. Como nos ensina o economista equatoriano Alberto Acosta esse modelo de desenvolvimento consolidou uma estrutura de dominação dicotômica que polariza *desenvolvido-subdesenvolvido*, *avançado-atrasado*, *pobre-rico*, *civilizado-selvagem*, *centro-periferia*.

O mundo então se ordenou para alcançar o “desenvolvimento”. Surgiram planos, programas, projetos, teorias, metodologias e manuais de desenvolvimento, bancos especializados em financiar o desenvolvimento, ajuda ao desenvolvimento, capacitação e formação para o desenvolvimento, comunicação para o desenvolvimento e uma longa lista de etcéteras. (ACOSTA, 2016, p.46)

Um modelo capitaneado pelos países centrais, as grandes potências econômicas, *desenvolvidas* a partir do empreendimento colonial de espoliação e escravização da África e das Américas, que se atualizou em meados do século XX com a invenção do Terceiro Mundo *subdesenvolvido*. Mesmo quando se pensa em uma Política Nacional de “Desenvolvimento” Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais, como foi o caso do Brasil, está sendo levado em consideração um conceito que não dialoga com as cosmovisões, modos de vida e aspectos culturais de tais povos e comunidades. O que está envolvido nesse jogo de palavras que intercala *desenvolvimento* e *tradicional* é uma tentativa de imposição de um modelo unificador que devasta o meio ambiente e enfraquece relações comunitárias estabelecidas secularmente em prol da dominação por parte dos mesmos colonizadores de cinco séculos atrás.

Essa discussão é fundamental para uma compreensão mais ampliada de uma série de políticas públicas que vêm sendo implantadas em países latino-americanos nas últimas décadas, e especialmente no Brasil, onde uma cosmovisão colonizadora, branca, masculina e judaico-cristã ocupa os lugares de poder e produz os caminhos para um desenvolvimento alicerçado no racismo e no patriarcado. Acionando o conceito de *branquitude*, a pesquisadora Ana Amelia de Paula Laborne, nos ajuda a pensar os espaços de poder na política, baseados nos privilégios raciais brancos ao observa que

[...] a branquitude enquanto esse lugar de poder articula-se nas instituições (universidades, empresas, organismos governamentais etc.) que são, por excelência, conservadoras, reprodutoras e resistentes, e cria um contexto propício à manutenção do quadro de desigualdades. (LABORNE, 2017, p.92)

São esses alicerces que fazem com que políticas públicas como a PNPCT tenham resultados práticos paradoxais, o que não é diferente na implementação de políticas públicas no campo da cultura. Nesse sentido de pensar os impactos do dito desenvolvimento no campo das políticas do patrimônio cultural imaterial, o antropólogo José Jorge de Carvalho chamou atenção para os processos de *espetacularização*<sup>56</sup> e *canibalização*<sup>57</sup> que impactaram as chamadas culturas populares enquanto público-alvo das políticas do patrimônio imaterial no Brasil.

---

<sup>56</sup> Transposição das manifestações populares dos contextos comunitários para os palcos e outros formatos de apresentação.

<sup>57</sup> Utilização de determinados elementos das manifestações populares, envolvendo esvaziamento do sentido real da manifestação. (CARVALHO, 2010)



A expressão *cultura popular* também é fundamental e merece destaque. Carvalho (2010) diferencia as culturas populares - ligadas aos povos e comunidades tradicionais –, da *cultura popular comercial* – alicerçada na grande mídia e outros aparatos mercadológicos. Nesse sentido vale retomar as reflexões críticas do historiador Roger Chartier ao afirmar que a expressão *cultura popular* serve para demarcar lugares sociais e criar definições que garantem privilégios.

[...]somente lembrar que os debates em torno da própria definição de cultura popular foram (e são) travados a propósito de um conceito que quer delimitar, caracterizar e nomear práticas que nunca são designadas pelos seus atores como pertencendo à "cultura popular". O conceito prevê a circunscrição e descrição de produções e condutas situadas fora da cultura erudita, que expressam as relações que têm sido mantidas por intelectuais ocidentais com uma alteridade cultural. (CHARTIER, 1995, p.179)

O sociólogo Stuart Hall também nos ajuda a compreender o significado da expressão *cultura popular* a partir da imbricação entre cultura e classe, bem como as hierarquizações que surgem a partir dessas definições.

A cultura dos oprimidos, das classes excluídas: esta é a área a qual o termo "popular" nos remete. E o lado oposto a isto — o lado do poder cultural de decidir o que pertence e o que não pertence — não é, por definição, outra classe "inteira", mas aquela outra aliança de classes, estratos e forças sociais que constituem o que não é "o povo" ou as "classes populares": a cultura do bloco de poder. (HALL, 2003, p.262)

Na mesma linha de raciocínio do historiador francês e do sociólogo jamaicano, José Jorge de Carvalho considera que há uma romantização proposital das práticas culturais de determinados setores da sociedade e por isso levanta alguns questionamentos sobre as imbricações paradoxais entre as dimensões estética e econômica envolvidas nas práticas das culturas denominadas como populares.

Quem definiu, e com que critérios, que a cultura popular recebe sempre um apoio tão menor que o oferecido até hoje à arte erudita ou à arte popular comercial? E, quanto rende a cultura popular como produto ou serviço oferecido pela indústria do entretenimento? [...] A dimensão estética não pode ser reduzida à dimensão econômica, mas também não pode ser analisada sem tomar a economia em conta. (CARVALHO, 2010, p.43)

Soma-se ainda a tais questões a problemática das políticas patrimoniais internacionais, materializadas através das atuações de instituições como a Unesco, intervindo diretamente na concepção e eleição do que é ou deixa de ser um patrimônio imaterial de determinado lugar ou comunidade e de quais formas esse patrimônio eleito deve ser salvaguardado. Processos que muitas vezes não incluem de maneira participativa, democrática e horizontal,

tão pouco dão a devida atenção para as pessoas que são as memórias vivas geradoras e principais responsáveis pelos patrimônios culturais.

O escritor e líder indígena Ailton Krenak problematiza a ideia de patrimônio cultural a partir do entendimento de que essa noção está diretamente relacionada a um ideal burguês, que prevê a manutenção da cultura imaterial a partir de interesses estritamente econômicos.

Nem reencontro, nem redescoberta, nem resgate. As campanhas em torno de resgate elas têm um sentido romântico muito pouco a ver com a realidade da vida dessas pessoas. O que as pessoas que vivem no submundo fazem é sobreviver, eles não resgatam nada, elas sobrevivem. Resgate e superação, isso é tudo uma narrativa burguesa para emoldurar a vida das pessoas que vivem duro e que conseguem sobreviver. O menino que nasce na beira de um rio, um caiçara, um quilombola, um índio, tem que resgatar alguma coisa? Ele não tem que resgatar nada, ele é ele. [...] Não se trata de resgatar nada, se trata de continuar vivo. [...] A renúncia da memória, da consciência crítica é você ficar no lugar de patrimônio cultural. A diferença entre memória crítica e alienação é essa produção de patrimônio cultural. Na verdade eles estão pensando em mercadoria, em produto, eles não estão pensando em memória.<sup>58</sup>

Mesmo que as políticas do patrimônio imaterial anunciem uma compreensão sobre a dinamicidade da cultura, ressoa um ideal de resgate e estaticidade para as memórias de alguns segmentos sociais, sem uma verdadeira preocupação com aqueles e aquelas que não precisam resgatar nada porque são o patrimônio, suas existências são a própria tradição, por isso *memórias vivas*, como destaca Ailton Krenak. São justamente as memórias vivas que precisam de condições para viver dignamente e não apenas serem reconhecidas por políticas públicas que registram títulos emoldurados.

Nessa mesma linha de raciocínio o antropólogo Ari Lima, que integrou a equipe de pesquisa para o registro do samba de roda como patrimônio imaterial, destacou contradições envolvidas em tal processo ao encontrar junto com a gente do samba, simultaneamente, outras questões (raciais, de gênero, de religiosidade, de política econômica e cultural) que dificultavam o próprio argumento da política de salvaguarda. O pesquisador constata que salvaguardar o samba de roda “[...] significa investir na salvaguarda daqueles que lhe dizem respeito e estão há séculos relegados ao abandono generalizado.” (LIMA, 2017, p.89)

De fato, é importante reconhecer que a patrimonialização de manifestações da chamada cultura popular, através da implementação das políticas para o patrimônio imaterial no Brasil, desde 2003, geraram um importante processo de reconhecimento de agentes e elementos da cultura brasileira historicamente invisibilizados por políticas coloniais racistas e elitistas, que

---

<sup>58</sup> Transcrição do depoimento de Ailton Krenak concedido ao *Le Monde Diplomatique*, em 2020, na série *Vozes da floresta*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KRTJlh1os4w>.

por muito tempo privilegiaram unicamente os patrimônios de *pedra e cal* (RUBIM, 2007) esteticamente e culturalmente ocidentais, em lugar da diversidade e riqueza das manifestações culturais e cosmovisões dos povos ameríndios e africanos e todos os seus desdobramentos em território brasileiro.

Uma análise sobre as *tristes tradições* (*Ibidem*) das políticas culturais no Brasil nos permite observar um grande avanço nas medidas adotadas pelo Estado brasileiro, principalmente a partir de 2003, com as já mencionadas atuações do Ministério da Cultura e do Iphan no campo do patrimônio imaterial. Porém, mesmo reconhecendo os esforços governamentais não podemos deixar de refletir criticamente sobre as contradições e os impactos negativos causados pela intervenção do Estado no âmbito das manifestações culturais das populações que são historicamente submetidas a exclusão social, econômica e política no Brasil.

Pensar a efetividade das políticas de patrimonialização para a vida dos/das praticantes de determinada manifestação cultural, para além do reconhecimento através de um título, deveria ser um fator primordial e, principalmente, pensar sobre tal efetividade junto com os detentores e detentoras do patrimônio desde o momento inicial de implementação de tais políticas e levando em consideração suas demandas históricas, territoriais e socioeconômicas, bem como suas cosmovisões, crenças e modos de organização.

### 3.5 SAMBA DE CULTURA: O SAMBA DE RODA COMO PATRIMÔNIO IMATERIAL

No caso do samba de roda, a demanda do processo de patrimonialização não surgiu dos interesses e necessidades dos sambadores e sambadeiras, fato que também não impede que o registro apresente aspectos positivos e vantajosos para os/as (ou pelo menos para alguns e algumas) praticantes, afinal, os indivíduos chamados de agentes, participantes, brincantes, detentores e detentoras da cultura popular também estabelecem estratégias de enfrentamento e negociação, tanto com os poderes estatais quanto com a iniciativa privada.

De acordo com o etnomusicólogo Carlos Sandroni<sup>59</sup>, o processo de registro do samba de roda foi impulsionado pela Unesco através do envio de uma chamada aos Estados-membro de propostas para financiar a elaboração de dossiês de candidatura à terceira edição do

---

<sup>59</sup> Professor do departamento de Música da Universidade Federal de Pernambuco, foi contratado pelo Ministério da Cultura para coordenar os processos de pesquisa, documentação e registro do samba de roda como Patrimônio Cultural do Brasil e também a candidatura do bem na III Proclamação de Obras-Primas do Patrimônio Imaterial da Humanidade, instituída pela Unesco.

programa de Proclamação das Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade<sup>60</sup>.

Quando o ministro Gilberto Gil soube da circular da Unesco, quase imediatamente propôs o samba como candidato brasileiro para a nova proclamação. Gil é, antes de tudo, um músico, e se a música é tantas vezes considerada como uma das “marcas” culturais mais fortes do Brasil, o samba é, ainda mais frequentemente, considerado como a mais brasileira das músicas. Percebe-se, o candidato brasileiro não era ainda o samba de roda: era o “samba brasileiro”, em geral, refletindo uma concepção “representativa” – ou, poderíamos dizer, autocongratatória – do que seja o reconhecimento público do patrimônio imaterial. (SANDRONI, 2010, p.375)

Porém, a Proclamação da Unesco estava orientada por uma concepção de patrimônio imaterial que levava em consideração bens culturais inseridos em uma base social e territorial delimitada. Fato que seria uma das primeiras problematizações por parte de sambadores e sambadeiras, já que não existe samba de roda apenas no Recôncavo Baiano, existem registros da manifestação – em suas diversas variações - em praticamente todo o estado da Bahia.

No *Seminário do Patrimônio Imaterial Registrado: Salvaguarda e revalidação*, que aconteceu na Casa dos Candeeiros, em Salvador, no dia 20 de setembro de 2019, representantes da Associação de Sambadores e Sambadeiras do estado da Bahia informaram que no novo catálogo que será lançado como produto do *projeto de revalidação do título do samba de roda*, o registro não será mais Samba de Roda do Recôncavo Baiano, passando então para *Samba de Roda do Estado da Bahia*. A notícia surgiu depois da problematização feita pelo mestre Bule-Bule, que chamou a atenção para a discordância que a nomenclatura provocou e provoca até então entre sambadores e sambadeiras das mais diversas localidades que não estão situadas no Recôncavo. Essa discussão tem sido abordada em algumas pesquisas científicas a partir da ideia de territorialidade do samba de roda.

Breno Trindade da Silva se debruça sobre os conflitos e estratégias no processo de registro do samba de roda e propõe reflexões alicerçadas nos conceitos de território e territorialidade. O pesquisador considera que o registro da manifestação por parte do Estado está implicado com a visão de uma prática delimitada por um território, o Recôncavo, e uma identidade ligada ao imaginário nacional, porém, sambadores e sambadeiras têm suas próprias perspectivas territoriais e identitárias.

---

<sup>60</sup> Em linhas gerais o programa tinha a função de sensibilizar países membros da Unesco a ratificar a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial, gerando subsídios para sua aplicação e também se destinava a incentivar os países a criarem mecanismos de salvaguarda com foco especial nas expressões culturais em situação de fragilidade e que contassem com base social e territorial definida (SANT’ANNA apud. CARMO, 2009).

Nesse sentido, quando um governo pretende colocar determinada ação em andamento, a delimitação precisa da área de abrangência se faz necessária. A política de Estado tende a fazer a ligação inequívoca entre território e cultura. No trato do samba de roda e seus praticantes, esses sujeitos passam a ser como um objeto político administrativo. Essa é a natureza das políticas estatais. (SILVA, 2014, p.81)

As dimensões de abrangência territorial adotadas no processo de registro do samba de roda também são centrais na dissertação produzida por Marcus Silveira. O pesquisador tece críticas ao que chama de *ideologia do patrimônio* estabelecida pela vinculação meramente espacial adotada pela política patrimonial que, segundo ele, deixaram de fora do processo os sambas de roda do Sertão Baiano.

Ao realizar pesquisa de campo junto a grupos das cidades de Conceição do Jacuípe (Recôncavo Baiano) e Riachão do Jacuípe (Sertão baiano) Marcus Silveira chama atenção para marginalizações e exclusões de grupos decorrentes do recorte geográfico utilizado pelo Iphan, através de uma política patrimonial contraditória.

Um elemento chave dessa contradição é que a patrimonialização apresenta uma justificativa ideológica harmônica, do ponto de vista do IPHAN, que na prática exclui grupos. Esta harmonia se acomoda ao discursar a existência do “Samba de Roda do Recôncavo Baiano”, negligenciando a existência de tradições de sambas em outras regiões da Bahia. Entretanto, para os grupos do Recôncavo baiano, esse processo tem beneficiado muitas pessoas, desde a visibilidade do samba, o empoderamento de jovens negros e negras até o cuidado com as questões da saúde dos mestres e mestras. Contudo, não é um processo isento de contradições e exclusões. (SILVEIRA, 2016, p.21)

A ideia de uma homogeneidade do samba de roda e da própria região do Recôncavo Baiano é absolutamente questionável. Como nos ajudam a pensar os pesquisadores Angelo Serpa e Caê Garcia, “[...] a região se qualifica a partir de uma relativa homogeneidade sociocultural e, concomitantemente, diferenciam-se as regiões, por práticas sociais e culturais diversas desenvolvidas pelos sujeitos, promovendo a diferenciação inter-regional” (SERPA; GARCIA, 2015, p.232 e, conseqüentemente, a existência de sambas de roda diversos, no Recôncavo, no Sertão, em todo o estado da Bahia e quiçá, para além dos limites territoriais do estado estabelecidos pela cartografia oficial.

Nesse mesmo sentido Charles Exdell realiza pesquisa etnográfica junto a sambadores e sambadeiras do Piemonte da Diamantina, no Sertão baiano. No trabalho ele problematiza, principalmente, o discurso hegemônico da pesquisa encomendada pelo Iphan que não levou em consideração a diversidade territorial dos sambas da Bahia. Exdell (2017) problematiza o discurso da baianidade, segundo ele, construído a partir de uma estética afro-baiana do litoral da Bahia. O pesquisador propõe um conceito *etnogeográfico* do samba de roda que

leve em consideração o semiárido da Bahia e mais, que ultrapasse fronteiras geográficas que limitam as pluralidades da manifestação.

O samba tem muito o que nos ensinar. Sua genialidade musical, literatura oral e sociabilidades radicais oferecem visões de outras ordens sensoriais e existenciais num mundo baiano rural e sertanejo ainda pouco compreendido. Há sinais em tempos recentes de estudos acadêmicos romperem a barreira conceitual por volta do Recôncavo, desafiando o senso comum do samba de roda e suas caracterizações etnogeográficas incompletas. (EXDELL, 2017, p.154)

Mesmo trazendo essas perspectivas sobre a diversidades dos sambas de roda, o fato é que em 17 de agosto de 2004 foi aberto o processo nº 01450.010146/2004-60 para o registro do *Samba de Roda do Recôncavo Baiano* como Patrimônio Cultural do Brasil, que teve como proponentes a *Associação Cultural Samba de Roda Dalva Damiana de Freitas* e a *Associação de Pesquisa em Cultura Popular e Música Tradicional do Recôncavo* - da cidade de Cachoeira – e o *Grupo Cultural Filhos de Nagô* – da cidade de São Felix. O pedido de registro foi aprovado em 30 de setembro de 2004 e a inscrição no livro de registro de *Formas de Expressão* aconteceu em 05 de outubro de 2004 (IPHAN, 2006).

Como nos informa Sandroni (2010) o tempo para atendimento da demanda apresentada pelo Ministério da Cultura foi mínimo, levando em consideração que foi preciso estabelecer um recorte geográfico que viabilizasse à candidatura na Unesco - no qual o Recôncavo Baiano foi escolhido como área de pesquisa -, montar uma equipe de pesquisadoras e pesquisadores, ir a campo, realizar entrevistas, relatórios e gravações e, por fim, preparar um dossiê sobre a manifestação acompanhado de um plano de salvaguarda participativo que estabelecesse ações de proteção, promoção e apoio ao bem cultural.

Além das dificuldades de não ter associações representativas de sambadores e sambadeiras naquele momento, sequer os/as protagonistas da manifestação das diferentes localidades do Recôncavo Baiano se conheciam, muito menos as diferentes tradições musicais do samba de roda que executavam, e, em alguns casos, quando se conheciam havia certo estranhamento e rivalidade entre os grupos.

Coroando as dificuldades, o tempo de que dispúnhamos para conceber e redigir o Plano de Ação era mínimo. A preparação do dossiê havia começado em julho, e esse deveria estar na mesa da Unesco, ao mais tardar, no dia 15 de outubro. Só no dia 18 de setembro conseguimos organizar uma reunião que se pode dizer aproximadamente “representativa do samba de roda do Recôncavo” – estavam presentes cerca de setenta praticantes do gênero, entre homens e mulheres, jovens e idosos, e vindos da maior parte dos vinte municípios da região. O objetivo principal dessa reunião era precisamente decidir o conteúdo do Plano de Ação. (*Ibidem*, p.376)

Convêm ressaltar a reflexão da cantora e pesquisadora Clécia Queiroz quando enfatiza a importância da *Estrela Dalva do samba de Cachoeira* – referindo-se a Dona Dalva Damiana de Freitas – e de sua família no processo de registro do samba de roda como patrimônio cultural:

[...] fornecendo informações, trazendo a história e a memória dessa manifestação cultural popular. Além disso, o fato de o seu grupo, o Samba de Roda Suerdieck, já ter discos gravados e possuir uma associação própria constituída – coisa rara entre os grupos de samba na época – facilitou o registro, uma vez que o IPHAN precisava do pedido oficial, respaldado e documentação dos detentores daquele conhecimento. A experiência de D. Dalva na difusão dos saberes para as crianças também foi determinante: o seu grupo de samba de roda mirim<sup>61</sup> serviu como modelo: o “Eixo Transmissão” do Plano de Salvaguarda. (QUEIROZ, 2016, p.76)

A equipe de pesquisa, além da coordenação do etnomusicólogo Carlos Sandroni, foi composta pelas etnomusicólogas Francisca Helena Marques<sup>62</sup> e Katharina Döring, o antropólogo Ari Lima, a pesquisadora de dança Suzana Martins e o documentarista Josias Pires.

O conjunto de informações produzidas com as pesquisas foi utilizado na produção do dossiê de registro e entregue à Unesco no prazo determinado e cumprindo as condições estabelecidas pela instituição, fato que ocasionou a *Proclamação do Samba de Roda do Recôncavo Baiano como Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade* no dia 25 de novembro de 2005. Desde então a data passou a ser celebrada como *dia do samba de roda*, reconhecida no calendário oficial de alguns municípios do Recôncavo Baiano. O registro e a proclamação representam iniciativas e cumprimentos de demandas do Estado e de uma instituição internacional e, conseqüentemente, a inserção do samba de roda no universo das políticas do patrimônio cultural imaterial, uma fase cheia de novas atribuições, desafios e contradições para todas as pessoas envolvidas na manifestação.

A publicação do Dossiê nº 4 do Iphan, denominado *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*, além de celebrar o registro e a proclamação da manifestação, colocou à disposição do público interessado um documento de grande consistência etnográfica. A publicação apresenta informações coletadas na pesquisa de campo, incluindo descrições técnicas, estilos e modalidades diversas, indumentárias, danças e aprendizado; contextualização sociocultural, econômica e política da região abrangida na pesquisa; fotografias, transcrições

<sup>61</sup> O grupo de samba de roda mirim Flor do Dia foi criado em 1980, formado por filhos, filhas, netos, netas, sobrinhos, sobrinhas, vizinhos e vizinhas de integrantes do grupo de samba de roda Suerdieck.

<sup>62</sup> Vale lembrar que Francisca Marques já realizava pesquisas junto a sambadores e sambadeiras na região do Recôncavo desde 2001 e, portanto, facilitou bastante os contatos e a realização das atividades de campo.

em partituras, referências bibliográficas. Acompanha o Dossiê um CD<sup>63</sup> com gravações de áudio de performances de trezes grupos e um DVD<sup>64</sup> com depoimentos e cenas registradas durante a pesquisa.

A partir das justificativas, baseadas em depoimentos de praticantes do samba de roda, foi construído o *plano integrado de salvaguarda do samba de roda* com o objetivo de dar conta das demandas registradas nas pesquisas de campo e apresentadas pelos sambadores e sambadeiras na assembleia geral realizada no dia 18 de setembro de 2004 (SANDRONI, 2010).

Entre as primeiras medidas tomadas nessa nova relação que se estabeleceu entre Estado e samba de roda destaca-se a organização dos/das praticantes em torno de uma instituição representativa da manifestação. Com o apoio financeiro do Iphan para a contratação de um advogado e realização de novas assembleias (SANDRONI, 2010) foi criada a Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (ASSEBA) e a eleição de sua primeira diretoria, em 17 de abril de 2005. Como consta no Dossiê do IPHAN:

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

Mestre Domingos Preto reconhece a importância da patrimonialização do samba de roda, mas, cobra a falta de continuidade das ações e do apoio financeiro para que sambadores e sambadeiras mantenham a manifestação. Uma cobrança legítima e que também revela a expectativa de retorno financeiro a partir do momento que uma manifestação cultural é registrada como patrimônio cultural.

Olhe, aqui não tinha samba de roda não, aqui tinha samba de caruru. Depois veio esse pessoal fazendo pesquisa que foi conhecido o samba de roda, não tinha não. Samba de caruru, sambava no tempo do caruru, aí veio o pessoal no tempo de Gilberto Gil, ministro da Cultura foi que fez esse samba de roda, samba de cultura para a gente. Tinha não era samba de caruru à toa. Foi muito bom, que maravilha. Olhe eu fiquei, eu tenho prazer porque isso aí organizou. Criou uma organização. Cada qual querendo ser melhor do que o outro, hoje não, hoje tem uma organização, tem outro respeito de um para o outro. [...] Patrimônio é uma coisa muito importante, agora só que patrimônio não ajuda. O samba está caído, não tem ajuda em canto nenhum, já teve [...] Porque não tem manutenção, desanima. Se tivesse aquele cachê, se tivesse aquele cachê para comemorar o samba estava tudo em cima. Hoje não tem não, não tem nada, sambadeira que se vire, sambador que se vire, tem não. Cultura do samba de roda, samba de roda é cultura e acabou. Eu

<sup>63</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Bgipyz3Zlgg>.

<sup>64</sup> Disponível em: Disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=z42pA3xaeqk>.



tenho autoridade de dizer que acabou, nunca mais peguei nada e acabou. (CONCEIÇÃO, Domingos, 2018)

O jovem sambador de Santiago do Iguape, Mauricio Ferreira, segue a linha de raciocínio do Mestre ao registrar suas expectativas em relação a um retorno financeiro para o real reconhecimento e auto sustentabilidade do samba de roda:

Eu acho que o samba para o patrimônio não pode deixar de existir, é um documento para o patrimônio que não pode deixar de existir, eu acho que o samba de roda precisa se manter bem apoiado pelos órgãos responsáveis pelo patrimônio, que não deixe o samba de roda deixar de ser um documento do patrimônio, eu acho que precisa de apoio para não deixar o samba morrer. [...] Porque assim, tudo hoje a gente tem que ser apoiado porque se a gente não for a gente tem que trabalhar, para gente trabalhar para manter o samba de roda custa alguma coisa, a gente não pode trabalhar para poder manter um samba, então, o samba aqui já não participa de nada, não tem como ganhar dinheiro, assim, então a gente não pode trabalhar do nosso suor pra poder manter um samba de roda, então nós precisamos de apoio, não assim que venha alguém pra pegar dinheiro e dar para o grupo, que tenha atividade para o grupo ganhar dinheiro, a gente clama por isso. (FERREIRA, Mauricio, 2018)

Certeira na crítica, a saudosa Tia Jelita, sambadeira de município de Saubara que deixou esse mundo no ano de 2016, provoca uma reflexão central em relação aos processos de patrimonialização do samba de roda e os limites da titulação:

Se no rádio não toca, na televisão não passa, como é que é patrimônio? Você só ver partido alto, você não vê um samba de viola. Como é que não acaba? Acaba! Para a pessoa amanhã ou depois, a pessoa querer saber o que é um samba, pode até chegar numa casa de música aí qualquer, “deixa eu ver como era antigamente, será que você tem um CD aí de antigamente, esse negócio de samba de viola?”. É aí que a pessoa vai conhecer porquê do jeito que está vai acabar!<sup>65</sup>

### 3.6 PUBLICAÇÕES E PARADOXOS NO PÓS-PATRIMONIALIZAÇÃO

Entre avanços e contradições relacionados aos processos de patrimonialização do samba de roda, cabe ressaltar que a auto-organização dos sambadores e sambadeiras através da Asseba possibilitou uma série de ações importantes para a comunidade sambadeira. Entre estas ações estão as publicações de importantes materiais sobre a manifestação, através de projetos elaborados e executados pelos próprios sambadores e sambadeiras. Estes/as, por sua vez, filhas, filhos, netas e netos de sambadores e sambadeiras antigas, ou seja, novas gerações que passaram a atuar não só nas rodas de samba, mas também como gestoras e gestores,

---

<sup>65</sup> Trecho transcrito do documentário *Por cima do medo coragem*, realizado pela pesquisadora Rosa Claudia Lora. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ViLImtxeU4>.

educadoras e educadores, pesquisadoras e pesquisadores, editoras e editores, entre outras funções que se desdobraram da patrimonialização do samba de roda.

Em relação as publicações realizadas em parceria com a Asseba temos uma sequência importante de materiais. No ano de 2015 foi lançado o catálogo *Sambadores e Sambadeiras da Bahia* com textos de Any Manuela Freitas, Sinésio Goes e Elenilsa Pimentel. A pesquisa foi uma iniciativa da Asseba e fruto de um projeto coordenado por Rosildo Rosário e Luciana Barreto com patrocínio do Iphan e apoio do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural (IPAC), contou também com colaborações de algumas pesquisadoras e pesquisadores acadêmicas/os.

O catálogo conta com 57 resumos biográficos de mestres e mestras do samba de roda de 22 localidades diferentes, “[...] um panorama de informações sobre aspectos que, de alguma maneira, marcam a continuidade dessa tradição pelo tempo.” (BARRETO; ROSÁRIO, 2015). O catálogo também registra *in memoriam* mestres e mestras que foram importantes para a história do samba de roda.

Outra publicação importante é a *Cartilha do Samba Chula*, concebida e coordenada pela etnomusicóloga Katharina Döring em parceria com os sambadores e sambadeira Mestre Sinésio Goes, Mestre Milton Primo, Alexnaldo Santos, Eliege Santiago e João Gigante. Patrocinado pelo programa Natura Musical, o material apresenta, além da parte escrita, imagens em alta qualidade, áudios<sup>66</sup> e transcrições em partituras dos toques de diversos instrumentos musicais<sup>67</sup>.

O livro *Mulheres do Samba de Roda* é outra publicação organizada por integrantes da Asseba, acompanhada de CD e DVD, fruto do projeto *Mulheres do Samba de Roda da Bahia*<sup>68</sup> coordenado por Luciana Barreto e Rosildo Rosário, que organizaram o livro

---

<sup>66</sup> 2 CDs acompanham a cartilha e contam, além de faixas tocadas por grupos de sambadores e sambadeiras, de entrevistas, toques de instrumentos musicais (pandeiro, prato e faca, viola machete) e de chulas recitadas pelos cantadores e cantadoras.

<sup>67</sup> Cabe ressaltar que Katharina Döring é sem dúvidas a pesquisadora que mais têm se dedicado aos estudos, produções e publicações sobre os sambas de roda do estado da Bahia, com trabalhos abordando a manifestação em diversas perspectivas, desde a perspectiva da memória (DÖRING, 2015b) até a presença e força das mulheres no samba de roda (DÖRING, 2015c), além de ser colaboradora em diversas ações junto à Asseba e com diversos grupos de samba de roda. Döring (2016b) também publicou o importante livro *Cantador de chula – o samba antigo do Recôncavo* -, além de ser uma das organizadoras do dossiê “*Estudando o samba*”: *Estudos transdisciplinares sobre os sambas* (LIMA; DÖRING, PINTO, 2018).

<sup>68</sup> O projeto contou com patrocínio do Governo do estado da Bahia e do IPAC e envolveu a circulação do grupo de sambadeiras por diversas cidades brasileiras, em rodas de conversa, oficinas e apresentações.

juntamente com Sheilla Gumes e contaram com a contribuição da etnomusicóloga Katharina Döring na pesquisa e produção dos textos.

Na pesquisa foram selecionadas 16 mestras sambadeiras de 15 localidades baianas, dos territórios de identidade Recôncavo, Portal do Sertão e Região Metropolitana. Os textos são compostos por biografias e falas das mestras, que contam sobre seus envolvimento, tristezas, alegrias e expectativas no samba de roda, através de suas histórias de vida. Como nos informa Luciana Barreto no prefácio do livro:

Além de contribuir para a valorização da mulher em todo contexto social, o projeto Mulheres do Samba de Roda visa incentivar o aprendizado de práticas e saberes populares de matriz africana, bem como sua valorização, permanência e transformação no seio da comunidade afrodescendente de sambadores e sambadeiras. (BARRETO; GUMES; ROSÁRIO, 2015)

As mulheres sambadeiras são, sem dúvida, as grandes matriarcas e guardiãs dos ensinamentos ancestrais sobre os sambas de roda e tornaram-se também uma das temáticas de destaque nas produções mais recentes. O poder feminino nas rodas de samba é o assunto do livro *As Bambas do Samba: mulher e poder na roda*, organizado pela pesquisadora e cantora Marilda Santanna, com artigos escritos por artistas, pesquisadoras, artistas-pesquisadoras em homenagem e reverência às mulheres sambadeiras e sambistas do Brasil. A primeira parte do livro – De pés no chão – aborda, especificamente, as importantes atuações de sambadeiras do Recôncavo Baiano: Dona Nicinha de Santo Amaro e Dona Zelita, de Saubara (DÖRING, 2016a), Dona Liberta e Dona Genoveva, do samba de lata de Tijuacu (MIRANDA, 2016) e da matriarca e doutora *honoris causa* Dona Dalva Damiana de Freitas, de Cachoeira (QUEIROZ, 2016).

Nesse mesmo caminho Francimária Ribeiro Gomes realiza em sua dissertação de mestrado a identificação de práticas de comunicação popular a partir dos protagonismos de mulheres negras do samba de roda e do rap, na cidade de Cachoeira. Através de um trabalho de profundidade etnográfica que articula música, relações de gênero e comunicação. A pesquisadora relata as narrativas musicais e analisa o conteúdo das letras compostas por suas interlocutoras: Dona Dalva Damiana e MC Jayne. A partir do papel de mulheres do samba de roda e do rap, Gomes (2017, p.22) compreende a música como:

[...] campo de fortalecimento, compartilhamento e, sobretudo, de (re)existência, as mulheres negras a partir da linguagem musical transformam saberes cotidianos desde a ancestralidade até os dias de hoje em espaços de liberdade, afetividade e principalmente, de ensinamentos, podendo ser utilizada como instrumento em busca de autonomia e protagonismo diário dentro de relações sociais marcadas pelo sistema patriarcal.

A publicação a tese de Clécia Queiroz também aborda importantes reflexões a partir das vivências da pesquisadora com Dona Dalva Damiana e mais dezenove sambadeiras. A partir de suas experiências artísticas, enquanto cantora de diversos sambas de roda, mergulha nas histórias de vida, nas indumentárias, nas danças, cantos e encantos das sambadeiras e propõe o termo *coreo-lítero-musical-participativo* para abordar o complexo de informações estéticas, poéticas, musicais, históricas, religiosas e culturais que transbordam na cena do samba de roda onde as sambadeiras são a grandes estrelas e convidam todas e todos a participar<sup>69</sup>.

Uma outra importante característica relacionada ao contexto de pós-patrimonialização diz respeito a visibilidade do samba de roda gerada pelo aumento considerável no número de pesquisadores e pesquisadoras interessadas nos próprios processos de registro da manifestação.

A pesquisadora Raiana Maciel do Carmo realizou uma pesquisa que verifica os impactos da política de salvaguarda no contexto sociocultural de alguns grupos de samba de roda da região do Recôncavo Baiano e identificou contribuições e desvantagens de acordo com a percepção dos sambadores e sambadeiras. Entre os principais impactos observados pela pesquisadora destaca-se a afirmação da Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia; a formação e a reativação de grupos de samba de roda; a crescente necessidade de profissionalização dos grupos e a consequente inserção de novos elementos na música, como instrumentos considerados não "tradicionais". (CARMO, 2009)

Em outra publicação a pesquisadora destaca a reativação e formação de novos grupos de samba de roda como outro impacto da patrimonialização, “no início do trabalho da ASSEBA, em 2005, foram registrados dezessete grupos. No final de 2008, sessenta e dois grupos estavam trabalhando com a associação.” (CARMO, 2012 p.135) A profissionalização dos grupos é outro fator analisado pela pesquisadora. A questão da semiprofissionalização, como havia sido percebida por Rosa Maria Zamith (1995), tomou novas proporções com os processos de patrimonialização do samba de roda.

---

<sup>69</sup> Além da amplitude conceitual, o trabalho de Clécia Queiroz é participativo e colaborativo, no qual ela atua não só como pesquisadora, mas também como mediadora no projeto *Circulando com as Mulheres do Samba de Roda* e como difusora do conhecimento das sambadeiras através do projeto *Sambadeiras do Recôncavo da Bahia*, uma série de vídeos-entrevistas que estão disponíveis em: [https://www.youtube.com/channel/UCexayAF02ySt\\_-kh7Hw90zw](https://www.youtube.com/channel/UCexayAF02ySt_-kh7Hw90zw).

Mesmo com a profissionalização dos grupos uma questão que chama atenção diz respeito ao reconhecimento apenas simbólico do registro como patrimônio imaterial, sem transformações efetivas nas condições de vida daqueles e daquelas que criam, recriam e mantêm, de fato, tal patrimônio. Vale repetir a indagação da sambadeira de Saubara, Tia Jelita, citada anteriormente: “Se no rádio não toca, na televisão não passa, como é que é patrimônio?”.

O antropólogo Ari Lima compartilhou suas inquietações a partir da compreensão de que mais importante do que o ato de patrimonializar a manifestação seria estabelecer políticas públicas efetivas que, de fato, provocassem mudanças significativas na vida dos sambadores e sambadeiras, pessoas que em sua grande maioria viviam em condições socioeconômicas repletas de privações decorrentes de um passado marcado pela escravidão colonial e que atualmente se atualiza através das relações raciais, econômicas e políticas de submissão. Percebe-se que os paradoxos do processo de patrimonialização são constantes e geram expectativas positivas e ao mesmo tempo temerosas.

[...] percebemos que os sambadores e sambadeiras, desde o processo de patrimonialização e concessão ao samba de roda do título de Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, pouco a pouco têm elevado sua autoestima e se reconhecem como realmente portadores de um saber e uma tradição cultural valorosa. Por outro lado, entretanto, desprovidos, em termos materiais, de quase tudo, atentos ao fato de que este processo resulta em dividendos políticos, honoríficos, financeiros e acadêmico-científicos para vários outros, reivindicam, de algum modo, “a parte que lhes cabe neste latifúndio”. E quando o fazem tendem a reproduzir a lógica perversa do capitalismo e de sua indústria cultural. Estamos, portanto, diante da possibilidade de que a proteção ao patrimônio do samba de roda, venha significar sua circulação num meio sociocultural mais amplo como mercadoria e a despeito de sua condição de patrimônio. (LIMA, 2012, p.6)

Nesse sentido, a pesquisadora e técnica do Iphan Rívia Alencar também se dedicou à produção de uma tese de doutorado que analisa detidamente uma série de aspectos sobre a patrimonialização do samba de roda. Entre tais aspectos ela destaca que o processo de registro partiu de uma demanda do Estado que só foi informada às/aos praticantes quando o processo de pesquisa já estava em andamento. Independente das demandas burocráticas de Estado, o respeito e o direito de escolha dos/das praticantes de manifestações da cultura popular, que já vivem em situação de privação de direitos sociais, econômicos e territoriais precisam ser, prioritariamente, levadas em consideração.

Muitas expectativas foram criadas por parte dos sambadores e sambadeiras com o processo de registro da manifestação, tanto no que diz respeito às melhorias coletivas (para os grupos de samba de roda), como na individualidade dos/das praticantes (melhores

condições de vida, saúde, trabalho e educação, por exemplo). Paradoxalmente, o registro de bens imateriais não foi legalmente constituído com o objetivo principal de defender e garantir direitos. “O texto do Decreto [3551/2000] é explícito em relação à garantia da memória e ao reconhecimento do valor do bem cultural para a sociedade brasileira, mas para por aí.” (ALENCAR, 2010, p.143).

Cabe nos perguntarmos nesse ponto: como salvaguardar uma manifestação cultural sem garantir a existência digna daqueles e daquelas que vivem e são o próprio patrimônio?

O fato é que o processo de patrimonialização do samba de roda não é um objeto de estudo simples, afinal de contas, a autonomia dos sambadores e sambadeiras foi pleiteada desde os primeiros passos do processo de registro, mas, os financiamentos e assinaturas que autorizam as ações são do Estado, nesse caso, representado diretamente pelo Ministério da Cultura e pelo Iphan, instituições que mesmo na intenção de produzir políticas públicas participativas, pecam pelo vício do autoritarismo, do excesso de burocracia, das disputas internas e da tutela, marcas históricas das instituições que constituem o Estado Brasileiro, o mesmo pode-se dizer de organizações internacionais, orientadas por um pensamento que transita entre o preservacionismo e as demandas mercadológicas.

Ao refletir sobre os impactos do registro do samba de roda Nina Graeff argumenta que as mudanças são marcas de um processo histórico, no qual transformações e tradições coexistem, contudo, o registro como patrimônio imaterial provocou transformações ainda mais intensas, colocando o samba de roda entre dois fenômenos inter-relacionados: *folclorização* e *espetacularização*. Segundo Graeff (2010, p. 33), “[...] o fenômeno da folclorização é uma consequência, portanto, da industrialização, da modernização, do desenvolvimento da sociedade de consumo”, o que colocaria um bem cultural na condição do exótico a ser consumido por públicos de fora do contexto em formato de espetáculo<sup>70</sup>.

Tais processos estão alicerçados na descontextualização do samba de roda em favor de demandas de agentes externos (do Estado, de artistas renomados/as ou do público consumidor, por exemplo). Para Graeff tal descontextualização provocou a homogeneização das práticas musicais de sambadores e sambadeiras (na forma de cantar, dançar e tocar, nas indumentárias, nos modos de se apresentar, no conjunto de instrumentos musicais utilizados)

---

<sup>70</sup> Acrescentaria neste ponto que o fato de se tornar um bem de consumo, por si só, não garante benefícios econômicos justos para os detentores e detentoras das manifestações patrimonializadas, muito pelo contrário, os montantes tendem a continuar em posse do Estado, de empresários e artistas consagrados/as, em sua grande maioria, pessoas fenotipicamente brancas.

em favor de um enquadramento que permite seu consumo como mais um produto em formato midiático.

A pesquisadora Maciel (2009) relatou que, após o registro do samba de roda como patrimônio cultural imaterial, grande parte dos grupos passaram a se apresentar uniformizados, tendo como foco principal de seus investimentos financeiros a aquisição de equipamentos de sonorização, assim como passaram a se preocupar com a passagem de som antes das apresentações em palco, que, por sua vez, passou a ser o local preferido de muitos grupos para realizarem suas performances, ao invés dos contextos locais, dos carurus e festas familiares.

Podemos refletir sobre as mudanças nas formas de apresentação do samba de roda, a partir das categorias elaboradas pelo etnomusicólogo Thomas Turino, a saber: *performance participatória* e *performance apresentacional*. Turino (2008) destaca as transformações em tradições musicais espalhadas pelo mundo que têm passado de uma categoria à outra. Se na primeira categoria temos como característica principal a espontaneidade e a interação na realização de determinada tradição musical, na segunda categoria o autor trata das manifestações que se desligam de seus contextos e/ou estabelecem novas modalidades de apresentação dedicadas, na maioria das vezes, para um público interessado em consumir um produto.

O etnomusicólogo Gustavo Melo utiliza das categorias de Turino para refletir sobre as práticas de grupos de samba junino em Salvador, uma tradição musical típica de alguns bairros da capital baiana. O samba junino, assim como o samba de roda – que são, inclusive, da mesma árvore genealógica no que diz respeito a padrões rítmicos –, também foi alvo das políticas patrimoniais em nível municipal, além de dialogar com contextos midiáticos, principalmente do carnaval soteropolitano.

Há muitos casos dentro do Samba Junino que envolvem os dois universos, tanto o participativo quanto o apresentacional. É possível também, que alguns grupos que participam da brincadeira comunitária, também promovam festas com cobrança de ingresso, produzam CDs e almejem o sucesso comercial, etc., apesar desse trânsito não se configurar numa mudança efetiva, só parcial. (MELO, 2017, p.114)

Essa mudança parcial, citada por Gustavo Melo, também pode ser percebida no samba de roda. Segundo Carmo (2009) as transformações no samba de roda, acentuadas após o processo de registro, alteraram também os formatos da apresentação, que muitas vezes abandona a formação em roda e de duração temporal não determinada e passa a se enquadrar em um tempo estipulado de apresentação, comum das performances em palcos; portanto

mudando de uma performance participatória para uma performance apresentacional. Mas, tal mudança não acontece via de regra, como pode-se perceber no depoimento do jovem sambador do Juventude do Iguape Maurício Ferreira, no qual revela que sua preferência não é pelos palcos.

O lugar que eu mais gosto de fazer samba de roda é no caruru [...] Tem uma ligação maior ao povo, uma ligação porque todo mundo samba, todo mundo brinca. Você está sambando com um caruru ali chega qualquer pessoa, qualquer sambador chega ali participa do samba, em outros lugares não, em outros lugares é mais o público e no caruru também é mais animado e eu me sinto mais à vontade. (FERREIRA, Mauricio, 2018).

A transposição de performances participatórias em apresentacionais é, de fato, uma realidade em manifestações culturais tradicionais patrimonializadas e/ou alvos do consumo midiático. Nos contextos onde o samba de roda acontece, mesmo que tal mudança também seja um fator marcante para grande parte dos grupos, é fundamental que se considere os contextos nos quais tais grupos se inserem. Daí a importância de realização de pesquisas para além dos espaços mais, no intuito de entender as performances e demandas de sambadores e sambadeiras das zonas rurais e comunidades quilombolas, por exemplo, – já que estas não convivem tão intensamente com demandas midiáticas.

Nesse sentido, retomaremos o contexto mais específico da comunidade de Santiago do Iguape no intuito de buscarmos nas práticas musicais do grupo Juventude do Iguape elementos que possibilitem reflexões sobre suas atuações, sejam em performances participatórias e/ou apresentacionais permeadas por contextos contemporâneos de intensos fluxos culturais nos quais as atuações das novas gerações podem nos apresentar possibilidades de acionar o samba de roda a partir de outros pontos de vista.



#### 4. TEM JOVEM NO SAMBA DE RODA: PRÁTICAS MUSICAIS DO GRUPO JUVENTUDE DO IGUAPE

Durante os ensaios e apresentações do Juventude do Iguape, o jovem cantador Mauricio Ferreira anuncia, entre uma chula e outra: “*Esse é o samba chula Juventude do Iguape, somos filhos do Iguape. Esse é o samba cultural que nasceu na Casa de Samba*”. A frase serve como mote para as reflexões levantadas a partir das práticas musicais dos jovens sambadores.

O período composto chama atenção para possíveis significados importantes sobre a atuação do grupo envolvido na pesquisa: desde o estilo de samba executado, a identidade territorial, identificação geracional e a percepção de que o samba é um elemento cultural – tanto no sentido dos costumes, quanto das políticas públicas.

##### 4.1 TERRITÓRIO, JUVENTUDES E TRADIÇÃO

O samba de roda está entre as várias manifestações afro-brasileiras, com suas raízes culturais ramificadas através dos processos diaspóricos de povos africanos no Brasil, de identificação étnico-linguística Banto e alicerçada no compartilhamento dos saberes através da oralidade e da prática (MUNANGA, 2009). Como vimos ao longo deste trabalho o samba de roda é uma manifestação musical, poética e coreográfica que expressa uma série de elementos materiais e simbólicos à sua volta, desde aspectos religiosos, territoriais e históricos, até questões envolvendo políticas culturais e patrimoniais, bem como interesses mercadológicos e midiáticos. Neste sentido, a partir das pistas deixadas na frase dita por Mauricio, passemos a olhar de forma mais específica para algumas práticas musicais do Juventude do Iguape, com o alicerce conceitual e teórico prévio que auxilia nas observações e reflexões pertinentes.

Em alinhamento com a pesquisadora Margarete Arroyo penso que pesquisas acadêmico-científicas sobre as práticas musicais de jovens são fundamentais para a “[...] compreensão das sociedades contemporâneas, das músicas nela praticadas e criadas e dos próprios jovens que as recriam – sociedade e músicas – conforme novas sensibilidades.” (ARROYO, 2013, p.10)

Ao falar em práticas musicais juvenis pensamos, tanto nos modos como o próprio samba de roda acontece e as formas como os jovens sambadores de Santiago do Iguape o experimentam, quanto nas complexidades analíticas necessárias. Neste capítulo, a

empreitada foi de inter-relacionar os conceitos de território, práticas musicais, juventudes e tradição.

#### **4.1.1 Identidade territorial: “Somos filhos do iguape”**

Em etnomusicologia, quando falamos em práticas musicais, tratamos de todos os aspectos que envolvem o acontecimento musical, para além do produto sonoro (que genericamente é chamado *música*). Ou seja, para as análises etnomusicológicas os sentidos investigativos são voltados para todos os contextos que envolvem e são produzidos pelos processos musicais, incluindo pessoas, instrumentos, lugares, tecnologias, espaços, entre outros.

A compreensão sobre as práticas musicais parte da concepção de que todo comportamento é musical, “[...] processos biológicos, fisiológicos, sociológicos, culturais ou puramente musicais; sendo tarefa do [a] etnomusicólogo [a] identificar todos os processos que são relevantes para uma explanação do som musical.” (BLACKING, 1976, p.14, tradução nossa).

Ao corroborar com tal perspectiva interessam para esta pesquisa, para além dos resultados sonoros do grupo de samba de roda Juventude do Iguape, os processos envolvidos até a concepção de tais resultados. Tais processos, entendidos neste trabalho como práticas musicais, estão diretamente associados às relações estabelecidas pelos jovens sambadores com o território da comunidade quilombola de Santiago do Iguape. Neste sentido, a pesquisadora Paula Regina Cordeiro ressalta que o “território quilombola é compreendido como o espaço necessário à reprodução cultural, religiosa, social, ancestral e econômica, sendo a base da organização social e da identidade cultural dos grupos negros em diáspora.” (CORDEIRO, 2018, p.23)

O território é compreendido por Milton Santos (2008) a partir do seu uso, dando ênfase à ação das pessoas nos processos de produção e utilização dos espaços. Esse entendimento permite que pensemos o território para além de sua dimensão espacial, ampliando-se para os aspectos culturais, sociais, políticos e históricos.

O conceito de *cosmografia* proposto por Paul Little também nos ajuda a refletir sobre as relações particulares que um determinado grupo social mantém com o território, que ele chama de *homeland*<sup>71</sup>. Little define o conceito de cosmografia da seguinte forma:

[...] os saberes ambientais, ideologias e identidades – coletivamente criados e historicamente situados – que um grupo social utiliza para estabelecer e manter seu território. A cosmografia de um grupo inclui seu regime de propriedade, os vínculos afetivos que mantém com seu território específico, a história da sua ocupação guardada na memória coletiva, o uso social que dá ao território e as formas de defesa dele. (LITTLE, 2001, p.4)

No mesmo sentido, Antonio Bispo dos Santos denomina *biointeração* as relações estabelecidas pelas comunidades quilombolas – e outras comunidades e povos *afro-pindorâmicos* – com seus territórios, um processo no qual trabalho, religiosidade, manifestações culturais e modos de vida se integram organicamente produzindo um ambiente energeticamente equilibrado. (SANTOS, 2015)

Quando tal equilíbrio é desestabilizado, o que acontece há mais de quatrocentos anos de processos de colonização do território brasileiro, os povos que vivem em biointeração são impactados em todas as dimensões de suas vidas e na grande maioria das vezes os impactos são impulsionados pelo próprio Estado e mantidos pela ausência de atuações politicamente engajadas, como relatam Elionice Conceição Sacramento e Ana Teresa Reis da Silva.

As (os) pescadoras (es) quilombolas do Recôncavo tem vivenciado o racismo fundiário nas suas múltiplas formas. Na visão das pescadoras Barbara Ramos e Vania Conceição, a ausência de políticas sociais nas comunidades tradicionais incidem negativamente sobre os vínculos das (os) pescadoras (es), especialmente dos jovens, com seus territórios. A mão do Estado opera para produzir a perda de interesse pelas suas identidades, o deslocamento para os centros urbanos e o abandono de seus espaços de vida, o que implica deixar o caminho livre para o capital.

Não por acaso, desde 2013, quando o Brasil deixou de emitir documentos de pesca com regularidade [Registro Geral de Pesca – RGP], jovens pescadoras (es) a partir de 18 anos foram impedidas (os) de acessar seus direitos trabalhistas e previdenciários. É importante ressaltar, contudo, que apesar dessa fragilização de seus direitos, muitos seguem desenvolvendo as atividades dos sistemas produtivos de pesca, somadas a outras atividades complementares, como é próprio dos territórios pesqueiros e quilombolas.” (SACRAMENTO; SILVA, 2019, p.133)

Paula Regina Cordeiro, ao relatar as experiências de mulheres pescadoras e quilombolas da Baía de Todos os Santos, reconhece as espoliações históricas alicerçadas no

---

<sup>71</sup> Que numa tradução literal significa *pátria* (a terra natal ou adotiva de um ser humano, que se sente ligado por vínculos afetivos, culturais, valores e história).

racismo estrutural e nas investidas incansáveis de branqueamento dos territórios tradicionais; ao mesmo tempo em que ressalta as *re-existências* das mulheres movidas pela ancestralidade.

Ao ser recebida nos territórios pesqueiros quilombolas percebo que a ancestralidade é o que move as re-existências para a permanência. Ancestralidade de pertencer ao território e de ser o território. Quando um manguezal é cavado para a construção de tanques para a carcinicultura é como se um trator tivesse retirado um órgão importante do corpo dessas mulheres. Quando o pescado morre por contaminação química, não é só a renda que fica comprometida, mas também a autoestima das pescadoras quilombolas oscila. [...] Se o desenvolvimento decidiu branquear os territórios pesqueiros e quilombolas, as mulheres desses territórios decidiram que vão continuar escurecendo-os. (CORDEIRO, 2019, p.29)

Respeitando as especificidades contextuais, das questões de gênero e das formas diferentes de atuação política, as reflexões aqui trazidas sobre território apontam para caminhos de percepção sobre as práticas musicais dos jovens sambadores iguapenses.

Quando o jovem cantador Mauricio Ferreira anuncia ao microfone “*Esse é o samba chula Juventude do Iguape, somos filhos do Iguape. Esse é o samba cultural que nasceu na Casa de Samba*”, ele está situando e evocando o território a partir de suas práticas musicais enquanto sambador. Não apenas os integrantes do grupo estão representados na frase, mas sobretudo, toda comunidade quilombola de Santiago do Iguape, que situa a identificação cultural do grupo, ou seja, não é apenas (mais) um grupo de samba de roda, mas sim um grupo com nome, origem e localização, portanto, com uma identidade territorial quilombola anunciada no discurso e na postura política dos jovens sambadores – que aparecerá, posteriormente, em outros posicionamentos e práticas musicais do grupo.

#### **4.1.2 Juventude e juventudes: rural e tradicional**

A identidade territorial anunciada na frase de Mauricio alerta para outra questão importante, a da identificação geracional *juventude*, registrada no nome do grupo. Identificação esta que não deve ser utilizada conceitualmente de maneira generalizada. As reflexões sobre as práticas musicais juvenis desta dissertação são embasadas em diálogos conceituais com pesquisadores e pesquisadoras do campo acadêmico-científico dedicado aos estudos sobre a condição juvenil, a partir da perspectiva de que não é possível falar de *juventude*, mas sim em *juventudes*, no plural (ABRAMOVAY; ESTEVES, 2007). Na prática isso significa que a condição de *ser jovem* está relacionada a uma construção social associada a diversos fatores.

A realidade social demonstra, no entanto, que não existe somente um tipo de juventude, mas grupos juvenis que constituem um conjunto heterogêneo, com diferentes parcelas de oportunidades, dificuldades, facilidades e poder nas sociedades. Nesse sentido, a juventude, por definição, é uma construção social, ou seja, a produção de uma determinada sociedade originada a partir das múltiplas formas como ela vê os [as] jovens, produção na qual se conjugam, entre outros fatores, estereótipos, momentos históricos, múltiplas referências, além de diferentes e diversificadas situações de [raça,] classe, gênero, etnia, grupo etc. (*Ibid.*, p.21)

Bourdieu (1983) já nos alertava que “juventude” é apenas uma palavra. O autor elucidou que a idade é um dado biológico manipulado e manipulável e que, por isso, tratar *os/as jovens* como uma unidade social, com interesses comuns e homogêneos constitui uma manipulação evidente. Neste sentido, Pais (1997 *Apud.* ABRAMOVAY; ESTEVES, 2007, p.22), no âmbito da sociologia da juventude, identifica duas representações mais correntes do que se compreende por ser jovem no Brasil:

Uma que considera a juventude como grupo social homogêneo, composto por indivíduos cuja característica mais importante é estarem vivenciando certa fase da vida, isso é, pertencerem a um dado grupo etário. Nessa linha, a prioridade é conferida à análise daqueles aspectos tidos como mais uniformes e constantes dessa etapa da existência.

Outra, de caráter mais difuso, que, em função de reconhecer a existência de múltiplas culturas juvenis, formadas a partir de diferentes interesses e inserções na sociedade (situação socioeconômica, oportunidades, capital cultural etc.), define a juventude para muito além de um bloco único, no qual a idade seria o fator predominante. Por essa linha, vem se tornando cada vez mais corriqueiro o emprego do termo juventudes, no plural, no sentido não de se dar conta de todas as especificidades, mas, justamente, apontar a enorme gama de possibilidades presente nessa categoria.

Além das abordagens conceituais sobre a condição juvenil outro fator que merece atenção é a tematização da juventude. A pesquisadora Helena Abramo destaca que a maneira como a temática é abordada depende do público para o qual determinado produto é direcionado.

No caso dos produtos diretamente dirigidos a esse público [jovens], os temas normalmente são cultura e comportamento: música, moda, estilo de vida e estilo de aparecimento, esporte, lazer. Quando os jovens são assunto dos cadernos destinados aos “adultos”, no noticiário, em matérias analíticas e editoriais, os temas mais comuns são aqueles relacionados aos “problemas sociais”, como violência, crime, exploração sexual, drogas, ou as medidas para dirimir ou combater tais problemas. Na academia, depois de anos de quase total ausência, os jovens voltam a ser tema de investigação e reflexão, principalmente através de dissertações de mestrado e teses de doutorado — no entanto, a maior parte da reflexão é ainda destinada a discutir os sistemas e instituições presentes nas vidas dos jovens (notadamente as instituições escolares, ou a família, ou ainda os sistemas jurídicos e penais, no caso de adolescentes em situação “anormal” ou de risco), ou mesmo as estruturas sociais que conformam situações “problemáticas” para os jovens, poucas delas enfocando o modo como os próprios jovens vivem e elaboram essas

situações. Só recentemente tem ganhado certo volume o número de estudos voltados para a consideração dos próprios jovens e suas experiências, suas percepções, formas de sociabilidade e atuação. (ABRAMO, 1997, p.25)

O presente trabalho dialoga com a perspectiva apresentada por Abramo sobre as pesquisas que se alicerçam nas percepções e atuações dos/das próprios/as jovens. A pesquisadora Castro (2009, p.187) também nos ajuda a entender algumas abordagens temáticas que insistem em processos de *substantivação* e *adjetivação* da categoria juventude que

[...] aparece associada a determinados substantivos e adjetivos, tais como: “vanguarda”, “transformadora”, “questionadora” (Margulis, 1996, pp. 9-11). Esta adjetivação subentende papéis sociais privilegiados para os indivíduos identificados como “jovem” e “juventude”, principalmente como agente de transformação social. Mas, “jovem” também é adjetivado como “em formação”, “inexperiente”, “sensível” (Foracchi, 1972, p. 161), ou ainda associado à delinquência, violência, “comportamento desviante”. Ou seja, um agente que precisa ser formado, direcionado para assumir seu “papel social” e que neste percurso pode se desviar, portanto, precisa ser “controlado” (Bernstein, 1977).

Para Abramovay e Esteves (2007, p.28) existe uma visão negativa do jovem que se manifesta de diversas maneiras e em diversos contextos, inclusive entre jovens. Um tipo de percepção que enxerga no direito penal e na punição exemplar formas únicas de prevenir a violência e a criminalidade, como se estas fossem questões de comportamento individual e não problemas estruturais que impactam jovens e a sociedade de forma geral<sup>72</sup>— uma perspectiva que é, inclusive, amparada em produções acadêmicas sobre a temática.

Sobre a tematização das juventudes em pesquisas acadêmicas, Maria Pontes Sposito e Felipe de Souza Tarábola realizaram um recenseamento na base de dados da *Revista Brasileira de Educação*, percorrendo 67 números publicados entre 1997 e 2016, localizando 32 artigos sobre a temática. A pesquisadora e o pesquisador identificaram *luzes e sombras* no que diz respeito as publicações sobre o tema, entre as quais destaco “[...] a incipiência (ou quase ausência) de estudos fora do eixo urbano.” (SPOSITO; TARÁBOLA, 2017, p.6)

A falta de pesquisas sobre as juventudes em contextos não-urbanos foi o motivo central para a publicação do livro *Juventude Rural em Perspectiva*, organizado pelas autoras Maria José Carneiro e Elisa Guaraná de Castro. A publicação reúne uma série de artigos que

---

<sup>72</sup> “Como exemplo, pode-se mencionar, dentre outras manifestações, a forma acirrada e recorrente com que vêm sendo estabelecidas e conduzidas, por múltiplos segmentos da sociedade, ao longo dos últimos anos, as discussões em torno da redução da idade penal, cujas propostas de rebaixamento variam, junto ao Poder Legislativo, desde os 16 até os 12 anos de idade.” (*Ibid.* p.28)

trabalham em torno da categoria *juventude rural* e foi fruto de um seminário realizado no Rio de Janeiro em 2006, na sede do Programa de Pós-Graduação de Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade (CPDA) da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) e reuniu movimentos sociais, gestores e gestoras de políticas públicas e pesquisadoras e pesquisadores<sup>73</sup>.

Mesmo que a maioria dos textos publicados no livro mencionado anteriormente sejam resultados de pesquisas envolvendo a categoria *juventude rural* em contexto do sul e sudeste brasileiro, eles nos ajudam a refletir conceitualmente sobre algumas situações relacionadas ao grupo Juventude do Iguape. De todo modo, vale destacar que não é a intenção homogeneizar as experiências de jovens em diferentes contextos através da categoria *juventude rural*, sendo fundamental a realização de cada vez mais estudos etnográficos em parceria com e/ou por jovens nos mais diferentes contextos não-urbanos, sejam em assentamentos, comunidades quilombolas, indígenas, caiçaras, de pescadores e pescadoras artesanais, fundo e fecho de pasto, comunidades de terreiro e tantos outros contextos. Em relação à *juventude rural*, Brumer (2007, p. 36) destaca que apesar de haver estudos sobre diversos aspectos existem dois temas que são recorrentes nas pesquisas realizadas nesta categoria: a tendência emigratória de jovens do campo e problemas existentes na transferência dos estabelecimentos agrícolas à nova geração.

Os dois aspectos levantados pela pesquisadora nos auxiliam a pensar sobre as realidades do grupo envolvido nesta pesquisa. No que diz respeito ao primeiro ponto percebe-se a saída e/ou trânsito de integrantes do Juventude do Iguape em busca de oportunidades (de trabalho e/ou lazer) em outros lugares, principalmente na capital Salvador; o segundo ponto nos ajuda a pensar – a partir de uma adaptação da questão agrícola – sobre o envolvimento e

---

<sup>73</sup> Vale ressaltar que o seminário foi possibilitado pelo Núcleo de Estudos Agrários e Desenvolvimento Rural (Nead) do Ministério do Desenvolvimento Agrário (MDA), num contexto político de um governo federal – com o presidente Luiz Inácio Lula da Silva, do Partido dos Trabalhadores –, se comparado com o atual – do presidente Jair Bolsonaro, sem partido político – de muito mais abertura para discussões e implementações de políticas públicas para as juventudes, como foi o caso do Seminário Nacional de Juventude, realizado em 2006. No caso das ações voltadas para a *juventude rural*, mesmo que ainda incipientes, “[...] o período de 2000 a 2007 é também um marco no Brasil em termos de quantidade de ações governamentais federais e não governamentais que tiveram como público-alvo jovens rurais. (CASTRO, 2009, p.199). “No Brasil dois programas foram lançados em 2004 pelo Governo Federal: o “PRONAF Jovem” (crédito para produção) e “Nossa primeira terra” (crédito para compra de imóvel). Pode-se afirmar serem esses os primeiros projetos de dimensão nacional e que aparecem como uma resposta das demandas dos movimentos sociais. (*Ibid.*, p.202) Destaca-se também a sanção do Estatuto da Juventude, em 2013, que reconheceu “[...] a diversidade da *juventude brasileira*: homens, mulheres, negra, branca, indígena, de diversas matizes religiosos, com importantes diferenças regionais e orientações sexuais.” (CASTRO, 2016, p.66)

a continuidade das atuações dos jovens enquanto sambadores, que enfrentam cobranças e julgamentos de mestres e sambadores da comunidade de Santiago do Iguape.

No que diz respeito a dicotomia entre o urbano e o rural (VEIGA, 2004) é preciso destacar a necessidade de um olhar relacional para estes espaços, cada vez mais próximos e fluidos entre si. Carneiro (2007, p.55) destaca que “durante muito tempo o rural foi (e é ainda para muitos, como para o IBGE, por exemplo) definido em oposição ao urbano e associado às ideias de atraso, de escassez ou de falta, o que normalmente evoca uma avaliação negativa e de inferioridade ao seu oposto, o urbano”. Carneiro ajuda a refletir que a facilidade de mobilidade através de meios de transporte, do fluxo midiático das informações e o acesso à internet nas áreas rurais colocam a juventude em uma condição de fronteira.

A relação quase cotidiana com o mundo globalizado e a própria realização, na consciência, da proximidade de mundos até então desconhecidos ou relegados a uma distância incalculável, amplia as fronteiras do mundo da “comunidade”, das relações restritas aos mais próximos, aos “mais iguais”, para espaços até então não visitados ou não incluídos na rede de relações sociais do interior do limite da “comunidade”. (*Ibid.*, p.59)

Para Castro (2009, p.183) o/a jovem rural não se apresenta como um sujeito isolado, dialoga com o mundo globalizado e reafirma sua identidade como trabalhador, camponês, agricultor familiar e, no caso dos jovens envolvidos nesta pesquisa, também como pescadores, apicultores e sambadores. Castro considera que o *jovem da roça*, *juventude rural*, *jovem camponês* – e eu acrescento *jovem sambador* – são categorias aglutinadoras de atuação política que vão de encontro à imagem de desinteresse de jovens pelo meio rural, portanto, e de acordo com os argumentos levantados nesta dissertação, tal imagem também vai de encontro a ideia de um desinteresse de jovens pelo samba de roda.

Em pesquisa mais recente Castro reforça a situação fronteira de jovens em contexto rurais:

Os jovens que vivem no campo, ou parte do tempo no campo e outra parte na cidade, acessam a internet, utilizam redes sociais, vestem-se e têm gostos musicais similares a jovens de áreas urbanas. Ao mesmo tempo, se organizam em grupos de culturas tradicionais e valorizam sua identidade como quilombolas, agricultores familiares, seringueiros, quebradeiras de coco de babaçu, camponeses, assentados e muitas outras formas e culturas que se expressam no campo e nas florestas brasileiras. (CASTRO, 2016, p.65)

O reconhecimento da diversidade de juventudes e da situação fronteira na qual vivem jovens em contexto não-urbanos torna as questões ainda mais complexas, já que o trânsito entre espaços os/as coloca sob o olhar julgador daqueles e daquelas que viveram suas



juventudes exclusivamente nos ambientes rurais, com acesso ainda mais limitado aos meios de comunicação, internet e meios de transporte, por exemplo.

No contexto das comunidades quilombolas, alicerçadas em práticas laborativas e manifestações culturais tradicionais locais, a situação fronteiriça de jovens é constantemente alvo de críticas por parte de mestres, mestras e população local e, inclusive, dos/das próprios/as jovens que não estejam interessados/as nesse trânsito entre-espacos. Uma das críticas mais constantes é o fato da *juventude local não se interessar pelos costumes e tradições* da comunidade, como se viver ou transitar em ambientes urbanos implicasse na perda total com vínculos comunitários locais.

Carrano, Dayrell e Silva (2007), ao trabalharem com jovens de uma comunidade rural quilombola de São José da Serra, no Rio de Janeiro, levantam alguns questionamentos que são muito pertinentes e instigam os interesses deste trabalho.

Seria possível falar, então, na existência de culturas juvenis no contexto de comunidades baseadas em relações de tradição? Qual o espaço que os jovens da comunidade rural quilombola em questão encontraram para se fazerem pessoal e coletivamente como jovens? (CARRANO, DAYRELL, SILVA, 2007, p.265)

Há que se perguntar: qual a ideia de *tradição* implicada quando pensamos nas juventudes das comunidades quilombolas e/ou ligadas a manifestações culturais ditas tradicionais? O que na tradição é (ou, pelo menos, deveria ser) perpetuado? A juventude pode ser tradicional?

Vale ressaltar que se utiliza neste trabalho as expressão *manifestações tradicionais*, *culturas tradicionais* e o próprio termo *tradição* para tratar dos costumes, práticas e posicionamentos de nações, povos e comunidades que reexistem no território brasileiro alicerçadas nas cosmovisões, saberes e aprendizados afro-pindorâmicos (SANTOS, 2015), ao mesmo tempo que reinventam suas existências a partir de trocas e/ou imposições estabelecidas nas relações dialógicas com outras culturas; sem perder nunca de vista o sistema de dominação colonial que há mais de quatrocentos anos violenta povos indígenas, africanos e afro-brasileiros através da estrutura racista e patriarcal alicerçada no mito da democracia racial e na branquitude (BENTO; CARONE, 2002; CARDOSO, 2017).

O professor Adalberto Santos contribui no debate sobre *tradição* relatando que ela

Pode ser entendida como sendo aquilo que persiste do passado no presente, presente em que ela continua agindo e sendo aceita pelos que a recebem e que, por sua vez, continuarão a transmitindo ao longo das gerações. Não há tradição que

não esteja ligada a um grupo social, que não seja histórica e geograficamente situada. Por outro lado, embora não haja nenhuma sociedade que não possua cultura própria, não se pode pensar que a cultura seja a reprodução idêntica de um conjunto de hábitos imutáveis. As culturas mudam, pois estão imersas nas turbulências históricas e integram os processos de mudança. [...] São as escolhas de ação que dominam as tradições e provocam as mudanças culturais e, assim, cada grupo conserva sua particularidade e defende sua identidade recontextualizando os bens importados. (SANTOS, 2011, p.53)

Inspirado em reflexões do professor José Jorge de Carvalho, penso que o estabelecimento de uma perspectiva que não feche as culturas tradicionais em si, sem deixar de compreender as dimensões das relações de poder e das dominações culturais, deve ser um pressuposto para entendermos os papéis ativos que os/as agentes das culturas tradicionais têm em embates políticos potentes através de suas práticas e manifestações. Essa é uma postura que nós, pesquisadores, pesquisadoras e intelectuais brancos/as, precisamos assumir, afinal as manifestações culturais tradicionais não têm sido vítimas apenas da classe política e da indústria do entretenimento. (CARVALHO, 2010)

A partir dos alicerces teóricos apresentados e do posicionamento racial e político assumido, passo às observações e reflexões de algumas práticas musicais dos jovens sambadores do Juventude do Iguape.

#### 4.2 APRENDIZADOS, CARURUS E CHULAS AUTORAIS: PONTOS DE OBSERVAÇÃO

A partir das transcrições de entrevistas, diálogos e da leitura dos diários produzidos durante ou depois das atividades de campo, e inspirado pelo conceito de “pontos de aterragem” (PIMENTEL, 2016 *Apud.* PAIS, 1996), percebi que alguns acontecimentos, histórias e depoimentos poderiam ser relatados, separadamente e/ou de maneira agrupada, permitindo percebê-los como *pontos de observação* para levantar questões e elaborar reflexões a partir das práticas musicais dos jovens sambadores. Os primeiros *pontos de observação* registram, principalmente, as relações que os jovens do grupo estabelecem com o Mestre e integrantes do grupo Geração do Iguape.

##### 4.2.1 *Olhando e gravando*: troca de conhecimentos entre o Juventude e o Geração

Logo que presenciei um ensaio do Juventude do Iguape percebi muitas semelhanças com o grupo Geração do Iguape, desde a formação instrumental idêntica, à pulsão percussiva

acelerada na execução do samba chula, o repertório e as modalidades executadas. Ambos os grupos se apresentam com a seguinte formação instrumental: pandeiros (quatro, normalmente), marcação, atabaque, tamborim e triângulo.<sup>74</sup> Tanto o Juventude quanto o Geração se anunciam enquanto grupos de *samba chula*, apesar de também executarem a modalidade do *samba corrido* e apresentam basicamente o mesmo repertório, o qual está registrado no disco “Santiago é minha terra” do grupo Geração do Iguape.

Ao mesmo tempo em que tais semelhanças chamaram a minha atenção para a importância referencial do Geração do Iguape na formação dos jovens sambadores, também escutei comentários e presenciei episódios em que integrantes de ambos os grupos demonstravam desentendimento e insatisfação entre si, o que os fazia negar qualquer compartilhamento de ensinamentos e aprendizados.

**Figura 21** – *Geração e Juventude* – Casa de Samba de Santiago do Iguape, 2018



Fotógrafo: Gabriel Almeida do Valle

<sup>74</sup> Como já foi citado no capítulo 3, existe uma ausência de tocadores de viola na comunidade de Santiago do Iguape, sendo que os músicos que se apresentam, esporadicamente junto com ambos os grupos, utilizam como instrumentos o violão e/ou guitarra; sendo que nenhum deles têm o domínio técnico da viola machete – tipo de viola preferencialmente utilizada para execução do samba chula. Ressaltando que este fato não interfere na auto definição dos grupos do Iguape como *samba chula*, já que pare estes o que defini tal modalidade são os cantos em duas duplas de parselhas *gritando* as chulas e *respondendo* os relativos.

Alguns episódios que ilustram bem a relação entre gerações aconteceram durante a performance e entrevista realizadas no Porto de Santiago do Iguape, durante as pesquisas e registros audiovisuais para o projeto de revalidação do samba de roda, conforme trecho registrado em diário de campo:

A relação de incompreensão entre gerações de sambadores pode ser “materializada” tanto na performance realizada no Porto, quanto nas entrevistas de Mauricio e mestre Domingos Preto. A performance foi registrada no Porto, entre a igreja secular e a maré, sob a mediação do padroeiro Santiago e da protetora Iemanjá. Uma primeira coisa que percebi foi que Mauricio fez questão de cantar primeiro, fato que deixou o mestre visivelmente incomodado. Algumas vezes Mestre Domingos atropelou o que Mauricio estava cantando e fez isso utilizando toda sua potência vocal, e nesse caso, foi o momento do jovem se mostrar visivelmente incomodado com a atitude. Uma das coisas que mestre Domingos Preto não esconde é que não gosta das chulas feitas por Mauricio, nem do jeito que os meninos do Juventude cantam. O Mestre acha que a “pancada” [o instrumental percussivo] está boa, mas a voz não. O que não é de se estranhar, já que Mauricio e os outros garotos, de fato, não alcançam a amplitude vocal de Sr. Domingos, que tem uma voz diferenciada, inclusive, alcançado uma *tonalidade* aguda admirada entre outros mestres do samba de roda.

A segunda parte das gravações aconteceu debaixo da sombra das amendoeiras, ao lado da igreja. Uma das coisas que apareceu na fala de Mauricio foi o fato do grupo Juventude do Iguape não ter recebido apoio de “nenhum” Mestre – se referindo indiretamente a Domingos Preto e aos integrantes do grupo Geração do Iguape. Essa é uma fala recorrente de Mauricio, mas que dessa vez aconteceu num momento peculiar, pois Mestre Domingo Preto estava bem perto acompanhando a realização da entrevista e depois rebateu essa afirmação.<sup>75</sup>

O mestre não ficou satisfeito com o depoimento dado pelo jovem e no momento em que concedia sua entrevista retomou o assunto quando foi perguntando o que achava sobre a continuidade do samba de roda:

Dependendo da juventude, depende da juventude porque hoje, ali “óh”, [apontando para Mundinho] meu primo, ali “óh”, formou um grupo. Aquele menino que está sentado ali [se referindo a Mauricio] é meu primo, mas depende de muita coisa para ser. Ele sabe ali que a voz está muito baixa, vocês viram, e ele precisa melhorar muito. Eu vi ele [Mauricio] dizer aqui que não depende de mestre, viu? Tanto samba meu ele gritou, meu! Meu! Então depende! Não fale besteira que não existe mestre. (CONCEIÇÃO, Domingos, 2018)

A chateação do mestre Domingos chama atenção para o fato dele esperar reconhecimento e respeito dos mais jovens, pelo fato de ser mestre e por conhecer os fundamentos do samba chula. O perfil do mestre Domingos Preto é daquele ancião que guarda o conhecimento a sete chaves porque sabe da importância implicada naquela prática, naquele segredo. Esse modo de proteger o samba de roda entra em choque com a expectativa

---

<sup>75</sup> Trecho do diário de campo, 02/12/2018.

de compartilhamento de informações dos garotos, inseridos em outros contextos em que as informações estão bem mais disponíveis.

A insatisfação demonstrada pelos jovens está relacionada a ausência de Seu Domingos Preto nas aulas e ensaios realizados na Casa de Samba, principalmente nos momentos iniciais de organização do grupo, quando Seu Mundinho realizou o trabalho de mobilização de jovens aprendizes na comunidade. O fato é que o mestre Domingos Preto não aprendeu o samba de roda em uma aula ou oficina, na maioria das vezes ele foi desestimulado a participar do samba de roda, num contexto geracional no qual jovens não podiam sambar. Isso marca seu perfil de mestre e conseqüentemente, a maneira como transmite seus saberes.

Assim, se observa que os aprendizados e as conseqüentes semelhanças entre os grupos Juventude e Geração se estabelecem a partir das convivências cotidianas, mesmo que conflituosas e pouco constantes, entre sambadores aprendizes e os mais experientes. O próprio método utilizado por Seu Mundinho para iniciar a formação da nova geração de sambadores diz muito sobre o processo de observação e convivência cotidiana – conforme percebe-se na fala de Mauricio.

Ele [Seu Mundinho] chamou a gente, chamou um, chamou eu primeiro, aí depois mandou eu chamar Ramon, aí depois mandou chamar o outro, aí foi chamando os meninos. Ele conversou com a gente, pegou os instrumentos e mandou a gente tocar para ver se a gente sabia tocar algum instrumento, só que a gente não sabia nenhum instrumento, aí foi indo, começou a criar esse projeto assim de criar um grupo, ensinar a gente tocar, que a gente não sabia tocar nada e ele mandava a gente tocar para ver se a gente sabia, mas só que a gente não sabia também, aí foi passando, passando, a gente treinando e nada de conseguir. Aí ele teve uma ideia de escutar os tocadores do Geração tocando para poder ensinar para gente simplesmente com a boca, o batuque da boca, ele escutava e fazia com a boca para gente tocar, aí foi. Aí começou a fazer isso que ele fez, aí passar do tempo a gente foi aprendendo. A gente quando aprendeu mesmo a *letra* do pandeiro, do tamborim, do atabaque, a gente não aguentava tocar nem um minuto, a mão doía, a munheca cansava na hora. Aí foi passando, passando [...] Aí depois que a gente começou a aprender a tocar assim mais uns cinco minutos, ele começou a mandar a gente tocar e contar de um até três, contando e tocando de um até três, aí foi, foi, foi... “123,123...e tocando”.Aí disso para cá a gente foi aprendendo mais, desenvolvendo mais. Mas nenhum do Geração se destacou para puder ensinar a gente a tocar nenhum instrumento. (FERREIRA, Mauricio, 2016)

Interessante observar também que o jovem sambador destaca o aprendizado onomatopéico – o qual denomina *batuque da boca* –, através da representação dos sons dos instrumentos musicais em forma de fala, como destaca ao comentar sobre os toques ou células rítmicas, que denomina *letra* do pandeiro, do tamborim e do atabaque. Uma prática bastante comum em contextos de transmissão de ritmos afro-brasileiros. O Alagbê e etnomusicólogo Iuri Passos comenta sobre as metodologias de ensino-aprendizado dos

ritmos do candomblé através da oralidade no âmbito do projeto social Rum Alagbê; um processo bastante similar ao que acontece na Casa de Samba do Iguape.

Passos (2017, p.94) considera as convivências com as pessoas mais velhas e a cultura da transmissão oral de conhecimentos como matéria prima fundamental que se manifesta principalmente através do “solfejo” dos ritmos. “Chamo de ‘solfejo’ no candomblé a imitação ou substituição onomatopeica dos ritmos tocados através de sílabas que imitam o seu som [...]” (*Ibid.*) E exemplifica os solfejos que aprendeu na sua formação como Alagbê e representam as possibilidades de produzir sons nos atabaques. “Em minha experiência como membro da comunidade, em minha infância fui orientado no meu aprendizado a tocar pronunciando esses fonemas: Pam, Tú, Gu, Tumbam, Bam, Kum, Ká, Tchá, entre outros”. (*Ibid.*, p.96).

Tanto no projeto Rum Alagbê como na Casa de Samba do Iguape, percebe-se como as convivências com as pessoas mais velhas, a observação e a oralidade são os alicerces na transmissão dos fundamentos/conhecimentos. Na próxima figura está registrado um momento desse processo de aprendizagem através da convivência e da prática, na qual o jovem Maurício, na época com 15 anos, acompanha o mestre Domingos Preto e integrantes do grupo Geração do Iguape durante uma apresentação. Em alguns ensaios na Casa de Samba era comum que sambadores do Juventude do Iguape substituíssem tocadores do Geração do Iguape que por algum motivo não compareciam. Na maioria das vezes os jovens sambadores tocaram pandeiro, atabaque, marcação e até formaram uma dupla de parêlha para responder os relativos, porém, nunca presenciei uma situação na qual os jovens fizessem a segunda voz para o mestre Domingos Preto.

O fato de tocarem junto com Mestre Domingos não é para os jovens do Juventude do Iguape um momento de ensino-aprendizagem, ou pelo menos não é visto desse modo, provavelmente porque seja uma geração com expectativas criadas a partir de ensino formal nas escolas e, sobretudo, nos eventos promovidos pela Asseba como os encontros de samba mirim, que contavam com atividades diversas (como oficinas e rodas de conversa), num interessante exercício de estabelecimento do contato entre jovens, mestres e mestras através de processos educativos que buscavam o equilíbrio das expectativas de cada geração.

Outro episódio de trocas entre gerações do samba de roda em Santiago aconteceu durante uma das edições da *Feira Afro do Iguape*<sup>76</sup>. Na oportunidade o jovem Ramon fez parte da formação do grupo Geração do Iguape, tocando marcação, fato que levou seus parceiros de grupo a assistirem e vibrarem muito durante a apresentação.

**Figura 22** – *Olhando e gravando*, Maurício acompanhando o grupo Geração do Iguape, 2014



Fonte: Acervo do grupo Juventude do Iguape

Também acompanhei um ensaio que contou com a participação de Evanei, cantor e tocador de pandeiro no Geração do Iguape, o qual instruía as parselhas de cantadores do Juventude para uma melhor execução das chulas e relativos sem forçarem tanto as vozes. Na

<sup>76</sup> A *Feira Afro do Iguape* é um evento organizado pelo Coletivo Sou Negro, formado por moradores e moradoras da comunidade, com intensa participação de jovens. A *Feira* mobiliza Santiago e comunidades circunvizinhas com oficinas, rodas de conversa, apresentações, exibição de filmes, mesas, exposições, visitas e passeios nas comunidades, venda de produtos artesanais, culinária local, entre uma série de outras atividades e espaços. A *Feira Afro do Iguape* acontece desde 2009 e a última edição aconteceu em 2017. O evento teve reconhecimento nacional ao ganhar o Prêmio das Culturas Afro-Brasileiras pela Fundação Cultural Palmares, no ano de 2014. A programação das apresentações no palco Flores do Mangue (localizado na praça Geraldo Simões, local central da comunidade de Santiago do Iguape) sempre foi formada, principalmente, por atrações da comunidade, entre elas, os grupos de samba de roda *Geração do Iguape* e *Juventude do Iguape*.

ocasião o sambador do Geração do Iguape se revezava entre orientar os cantadores do Juventude e tomar algumas cervejas ao balcão, juntamente com outros amigos. Ou seja, não era um espaço de ensino-aprendizado combinado, muito menos um encontro com tempo definido, o sambador mais experiente apenas estava ali no momento do ensaio; configurando um espaço espontâneo de trocas entre gerações.

O que se percebe é que essa relação espontânea de ensino-aprendizado e a falta de disponibilidade de integrantes do Geração do Iguape e do mestre Domingos Preto não atenderam as demandas dos sambadores aprendizes, que criaram expectativas baseadas na disposição e engajamento de Seu Mundinho ao propor aulas, com dias e horários pré-estabelecidos. A iniciativa de Seu Mundinho o colocou no lugar de mestre, mesmo sem dominar as habilidades de um mestre sambador e cantador de chula.

O surgimento desses “novos” mestres também foi registrado na pesquisa de Rosa Claudia Lora Krstulovic, que se propôs a entender os processos de transmissão dos saberes entre as velhas e novas gerações através das práticas de ensino aprendido adotadas após o registro samba de roda como patrimônio cultural imaterial. Segundo a pesquisadora as novas metodologias de ensino adotadas junto aos grupos de samba mirins, criados a partir das medidas de salvaguarda do plano de ação, reorganizaram a comunidade do samba no que diz respeito aos espaços e tempos de transmissão dos saberes. A pesquisadora acompanhou ensaios e apresentações dos grupos: Samba Mirim da Vovó Sinhá (da cidade de Saubara), Samba Mirim Raízes de Acupe (do distrito de Acupe) e Samba Mirim Juventude do Iguape – três, dos diversos grupos de samba mirim criados ou que surgiram após os processos de patrimonialização. Segundo ela, o grupo Vovó Sinhá está alicerçado na participação familiar como lugar privilegiado para transmissão de conhecimentos e nas festas religiosas como espaços para transferência da memória do samba; enquanto os grupos Raízes de Acupe e Juventude do Iguape são dirigidos por uma espécie de mediadores/as ou articuladores/as que se tornaram professores/as de samba de roda (KRSTULOVIC, 2016).

O fato é que pensar nos processos de transmissão dos saberes no samba de roda não é uma questão simples, muito pelo contrário, envolve relações complexas e muitas vezes paradoxais e, por isso mesmo, os registros etnográficos precisam abarcar os momentos de ensino-aprendizado, mas também, outros espaços de interação e atuação dos sambadores aprendizes. Esse fato reforça a importância das pesquisas junto e com as novas gerações de sambadores e sambadeiras.



Nesse enlace de questões os sambadores mais experientes de Santiago do Iguape anunciam suas preocupações com o enfraquecimento do samba de roda, não querem que o samba “morra”, se mostram preocupados com o “desaparecimento” dos carurus, mas, também tecem críticas ao modo de cantar e tocar dos meninos do Juventude, ao mesmo tempo que não se disponibilizam para orientá-los de forma direta e constante. Do outro lado, os meninos que, apesar de demonstrarem grande admiração pelo talento do Mestre e integrantes do Geração do Iguape, não aceitam muito bem algumas orientações vindas deles, principalmente por que são feitas em horários e momentos que os jovens consideram inapropriados, como no meio de apresentações ou na frente de pessoas desconhecidas.

Essas relações paradoxais podem fazer com que jovens, inicialmente interessados e interessadas nas práticas tradicionais do samba de roda, desistam dessa caminhada e se desconectem totalmente da manifestação, rompendo um laço que poderia ser fortalecido caso houvesse uma comunicação mais construtiva entre o mestre, sambadores mais experientes e jovens aprendizes. A mediação feita por outros agentes da comunidade, ou até mesmo com agentes externos, pode colaborar na construção de outros caminhos possíveis para os processos de transmissão do conhecimento. E nesse caso as atuações de coordenadores e coordenadoras dos grupos formados por jovens em parceria com a Associação de Sambadores e Sambadeiras do estado da Bahia aponta caminhos de ressignificação das formas de ensinar-aprender samba de roda, com o grande desafio de não perder as conexões com os mestres e mestras.

Nesse sentido, as demandas da patrimonialização inseriram nas dinâmicas do samba de roda outras possibilidades de dar continuidade aos legados de sambadores e sambadeiras antigas, propondo, apresentando e construindo espaços de trocas de conhecimentos e reinvenção dos modos de transmissão dos saberes tradicionais. Além dos episódios de trocas de experiências e conhecimentos entre sambadores jovens e adultos de Santiago do Iguape, um outro *ponto de observação* pode auxiliar nas percepções sobre tais reinvenções e como os sambadores do Juventude do Iguape as vivenciam.

#### **4.2.2 Encontros e oficinas: jovens sambadores e sambadeiras entre si e entre adultos**

Como já foi discutido neste trabalho as ações para a transmissão de conhecimentos às novas gerações do samba de roda foram uma das medidas centrais a partir da elaboração e execução do *plano integrado de salvaguarda do samba de roda*, estabelecido a partir do

registro e proclamação da manifestação enquanto patrimônio imaterial. Entre tais medidas destaca-se a execução do projeto *Sambas de Roda Mirins: Preservando a Memória do Samba de Roda*, realizado pela Associação Chegança dos Marujos Fragata Brasileira (ASCMAFB) no ano de 2014, em parceria com a Asseba e a Rede do Samba de Roda<sup>77</sup>, e patrocínio do Iphan. As ações aconteceram em diversas localidades do Recôncavo Baiano, principalmente, nos locais onde haviam sido fundadas Casas de Samba. Nos eventos as novas gerações de sambadores e sambadeiras, atuantes nos grupos de samba mirim, juntamente com coordenadores e coordenadoras, se reuniam com mestres e mestras do samba de roda em espaços de rodas de conversa, oficinas e apresentações.

No projeto executado em 2014, além dos diversos encontros também houve a distribuição de alguns instrumentos musicais para os grupos de samba mirim participantes, bem como a publicação da *Cartilha do Samba Mirim*. O texto de apresentação da cartilha demonstra o esforço em garantir a continuidade da manifestação a partir de esforços junto aos/às jovens, mas sem perder de vista o aprendizado prático da manifestação.

A formação dos grupos mirins, principal objetivo do projeto, foi desenvolvida pelos Mestres Sambadores, em um clássico exercício de transmissão do saber. [...] Não há para nós envolvidos no processo, melhor forma de celebrar do que mostrar as nossas crianças e jovens cantando samba de roda, tocando viola, violão, cavaquinho, pandeiro e sambando como antes, isso sem perder a principal característica: Aprende-se Samba fazendo o Samba. (BARRETO, 2015).

Já no ano de 2017 a Rede do Samba de Roda executou o projeto *Samba de Roda Mirim: foi meu Mestre que ensinou*. As ações seguiram a mesma lógica do projeto realizado em 2014, com atividades em diversas comunidades do Recôncavo Baiano. No último encontro do projeto, em novembro de 2017, numa tarde ensolarada no município de Saubara, foi realizado um cortejo com todos os sambadores e sambadeiras pela rua principal da cidade, um momento muito bonito para o samba de roda, no qual Mestres, Mestras e mirins caminharam lado a lado. Neste mesmo dia foi lançado o documentário *Sambas de roda mirins: foi meu Mestre que ensinou*, que apresenta trechos de performances dos grupos e depoimentos de jovens integrantes dos sambas mirins contando como se deram suas inserções no samba de roda, a importância da manifestação em suas vidas e o que esperam que aconteça em seu futuro como sambadores e sambadeiras.

---

<sup>77</sup> Uma articulação entre integrantes da Asseba para a elaboração e execução de projetos.

A jovem Dandara do Rosário, do município de Saubara, ao registrar seu depoimento no documentário, ressalta a importância da mobilização de mais jovens no samba de roda.

Isso com o tempo vai se perdendo, então, importante também permanecer os grupos de samba, não só os antigos, mas também os de jovens que participam da família e chamar também outros jovens para poder começar a gostar e a participar.

Maicon da Conceição, do município de Maragogipe, ressalta o lugar de atuação de jovens na manifestação, “Porque querendo ou não o samba é reconhecido não só aqui como no mundo todo, fazemos parte desse mundo também”.

O documentário também apresenta depoimentos de coordenadores e coordenadoras, chamados/as de *mestres/as de samba de roda mirim*, que compartilham suas preocupações, dificuldades e alegrias com os trabalhos realizados com jovens. Em um trecho do documentário Seu Mundinho registra sua satisfação com o movimento de sambadores e sambadeiras mirins, “Hoje os meninos estão aí sambando e estamos na garantia de mais 1.000 anos de samba”<sup>78</sup>. Alexnaldo dos Santos, sambador do município de Terra Nova e coordenador da Asseba, comenta a importância de ações envolvendo a juventude sambadeira.

Porque assim, o samba de roda tem muito Mestre, mas, no decorrer o que acontece, os mestres vão morrendo e se vão morrendo e não tem outro substituto, o samba, como diz o povo, morre e nosso intuito não é deixar o samba morrer. A partir daí a gente começou a pegar as crianças, fazer as oficinas; como surgiu esta oportunidade do projeto, chamado Rede do Samba, aí a gente montou o grupo de Samba Mirim.

Em um trecho da sua tese de doutorado, a pesquisadora Clécia Queiroz comenta sobre os projetos envolvendo as novas gerações de sambadores e sambadeiras:

Os encontros de grupos de samba mirim possibilitam que seus participantes, além de conhecerem outras pessoas com vivências similares, tenham contato com outros Mestres de diferentes localidades, com outras formas de fazer o samba. Ensinam, de forma lúdica, como comportar-se na roda, a respeitar o tempo individual de cada um e também do outro. Esse fluxo de informações e práticas diversas certamente altera os próprios fazeres e a dinâmica das rodas, ainda que muitas vezes de forma quase imperceptível. O samba de roda, como toda atividade cultural, é dinâmico e se recria, se atualiza. (QUEIROZ, 2019, p.199)

Estive na comunidade de Acupe – distrito do município de Santo Amaro da Purificação, em um dos encontros de grupos de samba mirim. As atividades aconteceram inicialmente na sede da Associação de Pescadores e Marisqueiras de Acupe, reunindo sambadores e sambadeiras mirins do grupo anfitrião Raízes do Acupe, e dos grupos convidados: Juventude

---

<sup>78</sup> O documentário está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wFSGcuk0vBo>.

do Iguape, e o Renovação do Recôncavo (do município de Maragogipe).<sup>79</sup> O evento aconteceu em um dia ensolarado de domingo e a van saiu de Santiago do Iguape bastante cheia, uma comitiva composta pelos integrantes do Juventude do Iguape, Seu Domingos Preto – que era o mestre convidado para a roda de conversa –, Seu Mundinho, mais alguns familiares e eu.

A chegada em Acupe se deu por volta das nove horas da manhã e depois de uma refeição regada a diversos bolos, frutas, sucos, banana da terra, batata doce e mingau de tapioca, as pessoas foram direcionadas ao pequeno salão da Associação para o início do primeiro momento de atividades, quando iniciou-se uma roda de conversa na qual integrantes da equipe de execução do projeto, os coordenadores e coordenadoras dos grupos de samba mirim dialogaram sobre os históricos de criação dos grupos, as formas como acontecem suas atividades com a juventude sambadeira e as principais dificuldades e possibilidades para a continuidade das atividades.

Os/as jovens integrantes dos grupos foram estimulados/as algumas vezes a compartilharem suas experiências enquanto sambadores e sambadeiras, mas, nenhum/a deles/as quis comentar algo ou compartilhar suas experiências. Ficou perceptível que os/as jovens presentes estavam inibidos/as com a presença de muitas pessoas desconhecidas e, sobretudo, adultas.

**Figura 23** – *Roda de samba-conversa, Acupe, 2017*



Fotógrafo: Gabriel Almeida do Valle

---

<sup>79</sup> O projeto incluiu, além do encontro na comunidade de Acupe, mais outros quatro encontros, nas cidades de Maragogipe, Irara, São Francisco do Conde e Saubara. Cada um dos encontros foi composto por diferentes grupos de samba de roda mirins de localidades diversas.

Já no segundo momento do encontro, que aconteceu em um local conhecido como “orla de Acupe”, a participação foi muito mais efetiva. Quando saíram do espaço da roda de conversa e entraram no espaço da roda de samba, os meninos e meninas dos grupos tiveram um comportamento bastante diferente, estavam totalmente soltos/as enquanto tocavam, cantavam e dançavam. Os sambadores e sambadeiras presentes organizaram uma roda de samba à beira da maré, gritaram chulas e dançaram miudinho se apresentando em grupos e depois se misturando entre si e com sambadores e sambadeiras adultas presentes.

Um terceiro momento envolveu uma sessão de fotografias e gravações de depoimentos de alguns sambadores e sambadeiras mirins. Da sessão de fotografias todos/as participaram, mas no momento das entrevistas, mais uma vez, a timidez impediu a participação de alguns e algumas jovens. Cabe ressaltar que mais uma vez a presença das pessoas adultas, estimulando e/ou cobrando que os/as jovens dessem seus depoimentos, gerou muito desconforto e os/as deixou muito intimidados/as. Essa expectativa e cobrança das pessoas adultas revela como, mesmo em um espaço pensado, proposto e estabelecido para as trocas entre gerações; não é simples a mediação para a garantia que o diálogo aconteça conforme esperado.

**Figura 24** - *Mestres e mirins, Acupe, 2017*



Fotógrafo: Gabriel Almeida do Valle

A partir dessas experiências penso que os atos de observar, perguntar e ouvir se apresentam como posturas fundamentais para que os diálogos sejam fluidos com os/as jovens ao ponto que se sintam à vontade para compartilhar, discutir e propor opiniões, expectativas e necessidades. Nem sempre os espaços de organização comunitária são atrativos para jovens e conhecer suas demandas e sugestões pode ser um caminho fundamental para que as ações visando a continuidade do samba de roda sejam, de fato, envolventes e efetivas.

Foi neste sentido que em uma das reuniões do Conselho de Salvaguarda do Samba de Roda, foi proposta a criação de uma *coordenação de juventude* na Asseba, para que as novas gerações possam se aproximar do samba de roda na sua perspectiva mais institucional e administrativa, a partir de suas próprias demandas. A proposição, possivelmente, será um dos itens do novo plano de salvaguarda do samba de roda, que até a finalização desta dissertação ainda não havia sido concluído.

**Figura 25** – *Encontros de sambadores e sambadeiras mirins, 2015/2017*



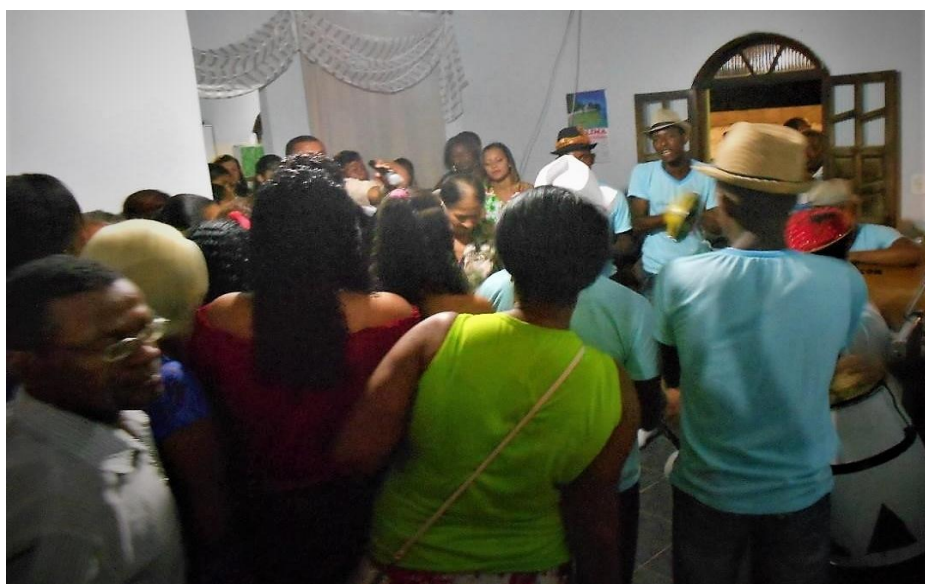
Fonte: Redes sociais da Asseba

### 4.2.3 Onde tocam e o que escutam: do samba de caruru ao paredão

Outro *ponto de observação* interessante diz respeito a uma apresentação do grupo Juventude do Iguape em um samba de caruru<sup>80</sup>. Principalmente entre os meses de setembro e dezembro acontecem muitos carurus em Santiago do Iguape e região e o grupo é convidado e/ou contratado para realizar o samba de roda, como preceito religioso ou como entretenimento ao público convidado. Tive a oportunidade de acompanhar uma apresentação do grupo em um samba de caruru que aconteceu no povoado do Alecrim, distrito de Cachoeira; um evento dividido em duas partes.

A festa foi realizada por um vereador do município de Cachoeira – nascido na comunidade - e aconteceu na sua própria residência. O evento foi realizado em duas partes, um momento de rezas e homenagens a Cosme e Damião e em seguida a apresentação de vários grupos em um palco montado ao lado da casa onde era servido o caruru. O Juventude do Iguape participou dos dois momentos, primeiro tocando sambas em homenagem a Cosme e Damião, logo quando foram finalizadas as rezas na sala da casa. Este momento contou com intensa participação das pessoas que sambavam e cantavam junto com o grupo que se apresentou com grande desenvoltura.

**Figura 26** – *Samba de caruru na sala*. Povoado do Alecrim, Cachoeira – BA, 2015



Fotógrafo: Gabriel Almeida do Valle

---

<sup>80</sup> Vale ressaltar que as definições e especificidades do *samba de caruru* foram tratadas no capítulo 3 desta dissertação.

No segundo momento o grupo foi levado pelo organizador do evento até um palco que foi montado ao lado da residência, em um grande terreno de chão batido. Como todos os instrumentos precisavam ser amplificados houve uma demorada passagem de som antes do grupo iniciar a segunda parte da sua apresentação. Porém o comportamento, tanto do grupo como das pessoas era totalmente diferente do primeiro momento, enquanto os integrantes do grupo demonstravam insegurança e timidez, o público assistia à apresentação de uma distância considerável. O grupo estava visivelmente com dificuldades de tocar por conta da sonorização que não atendia tecnicamente às necessidades ideais para amplificação instrumental e as pessoas não conseguiram interagir devido a distância causada pela grande elevação do palco. Só na parte final da apresentação o grupo estava mais descontraído e algumas pessoas se aproximaram e arriscaram sambar um pouco.

No retorno à Santiago do Iguape, durante bate papo na viagem, a opinião consensual era de que o *samba na sala* foi melhor que o *samba no palco*. Esse é um aspecto interessante de ser observado já que existe uma expectativa generalizada de que as novas gerações do samba de roda percam a conexão com as formas mais tradicionais da manifestação, preferindo, por exemplo, as apresentações nos palcos e grandes eventos midiáticos.

**Figura 27** – *Samba de caruru no palco*. Povoado do Alecrim, Cachoeira – BA, 2015



Fotógrafo: Gabriel Almeida do Valle



Se pensarmos que o caruru é visto por muitos mestres – conforme discutido nos capítulos 2 e 3 – como um espaço de criação do samba de roda enquanto evento e de onde surgiram os primeiros grupos, implica, portanto, reconhecermos que o Juventude do Iguape mantém uma ligação direta com os aspectos mais tradicionais da manifestação. Mesmo dialogando com o formato do palco, sem a constituição da roda e, portanto, do contato sinérgico com as pessoas ao redor, o grupo de jovens sambadores prefere as apresentações mais residenciais e familiares nos contextos dos carurus.

Portanto, o grupo Juventude do Iguape tem seguido os passos dos mestres e sambadores locais, priorizando a continuidade do samba de roda de acordo com as tradições do samba de roda da comunidade. Mas, essa postura de valorização das tradições locais muitas vezes é posta em questionamento por conta dos comportamentos dos jovens no que diz respeito aos repertórios musicais que gostam de ouvir quando não estão atuando no samba de roda. Raramente o samba de roda foi a trilha sonora nas viagens do grupo, muito menos no dia-a-dia dos integrantes do Juventude do Iguape. Muitas vezes observei que a trilha sonora que tocava nos aparelhos celulares dos garotos variavam entre gêneros musicais dos mais diversos, mas, o pagodão, o arrocha e o funk foram os preferidos nos momentos em que os garotos conectaram seus aparelhos celulares via usb em caixinhas de som portáteis.

Das vezes em que estive na residência onde moram Mauricio e Ramon, localizada em frente à Casa de Samba do Iguape, quando o aparelho de som esteve ligado, principalmente nos finais de semana, o repertório foi dos mais variados, conforme registro feito em diário de campo:

Cheguei à Santiago por volta das 14h e fui recebido por Dona Maria, Mariana e Yuri. Dona Maria serviu um prato enorme de feijão com arroz e peixe. A reunião estava marcada para as 17h e eu me instalei no quarto perto da cozinha. O som não para de tocar por nenhum minuto e o repertório é dos mais variados possíveis: Anitta, música gospel, pagodão, funk e arrocha; só não toca samba, muito menos samba de roda<sup>81</sup>.

Grande parte das preferências musicais dos jovens são tocadas no paredão, que é um evento organizado, em locais públicos ou privados, nos quais a música é tocada por equipamentos de sonorização de alta potência, montados no porta-malas de veículos ou sobre uma estrutura de carroceria pequena (carrocinha). Tais eventos ganharam grande proporção em todo o estado da Bahia nos últimos anos, tanto na capital quando nas cidades do interior. Os principais gêneros musicais tocados pelos paredões são o pagodão, arrocha e o brega funk.

---

<sup>81</sup> Trecho do diário de campo do dia 08/10/2017.

Os paredões são muito comuns em muitas comunidades do Vale do Iguaçu, sendo um espaço de encontro, principalmente entre o público jovem.

O fato de serem ouvintes de gêneros musicais dos mais diversos, principalmente de ritmos contemporâneos como *pagodão*, *arrocha* e *funk*, faz com que os integrantes do Juventude do Iguaçu sejam acusados de não se interessarem pelo samba de roda, porém tal discurso pode ser problematizado a partir das próprias práticas dos jovens. A fala de Jeremias é um exemplo de que mesmo se interessando por outros gêneros musicais, o jovem sambador tem uma relação de pertencimento com o samba de roda:

[...] eu fui entendendo que o samba é cultura, eu gosto muito de cultura, tipo assim se fosse para tocar em outro grupo, depende da música assim, ou pagode ou arrocha ou reggae, eu seria mais o samba; que eu já estou acostumado no samba já. E tipo assim, eu não quero, né, que aconteça isso, mas, se houver algum desacerto e eu sair do samba eu acho que eu nunca vou entrar em outro grupo, nunca, porque desde, “oxen”, quando eu comecei a tocar no samba, “avemaria”, eu fico, “avemaria”, eu fico doido quando não tem ensaio, você é doido, fica parando, às vezes os meninos não querem ensaiar, mas, “oxen”, se depender de mim toda quinta tinha ensaio.

[...] eu, tipo assim, a música tem letra eu amo, eu gosto de música que tem letra, como reggae, tipo assim, um Edson Gomes, um Adão Negro, eu gosto muito, essas músicas assim, sabe? Que tem letra, a música de esculhambação eu não viajo muito não. Tipo assim, para mim não existe, você está curtindo até naquele momento ali, sabe? Numa festa, mas, para mim eu gosto mais de música que tem letra; no samba, reggae e outras coisas mais [...] Reggae é Edson Gomes, Adão Negro, muito reggae também Cid Hanks, Alfa Blondy, Gregore Isaac, é! E pagode eu gosto de, tem Harmonia do Samba, tem Kannário Príncipe do Gueto, tem Bailão do Robsão. Arrocha é Pablo, Silvano Salles, Tayrone Cigano, Diego Costa [...] (ROSÁRIO, Jeremias, 2017)

Se levarmos em consideração que o grupo existe há quase uma década, contando com uma base fixa de sambadores e que estes jovens desempenham uma musicalidade muito inspirada nas práticas musicais de sambadores mais antigos, percebe-se que os garotos têm bastante interesse no samba de roda e, principalmente, demonstram grande preocupação com a continuidade da manifestação. E que, portanto, não é necessariamente as preferências musicais que irão afastá-los do samba de roda; o fato de ouvir Igor Kannário não irá desconectá-los do compromisso com os sambas de caruru.

Cabe então, voltarmos nossa atenção para outra prática musical importante do grupo, mais um *ponto de observação* sobre as formas como os jovens sambadores enxergam o mundo ao seu redor através do samba de roda e, mais especificamente, das *chulas*.

#### 4.2.4 “Andorinha”, “Vou estudar” e “Santiago do Iguape”: chulas autorais<sup>82</sup>

Como já foi tratado em capítulo anterior as *chulas* são os textos do samba de roda, a poesia que conta as histórias, realiza desafios e dispara sotaques. Conforme também já foi discutido, a chula denomina umas das modalidades do “guarda-chuva” samba de roda: o *samba chula*. Esta modalidade prevê, de maneira geral, algumas regras básicas que podem variar de um lugar para outro. Normalmente essas regras envolvem a presença da viola (preferencialmente do machete) na formação instrumental, a divisão em duas duplas de parcerias que se revezam em *gritar* a chula e *responder* o relativo e a limitação das sambadeiras de só entrarem na roda quando a chula terminar de ser pronunciada.

Em Santiago do Iguape quando se fala em chula, refere-se prioritariamente ao texto e a condição de cantar em dupla e, não necessariamente às outras regras, já que ambos os grupos de samba de roda da comunidade não têm a viola na sua formação instrumental, nem contam com a presença de sambadeiras para dançarem na roda. Na comunidade são dois sambadores que se arriscam no universo da criação das chulas e seus respectivos relativos, o mestre Domingos Preto e Mauricio, que é o único jovem do grupo Juventude do Iguape que escreve suas próprias chulas. As chulas e relativos compostos por Mauricio também são um grande diferencial para o grupo Juventude do Iguape, segundo os integrantes, um dos poucos grupos que apresenta suas próprias composições durante as apresentações. Se as chulas são histórias cotidianas, sobre temas diversos e sobre o que pensam os cantadores, elas tornam-se um *ponto de observação* fundamental para elencarmos questões e reflexões sobre as práticas musicais do Juventude do Iguape.

Conforme o pesquisador Nerivaldo Alves Araújo

A poética oral do samba de roda é considerada como um grande retrato da vida de suas sambadeiras e sambadores, pois, em suas letras, sob a forma de poesia, cantam-se as histórias de amores, a labuta diária, os acontecimentos, as comemorações, as festas religiosas, além da moral, das ideologias e religiosidade dessa gente. Viajar nas águas dessa poética permite trazer à superfície um retrato de identidades líquidas moventes e plurais [...] (ARAÚJO, 2016, p.132)

Sendo assim, em uma tarde de domingo na Casa de Samba do Iguape, eu e Mauricio conversamos sobre suas composições e ele recitou algumas chulas e relativos e comentou sobre os contextos e histórias envolvidas nas composições, das quais conheceremos três delas.

---

<sup>82</sup> Nos anexos encontram as letras das chulas analisadas neste texto, assim como outras que não foram diretamente abordadas na pesquisa.

**Andorinha***(Chula)*

Ê Andorinha hoje eu vou pra Ribeirão

O inverno já chegou a chuva já está no chão

Ê Andorinha hoje eu vou pra Ribeirão ai ai

*(Relativo)*

Não correu, molhou

Se não correr vai molhar

[...] A andorinha, quando está querendo chover, ela começa a voar para os ares, aí que a gente percebe que está para chover. Aí um dia eu vi assim um monte de Andorinha voando, aí falei “rapaz, vai chover, eu vou embora, vou para casa”. Eu estava em algum lugar, não sei se foi no campo, foi em algum lugar, foi em algum canto que eu estava, aí eu vi a andorinha voando aí eu falei “é vai chover”, aí caí fora para casa. Aí disso aí eu fiz um samba. Não botei que eu estava na rua dizendo que ia para casa, botei que eu iria para Ribeirão, “o inverno já chegou e a chuva já está no chão, já vai molhar”, se você não correr?

*[Toma chuva...]*

Se eu não tivesse corrido? Molhou. Quem ficou? Se molhou. “Quem não correu molhou, quem não correr vai molhar”.

*[E esse lugar, “Ribeirão”, é algum lugar que tem aqui mesmo?]*

Ribeirão. Ribeirão foi uma novela que eu assisti, que fizeram uma cidade, fizeram uma cidade para poder fazer essa novela.

*[Na época que você fez essa chula estava passando essa novela?]*

Foi, estava passando na Record. O nome era “Ribeirão do tempo”. Pode pesquisar na internet que você vai ver “Ribeirão do tempo”. [...] Essa novela todo mundo queria morar nessa cidade, que tinha organização, era uma cidade que era do povo mesmo, não era existida há tempo, aí as pessoas criaram essa cidade e lá era tudo organizado, tudo certo, aí todo mundo queria ir pra lá. (FERREIRA, Mauricio, 2018)

A chula *Andorinha* chama atenção para a relação com o ambiente ao redor, tanto no que diz respeito à comunidade, que aparece na relação com os sinais dos pássaros que anunciaram a chuva vindoura; quanto na ampliação de projeções de vida a partir da novela transmitida na televisão. Um jovem conectado com o contexto local e também com outros contextos. Interessante registrar que Mauricio está entre os jovens do grupo que mais transitam entre a comunidade de Santiago do Iguape e a capital Salvador, seja em busca de trabalho ou lazer.

Os garotos do Juventude do Iguape relataram em muitas conversas que a comunidade não oferece possibilidades de empregos dignos, já que a pesca e a agricultura não são mais suficientes para suprir as necessidades e anseios dos jovens. Possivelmente esse é o motivo que “Ribeirão” aparece como um lugar idealizado na chula de Mauricio, uma

cidade fictícia “que tinha organização [...] uma cidade que era do povo mesmo” e na qual, possivelmente, ele se sentiria realizado em suas expectativas.

Em outra chula a relação com a comunidade de Santiago do Iguape é exaltada a partir de uma das escolas locais, na qual Mauricio estudou até o segundo ano do ensino médio, quando abandonou os estudos para trabalhar.

### **Eu vou estudar**

*(Chula)*

Eu vou estudar no Eraldo Tinoco  
Lá eu tomo tendência de aprender mais um pouco  
Lá vai você vai aprender coisa boa pra valer  
A história do Iguape você vai aprender a fazer

*(Relativo)*

Eu vou lá eu vou já  
Eu vou me matricular eu vou já

“Eu vou estudar”. Esse samba aí eu fiz para um trabalho que teve no colégio e cada aluno deveria apresentar alguma coisa, aí decidi fazer um samba, todo mundo apertava minha mente para eu fazer um samba, “faz um samba, você vem aqui e canta, pega o pandeiro vem e canta um samba aí”, aí eu peguei fiz uma chula homenageando o colégio.

*[O pessoal da turma já sabia que você era sambador?]*

É, aí tudo me pedindo, peguei fiz logo um samba, é, olhei o que é que tinha no colégio, que se passava [...] é um colégio bom e se trata muito relacionado ao Iguape aqui, todos os assuntos mais aqui no Iguape, inclusive se você chegar no colégio vai ver as propagandas na parede, tudo aqui do Iguape, quilombola, dos escravos, tudo lá, aí peguei e disse que lá você vai aprender a história do Iguape. Se você for aprende mesmo. (FERREIRA, Mauricio, 2018)

A chula “Vou estudar” apresenta o reconhecimento da história local na perspectiva de Mauricio e dos sambadores do Juventude do Iguape, que mesmo não utilizando um discurso direto sobre o pertencimento étnico-racial, ressaltam suas identidades enquanto jovens de uma comunidade quilombola. Vale ressaltar que o colégio estadual Eraldo Tinoco foi o primeiro da Bahia a implantar, no ano de 2015, as *Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Escolar Quilombola*. Por isso a ênfase dada na chula sobre a importância de aprender a história da comunidade na escola.

Outra chula revela as relações que os jovens sambadores estabelecem com a comunidade de Santiago do Iguape, numa perspectiva religiosa.

**Santiago do Iguape**

*(Chula)*

Ê colega vem um homem lá de cima

No meio da multidão

Carregando o esplendor

Ê colega ele vem com muito amor

*(Relativo)*

Santiago do Iguape que vem com muito amor (relativo)

Até na Ilha do Capim ele também já andou.

Santiago do Iguape é a procissão que tem que leva o santo, o santo Santiago, aí vem um monte gente carregando ele e ele lá no meio, em cima da galera com o esplendor na mão. A gente vê de longe logo e já fala “ê colega vem o homem lá de cima no meio da multidão/carregando o esplendor/ele vem com muito amor. Porque é uma vez no ano e olhe lá que ele sai na rua, por isso que ele vem cheio de amor, cheio de alegria, todo mundo ali junto levando ele, roda a rua toda, você sabe a procissão como é. (FERREIRA, Mauricio, 2018)

Uma vez por ano, no dia 25 de julho, a imagem do padroeiro Santiago circula pela comunidade em comemoração ao seu dia. Interessante mencionar que alguns meses antes da comemoração é organizada e realizada uma “esmola”, uma parceria entre a paróquia local e os sambadores da comunidade, que saem de porta em porta pedindo colaborações aos moradores e moradoras da comunidade para a realização da festa anual em homenagem ao padroeiro.

Alguns integrantes do Juventude também participam da “esmola” junto com alguns sambadores do Geração, quando saem pelas ruas cantando chulas e corridos em favor do santo padroeiro. Sendo assim, ao trazer para as composições do grupo a devoção e a fé no padroeiro local, além de reforçarem a identidade territorial do grupo, os jovens também seguem, de certa forma, o legado dos sambadores mais experientes da comunidade.

As chulas autorais são mais uma das práticas musicais que nos alertam para o perigo dos discursos generalizantes sobre as novas gerações do samba de roda em Santiago do Iguape e, de forma geral, em toda comunidade sambadeira. Discursos que muitas vezes são proferidos por aqueles e aquelas que estão diretamente envolvidos e preocupados com a continuidade do samba de roda, sejam Mestres, Mestras, coordenadores/as de grupos, agentes culturais ou pesquisadoras/es.

As práticas musicais juvenis dos sambadores do Juventude nos revelam que sim, tem jovem no samba de roda, mesmo que não estejam na proporção numérica esperada ou que não atendam as projeções e expectativas de sambadores das gerações anteriores. Tem jovem no samba de roda e é, justamente para este jovem que está sambando que se deve direcionar os olhares, implicar energia e demandar investimentos.

## **5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: O SAMBA NOVO DO RECÔNCAVO**

De acordo com as pesquisas sobre o samba de roda realizadas para elaboração desta dissertação é fato que os processos de patrimonialização impulsionaram transformações nas formas de auto-organização dos sambadores e sambadeiras, nos processos de transmissão e aprendizado do samba de roda, nas relações entre os grupos e entre os mestres e mestras. Os processos de patrimonialização trouxeram diversos impactos e novas dinâmicas para sambadores e sambadeiras, que ampliaram suas atuações do âmbito das rodas de samba e nas rodas institucionais. A constituição da ASSEBA e a inauguração do Centro de Referência do Samba de Roda também são marcos importantes das políticas de patrimonialização, mesmo considerando todas as contradições e conflitos implicados neste processo.

O surgimento de novos grupos, a inserção de novos instrumentos musicais, bem como padronização e homogeneização de modalidades também são identificados no universo do samba de roda após o registro como patrimônio cultural imaterial. O crescimento do número de pesquisas e diferentes formatos de publicações, com destaque para os materiais lançados em parceria com a ASSEBA, é outro elemento notável gerado a partir da maior visibilidade da manifestação.

Contudo, ainda há fatores determinantes para as dinâmicas de transformações no samba de roda que não foram levados em consideração ou devidamente aprofundados, como é o caso da influência das religiões neopentecostais, o aumento da violência nas cidades do interior da Bahia, os desdobramentos dos processos de interiorização de universidades federais, os impactos econômicos, sociais e ambientais causados pelos diversos empreendimentos instalados na Bahia de Todos os Santos. É fundamental refletir como esses fatores interferem na vida de sambadores e sambadeiras, que também são trabalhadores, trabalhadoras, pescadores, pescadoras, marisqueiras, aposentados, aposentadas, estudantes, entre tantas outras coisas – demandas que se colocam para futuras pesquisas.

O esforço neste trabalho foi de colaborar com uma lacuna nos estudos acadêmico-científicos sobre o samba de roda no que diz respeito às novas gerações de sambadores e sambadeiras através da observação e registro de suas práticas musicais. Das pesquisas consultadas, entre teses, dissertações e artigos, poucas registram reflexões sobre as atuações de jovens no samba de roda, mesmo que sem aprofundá-las (MARQUES, 2002; LORDELO, 2009; GOMES, 2017; QUEIROZ, 2019), sendo que apenas um trabalho é exclusivamente voltado para grupos mirins, mais especificamente para as formas de transmissão dos saberes (KRSTULOVIC, 2016).

A função e a presença dos mestres e mestras deve ser sempre o ponto de partida de qualquer pesquisa ligada às manifestações tradicionais, afinal, eles e elas são guardiões e guardiãs dos saberes ancestrais, as memórias vivas, conhecedores/as dos fundamentos e segredos e por isso devem ser respeitados/as e receber os devidos cuidados. Contudo, compreender como se dão as relações das novas gerações com o legado de determinada manifestação e como essas novas gerações criam e recriam as práticas consideradas tradicionais é um ponto chave para percebermos como os conhecimentos ancestrais são cultivados na construção do futuro.

Assim como os mestres e mestras precisam de moradia, trabalho, assistência médica, aposentadoria, cachês, entre outras coisas, para se manterem vivos e vivas em condições minimamente dignas e, conseqüentemente, darem continuidade à manifestação e seus fundamentos, as novas gerações de sambadores e sambadeiras também precisam de alimentação, educação, lazer, trabalho e investimentos para terem condições de perpetuarem o fundamento se assim quiserem. Essas condições são fundamentais para que jovens permaneçam em seus territórios, se assim desejarem, se mantendo conectados diretamente com suas tradições musicais, por isso as políticas de salvaguarda do patrimônio imaterial não devem estabelecer ações direcionadas para o bem patrimonializado, mas sim, para as pessoas que são o patrimônio encarnado.

Nesse sentido, conhecer as práticas juvenis nos ajuda a pensar formas das políticas de salvaguarda, associadas a outras políticas públicas, serem mais efetivas e conectadas com a realidade dos/das praticantes, para além das expectativas institucionais do Estado brasileiro ou de organizações internacionais. Pensar sobre essas questões no contexto político atual parece não ter cabimento, levando em conta que uma das primeiras medidas do atual presidente do Brasil foi extinguir o Ministério da Cultura, reduzindo-o a uma secretaria, que, por sinal, tem sido conduzida de forma extremamente conservadora e preconceituosa.



Propor reflexões críticas sobre o papel político das manifestações culturais junto com a juventude é fundamental, já que muitas vezes o envolvimento nestas manifestações é visto como natural e espontâneo pelos/as praticantes, por que de fato é da ordem do cotidiano. Contudo, a percepção crítica sobre o papel político de suas práticas culturais é mais um elemento de fortalecimento do samba de roda enquanto movimento social de resistência e enfrentamento. Sendo assim o papel educativo e de formação política da Associação de Sambadores e Sambadeiras do estado da Bahia torna-se uma peça chave neste processo.

Durante a execução do projeto de revalidação do samba de roda, pude perceber a potência política da ASSEBA no processo de escolha da equipe de pesquisadoras e pesquisadores que realizaram os trabalhos de campo. A equipe foi formada, quase em sua totalidade, por sambadores e sambadeiras que já são uma nova geração do samba de roda, filhas, filhos, netas e netos de importantes Mestres e Mestras, como é o caso de Guda Moreno (filho do saudoso Colerinho da Bahia e da mestra Dona Chica do Pandeiro), Any Manuela (neta de Dona Dalva Damiana), Jane Reis (filha do violeiro Zé de Lelinha), por exemplo. Jovens que vivenciaram o samba de roda no cotidiano e atualmente dão continuidade às práticas tradicionais em diálogo com demandas institucionais e midiáticas.

**Figura 28** – ASSEBA e LEAA, Cachoeira, 2019



Fotógrafa: Caroline Moraes

Reconhecido o potencial contido no trabalho de formação de novos sambadores e sambadeiras, que também sejam pesquisadoras/es e/ou gestoras/es culturais, cabe pensar numa diretriz de trabalho que não perca de vista a importância de que sejam identificados/as mais jovens com interesse em participar ativamente em coordenações da Asseba e assim terem um espaço garantido para compartilharem suas demandas, ideias e proposições. A própria experiência de constituição e atuação da Asseba é um ponto de observação importante sobre as práticas musicais de novas gerações de sambadores e sambadeiras, sendo também uma temática possível e pertinente a ser trabalhada em pesquisas posteriores.

No que diz respeito ao contexto mais específico de Santiago do Iguape, as práticas musicais do grupo Juventude do Iguape apontam para o fato de que o compromisso de Seu Mundinho em manter um grupo de samba de roda para tocar nos carurus da comunidade continua firme, mesmo que com uma quantidade menor de jovens interessados. Mauricio, Ramon, Jeremias, Tanta, Hitalo, Leo e Iuri, dentro de suas possibilidades e expectativas enquanto jovens que dependem de oportunidades de trabalho para continuar vivendo em Santiago do Iguape, seguem resistentes com o samba de roda.

Não é o que se diz sobre os jovens que determina seus comportamentos enquanto sambadores, mas sim suas práticas musicais, que nos mostram o potencial intrínseco de transformação e persistência da tradição musical. Nas palavras do professor Ari Lima o samba de roda

[...] traz consigo a perspectiva da transformação, da libertação, da fuga da condição subalterna daquele sujeito que o conduz. Logo, traz a perspectiva do samba fugir de si mesmo, inclusive, e da pretensão de cristalizar suas formas de expressão e seu sentido no tempo e no espaço. (LIMA, 2017, p.82)

Parafrazeando o título do livro *Cantador de Chula, o samba antigo do Recôncavo* (DÖRING, 2016), não temo em sugerir que em Santiago do Iguape – e de forma mais ampla na região do Vale do Iguape e outras localidades do Recôncavo – surge uma nova geração de cantadores, cantadoras, tocadores e tocadoras: o *Samba Novo do Recôncavo*. O contexto sociocultural e político é diferente dos tempos em que os encontros e aprendizados se davam nos sambas de caruru, quando ainda não existiam grupos de samba de roda. Atualmente, além das vivências nos carurus, os jovens demandam espaços organizados para troca de saberes, bem como a possibilidade de diálogo com outras linguagens artísticas e esferas institucionais.

Tal fato pode ser percebido na execução do projeto *Na Roda: dialogando com a juventude sambadeira de Santiago do Iguape*, através do qual os integrantes do Juventude

irão atuar como professores – ensinando as *letras* dos instrumentos a outros/as jovens interessados/as –, assim como irão participar de oficinas de elaboração de projetos e de fotografias com telefone celular. O projeto também prevê o envolvimento de mais dois grupos do Vale do Iguape, o que demonstra o interesse dos jovens no fortalecimento da manifestação não só na comunidade, ou seja, a uma intenção de engajamento coletivo nas ações, bastante característica das manifestações afro-brasileiras.

**Figura 29** – *Projetando demandas*, Casa de Samba do Iguape, 2019



Fotógrafo: Mauricio Ferreira

Finalizando as reflexões propostas, de forma mais ampliada, é preciso não perder vista que mesmo com períodos de avanços no campo das políticas públicas de valorização dos povos e comunidades tradicionais e das medidas de proteção ao patrimônio imaterial indígena e afro-brasileiro, os modelos de gestão do Estado e as influências midiáticas do mercado continuam estruturados em padrões de atuação e consumo racistas, machistas e classistas que estabelecem condições subalternizadas para a população parda e negra, portanto, para sambadores e sambadeiras.

Contudo, a resistência cultural (SANTOS, 2011) tem sido marca registrada das tradições populares africanas e ameríndias no Brasil. Sem romantizações e ciente das contradições e conflitos envolvidos nas dinâmicas culturais do samba de roda acredito ser fundamental o conhecimento sobre práticas musicais de uma nova geração que, no próprio

movimento de transformação contínua do samba de roda, (re)cria nos carurus e/ou nos palcos, um *samba novo do Recôncavo*.

**Figura 30** – *Tem jovem no samba de roda*, Santiago do Iguape, 2017.



Fotógrafo: Tiago Zanette

## REFERÊNCIAS

- ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Capoeira Angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda**. Salvador: EDUFBA, 2005;
- ACOSTA, Alberto. O desenvolvimento: da euforia ao desencanto. In: \_\_\_\_\_. **O Bem Viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos**. Tadeu Breda (trad.) Autonomia Literária/Editora Elefante, 2016;
- AKOTIRENE, Carla. Cruzando o Atlântico em memória da interseccionalidade. In: \_\_\_\_\_. **O que é interseccionalidade?** Belo Horizonte (MG): Letramento: Justificando, 2018, p. 11-50;
- ALENCAR, Rívia Ryker Bandeira de. **O samba de roda na gira do patrimônio**. 2010. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, 2010;
- ALVES, Rubem. Sobre remadores e professores. Agir. In: \_\_\_\_\_. **Conversas com quem gosta de ensinar**. Coleção Polêmicas do nosso tempo. Editora Autores Associados/Cortez Editora, 1980, p.66-91;
- ARAÚJO, Nerivaldo Alves. **Poética oral do samba de roda das margens do Velho Chico**. Salvador: EDUFBA, 2016;
- ARAÚJO, Samuel. Diversidade e desigualdade entre pesquisadores e pesquisados. Considerações teórico-metodológicas a partir da etnomusicologia. Desigualdade e diversidade. **Revista de Ciências Sociais**, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro. n° 4, janeiro/junho, 2009;
- BARRETO, Luciana. **Cartilha do Samba Mirim: Preservando a memória do samba de roda**. [S.l.: s.n.], 2015;
- BARRETO, Luciana; GUMES, Sheilla; ROSÁRIO, Rosildo. **Mulheres do samba de roda**. Santo Amaro da Purificação, Bahia [s.n.], 2015;
- BARRETO, Luciana; ROSÁRIO, Rosildo. **Sambadores e Sambadeiras da Bahia**. Santo Amaro da Purificação, Bahia: [s.n.], 2015;
- BARROS, Iuri Ricardo Passos de. **O Alagbê: entre o terreiro e o mundo**. 128 f. il. 2017. Orientadora: Profa. Dra. Ângela Elisabeth Lühning. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017;
- BATISTA, Milson dos Anjos; PIMENTEL, Adriana Miranda. Sustentabilidade e juventudes: uma experiência de pesquisa interdisciplinar. In: **Interdisciplinaridade e educação superior: o bacharelado em saúde**. Maria Thereza Dantas Ávila Coelho, Carmen Fontes de Souza (Org.). Salvador: EDUFBA, 2016, p. 159-174;
- BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: BENTO, M.A.S.; CARONE, I. (orgs.). **Psicologia social do racismo: Estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2002, p.25-57;
- BERNARDES, Marcus. **Entre sambas, conceitos e políticas: culturas populares em disputa. Pontos de Interrogação**. Alagoinhas, v.8, n.2, jul.-dez. 2018. Disponível em:

<<https://www.revistas.uneb.br/index.php/pontosdeint/announcement/view/99>>. Acesso em: 30 nov. 2019;

BLACKING, John. **How musical is man?** Londres: Faber & Faber, [1976];

BOURDIEU, Pierre. A “juventude” é apenas uma palavra. In: **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. Disponível em: , <https://www.passeidireto.com/arquivo/1845046/pierre-bourdieu-a-juventude-e-apenas-uma-palavra>>. Acesso em 1 maio 2020;

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**, promulgada em 05 de outubro de 1988;

BRASIL. **Decreto n. 3551** de 04 de agosto de 2000. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa do Patrimônio Imaterial. Publicado no Diário Oficial da União (DOU) em 07.08.2007;

BRASIL. Presidência da República. **Decreto de 11 de agosto de 2000**. Cria a Reserva Extrativista Marinha da Baía do Iguape, nos Municípios de Maragogipe e Cachoeira, Estado da Bahia, e dá outras providências. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília, DF, 14 ago.2000. Seção 1, p.3;

BRUMER, Anita. A problemática dos jovens rurais na pós-modernidade. In: CARNEIRO, Maria Jose; CASTRO, Elisa Guaraná de. (orgs.) **Juventude Rural em perspectiva**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007, p. 35-52;

CAMPO FILHO, Alberto Viana de. **Caracterização socioeconômica das comunidades quilombolas da Bacia e Vale do Iguape**. Feira de Santana: Editora Zarte, 2019. 158 p. E-book (PDF);

CARDOSO, Lourenço. Branquitude acrítica e crítica: a supremacia racial e o branco anti-racista. **Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud**, Vol. 8 n. 1, 2010, p.607-630;

CARMO, Raiana Alves Maciel Leal. **A política de salvaguarda do patrimônio imaterial e os seus impactos no samba de roda do Recôncavo Baiano**. 2009. 150f. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia), Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009;

CARMO, Raiana Alves Maciel Leal. Samba de roda do Recôncavo Baiano: Obra-Prima do Patrimônio e Imaterial da Humanidade. **Revista ICTUS**. V.13, n.1, 2012. Disponível em: < <https://portalseer.ufba.br/index.php/ictus/article/view/9259> >. Acesso em: 26 dez. 2019, p.105-156;

CARNEIRO, Edson. **Folguedos Tradicionais**. Rio de Janeiro, 1982;

CARNEIRO, Maria José. Juventude e novas mentalidades no cenário rural. In: CARNEIRO, Maria Jose; CASTRO, Elisa Guaraná de. (orgs.) **Juventude Rural em perspectiva**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007, p.53-66 ;

CARRANO, Paulo César Rodrigues; DAYRELL, Luciano; SILVA, Ana Beatriz. *Sementes da memória: um documentário sobre jovens (e) quilombolas*. In: CARNEIRO, Maria Jose; CASTRO, Elisa Guaraná de. (orgs.) **Juventude Rural em perspectiva**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007, p.261-278

- CARVALHO, Caê Garcia; SERPA, Angelo. O samba de roda como articulador de identidades territoriais e culturais no Recôncavo Baiano. In: SERPA, Angelo. (org.) **Territórios da Bahia: regionalização, cultura e identidade**. Salvador: EDUFBA, 2015;
- CARVALHO, José Jorge. ‘Espetacularização’ e ‘canibalização’ das culturas populares na América Latina. **Revista AntrHopológicas**, ano 14, vol.21(1), 2010;
- CASTRO, Elisa Guaraná de. Fronteiras invisíveis: aproximações e distâncias entre ser jovem no campo e nas cidades no Brasil. In: NOVAES, Regina [et al.] **Agenda Juventude Brasil: leituras sobre uma década de mudanças**. Rio de Janeiro: Unirio, 2016;
- CASTRO, Elisa Guaraná de. Juventude Rural no Brasil: processos de exclusão e a construção de um ator político. In: **Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales Niñez y Juventud**, v.7, n.1, p.179-208, 2009. Disponível em: < <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/alianza-cinde-umz/20131106010832/art.ElisaGuarana.pdf> >. Acesso em: 20 ago 2020;
- CHARTIER, Roger. **Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico**. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol.8, nº 16, 1995, p.179-192;
- CONCEIÇÃO, Domingos da. Santiago do Iguape, 01 de dez., 2018. 1 arquivo em formato mp3. Entrevista concedida a Gabriel Almeida do Valle;
- CORDEIRO, Paula Regina. **Essa terra é para filh@s e net@s não vende e não pode trocar: a disputa entre o território tradicional quilombola-pesqueiro de Rio dos Macacos e o território militarizado da Marinha do Brasil**. 2018. 205f. Dissertação (Mestrado), Instituto de Geografia, Universidade Federal da Bahia, 2018;
- CORDEIRO, Paula Regina. Pescadoras quilombolas e o branqueamento do território: conflitos, permanências e re-existências. **Mares Revista de Geografia e Etnociências**, vol.1, n.2, 2019. Disponível em: < <http://revistamares.com.br/index.php/files/issue/view/3> >. Acesso em: 24 ago 2020;
- CRUZ, Ana Paula Batista da Silva. “**Viver que se sabe fazer**”: **memória do trabalho e cotidiano em Santiago do Iguape (1960-1990)**. Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Feira de Santana, 2014;
- CSERMAK, Caio; GRAEFF, Nina. “O mesmo samba”: a profissionalização dos sambas de Cachoeira e sua reificação em grupos de samba de roda. **Pontos de Interrogação**. Alagoinhas, v.8, n.2, jul.-dez. 2018. Disponível em: < <https://www.revistas.uneb.br/index.php/pontosdeint/announcement/view/99> >. Acesso em: 30 nov. 2019;
- DÖRING, Katharina. **A Cartilha do Samba Chula**. [S.I.:s.n.][2015a].132p;
- \_\_\_\_\_. **Cantador de chula: o samba antigo do recôncavo**. 1. ed. Salvador, BA: Pinaúna, 2016b. 256p.;
- \_\_\_\_\_. Conversa com Mestre Milton Primo – Violeiro, cantor e compositor. **Pontos de Interrogação**. Alagoinhas, v.8, n.2, jul.-dez. 2018. Disponível em: < <https://www.revistas.uneb.br/index.php/pontosdeint/announcement/view/99> >. Acesso em: out. 2019;
- \_\_\_\_\_. Dona Nicinha de Santo Amaro e Dona Zelita de Saubara: matriarcas negras do Recôncavo Baiano. In: SANTANNA, Marilda (org.). **As bambas do samba: mulher e poder na roda**. Salvador: EDUFBA, 2016a. p.17-50;

\_\_\_\_\_. Memórias Fractais do samba de roda: Patrimônio cênico-musical em voz, gesto, som e movimento. **Revista Transcultural de Música**. V. 19, 2015b. Disponível em: <[https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/06d-trans-2015\\_2.pdf](https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/06d-trans-2015_2.pdf)>. Acesso em 30 nov. 2019;

\_\_\_\_\_. O samba da Bahia: tradição pouco conhecida. **Revista ICTUS**, nº5, 2005. Disponível em: <[https://www.academia.edu/4080791/Samba\\_de\\_Roda\\_uma\\_tradi%C3%A7%C3%A3o\\_pouco\\_conhecida\\_Revista\\_ICTUS\\_2005](https://www.academia.edu/4080791/Samba_de_Roda_uma_tradi%C3%A7%C3%A3o_pouco_conhecida_Revista_ICTUS_2005)>. Acesso em: 30 nov. 2019;

\_\_\_\_\_. **O Samba de Roda do Sembagota** – entre tradição e contemporaneidade. 2002. Dissertação (Mestrado em etnomusicologia), Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, 2002;

\_\_\_\_\_. Umbigada, encanto e samba no pé: o feminino na roda. **Revista Interfaces Científicas – Humanas e Sociais**. Aracaju, v.4, n.2, 2015c. Disponível em: <<https://periodicos.set.edu.br/index.php/humanas/article/view/2517>>. Acesso em: 30 nov. 2019;

\_\_\_\_\_. O Samba-de-Roda do Sembagota – Tradição e Contemporaneidade. **Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia** (ENABET). Recife, 2003;

DÖRING, Katharina; LIMA, Ari; PINTO, Tiago de Oliveira. “Estudando o samba de roda”: Estudos transdisciplinares sobre os sambas. **Pontos de Interrogação**. Alagoinhas, v. 8, n.2, jul-dez, 2018. Disponível em: <<http://revistas.uneb.br/index.php/pontosdeint/article/viewFile/5908/3763>>. Acesso em: 30 nov. 2019;

DOURADO, Sheila Borges. Patrimônio e diversidade cultural: direitos de povos e comunidades tradicionais. In: **Patrimônio cultural: identidade coletiva e reivindicação**. ALMEIDA, Alfredo Wagner de; DOURADO, Sheilla Borges; MARIN, Rosa Elisabeth Acevedo. (org.) Manaus: UEA Edições/PPGSA/PPGAS-UFAM, 2013, p.11-50;

ESTEVES, L. C. G.; ABRAMOVAY, M. Juventude, juventudes: pelos outros e por elas mesmas. In: \_\_\_\_\_. (Orgs.). **Juventudes: outros olhares sobre a diversidade**. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; UNESCO, 2007, p.19-54;

EXDELL, Charles. **Violeiro de Samba: retratos do Samba de Roda no Sertão baiano**. 2017. 164f. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia), Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017;

FERREIRA, Mauricio de Jesus Ferreira. Santiago do Iguape, 26 de set., 2015. 1 arquivo em formato mp3. Entrevista concedida a Gabriel Almeida do Valle;

FERREIRA, Mauricio de Jesus Ferreira. Santiago do Iguape, 12 de nov., 2018. 1 arquivo em formato mp3. Entrevista concedida a Gabriel Almeida do Valle;

FERREIRA, Raimundo Falcão. Santiago do Iguape, 26 de set., 2015. 1 arquivo em formato mp3. Entrevista concedida a Gabriel Almeida do Valle;

GOMES, Francimária Ribeiro. **Trânsitos musicais e comunicação popular: experiências de protagonismo de mulheres negras em Cachoeira, BA**. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gêneros e Feminismos, Universidade Federal da Bahia, 2017;



GRAEFF, Nina. **Os Ritmos da Roda**. Tradição e transformação no samba de roda. Salvador: EDUFBA, 2015. 164p.;

GUERREIRO, Alberto Ramos. Patologia social do “branco” brasileiro. In: \_\_\_\_\_. **Introdução Crítica à sociologia brasileira**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995 [1957]. P. 215-240;

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do “popular”. In: \_\_\_\_\_. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Liv Sovik (org.). Adelaide la Guardia Resende [et al]. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003;

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Inventário Nacional de Referências Culturais: manual de aplicação**. Brasília: Iphan, 2000. 156p.;

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Saberes, fazeres, gingas e celebrações: ações para salvaguarda de bens registrados como patrimônio cultural do Brasil 2002-2018**. Brasília, 2018. 359p.;

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Samba de Roda do Recôncavo Baiano**. Brasília: Iphan, 2006. 213p.;

IYANAGA, Michael. O Samba de caruru: tradição pouco conhecida. **Revista ICTUS**, V.11, n.2, Salvador, 2013. Disponível em: < [https://www.academia.edu/822310/O\\_samba\\_de\\_caruru\\_da\\_Bahia\\_tradi%C3%A7%C3%A3o\\_pouco\\_conhecida](https://www.academia.edu/822310/O_samba_de_caruru_da_Bahia_tradi%C3%A7%C3%A3o_pouco_conhecida)>. Acesso em: 30 nov. 2019, p.120-150;

KRSTULOVI, Claudia Lora. **A transmissão do patrimônio cultural imaterial: o samba de roda do Recôncavo Baiano**. 2016. 179f. Tese (Doutorado), Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016;

LEITE, Leitieres. **Rumpilezzinho laboratório msuical de jovens**. Salvador: LEL Produção Artística, 2017. 96p.;

LIMA, Ari. Tradição, história e espirais do tempo no samba de roda baiano. In: \_\_\_\_\_. **O que fazer com o cabelo de Marly? Estudos sobre relações raciais e música negra**. Salvador: EDUNEB, 2017, p.71-100;

\_\_\_\_\_. Por que patrimonializar o samba de roda do Recôncavo Baiano? **ENCONTRO NACIONAL DE CULTURA ENECULT, 2012, Salvador. Anais eletrônicos**, Salvador, UFBA, 2012. Disponível em: < <http://www.cult.ufba.br/wordpress/wp-content/uploads/Ari-Lima-Samba-de-roda-Enecult-2012-2.pdf>>. Acesso em: 30 nov. 2019;

LITTLE, Paul. Territórios sociais e povos tradicionais no Brasil: por uma antropologia da territorialidade. **Série Antropologia**. Brasília, 2002;

LORDELO, Petry Rocha. **O samba chula de cor e salteado em São Francisco do Conde/BA: cultura populá e educação não escola para além do capitá**. 2009. 200f. Dissertação (mestrado), Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia Salvador, 2009;

LÜHNING, Angela. Etnomusicologia brasileira como Etnomusicologia Participativa: Inquietudes em relação às músicas brasileiras. In: **Músicas africanas e indígenas no Brasil**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 37-58;

LÜHNING, Angela. Métodos de trabalho na Etnomusicologia: reflexões em volta de experiências pessoais. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, V. XXII, nº (1/2), 1991;

- LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela. Etnomusicologia no Brasil: reflexões introdutórias. In: \_\_\_\_\_. (org.) **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2016, p.21-46;
- MARQUES, Francisca Helena Marques. **Samba de Roda do Recôncavo Baiano: Uma abordagem etnomusicológica**. 2003. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia), Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003;
- MARQUES, Francisca Helena. **Festa da Boa Morte e Glória: Ritual, música e performance**. 2008. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, 2008;
- MARTINS, João Batista. Contribuições epistemológicas da abordagem multirreferencial para a compreensão dos fenômenos educacionais. **Revista Brasileira de Educação**, n.26, 2004, p.85-94;
- MATTOS, Carmen Lúcia Guimarães de. A abordagem etnográfica na investigação científica. In: MATTOS, CLG. CASTRO, PA. (org.). **Etnografia e educação: conceitos e usos**. Campina Grande: EDUEPB, 2011. pp. 49-83;
- MELO, Gustavo, J. J. de. **Samba Junino: o samba duro e o São João de Salvador**. 154 f. il. 2017. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017;
- MIRANDA, Carmélia. Mulheres quilombolas de Tijuáçu e o Samba de Lata: conquistas e empoderamento. In: SANTANNA, Marilda (org.). **As bambas do samba: mulher e poder na roda**. Salvador: EDUFBA, 2016. p.51-72;
- MIRANDA, Jorge Hilton de Assis. Branquitude invisível – Pessoas brancas e a não percepção dos privilégios: verdade ou hipocrisia? In: CARDOSO, L.; MÜLLER, T.M.P. (orgs). **Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil**. Curitiba: Appris, 2017, p. 53-68;
- MONTENEGRO, Jorge. Povos e comunidades tradicionais, desenvolvimento e decolonialidade: articulando um discurso fragmentado. **Revista OKARA: Geografia em debate**, vol.6, n.1, p.163-174, 2012. João Pessoa, PB. Disponível em: <<http://www.okara.ufpb.br>>. Acesso em: 22 abr 2020;
- MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. Tradução Eloá Jacobina. 8º ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003;
- MUKUNA, Kazadu wa. **Contribuição Bantu na música popular brasileira**. São Paulo: Global Editora, [1976?];
- MUNANGA, Kabengele. **Origens africanas do Brasil contemporâneo**. São Paulo: Editora Global, 2009;
- NOBRE, Cassio. Pós-patrimonialização e produção fonográfica no samba de roda do Recôncavo Baiano (2005-2015): o papel da etnomusicologia engajada. **Pontos de Interrogação**. Alagoinhas, v.8, n.2, jul.-dez. 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.uneb.br/index.php/pontosdeint/announcement/view/99>>. Acesso em: out. 2019;
- NOBRE, Cassio. **Viola nos Sambas do Recôncavo**. 2008. 190f. Dissertação (mestrado em Etnomusicologia), Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008;

PEDRÃO, Fernando Cardoso. Novos rumos, novos personagens. In: BRANDÃO, Maria de Azevedo (org.). **Recôncavo da Bahia: sociedade e economia em transição**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; Academia de Letras da Bahia; Universidade Federal da Bahia, 1988;

PEIRANO, Mariza. Etnografia não é método. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 20, n.42, p.377-391, jul/dez 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ha/v20n42/15.pdf>>. Acesso em: 30 nov. 2019;

PINTO, Tiago de Oliveira. **Capoeira, Samba, Candomblé**. Berlin: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 1991;

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e Música. Questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, v.44, n.1, 2001. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0034-77012001000100007](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007). Acesso em: 30 nov 2019;

PINTO, Tiago de Oliveira. Cem anos de Etnomusicologia e a “Era Fonográfica” da disciplina no Brasil. In: II Encontro Nacional de Etnomusicologia (2004 – Salvador). **Anais ABET**. CNPq/Contexto, 2005, p.103-124;

PIZA, Edith. Porta de Vidro: Entrada para a branquitude. In: BENTO, M.A.S.; CARONE, I. (orgs.). **Psicologia social do racismo: Estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2002, p. 59-90;

PROJETO PARAGUAÇU. **No Iguape – os caminhos de Santiago**. [S.I.] [2000?]. Disponível em: <[http://www.paraguacu.ufba.br/relatorios/no\\_iguape.htm](http://www.paraguacu.ufba.br/relatorios/no_iguape.htm)>. Acesso em: 04 jan. 2020;

QUEIROZ, Clécia Maria Aquino de. **Aprendendo a ler com minhas camaradas: seres, cenas, cenários e difusão do samba de roda através das sambadeiras do Recôncavo Baiano**. Tese (Doutorado), Programa de Doutorado Multi-Institucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento, Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia, Laboratório Nacional de Computação Científica, Universidade do Estado da Bahia, Universidade Estadual de Feira de Santana, Centro Universitário SENAI CIMATEC, 2019;

QUEIROZ, Clécia. A Estrela Dalva do samba de Cachoeira. In: SANTANNA, Marilda (org.). **As bambas do samba: mulher e poder na roda**. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 73-96;

QUEIROZ, Ruben Caixeta de; TUGNY, Rosângela Pereira de. **Músicas africanas e indígenas no Brasil**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006;

RIBEIRO, Djamila. **O que é: lugar de fala?** Belo Horizonte, Letramento/Justificando, 2017;

RISÉRIO, Antonio. **Uma história da cidade da Bahia**. RJ: Versal Editores, 2004;

ROSÁRIO, Jeremias do. Santiago do Iguape, 07 de nov., 2017. 1 arquivo em formato mp3. Entrevista concedida a Gabriel Almeida do Valle;

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições enormes desafios. In: **Políticas Culturais no Brasil**. \_\_\_\_\_. (Org.) Salvador: EDUFBA, 2007, p.101-113

RUFINO, Luiz; SIMAS Luiz Antonio. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018;

Sambas de Roda Mirins: foi meu Mestre que ensinou. Direção: Gustavo Caldas. Produção: Estúdio Mundo. Roteiro: Luciana Barreto. [S.I.]: Estúdio Mundo. [S.N.]. DVD (25 min.);

SANDRONI, Carlos. Apontamentos sobre a história e o perfil institucional da etnomusicologia no Brasil. **Revista USP**, São Paulo, n.77, 2008. Disponível em: [http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S010399892008000200002&script=sci\\_arttext..](http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S010399892008000200002&script=sci_arttext..) Acesso em: 30 nov. 2019;

SANDRONI, Carlos. Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade. **Estudos Avançados**. V. 24, n.69, 2010. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10531>>. Acesso em: 30 nov. 2019;

SANTANNA, Marilda. **As bambas do samba: mulher e poder na roda**. Salvador: EDUFBA, 2016. 227p.;

SANTOS, Catarino dos. Santiago do Iguape, 01 de dez., 2018. 1 arquivo em formato mp3. Entrevista concedida a Gabriel Almeida do Valle;

SANTOS FILHO, José Carlos Ferreira dos. Naquele tempo: história e memória de Santiago do Iguape, breves abordagens sobre uma comunidade remanescente de quilombo. **VI ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, 2013, Sergipe. Anais eletrônicos**. Disponível em: < <http://www.anpuhba.org/wp-content/uploads/2013/12/jose-carlos-ferreira.pdf>>. Acesso em: 22 set. 2019;

SANTOS, Adalberto. **Tradições populares e resistências culturais: políticas públicas em perspectiva comparada**. Salvador: EDUFBA, 2011. 235p.;

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, quilombos, modos e significados**. Brasília [s.n.], 2015;

SANTOS, Milton. A rede urbana do Recôncavo. In: BRANDÃO, Maria de Azevedo (org.). **Recôncavo da Bahia: sociedade e economia em transição**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; Academia de Letras da Bahia; Universidade Federal da Bahia, 1988;

SANTOS, Milton. **Espaço e Método**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008;

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. **Cadernos de campo**, São Paulo, n.17, 2008;

SERRA, Ordep. **O sagrado e o profano na Bahia**. Salvador: EDUFBA, 2000;

SILVA, Breno Trindade da. **Políticas Patrimoniais e salvaguarda: conflitos e estratégias no reconhecimento do samba de roda do Recôncavo Baiano**. 2014. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal da Bahia, 2014;

SILVA, Fredison Aylandro Matos da. **O samba chula Filhos da Pitangueira: de manifestação cultural regional a patrimônio imaterial da humanidade**. 2015. Dissertação (Mestrado), Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Universidade Federal da Bahia, 2015;

SILVA, Priscila Elisabete da. O conceito de branquitude: reflexões para o campo de estudo. In: CARDOSO, L.; MÜLLER, T.M.P. (orgs). **Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil**. Curitiba: Appris, 2017, p.19-32;

SILVEIRA, Marcus Bernardes de Oliveira. **Nas margens dos sambas**: um estudo sobre a ideologia do patrimônio. 2016. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Goiás, 2016;

SODRÉ, Luan. Os Sambas do Recôncavo Baiano no ensino acadêmico do violão. **Pontos de Interrogação**, Alagoínhas. v.8, n.2, jul.-dez. 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.uneb.br/index.php/pontosdeint/announcement/view/99>>. Acesso em: 30 nov. 2019;

SOVIK, Liv. Aqui ninguém é branco: hegemonia branca e média no Brasil. In: WARE, V. (org.) **Branquidade**: identidade branca e multiculturalismo. Rio de Janeiro: Garamond, 2004, p.363-386;

SPOSITO, Maria Pontes; TARÁBOLA, Felipe de Souza. Entre luzes e sombras: o passado imediato e o futuro possível da pesquisa em juventude no Brasil. **Revista Brasileira de Educação**. V.22, n. 71, 2017;

TAVARES, Cláudio. **Roda de Samba**. Rio de Janeiro: A Cigarra, 1949;

UNESCO. **Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial**, 2003;

VEIGA, José Eli. Nem tudo é urbano. **Revista Ciência e Cultura**, vol.56, n. 2, São Paulo, 2004. Disponível em: <[http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0009-67252004000200016](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252004000200016)>. Acesso em: 25 ago 2020;

WADDEY, Ralph Cole. “Viola de samba” and “Samba de viola” in the “Reconcavo” of Bahia (Brazil). **Latin American Music Review**. v.1, 2. p.252-279, 1981. Disponível em: <<http://links.jstor.org/sici=0163->>. Acesso em: Dezembro de 2019;

\_\_\_\_\_. “Viola de samba” and “Samba de viola” in the “Reconcavo” of Bahia (Brazil) Part II: “Samba de viola”. **Latin American Music Review**. v.2, 2. p.196-212, 1980. Disponível em: <<http://links.jstor.org/sici?si=01630350%28198123%2F24%292%3A2%3C2252%3A%22DSA%22D%3E2.0.CO%3B2-1>>. Acesso em: Dezembro de 2019;

ZAMITH, Rosa Maria. O Samba-de-Roda Baiano em Tempo e Espaço. **Revista Interfaces**. Universidade Federal do Rio de Janeiro, p. 53-66, 1995.

## ANEXO A

### Declaração de pesquisa

À Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (ASSEBA)

**DECLARAÇÃO SOBRE REALIZAÇÃO DE PESQUISA ACADÊMICA**

O presente documento tem como objetivo informar à ASSEBA sobre a realização de pesquisa acadêmica junto ao grupo de Samba de Roda Mirim Juventude do Iguape, da comunidade de Santiago do Iguape, distrito da cidade de Cachoeira.

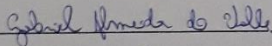
O pesquisador proponente e responsável pela pesquisa é o estudante Gabriel Almeida do Valle que está vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia na condição de mestrando, sob a orientação da professora Angela Lühning. A pesquisa, iniciada formalmente em agosto de 2018, tem previsão de conclusão em agosto de 2020.

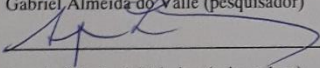
A proposição do anteprojeto e a posterior execução da pesquisa (em fase inicial) foi devidamente compartilhada e autorizada pelos integrantes do grupo de Samba de Roda Mirim Juventude do Iguape, que tem como responsável o Sr. Raimundo Falcão (Seu Mundinho). Vale ressaltar que o pesquisador Gabriel Almeida do Valle estabelece relações de parceria com o grupo desde 2015, tanto no âmbito de atividades acadêmicas como na realização de oficinas e elaboração de projetos.

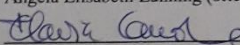
Em tempo, esse documento também registra o compromisso do pesquisador em compartilhar com o grupo e com a ASSEBA todos os materiais e registros (áudios, gravações, fotografias, vídeos) realizados durante a pesquisa, assim como compartilhar o resultado final do trabalho, a ser apresentado em formato escrito (dissertação). Vale destacar que a pesquisa tem fins acadêmicos, sem propósitos comerciais.

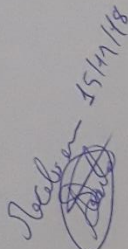
Em anexo segue uma síntese do anteprojeto de pesquisa proposto e aprovado no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia.

Atenciosamente,

  
 \_\_\_\_\_  
 Gabriel Almeida do Valle (pesquisador)

  
 \_\_\_\_\_  
 Angela Elisabeth Lühning (orientadora)

  
 \_\_\_\_\_  
 Flávia Maria Chiara Candusso (coordenadora da Pós-Graduação)  
Flávia Maria Chiara Candusso  
 Coordenadora da Pós-Graduação  
 em Música / UFBA



Salvador, Bahia, 30 de outubro de 2018.

**ANEXO B**  
**Chulas autorais<sup>83</sup>**

**João de Barro**

Ê João de Barro o que foi que lhe encantou (2x)

A casinha na ladeira onde meu amor ficou

Ê João de Barro o que foi que lhe encantou iaiá

Cai por cima dela ioiô

Cai por cima dela (*relativo*)

Cai por cima dela iaiá

Cai por cima dela

**Andorinha**

Ê Andorinha hoje eu vou pra Ribeirão (2x)

O inverno já chegou a chuva já está no chão (2x)

Ê Andorinha hoje eu vou pra Ribeirão aiai

Não correu molhou se não correr vai molhar (2x) (*relativo*)

**Vou te dar um presentão**

Ê colega vou te dar um presentão (2x)

Uma casinha amarela cheia de negão dentro

Advinha o que vai ser

Torna a repetir meu amor aiaiai

Torna a repetir meu amor

Vou dizer

(*repete a primeira parte*)

---

<sup>83</sup> Todas as composições são de autoria do jovem sambador Mauricio Ferreira.

Ê mamão da índia ioiô

É mamão da índia (*relativo*)

É mamão da índia iaíá

É mamão da índia

### **Eu vou estudar**

Eu vou estudar no Eraldo Tinoco (2x)

Lá eu tomo tendência de aprender mais um pouco

Lá vai você vai aprender coisa boa pra valer

A história do Iguape você vai aprender a fazer

Eu vou lá eu vou já (*relativo*) (2x)

Eu vou me matricular eu vou já

### **Tirei uma abelha**

Tirei uma abelha no pé do arará (2x)

Ê colega não é abelha não é nada é besouro mangangá (2x)

Abelha cresce enrolando numa flor (*relativo*) (2x)

Eu não vou no samba sem levar o meu amor

### **Doutora Galça**

É colega navegando pelo mar (2x)

Encontrei uma marisqueira toda vestida de branco

Mariscando em beira mar

Ê doutora Galça ioiô (*relativo*) (2x)

Ê doutora Galça iaíá

### **Realizei meu show**

Ê colega realizei o meu show (2x)

Já passa da meia noite e o galo já cantou



O dia botou barra fora  
 Eu vou ver o meu amor  
 Eu vou ver o meu amor aiai

O galo já cantou (*relativo*) (2x)  
 Minha já chegou  
 Vou largar mais cedo  
 Para ver o meu amor

### **Santiago do Iguape**

Ê colega vem um homem lá de cima (2x)  
 No meio da multidão carregando o esplendor  
 Ê colega ele vem com muito amor

Santiago do Iguape que vem com muito amor (*relativo*) (2x)  
 Até na Ilha do Capim ele também já andou

### **O samba vai começar**

Ê colega o samba vai começar (2x)  
 Pegue a sua viola, meu pandeiro eu vou levar  
 Juventude é pra frente  
 Vem sambar com a gente

O samba vai começar Juventude vai tocar (*relativo*) (2x)  
 Quando samba começar o povão vai sambar

### **Toma gaia até morrer**

Tem três coisa nesse mundo que o homem não pode fazer  
 Comprar terra em questão, fazer negócio sem ver, casar com mulher falada  
 Tomar gaia até morrer

Não é comigo não meu irmão (*relativo*) (2x)

Não é comigo não

**Vi o canário cantando**

Vi um canário cantando na ladeira do Zunido (2x)

Ê colega não é canária não é nada é a viola de Nildo

Viola boa ê viola boa ê viola boa (relativo) (2x)