

Figura 2: Samba de roda: uma matriz estética do triângulo Portugal, África, Brasil.

Fonte: Elaboração da pesquisadora

Sobre a formação do fado, Tinhorão coloca que:

E de fato, foi isso que aconteceu, primeiro com a criação da fofa (onde a coreografia geral do fandango prevalecia, inclusive no sapateio), depois no lundu que assumia declaradamente o choque de ventres e era dançado ao som do coro e refrão) e finalmente, no fado (que não apenas juntava o castanholado do fandango às umbigadas do lundu, mas ampliava o papel do canto, trocando os estribilhos marcados por palmas pelo intermezzo cantado às vezes de pensamento verdadeiramente poético- acompanhado à viola (TINHORÃO, 1994, p. 29).

Sem a pretensão de construir uma genealogia do samba de roda, entendo que o estudo de Tinhorão (1994) contribui para compreender as heranças que o fado, assim como os lundus, as fofas e os batuques deixaram para o samba de roda. Essas heranças ou traços culturais são entendidos enquanto elementos estéticos que, de geração em geração e em fluxos de idas e vindas, transformaram-se e continuaram nos corpos (alma e físico) que transitaram e foram gerados na parte brasileira do Atlântico negro. O próximo item busca pensar a modernidade no contexto brasileiro das matrizes estéticas negro-africanas em transculturação constante.

## **2.2 DIÁSPORA AFRICANA: O VENTRE DA MATRIZ DO SAMBA**

No Brasil, a cultura da diáspora africana é a chave para o entendimento da modernidade num país colonial e, depois, pós-colonial. Trata-se de uma compreensão voltada para os países-colônia do Atlântico Sul e não da aplicação de conceitos de outras sociedades mais antigas ou mais desenvolvidas do que a brasileira. Nesse sentido, o conceito de diáspora africana merece todo cuidado quando se pretende falar de matrizes estéticas, pois é esse fenômeno, o da diáspora, que permite a chegada e o encontro de tais matrizes. O conceito de diáspora traça o percurso das matrizes estéticas que, por hipótese, contribuíram para o nascimento do samba de roda. Ao tratar da diáspora africana como um fenômeno da modernidade, faz-se necessário compreender o próprio conceito de modernidade.

### **2.2.1 O samba é “muderno”? – O conceito de modernidade.**

O objetivo deste item não é o de definir a modernidade, mas de localizar uma matriz cultural brasileira, o samba de roda, no contexto de mudanças e de interferências das ideologias que movem o homem, o seu pensamento e suas atitudes. O samba de roda é brasileiro, é uma matriz cultural e estética brasileira e tem suas origens numa encruzilhada que data da colonização do país. Africanos e portugueses se relacionaram numa terra estranha a ambos. Não posso deixar de afirmar que esse estranhamento fora desigual e forçado para os primeiros que passaram por um processo de desterritorialização acompanhado de escravização.

Desse modo, a modernidade no Brasil está relacionada com a cultura da diáspora africana, isso porque o processo de escravização de negros africanos foi determinante na exploração da colônia portuguesa e a economia do pacto colonial foi o que precedeu a formação do Estado nacional brasileiro. A sociedade “pré-moderna” brasileira estava ordenada pela sociedade em modernização da Europa. Que situação é essa? Os colonizadores portugueses, os jesuítas, os índios, os bandeirantes e os africanos, escravos e libertos, formaram essa pré-modernidade brasileira nascida da modernidade europeia.

Os batuques, lundus, fados fazem parte da “pré-modernidade” bastante curta do Brasil. Os viajantes que por aqui passaram deixaram registros de suas observações sobre as festas brasileiras e em suas notas etnográficas não faltaram as rodas dos batuques, nome genérico que recebiam todas as reuniões, festas, cortejos musicais e dançantes dos africanos e afro-brasileiros no Brasil. Batuques e lundus, como vimos, são as células germinadoras do samba

de roda. O samba pode ser entendido em suas diversas modalidades e ultimamente vem sendo definido, esclarecido e ordenado, de modo a sair da obscuridade e do generalismo que o termo 'batuque' deixou na história do samba.

O samba de roda, enquanto reunião de tocadores, sambadores e sambadeiras em torno de uma roda, é fruto também da ordenação característica da modernidade. Entendê-lo para além da descrição técnica, investigar o que tem de local ou regional e, por isso, não conhecido amplamente, pode ser um caminho esclarecedor para o entendimento da herança negro-africana, em decorrência da diáspora africana no Brasil. Não se trata de supervalorizar o africanismo, mas de problematizar aquilo que pode ter mais do que uma maneira de ser entendido, sem ser necessariamente generalista ou uniforme.

A idéia de modernidade não pode ser desassociada da formação dos estados nacionais, da união política defendida pelo nacionalismo. O surgimento do Estado-Nação caracteriza a era moderna, ou seja, os séculos XVIII, XIX e XX. De acordo com Bauman:

Tem-se destacado repetidas vezes, em todas as análises feitas em torno dos Estados modernos, que os mesmos procuram reduzir ou eliminar todas as lealdades e todas as divisões dentro do país que possam obstar a unidade nacional. [...] Eles enaltecem e estimulam a homogeneidade étnica, religiosa, linguística e cultural. [...] Em outras palavras, os Estados nacionais promovem a uniformidade. O nacionalismo é uma religião de amizade; o Estado nacional é a igreja que compele à submissão o rebanho em perspectiva. A homogeneidade inculcada pelo Estado é a prática da ideologia nacionalista (BAUMAN, 1999, p. 167).

As maneiras como os Estados nacionais chegaram ao objetivo da homogeneidade pode ser compreendida através do conceito de assimilação. Tal conceito traz uma imagem como um corpo vivo e ativo “que transmitia ou imprimia a sua própria forma e qualidade a algo diferente dele próprio, e o fazia por sua própria iniciativa e para o seu próprio proveito” (BAUMAN, 1999, p. 170). O que significa dizer que o outro é transformado enquanto o assimilador mantém a sua identidade, a sua forma. Trata-se de um conceito biológico aplicado à semântica social. O Estado moderno assumiu esse conceito e o colocou em prática, destruindo as organizações locais e os fundamentos das tradições e das formas de vida comunais e corporativistas.

Nesse contexto, como posso entender o nascimento da modernidade no Brasil? Como aplicar essa explicação e versão da modernidade a um país que nasce politicamente mais tarde do que a própria modernidade? Posso arriscar e dizer que o Brasil-colônia nasce diante da modernidade. Enquanto a Inglaterra estava a “todo vapor” em sua Revolução Industrial, o Brasil ainda era colônia e só foi tornar-se República independente um século depois. Dessa

forma, o Brasil já se apresenta como um estranho a ele próprio em seu nascimento e desenvolvimento que não foi ordenado, caracterizado pela novidade e pelo caótico.

Entender o caótico como parte da formação da sociedade brasileira é um caminho que revela as diferenças, a mistura e a falta de identidade de um povo nascente. Darcy Ribeiro (1995), em “O povo brasileiro”, afirma a dificuldade desse povo nascente, fruto da mistura, em se reconhecer enquanto um povo que não era nem português, nem africano e nem índio. A identidade do brasileiro nasce da sua não identidade, o filho do africano não era mais africano, o filho do índio não era mais índio e o filho do europeu não poderia mais ser europeu.

Essa situação de pré-modernidade e de pré-identidade, na era da modernidade, pode ser entendida como uma característica diferencial dos países colonizados, que mais tarde, alcançando a modernidade, tornaram-se países de industrialização tardia<sup>9</sup>.

A palavra de ordem do Estado nacional moderno era o planejamento, e planejar significava definir a diferença entre a ordem e o caos, entre o adequado e o inadequado, a legitimação de um padrão acima de outros:

Em síntese, ele promoveu (o planejamento) a similaridade e a uniformidade. [...] E, justamente por isso, todas as qualidades de distinção que porventura tivessem eram consideradas ilegítimas. Elas provocavam também uma ansiedade: testemunhavam a não complementação da tarefa da construção da ordem (BAUMAN, 1999, p. 171).

A idéia da assimilação ou homogeneidade traz consigo outras consequências como a desigualdade, a hierarquia, a inferioridade de certos padrões frente aos defendidos pelo Estado nacional. Essa situação da assimilação como estratégia de imposição do poder dominante pode ser ilustrada com um exemplo bem próximo dos estudiosos das expressões culturais brasileiras. Durante séculos, a capoeira, o samba e o candomblé foram perseguidos, marginalizados, tachados e assimilados pelo Estado. Muitas vezes o Estado assimilou no limite, descaracterizando a própria expressão. A redução da capoeira a uma prática esportiva, para poder ser aceita e eleita esporte nacional, pode exemplificar um desses processos. Essa questão toca o conceito da aculturação provocada pela modernidade, pois:

---

<sup>9</sup> Industrialização tardia é uma idéia derivada do pensamento da Cepal (Comissão Econômica para a América Latina), na qual se formaram e trabalharam economistas e sociólogos reconhecidos como Celso Furtado, Maria da Conceição Tavares, Raul Prebisch e Fernando Henrique Cardoso. Em termos gerais, a tentativa progressista do desenvolvimento industrial e de inserção do Brasil na economia internacional revelam a sua posição de dependência econômica.

A era em que se formaram os Estados nacionais caracterizou-se pela intolerância cultural; mais genericamente, pela intolerância e pela resistência a toda diferença. As práticas que se afastassem ou que não se conformassem plenamente com o padrão cultural apoiado pelo poder constituído eram consideradas estranhas e potencialmente subversivas, ao mesmo tempo, em relação à integridade nacional e política (BAUMAN, 1999, p. 174).

Existe, dessa maneira, uma relação de amor e ódio entre a existência moderna e a cultura moderna. A distinção entre a ordem e o caos, o projeto da própria existência (planejamento, consciência), as agências definidoras e impositoras da ordem e a necessidade contínua de ordenar os novos surgimentos do caos explicam essa relação entre a cultura e a existência moderna. Se não houver oposição da ordem, não tem sentido o projeto da modernidade. É a disfunção da cultura que permite a sobrevivência da busca pela ordem:

A história da modernidade é uma história de tensões entre a existência social e a sua cultura. A existência moderna impele a sua cultura para a sua própria oposição. Esta desarmonia é justamente a harmonia de que necessita a modernidade. A história da modernidade tira dela o seu dinamismo fantástico e inaudito. Pela mesma razão, pode ser considerada uma história do progresso: como a história natural da humanidade (BAUMAN, 1999, p.180).

Nesse processo de modernização, característico de uma época, a velocidade das mudanças, a partir do ponto de vista objetivo e racionalista, promoveu essa desarmonia dinâmica entre a modernidade e a cultura. No entanto, quando penso no Brasil e em sua divisão geo-econômica, não encontro homogeneidade nas fases de implantação da modernidade, porque além de uma industrialização tardia, essa mesma se concentrou em poucos Estados do Brasil, principalmente, nas cidades de São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro e seus arredores. O Estado da Bahia, importante centro político-econômico no Brasil-Colônia e no Brasil-Império perdeu representatividade no Brasil independente<sup>10</sup>.

O atraso da modernidade, nos moldes apresentados acima, em determinadas regiões brasileiras pode ser interpretado, então, como alívio dessa tensão entre a própria modernidade e a cultura. Ou melhor, a cultura, em determinadas regiões, como, por exemplo, o Recôncavo Baiano, não passou pelo projeto assimilacionista do Estado nacional da mesma forma que outras regiões como, por exemplo, a Região Sul, como a cidade de São Paulo, tanto na capital

---

<sup>10</sup> O enfraquecimento da economia do Nordeste como um todo se deveu, em termos gerais, à decadência da cultura açucareira e ao atraso das mudanças no mercado trabalhista, muito disso em decorrência do legado da escravidão. Além disso, a cultura cafeeira se desenvolveu no Sudeste brasileiro, principalmente em São Paulo gerando recursos financeiros para o desenvolvimento industrial que se seguiu concentrado nessa região (Cano, 1998:277-286).

como no interior, onde a passagem do rural para o urbano foi radicalmente rápida<sup>11</sup>. Isso não significa dizer que o Recôncavo não foi movido pelo processo da industrialização, haja vista a dinâmica econômica gerada pela indústria do fumo na região, desde 1870 até 1950.

Pode-se afirmar que essa região estacionou economicamente a partir da decadência da indústria do fumo, provocada dentre outros fatores pelo deslocamento do centro econômico para Salvador, graças à integração do sistema ferroviário que centralizou a exportação e importação nos portos de Salvador e da rodovia Salvador-Feira, isolando as cidades de São Félix e Cachoeira do eixo comercial (SANTOS, 1998, p.81).

A hipótese de um processo de assimilação não intenso no Brasil é um dos fatores que podem explicar sua formação fortemente cultural, mas não basta. É preciso entender que, durante todo o ciclo da colonização, incluindo o do açúcar e do fumo, a mistura entre portugueses, índios e africanos e todos os seus descendentes promoveu o processo de transculturação, ou seja, de mistura profunda entre as três matrizes formadoras do povo brasileiro: a indígena, a africana e a portuguesa. Como Freyre (1998) afirma em “Casa Grande e Senzala”, muito do idioma português de Portugal foi amolecido pelo negro, seja dentro da casa grande, como também na senzala. Ribeiro (1995) exemplifica um deles com o modo de se chamar o outro carinhosamente no diminutivo, 'sinhozinho', 'patrãozinho', que permaneceram na língua portuguesa. Muitos hábitos indígenas foram da mesma maneira incorporados aos hábitos portugueses e africanos e se tornaram brasileiros: nosso banho diário, a cultura da mandioca, a confecção das redes etc.

Além disso, é preciso considerar que a cultura africana, em particular, tem como uma de suas principais características, como nos conta Ribeiro (1995), a valorização do passado, sendo bastante compreensível, então, a tendência de se preservar valores, o que chamamos tantas vezes de tradição. Um tanto compreensível se torna o fortalecimento desses valores na região de Cachoeira e São Félix, pólos da cultura negro-africana no Brasil.

Dessa forma, entendo que as cidades de São Félix e Cachoeira, do Recôncavo Baiano, mantêm em sua estrutura cultural traços sobreviventes de tempos passados, transformados pelo tempo, mas não totalmente aculturados pela modernidade. O samba de roda é um desses elementos da cultura do Recôncavo, dentre muitos outros como o candomblé, a culinária, a arquitetura, o modo de vida rural, a roça como modo de subsistência, a cultura da troca de mercadorias sem uso da moeda etc., os quais não foram assimilados ou anulados. Ao invés

<sup>11</sup> O complexo cafeeiro assalariou a mão-de-obra, criou mercado de bens de consumo para a indústria, possibilitou a criação de trabalho urbano e o desenvolvimento da industrialização de São Paulo. Essa dinâmica transferiu o trabalho rural para a cidade, modificando o modo de vida, as relações, ou seja, a cultura dessa região.

disso, são elementos que se inter-relacionam, criam subjetividades, caracterizando esse lugar que, por muito tempo, foi um porto da diáspora africana.

### **2.2.2 Na colônia da metrópole, entre batuques e fados, nasce um filho da diáspora.**

A idéia de diáspora africana não vem contrapor à noção de modernidade apresentada anteriormente, mas preencher lacunas deixadas pelas reflexões voltadas ao mundo europeu. Descentralizando e enriquecendo a história da modernidade, ela valoriza as experiências das modernidades e dos interesses negros em várias partes do mundo. Ao Brasil, tanto interessa essa idéia, quanto é grande o interesse pela sua formação, pela sua história da modernidade, como esclarece Gilroy (2001):

Isto deveria ser feito de forma que soubéssemos, tanto quanto possível, o que realmente aconteceu, mas seria também uma forma de adquirir uma perspectiva mais complexa sobre a modernidade e uma compreensão mais rica, pós-antropológica, de suas culturas coloniais e pós-coloniais (GILROY, 2001, p.10).

A diáspora africana prevê movimento, mistura de povos, de culturas, prevê a interculturação. Esse movimento e essa diferença entre o conceito de identidade nacional pré-determinado e a busca pelo conhecimento de outras identidades fazem da diáspora africana um conceito relevante. A diáspora busca unir diferentes culturas negro-africanas em diferentes lugares para não cristalizá-la em uma cultura única. Trata-se uma idéia diferente do conceito de assimilação estratégica da modernidade, apresentado por Bauman (1999):

A imagem que o conceito evocava era de um corpo vivo e ativo, que transmitia ou imprimia a sua própria forma e qualidade a algo diferente dele próprio, e o fazia por sua própria iniciativa e para o seu próprio proveito; de um processo durante cujo transcorrer a forma e a qualidade da outra entidade passava por uma transformação radical, enquanto a identidade do corpo 'assimilador' se conservava e, na realidade, mantinha-se constante na única forma que lhe era possível (BAUMAN, 1999, p. 170).

A liquidez do Atlântico negro, de acordo com Gilroy (1999), promove o surgimento de culturas mais flexíveis e híbridas por nascimento. A diáspora africana preza por nova interpretação da vinda de negros africanos a outros países. Isso não significa desconsiderar o sofrimento e as teorias da consolação, mas de buscar além delas momentos de prazer, além dos de dor.

A diáspora africana transforma os entendimentos eurocêntricos, dando um ponto de vista novo e perturbador ao mesmo tempo. Trata de questões como a identidade e o pertencimento. Gilroy (1999) utiliza o termo “desterritorialização” como fator fundamental nesse processo da diáspora. A saída do território não significa perda de identidade, mas criação e poder criativo da memória:

Como uma alternativa à metafísica da ‘raça’, da nação e de uma cultura territorial fechada, codificada no corpo, a diáspora é um conceito que ativamente perturba a mecânica cultural e histórica do pertencimento. Uma vez que a simples sequência dos laços explicativos entre lugar, posição e consciência é rompida, o poder fundamental do território para determinar a identidade pode também ser rompido (GILROY, 1999, p. 18).

Esse entendimento coloca em xeque a definição de nacionalismo, nos moldes da modernidade pensada pelos países geograficamente fixos, de território antigo e há muito tempo imutável, de culturas baseadas nas famílias e na imposição de fronteiras em todas as instâncias na procura da homogeneização. Nesse ínterim, a diáspora africana vem problematizar o nacionalismo porque afirma um parentesco, uma união entre pessoas de nações e de Estados distintos. A diáspora africana une o povo negro de alguma forma, ou seja, afirma uma identidade na diáspora que é ultranacional. A certeza da identidade pode deixar de existir, o conflito é aceito e a indeterminação toma a cena. São instâncias que o nacionalismo busca reprimir, já que, como visto, o que é indeterminado deve ser assimilado e deformado, convergindo para a forma preferida pelo Estado nacional.

A noção de diáspora, talvez como uma resposta aos movimentos sociais antirracismo dos anos de 1960, como o movimento norte-americano “*black power*”, sublinha as formas nas quais as culturas vernaculares têm viajado e valoriza “os modos pelos quais elas podem resistir à disciplina marcial de todos os projetos de libertação nacional. Mas acima disso, ela frisa uma reconceitualização da cultura a partir do sentimento de sua desterritorialização” (GILROY, 1999, p.22). Sobre a reconceitualização nesse novo território, Gilroy, no prefácio à edição brasileira de seu livro, comenta:

Falar do Brasil produz, corretamente, hesitação. Tudo o que eu normalmente quero dizer sobre a cultura e a mistura, a diáspora, a história e a socialidade trans-africana tem uma ressonância diferente quando se refere a um lugar tão próximo ao epicentro da escravidão racial moderna. Os pontos críticos que recentemente dominaram as lutas políticas dos europeus negros - como forçar governos relutantes a reconhecerem o enraizamento e a mistura e como defender a diferença que eles provocaram em termos de cidadania - parecem ser irrelevantes num lugar onde o prejudicial ideal de pureza tem



um sentido muito mais frouxo em relação à política cultural e uma relação totalmente diferente com as idéias de raça e de identidade nacional (GILROY, 2001, p. 10).

É no processo de reconceitualização da cultura que se insere o samba de roda. Entendo que ele possui sua matriz afro-brasileira aparentada com diversas etnias negro-africanas na sua estrutura, e principalmente no seu aspecto estético, seja na música, seja na dança. Não se trata de uma dança africana, mas enquanto forma de expressão, de caráter festivo, obviamente, apresenta traços dessa “reconceitualização” da cultura africana dentro de um novo território. Trata-se do argumento para uma das proposições desse trabalho: o samba de roda é fruto dos processos diaspóricos no Recôncavo baiano e o reconhecimento e a identificação da matriz negro africana, já transculturada e reconceituada através de processos envolvendo relações de poder, de sexo, de geografia, de economia e de identidade, dá-se principalmente pelo aspecto estético.

A história da modernidade diaspórica no Brasil, desde os batuques e fados, passando pelas fofas, fandangos, lundus, revela-se no samba de roda por suas marcas e traços estéticos. É esse aspecto estético da diáspora que o próximo item abordará, tanto no sentido geral, quanto no específico à estética própria das expressões brasileiras.

#### 1.4 ESTÉTICA DA DIÁSPORA: ENCRUZILHADA, HIBRIDISMO E IDENTIDADE.

A estética diaspórica como estratégia de inclusão das experiências negro-africanas no Novo Mundo e em todo o Atlântico traz um conceito-chave para essa pesquisa. Dois autores de obras clássicas são citados como referências bibliográficas, sejam eles, Gilroy (1993) e Hall (2006). O Atlântico Negro de Paul Gilroy discute questões de modernidade e de estética, principalmente no que se refere à música negra inglesa e americana, caracterizadas como veículo de comunicação entre os povos da diáspora. Enquanto que em Hall (2006), no “Pensando a Diáspora”, a estética é alvo das discussões do tema sobre a identidade caribenha, dentro ou fora do Caribe. As reflexões, sugestões e pensamentos desses dois autores me levaram a repensar o termo estética no conceito de “matriz estética”. O conceito matriz estética foi, dessa maneira, recontextualizado nos estudos da diáspora, mais precisamente, da estética da diáspora.

Nesse sentido, identifiquei possíveis elementos da estética diaspórica, como o hibridismo, as antifonias, a impureza etc., a partir do objeto de estudo, o samba de roda. Ele próprio trouxe novos elementos estéticos particulares à diáspora e à cultura negra no Brasil.

### **2.3.1 Heranças do Atlântico negro: hibridismo, fluidez, duplicidade, oralidade, antifonia e corpo.**

A estética pode ser desenhada a partir de alguns elementos constitutivos, sejam eles: o hibridismo e a impureza, a fluidez, a duplicidade, a oralidade, as antifonias. Esses elementos se relacionam intimamente e não deveriam ser separados, mas, em nome da didática, apresento-os separadamente.

O hibridismo, para Gilroy (1993) não pode estar dissociado da questão do terror racial:

A questão do terror racial sempre permanece em pauta quando esses modernismos (negros) são discutidos, pois a proximidade imaginativa do terror é experiência inaugural desses modernismos. Seu foco é um tanto refinado na passagem da sociedade escrava para a era do imperialismo. Embora fossem indizíveis, esses terrores não eram inexprimíveis, e meu principal objetivo aqui é explorar como os traços residuais de sua expressão necessariamente dolorosa ainda contribuem para memórias históricas inscritas e incorporadas no cerne volátil da criação cultural afro-atlântica (GILROY, 1993, p. 158).

A criação cultural no Atlântico negro, segundo o autor, mantém viva a memória do terror racial imposto pelo sistema escravagista sob formas sociais e ritualizadas. As formas ritualizadas seriam, assim, o veículo de memória da identidade desterritorializada do africano na região não africana do Atlântico negro. E as formas ritualizadas para Gilroy são, sobretudo, modernas:

São modernas porque têm sido marcadas por suas origens híbridas e crioulas no Ocidente; porque tem se empenhado em fugir ao seu *status* de mercadorias e da posição determinada pelo mesmo no interior das indústrias culturais; e porque são produzidas por artistas cujo entendimento de sua própria posição em relação ao grupo racial e do papel da arte na mediação entre a criatividade individual e a dinâmica é moldado por um sentido da prática artística como um domínio autônomo, relutante ou voluntariamente divorciado da experiência da vida cotidiana (GILROY, 1993, p. 159).

Gilroy atribui às formas culturais na diáspora origens híbridas, que são a característica que as tornam modernas. O hibridismo é entendido como a mistura entre duas partes diferentes, o que é, segundo Gilroy, um processo de interpenetração das culturas marcado pela

queda da noção moderna de Estado nacional. Esse entendimento é favorecido já por um segundo elemento da estética da diáspora, o da fluidez cultural no Atlântico negro:

Hoje, estas difíceis questões podem ser abordadas num nível diferente: um nível que não coincida com os padrões ultrapassados de uma história meramente nacional. Os problemas políticos que repousam aqui não devem ser entendidos apenas como dificuldades transientes no trabalho de edificação de uma cultura nacional coesa, ou seja, como aspectos contingentes de uma hegemonia fechada, ou mais tecnicamente, como obstáculos removíveis pelas mãos satisfeitas tanto de uma homogeneidade controlada como de um pluralismo habitável. Eles fornecem recursos para que se escrevam histórias ainda não escritas nem pensadas, sobre uma transcultura negra. Como tentei demonstrar, esta abordagem cosmopolita nos leva necessariamente não só à terra, onde encontramos o solo especial no qual se diz que as culturas nacionais têm suas raízes, mas ao mar e à vida marítima, que se movimenta e que se cruza o oceano Atlântico, fazendo surgir culturas planetárias mais fluidas e menos fixas (GILROY, 1993, p.15).

O hibridismo e a fluidez são complementares na formação das matrizes estéticas do Atlântico negro. No samba de roda, a fluidez que se estendeu do Rio Paraguaçu à Baía de todos os Santos, das águas do Recôncavo ao Atlântico, foi a maneira de chegada de suas matrizes africanas e portuguesas; e o hibridismo, no contexto da colonização, foi a maneira em que se deu a sua formação.

A idéia da fluidez, de fluxo livre, de movimento contínuo e sem barreiras não anula de modo algum a consciência da violência contida no processo de colonização. No entanto, segundo Gilroy (1993), é o estudo do Atlântico negro, de suas contra-histórias e do racismo fortemente presente nele que pode conduzir a uma mudança na hegemonia cultural de modo a valorizar o que até então foi negligenciado.

O Recôncavo, em especial a região de Cachoeira, é entendido nesse contexto como um lugar de referência do Atlântico negro, como um dos pontos destacados no mapa da diáspora africana. Ele representa um lugar de encontro de matrizes e de mistura entre elas, seja a africana, a portuguesa ou a indígena. A “encruzilhada” é a imagem e o conceito utilizados para compreender esse encontro e o conseqüente hibridismo, no sentido explicado por Martins, L. (2002):

A cultura negra é o lugar das encruzilhadas. O tecido cultural brasileiro, por exemplo, deriva-se dos cruzamentos de diferentes culturas e sistemas simbólicos, africanos, europeus, indígenas e, mais recentemente, orientais. Desses processos de cruzamentos transnacionais, multiétnicos e multilingüísticos, variadas formações vernaculares emergem, algumas vestindo novas faces, outras mimetizando, com sutis diferenças, estilos antigos. (...) A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual

oferece-nos a possibilidade de interpenetração do transito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e trans culturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim (MARTINS, L. 2002, p. 73).

A partir do conceito de “encruzilhada”, posso dizer que o samba de roda é um híbrido resultante desse processo de entrecruzamento cultural. Ele é uma matriz filha da diáspora, parida numa das encruzilhadas do Atlântico negro e, por sua vez, mãe de muitos filhos, que juntos formam a família e a diversidade da cultura brasileira. É nesse conjunto de encruzilhadas, misturas e hibridismos que se constitui a estética da diáspora africana no Brasil.

Cachoeira e São Félix, cidades localizadas no coração do Recôncavo, formam pelo seu contexto histórico, étnico-cultural e pela sua própria localização geográfica, um exemplo de encruzilhada. O rio Paraguaçu que divide as duas cidades unidas pela ponte D. Pedro II e que tem o seu curso em direção à Bahia de Todos os Santos perpendicular à direção da ponte, constrói a imagem do entrecruzamento simbólico dessas duas cidades.



São Félix e Cachoeira. Rio Paraguaçu e Ponte D. Pedro II.  
Foto: Daniela Amoroso, 2008.

Em Hall (2006), a noção de estética na diáspora se baseia em estudos de Kobena Mercer sobre as mudanças na estética negra no cinema americano e está associada a uma lógica cultural, na qual o hibridismo implica em um processo de apropriação das diferenças entre as matrizes em questão, naquilo que ele denominou de “fazer sentido na tradução”:

Numa gama inteira de formas culturais, há uma poderosa dinâmica sincrética que se apropria criticamente de elementos dos códigos mestres das culturas dominantes e os “criouliza”, desarticulando certos signos e rearticulando de outra forma seu significado simbólico. A força subversiva dessa tendência hibridizante fica mais aparente no nível da própria linguagem (incluindo a linguagem visual) onde o crioulo, o *patois* e o inglês negro desestabilizam e carnavalizam o domínio linguístico do inglês- a língua nação- através de inflexões estratégicas, novos índices de valor e outros movimentos performativos nos códigos semântico, sintático e léxico (MERCER, 1994, p. 63).

Apesar de tratar da cultura e da realidade do Caribe, os elementos destacados por Hall (2006) são bastante compreensíveis na cultura do Recôncavo e estão de acordo com a antropologia brasileira, como as obras de Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro, principalmente com relação ao hibridismo. No papel da índia que festeja a chegada do português e com ele tem filhos cuja identidade não é nem indígena e nem portuguesa, ou quando meninos filhos de senhores com escravas são criados dentro da casa grande, sem ter o *status* de filho do senhor, mas sem serem confinados nas senzalas, a mistura, o hibridismo e a impureza já estão fortemente revelados. A terra dos “brasis”, onde no início da colonização prevalecia a terra dos “ninguéns”, marca uma noção conflituosa de identidade.

Ao tratar da estética na diáspora, Hall (2006) associa os processos de adaptação, apropriação e deslizamentos dos significados ocorridos em momentos de contato entre matrizes diferentes à noção de impureza. Hibridismo, mistura e impureza são os elementos significativos da estética da diáspora, pois “o hibridismo, a impureza, a mistura, a transformação que vem de novas e inusitadas combinações dos seres humanos, culturas, idéias, políticas, filmes, canções é como a novidade entra no mundo” (HALL, 2006, p. 34).

A estética da diáspora está, dessa forma, relacionada com as questões de identidade, oralidade e musicalidade. Sobre a identidade dos povos que saíram da África e se resignificaram fora dela, cito Gilroy (1993):

As culturas do Atlântico negro criaram veículos de consolação através da mediação do sofrimento. Elas especificam formas estéticas e contra estéticas e uma distinta dramaturgia da recordação que caracteristicamente separam a genealogia da geografia, e o ato de lidar com o de pertencer. Tais culturas da

consolação são significativas em si mesmas, mas também estão carregadas e contrapostas a uma sombra: a consciência oculta e dissidente de um mundo transfigurado que tem sido ritual e sistematicamente conjurado por pessoas que agem em conjunto e se abastecem com a energia fornecida por uma comunidade mais substantivamente democrática do que a raça jamais permitira existir (GILROY, 1993, p. 13).

A idéia de veículos de consolação que se manifestam em formas estéticas abre uma perspectiva de compreensão das formas culturais negro-africanas no Novo Mundo de um ponto de vista não eurocêntrico. Perspectiva essa que me permite entender o samba de roda do Recôncavo como um desses veículos de consolação. Um veículo de consolação festivo e lúdico, eu diria, e já bastante transformado pela realidade daquela região. Derivado dos batuques, lundus e fados, o samba de roda pode ser entendido como uma segunda geração de veículos de consolação. Evita-se, assim, conectar a estética do samba de roda diretamente à África na tentação de evocar antecedentes originais. O samba é filho do Brasil com heranças africanas. A genealogia prevê o parentesco com a África, mas a geografia comprova adaptações, recriações e a revelação de outra identidade, uma identidade diaspórica.

A música negro-africana é o ponto máximo de integração entre os povos da diáspora no Atlântico negro, de acordo com Gilroy. A musicalidade é o que há de comum no Atlântico negro e o que permite, em tempos atuais, a afirmação da existência de outras modernidades que ficaram ocultas por processos de luta de poder, nos quais os negro-africanos e seus descendentes foram subjugados. A noção de formas culturais ocultas, mas não inexistentes na modernidade, define o que Gilroy (1993) chama de duplicidade, ou seja, as formas culturais negras possuem elementos que estão dentro e fora das normas estéticas que periodizam a modernidade. A oralidade e a musicalidade própria são, por exemplo, características fora das normas da modernidade.

Nesse contexto, a música contraria a idéia de que a língua e a literatura seriam formas dominantes da consciência humana: “o poder e o significado da música no âmbito do Atlântico negro têm crescido em proporção inversa ao limitado poder expressivo da língua” (Gilroy, 1993, p. 160). O autor, ao tratar da importância da oralidade como meio de comunicação entre os povos da diáspora, enfatiza que:

É importante lembrar que o acesso dos escravos à alfabetização era frequentemente negado sob pena de morte e apenas poucas oportunidades culturais eram oferecidas como sucedâneo para outras formas de autonomia individual negadas pela vida nas fazendas e nas senzalas. A música se torna vital no momento em que a indeterminação/polifonia linguística e semântica surgem em meio à prolongada batalha entre senhores e escravos. Esse conflito decididamente moderno foi resultado de circunstâncias em que a

língua perdeu parte de seu referencial e de sua relação privilegiada com os conceitos (GILROY, 1993, p. 160).

A música adquire então um papel central na comunicação das culturas do Atlântico negro, de acordo com Gilroy, que parte de estudos sobre os corais norte-americanos e ingleses, os quais se transformaram em fenômenos musicais, como o *Jubilee Singers*, por exemplo. Esse entendimento possibilitou refletir, sob diferentes parâmetros, mas seguindo o mesmo princípio da diáspora negra, o sujeito de estudo desta tese – o samba de roda de Cachoeira e São Félix. Cabe grifar mais uma vez que o samba de roda não pode ser definido somente como um gênero musical, ele não se reduz a elementos musicais. O samba de roda representa um conjunto de comportamentos humanos, espetaculares pela própria natureza da expressão que ele é; e um dos elementos representativos dessa expressão é a música em complementação à dança, ao canto, às comidas, aos lugares, às vestimentas etc.

Uma das características estéticas relevantes da música negra, segundo esse autor, são as antifonias:

A antifonia (chamado e resposta) é a principal característica formal dessas tradições musicais. Ela passou a ser vista como uma ponte para outros modos de expressão cultural, fornecendo, juntamente com a improvisação, montagem e dramaturgia, as chaves hermenêuticas para o sortimento de práticas artísticas negras (GILROY, 1993, p. 167).

Entendo que essa característica estética – a antifonia – está claramente presente na expressão musical do samba de roda, no corrido e nas chulas, como também está presente em outras expressões como a capoeira, o jongo, o samba de partido alto etc. No que se refere ao samba de roda, a resposta do coro é a marca da participação de todos que estão na roda, acompanhado quase sempre pelo ritmo da palma de mão. A antifonia implica em participação de duas ou mais pessoas em comunidade e sempre em coletividade.

De acordo com Gilroy (1993):

Os diálogos intensos e muitas vezes amargos que acionam o movimento das artes negras oferecem um pequeno lembrete de que há um momento democrático, comunitário, sacralizado no uso de antífonas<sup>12</sup> que simboliza e antecipa (mas não garante) relações sociais novas, de não-dominação. As fronteiras entre o eu e o outro são borradas, e formas especiais de prazer são criadas em decorrência dos encontros e das conversas que são estabelecidas entre um eu social fraturado, incompleto e inacabado e os outros. A antífona é a estrutura que abriga esses encontros essenciais (GILROY, 1993, p. 168).

<sup>12</sup> “Do grego antiphona, 'som em resposta'. Termo que deu origem à palavra anthem (na Inglaterra do século XVI), versículo cantado antes e depois do Salmo, com repostas do coro, dividido em dois” (Gilroy, 1993, p. 168).

A partir dessa noção da quebra de fronteiras entre o eu e o outro proporcionada pela música antífona, na qual quem canta a pergunta se complementa a quem canta a resposta, ou na qual o coro é a participação democrática de todos os presentes no momento da expressão, acrescento a importância do corpo. A roda representa um espaço, fechado ou aberto, dentro do qual o corpo quebra a fronteira entre o eu e o outro a partir da resposta corporal através da dança. O princípio da antifonia está também na pergunta e resposta do movimento das sambadeiras que dançam no repenicado da viola. Esse assunto e a ideia de comunicação do corpo que dança no samba de roda serão aprofundados no próximo capítulo, dedicado à estética do samba de roda.

O autor cita o exemplo do jazz, no qual um instrumentista deixa o solo para o outro, acontecendo uma espécie de desafio e de comunicação entre eles. Essa comunicação não pode ser mais evidente no samba chula quando se tem o relativo, ou no samba corrido quando o coro responde com o refrão. E não se pode deixar de enfatizar também o momento quando uma sambadeira entra na roda, a viola repica e ela responde no jeito de dançar, onde se vê a reação dos tocadores. A antífona é, desse modo, um elemento estético presente e visível no samba de roda. A música antifônica, como enfatizado, inclui a resposta que vem do corpo na forma de dança.

Para Gilroy, o papel do corpo como fator distintivo das culturas do Atlântico negro é um desdobramento do elemento da oralidade, no qual a expressão corporal é elemento notável:

Não é nada novo declarar que para nós a música, o gesto e a dança são formas de comunicação, com a mesma importância que o dom do discurso. Foi assim que inicialmente conseguimos emergir da *plantation*: a forma estética em nossas culturas deve ser moldada a partir dessas estruturas orais (GLISSANT apud GILROY, 1993, p.162).

Gilroy destaca a importância do que ele chama de “tradições de *performance*” que caracterizam a produção e a recepção da música da diáspora. Essas tradições, que têm no corpo enquanto *performance* o seu ponto chave na diferenciação em relação às outras culturas, possuem ainda, de acordo com Gilroy (1993, p. 163), “origens complexas e múltiplas na mistura de formas culturais africanas e outras às vezes referidas como crioulização”.

Ainda que o autor trate do contexto norte-americano com relação à metrópole inglesa, a compreensão do papel central do corpo na diáspora é bastante útil quando penso no



entendimento desse corpo numa expressão brasileira da diáspora como o samba de roda. O corpo do samba de roda é o local da tradição herdada da colonização e das transformações vividas na região do Recôncavo baiano.

O corpo é o local da memória e a sua expressão, no que se refere ao samba de roda, dá-se muitas vezes num espaço determinado: a roda. A roda, no contexto da diáspora, apresenta-se como um espaço de compreensão e transformação de uma identidade deslocada, longe de sua origem, compartilhada entre aqueles que se identificam. Penso na roda da capoeira, penso na roda do samba de roda e na roda do jongo. Em meio à estranheza e ao distanciamento geográfico causado pela diáspora africana, a roda, enquanto espaço íntimo e comum, dentro do qual todos são iguais, representa o lócus de uma reinvenção baseada em memórias expressas através do corpo.

O corpo, a musicalidade, o espaço, a antifonia são elementos da estética na diáspora que pude encontrar no samba de roda, de maneiras já explicitadas acima. Como complemento à antifonia musical, acrescentei o corpo que dança em comunicação com a viola e em comunicação com outros corpos.

Nesse sentido, no capítulo a seguir, proponho um olhar afinado para as expressões culturais brasileiras, nas quais sobressaem novas qualidades estéticas, muitas vezes derivadas de uma estética geral, outras vezes específicas de cada uma dessas expressões.

### 3 COMPOSIÇÃO ESTÉTICA DO SAMBA DE RODA: CONTINUIDADES E PARTICULARIDADES

No capítulo anterior, os conceitos-chave de diáspora africana, Atlântico negro, modernidade, encruzilhada, matriz estética e estética diaspórica foram apresentados. A partir de tais conceitos, esse capítulo propõe a compreensão dos elementos dessa estética nas expressões baianas, em especial, no samba de roda. O samba de roda brilha como um exemplo privilegiado da proposição de uma estética brasileira no contexto da diáspora. Sem a intenção de diferenciar ou comparar uma determinada estética à outra, o objetivo neste momento é o de valorizar a diversidade. E ainda, se o samba de roda é uma matriz estética brasileira e híbrida como já tratado no capítulo anterior, é compreensível que novos elementos estéticos, sejam eles continuidades africanas, indígenas ou portuguesas, somem-se e transformem-se constituindo uma composição estética brasileira.

O capítulo também apresenta e analisa duas das particularidades do samba de roda: o seu caráter de festa e o seu reconhecimento enquanto Patrimônio Cultural Imaterial. Essas duas particularidades ilustram as relações complexas entre a estética e os contextos culturais.

#### 3.1 O PASSADO E O FUTURO SE REVELAM NA ESTÉTICA DO CORPO.

Falar sobre estética neste trabalho é abordar a noção do “belo” (daquilo que se sente e se considera como belo) de acordo com a contextualização defendida pela etnocologia<sup>13</sup> e segundo parâmetros não eurocêtricos de descrição dessa estética. As obras consultadas para o desenvolvimento e fundamentação teórica deste item foram: “Capoeira Angola: Cultura Popular e o Jogo de Saberes na Roda”, de Pedro Abib (2005), na qual o autor trata da estética e do *ethos* da roda da capoeira angola, duas noções importantes para a compreensão do conjunto de comportamentos adquiridos, desenvolvidos e transformados no samba de roda; “A Dança de Yemanjá Ogunté sob a Perspectiva Estética do Corpo”, de Suzana Martins (2008), na qual pude referenciar descrições da dança sob um ponto de vista da estética negra no candomblé; “Cultura Negra en el Cono Sur: Representaciones en Conflicto”, de Alejandro Frigerio (2000), que, ao tratar de expressões culturais da diáspora no Cone Sul, mais

<sup>13</sup> A etnocologia é um campo do conhecimento recente, reconhecida enquanto disciplina acadêmica e que propõe uma abordagem diferenciada dos comportamentos humanos espetaculares organizados. Em geral, a diferenciação está no ponto de vista estético dado a cada objeto dessa disciplina. A análise do próprio samba de roda de acordo com a metodologia e com os conceitos da etnocologia vem sendo feita durante toda a tese e será aprofundada no quarto capítulo.

precisamente, Argentina, Uruguai e Brasil, constrói um olhar estético diferenciado sobre diáspora africana; “Samba, o dono do Corpo”, de Muniz Sodré (1983), que reafirma o movimento do corpo que dança como elemento-chave da herança africana no Brasil, revelada muitas vezes no mimodrama do sexo; “Samba de Umbigada”, de Edison Carneiro (1961), um dos estudos mais antigos sobre a umbigada, elemento estético vivo na dança do samba de roda; “Corpo e Ancestralidade: uma Proposta Pluricultural de Dança – Arte – Educação”, de Inaicyrá Falcão dos Santos (2002); e “Estética Performática e Cotidiano”, de Armindo Bião (1996).

A estética na diáspora ou estética diaspórica, como Gilroy (1993) e Hall (2001) sugerem, foi abordada anteriormente no sentido de apresentar os elementos estéticos da cultura negra na diáspora. Entendo que tais elementos são identificados como constitutivos da estética geral da cultura do Atlântico negro, e que, em complementação a essa estética geral, deve-se acrescentar as particularidades de cada expressão, ou seja, os subconjuntos de elementos estéticos. Nesse sentido, o samba de roda, do ponto de vista da estética, será entendido a seguir como um exemplo concreto da cultura negra da diáspora.

Como já foi explicitado algumas vezes neste trabalho, os elementos estéticos presentes no samba de roda podem ser exemplificados através da musicalidade, da dança, da indumentária e do espaço quase sempre em forma de roda. E, em cada um desses elementos, ao descrevê-los em detalhe, é possível encontrar ressonâncias dos elementos da estética geral da diáspora africana. Dessa forma, insisto que o leitor tenha enquanto memória de referência um modelo de dinâmica e organização do samba de roda, mesmo sabendo-se da limitação que essa modelização causa, com o objetivo de favorecer apenas um ponto de partida da compreensão, e de modo algum o esgotamento de questionamentos e reflexões.

Seja o modelo do samba de roda assim definido: o espaço é a roda, fechada e composta por sambadeiras e por tocadores. As sambadeiras se posicionam de frente para o centro da roda, posicionando-se uma ao lado da outra. Os tocadores se organizam agrupando os instrumentos de harmonia e melodia – viola, violão e cavaquinho –, os pandeiros – três ou quatro –, e os instrumentos de percussão – timba, timbau, surdo, triângulo, tabuinha. O ritmo tocado pode ser o barravento ou corrido, sendo que o que diferencia os dois é a levada mais lenta no barravento e a mais rápida no corrido. Com relação à dinâmica desses dois estilos – o barravento e o corrido –, pode-se dizer que o barravento se aproxima da chula santamarense, pois as sambadeiras devem sambar uma de cada vez dentro da roda e somente quando a parte cantada termina, ou seja, ao som da viola. Enquanto os cantores gritam a chula ou o barravento, as sambadeiras não devem sambar. Quando eles terminam e a viola sobressai

em relação aos outros instrumentos, uma sambadeira de cada vez deve correr a roda e sambar. Assim, sucessivamente, todas devem entrar na roda. O momento de troca de sambadeiras, ou seja, quando uma sai da roda para a outra entrar, é marcado por um movimento bastante tradicional no samba de roda – a umbigada. O movimento da dança deve ser o passo do miudinho<sup>14</sup>, com suas variações, sempre comandadas pelos pés e pelo som da viola. No corrido, a exigência da individualidade não existe, podem sambar dois ou mais dentro da roda. Além disso, não é obrigatório esperar o solo da viola, com as sambadeiras e sambadores podendo entrar na roda aleatoriamente, muitas vezes após a chamada sinalizada pela umbigada, pela simulação da rasteira, ou até mesmo por um pequeno toque com o cotovelo.

Tendo-se como referência essa breve descrição-modelo, entendo que elementos estéticos possam ser exemplificados e compreendidos mais facilmente. A investigação e a compreensão de elementos estéticos do samba de roda se inserem nos estudos da cultura da diáspora e estão de acordo, principalmente, com a noção de matrizes estéticas desenvolvida na etnocenologia. Essa abordagem prevê na cena espetacular revelações de “modos de fazer” que foram transmitidos oralmente de geração em geração. A estética é entendida, assim, não como um campo de geração de estereótipos – ou de tipos, danças e corpos exóticos –, mas de elementos reveladores dos saberes e sentidos compartilhados numa região específica, como o Recôncavo baiano.

São esses saberes e sentidos compartilhados que entendo ser a “gramática cultural similar” da qual trata Frigerio (2000), e que consiste em um conjunto de traços similares que caracterizam um mesmo estilo de *performance* presente em diferentes gêneros de expressões da cultura negra. Frigerio insinua, embora não discuta, a diferença entre formas estéticas e valores socioculturais enfatizando que a compreensão da expressão cultural se dá pelo entendimento dos valores socioculturais, e não através das formas dessa expressão. A desvalorização dos fatos estéticos concretos enquanto caminho de compreensão da expressão cultural não é admitida neste trabalho, pois entendo que esses mesmos elementos da estética revelam sentidos e saberes, nem sempre ao primeiro olhar do observador, mas ao pesquisador que se utiliza, por exemplo, da metodologia da contextualização de seu objeto.

Assim, entendo que modos de dançar, de cantar, de se expressar revelam questões de identidade que foram transformadas pelos contextos e impressas no corpo, que é o local dos sentidos e de formação dos valores. O corpo é entendido como lugar central de formação da identidade.

---

<sup>14</sup> Passo básico do samba de roda, no qual, os pés realizam um movimento “arrastado” e pequeno para trás e para frente e sem tirar a planta dos pés do chão. A análise do movimento do “miudinho” será feita no próximo capítulo, na descrição da dança do samba de roda.

Feita essa ressalva, utilizo a noção de “gramática cultural similar” para compreender as noções estéticas da cultura negra no Cone Sul, sendo coerente com a terminologia desse autor, ou no Atlântico Sul, como prefiro denominar essa região. Na investigação dessa gramática, entendida como as similaridades entre as formas culturais e entre os valores ali contidos, ou como as continuidades dos modos de fazer africanos na América, Frigerio (2000, p. 145) afirma que “a *performance* afroamericana é, segundo se propõe aqui, multidimensional, participativa, apresenta a ubiquidade com a vida cotidiana, é basicamente oral, ressalta o estilo individual de cada participante e cumpre nítidas funções sociais<sup>15</sup>” (tradução da autora).

As seis qualidades das expressões culturais negras na América, em especial no Cone Sul – Argentina, Uruguai e Brasil – serão traduzidas para o samba de roda, tendo-se consciência dos efeitos prejudiciais dessa tradução, já que, como alerta Bião (1996), o tradutor é inevitavelmente “um traidor”. Portanto, pretendo minimizar tais efeitos traidores através de bibliografias especializadas e em minha própria vivência no campo de pesquisa, pretendendo contribuir, dessa maneira, para uma leitura sensível e atenta dessa expressão.

A multidimensionalidade, primeira das seis qualidades, para Frigerio (2000), está relacionada à densidade da *performance*, entendida como o encontro no mesmo tempo e espaço de diversos níveis de expressão: a dança, a música, o canto, etc. Segundo o autor:

Uma das características principais, senão a principal, das artes negras é o seu caráter multidimensional, sua densidade da *performance*. É uma *performance* que acontece em vários níveis de uma vez, misturando gêneros que para os outros seriam diferentes e separados. Encontramos um claro exemplo disso na capoeira angola que é ao mesmo tempo luta, jogo, dança, música, canto, ritual, teatro e mímica. É a interpenetração, a fusão de todos esses elementos que fazem dela, uma forma artística única<sup>16</sup> (Frigerio, 2000, p. 146, tradução da autora).

A vivência do autor se deu no ambiente da capoeira, mais precisamente o da capoeira angola. O autor destaca a multidimensionalidade como uma característica da estética negra norte-americana. A densidade traduzida na fusão de elementos estéticos constitui a própria estética da capoeira, como esclarece Abib (2005), que faz suas as palavras de um dos maiores mestres angoleiros:

<sup>15</sup> Texto original: “la *performance* afroamericana es, según lo propondré aquí, multidimensional, participativa, ubicada en la vida cotidiana, básicamente conversacional, resalta el estilo individual de cada participante y cumple nítidas funciones sociales”.

<sup>16</sup> Texto original: “Una de las características principales, sino la principal, de las artes negras es su carácter multidimensional, su densidad de *performance*. Es una *performance* que ocurre en varios niveles a la vez, mezclando mezclando géneros que para nosotros serían diferentes y separados. Encontramos un claro ejemplo de esto en la capoeira tradicional (capoeira angola), que es a la vez una lucha, un juego, una danza, música, canto, ritual, teatro y mímica. Es la interpenetración, la fusión, de todos estos elementos lo que la hace una forma artística única”

Sobre a estética da capoeira angola, mestre Moraes (1997) afirma que esta se caracteriza por um código cênico, e o entendimento da atitude do ator da capoeira, o angoleiro, passa por isso. O angoleiro, segundo ele, não tem nenhuma intenção de tornar fácil para o observador, a interpretação de seus movimentos, mas sim, de exigir uma atenção especial para esse universo cênico da capoeira angola. Para Moraes, “a expressão da força criadora do capoeirista angoleiro atinge sua plenitude quando acontece a íntima fusão entre a expressão e a forma. E a capoeira angola não tem uma forma definida dentro do juízo estético objetivo, sua forma é o que eu chamaria de uma forma deformada” (Abib, 2005, p. 197).

A fusão entre a expressão e a forma, na capoeira angola, revela a densidade ou a multidimensionalidade presente nas expressões culturais afroamericanas. No samba de roda, a fusão se dá entre o canto, a música, o espaço e a dança criando o que entendo por atmosfera festiva. A multidimensionalidade, no entanto, é incorporada através do processo de aprendizagem, do contato do eu com o outro, da valorização da ancestralidade e, acima de tudo, a partir do que Martins (2008) chama de “fusão da arte com a vida e da vida com a arte”. Ambos, Frigerio (2000) e Martins (2008), partem dos estudos de Thompson<sup>17</sup> (1974) sobre a arte e a cultura africanas do Centro e do Oeste da África. Enquanto Frigerio (2000) está preocupado com as qualidades estéticas comuns às expressões afroamericanas e tem como ponto central de análise a capoeira angola, Martins (2008) direciona seus estudos para a dança do candomblé, especificamente a dança de Yemanjá Ogunté, focalizando sua análise estética no corpo. Segundo a autora:

[...] Thompson afirma que os negros das regiões Centro e Oeste da África lidam de maneira integral com expressões artísticas, como união de formas, conteúdos, cores, movimentos e texturas. Ele explica que a palavra “dança” não se restringe somente ao movimento do corpo humano, também se relaciona com outros contextos artísticos, representada na forma de objetos e coisas, garantindo a autonomia da arte, intensificando a sobrevivência da imagem incorporada em qualquer trabalho artístico. Ou seja, o movimento e o mover-se são elementos estéticos inseridos em qualquer atividade artística desses povos que, assim, nos apresentam uma história da arte diferente, definida pela fusão do movimento na escultura, nos tecidos e em outras formas de expressão artística, dando-lhes vitalidade, qualidade, volume e variadas texturas (MARTINS, S. 2008, p. 126).

Dessa maneira, o olhar para expressões da cultura negra no Brasil, na América ou no Atlântico negro como um todo, deve atentar para a não separação entre música, dança, indumentária, escultura, objetos e coisas. E o samba de roda se insere no conjunto dessas expressões que, como a capoeira angola e o próprio candomblé, salvo sua especificidade de

<sup>17</sup> Thompson, Robert Farris. African Art and motion: Icon and act. Los Angeles: University of California, 1974.

religião, revelam uma maneira distinta de se entender a arte. Dessa maneira, o argumento de Gilroy (2000) em favor das contramodernidades ocultas na modernidade pode ser reforçado. O caráter holístico da cultura africana é um elemento moderno nas culturas do Atlântico negro em convivência com as especializações propostas pela modernidade ocidental.

Dentro desse contexto de configuração diferenciada dos parâmetros de entendimento das expressões culturais afroamericanas, o samba de roda representa lócus privilegiado de estudo. Retomando o modelo simplificado do samba de roda apresentado anteriormente, as sambadeiras, os tocadores, a roda, o miudinho, as palmas de mão, os pandeiros, a viola, a indumentária, as canções, as letras, o lugar onde ele se dá, a comida preparada para cada ocasião, são elementos indissociáveis para a compreensão daquilo que o samba de roda é. A multidimensionalidade pode ser claramente percebida no samba de roda como Waddey<sup>18</sup> (1980) o fez ao falar da importância da viola em um de seus ensaios:

Na Bahia, tanto no sertão como, de maneira particular no Recôncavo, a viola acompanha a dança e o canto. O violeiro não só fornece um fundo rítmico aos que dançam, como é encorajado a desafiá-los a acompanhar com os pés a destreza rítmica dos dedos do executante [...] A exatidão é essencial na complexa interação entre as violas, os outros instrumentos e quem dança ou canta. Este complexo e preciso relacionamento, mais a necessidade de uma conveniente e bem estruturada variedade musical, caracterizados pela maneira de combinar violas de diferentes tamanhos, afinações e toques, proporciona um verdadeiro ideal de conjunto que funciona na prática e se articula na teoria tradicional oral, parte dela aforismática, parte racional (WADDEY In Dossiê IPHAN, 2006, p. 106).

O papel da viola e dos diálogos entre a dança e a música me permite afirmar que a multidimensionalidade está presente no samba de roda. Mas seriam inúmeros outros exemplos dessas relações entre os elementos estéticos; por exemplo, a maneira como uma sambadeira executa o passo do miudinho interfere diretamente no balanço da saia e das anáguas que ela veste. Esse conjunto do miudinho e as saias formam um subconjunto estético, que somado ao diálogo do miudinho e da execução do samba nos pés com a viola que repica permitem uma noção sensível do que seja a dança do samba de roda. Os aspectos relacionados à dança, especificamente, serão aprofundados no capítulo seguinte.

A segunda característica marcante da *performance* afroamericana, segundo Frigerio (2000), é a sua qualidade participativa, na qual não existe separação entre os participantes e o

<sup>18</sup> Ralph Waddey, entre 1980 e 1981, escreveu e publicou dois ensaios pioneiros sobre o samba de roda do Recôncavo, em especial, sobre a chula da região de Santo Amaro. Ambos os ensaios foram traduzidos e republicados no Dossiê do Samba de Roda do Recôncavo Baiano, em 2006, cuja elaboração foi coordenada por Carlos Sandroni e cuja equipe de trabalho contou, entre outros pesquisadores, como Suzana Martins, professora orientadora dessa tese, no que se referiu às análises e reflexões sobre a dança no samba de roda.

público. As expressões culturais são, segundo o autor, espontâneas e inclusivas, no sentido de que os participantes da roda, mesmo que não entrem, participam batendo palmas ou respondendo com a voz em coro:

Da mesma maneira em que, nas culturas afroamericanas, não há separação entre o que para nós seriam formas artísticas distintas, tampouco existe uma distinção tão rígida entre os *performers* e o público como há na cultura ocidental. A platéia em geral participa, seja cantando ou batendo palmas, mesmo no caso das religiões, nas quais, a iniciação ritual constitui uma linha separatória entre quem pode desempenhar determinados papéis e quem não pode. No caso das manifestações profanas, a demarcação será menos rígida ainda e estará mais relacionada com a competência e o desempenho <sup>19</sup> (FRIGERIO, 2000, p. 148, tradução da autora).

Essa característica quando pensada para o samba de roda deve ser analisada com cuidado. Dois pontos merecem ser destacados a partir da proposição do autor. O primeiro diz respeito à noção de não separação entre os participantes e o público. No samba de roda, pode presenciar situações de extrema espontaneidade, nas quais todos os presentes eram ao mesmo tempo participantes e público, respondendo ao coro e batendo palmas, e entrando na roda para sambar. Ficou evidente que tocar os instrumentos ou sambar demoradamente como uma sambadeira eram habilidades exclusivas de quem pertencia àquele grupo. Nesse sentido, a idéia de competência que o autor coloca como sendo o limite da participação pode ser considerada, mas não é somente o “saber tocar” que permite que todos os participantes que saibam tocar, toquem efetivamente. Além disso, gostaria de lembrar que existem situações quando o público é definitivamente platéia, como no caso de apresentações dos grupos de samba de roda em palcos, em eventos em cidades diferentes etc.

Durante a pesquisa de campo e a partir dos métodos utilizados nessa imersão – vivências, entrevistas, registros – pude perceber a importância que o samba de roda tem, de fato, na vida cultural de São Félix e Cachoeira. A maioria das festas e comemorações, pequenas e grandes, conta com a apresentação de, pelo menos, um grupo de samba de roda. Trata-se de momentos festivos, de alegria, de dança, de música e de descontração. O samba de roda revela-se, dessa maneira, como um elemento aglutinador das pessoas em torno da festa.

---

<sup>19</sup> Texto original: “Da misma forma en que no hay una rígida separación en las culturas afroamericanas entre lo que para nosotros serian distintas formas artísticas, tampoco existe una distinción tan rígida como en la cultura occidental entre los *performers* y el público. La audiencia por lo general participa, ya sea alentando, batiendo palmas o cantando, aun en el caso de las religiones, donde la iniciación ritual constituye una línea demarcatoria más rígida entre quienes pueden cumplir determinados roles y quienes no. En el caso de manifestaciones profanas, la demarcación será menos rígida aun, y estará más relacionada con la competencia en el desempeño”.



Nesse sentido, entendo que a terminologia dualista sagrado/profano, utilizada por Frigerio, não se adequa ao samba de roda que é, substancialmente, festivo. O termo “profano” assume o sentido pejorativo de sacrilégio ao qual o samba de roda não se refere. A dupla religioso/festivo não implica em dualidade e revela-se, assim, significativa quando se trata das expressões culturais negro-africanas no Brasil, especialmente, na Bahia. O candomblé, por exemplo, apresenta o elemento festivo e o religioso em convivência, enquanto que o samba de roda é apenas festivo.

A terceira qualidade estética apontada por Frigerio é o que ele chama de ubiquidade da *performance* na vida cotidiana, ou seja, a qualidade performativa da vida cotidiana. Tanto Gilroy (1993) quanto Bião (2000) já apontaram a importância do gestual e da corporalidade na comunicação, seja da cultura negra como um todo, seja na matriz estética da comunicação marcadamente oral, na Bahia. No entanto, Frigerio sugere, a partir da relação entre o cotidiano e a corporalidade afroamericana, a diferenciação entre indivíduos que vivem o cotidiano da capoeira dos indivíduos que passam a praticar a capoeira aprendendo, como ponto de partida, a sua técnica corporal. Sobre a relação da prática com a vivência e com a experiência, o autor afirma que:

[...] A mesma densidade da *performance* que caracteriza a vida cotidiana se estende – ou se relaciona – às artes [...] também é necessário algo mais do que dominar a técnica corporal para se ter um desempenho correto numa roda de capoeira, num samba de roda ou quando se inicia uma rumba. Tem-se que dominar as regras que regem a interação da situação social onde acontece a *performance* e estar preparado para saber se comportar em vários níveis de uma só vez”<sup>20</sup> (FRIGERIO, 2000, p. 151, tradução da autora).

O depoimento do autor revela a relação de não-pertencimento do pesquisador ao seu campo ou objeto de estudo e o seu processo de identificação e a reflexão durante o aprendizado daquele que foi seu objeto, a capoeira angola. Ao refletir sobre o meu próprio processo de aprendizagem no samba de roda, percebi também que não basta o domínio da técnica corporal para apreendê-lo, assim como acontece também na capoeira. Não seria altivez demais de minha parte querer sambar como Bibi, que nasceu, cresceu e aprendeu a sambar ali naquela região onde o samba de roda faz parte da vida das pessoas?

<sup>20</sup> “[...] La misma densidad de la *performance* que caracteriza la vida cotidiana se extiende a – o se relaciona con – la de las artes [...] también es necesario algo más que dominar una técnica corporal para tener un desempeño correcto en una roda de *capoeira*, en un samba de roda o cuando se rompe un rumba. Hay que dominar las reglas que rigen la interacción de la situación social donde se efectúa la *performance*, y estar preparado para saber desempeñarse en varios niveles de esta a la vez”.

Porém, há pontos que parecem relevantes a ressaltar: o primeiro se refere à constatação de que mesmo que se domine a técnica corporal de determinada expressão, é a vivência do cotidiano no qual se insere tal expressão que vai dar sentido ao ato de sambar, no caso do samba de roda, e de jogar, no caso da capoeira; o segundo é que mesmo quando as regras (nem sempre objetivas) e a técnica estão compreendidas, o sentimento de “estar à vontade” depende do tempo de maturação da identificação e das relações do pesquisador/praticante com o seu campo de pesquisa. Recordo-me da entrevista com Maúça, filha de mãe Mariá Lameu, fundadora do grupo “Filhos do Varrestrada”, em São Félix, quando ela interrompeu a sua fala para me ensinar a perceber a hora de entrar e sair da roda, o momento de mudar de direção dentro da roda, a perceber, enfim, as sutilezas da dinâmica da dança do samba de roda. Em uma de minhas inúmeras tentativas de entender corporalmente o que eu via e ouvia, percebi que os pés comandam os movimentos, o ritmo e os passos, mas que ainda faltava o acompanhamento do meu corpo como um todo; sobre isso, ela me disse para mexer com o corpo todo e não ficar sambando como um “quiabo duro”, ou seja, somente com os pés. A imagem do “quiabo duro”, aquele que inclusive não serve para se comer, mudou meu registro, impulsionando-me a procurar outro, o de um corpo maleável, solto e livre.

Dessa maneira, compreender uma expressão cultural implica que ela seja entendida no cotidiano da vida, ou seja, é preciso estar sensível à memória coletiva e ao imaginário coletivo que ambienta tal expressão. A prática e a vivência do pesquisador ajudam na identificação e na compreensão mesmo que parcial daquilo que está naturalmente incorporado nos praticantes de cada expressão. A etnocologia propõe, no que concerne à metodologia, que as habilidades de cada pesquisador podem contribuir para o entendimento das complexidades estéticas de tais expressões, como indico detalhadamente no próximo capítulo.

Frigerio (2000) enumera, enquanto quarta qualidade estética das expressões culturais do Cone Sul, sete tipos de diálogos desenvolvidos durante o acontecimento de expressões culturais afroamericanas, os quais são denominados como “conversações durante a *performance*”: pergunta e resposta entre o solista e o coro; diálogo entre tambores; entre solista e o instrumental de cada expressão cultural; entre o dançarino e o tambor; entre o cantor solista e o tambor; entre os dançarinos; entre o cantor e o dançarino principal; entre o cantor e os dançarinos; e entre o cantor e os outros *performers*. Essa qualidade chamada de “conversações” pelo autor pode ser compreendida como mais uma variação do que Gilroy (1993) e Hall (2000) chamaram de antifonias e que já foram tratadas anteriormente enquanto características de uma estética geral da diáspora.

Cito uma passagem do texto de Frigerio, no qual ele traz à tona a questão do comportamento como fundamento para se apreender esses diferentes diálogos das expressões culturais:

Como exemplo disso, posso oferecer a minha experiência com aprendizagens afro-brasileiras fora desse país, na Argentina e nos Estados Unidos. Uma pessoa que pode ter aprendido a dançar o samba ou a jogar a capoeira fora do Brasil (que domine a técnica e os movimentos corporais) não necessariamente saberá se comportar ou manifestar uma *performance* satisfatória numa roda de samba ou de capoeira<sup>21</sup> (FRIGERIO, 2000, p. 156, tradução da autora).

O autor toca num ponto chave da compreensão de como se comportar nas diferentes expressões culturais brasileiras, seja no samba, seja na capoeira, ou em outras delas. Entendo que é no modo de se comportar, de como participar da roda que se revela a identidade daquele que é de fora, de dentro, novato ou mestre. Por exemplo, no samba de roda, as sambadeiras quando estão posicionadas na roda não demonstram o sentimento de timidez; todas querem e vão entrar na roda para sambar. Enquanto depoimento próprio, lembro de que, quando comecei a frequentar os ensaios dos grupos de samba de roda do Sr. Geninho (“Filhos do Varrestrada”) e do Nagô (“Filhos de Nagô”), tinha receio de entrar na roda, hesitava e esperava ser chamada por Bibi. Eu sabia que poderia entrar na roda e sambar do jeito que eu sabia, meio paulista, meio carioca, mas preferi partir do mais neutro possível para aprender o passo do miudinho da maneira que Bibi sambava. Quando chegava a minha casa, calçava um chinelo, colocava o CD de algum dos grupos e começava a sambar. Aos poucos, fui entendendo o movimento dos pés, para frente e para trás, sempre. O ensaio e a hesitação foram comportamentos reveladores da minha falta de intimidade com o samba de roda e da minha própria timidez diante de um lugar e de pessoas desconhecidas, apesar da relação que já tinha com o samba e que trazia na minha bagagem corporal, inclusive um “miudinho” distorcido ou deformado.

A compreensão de que não existe uma maneira certa ou errada de sambar, de que todos podem entrar na roda, da maneira diferente de sambar e, principalmente, todas as transformações causadas pela vivência no eixo Muritiba, São Felix e Cachoeira foram, aos poucos, dando-me segurança, liberdade, intimidade e prazer no samba. A multidimensionalidade que inter-relaciona os elementos da estética da cultura afroamericana,

<sup>21</sup> Texto original: “Como ejemplo de esto puedo brindar mi experiencia con aprendizajes de artes afrobrasileñas fuera de ese país, en Argentina o Estados Unidos. Una persona que puede haber aprendido a bailar *samba* o a *jogar capoeira* fuera de Brasil (que domine la técnica y los movimientos corporales) no necesariamente sabrá comportarse o brindar una *performance* satisfactoria en una roda de samba o de capoeira”.

segundo Frigerio, só pode ser incorporada através do contexto social e da vivência de diferentes situações nesse contexto. Entendo que a vivência permite a sensibilização necessária para a compreensão daquilo que, de fato, ainda não tinha sido descoberto no meu próprio corpo.

A noção do “estilo pessoal” impresso por cada praticante e o “papel de caráter social” que as expressões culturais assumem são, consecutivamente, as duas últimas qualidades que Frigerio (2000) atribui às expressões culturais negras do Cone Sul.

Além dos elementos trazidos por Frigerio (2000), outros ícones podem ser destacados na composição estética do samba de roda e de expressões brasileiras de influência africana. Noções de tempo e espaço, de ancestralidade e valorização do passado, a relação entre a síncopa e o movimento, o corpo, o improviso, a imitação, a repetição, a festividade e o êxtase, a noção de espetacularidade, a polirritmia e a roda são alguns exemplos desses elementos. Nos itens a seguir, proponho o entendimento desses elementos a partir de autores que analisaram esses elementos na capoeira, no candomblé e no samba de roda.

### **3.1.1 Ancestralidade, Tempo e Espaço.**

A noção de ancestralidade, no contexto da diáspora africana, é entendida como um princípio da cultura africana de valorização e de aprendizado através da experiência recontada de seus ancestrais. Entendo que o passado trazido para o presente interfere, inevitavelmente, na concepção do tempo que difere da concepção ocidental, marcada pela objetividade do relógio. A ancestralidade é um dos pilares da cosmologia do candomblé, religião de grande abrangência nas cidades de São Félix e Cachoeira, as quais possuem grande concentração de terreiros, conhecidos mundialmente como mantenedores da tradição religiosa africana no Brasil.

Entendo que a cosmovisão do candomblé está presente também no cotidiano dos moradores dessa região e, conseqüentemente, no samba de roda. A relação do samba de roda com o candomblé não é do domínio desta pesquisa, mas compreendo que o imaginário, os corpos, os “jeitos” dos sambadores e sambadeiras muitas vezes revelam alguma relação com a prática do candomblé, seja num passo cortado que se assemelha à dança do candomblé de caboclo, seja na indumentária das baianas, semelhantes às indumentárias dos terreiros, seja as letras dos sambas que se assemelham com as do samba de caboclo, seja a noção do tempo que

se altera. São esses elementos estéticos que chamam a minha atenção e que me permitem entender que:

Os terreiros Nagô não são apenas comunidades religiosas; a prática litúrgica é o fator aglutinante e transmissor de uma riquíssima tradição. O terreiro veicula e recria através de suas atividades [...] um patrimônio de mitos, letras, refrões. Em outras palavras, o terreiro é um núcleo e pólo de irradiação de todo um complexo sistema cultural do qual suas manifestações de expressão oral constituem um de seus elementos, que deve ser compreendido em função do todo (SANTOS apud FALCÃO, 2002, p. 39).

A ancestralidade, centro dos valores das tradições africanas e no contexto dos terreiros baianos, é entendida como uma reverência à vida no seu conjunto de passado, presente e futuro, de acordo com Martins (2008). A ancestralidade, ainda segundo essa mesma autora, está no corpo de quem dança, pois ao dançar se revive os ancestrais, verdadeiros criadores dos passos e danças. A dança é uma forma de reverenciamento das “divindades que significam o elo entre o passado e o presente, celebrando os ancestrais divinizados para dar continuidade à tradição religiosa” (MARTINS, 2008, p. 117).

Abib (2005, p. 187), ao tratar da ancestralidade na capoeira, destaca o papel do mestre, reconhecido por uma comunidade pela “sua capacidade de ser um elo transmissor dos saberes de seus antepassados”. Destaca também as ladainhas como forma de rememoração dos ancestrais nas rodas de capoeira angola e a importância de se reverenciar os ancestrais da árvore genealógica a que cada capoeirista pertence. Segundo ele:

A capoeira angola, ao buscar constantemente os vínculos com essa ancestralidade africana, e também com a ancestralidade que tem como referência os tempos da escravidão no Brasil, e, posteriormente, os tempos remotos da capoeira de rua, das desordens e vadiagens, busca estabelecer o elo entre o seu passado ancestral, o seu presente constituído e seu futuro enquanto possibilidade concreta de afirmação social, cultural e política (ABIB, 2005, p. 188).

Entendo que a capoeira angola encontra um diálogo entre os valores reverenciadores dos ancestrais e os diferentes contextos de repressão e marginalidade pelos quais ela passou. A lembrança dos ancestrais afirma a identidade dessa expressão. É como se os valores apreendidos no candomblé fossem reaplicados na vida e na roda da capoeira. Esse também não é o foco desta pesquisa, no entanto, revela concretamente os valores da tradição africana em diferentes contextos, trazidos para as diferentes expressões negro-africanas.

Para mim, essa apreensão dos valores foi bastante sentida durante a pesquisa de campo em São Félix e Cachoeira, na vida e no comportamento cotidianos, e efetivamente no samba

de roda. O respeito ao mais velho, ao puxador do samba, à sambadeira, seja Sr. Geninho, Sr. César, Mãe Mariá ou D. Dalva, me permitiu pensar na sobrevivência da valorização da ancestralidade no cotidiano, seja na religião, seja na festa.

A sensação de entrar no ritual das rodas, seja no candomblé, enquanto espectadora, seja na capoeira angola, enquanto praticante-aluna, seja no samba de roda, enquanto participante-pesquisadora, é a de que o tempo segundo a noção do relógio deixa de existir. O que passa a ser referência de tempo são os acontecimentos de cada roda, o início, o desenvolvimento e o fim. Essa sensação vivida e experienciada, mesmo que ingenuamente, levou-me a entender que o tempo é outro nas tradições africanas no Brasil.

Essa sensação primária parece-me acordar com a afirmação de Martins (2008, p. 151) de que “no cotidiano da casa de candomblé, o tempo também é controlado pela emoção dos acontecimentos, não é regido de maneira autoritária nem é racionalmente programado, mas é decisivo para que tudo ocorra segundo os fundamentos [...] sem o stress da vida moderna”.

No samba de roda não é diferente, o samba pode durar horas e o tempo não é sentido da mesma maneira que na linearidade do relógio. Um tempo e espaço unidos na duração de um determinado evento. É evidente que um grupo de samba de roda, quando no evento de apresentação em shows, festas, lavagens etc., está sujeito às imposições do controle cronológico do tempo. No entanto, os sambas espontâneos, ou seja, em ensaios, em aniversários, eventos sem obrigação de cumprir regras de contrato, a duração depende muito mais do entusiasmo e da alegria gerados na interação entre o grupo e o público sempre participativo do que do tempo cronometrado.

Como afirma Abib (2005), ao tratar do processo de aprendizagem na capoeira angola, o tempo passa a ser o tempo de cada evento e o que importa é o tempo disso ou daquilo. Essa concepção, segundo o autor, deriva do entendimento do tempo segundo a cultura banto:

Na concepção da cultura *bantu*, conforme Aléxis Kagame (1975), diferentemente da cultura ocidental, existe a unificação entre as categorias *espaço* e *tempo*. Para efeito de compreensão dessa lógica, o autor busca explicar que nessa cultura, o movimento de cada ser *existente*, executado em tal ponto e em tal instante, é individualizado e distinguido dos precedentes e dos seguintes, justamente por haver nesse processo, uma combinação entre o tempo e o espaço. Ou seja, esse movimento individualizado se torna uma entidade única; ele não só não se realizou no passado, como também nunca se realizará no futuro. Ele é único no conjunto dos movimentos possíveis e imagináveis. O mesmo *existente* nunca repetirá um movimento análogo no mesmo ponto do espaço; será sempre um outro, pois o instante do precedente nunca se reproduz, como também nunca se repetiu anteriormente. Ai está, para o autor, no nível do pensamento profundo, a justificação última da unificação do lugar e do tempo na cultura *bantu* (ABIB, 2005, p. 184).

Dessa maneira, o tempo, espaço e a ancestralidade se relacionam de modo que a valorização do passado permita a transformação no presente, num tempo que se diferencia da concepção ocidental. Nada impede que se abandone uma festa de terreiro, ou uma roda de capoeira angola ou mesmo um samba de roda no meio do percurso, no entanto, a compreensão e o “presenciar” das situações, as mais diversas possíveis, serão completas quando por diversas vezes se fizer presente e acompanhar todo o evento. O tempo é o lugar da experiência e deixar-se invadir por um outro tempo, que não é o seu, faz parte do renascer que o processo de aprendizagem provoca em tais situações.

### **3.1.2 Síncopa, improviso, corpo e movimento.**

Sodré (1998) entende o movimento no samba enquanto a resposta do corpo ao som faltante característico da estrutura rítmica negra no Brasil: a síncopa. A síncopa está associada, segundo o autor, ao sistema nagô de interação corpo, som e voz:

No sistema nagô, o som equivale ao terceiro elemento de um processo desencadeado sempre por pares de elementos genitores – seja a mão batendo no atabaque, seja o ar repercutindo nas cordas vocais. E o som da voz humana, a palavra, explica Juana Elbein dos Santos, é conduzida por Exu, um princípio dinâmico do sistema, “nascido da interação de genitores masculinos e femininos”. Por sua vez; o axé, que confere significação aos elementos do sistema, se deixa conduzir pelas palavras e pelo som ritualizado. Junto com as palavras; junto com o som, deve dar-se a presença concreta de um corpo humano, capaz de falar e ouvir, dar e receber, num movimento sempre reversível (SODRÉ, 1998, p. 67).

O sistema do qual fala Sodré apresenta o fundamento das expressões da cultura negra, ou seja, o princípio de concepção dessas expressões e que resulta, conseqüentemente, mesmo que sem o caráter religioso, no conjunto de elementos estéticos que as caracterizam como “aparentadas”. O samba, especificamente dentro de sua família, tem a síncopa como elemento comum. E novamente destaco Sodré (1993), que trata da síncopa não apenas como uma estrutura rítmica diferenciada, mas como um elemento resultante da concepção negra no contexto da diáspora:

A insistência da síncopa, sua natureza interativa constituem um índice de uma diferença – entre dois modos de significar musicalmente o tempo, entre a constância da divisão rítmica africana e a necessária mobilidade para acolher as variadas influências brancas. Entre o tempo fraco e o forte, irrompe a mobilização do corpo, mas também o apelo a uma volta

impossível, ao que de essencial se perdeu com a diáspora negra. Fraco e forte: os dois tempos em contraste são os elementos genitores desse som, também transportados por um terceiro termo, aquela “terceira pessoa” que canta no blues ou samba – Exu Bara, o dono do corpo (SODRÉ, 1998, p.67).

Sobre o improviso, Abib (2005) destaca a importância da individualidade no processo de aprendizagem e de criatividade na capoeira angola:

Uma frase do mestre Pastinha que ficou famosa, foi aquela que diz: “cada qual é cada qual, e ninguém joga do meu jeito”. Nessa singular sabedoria, expressa-se uma das características mais importantes da capoeira angola, em que o processo de aprendizagem revela um profundo respeito pela individualidade de cada aprendiz; na qual o “belo” e o “feio” se confundem, numa estética do improviso, do instantâneo, da dissimulação, e na qual a criatividade de cada capoeira se manifesta de forma plena e em profunda sintonia com a atmosfera propiciada pelos elementos rituais presentes na roda, mas também com a experiência e a subjetividade de cada um demarcando cada jogo como um singular momento de ver, observar e aprender (ABIB, 2005, p. 200).

Nesse ínterim, um paralelo entre a noção de improviso em Abib (2005) e a noção de “estilo pessoal”, destacado por Frigerio (2000) pode ser realizado. Ambos concordam com a abertura da expressão cultural para impressões de personalidades e de individualidades. Ora, nada mais revelador da personalidade do que o jogo no qual diversas situações são criadas e no qual a dissimulação dependerá da experiência do jogador e de um eventual talento cênico.

O improviso no samba de roda acontece também dentro da roda, quando uma sambadeira entra para sambar e revela a sua individualidade, o seu “jeito” de sambar. Como Maúça relatou em entrevista: cada mulher tem o seu jeito de sambar. Apesar de todas, em geral, executarem o passo do miudinho, o samba no pé de cada uma é diferente da outra, mesmo em se mantendo certo padrão de movimentação, como pude notar no grupo “Suerdieck”, de D. Dalva. Além disso, o improviso salta aos olhos quando a sambadeira entra em diálogo com a viola ou com o timbau, onde é imprevisível a movimentação do corpo e é o instantâneo se revelando naquele momento e espaço que não se repetirá mais daquela mesma maneira.

O corpo é, dessa maneira, a identidade de cada integrante do samba de roda, não no sentido da escultura físico-corporal, linhas ou curvas que deram muitas vezes o tom de “exótico” ao corpo negro, mas o corpo enquanto lugar da memória e da criatividade. Nesse sentido, Abib (2005) afirma que:



[...] no corpo, estão inscritas todas as regras, todas as normas e todos os valores de uma sociedade específica, por ser ele o meio de contato primário do indivíduo com o ambiente que o cerca, e assim vai assimilando e se apropriando de valores, normas e costumes sociais, num processo de incorporação. Mais do que um aprendizado intelectual, o indivíduo adquire um conteúdo cultural, que se instala no seu corpo, no conjunto de suas expressões. O angoleiro se vale, pois, dessa ampla gama de referências culturais para “moldar” seu jogo, que será sempre único, próprio e particular (ABIB, 2005, p. 198).

O improviso que revela muitas vezes o “jeito” do capoeira, da sambadeira, do tocador compõem o que entendo como corporalidade nas expressões como o samba de roda. Quando observo o “jeito” de Bibi sambar, ou o de Maúça correr a roda e fazer o seu cortado, de Sr. César sapatear, estou olhando e sentindo sinestesticamente a corporalidade desses sambadores que têm o samba inscrito no corpo desde muito cedo nas suas vidas. E o samba, nesse caso, ultrapassa, como já foi dito, a noção de dança – ele é o cotidiano, a vida e a tradução em alegria das experiências vividas.

Martins (2008), ao estudar a dança dos orixás, entidades do sistema religioso do candomblé, especificamente a dança de Yemanjá Ogunté, afirma que:

O termo corporalidade refere-se ao tratamento dado ao corpo como um conjunto de elementos simbólicos estruturados para um determinado fim. No Candomblé, a corporalidade é construída a partir da união espiritual decorrente da intervenção primordial da divindade Yemanjá Ogunté, entidade que passou a existir na recriação coletiva das práticas do Candomblé. Nesse contexto, a corporalidade é representada pelo corpo em movimento – o jeito de dançar – que ostenta vestimenta litúrgica, atributos e adereços simbólicos embalados pela qualidade específica da música, que identificam esse Orixá (MARTINS, S. 2008, p. 81).

A corporalidade no samba de roda, evidentemente, não possui o caráter religioso como no candomblé, mas é constituída desses elementos simbólicos abordados por Martins (2008), os quais estão incorporados e são expressos no que entendo como “jeito de sambar”.

### **3.1.3 Roda, imitação e repetição.**

A roda, também um elemento estético do samba de roda e que se refere ao espaço como ele acontece, na maioria das vezes constrói a membrana que separa o mundo de fora e o mundo de dentro daquela expressão. Quem samba o faz dentro da roda, os tocadores se posicionam em direção ao centro e os participantes se organizam lado a lado formando um

círculo. A organização espacial da roda simboliza um particular entre os que dividem a mesma identidade a ser expressa pelo canto, pela voz, pelo corpo, pela dança e pelo som.

Muitos poderão dizer que nem sempre a roda se forma e muitas vezes se vê o grupo tocando em um pequeno palco e as pessoas sambando de frente para o grupo, em paralelo, como convencionalmente se vê em shows musicais. Sem discordar dessa possibilidade que de fato pude presenciar em Cachoeira, em ocasiões como, por exemplo, as festas de São João, acrescento outra observação: poucos minutos após o início de um show, pode-se ver surgir, espontaneamente, várias pequenas rodas formadas por pessoas que se conhecem, ou que foram juntas para o show, ou porque se identificaram ali no momento. Esse fenômeno se repetiu em todos os shows que assisti, seja em Cachoeira, seja em São Félix. Assim, mesmo que o palco descaracterize a forma espacial de organização entre tocadores, sambadeiras e o público circundante, a roda permanece no corpo de quem dança, principalmente para os moradores dessas cidades.

A mulher que corre a roda e se posiciona de frente para os tocadores e se comunica com a viola, ou com algum instrumento da percussão, quando não está na roda perde o referencial. E como responder aos corridos: “Levanta Mulher/ corre a roda/ que o homem não pode correr/levanta mulher/corre a roda/ que o homem só sabe é beber ou Quem entrou na roda/ foi uma boneca/foi uma boneca/foi uma boneca” – se não há roda? A roda está no que é o samba de roda: se o palco dificulta a formação da roda por distanciar espacialmente tocadores e participantes, o corpo trata de se organizar e de se comunicar com outros, e assim elas surgem.

O improviso e a repetição são elementos relacionados, podendo ser entendidos também como uma derivação da antifonia. A comunicação, em pergunta e resposta, não é de modo algum fruto de uma coreografia pré-determinada e fiel à que foi ensaiada. O corpo dança o que tiver vontade no momento em que entra na roda. E chama pela umbigada outra pessoa que não foi pré-escolhida antes de começar o samba. O cantador puxa o samba que for lembrado no momento, dentro de seu repertório pessoal. O tocador de pandeiro corta quando acha que deve ou quando sente que deve. O que garante a identidade estética de cada grupo é a repetição da própria expressão do samba de roda: o modo de tocar, o modo de dançar, o repertório que se canta etc.

A identidade estética é entendida como o conjunto de elementos que permitem que diferentes grupos sejam identificados como de samba de roda e que possam ser discernidos entre um grupo e outro. Concretamente, o que permite dizer que o grupo de D. Dalva, o grupo “Filhos de Nagô” e o grupo de Suspiro do Iguape sejam todos de samba de roda? E o que faz

com que cada grupo tenha uma maneira diferente de fazê-lo? São essas questões que a noção de repetição de um repertório próprio de expressões a cada grupo permite compreender. E o improviso acontece dentro desse repertório, desse modo de fazer. Por exemplo, é bastante comum uma sambadeira entrar na roda correndo a roda com seu miudinho, mas não é tão comum uma sambadeira improvisar com a viola. Esse improviso é de cada sambadeira e não é padronizado, se posso assim dizer. Além disso, ele será tão mais observado quanto mais conhecimento prático e envolvimento tiverem aquele ou aquela que samba.

A levada da viola, com suas introduções características, são identificadas em grande parte dos grupos da região, mas é possível distinguir se é uma levada do grupo de D. Dalva ou se é uma levada do grupo “Filhos de Nagô”. Essa microidentidade estética é o que revela a vida dessa expressão.

### **3.1.4 Alegria, festividade e ludicidade.**

Como todo ritmo já é uma síntese (de tempos), o ritmo negro é uma síntese de sínteses (sonoras), que atesta a integração do elemento humano na temporalidade mítica. Todo som que o indivíduo humano emite reafirma a sua condição de ser singular, todo ritmo a que ele adere leva-o a reviver um saber coletivo sobre o tempo, onde não há lugar para a angústia, pois o que advém é a alegria transbordante da atividade, do movimento induzido (SODRÉ, 1998, p. 21).

O samba de roda é coletivo, é alegre e é festivo. Na sua formação estética o modo de vida rural com indícios de urbanização é predominante, haja vista toda contextualização histórica que o samba de roda possui.

Sodré (1998) aponta para a alegria da integração humana no coletivo do ritmo negro. É essa alegria que, aos olhos do pesquisador, do dançarino, do estrangeiro, do ator, torna-se espetacular. É a alegria traduzida em expressão corporal, o elemento estético da espetacularidade no samba de roda. Segundo Bião (2008, p. 374), “aquilo que dá cimento, que dá ligação comunitária, é o estético, o que se sente e o que se considera como belo”. Dessa maneira, entendo que a alegria do samba de roda é um dos princípios estéticos dessa expressão coletiva por natureza.

O estado de festividade do coletivo no samba de roda cria o que posso chamar de uma atmosfera de festa<sup>22</sup>. Essa atmosfera festiva é determinada espacialmente pela roda, musicalmente pelo som e cenicamente pelo corpo. O imaginário desse coletivo é povoado de

---

<sup>22</sup>O conceito de festa será abordado com mais cuidado no item que se segue.

memória ancestral e incentivado a transformar o presente através das mudanças incorporadas na própria expressão.

A alegria do samba de roda provoca esse sentimento de êxtase no qual o corpo físico, que pode ser velho ou novo, dá lugar ao corpo-dança, sem idade e fica pleno. D. Dalva, em depoimento concedido à pesquisa do IPHAN, durante a elaboração do Dossiê do samba de roda, disse: “O samba é a vida, é a alma, é alegria da gente (...) lhe digo, eu estou com as pernas travadas de reumatismo, a pressão circulando, a coluna também, mas quando toca o pinicado do samba eu acho que eu fico boa, eu sambo, pareço uma menina de 15 anos”.

O samba de roda, na expressão da alegria do corpo que canta, dança, samba, revela uma característica comum às expressões afrobrasileiras: a ludicidade. Quando uma baiana entra para sambar, faz o seu pinicado e escolhe outra, ela já vem brincando com a outra, jogando com ela como que dizendo com o corpo: “agora é sua vez”. Quando a menina sai para a roda no “sai ô piaba”, no qual ela realiza a mímese do que a letra da música fala, ela brinca, envergonha-se, exprime-se e se revela através do jogo do “agora é a sua vez”. E quando nos sambas corridos os casais entram de dois em dois para sambar, o jogo é tão mais revelado quanto mais relação corporal a dupla exprime. Nesse momento, o jogo corporal, que para muitos pesquisadores e viajantes europeus pareceu tantas vezes um ato de selvageria sexual, aproxima-se do que Sodré chama de mimodrama do sexo e do que, como afirma Tinhorão (1994), está relacionado à dança do lembamento as tribos angolanas, significando a mímese do casamento.

### 3.2 EU VIM AQUI FOI PRA VADIAR! A FESTIVIDADE EM FORMA DE SAMBA.

O samba tem início: Dona da casa/ boa noite/boa noite/boa noite; Dona da casa me dê licença/ me dê seu salão para vadiar; Eu vim aqui foi pra vadiar/eu vim aqui foi pra vadiar; ou então, Foi agora que eu cheguei, Dona/ Foi agora que eu cheguei, Dona<sup>23</sup>.

Chegar, pedir licença, dar boa noite e vadiar são verbos comuns nas letras dos sambas de roda, dentre os quais “vadiar” é o que revela a alegria dessa expressão entendida enquanto festa. Nesse sentido, proponho direcionar o ponto de vista da observação e da reflexão para a festividade presente no samba de roda, a partir da noção sociológica da festa, de Jean Duvignaud (1983). A “festa” em Duvignaud (1983) reitera as noções de alegria, de coletividade e de processo dinâmico de transformação cultural ao mesmo tempo em que lhe atribui o caráter político-cultural. Nesse sentido, a idéia de festa em Duvignaud (1983)

<sup>23</sup> Letras dos sambas que frequentemente são cantados na abertura de eventos ou no começo do samba.

pressupõe como aceitos dois outros conceitos sociológicos, o de anomia e o de destruição criativa:

Estes períodos de ruptura entre duas civilizações que se defrontam ou de duas civilizações que se sucedem no tempo caracterizam comportamentos que sugerimos denominar de 'anômicos' para distingui-los das atitudes 'anormais', com as quais eles não se confundem (Durkheim). Tais formas de anomia são manifestações de ruptura, e, ao mesmo tempo, de descoberta de um universo onde a inexistência de regras é mais substantiva do que a decomposição das normas. É uma diferença fundamental que nos impede de associar a festa à vida social normal porque ela é a própria coordenação da destruição (DUVIGNAUD, 1983, p. 67).

Um exemplo de comportamento anômico foi o período da colonização, no qual as leis européias deixaram de ser aplicadas devido às adaptações necessárias no Novo Mundo e quando os comportamentos dos índios foram também, em grande medida, desconsiderados e modificados. Entendo, assim, que o conceito de anomia implica a transformação através da suspensão de regras até então estabelecidas para o surgimento de algo novo e desconhecido. É nesse contexto bastante coerente e concernente à noção de diáspora que se insere a festa. De acordo com Duvignaud (1983), a festa implica primeiramente em transformação. No entanto, segundo o autor, a transformação que ocorre na festa é diferente da transformação que ocorre no jogo, mais especificamente no jogo de máscaras:

As festas coletivas que conhecemos não se confundem também com o jogo de máscaras ou de símbolos, ilustrações do poderio ou do prestígio. Elas insinuam-se nos interstícios das civilizações no momento em que essas são abaladas pelas mudanças – transformações, causadas pelo contato intercultural, por uma guerra, por uma epidemia, mudanças que podem resultar de uma modificação interna, destruidoras da cultura estabelecida. Nestas fases de metamorfose, as representações e os símbolos que, ordinariamente satisfazem os desejos humanos não conseguem mais reter a expansão de uma 'libido' brutalmente desvelada. Nenhum dos regulamentos obedecidos, nenhum dos ideais fixados que definem a coragem, a glória, a sabedoria mantém seu caráter mandatório e as pessoas se vêem, de fato, despojadas de seus pontos vivos de apoio (DUVIGNAUD, 1983, p. 67).

Para o autor, a festa é uma celebração da transformação que, apesar de não revelada, já aconteceu. Ou seja, as festas coletivas das quais ele fala não são necessariamente o teatro, são organizações em grupos que celebram festivamente as transformações. Assim, no samba de roda, herdeiro dos batuques e de tempos quando o candomblé, a capoeira e o samba não se separavam tão nitidamente, a festa no sentido de Duvignaud faz sentido. A resistência à cultura dominante associada a sua aceitação e adaptação pelos negros era celebrada em festa,

seja através da religião, da luta ou da alegria, ou seja, pelo candomblé, pela capoeira ou pelo samba. A festa aparece assim como celebração da transformação e da tomada de consciência por um determinado grupo. Quando D. Dalva inverte um samba, transformando a agonia em alegria, por exemplo, ela faz a festa, ela subverte e resiste.

Ainda para Duvignaud, a festa, muitas vezes, foi alvo de interesse político, como ele mesmo exemplifica através do uso das festas pelos reis durante a idade média na Europa:

Difícil compensar aquilo que foi presenteado com tal profusão em espetáculos visuais, dos quais Huizinga disse ser extremamente ávida a Idade Média – senão pelo aplauso, pela aquiescência, pelo voto de fidelidade, pela submissão, acolher como dádiva o espetáculo proporcionado pelo príncipe era já consentir em participar do seu jogo, admitir o seu mando e, em todo caso, o seu prestígio. O poderio se convertia em espetáculo e jogo para conquistar a adesão, para massificar as almas e os corpos com um cenário fascinante e reduzir as diferenças na unanimidade da obediência. Não existem cerimônias nem festas que não desviem a força do seu puro exercício (DUVIGNAUD, 1983, p. 92).

Pensando na situação brasileira, na época entre 1500 e 1800, e sabendo que as festas dos negros africanos, mesmo não compreendidas, foram de certo modo permitidas pelos senhores de engenho, mais tarde pela polícia, e hoje reconhecidas e valorizadas, o caráter político também esteve sempre presente. Decerto que de uma maneira diferente. O senhor do negro africano não queria ganhar a confiança dos outros negros para se manter ou chegar ao poder, mas queria acalmá-los para não se rebelarem em fugas. As festas, que eram batuques – a capoeira, candomblé e sambas –, foram aceitas dentro de determinados limites. É aí que se encontra um ponto vital para o entendimento das festas afrobrasileiras. Ao mesmo tempo em que o senhor de engenho atingia o seu objetivo de acalmá-los e persuadí-los a não fugir, eles contribuíram para a criação de um ambiente simbólico para eles. Um ambiente onde memórias e sentimentos do passado foram recriados em um imaginário religioso e festivo e, ao mesmo tempo, coletivo.

Nesse sentido, o samba de roda pode ser pensado enquanto festa e enquanto lugar de transformações e de processos modificadores dos quais Cachoeira e São Félix foram palcos desde o século XVI. Atualmente, o samba de roda pode ser entendido como expressão cultural em festa, na qual se dança, bebe, toca, conversa, diverte-se e se transforma. Mais do que o caráter político, ainda existente na utilização das festas como ponto de apoio, o samba de roda manteve a alegria e a expressão sensível da transformação da cultura negra em solo brasileiro. O samba, dessa maneira, pode ser um exemplo brasileiro do que Duvignaud substancializou como festa:

A festa se apodera de qualquer espaço onde possa destruir e instalar-se. A rua, os pátios, as praças, tudo serve para o encontro de pessoas fora das suas condições e do papel que desempenham em uma coletividade organizada. Então, a empatia ou a proximidade constituem os suportes de uma experiência que acentua intensamente as relações emocionais e os contatos afetivos, que multiplica ao infinito as comunicações, efetua, repentinamente, uma abertura recíproca entre as consciências na medida em que a festa não mais necessita de símbolos e inventa as suas figurações que desaparecem. Sistema de metáforas...(DUVIGNAUD, 1983, p. 68).

É dessa maneira que Sr. César deixa de ser, durante o samba, o funcionário público e assume o papel de cantor, ou que Bibi sai da Casa da Cultura Américo Simas e torna-se sambadeira de D. Dalva. É dessa mesma maneira que eu deixo de ser pesquisadora e me dou a chance de sambar como mais uma pessoa em estado de alegria e de festa.

De acordo com Duvignaud (1983), esse é o caráter revolucionário da festa, o de assumir papéis fora das normas da sociedade, pois a festa se “converte na constatação de que as relações humanas não são instituídas; a fusão das consciências e das afetividades substituem todos os códigos e todas as estruturas”. E ainda, é na festa “que as pessoas realizam o impossível, isto é, a comunicação comum além de todo espaço e permanência, o confronto aceito da destruição e da sexualidade” (DUVIGNAUD, 1983, p. 68).

Em se pensando o samba de roda sob a estética da diáspora, o caráter revolucionário da festa pode ser entendido como o momento de continuidade e de resistência da ancestralidade africana no Brasil. O samba de roda, filho mais novo dessas festas, manteve acima de tudo a ludicidade que, de fato, transcende muitas vezes as normas sociais. Tem-se a sensação de que dentro do samba, a comunicação deixa de ser a verbal e passa a ser a sensível, corporal e musical, e o rompimento dessas regras de comportamento se dá ao mesmo tempo em que um novo tempo-espaço é criado.

Assim, as noções de tempo e espaço são reconfiguradas de acordo com valores da tradição da cultura negra na região. O tempo de um samba não é o do relógio, o espaço é recriado pela dinâmica conjunta do corpo, da música, da dança. É justamente nessa roda em festa que a transformação e a resistência convivem.

### 3.2.1 Festa: questões de etnocenologia

Para Duvignaud (1983) a cultura é o conjunto de ações humanas realizadas na luta contra a natureza, contra a destruição inevitável da natureza:

Se discutimos condutas que definem ao mesmo tempo as representações coletivas e individuais a respeito da morte, do amor, do trabalho – as grandes inquietações do homem – vamos proliferar sistemas de classificações como resposta ao desafio de uma agressão interior que a destrói. Denominaríamos cultura a essa altura contra a destruição natural, a esta repressão neuropata da natureza (DUVIGNAUD, 1983, p. 86).

O autor defende que existe uma luta dramática constante entre o homem e a natureza contra aquilo que parece inevitável, a destruição. Duvignaud (1983) critica a visão de antropólogos que entendem ser “natura” o movimento das sociedades e defende, por sua vez, a concepção de cultura que defende e prioriza a importância dos hábitos sociais:

Quando S. B. Taylor, em sua obra *Primitive Culture* (1913), definiu a 'cultura' como o conjunto das tradições sociais que abrange 'as atitudes e hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade', ele designava também uma totalidade englobante. Nada se situa fora do sistema que 'envolve', invisível sem dúvida, porém analisável a partir de investigações, de pesquisas de todo tipo efetuadas sobre a 'matéria viva'. De Boas à Margaret Mead, de Kroeber à Ruth Benedict, ninguém põe em dúvida a realidade de um todo invisível emergindo de condições biológicas e de hábitos sociais que integram as crenças e todas as atividades ou potenciais do homem (DUVIGNAUD, 1983, p. 72).

É a relação com a Natureza que aparece como essencial para Duvignaud, uma relação de luta, de drama e de esforço contínuo contra as agressões da natureza. O coletivo se organiza em formas múltiplas, ao longo do tempo, para tentar extrair a vida da natureza. Segundo esse autor:

Tais classificações indicam os elementos distintos do cosmo, mais ou menos separados conforme as civilizações e as culturas. Elas se combinam em um conjunto coerente, racionalizados pelas sucessivas gerações, sem perder aquele motor oculto de uma luta permanente contra a destruição. A visão impassível da antropologia revela a curiosa preocupação de encobrir a inquietude e a ansiedade dos primitivos, porque não é tanto para a perfeição racional ou a congruência de uma 'boa forma' que tendem essas estruturas definíveis! Apenas uma quimera idílica busca a visão harmoniosa e confortável das coisas, onde todas as formas se equilibram e reciprocamente condicionam-se. Nietzsche já menciona os sábios que fazem da ciência um abrigo contra o mundo. Uma visão tranqüila da cultura mascara a situação real dos povos estudados, pois nenhuma sociedade simboliza pacificamente e a metáfora esconde o medo (DUVIGNAUD, 1983, p. 87).



Parece-me relevante dizer que é nesse embate intelectual que se encontra a epistemologia da etnocenologia. A etnocenologia é o estudo dos comportamentos espetaculares humanamente organizados e se relaciona tanto com a antropologia como com a etnologia e com a etnomusicologia. De acordo com Laplantini (1987):

É difícil dar *uma* definição de cultura que seja completamente satisfatória. Kroeber, um dos mestres da antropologia americana, levantou mais de cinquenta definições. Nós propomos a seguinte: a cultura é o conjunto de comportamentos, saberes e *savoir-faire* característicos de um grupo humano ou de uma dada sociedade, essas atividades sendo adquiridas por um processo de aprendizagem, e transmitidas ao conjunto de seus membros (LAPLANTINI, 1987, p. 116, tradução da autora)<sup>24</sup>.

Dessa forma, quando pensamos a etnocenologia, campo teórico-prático onde esse estudo sobre o samba de roda se insere e enquanto estudo dos comportamentos espetaculares humanamente organizados, parece se destacar um dos comportamentos dos quais trata a antropologia geral: o comportamento espetacular que se traduz em formas espetaculares e em estética. Não estou afirmando que a etnocenologia seja um campo da antropologia, mas, pelo contrário, ela parece se desvencilhar da antropologia para ampliar a abordagem que a estética pode tomar dentro de um grupo específico.

Quero dizer que, sendo ela mesma uma disciplina, a etnocenologia abre um campo que rompe a fronteira entre a antropologia e as artes através do conceito de “espetacular”. Não parece surpreendente, então, que a etnocenologia tenha nascido entre estudiosos do teatro, da cena e das festas, como Jean Duvignaud, Jean-Marie Pradier, Cherif Khaznadar e Armindo Bião, que foram os responsáveis pela criação da etnocenologia na França e no Brasil.

Nesse contexto, ao falar das festas, Duvignaud (1983) analisa a importância de elementos cênicos como, por exemplo, a máscara enquanto uma estratégia de um grupo em se proteger dos perigos da natureza:

De todas as funções que se atribuem a máscara [proteção, manifestação de uma presença do além, participação em uma casta privilegiada ou secreta, instrumento de dominação pelo temor ou identificação a forças incontroladas], não se pode esquecer aquela que diz respeito à intercomunicação. A máscara indica uma pessoa que não existe, por intermédio de outra que existe. No entanto, uma tal não-existência se

<sup>24</sup> Texto original : “Il est difficile de donner *une* définition qui soit tout à fait satisfaisante de la culture. Kroeber, l'un de maitres de l'anthropologie américaine, en a recensé plus de cent cinquante. Nous proposons celle-ci: la culture est l'ensemble des comportements, savoirs et savoir-faire caractéristiques d'un groupe humain ou d'une société donnée, ces activités étant *acquises* par un processus d'apprentissage, et *transmises* à l'ensemble de ses membres”.

concretiza através do jogo daquela que existe (DUVIGNAUD, 1983, p. 87 e 88).

Diferente, por exemplo, da festa dos Caretas de Zambiapunga da região de Nilo Peçanha, que se utilizam espetacularmente das máscaras, indicando pessoas que não existem ou que já existiram e não existem mais por intermédio de outras que existem. Enquanto isso, as sambadeiras do samba de roda dispõem de determinadas indumentárias de baianas que as caracterizam como personagens, ou seja, que dão a sensação de estarmos vendo outras mulheres no lugar de dona Dalva, de Beatriz e de Mãe Mariá. As indumentárias por elas mesmas possuem significações que vão além da primeira função de cobrir o corpo, pois como afirma Pitombo (1998, p. 82) “qualquer peça extrapola esse valor funcional e agrega um valor simbólico, sobretudo quando alguém a veste”. Ainda segundo Pitombo (1998):

Revestida de um valor simbólico, sobretudo quando alguém a veste, a vestimenta é um meio de definição do ser humano, demarcando, inclusive, noções de temporalidade, espacialidade e de condição social nas quais encontra-se inscrita [...] A escolha de uma indumentária supõe um certo trabalho sobre o corpo que pode se manifestar seja na postura grave de um magistrado ou na reserva de uma virgem, no deboche de um roqueiro: modulações comportamentais próprias de um grupo, de um corpo coletivo que partilha das mesmas crenças, valores e hábitos [...] (PITOMBO, 1998, p. 84).

A indumentária de baiana constantemente observada no grupo “Suerdieck” pode ser observada na foto que se segue:



Beatriz da Conceição vestida com a indumentária do samba de roda  
Foto: Magno de Souza, 2008.

Como a própria Beatriz conta, a indumentária do samba de roda é a seguinte:

[...] a gente usa um pano de cabeça, um turbante. Tem uma maneira de colocar o turbante, porque tinha momentos até que a gente usava com pouco... uma aba, assim, um turbante. Mas, o original é que não tenha aba, como antes. Então, a gente tá seguindo a mesma linha do passado, né? A gente usa a bata, a saia com as anáguas, o pano da costa, né?, os colares, as pulseiras, os anéis, é... Geralmente, a gente não usa maquiagem, né?, pra seguir a tradição antiga. Se usar, é uma coisa, assim, muito leve, muito discreta, né? Cê usar um batonzinho, uma coisa assim cor da pele. E, também, a gente usa um chinelo, né, que é o chagrim, que... Pra num ficar, assim, desigual, que o original é o chagrim, que tem pessoas que querem entrar ou descalça, ou com saltinho e tal. Não, o original da gente é o chagrim (em Entrevista, outubro de 2008).

A estética da indumentária da baiana de acordo com a descrição feita por Beatriz da Conceição sugere a construção de um personagem do passado que segue a “tradição” de não se maquiar e de usar anáguas, chinelo de chagrim<sup>25</sup>, etc. A imagem desse personagem é a de uma rainha e é, dessa maneira, que ela se sente como descrito abaixo:

<sup>25</sup> O termo chagrim deriva, provavelmente, da palavra francesa “chagrin” designando o material do qual é feito o chinelo. De acordo com o dicionário Larousse (2009), *chagrin* é um tipo de couro preparado a partir da pele de cabra ou de carneiro; o verbo *chagriner* designa a ação de se preparar o couro de *chagrin*.

[...] eu me sinto, realmente, uma rainha. As pessoas falam: "Ah, você parece uma rainha" e tal. Sem querer jogar confete, mas é o que a gente ouve das pessoas e eu, realmente, eu me sinto isso. É como se fosse uma... É como se fosse, assim, tivesse um certo poder. Com aquela roupa, você tem facilidade de ter acesso a vários lugares, as pessoas virem te cumprimentar, assim, com muito respeito é, assim, um momento muito mágico (em entrevista, outubro de 2009).

É nesse momento “muito mágico” do qual fala Beatriz, considerando o valor simbólico da indumentária defendido por Pitombo (1998) e a importância do uso da máscara enquanto estratégia de proteção sugerida por Duvignaud (1983), que vejo a teatralidade do samba de roda. E, de acordo com Duvignaud (1983):

Então, obviamente, reencontramos o teatro. Invocar uma atitude, um comportamento, uma pessoa imaginária, é criar uma realidade supra-real que se torna real pela comunicação que ela implica e pela mensagem recebida. Já se discutiu como a máscara pretendia, em certos casos, substituir a rigidez da natureza mista onde o Homem e o animal, o Homem e o além se mesclariam em padrões intermediários e ambíguos. Tais formas são o esboço de comportamentos imaginários. Os personagens, disfarçados das cerimônias ou das festas, representam uma oportunidade, uma eventualidade de mudança da ordem das coisas ou do mundo, recordam a realidade do virtual ou do possível em uma ordem estabelecida que parece ignorá-lo (DUVIGNAUD, 1983, p. 89).

Duvignaud (1983) defende, assim, que as festas, o mascaramento, os personagens, as dramatizações são mais do que uma singela representação da cultura, elas são a negação da natureza destruidora, criativa e agressiva.

No samba de roda, a vestimenta da sambadeira conforme os padrões estabelecidos pelo grupo ao qual pertence – a própria indumentária da “baiana” – pode ser entendida como uma invenção simbólica capaz de resistir à dureza e opressão da vida cotidiana. O alcance das festas, segundo Duvignaud é, dessa maneira, da ordem do simbólico e do domínio da experiência vivida, pois “se a experiência viva se reduzisse às configurações que representam a lógica, não haveria nem história nem existência e o homem perder-se ia na contemplação, em um diálogo com ele mesmo” (DUVIGNAUD, 1983, p. 99).

Dessa forma, a experiência vivida que a festa proporciona não pode ser descrita através de análises distanciadas ou através de materiais audiovisuais, nem mesmo através de uma tese. É a própria vivência que permite a compreensão dos elementos que são da esfera dos sentidos, dos olhares, dos cheiros, das danças, das músicas, enfim, da estética. Mais uma vez, entendo a particularidade da etnocologia ao abranger esse tipo de estudo das ações humanas espetaculares organizadas.

O terceiro conceito aceito por Duvignaud e que corrobora com a noção de festa é o de alucinação simbólica, assim definida pelo autor:

A alucinação simbólica, se assim podemos chamá-la, correlaciona-se, justamente, com esta tensão que resulta da contínua ultrapassagem de uma sociedade por ela mesma. É aspecto, em geral, não observado ou mencionado, uma alteração permanente das culturas ou das instituições pelo escoar do tempo na corrosiva e desgastante progressão das épocas [...] As gerações sucedem-se umas às outras e sem o peso das coibições, das repressões e das crenças míticas, nenhum grupo humano teria sua sobrevivência assegurada. Faz-se necessário que a 'entrada na vida' seja uma capitulação frente à cultura estabelecida, que o jovem reencontre os antigos vestígios e coloque os pés sobre as pegadas de seus predecessores. De fato, não existe nenhuma razão, natural ou não, para que uma sociedade se conserve, salvo justamente a sua cultura, que é o instrumento de luta contra a dissolução (DUVIGNAUD, 1983, p. 100).

A festa é um dos elementos da cultura – assim denominada pelo autor – na tentativa de assegurar certa dose de sobrevivência ao ser humano. A festa é, dessa forma, um dos instrumentos capazes de criar essa “alucinação simbólica”. Duvignaud (1983) se interessa por diversos tipos de festas, entre eles, as festas do candomblé e, inclusive, descreve algumas delas em seu livro “Festas e Civilizações”:

A presença de visitantes é bem recebida. O transe de possessão é um espetáculo e de nenhuma outra forma poderia um espetáculo realizar-se sem o apoio psíquico de um grupo-pouco importando se tal grupo é composto de turistas indefinidos e imbecis ou de simples curiosos. A própria incredulidade influi favoravelmente e ninguém escarnecerá de Hamlet só porque sabe que, sob as suas roupagens move-se apenas um ator vivenciando o próprio Hamlet. Nestes casos, ser e vivenciar a festa despertada pelo transe, literalmente se confundem (DUVIGNAUD, 1983, p. 177).

Nessa citação fica clara a noção de espetáculo que Duvignaud atribui a uma festa do candomblé. Isso me parece bastante plausível quando, de fato, muitas pessoas estão ali simplesmente para assistir, não tendo, muitas vezes, relações com a fé, com a crença nos princípios e fundamentos do candomblé. O que intriga é que, na introdução da edição francesa do livro de Roger Bastide, “Candomblés da Bahia”, Duvignaud afirma que o candomblé não é um espetáculo, mas, ao mesmo tempo, fala em teatralização, sem se referir propriamente ao teatro: “O candomblé – e a maioria das manifestações desse gênero – não é um espetáculo: o gestual físico abre regiões da experiência que muda de acordo com o nome das entidades que

se simula a existência. Uma teatralização, sim, mas não um teatro” (Duvignaud apud Bastide, 2000, p. 15, introdução).

Procurar entender essa dissociação entre teatro e teatralização leva-me aos textos de etnocenologia, de Bião (1996, 2000, 2009) e de Pradier (1995, 1996). Olhar para manifestações como o candomblé ou como o samba de roda e entendê-los segundo os parâmetros do Teatro, na concepção ocidental do termo, constitui-se em uma armadilha, um equívoco etnocentrista, como ensina a metodologia etnocenológica.

Nesse ponto, compreendo que Duvignaud ao afirmar que não se trata de teatro, apesar de enxergar ali a teatralização, procura ver o que o candomblé é por ele mesmo. Pradier já muito insistiu, em aulas e conferências, na necessidade de se manter os nomes originais de tais manifestações para evitar julgamentos e preconceitos etnocentristas. No entanto, se o termo teatralização for compreendido como teatralidade, ou seja, como “o jogo cotidiano das interações face a face, onde somos simultaneamente atores e espectadores” (BIÃO, 2000, p. 161), a armadilha se dissolve em compreensão.

Em relação à espetacularização, gostaria de acrescentar que a definição entre ser ou não ser um espetáculo depende do ponto de vista de quem assiste a etnocena. Para um filho-de-santo ou para uma equede, a dança de Oxossi possui outros sentidos que não o de espetacular, mas para um dançarino-ator que assiste a uma festa de Orixás pode parecer ser, muito provavelmente, uma movimentação de caráter espetacular. Por quê? Porque existe uma movimentação, uma aprendizagem corporal distinta, uma qualidade de movimento que permite dar a esse espetáculo uma noção estetizante.

A questão ser ou não ser um espetáculo, então, parece-me depender do ponto de vista do observador ou do participante. Religião e estética se misturam, mas podem se separar quando o observador se prende à segunda e não à primeira. Essa é uma discussão bastante frutífera, que no samba de roda se desenvolve de forma simples, enquanto que no candomblé se processa através de uma rede complexa de crenças, rituais religiosos e pela mitologia. Já o samba de roda não é religioso, ele é, por princípio, de caráter só festivo.

Através da descrição de Duvignaud (1983) da citada festa de candomblé, fui lendo, lembrando e imaginando as festas que assisti nos terreiros de Cachoeira e de São Félix, sempre acompanhada de Bibi. Duvignaud (1983) descreve o espaço, as pessoas, a mãe e as filhas-de-santo e destaca a característica da não sincronização dos movimentos e das ações:

O ritmo expande, estabiliza-se comum domínio simples, mas incontrastável sobre os corpos, provocando um conjunto de movimentos que são tanto uma

resposta ao batuque, quanto uma incursão bem profunda em outro território. E as filhas se organizam com cinco ou seis rapazes também vestidos de branco. A ronda das moças e rapazes abre largamente, girando em torno do 'pilar central' e da rainha que marca o ritmo com as mãos e depois se detém, parecendo não ver mais o que se passa ao redor. O movimento dos pés nus sobre a terra batida é semelhante e os corpos balançam com o apoio alternado de uma ou de outra perna, vergam para trás ou pendem para frente, com lentidão ou rapidez variáveis. Contrariamente ao que se pensa, não existem normas para estes movimentos, todos os ritmos que facilitem a travessia da fronteira são autorizados (DUVIGNAUD, 1983, p. 179).

As percepções estéticas do autor foram, de modo geral, as já citadas no capítulo anterior, principalmente no que tange à noção diferenciada de tempo, de ritmo e de organização do movimento.

Nesse ínterim, pensar o samba de roda enquanto uma festa abre muitos caminhos de compreensão. A festa é o lugar onde os valores e as formas se mantêm e também se renovam. O samba de roda mantém maneiras de se tocar, de se dançar, de se cantar e de se fazer outras ações, como se alimentar, comportar etc. No entanto, ele não é estático, pelo contrário, muito se transformou, ganhando novos instrumentos, novas formas de se dançar, recebendo a chancela do Patrimônio Cultural Imaterial. E apesar de não estar no horário nobre do palco principal da festa de São João, ele está em Cachoeira e em São Félix o ano todo, em lavagens, em ensaios, em aniversários etc. Ele continua lá enquanto festa comum, constante e “popular” dessa região. No item que se segue trato dessa particularidade do samba de roda em ter sido reconhecido enquanto Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade.

### 3.3 DO POPULAR AO PATRIMÔNIO: O SAMBA DE RODA É TESOURO DO RECÔNCAVO PARA O MUNDO.

O samba de roda é uma expressão cultural reconhecidamente “popular”. Sem a intenção de aprofundar a discussão complexa que existe em torno desse termo, assumo nessa tese a proposição desenvolvida por Hall (2006). O objetivo é expor o debate existente sobre o “popular” e, especialmente, sobre o processo pelo qual o samba de roda vem passando no contexto das políticas culturais de patrimonialização dessa expressão.

Hall (2006) propõe a desconstrução do termo “popular” na cultura popular, a partir das duas definições academicamente mais aceitas e nem por isso, menos problemáticas. A primeira definição trata do “popular” como tudo o que a massa consome, ouve, veste, lê e compra. Essa definição mercadológica, segundo Hall (2006), caracteriza a massa consumidora como passiva e receptora de valores impostos. Outra implicação dessa definição de cultura

“popular” é a de que ao lado dessa cultura de massa movida pelo consumo existiria uma cultura autêntica, “verdadeira”. A crítica do autor à idéia de uma cultura “verdadeira” pode ser lida a seguir:

Seu problema básico é que ela ignora as relações absolutamente essenciais do poder cultural – de dominação e subordinação – que é um aspecto intrínseco das relações culturais. Quero afirmar o contrário, que não existe uma cultura popular na íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo de força das relações de poder e de dominação culturais. Em segundo lugar, essa alternativa subestima em muito o poder de inserção cultural (...) O estudo da cultura popular fica se deslocando entre esses dois pólos inaceitáveis: da “autonomia” pura ou do total encapsulamento (Hall, 2006, p. 238).

Assim, segundo o autor, a cultura popular não pode existir como algo isolado, ela é influenciada pela dominação cultural:

A dominação cultural tem efeitos concretos – mesmo que estes não sejam todo poderosos ou todo-abrangentes. Afirmar que essas formas impostas não nos influenciam equivale a dizer que a cultura do povo pode existir como um enclave isolado, fora do circuito de distribuição do poder cultural e das relações de força cultural. Não acredito nisso. Creio que há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular; para cercá-la e confinar suas definições e formas dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes (Hall, 2003, p. 239).

Essa citação de Hall me remete ao caso do fado, tratado no início do segundo capítulo e estudado profundamente por Tinhorão (1994). Ao tratar das formas culturais do lundu, da fofa e do fandango enquanto bases para a formação do que viria a ser o fado, ele explica o processo de adaptação dessas ao passarem das tabernas, nos séculos XVIII e XIX, para as salas e teatros, no século XX. A apropriação das formas populares e a aceitação dessas pelas classes dominantes são exemplos da influência de relações culturais de poder. Esse processo de transição de valores, do excluído ao incluído, pode implicar naquilo que Duvignaud (1983) chamou de processo *anomizante*, ou no que Bauman (1999) chamou de assimilação, ou ainda no que Hall (2006) está denominando como dominação cultural.

A segunda definição de popular explicitada e desconstruída por Hall (2006) é a de que “a cultura popular é todas essas coisas que o “povo” faz ou fez”. Ela se aproxima da definição “antropológica” do termo: a cultura, os valores, os costumes e mentalidades [*folkways*] do “povo” ou aquilo que define seu “modo característico de vida” (Hall, 2003, p. 240).



Segundo o autor, o primeiro problema com a definição acima é o de que tudo pode ser popular, tudo o que o povo já fez ou faz, ou seja, existe uma dificuldade em se distinguir o que é e o que não é popular. A segunda dificuldade é colocada no sentido de que é necessário abordar a oposição-chave: pertence/não pertence ao popular:

Em outras palavras, o princípio estruturador do “popular” neste sentido são as tensões e oposições entre aquilo que pertence ao domínio central da elite ou da cultura dominante, e à cultura da periferia. É essa oposição que constantemente estrutura o domínio da cultura do “popular” e do “não popular”. (Hall, 2006, p. 240).

O autor chama atenção, dessa maneira, para o papel que possuem as forças de poder na determinação do que é popular ou não é popular. Como o autor acrescenta, a oposição entre o popular e o não popular se inverte no sentido daquilo que não era popular tornar-se popular e daquilo que era popular tornar-se de elite. O que determina o posicionamento são as relações culturais de poder.

De fato, essa perspectiva pensada para o samba de roda abre questões de cunho analítico. Ou seja, a forma cultural eleita patrimônio cultural da humanidade passou a ser aceita como uma forma de expressão da cultura do Recôncavo, da Bahia, do Brasil e da humanidade. Até certo ponto, pode-se entender esse fato, de acordo com a noção de Hall (2006), como uma inflexão de valores, ou seja, o samba de roda, antes próprio e característico de uma região, passou a ser valorizado e eleito como um dos representantes da cultura brasileira.

Seguindo ainda a linha de pensamento de Hall (2006), tem-se possivelmente um caso de inflexão de valores quando, por exemplo, sambadeiras são respeitadas mundialmente como detentoras da cultura brasileira ou, por exemplo, quando a umbigada recebe os louros de passo do samba de roda num país onde o próprio samba já foi considerado “desordem”, onde a dança do samba já foi considerada imprópria por ser lasciva e desrespeitar os valores cristãos...

Hall (2006) enfatiza a mobilidade entre o que é ou não é do popular, e destaca que é preciso entender quem determina o que é popular ou não. O samba de roda é popular numa determinada região mesmo dividindo espaço com as grandes bandas como acontece nas festas de São João de Cachoeira. Assim, mais importante do que rotular o samba de roda como popular ou de elite é poder verificar que ele está vivo, que ele assume formas diversas e que está em constante dinâmica de transformação.

Por outro lado, isso não significa dizer que as políticas culturais não influenciam essa dinâmica, pelo contrário, elas realizam um papel de estímulo e de sustentação de valores da cultura:

A escola e o sistema educacional são exemplos de instituições que distinguem a parte valorizada da cultura, a herança cultural, a história a ser transmitida, da parte “sem valor”. O aparato acadêmico e literário é outro que distingue certos tipos valorizados de conhecimento de outros. O que importa então não é o mero inventário descritivo – que pode ter o efeito negativo de congelar a cultura popular em um molde descritivo atemporal – mas as relações de poder que constantemente pontuam e dividem o domínio da cultura em suas categorias preferenciais e residuais (Hall, 2003, p. 241).

Essa ponderação de Hall aponta a necessidade de políticas que reforcem e reafirmem constantemente essa proposta de inversão de valores. Ainda para uma definição de cultura popular, na tentativa de fugir da relatividade do termo popular dependendo da época e de quem determina o que é popular ou não, Hall (2006) propõe a seguinte definição:

Esta definição considera, em qualquer época, as formas e atividades cujas raízes se situam nas condições sociais e materiais de classes específicas; que estiveram incorporadas nas tradições e práticas populares [...] O essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a “cultura popular” em uma tensão contínua [de relacionamento, influência e antagonismo] com a cultura dominante. Trata-se de uma concepção de cultura que se polariza em torno dessa dialética cultural (Hall, 2006, p. 241).

Pode-se inferir a partir dessa definição que o samba de roda está num momento de relacionamento com as políticas culturais através das quais ele tem recebido reconhecimento e valorização. No entanto, segundo Hall (2006, p. 241), as relações são sempre variáveis e é preciso observar o “processo pelo qual essas relações de domínio e subordinação são articuladas [...], o processo pelo qual algumas coisas são ativamente preferidas para que outras possam ser destronadas.”.

Esse entendimento da cultura popular valoriza o contexto das tensões políticas e contribui para o pensamento sobre as políticas culturais institucionalizantes. Ele atenta, conseqüentemente, para os perigos do entusiasmo em relação à patrimonialização e à necessidade de cuidados durante avaliações das políticas culturais. Nesse sentido, no item que se segue, apresento algumas questões sobre o processo de patrimonialização do samba de roda.

### 3.3.1 Patrimônio Cultural Imaterial: definições.

A definição de Patrimônio Cultural Imaterial (PCI) está apresentada aqui segundo os moldes da Unesco<sup>26</sup> e de acordo com o segundo artigo da XXXII Convenção<sup>27</sup> pela Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, ocorrida em outubro de 2003 e assinada em três de novembro desse mesmo ano. A seguir, apresento esta definição, no intuito de dar ao leitor um ponto de partida para as reflexões sobre o tema:

Entende-se por 'patrimônio cultural imaterial' as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. Para os fins da presente Convenção, será levado em conta apenas o patrimônio cultural imaterial que seja compatível com os instrumentos internacionais de direitos humanos existentes e com os imperativos de respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos, e do desenvolvimento sustentável (IPHAN, texto da XXXII Convenção da UNESCO, 2003, p. 3. Disponível em < <http://www.portal.iphan.gov.br> >. Acesso em: 12 de out. de 2008).

A preocupação com a variável cultural vem há muito tempo tomando importância no cenário político e artístico mundial. Cuéllar (2004), então embaixador do Peru na França, em sua comunicação no colóquio intitulado “O patrimônio cultural imaterial: os riscos, as problemáticas e as práticas”<sup>28</sup>, relata que é notável o avanço das proposições em torno da variável cultural pela Unesco, desde “O Relatório mundial sobre a cultura e o desenvolvimento que nós elaboramos entre 1993 e 1995, até a Declaração universal sobre a diversidade cultural aprovada em 2001 pela XXXI conferência geral dessa organização”<sup>29</sup> (Cuéllar, 2004, p.19).

<sup>26</sup> Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura.

<sup>27</sup> O texto referente à XXXII Convenção pode ser consultado nos anexos dessa tese.

<sup>28</sup> O colóquio referido ocorreu entre 07 e 09 de agosto de 2003, na cidade de Assilah (Marrocos), tendo sido organizado pela Fundação do Fórum de Assilah e pela *Maison des Cultures du Monde*, e apoiado pela UNESCO, pela Fundação *Calouste-Gulbenkian* e pela Comissão Nacional francesa para UNESCO. As principais comunicações desse colóquio foram publicadas no 17º volume da Revista *'Internationale de l'Imaginaire', Le Patrimoine Culturel Immatériel: les enjeux, les problématiques, les pratiques*. MCM, Paris, 2004. Vale ressaltar que ele ocorreu dois meses antes das reuniões da UNESCO para a XXXII Convenção pela salvaguarda do Patrimônio Imaterial.

<sup>29</sup> “le Rapport mondial sur la culture et le développement que nous avons élaboré entre 1993 et 1995, jusqu'à la Déclaration universelle sur la diversité culturelle approuvée en 2001 par la XXXIe conférence générale de cette organisation”.

Sendo colocada em questão na XXXI Conferência Geral da Unesco, a noção de patrimônio cultural imaterial ganhou importância tornando-se tema proposto para a XXXII Conferência. Segundo um dos participantes dessa conferência, o então presidente da Comissão Mundial da Cultura e do Desenvolvimento:

Como já indiquei, à Conferência geral da Unesco será entregue um documento de consenso estabelecendo claramente as finalidades e as principais definições, assim como a estrutura orgânica da futura Convenção internacional e que tornará possível o funcionamento dos programas e a atividade de cooperação internacional no que se refere à salvaguarda do patrimônio imaterial<sup>30</sup> (Cuéllar, 2004, p. 23, tradução da autora).

Nesse documento – o anteprojeto<sup>31</sup> –, de acordo com Cuéllar (2004), ficou claro que a identificação e a definição dos elementos do patrimônio cultural imaterial seria uma tarefa de cada Estado membro da Unesco. Segundo ele, a XXXII Convenção seria apenas a primeira das muitas etapas pelas quais os países deveriam passar para garantir a sobrevivência e a salvaguarda de seu patrimônio cultural imaterial. Para tanto, segundo esse mesmo autor, seria necessário “definir claramente os setores nacionais responsáveis de formular e de aprovar a legislação nacional do patrimônio imaterial, assim como a atração de fontes de financiamento relativa aos primeiros passos das atividades de salvaguarda<sup>32</sup>” (CUÉLLAR, 2004, p. 24, tradução da autora).

Esse autor assinala ainda que uma das tarefas mais difíceis e importantes nesse processo é a de promover no interior das comunidades nacionais a transmissão do patrimônio imaterial, que, de acordo com sua visão, seria a única maneira de mantê-lo vivo. Essas preocupações estão presentes também no caso do samba de roda e serão apontadas no item que se segue.

### **3.3.2 Rede de atores e organização institucional do patrimônio imaterial no Brasil.**

Para integrar as 90 obras-primas do patrimônio oral e imaterial da humanidade, lista de expressões que, a partir de 2006, foi denominada lista de “representatividade”, o Brasil, no

<sup>30</sup> “Comme je l'ai déjà précisé, la Conférence générale de l'Unesco se verra remettre un document de consensus établissant avec clarté les finalités et principales définitions, ainsi que la structure organique de la future Convention internationale et qui rendra possible la mise en marche des programmes et activités de coopération internationale dans le cadre de la sauvegarde du patrimoine immatériel”.

<sup>31</sup> O ante-projeto foi publicado como anexo do volume 17º da Revista 'Internationale de l'Imaginaire', Le Patrimoine Culturel Immatériel: les enjeux, les problématiques, les pratiques. MCM, Paris, 2004.

<sup>32</sup> “définir clairement les secteurs nationaux responsables d'esquisser et d'approuver la législation nationale du patrimoine immatériel, ainsi que l'attraction de sources de financement relatives aux débuts des activités de sauvegarde ”.

ano de 2005, em parceria com a Unesco, elegeu o samba de roda do Recôncavo Baiano. Sob o processo de número 01450.010146/2004-60, abertura do processo de inscrição de registro datada em 17/08/2004, aprovação em 30/09/2004 e inscrição no Livro de Registro das Formas de Expressão do IPHAN em 05/10/2004, o samba de roda inaugurou a representação do patrimônio cultural imaterial brasileiro<sup>33</sup> no que tange às formas de expressão no contexto das políticas culturais internacionais.

Dentre os papéis de destaque na rede de atores desse processo, estão a Unesco, no âmbito internacional, o IPHAN e seu Departamento do Patrimônio Imaterial, no âmbito nacional ou federal, e os grupos Associação Cultural Filhos de Nagô (São Félix), a Associação Cultural Dalva Damiana de Freitas (Cachoeira) e a Associação de Pesquisa em Cultura Popular e Música Tradicional do Recôncavo, no âmbito local. Além das entidades acima citadas, a Academia, representada pelo grupo de pesquisadores<sup>34</sup> que realizaram o Dossiê para Registro do samba de roda e atuou de maneira pontual no levantamento dos grupos que se identificaram como sendo de samba de roda.

Os dois grupos, “Filhos de Nagô” e “Suerdieck”, foram os proponentes oficiais<sup>35</sup> do samba de roda perante a Unesco, em 2004, e representaram os interesses dos próprios sambadores e sambadeiras. Entendo como um fato da pesquisa de campo ter escolhido justamente esses dois grupos por outras razões que não essa da representatividade deles perante o tombamento do samba de roda. O desconhecimento desse fato, que não é um mero detalhe, fez-me constatar por outras vias que não a institucional, a importância que esses dois grupos possuem no que se trata das atividades do samba de roda nessa região: apresentações, ensaios, composições, seminários, ensino e pesquisa.

A Casa do Samba de Santo Amaro é também entendida como um ator dessa rede quando representa os interesses e proporciona condições de relacionamento entre os grupos de samba de roda do Recôncavo, assim como a Associação de Sambadores e Sambadeiras da Bahia – ASSEBA e todas as sedes dos grupos dessa região.

A fim de facilitar a visualização dessa rede de atores, segue a ilustração:

---

<sup>33</sup> Vale lembrar que a arte gráfica e a pintura corporal dos índios Wajãpi, do Amapá, foi proclamada obra-prima da humanidade pela Unesco, em 2003, antes porém da criação do Departamento do Patrimônio Imaterial do IPHAN, que ocorreu em abril de 2004, e no Livro dos Saberes, enquanto o samba de roda, como já dito, foi registrado no livro de Formas de Expressão.

<sup>34</sup> Foram eles: Carlos Sandroni, coordenador da pesquisa, Katarina Doring, Francisca Marques, Josias Pires e Suzana Martins (orientadora desta tese).

<sup>35</sup> Como me relatou em entrevista (informação verbal) o Sr. Mario dos Santos, presidente e compositor do grupo “Filhos de Nagô”, coordenador administrativo da Associação de Sambadores e Sambadeiras da Bahia durante os anos de 2005 a 2007, os dois grupos citados eram os únicos que possuíam o registro oficial enquanto Associação com CNPJ ativo.

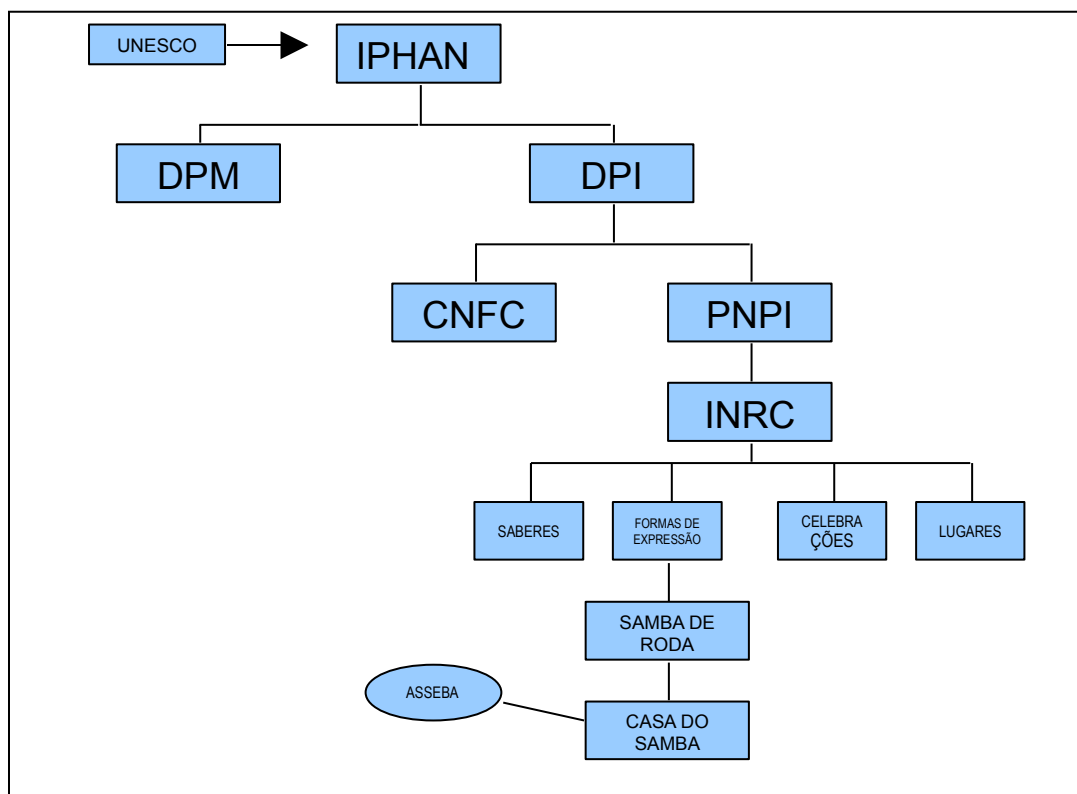


Figura 3: Organograma da rede de atores do PCI no Brasil  
 Fonte: Diversas (elaboração da autora)

O quadro acima procura organizar visualmente as instituições e programas envolvidos no processo de patrimonialização da cultura imaterial no Brasil. Logo no topo do organograma tem-se o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), fundado em 1937, enquanto Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN); do lado esquerdo, tem-se a Unesco, órgão de abrangência internacional, que atua na orientação das políticas culturais mundiais; logo abaixo do IPHAN, tem-se o Departamento do Patrimônio Material (DPM) e o Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI), esse último tendo sido criado no ano de 2004, através do decreto nº 5040; em seguida, tem-se o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), nascido em 1997 do Instituto Nacional do Folclore, e incorporado ao DPI em 2003, sob decreto nº4811; tem-se a seguir, o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial<sup>36</sup>(PNPI), em 2000, sob decreto nº3551, e cujo primeiro edital foi lançado em 2005; em seguida, tem-se o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), desenvolvido em 2000, e que, ao lado do Registro dos Bens de Natureza

<sup>36</sup> Juntamente com o PNPI (Plano Nacional para o Patrimônio Imaterial), foi instituído o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial. Trata-se de um dos principais instrumentos legais de institucionalização do patrimônio imaterial, com seu primeiro registro datado em 2002, com o Ofício das Panelas de Goiabeiras de Vitória/ES.

Imaterial, consiste no principal instrumento da política pública para o patrimônio imaterial no Brasil.

O Inventário prevê o registro das referências culturais sob quatro modalidades, sejam elas: saberes, celebrações, formas de expressão e lugares. O samba de roda foi registrado, em 2004, no livro das Formas de Expressão, acompanhado – o registro – do plano de salvaguarda para o samba de roda. Somente em 2005 foi proclamado obra-prima da humanidade pela Unesco.

A Casa do Samba é um dos atores dessa rede e está vinculada ao IPHAN como uma medida integrante do plano de salvaguarda do samba de roda do recôncavo baiano. A ela ainda está integrada a Associação de Sambadores e Sambadeiras da Bahia, também criada dentro do plano de salvaguarda.

Assim, a partir da historicidade das instituições vinculadas, pode-se notar que, apesar da recente legalização no que se refere aos decretos 3551/00 ou mesmo os artigos 215 e 216/88, a evolução do conceito de patrimônio cultural imaterial no Brasil remonta ao início do século XX. Percebe-se também, a partir do breve histórico de ações da Unesco e do organograma simplificado de organização do IPHAN, uma sincronia entre as políticas da Unesco e as políticas do próprio IPHAN, revelando a atualidade, a dinâmica e o engajamento desse Instituto no contexto mundial das políticas públicas para o Patrimônio Cultural Imaterial.

No caso do samba de roda, os efeitos dessas políticas são diversos, desde o impacto da preparação para o Registro e a efetivação deste até as expectativas referentes ao plano de salvaguarda. Dentre eles, destaco o surgimento expressivo de novos grupos de samba de roda ou a divisão e multiplicação dos antigos, como o ocorrido em Santiago do Iguape, com o grupo Suspiro do Iguape; a reativação de grupos antigos, como aconteceu com o grupo de Filhos do Paraguai, em Muritiba; a motivação de jovens pelo conhecimento do samba de roda; a profissionalização de alguns desses grupos (com a gravação de CDs etc.); a influência da musicalidade do samba de roda na formação de bandas de estilo variado (Viola de Doze, Barlavento, por exemplo); além da afirmação da identidade musical e festiva do povo do Recôncavo.

#### 4 O SAMBA DE RODA E AS ARTES DO ESPETÁCULO: DA ETNOCENOLOGIA E DO CORPO BRASILEIRO NA DANÇA

A etnocenologia é uma disciplina recente e que constitui um campo fértil de questões e reflexões, algumas já ressaltadas por outras ciências como a etnografia e a antropologia, e outras que estão sendo desenvolvidas no âmbito dos estudos das Artes do Espetáculo, do Espetáculo *Vivant*, do teatro e da dança. Durante o curso de doutoramento, a etnocenologia me trouxe questões-chave para o desenvolvimento desta tese, por exemplo, escolher um objeto dentro do tema pretendido e quais métodos utilizar para abordá-lo, assim como entender o sujeito e seu trajeto para a realização da pesquisa.

A compreensão de que o samba de roda é um objeto substantivo para a etnocenologia veio do entendimento do olhar único que essa disciplina ensina: o olhar estético. O processo de aprendizado se desenvolveu como resultado de leituras indicadas pela minha orientadora, de aulas nas disciplinas do curso, conversas e reuniões com o professor Armino Bião e das aulas e reuniões com o professor Jean-Marie Pradier, durante o intercâmbio *Erasmus Mundus en Spectacle Vivant* 2008/2009. A etnocenologia me foi apresentada como uma solução, não definitiva, mas em transformação, para uma das questões motivadoras de todo o meu percurso prático-científico, ou seja, a realização de um caminho e de uma maneira de compreender a dança a partir da noção de um corpo brasileiro. Isso porque a etnocenologia, enquanto disciplina, oferece as ferramentas metodológicas necessárias para que uma prática espetacular organizada seja compreendida enquanto parte da identidade e da consciência de um grupo.

Vale lembrar que a busca por um pensamento da dança a partir do corpo brasileiro foi semeada ainda na Unicamp, com as investigações das histórias pessoais nas disciplinas de Inaicyr Falcão – como não lembrar de Bisa Bia, Bisa Bel<sup>37</sup>? – e com o método BPI – bailarino-pesquisador-intérprete –, de Graziela Rodrigues.

Duas das ferramentas apresentadas pela etnocenologia serão entendidas neste capítulo como métodos, sendo elas a contextualização do sujeito/objeto e a atitude não etnocentrista do pesquisador. Dessa forma, proponho abordar neste capítulo o samba de roda sob o ponto de vista etnocenológico, através da revisão bibliográfica das principais publicações epistemológicas da área, assim como aprofundar as questões estéticas lançadas no capítulo referente à dança no samba de roda. O processo de aprendizagem, desde o entendimento da

---

<sup>37</sup> Machado, Ana Maria. *Bisa Bia, bisa Bel*. 8. ed. Ilustrações de Regina Yolanda. Rio de Janeiro: Salamandra, 1990. A leitura do livro foi parte do processo de construção da história pessoal de cada aluna-dançarina e parte da metodologia da referida professora para ensinar noções como ancestralidade e tempo, de uma maneira interessante e descontraída.



técnica corporal e da vivência no campo até a prática de ensino da dança, será abordado como possível caminho de reflexão dessa estética.

#### 4.1 O SAMBA DE RODA COMO OBJETO ETNOCENOLÓGICO: MÉTODOS, CONCEITOS E REFLEXÕES<sup>38</sup>.

A etnocenologia foi fundada na França e tem como marco de fundação o Manifesto da Etnocenologia (PRADIER, 1995), escrito pelo Centro Nacional de Etnocenologia, em 17 de fevereiro de 1995. O manifesto foi resultado da parceria entre a *Maison des Cultures du Monde*, cujo presidente, na época, era o sociólogo Jean Duvignaud, da Unesco, sob coordenação de Chérif Khaznadar e do Laboratório Interdisciplinar de Práticas Espetaculares da Paris8-Saint Denis, coordenado pelo professor Jean-Marie Pradier. Ela tem no Brasil o maior centro de pesquisa fora da Europa, o Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade (GIPE-CIT), coordenado pelo professor Armindo Bião, fundado em 1994, sendo responsável pela organização de três colóquios internacionais de etnocenologia no Brasil (1997, 2007 e 2009).

A etnocenologia provém das ciências como a etnobotânica, a etnolinguística, mais recentemente a etnomusicologia, que, de acordo com Bião (1996, p. 146), derivam da etnologia e “se ocupam de diferentes aspectos (linguísticos ou musicais, por exemplo) do patrimônio real e do patrimônio imaginário de uma etnia, e por consequência, de um grupo cultural que se exprime pelos hábitos, pelos usos relevantes da comunicação e pelos rituais”. Para Pradier (1996, p. 16, tradução da autora), a etnocenologia propõe para as práticas e para as formas de espetáculo humano o que a etnomusicologia se tornou para o fenômeno musical. Isso porque “A definição de música dada por John Blacking – ‘os sons humanamente organizados’ –, convida a propor, provisoriamente, a definição de etnocenologia como sendo o estudo das diferentes práticas e dos comportamentos humanos espetaculares organizados (PCHEO)”<sup>39</sup>.

No campo epistemológico, o sentido da palavra etnocenologia pode ser dividido em três termos, explicitados da seguinte maneira, de acordo com Pradier (1996) :

<sup>38</sup> Parte das reflexões aqui desenvolvidas foi apresentada nas Conferências ministradas durante o intercâmbio *Erasmus Mundus en Spectacle Vivant*, entre setembro e dezembro de 2008, nas Universidades de *Nice Sophia-Antipolis*, *Paris8-Vincennes Saint Denis* e Universidade Livre de Bruxelas, assim como na conferência ministrada no Colégio da Bélgica, enquanto professora visitante, em fevereiro de 2009. Os textos referentes a essas conferências encontram-se, respectivamente, nos apêndices B e D da tese.

<sup>39</sup> “la définition de la musique donnée par John Blacking – ‘des sons humainement organisés’ –, invite à proposer provisoirement la définition de l’ethnoscénologie comme étant l’étude des différences des pratiques et des comportements humains spectaculaires organisés”.

A metáfora engendrada pelo substantivo feminino gerou a palavra masculina *σκηνος* (*skénos*): o corpo humano enquanto alma, alojada temporariamente. De qualquer maneira, o ‘tabernáculo da alma’, o habitat *ψυχη* (*psikhê*), o ‘corpo e o espírito’. Esse sentido aparece com os pré-socráticos. A raiz gerou da mesma maneira, a *skhnwma* (*skénoma*) que significa também o corpo humano. Quanto aos mímicos, malabaristas e acrobatas, mulheres ou homens, eles se apresentariam no momento das festas dentro das barracas *σκηνωματα* (*skénomata*), equivalentes aos nossos teatros mambembes. *Εθνος* (*ethnos*) destaca a extrema diversidade das práticas e seu valor para além de toda referência a um modelo dominante [...] Para o que se refere ao termo ‘logia’ – *Λογια* (*logia*) -, as sombras da compreensão se apagam em uma de suas acepções comuns que implica na idéia de estudo, de descrição, de discurso, de arte e de ciência (PRADIER, 1996, p. 14 e 15).

Ainda no âmbito epistemológico, a etnocologia apresenta três preocupações principais. A primeira diz respeito ao seu próprio objeto de estudo denominado PCHEO, práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados. A segunda preocupação é de ordem metodológica e consiste na reprovação do etnocentrismo em qualquer nível nas abordagens etnocológicas. A terceira é de caráter conceitual e desenvolve a noção de “espetacular” como estratégia de valorizar o olhar estético sobre seus objetos de estudo.

Sobre as práticas e comportamentos humanos organizados, que constituem o objeto da pesquisa etnocológica, Pradier (1995a) diz:

Essas práticas têm uma característica comum: a de unir o simbólico à carne dos indivíduos, numa associação íntima entre os corpos e o espírito que lhes confere uma dimensão espetacular. Por espetacular entende-se uma maneira de ser, de se comportar, de se mover, de agir no espaço, de cantar e de se enfeitar que se destaca das atividades banais do cotidiano ou enriquece essas atividades ou ainda lhes dá sentido (PRADIER, 1995, p.1, tradução da autora)<sup>40</sup>.

Um dos fundamentos da etnocologia, de acordo com o seu Manifesto, é a não separação do corpo e do espírito, na qual o corpo é o lugar da manifestação do desejo do espírito ou da alma. É também o lugar da “encarnação do imaginário”, já que, como afirma Pradier (1996, p. 13), “nada de humano é não-corporal”. Essa reflexão existente originalmente na fenomenologia de Merleau-Ponty nega a separação e a dominação da mente frente à alma, combatendo, assim, a tradição racionalista. Lembro-me de um episódio que vivi ao lado da sambadeira Beatriz da Conceição na cidade de Cachoeira durante uma homenagem à Dona

<sup>40</sup> “Ces pratiques ont un caractère commun: celui de lier le symbolique à la chair des individus, en une étroite association du corps et de l’esprit qui leur confère une dimension spectaculaire. Par ‘spectaculaire’ il faut comprendre une façon d’être, de se comporter, de se mouvoir, d’agir dans l’espace, de s’émouvoir, de parler, de chanter et de s’orner qui tranche sur les activités banales du quotidien ou les enrichit et fait sens”.

Dalva Damiana dos Santos. Logo após o documentário, no qual ela – Dona Dalva – era a personagem principal, ao receber um buquê de flores, pôs-se ao microfone para falar algumas palavras de agradecimento. Dona Dalva agradeceu a Deus, como sempre o faz, aos organizadores do evento e expressou sua felicidade em ter sido reconhecida como *Griô*, ou seja, como detentora de saberes populares. Antes de acabar sua fala, começou a bater a palma do samba e “puxou” um de seus sambas. Da platéia, Beatriz saltou da cadeira e correu para sambar sem olhar para trás. Era o samba lhe chamando. Sambou, sorriu e cantou até a roda acabar. O samba chamou, o corpo obedeceu e o espírito se deleitou...

Dessa forma, compreendo o que o Manifesto da etnocologia reforça acerca do simbólico, da alma e do corpo. Lembro-me ainda de um acontecimento durante o aniversário de um ano da Casa do Samba de Santo Amaro, quando um senhor do grupo de samba de roda de Saubara chamou a minha atenção. Enquanto os tocadores das violas, do violão e do cavaquinho passavam o som, ele, sentado com seu pandeiro entre as pernas, parecia dormir com o tronco inclinado para frente e com a cabeça abandonada e encoberta por um chapéu. Cheguei a pensar que ele estava cochilando ou descansando da viagem, da espera. Quando tudo estava pronto e a viola puxou o samba, esse homem parecia ter tomado um choque elétrico, pôs-se a tocar com disposição notável. As mãos no pandeiro – a que bate e a que segura – pareciam uma engrenagem, tamanha a coordenação dos movimentos. Um sorriso... O sorriso de um sambador vale dias de felicidade. O corpo queimado do sol do trabalho rural, os olhos sábios e baixos, um sorriso que canta... e canta muito no samba. É como se o espírito lhe saltasse pelos olhos e irradiasse seu corpo. Espírito e corpo se encontram espetacularmente na expressão que o samba de roda tem, e sobre esse encontro Pradier (1996) comenta que:

O risco que está no centro de nosso propósito é uma das questões mais embaraçosas de nossa herança cultural: a relação antagonista do orgânico e do simbólico, do corpo e do espírito, das aparências e da verdade, do sensível e do invisível. Hoje, acrescenta-se: do biológico e do mental, do somático e do psíquico. Estranha aporia da civilização! Esta é a dificuldade racional, aparentemente sem saída, com o qual se depara o Ocidente há mais de dois milênios. Ela está bem aí, neste mal estar e na nossa impotência em admitir que o corpo dançante seja um corpo pensante, que a vida deve ser entendida nas dimensões complementares, carnavais e espirituais e que o espaço da consciência não está fora do corpo (PRADIER, 1996, p. 25).

Nesse sentido, entendo que a etnocologia trata também da leitura estética de uma expressão como o samba de roda como um todo e, em particular, do corpo, o qual no seu

fazer promove uma experiência estética coletiva. Trata-se de um olhar estético sobre um objeto que se torna espetacular<sup>41</sup>, seja porque ele está fora do cotidiano, seja porque ele é um ritual ou um rito no qual corpo e espírito se encontram, seja porque o meu olhar de dançarina/pesquisadora dá ao samba de roda esse caráter espetacular. De acordo com Bião (1996):

Ritos, rotinas, rituais e espetáculos são performances da vida individual e coletiva, são a forma sensorial e perceptível pela qual experiência e expressão se reúnem, são jogos que se fazem com a alteridade, em todos os sentidos, são comunicação (BIÃO, 1996, p.15).

O samba de roda caracteriza-se, assim, como um ritual de caráter festivo, no qual a experiência e a expressão se encontram. É na roda que acontece a sensação estética do samba e é na vida, no antes, no durante e no depois do samba, que o dinâmico processo reflexivo continua impulsionado pela experiência da alteridade. O samba de roda não é de domínio do particular, ou seja, não acontece com uma pessoa isoladamente, ele é coletivo por natureza. O processo reflexivo é constante, o jogo e a troca de experiência são vivências de quem samba o passo do miudinho se comunicando com a viola, com o outro ou com o público através da expressão do corpo. Uma menina aprende a sambar, simultaneamente, nesse momento de experiência e de autorreflexão do corpo e da alma. Sobre essa relação entre alteridade e estética, Bião (1996) coloca que:

Sem alteridade não há estética, que é a capacidade humana que permite conhecer o outro por meio de si próprio. Não se sente o que existe completamente fora de si. Sem forma não há relação, sem cotidiano não há extraordinário e sem coletivo não há pessoa (BIÃO, 1996, p.15).

A compreensão da alteridade presente no ritual do samba de roda, o entendimento do corpo como o lugar dessa alteridade e a leitura estética que dá a esse ritual um caráter espetacular caracterizam um olhar etnocenológico. Sobre o conceito de “espetacular”, de acordo com Pradier (1996) e Bião (2007), ele não se reduz apenas ao visual, mas se refere ao conjunto das modalidades perceptivas, abordando o aspecto global das manifestações humanas, incluindo as dimensões somáticas, psíquicas, cognitivas, emocionais e espirituais.

O objeto etnocenológico pode apresentar diferentes níveis de espetacularidade, que vão depender, inclusive, do tipo de relação que o pesquisador estabelece com o seu objeto. Para

---

<sup>41</sup> De acordo com o Manifesto, “por espetacular deve-se compreender uma maneira de ser, de se comportar, de se mover, de agir no espaço, de falar, de cantar e de se enfeitar que se destaca das atividades banais do cotidiano ou as enriquecem essas atividades ou ainda lhes dá sentido” (PRADIER, 1995a, p.1).

Bião (2007), pode-se estabelecer uma classificação, na qual, têm-se as práticas espetaculares substantivas e as adjetivas. Dessa maneira, se uma prática é espetacular para aqueles que dela participam e para aqueles que assistem, ela é substantivamente espetacular. Se a prática é espetacular apenas para aquele que assiste, como o pesquisador, por exemplo, ela é adjetivamente espetacular. De qualquer maneira, é o olhar de quem assiste que revela o quão espetacular é uma prática.

Assim, entendo que a abordagem estética através da etnocenologia é dedicada a cada objeto está condicionada, ou indexada, à metodologia utilizada em cada pesquisa. Nesse contexto, chamo a atenção para a problemática da metodologia da etnocenologia questionada por ela própria, ou seja, por um de seus principais pensadores. Por exemplo, Bião (1996) aponta essa problemática existente e não resolvida no “Manifesto da Etnocenologia” e a coloca como campo teórico para debate.

#### 4.1.1 Questões de metodologia

A etnocenologia prevê o envolvimento do pesquisador com o seu campo de pesquisa, em concordância com a etnografia, mais ainda com a etnopesquisa crítica<sup>42</sup>, e em discordância repulsiva ao preconceito etnocêntrico. No próprio Manifesto (1995), essa repulsa pode ser destacada:

A etnocenologia se opõe ao preconceito etnocentrista [...] que tem reconhecido a diversidade cultural desde que ela esteja hierarquizada seja logicamente (mentalidade pré-lógica), seja ontologicamente (o primitivismo), seja ainda historicamente (os estágios de civilização), seja enfim retoricamente (sociedades fadadas a desaparecer). Assim a etnocenologia difere das abordagens que tomam o teatro ocidental como critério, considerando-o como uma forma universal a partir da qual deve-se examinar as práticas espetaculares de outras culturas<sup>43</sup>. (PRADIER, 1995a, p.3, tradução da autora).

A contrariedade ao etnocentrismo teatral coloca a etnocenologia como uma ciência que está de acordo com os conceitos de diáspora Africana e o de “encruzilhada”, assim como a

<sup>42</sup> “A etnopesquisa crítica não considera os sujeitos do estudo um produto descartável de valor meramente utilitarista. Entende como incontornável a necessidade de construir juntos traz pelas vias de uma interpretação dialógica e dialética a vos do ator social para o *corpus* empírico analisado e para a própria composição conclusiva do estudo [...]” (MACEDO, 2006, p. 10).

<sup>43</sup> “L’ethnoscénologie s’oppose au préjugé ethnocentriste [...] qui a consisté à reconnaître la diversité culturelle dès lors qu’elle était hiérarchisée soit logiquement (la mentalité prélogique), soit ontologiquement (le primitivisme), soit encore historiquement (les stades de civilisation), soit enfin rhétoriquement (‘sociétés appelées à disparaître’). De ce fait, l’ethnoscénologie diffère des approches qui, prenant le théâtre occidental comme critère, le considèrent comme une forme universelle à partir de laquelle on doit examiner les pratiques spectaculaires des autres cultures”.

idéia de pluralidade cultural. As culturas apresentam formas de expressões próprias que ainda não são estudadas e ensinadas no sistema de ensino formal, principalmente em países pós-coloniais. Tal questão está diretamente relacionada ao samba de roda que constitui uma forma de expressão do tipo matriz da cultura brasileira. Matriz porque, como abordei no capítulo anterior, é uma expressão filha e mãe de outras danças e de outros ritmos que se espalharam pelo Brasil, fazendo do samba a expressão cultural mais característica da nação brasileira.

O entendimento do samba de roda e de outras expressões vivas da cultura brasileira como formas de expressão teatral, corporal e musical corrobora com a proposição etnocenológica e anti-etnocêntrica. Nesse sentido, tanto o mapeamento do samba de roda, como o tombamento dessa expressão como Patrimônio Imaterial da Humanidade, quanto os estudos aprofundados contribuem para combater o perigo de que: “os jovens troquem as possibilidades autênticas de sua própria cultura para tentar traduzir a fórmula européia da cena de situações que lhe são incompatíveis”, como alerta Pradier (1995a, p. 3) no Manifesto da etnocenologia, já citado.

Compreendo que essa ponderação anti-etnocêntrica não deva ser interpretada como a busca pelo nacionalismo exacerbado. Não se trata de negar o teatro ocidental e se especializar nas formas de expressão nacionais, mas de completar ou preencher uma lacuna existente na formação do artista brasileiro: o conhecimento, o entendimento, a valorização e a criação a partir do que é a cultura brasileira. Isso com o intuito de que não exista um julgamento de valor – do que é melhor ou pior –, mas um olhar respeitoso e consciente da existência das várias diferenças e das razões dessas diferenças.

O etnocentrismo é, dessa forma, claramente banido na etnocenologia, mas, de acordo com Bião (1996), a questão metodológica não se resolve completamente. Restam dúvidas que marcam a ambiguidade metodológica, como, por exemplo: como é que o pesquisador pode julgar seu próprio preconceito etnocentrista? Como desvincular, como explicitar os preconceitos ou as simpatias e as antipatias? Como romper com os seus próprios tabus?

De fato, não encontro facilidades para responder esses questionamentos porque são questões presentes também nesta pesquisa. Entretanto percebo, neste momento, que a experiência e a vivência com o objeto da pesquisa, o *background* do pesquisador e o processo reflexivo resultante da pesquisa favorecem, conjuntamente, a percepção e expressão de preconceitos, de simpatias e de antipatias, de mudança de pensamentos, de afirmação ou de negação de hipóteses iniciais.

O tempo de duração de uma pesquisa, o tipo de relação construída entre o pesquisador-participante e o seu objeto e as experiências estéticas experimentadas pelo pesquisador são

elementos que qualificam o estudo e que permitem o processo de percepção do etnocentrismo, se não total, pelo menos parcialmente. O etnocentrismo é um dos elementos negativos para o desenvolvimento de uma pesquisa etnográfica e etnocenológica, pois implica um pesquisador distanciado do seu objeto, que não se dá a oportunidade de aprender a diferença e o porquê da diferença com o outro. Julgamento de valor, afirmação de preconceito e de hierarquias dominantes são perigos de uma pesquisa dessa natureza. Esses perigos somente se evidenciam quando o pesquisador se expõe, como, por exemplo, nesse depoimento que escrevi logo no início da pesquisa de campo:

O samba de roda não se define, ele se experimenta, mas vou tentar explicá-lo. A dança está no samba de roda, o ritmo, o canto, a cachaça, a comida, a festa, a cidade, a roça também. Estar num samba de roda é cantar um refrão num tom agudo para nós mulheres, é ouvir a beleza da viola, é requebrar os quadris, não pelo fundamento do rebolar, mas sim por aquele de arrastar os pés numa cadência nem tanto convencional. Estar num samba de roda é entrar na roda sambando, depois de ser chamada por uma umbigada, uma pernada ou um simples gesto e reverenciar os tocadores, fazer um miudinho, uma “corridinha”, uma mexidinha nos ombros, um giro, às vezes. É também ver rostos mais velhos, bocas sem dentes, corpos vividos e consumidos pelo trabalho e pela falta de recursos soltando uma voz tão forte, tão cheia de poesia, entoando melodias empolgantes. Estar num samba de roda é não ter vergonha, é tomar uma cachaça, é requebrar os quadris com malícia. É também respeitar a viola, respeitar o ritmo dos pandeiros, responder o coro, bater na palma-de-mão, não atravessar a roda a qualquer hora, ou seja, é também tomar certo cuidado para não atravessar o samba. Será que consegui começar a explicar o impossível? (DEPOIMENTO DA AUTORA, Muritiba, maio de 2007).

A avaliação do discurso e a presença ou não do etnocentrismo é a dimensão crítica da pesquisa e isso demanda tempo e determinados métodos. A etnopesquisa crítica está sendo bastante relevante no que se refere aos métodos de pesquisa porque ela própria se insere na proposição epistemológica que defende os métodos qualitativos e não os quantitativos. Trata-se de uma linha de pesquisa que valoriza a contextualização cultural<sup>44</sup> do objeto a ser estudado, como explica Macedo (2006):

Um dos pontos fundamentais que devemos destacar para compreender a etnopesquisa crítica é que ela nasce da inspiração e da tradição etnográfica, sua base investigativa incontornável, mas se diferencia quando exercita uma hermenêutica de natureza sociofenomenológica e crítica, produzindo conhecimento *indexado*, um conceito caro à teorização etnometodológica, sua inspiração teórica fundante. Com sua preocupação *etno* (do grego

---

<sup>44</sup> Sobre a contextualização do objeto: “Malinowski foi talvez o pioneiro na utilização do conceito de contexto, concebido como o conjunto de todos os elementos que formam uma cultura, tecido relacional e conjuntamente”. (Macedo, 2006, p. 33).

*ethnos*, povo, pessoas), a etnopesquisa direciona seu interesse para compreender as ordens socioculturais em organização, constituídas por sujeitos intersubjetivamente edificados e edificantes, em meio a uma *bacia semântica* culturalmente mediada (MACEDO, 2006, p. 9).

A indagação sobre a metodologia da etnocenologia, colocada por Bião (1996), pode ser, inicialmente, respondida através da proposição de aliança entre a própria etnocenologia e a etnopesquisa crítica. A abordagem etnocenológica se relaciona com a etnopesquisa crítica ao valorizar e procurar entender o que é qualitativo, o que é subjetivo e ao destacar a importância das intersubjetividades para a compreensão de um grupo de pessoas. No entanto, é necessário explicitar que a etnocenologia possui especialidades comuns e não comuns à etnopesquisa crítica.

A postura do pesquisador e a caracterização do subjetivo como elemento crucial no entendimento não-etnocêntrico de um grupo de pessoas são comuns tanto para etnopesquisa quanto para a etnocenologia. Todavia, a etnocenologia traz um olhar particular e estético com relação às formas de expressão culturais. Não se trata de descrever elementos estéticos do ponto de vista externo àquele objeto de pesquisa. Trata-se de um aprendizado adquirido através da pesquisa de campo, da vivência, das entrevistas, das interações, que são métodos pré-requisitos para a qualidade da leitura estética. E essa leitura estética será tão menos etnocêntrica quanto maior o envolvimento, o conhecimento e o respeito desse pesquisador, assim como prevê a etnopesquisa crítica.

Nessa pesquisa, entendi que a observação-participante em etnocenologia requer a prática corporal das atividades da expressão cultural em questão. Isso porque existe um campo vasto de subjetividades entre a apreciação estética e a vivência estética. Dessa relação surgem identificações, conflitos, aprendizados, rompimentos de preconceitos... Note-se que se trata de experiências distintas: ver uma sambadeira sambar e entrar na roda para sambar. Existe um processo de cópia, interiorização, frustração e realização que sem a prática no corpo do pesquisador não pode ser vivido e alcançado. Os olhos avaliam, diferenciam um passo do outro, um estilo do outro, permitem que o corpo passe pelo prazer da fruição estética, mas não entendem corporalmente o repenicado da viola, a batida do pandeiro e o calor do samba que só sente quem entra para sambar.

Durante a pesquisa de campo, não me contentei em ver, não desisti de sambar, decidi me arriscar a fazer um passo de miudinho na frente de dona Dalva, com toda responsabilidade, respeito e prazer de estar ali. Entendo que é necessário romper essa fronteira porque ao passar por ela o pesquisador também se revela e se coloca como mais um ator



social naquele palco, onde essas pessoas convivem com o samba de roda no cotidiano. Essa foi a postura que assumi, tanto como pesquisadora quanto como pessoa presente naquele coletivo. É a atitude do pesquisador que tira o escudo que o protege, porque ele tenta se colocar como igual, no sentido de comum, como alguém que está ali para conviver. Nesse intuito, a dança foi um dos principais elos entre a Daniela-pesquisadora e os grupos de samba de roda, permitindo a convivência intensa e prática, apurando, assim, a minha observação e influenciando de maneira contundente a minha vida profissional e pessoal.

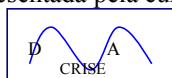
Essa breve reflexão sobre a metodologia revela a ponta do *iceberg*, ou seja, é um enunciado do quanto a etnocologia pode gerar no campo do conhecimento humano. Ao tratar das práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados – PCHEO, “o que compreende as artes do espetáculo, principalmente o teatro e a dança, além de outras práticas espetaculares não especificamente artísticas ou mesmo sequer cotidianas” (Bião, 1998, p.15), a etnocologia abre inúmeras possibilidades de pesquisas. Ao mesmo tempo, essa perspectiva disciplinar própria se apresenta como o resultado de transformações no campo das artes cênicas e de insatisfações com a predominância de um modelo de forma cênica: o teatro ocidental. Ao inaugurar um novo campo de conhecimento, a etnocologia pode ser caracterizada como um novo paradigma<sup>45</sup> nas artes cênicas. De acordo com Bião (1998), esse novo paradigma se apóia no conceito de alteridade e na afirmação do multiculturalismo:

Questionando os aspectos da hierarquização histórica e cultural das teorias de extração evolucionista clássica em relação aos diversos povos e raças, este paradigma pretende evacuar os preconceitos etnocêntricos e positivistas e discutir, quase sempre com medo e mesmo alguma paranóia, os velocíssimos avanços tecnológicos, nos campos da comunicação. De acordo com sua própria história, as etnociências têm a identidade como conceito pilar articulado ao conceito de alteridade (BIÃO, 1998, p.16).

Nesses textos de Bião, pude notar um questionamento que se repete, ora como indagação, ora como proposição, sobre a tecnologia e seus impactos sobre a cultura e, em

---

<sup>45</sup> De acordo com Thomas Kuhn (2003), o surgimento de um novo paradigma e a decadência de outro não são movimentos sucessivos. Tendências conservadoras sobrevivem ao mesmo tempo em que as novas tendências emergem. Há um processo de decadência do velho paradigma (D), ao mesmo tempo em que novas referências são construídas (A). O vale da onda é o momento da crise, lugar onde as referências se misturam, não há clareza nas definições do novo paradigma, ao mesmo tempo em que há descontentamento com o paradigma até então vigente. A fálência do paradigma está representada pela curva descendente D e a ascensão do novo paradigma está representada pela curva ascendente A.



Nesse momento da crise, ocorre a justaposição e convivência de diferentes paradigmas: o que está perdendo forças e o que está em fase de elaboração. A ascensão de um paradigma é um processo longo, no qual idéias são lançadas e começam a ganhar credibilidade nas comunidades científicas.

especial, sobre os objetos da etnocenologia. Esse é um ponto conflitante no pensamento da etnocenologia, pois dois dos seus principais pensadores apresentam opiniões e estudos divergentes. Em seu artigo “Estética Performática e Cotidiano”, Bião (1998, p.19) discorda da afirmação contida no Manifesto (1995, p. 6) que diz que “o triunfalismo tecnológico conduz à massificação das formas culturais; os modelos dominantes são difundidos e tidos como universais, enquanto que a extrema variedade de práticas não encontra direito de cidadania”. Trazer essa discussão à tona não significa expor um ponto frágil do pensamento em torno da etnocenologia, mas entender que há campos onde novas pesquisas são necessárias, a fim de fortalecer ambas as correntes de pensamento.

A tecnologia, desde o seu entusiasmo até a sua fobia, interessa-me particularmente. Nesta pesquisa, a questão das tecnologias avançadas e as transformações por elas geradas no mercado cultural, tanto quanto a sua utilidade, por exemplo, no processo de registro, de divulgação, de ensino e de pesquisa de expressões culturais como o samba de roda, serão apenas apontadas. Dessa forma, a discussão, mesmo que paranóica sobre os velocíssimos avanços tecnológicos e a consciência da importância crescente das novas tecnologias na sociedade global que se instaura nos dias atuais caracteriza-se como mais uma interface da etnocenologia – a da Economia da Cultura, um campo fértil para futuras pesquisas.

#### **4.1.2 Conceitos da etnocenologia brasileira: matriz estética e encruzilhada.**

A construção de um novo paradigma – a etnocenologia – na área das Artes Cênicas se apóia em conceitos-chave que favorecem o melhor entendimento do próprio paradigma. No que se refere à etnocenologia brasileira, o conceito de “matrizes estéticas” é um deles e parece contribuir para a compreensão de que países como o Brasil têm em sua formação identitária diversas matrizes culturais que não desapareceram através do processo de assimilação e homogeneização<sup>46</sup>. É importante ressaltar que o conceito de matrizes estéticas está relacionado com o conceito de diáspora Africana, no sentido de que essas matrizes existem no Brasil e, principalmente, na Bahia, como resultado da chegada de negros africanos durante o período de colonização, no qual se utilizou o trabalho negro-escravo:

---

<sup>46</sup> De acordo com Hall (1998), o dilema do fim da tradição em decorrência da assimilação do Estado Moderno pode ser falso porque existe outra possibilidade para a tradição: a Tradução: “Ela descreve aquelas formações de identidade que atravessam e cruzam as fronteiras naturais, e que são formadas por pessoas que se dispersam para sempre de suas terras natais. Tais pessoas mantêm fortes vínculos com seus lugares de origem e de tradições, mas não possuem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a chegar a um acordo com as novas culturas em que vivem, sem que sejam completamente assimiladas por elas, ou que percam completamente suas identidades” (HALL, 1998, p. 69).

A noção de matriz estética [...] tem como base a idéia de que é possível definir-se uma origem social comum, que se constituiria, ao longo da história, numa família de formas culturais aparentadas, como se fossem ‘filhas de uma mesma mãe’, identificadas por suas características sensoriais e artísticas, portanto estéticas, tanto num sentido amplo, de sensibilidade, quanto num sentido estrito, de criação e de compreensão do belo (BIÃO, 2000, p. 15).

Esse conceito se relaciona ainda com a idéia de “encruzilhada”, visto que diversas matrizes estéticas nasceram do encontro de outras matrizes-mães num lugar de cruzamentos, no local da encruzilhada, como se caracterizou, por exemplo, o Recôncavo baiano no curso do Rio Paraguaçu. Como Bião (2009) explica:

No imaginário afro-baiano local, encruzilhada é o local de Exu, o orixá mensageiro do panteon gêge-nagô a quem se deve pedir permissão antes de iniciar-se uma obrigação ritual, constantemente associada à festa, à comida, à música, à dança, à representação cênica do transcendental e à convivialidade. Como é este o caso, *Salve Exu, Laroiê!* (BIÃO, 2009, p. 198)

Nesse sentido, utilizo o conceito de matriz estética para localizar a forma de expressão “popular” denominada samba de roda. Ele próprio, o samba de roda, se caracteriza como uma matriz estética de origem negro-africana. De acordo com a classificação elaborada por Bião (2000), o samba de roda se inscreve na categoria das formas espetaculares da matriz da oralidade<sup>47</sup>:

A matriz da oralidade, que identifica o conjunto de línguas africanas e ameríndias que formaram a baianidade contemporânea (associadas evidentemente ao português) tem em comum com a matriz da comunicação escrita não totalmente fonética, o envolvimento multissensorial necessário à comunicação (BIÃO, 2000, p. 18).

A característica estética da matriz da comunicação oral, a multissensorialidade, relaciona-se com a estética diaspórica principalmente no que se refere ao envolvimento multissensorial apontado por Bião (2000), que valoriza a olfação, a audição e o tato, além do sentido da visão. A dominância do passado nos processos de educação e a convivência de uma multiplicidade de formas espetaculares, diferenciando-se do pensamento etnocêntrico de

<sup>47</sup> A comunicação se divide basicamente em duas matrizes: a matriz escrita e a matriz da oralidade. A matriz escrita, por sua vez, se divide em uma a fonética e outra fonética. A matriz da escrita a fonética valoriza a comunicação através dos símbolos e de todos sentidos, enquanto que a matriz da escrita fonética valoriza o sentido da visão especialmente. O samba de roda, de matriz afro-brasileira, tem em sua comunicação a predominância da matriz da oralidade.

que o teatro ocidental é a referência de forma espetacular única e exemplar, ilustram o diálogo dessa matriz com a estética diaspórica.

O samba de roda enquanto forma espetacular da matriz da oralidade valoriza o passado como temporalidade referencial, mantendo sambas que foram ensinados de geração em geração, modos de tocar e modos de dançar, mas também apresenta a referência do presente ao criar e recriar letras, instrumentações e movimentações de acordo com a dinâmica cultural que contextualiza essa matriz estética.

Dentre as diversas matrizes estéticas apresentadas por Bião (2000), como componentes da baianidade ou da identidade baiana, gostaria de destacar as matrizes geográfico-climáticas:

Uma mais típica do litoral, mais particularmente do Recôncavo Baiano e, ainda mais especificamente, do complexo urbanístico de Salvador, o outro, igualmente muito ampla, mais típica do interior da terra, ainda que com muitas nuances entre as zonas de transição da mata, do agreste e do sertão (BIÃO, 2000, p.19).

Ainda segundo o autor, enquanto a parte do Recôncavo apresenta maior influência da matriz negro-africana, a região do sertão tem predominância da matriz portuguesa. O Recôncavo<sup>48</sup>, na sua complexidade cultural, é um dos locais da baianidade enquanto “forma claramente mestiça, que associa tradição, novidade tecnológica e comércio” (Bião, 2000, p. 22).

#### **4.1.3 Contextualização geopolítica, político-cultural e simbólica.**

O presente estudo se restringe a duas cidades do Recôncavo Baiano<sup>49</sup>, São Félix e Cachoeira, cidades irmãs separadas pelo Rio Paraguaçu e unidas pela ponte D. Pedro II. Como ilustra Araújo (1986):

Interligadas pela já secular ponte metálica (de 1895) de nome Pedro II, são duas cidades com uma mesma história e um mesmo substrato cultural. São

<sup>48</sup> “Por Recôncavo, se costuma designar uma vasta faixa litorânea que circunda a Baía de Todos os Santos, à entrada da qual se ergue a cidade de Salvador. São as terras em ‘volta de’, afinal foi com a boca aberta da Baía de Todos os Santos que a região passou a fazer parte do mundo Atlântico [...]. Delimitá-lo, no entanto, não é uma tarefa fácil, ainda que se use o oceano como fronteira. Mesmo porque, quando se diz Recôncavo Baiano, está se falando muito mais de um conceito histórico do que de uma unidade fisiográfica” (IPHAN, Samba de Roda do Recôncavo Baiano, 2006, p. 25).

<sup>49</sup> A região do Recôncavo é composta por 33 municípios totalizando 10.015 km<sup>2</sup>, 1,7% da superfície da Bahia. Suas coordenadas geográficas se estendem de 12E 23’ a 13E 24’ lat. E de 38E 38’ a 40E 10’ long. W.

Félix esteve dependente de Cachoeira até 1890, quando se cumpriu um ato do governo Estadual que lhe deu autonomia (ARAÚJO, 1986, p. 121).

O cenário composto pelo rio Paraguaçu, entre duas cidades históricas, é o quadro que admirava todos os dias da janela de minha casa, vendo a cidade de Cachoeira, que Vilhena (1969, p. 481) definiu como a “vila fundada no tempo em que governou o Estado o Exmo. D. João de Lancastre, que começou em 1694 e finalizou em 1702” e que “de todas as vilas do Recôncavo, é a mais povoada, assim pelo seu comércio, como pela fertilidade do seu terreno, quando o seu clima é muito saudável e benigno”.



“Vila de Cachoeira. Nas margens do Rio Peruaguaçu, ao noroeste da Bahia”.  
Litografia de Johann Baptist von SPIX e Carl Friedrich von MARTIUS<sup>50</sup>, 1820-1830.

A cidade de Cachoeira, assim como o rio Paraguaçu, possui relevância histórica porque recebeu engenhos e foi palco das lutas da independência, como também, porque foi um ponto estratégico de comunicação, um entroncamento comercial e político. De acordo com Vilhena (1969):

Saem da vila de Cachoeira diferentes estradas, o que concorre muito para fazê-la famosa, pois que de todas as minas, e sertões se vem dar àquele porto; há muitos pastos em que se refazem as cavaladuras, que pisam

<sup>50</sup> Acompanha a litografia o seguinte texto: “A vila reclinase ao sopé de um outeiro viridente todo plantado de canaviais e fumo e é, sem dúvida, não só uma das vilas mais ricas e populosas, como também uma das mais aprazíveis de todo o Brasil. Um sem-número de vendas e lojas, sortidas dos mais diversos artigos europeus, dá a animação do seu comércio. A vila conta perto de 1000 casas e mais de 10000 habitantes” (SPIX, MARTIUS, 1828).

aquelas estradas, e os viajantes ali vão deixar uma grande parte do seu dinheiro (VILHENA, 1969, p. 483).

Ainda nesse sentido, segundo Araújo (1986):

No século XVIII, a vila associou ao açúcar uma nova condição econômica, a de entreposto comercial plantado no marco zero da bifurcação da estrada de Salvador para as Minas Gerais e o rio de Janeiro, a outra para o sertão da Bahia e para os longes do Piauí e do Maranhão (ARAÚJO, 1986, p. 114).

Hoje pode-se afirmar que a importância da cidade de Cachoeira, assim como a cidade de São Félix, dá-se pelo seu Patrimônio Cultural Histórico e Imaterial. No lugar de um entroncamento político-econômico, essas cidades se consolidaram, graças à herança negro-africana, como berço das matrizes estéticas, culturais e religiosas brasileiras e como um lugar das encruzilhadas culturais.

O samba de roda é fruto desse processo de ocupação africana no Recôncavo<sup>51</sup>, em particular, das cidades de Cachoeira e São Félix, cuja população negra e mestiça alcança 90 por cento, onde elas são consideradas dois mananciais dessa manifestação festiva.

A apresentação da contextualização geográfica faz-se importante no sentido em que corrobora com a compreensão da matriz estética do samba de roda. Exponho a seguir, questões concernentes à contextualização político-cultural do samba de roda, ou seja, sobre seu reconhecimento enquanto Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade.

Segundo Khaznadar<sup>52</sup> (2004), o termo patrimônio cultural imaterial ultrapassa o sentido de expressão para ter o sentido de conceito:

As organizações internacionais, governamentais como a Unesco, ou não governamentais perpetuam, sem escrúpulos, essa divisão da criação e a partir do patrimônio ao distinguir o que diz respeito às mulheres, aos homens, às crianças, aos pobres, às pessoas idosas, aos autóctones, aos deficientes, etc., recortando a sociedade em fatias, exacerbando as diferenças, criando rivalidades e antagonismos lá onde o equilíbrio é natural. A divisão do patrimônio em três grupos diz respeito a esse procedimento. Todas as incoerências e dificuldades a se prever no início da construção do conceito (não falemos mais de expressão, pois se trata aqui de um conceito) de patrimônio cultural imaterial vêm da inadequação entre o procedimento de classificação e a realidade do campo, entre a abordagem político-burocrática e a realidade etnológica. A título de ilustração, um

<sup>51</sup> “Uma invenção histórica e uma configuração cultural que nasceu da aventura de alguns portugueses, e do infortúnio de muitos africanos e indígenas. Por isso, trata-se de uma unidade regional que foi concebida e é situada por dentro da história dos engenhos de cana, da escravidão e da indústria açucareira no Brasil” (Samba de Roda do Recôncavo Baiano, 2006, p. 25). Acrescento que da indústria fumageira também.

<sup>52</sup> Chérif Khaznadar foi um dos especialistas que contribuíram para o debate pré-convenção da Unesco, em 2002, diretor da *'Maison de culture du monde'* e então presidente do Comitê de Cultura da Comissão Nacional francesa da Unesco.

exemplo apenas: Como isolar um ritual (patrimônio imaterial) do lugar onde ele se desenvolve (patrimônio material ou natural), dos objetos, instrumentos ou máscaras que são indispensáveis à sua realização?<sup>53</sup> (KHAZNADAR, 2004, p. 52 e 53, tradução da autora).

A crítica aos procedimentos de classificação e de separação de saberes, lugares e pessoas e a valorização da pesquisa etnológica são elementos que demonstram as próprias linhas de força do debate sobre o patrimônio cultural imaterial. A especialização e a classificação de elementos sob o ponto de vista do classificador é um dos perigos que se pode encontrar numa pesquisa no campo sobre o patrimônio imaterial. Esse perigo também é assinalado por Pradier (1995), quando desaprova qualquer tipo de comparação entre formas de expressão e o teatro ocidental e caracteriza o vício da comparação a partir de parâmetros próprios como um tipo de etnocentrismo do pesquisador. Por outro lado, a valorização da pesquisa de campo, da vivência com e no patrimônio imaterial propicia o contato com a realidade desse patrimônio. Assim, a etnocologia se relaciona com os estudos sobre a patrimonialização da cultura quando atenta para o prejuízo etnocêntrico da classificação. E mais, quando incentiva as pesquisas de campo destacando o papel do elemento estético como metodologia de compreensão, na qual a habilidade inerente a cada pesquisador-artista é determinante.

Quando Khaznadar (2004) se pergunta como entender um ritual separando-o de seu lugar de acontecimento ou de seus objetos, ele está fazendo uma questão que foi motivadora para esta pesquisa. Como entender o samba de roda descontextualizado de seu local, como por exemplo, num palco dentro do Ministério da Cultura em Brasília? Ou, como entender o samba de roda olhando-se somente para a dança, sem valorizar a relação complexa existente entre o corpo, a música, o espaço social e cultural que existe nessa forma de expressão no Recôncavo baiano? Ou ainda, no limite, como entender o samba de roda como um modelo tombado e padronizado por um *dossier*? Questões que trazem o paradoxo do método desse processo, ou seja, o de tratar a cultura ou o patrimônio imaterial como algo fixo, quando uma

---

<sup>53</sup> “Les organisations internationales, gouvernementales comme l'Unesco, ou non gouvernementales pérenissent, sans état d'âme, ce tronçonnement de la création et partant du patrimoine en distinguant ce qui relève de femmes, des hommes, des enfants, des pauvres, des personnes âgées, des autochtones, des handicapés, etc., découpant les sociétés en tranches, exacerbant les différences, créant rivalités et antagonismes là où l'équilibre est naturel. La répartition du patrimoine en trois group relève de cette démarche. Toutes les incohérences et difficultés à prévoir dans la mise en oeuvre du concept ( ne parlons plus d'expression car il s'agit bien ici d'un concept) de patrimoine culturel immatériel proviennent de l'inadéquation entre la démarche de classification et la réalité sur le terrain, entre l'approche politico-bureaucratique et la réalité ethnologique. A titre d'illustration, un seul exemple: Comment isoler un rituel (patrimoine immatériel) du lieu où il se déroule (patrimoine matériel ou naturel) et des objets, instruments ou masques qui sont indispensables à sa réalisation?” .



das condições para que o samba de roda permaneça vivo é a própria transformação dinâmica e enquanto expressão criativa de um determinado grupo social.

De acordo com Khaznadar, o conceito de patrimônio cultural imaterial se aproxima do conceito de cultura e para ilustrar essa convergência o autor destaca a definição de cultura de Michel Leiris, também adotada neste trabalho:

O conjunto de modos de agir e de pensar, tradicionais em algum grau, próprios de um grupo humano mais ou menos complexo e mais ou menos extenso. [...] Essa cultura que se transmite de geração em geração modificando-se de acordo com um ritmo que pode ser rápido (como é o caso, em particular, dos povos do mundo ocidental moderno, ainda que uma ilusão de ótica aqui intervenha e nos faça superestimar a importância das mudanças que são mais consideráveis na aparência do que chocam de fato nossos costumes) ou que pode, ao contrário, ser suficientemente lento a ponto das mudanças nos serem imperceptíveis [...], essa cultura não é algo fixo mas algo em movimento. Por tudo o que ela tem de tradicional, ela se apega ao passado, mas ela tem também ao seu futuro, estando constantemente em condições de aumentar seu aporte com algo inédito ou mesmo, inversamente, em condições de perder um de seus elementos que cai em desuso, uma vez que ela se encontra, com as gerações se sucedendo, mantida pelos novos e, a cada um dos quais, ela fornece uma base de partida para os objetivos de ordem individual ou coletiva que se determina particularmente<sup>54</sup> (LEIRIS, 1950 apud KHAZNADAR, 2004, p. 54, tradução da autora).

É no caráter dinâmico da cultura, seja a dinâmica rápida ou lenta, que se encontra o paradoxo da questão sobre o patrimônio cultural imaterial. Como classificar sem congelar uma expressão cultural como o samba de roda? Khaznadar (2004) esclarece que mesmo correndo o risco de congelar ou fixar um modelo para determinada expressão ou patrimônio cultural imaterial, a Unesco assume essa metodologia imperfeita. Isso porque, apesar dos possíveis prejuízos, é dessa maneira que se pode alcançar a salvaguarda do patrimônio em risco no atual contexto de mundialização da cultura:

---

<sup>54</sup> “L'ensemble des modes d'agir et de penser, tous à quelque degré traditionnels, propres à un groupe humain plus ou moins complexe et plus ou moins étendu. [...] Cette culture, qui se transmet de génération à génération en se modifiant suivant un rythme qui peut être rapide (comme c'est le cas, en particulier, pour les peuples du monde occidental moderne, encore qu'intervienne ici pour une part une illusion d'optique, qui nous fait surestimer l'importance de changements d'autant plus considérables en apparence qu'ils choquent nos habitudes) ou qui peut, au contraire, être assez lent pour que ses changements nous soient imperceptibles [...], cette culture n'est pas une chose figée mais une chose mouvante. Par tout ce qu'elle comporte de traditionnel elle se rattaché au passé, mais elle a aussi son avenir, étant constamment à même de s'augmenter d'un apport inédit ou bien, inversement, de perdre un de ses éléments qui tombe en désuétude, et cela, du fait même qu'elle se trouve, les générations se succédant, reprise à tout moment par de nouveaux venus à chacun des quels elle fournit une base de départ vers les buts d'ordre individuel ou collectif qu'il s'assigne personnellement ”.



A expressão 'mundialização da cultura' designa essa circulação de produtos culturais à escala do globo. Ela suscita reações contrastantes. Alguns compreendem ou vêem nela [a mundialização] as promessas de um planeta democrático unificado por uma cultura universal – um planeta reduzido pelas mídias às dimensões de uma cidade global, como assim o dizia Marshall McLuhan. Outros, vêem nela a causa de uma inevitável perda de identidade que eles lamentam. Outros, enfim, militam para afirmar seus particularismos até o de fazer uso da violência<sup>55</sup> (WARNIER, 2007, p. 3, tradução da autora).

A partir da definição de Warnier (2007), pode-se entender que dois fluxos se cruzam nesse momento: o da mundialização da cultura e o da proteção da cultura local. Pode-se interpretá-los como opostos e concorrentes ou como diversos e possivelmente convergentes. O ponto de encontro dos dois movimentos, apoiado pelo possível equilíbrio e convivência, ou seja, a busca pela harmonia entre a cultura global e a cultura local, parece ser o grande objetivo da Unesco ao afirmar e institucionalizar o termo patrimônio cultural imaterial. Encontro também ecos dessa preocupação, já com um tom mais crítico em relação à mundialização da cultura, na conferência de Jean-Marie Pradier, no âmbito do encerramento do VI Colóquio de Etnocologia, ocorrido em Belo Horizonte em agosto de 2009, quando ele aponta o desaparecimento de idiomas e línguas e quando destaca a redução da biodiversidade devido às diversas extinções de animais, plantas e lugares.

O desaparecimento ameaça, dessa forma, um conjunto complexo de relações entre os homens e com a biosfera, ameaçando sobretudo as culturas locais, ou seja, o patrimônio cultural imaterial. É nesse contexto da possibilidade de novos paradigmas e, ao mesmo tempo, de constatações da redução da biodiversidade e suas relações que se fortalece a tendência de proteção das culturas locais. Sem o objetivo de aprofundar essa discussão deveras importante, este estudo se limita a contextualizar o fato cultural do samba de roda ter sido tombado como patrimônio cultural imaterial.

Termino, então, esse item com a contextualização simbólica do objeto etnocenológico. O termo objeto etnocenológico se refere a um objeto de estudo no campo da etnocologia, que pode ter diferentes caracterizações. O estudo dos elementos estéticos do samba de roda das cidades de Cachoeira e São Félix, centrado em dois grupos, um de cada cidade,

---

<sup>55</sup> “L'expression 'mondialisation de la culture' désigne cette circulation de produits culturels à l'échelle du globe. Elle suscite des réactions contrastées. Les uns y déchiffrent les promesses d'une planète démocratique unifiée par une culture universelle – une planète réduite par les médias aux dimensions d'un 'village global', comme le disait Marshall McLuhan. D'autres y voient la cause d'une inéluctable perte d'identité qu'ils déplorent. D'autres enfin militent pour affirmer leurs particularismes jusqu'à faire usage de la violence”.

respectivamente, se caracteriza como um estudo etnocenológico, cujo objeto é do tipo substantivo, como coloca Bião (2007):

Buscando enfrentar a problemática que é a definição dos objetos da etnocenologia, originalmente descritos como ‘as práticas e os comportamentos humanos espetaculares organizados’ (PCHEO), posteriormente, eu próprio sugeri organizá-los em três subgrupos: artes do espetáculo; ritos espetaculares e formas cotidianas, espetacularizadas pelo olhar do pesquisador. Mais recentemente, eu viria a atribuir a esses três conjuntos, ou subgrupos, a condição de serem, respectivamente, objetos substantivos, adjetivos e adverbiais, usando aqui, por minha própria conta, três classes gramaticais: substantivo, adjetivo e advérbio (BIÃO, 2007, p. 26).

No intuito de apresentar a estrutura e os elementos estéticos que compõem o samba de roda, na região estudada, discorro sobre três elementos que fazem parte do contexto em que se insere o samba de roda e que influenciam direta e indiretamente nas opções e escolhas estéticas de cada grupo de samba. Em um trabalho de caráter etnocenológico que utiliza a etnopesquisa crítica como uma de suas ferramentas, o contexto encontrado e vivido no campo de trabalho funciona como a tela multidimensional para o pintor; ele proporciona um chão, um ponto de partida, ou um cenário dinâmico para as observações e percepções do pesquisador-vivente. Assim, Macedo (2006) diz:

As investigações de características temáticas, que partem do universo vocabular das populações, devem voltar-se para a percepção da realidade local e sua relação com perspectivas mais gerais. Nesse sentido, o objeto é apanhado em sua densidade local, mas também em seu movimento e em sua transformação, de modo a superar o “dado”, para atingir os nexos de relação que se encontram em permanente movimento e que, portanto, se recriam e se transformam em sua temporalidade (MACEDO, 2006, p. 33).



Ponte D. Pedro II, lado de São Félix com vista para Cachoeira.  
Foto: Nei Budica, junho de 2009.

O primeiro elemento contextual é a ponte, datada do século XIX, mais precisamente de 1885. Diz-se a primeira dívida internacional do Brasil porque nunca foi paga, a não ser agora pelo Governo do atual Presidente Lula, que anunciou ter liquidado a dívida externa do Brasil. Essa ponte, chamada D. Pedro II, serve de passagem para carros, 'burricos', pessoas, ônibus, caminhões e trens, ligando as cidades de São Félix a Cachoeira. Uma reta feita de aço e madeira, que liga e separa o lado direito e o esquerdo do Rio Paraguaçu, conectando dois grupos de samba de roda característicos dessa região: o grupo “Filhos de Nagô” e o grupo “Suerdieck”, objetos desta pesquisa.

A velha ponte que liga e separa essas duas cidades é uma imagem-símbolo que sugere o que existe de similar entre os sambas de roda e também o que há de diferente entre eles. Um está à margem direita<sup>56</sup> do Paraguaçu e o outro à esquerda, respectivamente.

O segundo elemento contextual que merece destaque é a constituição de cada um desses grupos, o que está relacionado com a identidade de cada grupo e o caminho escolhido por cada um deles. O grupo “Filhos de Nagô”, de São Félix, foi fundado, é composto e coordenado só por homens, e segue um modo de funcionar particular, no qual a figura

<sup>56</sup> Tomando-se como referência a nascente do rio.

masculina lidera a teia de relações artísticas, pessoais, políticas e familiares que se constroem nesse ambiente cultural. Enquanto isso, o grupo “Suerdieck”, da cidade de Cachoeira, é liderado por uma mulher, Dona Dalva Damiana de Freitas. A teia de relações é centrada em mulheres da família, amigas antigas e filhas de amigas, da fábrica de charutos, entrelaçada a outra teia, a da Irmandade da Boa Morte. Tal contextualização me permite inferir que grande parte das características de cada um desses grupos, estéticas ou não, derivam dessa diferença de gêneros, apesar desse não ser o ponto de vista da argumentação desta tese.

O terceiro elemento contextual é o rio Paraguaçu que com suas águas cheias ou vazias, dependendo da maré e da abertura das comportas da barragem da Pedra do Cavalo, é atravessado constantemente e guarda consigo grande parte da história dessa região. Hoje, o rio está assoreado e não é mais navegável em todo o seu curso, mas conserva a sua importância através do fornecimento de água para toda a Região do Recôncavo Sul e para a cidade de Salvador, graças à barragem da Pedra do Cavalo.

O rio Paraguaçu, durante a ocupação da Região do Recôncavo, foi a principal via de acesso dos colonizadores e dos negro-africanos, como também de escoamento da produção da cultura da cana-de-açúcar. O ciclo da cana-de-açúcar, segundo a informação da Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia – SEI:

[...] exigiu vastos contingentes de mão-de-obra, fator preponderante para o surgimento do trabalho escravo e o povoamento, além da necessidade de capital para investimento na infra-estrutura canavieira como construção de engenhos e armazéns. Com efeito, o Recôncavo Baiano tornou-se, por volta de 1872, uma das áreas mais urbanizadas do Brasil, apresentando alta densidade demográfica, destacando-se as cidades com sítios estrategicamente localizados, como Cachoeira, Santo Amaro e Maragogipe (SEI, 2000, p. 24).

Esses três elementos destacados relacionam economia, geografia, natureza e imaginário em torno do samba de roda. Eles foram alvo de atenção do “eu” pesquisador recém-chegado em seu campo de pesquisa e desenham uma configuração que, somada à toda história desse lugar, revela a sua realidade simbólica.

A ponte D. Pedro II, o rio Paraguaçu e o próprio samba são elementos do imaginário coletivo desse lugar. E foi a partir das primeiras observações desses elementos que pude descobrir a rede de relações complexa que existe nessas duas cidades.

Por exemplo, foi na ponte que acompanhei Mãe Mariá e as irmãs da Irmandade Nossa Senhora da Boa Morte, levando Nossa Senhora da Glória de São Félix a Cachoeira. Foi no rio Paraguaçu que entreguei o presente de Yemanjá, um no cesto de D. Dalva e, no ano seguinte, no balaio de Mãe Filhinha. E, finalmente, foi no samba que vi o corpo expressivo em dança e

em festa. Assim, um elemento concreto, outro natural e o outro humano foram os pontos de partida para a descrição da etnocena do samba de roda.

Poder-se-ia dizer que o samba de roda é uma prática cenológica, não fosse tão própria de uma região e resultado inegável de relações étnicas, de relações de poder e de prazer entre povos que conquistaram e povoaram a Bahia, utilizando o trabalho negro- africano. Trata-se de um objeto etnocenológico, no qual o prefixo etno é um procedimento metodológico que traz uma gama de informações que permitem vislumbrar a complexidade do próprio objeto. A cena do samba de roda apresenta elementos claramente advindos de sua matriz étnica negro-africana. Como observa Bião (1998):

Vale lembrar a ocorrência do termo cenologia para designar cenografia, a criação e construção de cenários, a organização do espaço cênico para o espetáculo. Na verdade, a origem grega da palavra cena remete ao corpo do artista cênico e ao espaço no qual ele atua, mas a cenologia não pode ser reduzida à cenografia nem poderá excluir uma ou outra dessas duas vertentes semânticas (corpo e espaço cênicos) de seu corpus de pesquisa. (BIÃO, 1998, p. 17).

O corpo é o veículo do samba e é o *locus* de encontro entre a carne e o espírito. Esse corpo, o “dono do samba<sup>57</sup>”, é ao mesmo tempo individual e coletivo, pois ele existe no momento em que se relaciona com os outros corpos. Essa relação se dá no momento em que se entra na roda para sambar num coletivo de corpos que cantam, batem palmas, riem, tocam, bebem, sambam...

Essa “etnocena” se repete inúmeras vezes, em diferentes contextos e lugares e com pessoas diferentes. O samba de roda, enquanto manifestação e expressão popular coletiva, envolve todos que participam, contagiando as pessoas, seja pelos sambas cantados, seja pela batucada, seja pela roda que espera por um corpo que sambe. É importante ressaltar que esse envolvimento coletivo acontece mesmo quando o samba de roda sai de sua casa, de sua cidade natal. Quando um grupo se apresenta numa outra cidade, estado ou país, os corpos também se contagiam, sentem e se colocam num estado de sambar e se manifestam mesmo que fora dos padrões de movimentação característicos do samba de roda. O contágio desse estado de alegria é entendido aqui como manifestação da festividade trazida pelo samba de roda, herdeiro de tradições e local de continuidades afro-brasileiras.

---

<sup>57</sup> Essa expressão é uma alusão ao livro de Muniz Sodré, uma obra clássica da literatura sobre a cultura brasileira. In SODRÉ, M. Samba, o Dono do Corpo. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

## 4.2 A DESCRIÇÃO DA CENA E A COREOGRAFIA DO SAMBA DE RODA

Esse item tem o objetivo de descrever e analisar a “etnocena” do samba de roda. Com intuito de introdução e de dar voz ao sujeito dessa pesquisa, apresento a descrição feita por Beatriz da Conceição:

Geralmente, na roda, no samba de roda, tem uma seqüência. É. Têm pessoas que já ficam nas duas extremidades do semicírculo ou está um círculo e já vem coordenando quem entra, né? E ali vai, na seqüência. Sai uma, entra outra, sai uma... Geralmente, é uma pessoa que fica, por vez, na roda. Aí, sai, cumprimenta a vizinha e a vizinha entra, faz o seu, a sua dança, volta e vai tirando até chegar na última. Se o samba tiver a seqüência, torna a repetir a mesma coisa. E assim, tem o samba. No Barravento, geralmente, a gente não demora muito na roda, porque o Barravento, na hora que o cantor tá, ele está falando assim, tá cantando algum refrão, alguma coisa assim, aí geralmente, ninguém tá na roda. Quando ele dá aquela paradinha, já não tem a voz dele e é só corda e palma de mão e tal e tal, então, entra, samba e sai pra dar oportunidade ao cantor dá seqüência à música, né? Enquanto ele tá cantando, geralmente, a gente com a taubinha tá amaciando, assim, na mão. A gente rala uma taubinha na outra, enquanto ele tá tirando os versos. Aí, ele parou de tirar o verso, a gente volta a bater a palma e a sambadeira vai pra roda (em entrevista, out. 2009).

### 4.2.1 A Cena

A cena do samba de roda pode ser entendida como um microrritual que se repete e que faz parte do cotidiano do povo das cidades de Cachoeira e São Félix. Nesse ritual, a passagem do som e a preparação dos instrumentos representam o aquecimento, a preparação para o início do samba. O samba começa e as pessoas se aglomeram, formam roda, ou rodas, sambando um por vez, dois a dois, ou todos ao mesmo tempo. Às vezes, todas essas possibilidades acontecem num mesmo lugar, numa festa de proporção grande, como, por exemplo, os festejos de São João, quando os grupos tocam em cima de palcos e as pessoas sambam no chão.

Outras vezes, uma única roda se forma, sambadeiras oficiais vestidas com indumentárias específicas sambam uma por vez, correm a roda, desempenham coreografias, dão a umbigada, a pernada ou o sinal chamando outra sambadeira e assim se vai até que todas sambem. Depois desse ritual, abre-se a roda ao público e sambam homens, crianças, casais etc. Outras vezes, num caráter mais informal, como num ensaio de um grupo ou numa comemoração de aniversário, forma-se a roda e samba quem tiver vontade. Um a um, no início do samba, como num ritual de respeito, no qual um por vez se apresenta para o samba, para os tocadores, enfim, para a roda. A partir de determinado momento, sambam dois, três,

mulher com mulher, homem com homem, homem com mulher, criança com mãe, com pai e assim por diante.

O samba de roda possui a característica da simplicidade, como explica Sandroni (2006) e pode acontecer com toda a instrumentação: viola, violão, cavaquinho, pandeiros, reco-reco, triângulo, prato e faca, timbau, atabaque ou simplesmente com a palma-de-mão. A dança possui um passo entendido como passo-chave do samba de roda, o miudinho. O miudinho, como explica Martins (2006, p. 53), “é um deslizar dos pés para frente e para trás, sem que os calcanhares percam o contato com o chão. Enquanto executam esse movimento, as mulheres mexem os quadris, com o corpo ereto ou curvado, correm a roda, dão umbigada, fazem manejos e se revelam enquanto corpo vivo”.

A roda, como o próprio nome diz, é onde tudo acontece. É na roda que se canta, dança, bate palmas, toca instrumentos. E é na roda que a energia se cria, multiplica-se e se espalha. Entendo que a roda não é uma mera forma de organização espacial do samba de roda e estou convencida de que semelhanças existem entre o que acontece na roda de capoeira, no samba de roda e também no candomblé. A roda constrói, no samba, o lugar daquele ritual que não é religioso, mas festivo. Não é algo banal entrar numa roda para sambar, não é banal iniciar um jogo numa roda de capoeira, como não é banal fazer a roda do *xiré*. Existem significados e valores subjetivos ali naquele lugar. E a subjetividade não vista pelos olhos também é o samba de roda.

Dessa maneira, descrever o samba de roda, a sua coreografia, o seu espaço, a sua música e sua subjetividade não é uma tarefa nada fácil. Descrever exige sensibilidade, percepção e esforço de organização da observação. Descrever exige experimentar para não cair no preconceito etnocentrista de falar do outro através da própria e única observação. A experiência permite descrever com mais propriedade o que se viu e o que se fez, o que se trocou e o que se aprendeu. A descrição neste trabalho não está separada da experimentação, no sentido do deleite da experiência.

#### 4.2.2 A Roda

A roda é a forma espacial mais comum do samba de roda, ela é obviamente a motivação para o nome dessa matriz estética. Se fosse um samba para sambar em filas, talvez recebesse o nome de samba-de-fila<sup>58</sup> e não de samba de roda. A roda é original, ela, como alertou Moura (2004), veio antes do samba. Moura (2004) realizou sua investigação na cidade do Rio de Janeiro e tratou da roda de samba enquanto casa das pessoas, dos sambistas dessa cidade urbana, onde a rua significa o lado hostil da vida cotidiana. A roda do samba de roda veio antes do samba e não temo me arriscar dizendo que essa roda, antes do samba, é da festa do santo, do candomblé - o *xiré*. A roda tem um sentido que vai além do espacial, ela é o lugar do ritual, como descreve Martins (2008):

A festa pública é iniciada com o *xiré*, também conhecido como a dança da roda, ocasião em que a mãe-de-santo, acompanhada de outros religiosos, adentra a entrada principal do barracão, sacudindo o *adjá* (...). Esse momento é conhecido como a brincadeira, mas é repleto de seriedade e concentração (MARTINS, S. 2008, p.41).

A roda une as pessoas através da dança e da música e coloca todos numa situação de nova realidade, permitindo a sensação do estar “em casa”, em um ambiente agradável, atraente e desafiador, uma continuação da casa da mãe da gente:

Quando digo então que casa e rua são categorias sociológicas para os brasileiros, estou afirmando que, entre nós, estas palavras não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas, dotadas de positividade, domínio culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas (DAMATTA, 1997, p.15).

A roda é o local da cultura popular, que agrega, que coloca um corpo em contato estético com o outro e que permite o compartilhamento de interpretações entre esses corpos. A roda é parte da cultura brasileira, entendendo-se que cultura “é um conjunto de interpretações que as pessoas compartilham e que, ao mesmo tempo, fornece os meios e as condições para que essas interpretações aconteçam” (MACEDO, 2006, p. 25). A roda é um espaço sagrado e, ao mesmo tempo, festivo da cultura. Ela, anterior ao samba, é o lugar do

<sup>58</sup> Apesar de existir o samba da Capela, de Conceição do Almeida “onde os casais formam duas fileiras para dançarem uma em frente da outra usando indumentária padronizada” (IPHAN, Samba de Roda do Recôncavo Baiano, 2006, p. 57).



samba, é a casa onde ele nasceu e vive, agregando e promovendo o compartilhamento de sensações, reflexões, emoções.

Especialmente no samba de roda, a roda é um “liquidificador” que bate e mistura a música com a dança de tal forma que não pode mais separar uma da outra, a dança depende da música e esta depende da dança. É na roda que o passo do miudinho evolui que a viola chora, que a criança samba. Um samba de roda sem sambadeira é incomum, é uma hipótese remota, provável somente quando o que se quer é gravar numa mídia eletrônica de um CD ou de um DVD com algum grupo de samba de roda. Em geral, a roda é dos tocadores e das sambadeiras.

A roda composta por tocadores e sambadeiras dispostos em um único círculo, no qual uma sambadeira de cada vez entra para sambar, que ao sair chama outra sambadeira com uma umbigada e onde todos se colocam, batem palmas e respondem o coro, trata-se de um “modelo”. Esse modelo ideal é o assistido em apresentações de grupos de samba de roda quando vão representar o país, quando vão a outras cidades, como Brasília, São Paulo etc. Existem, porém, variações desse modelo ideal. Na realidade, muito mais variações do que ocorrências desse modelo. E são essas variações que interessam neste trabalho, mais do que um modelo generalizado. No entanto, para facilitar a visualização do leitor, apresento a seguir uma foto como exemplo desse modelo:



.D. Dalva no centro da roda.  
Foto: Maciek Rozalski, Cachoeira, junho 2007.

A roda pode também ser formada somente pelas pessoas que sambam quando os tocadores estão em cima de um palco, por exemplo. De qualquer maneira, a roda espontaneamente se forma, é sabido por todos que se samba em roda. É raro e praticamente impossível encontrar uma festa na cidade de Cachoeira com as pessoas sambando em filas ou individualmente. O samba é uma festa agregadora, que demanda a relação entre as pessoas, predominantemente, a relação corporal.

Quem chega perto percebe que é dentro dela que vai poder se expressar e se divertir. É um espaço de dentro, de relação direta com o outro, assistir alguém sambar é sambar também. A roda é um espaço participativo, é um lugar onde as sensações diversas surgem e constitui um ambiente de relações, um ambiente imaginário e sensitivo. Não se trata de nada fora do cotidiano das pessoas; entrar na roda para sambar é obrigação para quem gosta de samba e, assim, o samba acontece frequentemente. A roda reúne homens e mulheres, crianças e idosos, ela é um “micro-organismo festivo” da sociedade. A criança aprende a sambar na roda, a senhora de 80 anos de idade é respeitada e dança o passo do miudinho experiente com o frescor de uma menina, a menina samba diferente, ousa requebrar, mistura passos do samba de roda com os da coreografia carnavalesca, conhecida por *axé-music*, exprime a sua confusão corporal virtuosa, o senhor sapateia “malandreadamente”, sabendo que está sendo olhado e admirado, e faz também a sua graça... A roda revela a identidade de quem nela entra porque ela é vida, é relação. No entanto, sem julgamentos, sem culpas ou erros, a roda é um lugar democrático, onde a língua que se fala é a do corpo.

### 4.2.3 A Dança

A dança do samba é o samba, simplesmente. Não existe dançar o samba, existe sambar, com suas variações, com seus passos, mas sempre sambar. O samba não é uma dança de salão onde o parceiro tira a dama para dançar: “você dança”? O samba é expressão do corpo, onde arrisco dizer que para o corpo nascido e criado nesse ambiente cultural é uma expressão involuntária. O samba começa, o corpo se mexe, é assim: “Será que eu vou sambar? Ai, não sei”. Essa é uma dúvida que não acontece, quem gosta de samba, samba. E quem não samba... Mas quem não samba? Pode até não sambar daquele ou desse jeito, mas todos sambam, o francês, o gaúcho, o paulista, o carioca e ninguém samba igual a ninguém. No entanto, existem “convenções de movimentos” ou padrões de movimento entre os corpos que aprenderam os mesmos trejeitos, que possuem uma musicalidade comum e essa característica

é muito presente nessas duas cidades do Recôncavo. Parto, dessa forma, para o elemento estético do samba de roda que diz respeito à dança.

A dança, por necessidade de proximidade e de facilidade, neste trabalho será chamada simplesmente de samba. Prefiro não dizer dançar o samba, seria uma invenção acadêmica desnecessária. O que se faz com o corpo quando se entra na roda é sambar. Sambar nas ruas das cidades de Cachoeira e São Félix é uma responsabilidade grande para qualquer dançarina ou bailarina. O miudinho, passo característico, equivale a uma pirueta. Sambar o miudinho no ritmo durante vários minutos, fazer variações, demonstrando que o corpo está vivo e com “graça” nos olhos exige técnica e habilidade. Os movimentos e gestos do corpo todo equivalem aos 23 *fouettés* do balé de repertório<sup>59</sup>. No entanto, faz-se com facilidade notável, os pés deslizam pelo chão como se estivesse cheio de sabão, os quadris balançam sempre no vai e vem, os sorrisos e o prazer encantam homens, mulheres, crianças da região e também as pessoas que vêm de fora.

Tomo a liberdade, neste momento, de um exercício prático, no qual a minha proposta, enquanto dançarina, é a de realizar uma demonstração técnica do passo do miudinho e de suas variações. Na estratégia para descrever o corpo na coreografia do samba de roda, lanço mão do meu próprio corpo e de suas sensações, assim como dos corpos observados e convividos, e de elementos técnicos da coreografia: espaço (direção), tempo (ritmo), fluxo (dinâmicas) e peso do corpo, elementos baseados nos estudos do Rudolf von Laban (1974), de maneira simplificada e adaptada ao samba.

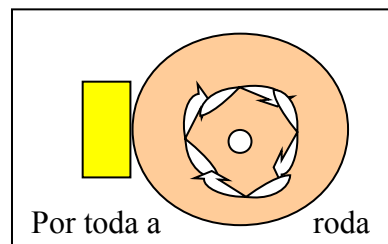
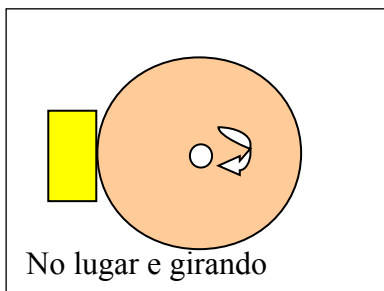
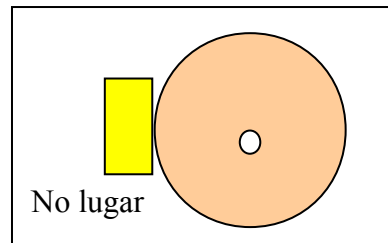
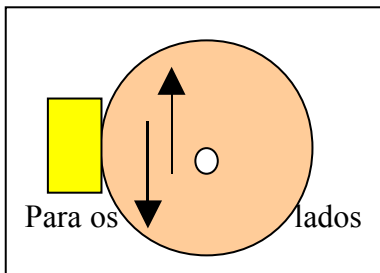
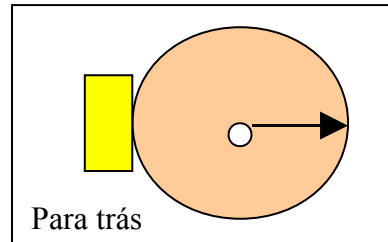
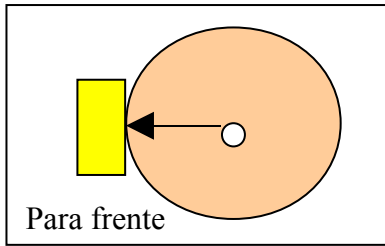
Os músicos estão na lateral do espaço cênico, que é uma sala de aula de dança. Eles começam a tocar o pandeiro, a marcação e a tabuinha; eu ouço o ritmo, marco a pulsação nos pés, num compasso dois por quatro<sup>60</sup> e inicio um miudinho, numa divisão ternária, ou seja, um, dois, três, um, dois, três e etc., onde o um equivale ao revezamento, uma vez o pé direito e outra vez o pé esquerdo. A demonstração do miudinho demora mais tempo no seu início porque é importante deixar visível o princípio de toda sua movimentação: os pés que não saem do chão, ou como coloca Martins (2006, p.53), os pés com “as solas plantadas no chão”.

Talvez uma preparação fosse interessante para a execução o passo do miudinho, arrastar livremente os pés no chão, pisar com as diferentes partes do pé – ponta, calcanhar, bordas

<sup>59</sup> Aqui está o risco etnocêntrico. A comparação entre o samba e o balé. O balé é tomado como ponto de referência para a comparação, no entanto, uma dança pouco tem a ver com a outra. Deixo esse trecho para ressaltar a percepção do etnocentrismo, constantemente uma armadilha tentadora.

<sup>60</sup> “A alternância dos passos se dá da seguinte maneira no miudinho, estando sublinhados os pontos de apoio: direito-esquerdo-direito-esquerdo-direito-esquerdo-direito, etc. Como o mesmo pé nunca se repete, o ritmo seria em princípio binário (direito-esquerdo); mas do ponto de vista dos pontos de apoio, sublinhados acima – pontos onde os passos coincidem com o *beat*- a subdivisão seria antes ternária” (IPHAN, Samba de Roda do Recôncavo Baiano, 2006, p. 49).

direita e esquerda –, tentar se locomover arrastando com as chinelas, além de aquecer as articulações do tornozelo, joelhos e a coxofemural. Uma vez iniciado o miudinho, percorro livremente o espaço da sala, sempre para frente, até me deparar com momentos como virar, trocar de direção e parar, que são momentos necessários. Começo, então, a descrever a direção do passo do miudinho. Gostaria que o leitor imaginasse uma tela, presa na parede do fundo da sala e onde aparecem de tempos em tempos as seguintes indicações:



Para frente: os pés deslizam no miudinho, eles iniciam e comandam esse “vai e vem”, realizando o deslocamento para frente. A posição dos pés pode variar entre a paralela e a levemente aberta na forma de um “V”. O peso se concentra no tarso/ metatarso dos pés, sem, contudo, retirar os calcanhares do chão. No desenho, a sambadeira (bolinha branca) se desloca numa reta em direção aos tocadores (retângulo amarelo) e de frente para eles.

Para trás: os pés deslizam no miudinho para trás, o deslizamento é menos contínuo, provocado pelo peso do corpo, que é deslocado para os calcanhares. Ainda assim, o tarso e metatarso dos pés se mantêm no chão. No desenho, a sambadeira se desloca do centro da roda para a margem dela.

Para os lados: os pés deslizam no miudinho para o lado direito ou esquerdo. O “vai e vem” dos pés deixa de se dirigir para frente/ trás e passa para o “vai e vem” lateral; o pé direito abre para a direita e volta para a posição inicial (paralela ou em “V”) e o pé esquerdo abre para a esquerda e volta para a posição inicial. Sempre respeitando a alternância do pé direito-pé esquerdo. Quando a direção do deslocamento é à direita, a abertura é maior nessa direção, para ocorrer o deslocamento, e vice-versa para a esquerda.

No lugar: os pés deslizam no miudinho realizando um micromovimento que não demonstra deslocamento, o que ocorre é o balanço do corpo. No desenho, a sambadeira permanece no centro da roda.

No lugar e girando: os pés deslizam no miudinho, realizando o micromovimento que provoca o giro em torno de si mesmo. Se o giro é pelo lado esquerdo, o pé esquerdo é que direciona o movimento, é a parte que “puxa” o movimento do corpo todo. O contrário acontecendo para o giro pelo lado direito.

Por toda a roda: os pés deslizam no miudinho, realizando o deslocamento por toda a roda. Trata-se de um deslocamento complexo porque exige a combinação de várias direções, desenhando linhas que às vezes são retas e outras vezes são curvas. Exige também resistência muscular e articular devido à repetição contínua de um movimento reduzido, como o é o passo do miudinho.

A primeira parte de minha demonstração técnica termina com a execução isolada de cada uma das direções do miudinho. Percebo, então, que o passo do miudinho exigiu de mim, uma coordenação nas articulações dos tornozelos, joelhos e a região coxofemural das pernas, além do alinhamento de calcanhares e a região pélvica.

Início a segunda parte da demonstração olhando para vocês, o meu público, e para uma projeção na tela afixada na parede, que vai revelando pouco a pouco uma sambadeira de Dona Dalva, olho e percebo o quão distante estou e próxima daquela que tem sido a minha fonte de

inspiração e de aprendizado no samba de roda. Respiro, vou imaginando e trazendo aquela imagem do corpo dela para mim. Os tocadores começam o ritmo agora pelo som da viola. O miudinho nasce nos meus pés e eu sambo. Desenho no espaço circular combinações dos exercícios técnicos anteriores e construo sequências de movimentos: miudinho de lado, rodeio toda a sala chegando perto de vocês, *ops!* Quase dou uma umbigada na senhora! Volto para o centro da roda e já não penso mais nos movimentos dos meus pés; o meu corpo parece estar solto e livre. Lembro-me das letras do samba de roda, então melodias sem parar o miudinho. Sem perceber o ritmo, dou um passo maior do que o normal, caio no compasso certo do ritmo e continuo. Sinto vontade de tomar uma cerveja! Começo um movimento diferente, um passo parecido com o samba de caboclo... Lembro-me de Dona Coleta me ensinando...

Vou ficando cansada, diminuo o esforço, quase paro. A percussão continua num volume bem baixo e eu corto o espaço circular todo, executando aquele passo maior do que o normal, que eu entendo como uma variação do miudinho. Com o pé direito, dou um passo para frente e já pego no miudinho de novo com o pé esquerdo. É um passo que vale como o um, dois, três do miudinho. Com menos esforço, percorro um espaço maior sem perder o tempo do ritmo.

Uma outra novidade é o passo cortado. Hum! Ficou difícil. Olho o público e solto bem um som agudo: “Marido eu vou pro samba/ Mulher eu lá não vou/ Marido eu vou pro samba/ Mulher eu lá não vou/ Se eu gostasse de zuada/ Trabalhava num trator/ Mulher, eu lá não vou/ Não vá/ Eu lá não vou/ Não vá”. Este samba é de Dona Dalva. Dou o sinal para o público responder e cantamos juntos. Os tocadores começam a palma de mão e respondem o samba: “No mar quando a onda vem/ A água clareia/ Mulher que engana homem/ Ela cai na peia”. E tudo recomeça, chamo algumas pessoas para sambar e pouco a pouco a sala de ensaio fica cheia, deixa de ser um espaço cênico e passa a ser um espaço etnocenológico.

Gostaria de encerrar essa demonstração técnica com o pensamento reflexivo de que ela, enquanto puramente técnica, é bastante modesta. No entanto, enquanto ferramenta para se chegar à experiência do samba de roda foi muito feliz, porque senti o meu corpo ficando à vontade e se movimentando com qualidades diferentes daquela única e preocupada com a do pé, com o ritmo, com a direção de cada miudinho. Afirmo que a qualidade do movimento começa a aparecer quando o corpo alcança o domínio técnico do passo básico do samba – o miudinho –, entretanto, a improvisação e o despojamento de usar o corpo do jeito que se sente à vontade contribuem com o aprendizado do samba.

#### 4.2.4 Da técnica à experiência didática: decifrando o miudinho.

A dança do samba de roda, seu espaço e suas direções foram descritas no item anterior com o objetivo de dar aos leitores, especializados ou não em dança, elementos de compreensão da coreologia no samba de roda. Como foi explicitado, o corpo para sambar possui excelência de movimentação que dispensa a preocupação técnica, em concordância com a idéia de que os padrões de movimentos são culturalmente apreendidos. Mas, e no caso de corpos que não são natos nessa região? Como apreender toda a quantidade de informação corporal senão pela vida toda vivendo por ali? Parto do argumento de que o corpo é culturalmente formado e de que é possível se chegar a um corpo culturalmente identificado.

A identificação se dá corporalmente e a técnica corporal pode ser apreendida através da prática e do treinamento – e no envolvimento do contexto sociocultural/contaminação com a alegria do grupo. Para tanto, enquanto dançarina, apresento uma estratégia de treinamento corporal que parte de exercícios técnicos, mas que não se esgota neles. Entendo que a técnica corporal é um primeiro passo necessário para preparar o corpo para o entendimento da matriz motriz do samba de roda. No item anterior tentei demonstrar esse estudo da dança no corpo-pesquisador através de exercícios e imagens. A seguir, descrevo uma experiência didática que entendo corroborar para a compreensão do passo-base do samba de roda, o miudinho: dois caminhos diferentes, um de compreensão no próprio corpo e o outro de compreensão em outros corpos (didática). Essas experiências buscam afirmar que a técnica corporal é um caminho para que um padrão de movimento culturalmente determinado possa ser identificado, incorporado e dançado.

Em 2008, na ocasião de um intercâmbio de Doutorado no âmbito do Programa *Erasmus Mundus en Spectacle Vivant*, desenvolvi com alunos<sup>61</sup> das Universidades de Bruxelas e de Paris, assim como com a Associação Macunaíma, em Bordeaux, uma atividade de 8 horas, cujo conteúdo foi as dinâmicas do samba de roda. A prática veio acompanhada de uma conferência sobre a pesquisa de doutorado e de uma dinâmica de apresentação de vídeos, registrados durante a imersão no campo. Tomo a liberdade de dividir com os leitores as notas dessa atividade.

---

<sup>61</sup> Estavam presentes 40 alunos, dentre os quais a maioria absoluta era composta por mulheres. As nacionalidades se diversificavam entre franceses, belgas, alemães, portugueses, venezuelanos, chilenos, bolivianos, africanos e italianos. A língua utilizada como padrão em aulas na Universidade Livre de Bruxelas é o francês, podendo ser substituído pelo inglês. Na oficina em Bordeaux, tivemos doze alunos já com um 'background' de conhecimentos sobre a cultura brasileira, o que permitiu diferenças entre uma experiência e outra.



Antes, porém, devo ressaltar que não me considero uma sambadeira e muito menos uma mestra popular. A investigação parte do corpo da dançarina e a criação parte da interpretação e do processo de transmissão do conhecimento adquirido por esse corpo. É aqui o lugar e a importância da metodologia, já que a postura do pesquisador, o envolvimento com seu sujeito de pesquisa e sua apetência no que se refere às práticas corporais criam um embasamento para a continuidade da transmissão do apreendido. A seguir, descrevo os exercícios desenvolvidos durante as práticas didáticas.

## **I. Exercícios de Aquecimento**

### **A. Reconhecimento e sensibilização corporal**

Em duas filas, uma de frente para a outra, os alunos<sup>62</sup> são convidados a perceber o corpo do outro, o tamanho do físico, os olhos, o rosto, as mãos, os quadris, os pés etc. Trata-se de um exercício de reconhecimento da alteridade. Em seguida, são estimulados a tocar o corpo do colega com o dedo indicador com pequenos toques e o corpo que recebe esses estímulos reage através de movimentos pequenos.

### **B. Preparação dos pés**

Os alunos começam a andar pelo espaço da sala, andam para frente, para trás, primeiro bem lentamente e depois seguindo um pulso mais rápido. Andam com os pés todo no chão, somente com os calcanhares, somente com as bordas internas e, em seguida, com as bordas externas. Para terminar, caminham variando essas indicações e aumentando a agilidade dos movimentos dos pés e, ao mesmo tempo, aquecendo as articulações do tornozelo e do tarso/metatarso. Ambas importantes para o samba, já que o miudinho exige bastante coordenação do conjunto de articulações dos pés, pernas e quadris. Ainda com os pés, os alunos recebem outra indicação: partindo da posição dos pés em paralelo, distanciados pela largura referente ao tamanho dos quadris, contraem e relaxam os dedos, como se os dedos dos pés pegassem um lápis do chão, e em seguida abrem e fecham os dedos, espalhando a planta dos pés no chão. Esse exercício, além de aquecer os pés, promove a sensação de segurança

---

<sup>62</sup> As práticas aqui descritas tiveram, como participantes, homens e mulheres e, por isso, optei pelo gênero masculino, de acordo com as normas gramaticais.



dos pés no chão, de fortalecimento do equilíbrio do corpo, a partir do enraizamento dos pés no chão.

### **C. Preparação dos quadris e joelhos**

Os alunos são convidados a se posicionarem em um círculo fechado e com os pés em paralelo distanciados pela largura dos quadris, com as mãos apoiadas sobre os ossos íliacos. Daí, iniciam o movimento em forma de 8, ou do infinito, ou ainda de acordo com Laban, do anel de *Moebius*. Esse movimento se inicia bastante lento para que os alunos percorram cada ponto do circuito do  $\infty$  (infinito) de forma contínua e com os joelhos semiflexionados. Esse exercício, acompanhado de outros, como o de levar a pelve para frente e para trás, para o lado direito e para o lado esquerdo, tem como resultado o aquecimento e a sensibilização da região dos quadris, amplamente utilizada na dança do samba. A relação entre os quadris, os joelhos e os pés – complexo de articulações que atuam conjuntamente na execução do miudinho – foi estimulada com o exercício de flexão dos joelhos, um de cada vez; acompanhado do deslocamento lateral dos quadris. Após algumas repetições, indiquei que cada flexão do joelho fosse acompanhada de um passo para frente, primeiro com o pé direito e depois com o esquerdo, promovendo assim o deslocamento arrastado dos pés.

Esse exercício foi intencionalmente sugerido para facilitar a execução do miudinho, que tem como base o movimento dos pés, joelhos e quadris. O deslocamento foi induzido a se tornar cada vez menor e, assim, esse movimento se aproximou do que é o miudinho do samba de roda.

### **D. Preparação do tronco: cintura, tórax e ombros.**

Sambar no pé é uma expressão deveras conhecida no Brasil e que revela exatamente o que diz, o samba está nos pés, são eles que mantêm o ritmo do corpo que dança em harmonia com o ritmo tocado pelos pandeiros, surdos, tamborins, violas, cavaquinhos dos sambas brasileiros. Assim também acontece no samba de roda, os pés realizam a matriz de movimento que, muitas vezes, não é visualmente percebida no miudinho. No entanto, o samba conta também com movimentos secundários ou complementares, que apesar dessa nomenclatura puramente metodológica, não estão separados do corpo que samba com os pés. Tem-se um conjunto de movimentos no qual o tórax, os ombros e os braços complementam e promovem a 'graça' de cada sambadeira.

O exercício proposto foi o de circular os ombros, um de cada vez, primeiro no sentido horário e depois no anti-horário. Os alunos receberam a indicação de fazer essa mesma sequência de rotação da articulação escapular, com os braços estendidos e sem tensão alguma e, em seguida, com os braços semiflexionados como duas asas ao lado do corpo, ou – para ser fiel à imagem que me motivou – como os braços da dança de Iemanjá, característico tanto nas danças desse orixá nos terreiros de candomblé, como no samba de roda do Recôncavo, principalmente das senhoras sambadeiras.

## II. Exercícios de Treinamento

Após os exercícios de aquecimento das principais regiões do corpo a serem trabalhadas na prática do samba de roda, iniciei os exercícios de treinamento do miudinho propriamente dito. Decidi pela didática dos movimentos, passo a passo, ao invés de mostrar o miudinho e pedir para que os alunos me imitassem. Isso porque, no momento em que cada corpo descobre a sua organização motora para realizar um determinado movimento, torna-se simples a passagem para a imitação do corpo do outro. Não pretendo entrar no mérito da discussão entre conteúdo e forma, mas percebo que elementos técnicos, apesar de não serem suficientes para o aprendizado de uma dança, são ao menos um ponto de partida eficiente.

Entendo ainda que imagens, músicas, histórias são elementos que favorecem o aprendizado do corpo, mesmo distante do lócus natural de cada dança. A ambientação do corpo dentro da matriz de movimento, culturalmente adversa, depende de diversos estímulos e métodos e, dessa forma, o aprendizado técnico é apenas um deles. A seguir, apresento uma dezena de exemplos de exercícios de treinamento:

A. Os alunos se dividiram em três ou quatro fileiras e receberam a indicação de executar o movimento que chamei de 'pequeno motor do samba'. Trata-se do movimento sincrônico dos pés, usando o contratempo em três tempos: o pé direito avança para frente com o apoio do calcanhar e a planta do pé para cima<sup>63</sup> (tempo 1), o pé esquerdo pisa com a meia ponta e no momento em que a ponta pisa no chão, o corpo se eleva (tempo 2). O pé direito que estava à frente com o calcanhar volta e se alinha ao pé esquerdo, ficando os dois por um momento alinhados e na meia ponta (tempo 3). O movimento recomeça quando o pé esquerdo avança e apóia o calcanhar, o direito pisa na meia ponta, o corpo se eleva, o pé esquerdo volta na meia ponta alinhado com o direito e assim por diante. Um motor do samba em três tempos.

---

<sup>63</sup> Esse movimento da 'planta do pé para cima' pode ser comparado à posição 'flex' dos pés.

**B.** Após o aprendizado do 'motor do miudinho', os alunos receberam a indicação de se deslocarem para a direita e depois para a esquerda, para frente e para trás.

**C.** Aos poucos e após várias repetições, eles já se familiarizaram com o movimento base do miudinho. Interferi, solicitando para que a cada vez da repetição a elevação do corpo fosse menor e que os pés ficassem cada vez mais próximos do chão. É através da transformação do movimento que o miudinho começa a aparecer. A distância miúda entre os pés e o deslocamento miúdo se transformam num arrastar dos pés. A indicação dada foi a de que sempre que perdessem o movimento do miudinho, seja pela perda do ritmo, seja pela dificuldade de fazê-lo menor, deveriam voltar ao motor do miudinho e depois transformá-lo.

**D.** O próximo exercício objetivou descontrair os alunos e, ao mesmo tempo, incentivá-los a controlar o corpo e se relacionar com o parceiro, com o espaço a percorrer e dentro do ritmo da música eletrônica. A indicação foi a de que, dois a dois, olhando-se e se relacionando, eles percorressem o espaço numa linha diagonal da sala. Assim o fizeram rindo, atrapalhando-se, falando, desistindo e insistindo.

**E.** Como continuação do exercício anterior, indiquei que a dupla fosse e voltasse na mesma diagonal e na volta, após a umbigada, uma outra dupla já posicionada começasse e percorresse, indo e voltando na diagonal, e assim por diante. Para isso, expliquei o movimento da umbigada<sup>64</sup> enquanto um encontro de ventres, ou melhor, enquanto um chamamento para a próxima sambadeira entrar na roda para sambar. Isso faz com que provoque a descontração e o contato com o corpo do outro através de um gesto ancestral como a umbigada que traz alegria para o exercício. E, assim, a roda do samba de roda começa a se instaurar.

**F.** Peço para que repitam várias vezes o ultimo exercício, sempre acrescentando alguma variação, como o giro em torno de si mesmo, o sambar de frente e bem próximo do outro, um mexer dos ombros como uma marca pessoal.

---

<sup>64</sup> De acordo com Cascudo (2003), o gesto Umbigada veio de Angola “onde a dizem em quimbundo *semba*, no singular *dissemba* e no plural *massemba*. Ainda dançam a *semba* em Luanda [...] Parece uma permanente banto e não sudanesa. De *semba* provém *samba*. A permuta da segunda pela primeira vogal é processo brasileiro, porque o *samba* não se divulgou em Portugal. Outrora diziam pela África *batuque*, designação portuguesa para o genérico coreográfico no poente africano. Quem diz *batuque* diz *umbigada* [...] No Brasil, a Umbigada figurava do coco, lundum, sabão, samba, zambê, catolé, bambelô. Significa um rito de fecundação nos povos bantos agrícolas[...].

**G.** E, finalmente, a roda. Indico para que formem a roda. Mostro a palma de mão<sup>65</sup> do samba de roda, todos repetem. Ensino uma pequena canção, um barravento do samba de roda. Cantamos. Cantamos. E a partir do ritmo da palma de mão, da música, começamos a sambar um a um no centro da roda.

**H.** Indico que os alunos, um a um, brinquem dentro da roda com as variações: girar, sambar de lado, para trás, dar a umbigada. Após cada umbigada, o aluno que recebe a umbigada entra na roda e, assim, o fazem até que todos entrem, sempre cantando e batendo na palma de mão.

**I.** Em seguida, ensino a música do “sai sai sai ô piaba”. Cantamos. E depois, dançamos. A brincadeira do “sai sai sai ô piaba” segue a dinâmica anterior, mas a partir do momento em que o aluno chega no centro da roda, ele deve fazer o que diz a letra da música: “Bote a mão na cabeça/outra na cintura/ dê um remelexo no corpo/ dá uma umbigada na outra”. E essa brincadeira traz muita diversão, alegria, risos, soltura do corpo, esquecimento da técnica.

**J.** Para finalizar, indico que entrem dois a dois na roda, se relacionando, brincando e depois de três em três, até que no final estão todos sambando e cantando ao mesmo tempo.

### **3.3.2 A coreologia do samba de roda: notas sobre tempo/espço e improvisação.**

Coreologia é a lógica ou ciência da dança, a qual poderia ser entendida puramente como um estudo geométrico, mas na realidade é muito mais do que isso. Coreologia é uma espécie de gramática e sintaxe da linguagem do movimento que trata não só das formas externas do movimento, mas também do seu conteúdo mental e emocional. Isto é baseado na crença que movimento e emoção, forma e conteúdo, corpo e mente são uma unidade inseparável (LABAN apud RENGEL, 2003, p. 35).

Entendo que os exercícios práticos, de maneira diferente, convergem com a noção de coreologia. A emoção de se entrar numa roda de samba de roda é revelada no movimento e na tamanha diferença que salta aos olhos quando se compara um corpo executando o miudinho tecnicamente com um corpo que simplesmente samba. É por isso que a técnica deve ser entendida como uma das ferramentas para se dançar, mas de forma alguma a única. Os corpos

<sup>65</sup> Palma de mão: célula rítmica do samba de roda.

das sambadeiras são as próprias sambadeiras, suas histórias, suas ações, seus costumes, sua vida. No miudinho se revela a “beleza da vida” do Recôncavo. Esse é o ponto onde a etnocenologia abre espaço para os estudos de coreologia, na compreensão comum de que corpo, mente e emoção estão unidos na mesma kinesfera e que o contexto no qual esse corpo se insere cria elementos estéticos. A coreologia me parece complementar a gama de conceitos interdisciplinares da etnocenologia. Trata-se, portanto, de uma referência para o entendimento do movimento de um grupo de corpos que se expressa de forma espetacular.

O tempo que se instaura num samba de roda não é o mesmo daquele da vida cotidiana ou de quem já foi a uma festa de São João em Cachoeira, ou no encerramento da festa da Boa Morte, também em Cachoeira, ou ainda nas apresentações e ensaios dos grupos de samba de roda. Entendo que o “tempo da roda” é uma característica marcante das expressões de matriz negro-africana, sejam elas o candomblé, a capoeira, o samba de roda e também a roda de samba. O círculo revela as repetições de movimentos, de danças, de lutas, de música, enfim, e que instaura um tempo próprio daquele ritual, frequentemente distinto do tempo cotidiano e do tempo individual, como aponta Martins (2008):

No cotidiano da casa de Candomblé, o tempo também é controlado pela emoção dos acontecimentos, não é regido de maneira autoritária nem é racionalmente programado, mas é decisivo para que tudo ocorra de acordo com os fundamentos, os rituais, as cerimônias e as práticas de maneira harmônica, ou seja, sem o stress da vida moderna (MARTINS, S. 2008, p. 151).

Trata-se de um tempo coletivo. Não existe uma regra de duração de tempo cronológico para um orixá dançar, nem para um jogo de capoeira. Na capoeira, por exemplo, depende do que acontece dentro da roda, depende do momento presente, depende se o jogo está intenso e o mestre no berimbau gosta do que vê. Enquanto que na roda de samba depende da chegada de um novo compositor que canta o seu samba, depende se, por exemplo, no samba de roda tem sambadeira para sambar. São infinitas as situações que permitem dizer que o tempo é único no momento do ritual, festivo ou religioso, e que o que acontece nas 'rodas' é parcialmente determinado pelo 'improviso', por aquilo que não estava previsto, mas que sempre pode acontecer. É essa maneira de como lidar com o inusitado que revela os princípios de cada ritual, que na maioria das vezes são ensinados pelos mestres, mães de santo, puxadores de samba, pessoas que carregam valores ancestrais para os dias atuais. Assim, a noção de tempo espiral abrange no ritual o presente, o passado e o futuro. Cria-se a atmosfera única e destacada do tempo cotidiano. Ancestrais são frequentemente trazidos ao

presente: num jeito de sambar, de sapatear, numa maneira mandingada de jogar, num verso entoado em coro, de diversas maneiras. Ancestrais que foram personagens da história da diáspora Africana no Brasil.

Esse tempo próprio das 'rodas' está intimamente vinculado ao ritmo, ao som. A ladainha, cadenciada, o barravento e o corrido dão diferentes ritmos e dinâmicas à roda da capoeira. No xirê, os diferentes toques para os diferentes orixás dão diferentes dimensões de espiritualidade à roda do candomblé. Enquanto a chula, o barravento e os corridos, da mesma maneira, dão diferentes ritmos ao samba de roda. Assim, o tempo e o som são elementos vinculados e que, aliados ao corpo, são partes da estética da matriz negro-africana.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aos viajantes não dedico mais meus sonhos e anseios porque depois do processo de investigação e de vivência no Recôncavo pude saciar a fagulha sempre acesa da curiosidade e da busca pelo desconhecido, ao menos, temporariamente.

Ao mergulhar na proposta metodológica da etnocologia, conheci o desprendimento de lugares, valores, de pensamentos e do meu próprio corpo que chegou à Bahia com duas almas, a minha e a de meu filho, no meu ventre. Confesso, sem falsa modéstia, ter tido doses de coragem para abrir as janelas de cada casa que entrei e, de cada semestre desse doutoramento. Coragem aumentada a cada noite estrelada à margem fresca do Paraguaçu. Coragem colocada à prova ao viajar para Paris sem minha família.

Dançar significou aguçar a sensibilidade, olhar o outro com os olhos, com a boca, com as mãos, com o corpo todo e sentir-me, extremamente, diferente. Procurei entender essa diferença nos conceitos, na vida e no meu corpo e, no final desse processo, sinto-me parte dessa roda! Através da contextualização do meu objeto, entendi histórias, lugares, canções, festas, corpos e imaginários. Criamos, eu e o objeto, a partir desses elementos, um jeito próprio de sambar revelado, insisto, na estética.

A prática do samba de roda, seus tocadores, suas sambadeiras, suas rodas e, principalmente sua dinâmica de receber aquele(a) que chega, deram-me material concreto para a construção de um imaginário “encarnado” no meu corpo. Da maníobra de D. Teresinha ao presente de Yemanjá de mãe Filinha, senti as particularidades das cidades e das pessoas de São Félix e Cachoeira. Particularidades trazidas pelo Atlântico negro e concentradas nessa micro região de encruzilhadas históricas.

Assim, procurei as duas cidades no mapa da diáspora Africana guiada especialmente por percepções estéticas no samba de roda. A umbigada dos tempos do batuque, recriada, reconfigurada e descolada de seu sentido de “lembamento” ainda é um dos movimentos mais notáveis do samba de roda do Recôncavo. Ela é a marca inscrita, de nascença, na matriz do samba de roda. Ao mesmo tempo, o “miudinho” das sambadeiras de D. Dalva convive com o “requebrado” *à la Carla Peres*<sup>66</sup> executado pelas mais jovens nas rodas que se formam nas festas dessas cidades.

---

<sup>66</sup> Dançarina baiana que durante os anos 90 foi integrante da banda ‘É o Tchan!’, de grande sucesso nacional. O modo de dançar requebrando os quadris em coreografias que exigiam resistência e sensualidade influenciou gerações de meninas, na Bahia, assim como em todo o Brasil.

A fluidez e a capacidade de recriação e de transformação da matriz do samba de roda foram hipóteses confirmadas nessa tese. A dinâmica dessa matriz a insere em contextos de adaptações, negociações e mudanças. A rigidez cede o seu lugar à fluidez.

Na compreensão das próprias proposições, notei que questionamentos iniciais expostos, desde as primeiras reuniões com minha orientadora, tinham sido modificados. Por exemplo, a oposição entre tradição e modernidade, passei a compreendê-la como sendo relações entre a ancestralidade e a contemporaneidade sem a obrigatoriedade da oposição entre uma e outra. Entendi, por exemplo, a partir das noções de tempo, ancestralidade e festividade, que a ameaça de extinção do samba de roda frente à mundialização da cultura possui um inverso: o poder de resistência e de transformação do próprio samba de roda. Nesse sentido, o significado da palavra patrimônio foi se transformando e perdendo o sentido de forma ou modelo para ganhar o sentido de memória.

Investiguei e escolhi meios de traduzir o que vi, senti e experimentei nos sambas do “Filhos de Nagô” e de D. Dalva, o “Suerdieck”, assim como nas festas constantes nesse pólo cultural. Relacionei, dessa maneira, a teoria, a experiência e a prática ao assumir a metodologia interdisciplinar proposta pela etnocenologia e, confiei, apesar das diferenças, na minha apetência<sup>67</sup> de pesquisadora-dançarina. Essa apetência foi estimulada por Bibi, Mãe Maria, D. Dalva, Tií e Sr. César e transformada em competência durante o processo de aprendizado coletivo no samba de roda.

Em relação aos grupos mais observados durante esta pesquisa, “Filhos de Nagô” e “Suerdieck”, de Dona Dalva, constatei alguns fatos relevantes sobre o tema do tombamento do samba de roda. Entendo que os dois grupos, como já explicitado, são diferentes um do outro em diversos aspectos, inclusive no modo de engajamento político para com a patrimonialização do samba de roda. O grupo “Filhos de Nagô”, por exemplo, revela certa insatisfação com a política de salvaguarda, reclama da falta de apoio e da dificuldade de inserção, enquanto que o grupo samba de roda de Dona Dalva demonstra um engajamento institucional mais otimista, tendo realizado diversas ações políticas após o tombamento do samba de roda.

O grupo “Filhos de Nagô” tem, dentre os seus integrantes, um ator de grande importância para o processo de pesquisa realizada para a elaboração do Dossiê do Samba de Roda. Como me relatou Sandroni<sup>68</sup> (informação verbal), Sr. Mário contribui como um guia

<sup>67</sup> Reflexões sobre a relação entre apetência e competência do estudioso das artes cênicas com o seu objeto de pesquisa podem ser encontradas no artigo 'Um trajeto, muitos projetos', de Armindo Bião.

<sup>68</sup> Carlos Sandroni, coordenador e relator do Dossiê para o samba de roda, em novembro de 2008, me concedeu gentilmente um encontro para conversarmos sobre o tema do tombamento do samba de roda. A sugestão de entender os impactos das políticas no campo onde eu estava morando foi acatada e na tentativa desse mesmo



para a pesquisa. E mesmo depois de realizado o Dossiê, continuou atuando politicamente, tendo sido diretor administrativo da ASSEBA por dois anos. Foi no final de sua gestão que o conheci, na frente da sede do “Filhos de Nagô”, na Praça Dois de Julho, em São Félix. Como de costume, seu espírito crítico ficou evidente, assim como uma insatisfação com a lentidão dos processos burocráticos envolvidos no funcionamento da Casa do Samba. Compositor e parceiro de Sr. César na manutenção do grupo, ele se apresenta como um conhecedor de estilos de samba, de antigos grupos de samba, da trajetória da instrumentação do samba etc. Sr. César, por outro lado, mais calado, porém não menos crítico, é o cantor do grupo e um de seus fundadores. Ele mantém, sem apoio institucional, atividades de ensino do samba de roda dentro da Escolinha “Filhos de Nagô” – projeto com crianças de São Félix e região que aprendem a tocar e a cantar o samba de roda, apresentando-se em festas e, por vezes, substituindo os adultos no grupo principal.

Entendo, nesse contexto, que o grupo “Suerdieck”, de D. Dalva, em Cachoeira, do lado esquerdo do Paraguaçu, encontra-se mais institucionalizado do que o “Filhos de Nagô”. Mas entendo também que esse fato não implica que o segundo esteja mais fragilizado do que o primeiro. Apresento a seguir algumas razões que me levaram a entender esse fato.

Como tratado no item sobre os elementos estéticos do samba de roda, o grupo “Suerdieck”, de D. Dalva, é composto pelas sambadeiras e pelos tocadores, apresentando-se sempre nos moldes tradicionais de vestimentas. Trata-se de um grupo padronizado no que se refere à estética, seja da dança, seja da indumentária. A evolução das sambadeiras segue também, como já assinalado, um padrão coreográfico e expressivo, sendo claramente caracterizado pela consciência das sambadeiras de estarem se apresentando. Isso não significa a perda da espontaneidade, mas significa uma transformação do ponto de vista estético, a espetacularidade compartilhada por quem dança e por quem assiste. Entendo que a incorporação da noção de apresentar-se para o público é uma das mudanças que marca a entrada da dança do samba de roda no mercado dos bens culturais. Se a mudança ocasionou essa entrada no mercado ou se o mercado é que provocou a mudança, isso já é tema para os mistérios da dinâmica cultural e para futuras pesquisas nessa área.

Nesse sentido, compreendo que esse grupo possui um formato propício para ser divulgado como o modelo do samba de roda. D. Dalva, membro da Irmandade da Boa Morte de Cachoeira, *Griô* da cultura popular e cachoeirana ativa nas atividades políticas e religiosas, representa – na rede de atores outrora apresentada – o papel da detentora, guardiã e criadora dos saberes da tradição dessa forma de expressão do patrimônio imaterial. Ao lado e ao seu

---

entendimento, conversamos sobre o papel de Sr. Mário dos Santos.

redor estão outros atores já bem definidos, sejam eles: Lucidalva, filha de D. Dalva, herdeira direta da tradição, que além de praticante assume os papéis de gestora e de administradora do grupo, e em determinadas situações representante do grupo no lugar de D. Dalva, quando ela não pode se apresentar; Anne, neta de D. Dalva, filha de Lucidalva, herdeira direta da tradição, que além de praticante assume também os papéis de gestora e de administradora do grupo, representando a nova geração e contribuindo com habilidades próprias dessa geração, como a facilidade em lidar com os aparatos tecnológicos etc.; e todos os músicos e sambadeiras que assumem o papel de praticantes dessa tradição.

Assim, entendo que o samba de D. Dalva possui uma organização interna que favorece seu engajamento político e de representação nas ações do Programa do Patrimônio Imaterial. Esse processo, que já é endógeno ao grupo de D. Dalva, não se dá da mesma maneira no grupo “Filhos de Nagô”. Esse grupo não possui uma rede de atores organizada para questões de elaboração de projetos, de participação em editais e de produção de eventos, por exemplo. A preocupação claramente percebida no grupo é sobre a questão musical<sup>69</sup>. É um grupo voltado para a produção musical mais do que para manutenção de padrões da tradição, haja vista as mudanças de instrumentação, nas quais foram pioneiros na região. E, como o “Filhos de Nagô”, existem outros em São Félix e Cachoeira, como por exemplo, os Filhos do Varrestrada, de Sr. Geninho, e o Filhos do Caquende. No entanto, o que diferencia o grupo “Filhos de Nagô” é sua inserção no mercado fonográfico.

Do ponto de vista do patrimônio cultural imaterial, o grupo possui duas atividades de grande importância: a Escolinha “Filhos de Nagô”, na qual os meninos têm contato com toda a musicalidade do samba de roda. Sr. César, como já mencionado, é o responsável por essa atividade e por isso se caracteriza na rede de atores do patrimônio cultural imaterial como um detentor no qual todos depositam confiança e atribuem a responsabilidade pela manutenção do samba de roda. A outra atividade é a divulgação do samba de roda enquanto gênero musical. Dificilmente tem-se uma festa na região de Muritiba, São Félix, Maragogipe e Cachoeira para a qual os “Filhos de Nagô” não sejam chamados para tocar; eles são uma espécie de grupo preferido dos moradores da região. Nos shows, o público conhece e canta todo o repertório, que é próprio do grupo, o que marca concretamente a reinvenção do samba de roda, sua atualização e sua dinâmica de continuidade. É simples de se constatar que no domínio público daquela comunidade já estão presentes os sambas dos “Filhos de Nagô”. Outra observação a se fazer é sobre o papel do público nas apresentações dos “Filhos de

---

<sup>69</sup> O grupo gravou diversos CDs dentre os quais se destaca o Viola Velha, cujas músicas são todas de autoria própria do grupo, a maioria sendo de Sr. Mário dos Santos.

Nagô”, de modo diferenciado em relação ao do público em apresentações do samba de D. Dalva. Como o “Filhos de Nagô” é um grupo estritamente musical de samba de roda, não apresenta as baianas enquanto parte integrante de sua dinâmica de apresentação, sendo apropriado, então, esse papel para todos os que vão para o samba. O papel de sambar é de todos numa apresentação do grupo “Filhos de Nagô”, enquanto que o público, numa apresentação do samba de D. Dalva, participa tanto como espectador das baianas que se apresentam como participantes.

Observações como essas me levam a crer que é exatamente esse conjunto de diferenças que poderiam ser maiores quanto mais grupos fossem abordados, assegurando a sobrevivência do samba de roda enquanto forma de expressão preferida dessa comunidade. Pode-se concluir, a partir dessas diferenças, que a patrimonialização do samba de roda se caracteriza como um fator adicional à sobrevivência dessa expressão, mas não como um fator determinante dessa sobrevivência.

Vale ressaltar, ainda, que o tombamento do samba de roda provocou uma bolha de expectativas que ainda hoje está se concretizando em ações dos grupos da região, o que implica a necessidade de constantes estudos e observações. Porém, sempre com a consciência de que o que garante a sobrevivência do samba de roda é a dedicação e a realização da comunidade que dele participa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABIB, Pedro. **Capoeira Angola**: cultura popular e o jogo dos saberes na roda. CMU/Unicamp. Salvador: EDUFBA, 2005.

ARAÚJO, Nelson de. **Pequenos Mundos**: um panorama da cultura popular da Bahia. Tomo I-O Recôncavo. Salvador: UFBA, 1986, p. 92-110.

BASTIDE, Roger. **Le Candomblé de Bahia** (Rite Nago). Introdução de Jean Duvignaud. (Terre Humaine). Paris: Plon, 2000.

BAUMAN, Zygmund. Modernidade e Ambivalência. In: FEATHERSTONE, Mike. (org.). **Cultura Global**: Nacionalismo, globalização e modernidade. Tradução de Atílio Brunetta. Petrópolis: Ed. Vozes, 1999, p. 155-182.

BENHAMOU, Françoise. **A Economia da Cultura**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

BENHAMOU, Françoise; FARCHY, Joële. **Le droit d'auteur et copyright**. Paris: La Découverte, 2007.

BIÃO, Armindo. Estética Performática e Cotidiano. In: TEIXEIRA, J. (org.), **Performance & Sociedade**. Brasília: TRANSE/UNB, 1996.

\_\_\_\_\_. **Etnocenologia e a cena baiana**: textos reunidos. Salvador: P&A Editora, 2009.

\_\_\_\_\_. Etnocenologia, uma introdução. In: GREINER, Christine e BIÃO, Armindo. (org.), **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999.

\_\_\_\_\_. Matrizes Estéticas: o espetáculo da baianidade. In: **Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade**. São Paulo: Annablume: GIPE-CIT, 2000.

\_\_\_\_\_. Questions posées à la théorie- une approche bahianaise de l'ethnoscénologie. **La Scène et La Terre: questions d'ethnoscénologie**. Internationale de l'imaginaire. Nouvelle Série. Numéro 5. Paris: Ed. Babel. 1996.

\_\_\_\_\_. Um trajeto, muitos projetos. In: BIÃO, Armindo, **Artes do Corpo e do Espetáculo: Questões de Etnocenologia**. Salvador: P&A Editora, 2007.

\_\_\_\_\_. Un carrefour nommé Bahia: enjeux, problématiques ainsi que certaines pratiques concernant le patrimoine culturel immatériel à Bahia (Brésil). **Le Patrimoine Culturel Immatériel: les enjeux, les problématiques, les pratiques.** Internationale de l'imaginaire. Numero 17. Paris: Ed. Babel, 2004.

CARNEIRO, Edison. **Candomblés da Bahia.** Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1961.

\_\_\_\_\_. **Elementos africanos na música e na dança brasileira.** Cadernos Brasileiros, Ano IV, número 4, p.21-31, 198-.

\_\_\_\_\_. **Samba de Umbigada.** Rio de Janeiro: Ed. Polar/ Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1961.

CASCUDO, Luis Camara. **Antologia do Folclore Brasileiro.** Vol. 1. 8. ed. São Paulo: Global. 2002. p. 52-92.

\_\_\_\_\_. **História dos nossos gestos: uma pesquisa na mímica do Brasil.** São Paulo:Global, 2003.

\_\_\_\_\_. **Made in Africa: (pesquisas e notas).** São Paulo: Global, 2001, p.57-60;122-130.

CUÉLLAR, Javier Pérez. La variable culturelle. **Le Patrimoine Culturel Immatériel: les enjeux, les problématiques, les pratiques.** Internationale de l'imaginaire. Numero 17, Paris: Ed. Babel, 2004.

DAMATTA, Roberto. Carnavais, Malandros e Heróis: por uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DICIONÁRIO, **Le Petit Larousse Illustré 2009.** Paris: Larousse, 2008.

DUVIGNAUD, Jean. **Festas e Civilizações.** Tradução de L. F. Raposo Fontanelle. Edições Universidade Federal do Ceará, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

ELIOT, T. S. **Notas para uma definição de cultura.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: erudita, folclórica e popular. São Paulo: ART. ED., 1977.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998.

FRIGERIO, Alejandro. **Cultura Negra en el Cono Sur**: Representaciones en conflicto. Argentina: Educa, 2000.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. Tradução de Cid Knipel. São Paulo/Rio de Janeiro: Ed. 34/Univ. Candido Mendes, 2001, p. 9-30.

HALL, Stuart. A Questão da identidade cultural. **Textos Didáticos**. Número 18. Campinas: IFCH/Unicamp, 1998.

\_\_\_\_\_. Notas sobre a desconstrução do popular. 2003. In: **Da diáspora**: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. Pensando a Diáspora. 2001. In: **Da diáspora**: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**: o jogo como elemento da cultura. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

IPHAN. **Cachoeira**: vivências e compreensões do patrimônio cultural. Cachoeira, BA, IPHAN, 2007.

\_\_\_\_\_. **Samba de Roda do Recôncavo Baiano**. Dossiê. Brasília, DF, IPHAN, 2006.

\_\_\_\_\_. **Os sambas, as rodas, os bumbas, os meus e os bois**: a trajetória da salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil. Brasília: IPHAN, 2006. Disponível em [www.portal.iphan.gov.br](http://www.portal.iphan.gov.br) Acesso em: 22 out. 2008, 15 set. 2009.

INTERNATIONALE DE L' IMAGINAIRE. **L' internationale de l'imaginaire de Jean Duvignaud**. Numero 23. Paris : Babel, 2008.

KHAZNADAR, Chérif. Patrimoine culturel immatériel. **Le Patrimoine Culturel Immatériel**: les enjeux, les problématiques, les pratiques. Internationale de l'imaginaire. Numero 17. Paris: Ed. Babel, 2004.

KUHN, Thomas. **A estrutura das revoluções científicas**. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KURIN, Richard. Les problématiques du patrimoine culturel immatériel. **Le Patrimoine Culturel Immatériel**: les enjeux, les problématiques, les pratiques. Internationale de l'imaginaire. Numero 17. Paris: Ed. Babel, 2004.

KUPER, Adam. **Cultura**: a visão dos antropólogos. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978

LAPLANTINI, François. **L'anthropologie**. Petit Bibliothèque Payot. Numero 227. Paris :Editions Payot & Rivages, 1995.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Loin du Brésil** : entretien avec Véronique Mortaigne. Paris : Chandeigne, 2005.

LODY, Raul. **O Povo do Santo**: religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos. Rio de Janeiro: Pallas, 1995.

LOPES, Nei. **Novo dicionário banto do Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

\_\_\_\_\_. **Sambeabá**: o samba que não se aprende na escola. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Folha Seca, 2003.

LUBISCO, Nidia Maria Lienert. **Manual de estilo acadêmico**: monografias, dissertações e teses. Salvador: UDUFBA, 2008.

MACEDO, Roberto Sidnei. **Etnopesquisa crítica, etnopesquisa - formação**. Brasília: Líber Livro Editora, 2006.

MARQUES, Francisca. **Samba de roda em Cachoeira, Bahia**: uma abordagem musicológica. 2003. 270p. Dissertação de Mestrado em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar In: RAVETTI, Graciela e ARBEX, Márcia (org.), **Performance, Exílio e Fronteiras**. Belo Horizonte. Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002, p. 69-91.

MARTINS, Suzana. **A dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo**. Salvador: EGBA, 2008.

MATTELART, Armand. **Diversité culturelle et mondialisation**. Paris: La Découverte, 2007.

MAUSS, Marcel. **Sociologie et anthropologie**. 11. ed . Paris : Quadrige-PUF, 2008.

MERCER, Kobena. Diaspora Culture and the dialogic imagination: the aesthetics of black independent film in Britain. In **Welcome to the jungle: new positions in black cultural studies**. EUA: Routledge. 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MOURA, Roberto M. **No princípio era a roda: um estudo sobre o samba, partido alto e outros pagodes**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004, p. 23-97.

MUKUNA, Kazadi Wa Mukuna. **Contribuição bantu na música popular brasileira**. São Paulo: Global, 1979.

PITOMBO, Renata. Vestuário em cena: a dimensão espetacular da indumentária. In: O corpo ainda é pouco. Feira de Santana, BA: NUC/UEFS, 1998.

PRADIER, Jean-Marie, Etnocenologia. In: GREINER, Christine e BIÃO, Armindo. (org.), **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999.

\_\_\_\_\_. Jean-Marie. Ethnoscénologie: la profondeur des émergences. **La Scène et La Terre: questions d'ethnoscénologie**. Internationale de l'imaginaire. Nouvelle Série. Numéro 5. Paris : Babel, 1996.

\_\_\_\_\_. Jean- Marie. **Ethnoscénologie, manifeste**. Paris:Théâtre-Public 123. 1995a.

\_\_\_\_\_. Jean-Marie, **La Scène et la fabrique des corps** : Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident (Ve siècle av. J.C. – XVIIIe siècle). Bordeaux: PUB, 2000.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2003.



RODRIGUES, Graziela. **Bailarino – pesquisador – intérprete**: processo de formação. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

SANDRONI, C.; Dohring, C.; Martins, S; Lima, A.; Pires, J. e Marques, F. **Dossiê para o registro o samba de roda no Recôncavo Baiano**. 2004.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade**: uma proposta pluricultural de dança – arte – educação. Salvador: EDUFBA, 2002.

SANTOS, Milton. A rede urbana do Recôncavo. In: BRANDÃO, Maria de Azevedo (org.). **Recôncavo da Bahia**: sociedade e economia em transição. Salvador: Fundação Jorge Amado; Academia de Letras da Bahia; Universidade Federal da Bahia, 1998.

SODRÉ, Muniz. **A Verdade Seduzida**: por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SUPERINTENDENCIA de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia. **Uso atual das terras**: Bacia do Rio Paraguaçu e sub-bacias dos rios Jaguaripe e Jequiriçá. Salvador: SEI, 2000, p. 21-25; 52.

TINHORÃO, José Ramos. **Cultura Popular**: temas e questões. São Paulo: Ed. 34, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. **Fado**. Dança do Brasil. Cantar de Lisboa. O fim de um mito. Lisboa: Editorial Caminho S.A., 1994.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular**: um tema em debate. 3. ed. São Paulo: ed. 34, 1997.

VILHENA, L. S. **A Bahia no Século XVIII (cartas)**. Salvador: Ed. Itapuã, 1969, p:475-480.

VIANNA, Leticia Costa Rodrigues. Patrimônio Imaterial: legislação e inventários culturais. A experiência do Projeto Celebrações e saberes da cultura popular. In: \_\_\_\_\_. **Celebrações e Saberes da cultura popular**: pesquisa inventário, crítica, perspectivas. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. Texto disponível no site [www.cnfcp.gov.br](http://www.cnfcp.gov.br).

WADDEY, Ralph Cole. **Samba de viola e viola de samba no Recôncavo baiano**. Salvador, BA.: Centro de Estudos Afro-Orientais da UFBA, 1980. 16 p.

\_\_\_\_\_. **Viola de samba e samba de viola no Recôncavo baiano**. Salvador, BA.: Centro de Estudos Afro-Orientais da UFBA, 1981. 50p.

WARNIER, Jean-Pierre. **La mondialisation de la culture**. 4 ed. Paris: La Découverte, 2007.

WELTON, Donn (ed.). **Body and Flesh: a philosophical reader**. Massachusetts: Blackwell Publishers, 1998.

UNESCO. **Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial**. Paris, 17 de outubro de 2003. Disponível em [www.unesco.org.br/cultura/](http://www.unesco.org.br/cultura/), acessado em 10 de out. de 2008.

#### Videografia:

RECÔNCAVO NA PALMA DA MÃO. TVE-Bahia, 1998.

SAMBA DE RODA. Direção: Josias Pires e Diana Svintiskas. Roteiro: Josias Pires e André Gerard. Coordenação de Pesquisa: Carlos Sandroni. Equipe de Pesquisa: Katharina Doring, Francisca Marques, Ari Lima, Josias Pires e Suzana Martins. Realização: Etapas Vídeo. Recife. Produção: IPHAN. 2004.

UMBIGADA. Direção: Gabriela Barreto e Janaína Quetzal. Argumento: Gabriela Barreto. Pesquisa: Gabriela Barreto, Janaína Quetzal e Josias Pires. 2006.

#### Discografia:

CD BAHIA SINGULAR E PLURAL. Salvador: IRDEB, TVE e Rádio Educadora, 2000.

CD SAMBA DE DALVA. Grupo Suerdieck. Salvador: Bahiatursa. 2004.

CD SAMBA DE RODA – Patrimônio da Humanidade. Produção Executiva: Carlos Sandroni e Josias Pires. Produção: IPHAN. 2006.

CD SAMBA DE RODA NO RECONCAVO BAIANO. Coleção: Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CNFCP/Funarte, 1994.

CD VIOLA VELHA. Produção: Grupo Filhos de Nagô. Salvador. 2004.

## APÊNDICES

## APÊNDICE A –Breve histórico de ações da UNESCO sobre o Patrimônio Cultural Imaterial

O principal órgão de institucionalização internacional da cultura é a Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura), nascido em 16 de novembro de 1945 e cuja sede permanente se localiza em Paris, desde 1958. É um organismo internacional de vanguarda no que se refere ao reconhecimento e tratamento do que se define como patrimônio cultural imaterial. Desde 1966, com a Conferência Geral que adotou a Declaração dos princípios da cooperação internacional sobre a qual repousa a ação conduzida pela Unesco dentro do domínio da cultura, o tema vem sendo tratado e desenvolvido.

Apresento, a seguir, um quadro com as principais datas de Conferências, Acordos e Leis, realizados pela Unesco e que ilustram o processo evolutivo da institucionalização do termo patrimônio cultural imaterial:

| Ano   | Título/ Conteúdo/Efeitos   | Local             |
|-------|--|-------------------|
| 1966  | Conferência geral da UNESCO para a Adoção dos princípios da corporação cultural internacional sobre a qual se baseia a ação gerida pela UNESCO no domínio da cultura.  | Paris             |
| 1970  | Conferência intergovernamental sobre os aspectos institucionais, administrativos e financeiros das políticas culturais. Marca o surgimento das noções de “desenvolvimento cultural” e de “dimensão cultural do desenvolvimento”.                                 | Veneza/<br>Itália |
| 1972  | Adoção da Convenção pela proteção do patrimônio mundial, cultural e natural na qual vários Estados-membros destacam a importância de concordarem sobre a salvaguarda do que se chamaria mais tarde de patrimônio imaterial.                                      | Paris             |
| 1973  | A Bolívia propõe adicionar um Protocolo à Convenção universal sobre o direito autoral a fim de proteger o folclore. É considerado o primeiro grande marco desse histórico.   | Paris             |
| 1982a | A UNESCO instala um Comitê de especialistas sobre a salvaguarda do folclore; criação da Sessão para o patrimônio não material.   | Paris             |
| 1982b | A Conferência mundial sobre as políticas culturais (Mondiacult) reconhece a importância do “patrimônio cultural imaterial” e inclui esse último na sua nova definição de “cultura” e de “patrimônio cultural”.   | México            |
| 1989  | A Recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular é adotada pela Conferência geral. Motivou alguns Estados-membros a adotar medidas legislativas ou administrativas e rascunhar um inventário de seus PCIs – Patrimônios Culturais Imateriais. | Paris             |
| 1994  | A UNESCO lança o programa Tesouros Humanos Vivos na  | Paris             |

|               |   |                        |
|---------------|---|------------------------|
|               | ocasião de uma proposição formulada pela República da Coréia com o objetivo de encorajar a criação de sistemas nacionais permitindo o reconhecimento oficial dos detentores das tradições e da transmissão às novas gerações de seus conhecimentos enquanto domínio do patrimônio cultural imaterial.   |                        |
| 1996          | O relatório intitulado “Nossa diversidade criadora” destaca que a Convenção de 1972 não está apropriada para a celebração e para a proteção do artesanato ou das formas de expressões tais como a dança ou as tradições orais, e defende outras formas de reconhecimento adaptadas à verdadeira diversidade e riqueza do patrimônio existente no mundo inteiro. | Paris                  |
| 1997/<br>1998 | A UNESCO lança o programa de Proclamação das obras primas do patrimônio oral e imaterial da humanidade que cria uma distinção internacional e que por um sistema de lista, tem por objetivo dividir, celebrar e salvaguardar certos elementos do patrimônio cultural imaterial.   | Paris                  |
| 1997b         | A UNESCO e a Comissão nacional marroquina organizam uma Consulta internacional de especialistas sobre a preservação dos espaços culturais populares.  | Marrakech/<br>Marrocos |
| 1999          | A UNESCO e a Instituição Smithsonian organizam conjuntamente uma conferência intitulada “Avaliação mundial da Recomendação de 1989 sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular: total participação e cooperação internacional”.  | Washington/<br>EUA     |
| 2001          | Primeira Proclamação dos 19 espaços culturais ou formas de expressão cultural na qual é atribuído o título de obras primas do patrimônio oral e imaterial da humanidade. Os Estados-membro da Unesco adotam a Declaração universal sobre a diversidade cultural, assim como seu plano de ação.  | Paris                  |
| 2003          | A Conferência Geral, na sua XXXII sessão, adota a Convenção pela salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no mês de outubro. Em novembro, durante a décima Proclamação, 28 novos espaços culturais ou formas de expressão culturais enriquecem a lista das Obras-primas.  | Paris                  |
| 2004          | A Argélia registra seu instrumento de ratificação em 15 de março, tornando-se assim o primeiro Estado a sair da Convenção.  |                        |
| 2005          | Proclamação de 43 novas Obras-Primas chegando-se ao total de 90.  | Paris                  |
| 2006          | A Convenção entra em vigor em 20 de abril.  | Paris                  |

Quadro 1: Pequeno histórico de ações da Unesco em relação ao PCI.

Fonte: <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00007>, acessado em 12/11/2008.

Nesse contexto, desde 1973 a 2003, o termo Patrimônio Cultural Imaterial (PCI) foi cunhado e definido nos moldes da UNESCO no percurso onde a ação de iniciativa da Bolívia em 1973 e a XXXII Convenção, 30 anos mais tarde, se destacam. Por outro lado, no âmbito nacional, as políticas públicas direcionadas ao PCI também evoluíram desde a década de 30,

quando da valorização do patrimônio arquitetônico, das reivindicações e trabalhos de pesquisa de Mário de Andrade, até 1988, quando a dimensão imaterial do patrimônio cultural foi incluída na Constituição de 1988, nos artigos 215 e 216:

Nos artigos 215 e 216, o conceito de patrimônio cultural abarca tanto obras arquitetônicas, urbanísticas e artísticas de grande valor (patrimônio material) quanto manifestações de natureza 'imaterial', relacionadas à cultura no sentido antropológico: visões de mundo, memórias, relações sociais e simbólicas, saberes e práticas; experiências diferenciadas nos grupos humanos- fundamentos das identidades sociais. A partir e para além da cultura material, dos monumentos e obras de arte, patrimônio compreende os processos e os significados das criações humanas (VIANNA, 2004, p.2).

Apesar dessa inclusão, o termo imaterial somente foi de fato compreendido pela legislação brasileira depois de esforços para a regulamentação de políticas para a área, realizados sempre seguindo os moldes da UNESCO. No ano 2000, com o decreto 3.551, de 04/08/00: “fica instituído o registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem o patrimônio cultural brasileiro”; que instituiu dois instrumentos de salvaguarda e proteção do patrimônio imaterial: “o registro e o programa que dão ao inventário cultural de bens imateriais ênfase e centralidade” (Vianna, 2004, p. 2).

Assim, o inventário e o registro são os dois mecanismos legalmente estabelecidos de proteção ao patrimônio cultural imaterial. Ainda de acordo com Vianna (2004)<sup>70</sup>:

Apenas a legislação não basta para garantir a salvaguarda desses bens. De fato, muitas expressões culturais da maior importância se perderam por falta de legislação eficiente, mas também existem muitos bens culturais que se conservaram por séculos e séculos sob nenhuma ou apenas incipiente legislação de proteção. As leis, sem dúvida, podem favorecer as condições para a preservação do patrimônio cultural; mas ele só é efetivamente preservado por meio da vivência voluntária das pessoas. (VIANNA, 2004, p. 3).

Existe, além disso, um longo caminho para se conseguir a integração das esferas internacional, nacional e regional em prol da proteção do patrimônio imaterial. A rede de atores atuantes nesse processo, no que se refere ao Brasil, pode ser exemplificada como as instituições desde a Unesco (Internacional), o IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional e o o Minc- Ministério da Cultura (Nacional/Federal), o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (Nacional), as Secretarias de Cultura (Estadual), até a Casa do Samba de Santo Amaro (Regional), ou a Associação Filhos de Nagô (Local), grupo de samba

---

<sup>70</sup> Coordenadora do projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular, do Departamento do Patrimônio Imaterial do IPHAN.

de roda de São Félix, e a Associação Cultural Dalva Damiana de Freitas (Local), grupo de samba de roda de Cachoeira. Ainda como parte dessa rede de atores está a comunidade acadêmica que presencia, atua e reflete esse processo frente à mundialização da cultura e também o mercado cultural que cada vez mais se interessa pelos bens culturais imateriais seja pelo turismo, seja pela valorização da diversidade, seja pelo consumo do exótico, seja pela necessidade cada vez maior de inovação.

No entanto, a legislação, como Vianna (2004) aponta, apesar de ter avançado, ainda não abrange toda a problemática dessa rede de atores, principalmente, no que se refere aos direitos de propriedade e autoria de bens imateriais para os quais a legislação do patrimônio material não é suficiente.

Assim o que será criado para dar conta da dimensão imaterial deve ter caráter complementar – e não ser uma reedição das leis já existentes para algumas instâncias materiais do bem cultural -, de modo a gerar uma proteção perante a exploração indevida e a espoliação econômica, do ponto de vista do direito de autor e do direito de propriedade intelectual, basicamente. O esforço nesse sentido não é inócuo ou de menor importância. É inegável que o aprimoramento da legislação de propriedade intelectual é fundamental para garantir os direitos individuais dos recriadores das tradições culturais populares em relação a suas criações específicas. Esses segmentos da sociedade, responsáveis por parte significativa do patrimônio nacional, têm sido profundamente explorados e quase sempre subjugados no processo de distribuição de riquezas (VIANNA, 2004, p. 16).

Apesar de não ser o foco dessa tese, como já comentado, as questões de direito são relevantes e motivadoras para estudos futuros e um exemplo pode ser dado através do caso ocorrido na região da Quixabeira, quando a comunidade de lá teve seus sambas de roda nas paradas de sucesso musicais da Bahia, nas vozes de Carlinhos Brown e da banda Cheiro de Amor, e que não teve, naquele momento, o direito autoral reconhecido. Assim, questões de como garantir o direito de aposentadoria para os mestres da cultura que dedicam grande parte de suas vidas pela manutenção de saberes; reconhecimento do direito de criação; legalização do direito à herança cultural; segurança e condições de continuidade ficam como mote para futuras ações políticas.

Nesse momento, depois de cinco anos de reconhecimento do samba de roda como patrimônio cultural imaterial, as expectativas geradas, naquela época, passam a ser realizadas, mesmo que lentamente e com limitações. Dentre as principais realizações, pode-se destacar, no que se refere à política cultural de continuidade em busca da salvaguarda desse patrimônio, a fundação da Casa do Samba, na cidade de Santo Amaro da Purificação.



**APÊNDICE B – Projeto de Estudo para o programa Erasmus Mundus en  
Spectacle Vivant 2008/2009.**

***Projet d'étude :***

***Samba de roda: une Matrice Culturelle Brésilienne.***

Daniela Maria Amoroso. UFBA.

daniamoroso@hotmail.com

***Samba de roda: une Matrice Esthétique Brésilienne.***

Daniela Maria Amoroso. UFBA. R. dos Artistas, 197. Muritiba. BA.

daniamoroso@hotmail.com

Résumé:

Cet article traite d'une matrice esthétique brésilienne appelée *samba de roda*. Ce type de samba, dérivée des *Batuques*, se rencontre dans la région du Recôncavo Bahianais au Brésil. La samba brésilienne, mondialement connue, a pour matrice-première la *samba de roda*. Celle-ci se transforme au cours du temps et est réinventée selon les différentes régions brésiennes.

La ronde est la forme spatiale du *samba de roda*. C'est au milieu de cette ronde que les danseuses de samba exécutent avec grâce le petit pas, *miudinho*, caractéristique de cette samba. Les paumes des mains, les tambourins, les *corridos* et *chulas* chantés et la petite guitare sont les principaux éléments musicaux. La petite guitare reçoit le nom de *machete* et apparaît comme l'élément hérité des Fados portugais.

La *samba de roda* en tant que matrice esthétique afro-brésilienne, influencée aussi par les portugais, est un des résultats du carrefour culturel caractéristique des pays participants à la route de la Diaspora Africaine. Ce travail s'interroge dans ce sens et affirme cette présence au travers des éléments mêmes de la *samba de roda*. La méthodologie utilisée s'appuie sur l'ethnographie et l'ethnoscénologie. Il s'agit d'une recherche réalisée dans les villes de Cachoeira, São Félix et Muritiba, toutes trois situées dans le Recôncavo Bahianais.

Mots-clés: *Samba de roda*, Matrice Esthétique, Diaspora, Recôncavo Bahianais,  
Carrefour Culturel, Ethnoscénologie, Brésil.

***Samba de roda: une Matrice Esthétique Brésilienne.***  
Daniela Maria Amoroso. UFBA. R. dos Artistas, 197. Muritiba. BA.  
daniamoroso@hotmail.com

Résumé:

This paper is about a Brazilian aesthetic matrix called *samba de roda*. This kind of samba is derived from African *Batuques* and it happens in the region of Recôncavo Baiano, Brazil. The Brazilian samba, internationally known, has in the *samba de roda* its first-matrix which has been modified and reinvented by the years and according to different regions when it happens.

The circle is the spatial form of the *samba de roda* and it's in the middle of this circle that the dancers make the *miudinho*, a characteristic movement of the samba. The clapping hands, the tambourines, the songs as *chulas* and *corridos* and a special guitar are the musical elements. This guitar, also called *machete* or *viola*, is a Portuguese heritage left by the *fados*.

The *samba de roda* as an Afro-Brazilian aesthetic matrix is a result of the cultural diversity that is very strong in the countries included in the African Diaspora route. This article accords to this argument and approaches it through the *samba de roda* elements. The methodology of this work has been the ethnography and the ethnosociology and it's a research made in the cities of the Recôncavo Baiano – Cachoeira, São Félix and Muritiba.

Key-words : *Samba de roda*, Aesthetic Matrix, Diaspora, Recôncavo Baiano, Cultural Diversity, Ethnosociology, Brazil.

***Samba de roda: une Matrice Esthétique Brésilienne.***  
Daniela Maria Amoroso. UFBA. R. dos Artistas, 197. Muritiba. BA.  
daniamoroso@hotmail.com

Cet article traite d'une matrice culturelle et esthétique brésilienne appelée *samba de roda*. Le Brésil est connu nationalement et internationalement comme le pays de la samba. Cependant, il est important de préciser qu'au Brésil existent différentes formes de samba. Ce travail traite de l'une d'entre-elles, née et encore vivante dans une région de Bahia appelée Recôncavo Baiano, plus spécifiquement dans les villes de Cachoeira, São Félix et Muritiba.

En contextualisant cette matrice, née de l'arrivée des esclaves africains et des portugais au Brésil nous cherchons à contribuer de la sorte à la discussion sur la valorisation de la culture populaire en tant que champ de la connaissance.

Les concepts de Diaspora Africaine, Carrefour et Matrice Esthétique sont les piliers de cette discussion et la méthodologie utilisée recourt à l'ethnoscénologie, plus spécifiquement les expériences de la samba, la recherche de terrain dans les villes déjà mentionnées, les entretiens avec les maîtres du samba et les lectures spécialisées.

### ***1. Diaspora: le ventre de la matrice du samba***

Au Brésil, la culture de la Diaspora est la clé de compréhension de la modernité d'un pays colonial et ensuite, post-colonial. Il s'agit d'une analyse tournée vers les pays-colonie de l'atlantique sud et il ne s'agit pas d'une application de concepts déjà développé et compris dans d'autres sociétés considérées comme plus anciennes ou plus développées que la société brésilienne. Le concept de Diaspora en tant que phénomène de déplacement de la culture noir par le Atlantique noir est entendu dans cette article comme un chemin théorique de contextualization de les matrices culturels.

L'idée de Diaspora ne semble pas venir s'opposer à la modernité mais remplir des lacunes laissées par des réflexions tournées vers le monde européen. Elle cherche à décentraliser et à enrichir l'histoire de la modernité, à inclure les expériences des modernités et des intérêts noirs dans différentes parties du monde. D'autres modernités virent le jour et doivent être mises en lumière, l'Atlantique noir est l'une d'entre elles. Cette idée est essentielle pour le Brésil dans la mesure où il existe un réel intérêt au Brésil autour de la formation du pays, de son histoire, et notamment de celle de la modernité.

Cela devrait être fait de telle sorte que nous sachions, autant que possible, ce qui s'est réellement passé, mais ce serait aussi une façon d'acquérir une perspective plus complexe sur la modernité et une compréhension plus riche, post-anthropologique de ses cultures coloniales et post-coloniales (Gilroy, 2001:10).

La Diaspora comporte la notion de mouvement, le mélange des peuples, l'interculturalisation. Ce mouvement, cette différence avec la recherche d'une identité nationale, fait de la diaspora un concept important. Elle cherche à unifier différentes cultures noires, dans différents lieux et n'est pas une cristallisation d'une unique culture noire. Cette idée se distingue de celle de l'assimilation stratégique de la modernité, présentée par Bauman (1999).

La liquidité de l'atlantique noir, selon Gilroy (1999), promeut le surgissement de cultures plus flexibles et hybrides de naissance. La diaspora apprécie une nouvelle interprétation de la venue des noirs dans d'autres pays. Cela ne signifie pas déconsidérer la souffrance et les théories de la consolation, mais de chercher au delà de celles-ci des moments de plaisir par delà la douleur.

La diaspora transforme les compréhensions ethnocentriques, en donnant un point de vue nouveau et perturbateur en même temps. Elle traite de questions comme celles de l'identité et de l'appartenance. Gilroy (1999) utilise le terme de déterritorialisation comme facteur important de la diaspora. La sortie du territoire ne signifie pas la perte de l'identité, mais la création, le pouvoir créatif de la mémoire:

Comme une alternative à la métaphysique de la 'race' et d'une culture territoriale fermée, codifiée dans le corps, la diaspora est un concept qui perturbe activement la mécanique culturelle et historique de l'appartenance. Étant donné que la simple séquence des liens explicatifs entre lieu, position et conscience est rompue, le pouvoir fondamental du territoire pour déterminer l'identité peut aussi être rompu (Gilroy, 1999, p.: 18).

La diaspora vient questionner le nationalisme car elle affirme une parenté, une union entre des personnes de nations, d'états distincts. La diaspora unit le peuple noir d'une certaine façon, c'est-à-dire qu'il existe une identité supra nationale dans la diaspora. La certitude de l'identité peut ne plus exister, le conflit est accepté, l'indétermination entre en scène. Ce sont des instances que le nationalisme cherche à réprimer, ce qui est indéterminé doit être assimilé et déformé en convergeant vers la forme préférée par l'état national.

La notion de Diaspora souligne les formes dans lesquelles les cultures vernaculaires ont voyagé et valorisé «les modes par lesquels elles peuvent résister à la discipline martiale de tous les projets de libération nationale. Mais plus que cela, elle rappelle une reconceptualisation de la culture à partir du sentiment de sa déterritorialisation» (Gilroy, 1999, p.: 22).

C'est dans cette même contextualisation que je prétends insérer la *samba de roda*. Je considère qu'elle est une matrice afro-brésilienne parce qu'elle témoigne dans sa manière d'exister des traits de la culture du peuple africain. Il ne s'agit pas de dire que c'est une danse africaine. C'est une manifestation populaire, de caractère festif, évidemment, qui présente des traits de cette «reconceptualisation» d'une culture à l'intérieur d'un nouveau territoire.

Dans ce sens, il me semble important de comprendre que dans le processus de reconceptualisation de la culture, des transformations se produisent, très souvent par les croisements, la rencontre avec d'autres formes de culture. J'aimerais, particulièrement utiliser le concept de carrefour, développé par Martins (2002) pour comprendre ce surgissement des croisements:

La culture noire est le lieu des carrefours. Le tissage culturel brésilien, par exemple, dérive des croisements de différentes cultures et systèmes symboliques, africains, européens, indigènes et, plus récemment, orientaux. De ces processus de croisements transnationaux, multiethniques et multilinguistiques, des formations vernaculaires variées émergent, quelques-unes revêtant de nouveaux semblants, d'autres mimant avec de subtiles différences, des styles anciens (...) La notion de carrefour, utilisée comme opérateur conceptuel nous offre la possibilité d'interpénétration du transit systémique et épistémologique qui émergent des processus inter et trans culturels, dans lesquels se confrontent et s'entrecroisent, pas toujours de façon amicale, des pratiques de performance, des conceptions et des cosmovisions, des principes philosophiques et métaphysiques, des savoirs divers enfin (Martins, 2002:73).

A partir du concept de carrefour, il est possible de dire que la *samba de roda* est le résultat de ce processus, plus africain dans son apparence, mais avec des éléments de la culture portugaise également.

### ***I. Matrice Esthétique de la Samba.***

La samba en termes généraux est la matrice de la danse et de la musique brésilienne. Mais, qui est la matrice de la samba? Au Brésil il existe une vaste discussion sur l'origine de ce terme et sur le lieu où est né la samba brésilienne. Toutefois, ce n'est pas l'objectif de ce travail que de répondre à cette question, mais plutôt de contribuer à une compréhension sur ce qu'est cette matrice esthétique qui a donné origine à une *samba de roda* dont la localisation est le Recôncavo Bahianais.

Le terme de «matrice Esthétique» est un concept fréquemment utilisé par l'ethnoscénologie, un champ d'étude qui prétend englober, parmi d'autres formes spectaculaires, les manifestations populaires. Ces fêtes, réjouissances ou manifestations sont le berceau d'une théâtralité brésilienne ou régionale.

Ce concept exprime «l'idée qu'il est possible de définir une origine sociale commune, qui se constituerait, au long de l'histoire, dans une famille de formes culturelles apparentées, comme s'il s'agissait de «filles de la même mère», identifiées par leurs caractéristiques sensorielles et artistiques, donc esthétiques, autant dans un sens ample, de sensibilité, que dans un sens strict, de création et de compréhension du beau » (Bião, 2000:15).

## **II. Lundu, batuques et samba de roda.**

La matrice esthétique de la *samba de roda* connaît son processus de naissance dans ce mouvement de double sens, mais qui n'est pas égalitaire, entre les africains et les portugais au Brésil. La similarité des descriptions de *lundus*, *fados* et des *batuques* ne laissent pas beaucoup d'alternatives du point de vue de la Diaspora, puisqu'elles s'inscrivent au cœur même d'un projet assimilateur. L'assimilation est un concept stratégique de l'état national moderne pour transformer l'autre selon ses propres standards. Au Brésil, ce processus semble avoir contaminé autant le «transformateur» que le «transformé», ce qui est caractéristique de la transculturation.

Les similarités entre les *batuques*, le *fado* dansé au Brésil et le *lundu* se situent principalement dans la ronde et dans la danse en son centre. La petite guitare est la caractéristique la plus portugaise et le «coup de nombril» la caractéristique la plus africaine.

Une ronde de danseurs se forme au milieu d'une aire, entourée de l'assistance. La ronde une fois formée, deux ou trois couples y entrent, hommes et femmes et le divertissement commence. La danse consiste en un balancement serein du corps, marqué par un petit mouvement des pieds, de la tête et des bras. Ces mouvements s'accélèrent au rythme d'une musique plus vive et entraînant, et rapidement on en vient à admirer un trémoussement des hanches, qui semble presque impossible à exécuter, sans qu'un déplacement ne se produise chez ceux qui s'y livrent... à Luanda et dans d'autres garnisons et districts, le Batuque diffère de celui que je viens de décrire et qui est particulier au Congo et des «sertões» situés au nord de l'Ambriz. Dans ces districts et garnisons, le Batuque consiste aussi en une ronde formée par les danseurs, un noir allant au milieu et une noire, qui après avoir exécuté différents pas, va donner un coup de nombril (ce qu'ils appellent samba) à la personne qu'elle choisit parmi ceux de la ronde, laquelle va à son tour au milieu de la ronde pour la remplacer. Cette danse, qui ressemble à notre fado est la diversion préférée des habitants de cette partie du sertão africain (Congo) où l'influence des européens a modifié d'une certaine façon leur répugnante immoralité (Sarmiento in Cascudo, *Made in África*, p. 135).

Cette description de 1880 du point de vue portugais, sur le *batuque* en Afrique, malgré la manière pleine de préjugés de voir les africains, révèle comment la *samba de roda*, d'aujourd'hui, a maintenu son héritage africain, sous certains aspects. La ronde, le

trémoussement des hanches et «le coup de nombril», le temps étendu de ce divertissement, la participation spontanée de ceux qui forment la ronde sont des legs de cette matrice africaine au Brésil.

Carneiro caractérise le *batuque* comme la contribution la plus forte de la culture africaine au Brésil et bien qu'il ait une vision ethnocentrique, habituelle à l'époque, par rapport aux divertissements brésiliens, il reconnaît l'influence africaine dans la culture brésilienne. Carneiro met en relief la présence du peuple d'Angola pour ce qui a trait aux fêtes, réjouissances et jeux afro-brésiliens. Ces fêtes selon Lody (1995), étaient un acte de remémoration des liens avec une Afrique angolaise, des «liens de la famille, du clan, du groupe social». Les *batuques* seraient alors une de ces fêtes qu'à Bahia on appelait samba:

Ces formes (batuques) sont des formes réellement africaines; ce sont des formes qui sont venues et ont gardé au Brésil presque la même forme que quand elles sont arrivées de là-bas, parce qu'il s'agissait de formes, toujours des formes rurales, restant dans un contexte où, comme aujourd'hui, l'industrie n'a pas pénétré, où l'industrie n'est pas devenue le contexte propre de la vie. C'est peut-être la manifestation noire la plus importante, du point de vue du folklore existant au Brésil. Ce sont les différents types de danse que nous pouvons considérer comme faisant partie d'un cycle, seulement que c'est celui du Batuque ou de la Samba (Carneiro, p.24 e 25).

La petite guitare d'un autre côté marque la présence lusitanienne provenant probablement du fado:

Tous savent ce qu'est le fado, cette danse si voluptueuse, si variée, qui semble fille de l'étude de l'art la plus affinée. Une simple petite guitare est plus appropriée à cet effet que n'importe quel autre instrument. Le Fado a diverses formes, chacune plus originale que l'autre. Donc, une seule personne, homme ou femme, danse au milieu de la maison pour un certain temps, faisant les pas les plus difficiles, prenant les postures les plus gracieuses, accompagnant tout cela par des claquements de doigts et ensuite, peu à peu, se rapproche de quelqu'un qui lui plaît; réalise devant cette personne des taquineries ou des virevoltes, et finalement frappe dans ses mains, ce qui veut dire qu'enfin on l'accompagne de nouveau. C'est ainsi que tourne la toute la ronde jusqu'à ce que tous aient dansé (Almeida, in op.cit. p. 133).

Le lundu apparaît dans des œuvres ethnographiques comme celles de Câmara Cascudo comme un véhicule du *batuque* pour le Portugal et du Fado pour le Brésil. Le lundu était chanté et dansé, accompagné par la petite guitare et «le coup de nombril». La poésie suivante de 1842 et écrite par le Père Padre Miguel do Sacramento Lopes Gama (Cascudo, 2002: 134) peut illustrer le Lundu, ayant déjà «le coup de nombril» comme caractéristique:

Dans tous les baptêmes  
On réalisait cette fonction  
On dansait les menuets  
Qui comptent le coco et le Sabão

Au son de la cithare et de la petite guitare  
 La coutume était aussi  
 De danser à coups de nombril  
 Le beau Lundu pleuré.

Ici dans nos contrées  
 Où il y avait moult ignare  
 On ne savait autre chose  
 Sinon la danse du samba

Le Lundu était une forme de transition entre le fado et le *batuque* et il peut être compris comme une matrice culturelle brésilienne qui a laissé des influences jusqu'aux jours d'aujourd'hui. De la sorte, ces trois rondes – le *batuque*, le fado et le *lundu* – ont laissé des marques dans la culture afro-brésilienne et l'objectif de ce travail est de défendre la continuité de cet héritage, exprimé dans une autre ronde: la *samba de roda*. La *samba de roda* se présente donc comme un *batuque* bahianais, typique de la région du Recôncavo sud de Bahia.

## ***2. Samba-de- roda: un témoignage personnel***

Je prends la liberté de conclure ce texte non par une conclusion au sujet du *samba de roda*, mais par un témoignage, par une narration basée sur ma propre expérience de cette fête. Je crois que ces observations et sensations sont aussi importantes pour un travail d'ethnoscénologie que le référentiel bibliographique. Alors, voici!

La *samba de roda* ne se définit pas, on en fait l'expérience, mais je vais essayer de l'expliquer. La danse est dans la *samba de roda*, le rythme, le chant, la *cachaça*, la nourriture, la fête, la ville, la campagne aussi. Être dans une *samba de roda* c'est chanter un refrain sur un ton aigu pour nous les femmes, c'est entendre la beauté de la petite guitare, c'est trémousser des hanches, non pas par le fondement du trémoussement, mais plutôt par celui de remuer les pieds à une cadence pas si conventionnelle que ça. Être dans une *samba de roda* c'est entrer dans la ronde en dansant, après avoir été appelée par un «coup de nombril», un coup de cuisse ou un simple geste et faire sa révérence à ceux qui jouent, faire des grâces, une «petite course», un tressautement des épaules, un tour sur soi-même, quelquefois. C'est aussi voir des visages plus âgés, des corps marqués par la vie et par le travail et par le manque de ressources, libérant une voix si forte, si pleine de poésie, entonnant des mélodies enthousiasmantes. Être dans une *samba de roda* c'est ne pas avoir honte, c'est prendre une *cachaça*, c'est tortiller des fesses avec malice. C'est aussi respecter la petite guitare, respecter le rythme des tambourins, répondre en chœur, frapper dans la paume de la main, ne pas traverser la ronde à n'importe quel moment, c'est-à-dire que c'est aussi prendre certaines



précautions pour ne pas traverser la samba. Est-ce que j'ai réussi à commencer à expliquer l'impossible?

La *samba de roda* possède la caractéristique de la simplicité, comme l'explique Sandroni (2004), dans le Dossier sur le registre de la *samba de roda* en tant que Patrimoine Culturel Immatériel de l'Humanité. Il peut se produire avec tous les instruments: petite guitare, guitare, *cavaquinho*, tambourins, *reco-reco*, triangle, assiette et couteau, conga, *atabaque* ou simplement avec la paume de la main. La danse possède un pas clé de la *samba de roda*: le petit pas. Le petit pas, comme l'explique Martins également dans le Dossier cité ci-dessus, consiste en un glissement des pieds vers l'avant et vers l'arrière, sans que les talons perdent le contact avec le sol. Pendant qu'elles exécutent ce mouvement, les femmes remuent les hanches, le corps étant droit ou penché, elles courent la ronde, donnent «le coup de nombril», font des manières et se révèlent un corps vivant.

La ronde, comme son nom le dit, c'est où tout se passe. C'est dans la ronde qu'on chante, qu'on danse, qu'on frappe dans ses mains, qu'on joue des instruments. C'est dans la ronde qu'une énergie se crée, se multiplie, se répand. La ronde n'est pas une simple forme d'organisation spatiale de la *samba de roda*. La ronde construit le lieu de ce rituel, qui n'est pas religieux mais festif. Ce n'est pas banal que d'entrer dans une ronde pour danser la samba. Il existe des significations, des valeurs subjectives en ce lieu-là. C'est ça aussi la *samba de roda*.

Dans la musique de la *samba de roda* il y a deux formes, les *corridos* et les *chulas*. Quand un chanteur entonne une *chula*, on ne danse pas. Ce n'est que quand la musique chantée s'arrête qu'on doit entrer pour danser la samba, une danseuse de samba à la fois. Si une autre *chula* commence, la ronde doit être vide. Dans le *corrido*, la règle est différente. Il n'y a pas d'heure fixe pour danser la samba, le chanteur entonne le *corrido*, les danseuses de samba, une à chaque fois, doivent entrer pour danser la samba. Le chœur est un élément important de même que la paume de la main.

Les groupes de samba ne sont pas identiques. Chacun présente une particularité. Dans quelques-uns les hommes sont les seuls à entonner la samba et jouent alors que les femmes dansent. Dans d'autres, les femmes aussi peuvent entonner la samba et jouer, spécialement le couteau et l'assiette. Quelques-uns sont anciens – de 20 à 40 ans -, d'autres bien plus récents. Quelques-uns préfèrent le maintien de la manière traditionnelle de faire la *samba de roda* alors que d'autres préfèrent les innovations. Cette diversité révèle qu'il n'y a pas de norme, un ordre unique dans l'existence de la *samba de roda*. Il est enfin un spectacle vivant!

### Références Bibliographiques

Bauman, Zygmund, 1999, «Modernidade e Ambivalência» . In Featherstone, M. (coord.). *Cultura Global - Nacionalismo, globalização e modernidade*. Tradução de Atílio Brunetta. Petrópolis: Ed. Vozes, 1999, p. 155-182.

Bião, Armindo, 2000, «Matrizes Estéticas: o espetáculo da baianidade». In *Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade*. São Paulo: Annablume: JIPE-CIT, 2000, p.15-30.

Carneiro, Edson, «Elementos africanos na música e na dança brasileira», *Cadernos Brasileiros*, Ano IV, numero 4, p.21-31.

Cascudo, Luis Câmara, 2002, *Antologia do Folclore Brasileiro*. Vol. 1. 8ª ed. São Paulo: Global. 2002. p. 52-92.

Cascudo, Luis Câmara, 2001, *Made in Africa: (pesquisas e notas)*. São Paulo: Global, 2001, p.57-60;122-130.

Gilroy, Paul, 2001, *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução por Cid Knipel. São Paulo/Rio de Janeiro: Ed. 34/Eniv. Candido Mendes, 2001, p. 9-30.

Martins, Leda, 2002, «Performances do tempo espiralar» in Graciela Ravetti e Márcia Arbex (org.), *Performance, Exílio e Fronteiras*. Belo Horizonte. Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002, p. 69-91.

Lody, Raul, 1995, *O Povo do Santo: religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos*. Rio de Janeiro: Pallas, 1995.

Sandroni, Carlos.; Dohring, C.; Martins, S; Lima, A.; Pires, J. e Marques, F., 2004, *Dossiê para o registro o samba de roda no Recôncavo Baiano*.

Sodré, Muniz, 1998, *Samba, o dono do corpo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad.

**APÊNDICE C – Relatório das atividades realizadas durante o intercâmbio de 01/09 a 21/12 no âmbito do Programa Erasmus Mundus**

Programme Conjoint Erasmus Mundus en étude Du Spectacle Vivant 2008-2009  
Chercheur/doctorante: Daniela Maria Amoroso – PPGAC/Université Fédérale de Bahia

**Rapport des activités réalisées pendant le séjour du 01/09 à 21/12 dans le cadre du Programme Erasmus Mundus**

**Conférences**

**21/11 – Université Libre de Bruxelles**

La première conférence a été faite à Université Libre de Bruxelles dans le département des études du spectacle vivant géré par une équipe dans laquelle j'ai pu faire connaissance du professeur Andre Helbo, coordinateur du programme Erasmus Mundus et de la doctorante Elodie Verlinden, coordinatrice assistante du programme Erasmus Mundus.

En tant qu'une activité académique-pédagogique la conférence a été valable en premier pour me donner l'opportunité d'échange avec les élèves de même que avec les professeurs, en second pour m'obliger à savoir présenter la recherche et son processus de façon synthétique et au même temps compréhensible sachant que le public était étranger. C'est-à-dire que la langue était une condition première pour arriver à être compris de même que un effort de montrer le contexte du sujet de recherche était le parcours choisi pour donner aux élèves les pistes nécessaires d'une compréhension non ethnocentriste.

Comme la conférence a été faite après l'atelier pratique, à mon avis, les élèves ont eu un niveau de compréhension assez favorable en ce qui concerne le sujet et la méthode de recherche en posant questions intéressantes comme par exemple la relation entre l'ethnoscénologie et l'anthropologie, les pierres trouvés pendant la recherche du terrain, l'observation participante et sa relation avec le processus d'apprentissage de la danse du samba de roda, etc.

Une seconde conférence a été faite la semaine suivante, le 28/11, a fin de montrer deux petits vidéos enregistrés pour moi-même pendant le processus de la recherche du terrain et un vidéo professionnel de Gabriela Barreto sur le thème du samba de roda. On a parlé beaucoup sur la méthode, comment créer des relations avec le sujet de recherche, comment fait partie de son sujet et comment obtenir la permission de la communauté pour pouvoir enregistrer ce qui on s'intéresse, etc.

Ce que j'ai pu comprendre comme résultat était que l'ensemble de ces trois activités, la conférence théorique, la conférence avec les vidéos et le rapport de la recherche du terrain, et l'atelier pratique sont, si non suffis, au moins un chemin opérant pour la didactique de la compréhension d'une recherche que parts du pratique, du concret pour arriver au abstrait. On a composé la problématique, on a vu le samba de roda, on a dansé et chanté le samba de roda, on a finalement crée une approximation entre les élèves du spectacle vivant et un spectacle vivant.

Comme un jugement critique, j'ai aperçue les carences de ma présentation comme par exemple la nécessité de montrer plus de concepts théoriques que donnent la base épistémologique de la thèse. J'ai pu sentir que j'étais bien pris pour la fascination de la recherche du terrain. En fait, ça peut être compréhensible en fonction de la phase de la recherche qui je viens de finir. Enfin, comme m'a dit généreusement M. Helbo, «il faut toujours y aller».

Par rapport les effets, je voudrais bien citer un épisode intéressant. Après les conférences ou l'atelier quelques élèves sont venues pour parler chaque un(e) sur son sujet de recherche, par rapport l'envie de comprendre l'ethnoscénologie comme un chemin pour sa recherche. En fait, une élève m'a écrite en demandant une liste bibliographique et j'ai lui parlé sur ma conférence à Paris8 dans le séminaire du professeur Jean-Marie Pradier comme une opportunité de nous rencontrer et parler à propos de la bibliographie. Elle a été intéressée et est venue. Elle, Caroline Sapiain Quiroz, a suivi la conférence et après on a parlé à propos de sa recherche et à propos de l'ethnoscénologie en tant que deux étudiantes qui sont en processus de découverte et de compréhension d'une nouvelle discipline. Ça m'a fait plaisir et m'a donné la conscience de la responsabilité du métier du chercheur.

### **15/12- Paris8 Vincennes/ Saint- Denis**

La conférence à Paris8 a été faite comme partie du séminaire d'ethnoscénologie suivi par les élèves du master II. Plusieurs professeurs ont été invités par M. Pradier à faire des interventions et j'ai été la dernière avant les vacances de Noel. Comme j'ai suivi le séminaire tous les lundis pendant presque quatre mois, j'avais la connaissance du sujet du séminaire, c'est-à-dire que le cours de M. Pradier m'a aidé à mieux comprendre l'ethnoscénologie et à modifier en améliorant ma propre recherche. En plus, la langue a travers du temps a été apprise et j'ai pu comprendre et me communiquer de manière plus tranquille.

La conférence a été suivie d'un moment conjoint de réflexion entre les étudiantes, M. Pradier et moi-même. On a posé beaucoup de points importants, on a repris les concepts de

l'ethnoscénologie développés depuis 1995, comme par exemple la notion du Ethnocentrisme, de la observation participante, la notion du spectaculaire, la notion de l'esthétique, etc. M. Pradier m'a posé une question qui reste encore dans ma tête sur la possibilité d'un dialogue plus profond entre l'ethnoscénologie brésilienne et l'ethnoscénologie française. C'est claire qu'il y a des différences d'une par rapport l'autre mais comme on a parlé aussi, l'ethnoscénologie est née comme une discipline internationale où l'échange me semble prioritaire a fin de maintenir le réseau ethnoscénologique vivant.

Comme prévu on a regardé deux vidéos mais pas jusqu'à la fin en raison d'un problème technique. En suite, on a fait une dynamique pratique du samba de roda.

### **21/12- Université de Nice Sophia Antipolis**

La conférence a été faite dans le cadre du séminaire du doctorat au RITM (Centre de Recherche sur l'analyse et l'interprétation des textes en musique et dans les Arts du Spectacle) à l'Université de Nice Sophia Antipolis sous coordination de Marina Nordera. J'ai eu une expérience inusitée parce qu'il n'y avait pas des élèves à cause de la date très proche des vacances de Noel. En fait, il n'y avait que les professeurs du département du théâtre, musique et danse, M. Jean-Pierre Triffaux, Mme. Mahalia Massibile, Mme. Marina Nordera, M. Lucs Charles Dominique, Mme. Joëlle Vellet et deux élèves du master II.

Cette situation m'ai fait présenter ma recherche pour ce que on peut appeler d'un *juri* de soutenance de thèse. C'était vraiment important pour avoir eu plusieurs questions qui vont contribuer au développement de la thèse. En particulier j'ai reçu des suggestions par rapport la question du patrimoine immatériel qui compose le contexte où le samba de roda a lieu aujourd'hui. Comme le samba de roda a été devenue Patrimoine Culturel Immatériel de l'Humanité, élu par l'Unesco depuis 2004, je dois dédier un chapitre de la thèse à la réflexion des effets et des perspectives des groupes du samba de roda qui font partie de mon corpus de recherche. Professeur Jean Pierre Triffaux m'a donné de courage pour approfondir cette analyse vis-à-vis la situation favorable dans laquelle je suis, cet-à-dire que grâce à la recherche du terrain et à la possibilité de vivre très proche des groupes j'ai une position favorable à développer cette réflexion. Une autre question intéressant a été posé à propos de la notion de la matrice culturelle comme un concept problématique sur lequel je dois réfléchir s'il reste ou pas comme une clé de la recherche. Pour le moment je préfère maintenir la notion de matrice en changeant le mot *culturel* par le mot *esthétique*.

## **Interventions**

10/11- Université Paris8 Saint-Denis avec le maître de conférences M. Jérôme Dubois.

19/12- Université de Nice avec la maître de conférences Mme. Mahalia Lassibile dans la discipline d'ethnocorelogie.

20/12- Université de Nice avec la professeur Mme. Ghislaine Del Rey dans la discipline de L'histoire de l'esthétique.

## **Ateliers**

18/11- Bruxelles à ULB, on a réalisé un atelier de 3 heures et demi à une quarantaine d'élèves. Le schéma d'exercices du samba de roda peut être lu dans les annexes.

## **Bibliothèques**

*Paris 8- Saint-Denis*: j'ai pu faire connaissance des ouvrages des disciplines du Théâtre et principalement de l'ethnoscénologie.

*Fondation Calouste Gulbenkian*: une bibliothèque spécialisée en livres et auteurs portugais et brésiliens qui m'a donné la chance de lire quelques livres qui sont épuisés au Brésil comme le «Fado: o fim de um mito» de Jose Ramos Tinhorão.

*L'Unesco*: je suis allée à bibliothèque de l'Unesco à Paris mais j'ai aperçue que on peut trouver un ensemble de textes, publications et rapports des réunions, conférences, etc. sur internet. Par exemple, j'ai pris les rapports des conférences qui ont élu le samba de roda comme Patrimoine Culturel de l'humanité et en plus un agenda de toutes conférences dès 1973 quand on a eu la première réunion sous le thème du Patrimoine Immatériel grâce à la demande du commissariat diplomatique de la Bolivie<sup>71</sup>.

*Maison de Science de l'homme Nord*: Dès le premier mois que j'ai arrivé à Paris j'ai eu un petit bureau de travail avec accès à l'internet, téléphone, ordinateur et la possibilité de faire connaissance d'un centre de base de données géré par M. Gabriel Popovic, membre de la maison de sciences de l'homme. Le support matériel a été essentiel pour me donner conditions de lire, chercher tant sur internet comme sur la base de données, et de me concentrer dans un ambiant de recherche. Cette structure académique a été un point fort du Programme

---

<sup>71</sup>L'adoption de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel est l'aboutissement de longues recherches de l'UNESCO sur la fonction et les diverses valeurs des expressions et pratiques culturelles ainsi que des monuments et sites. Depuis 1973, date à laquelle la question était soulevée par la Bolivie pour la première fois, un énorme travail de réflexion a été fait, de nombreuses réunions ont été organisées et de multiples programmes et projets conçus et exécutés. L'expérience ainsi acquise a beaucoup influencé le projet de texte de la nouvelle convention internationale qui a été élaboré avec le plus grand soin entre 2001 et 2003.

Erasmus Mundus vis-à-vis les conditions dures que même les professeurs trouvent dans les Universités Publiques Brésiliennes.

*Maison de Science de l'homme*: Je suis allés pour faire connaissance de la bibliothèque mais ce que je dois faire en février sera trouver le centre des études culturels que est localisé dedans la Maison de Sciences de l'Homme.

*Maison du Culture du Monde*: Je suis allée à Maison de Sciences du Monde pour acheter deux ouvrages qui ont été publié par la presse Babel, l'une était concernant le Patrimoine Immatériel et l'autre concernant à Jean Duvignaud. En fait, je n'ai pas eu la chance de rencontrer M. Khaznadar. C'est une envie et un objectif envisagé pour février.

### **Séminaires**

- Ethnoscénologie à Paris 8 sous coordination du professeur Jean-Marie Pradier.
- Droit d'auteur à Paris 13 Villateneuse sous coordination de la professeur Françoise Benhamou.
- Spectacle Vivant au Musée Quai Branly sous coordination du professeur Bernard Müller.
- Séminaire du doctorat à Maison des Sciences de l'Homme avec les doctorantes dans le cadre de l'ethnoscénologie sous coordination du professeur Jean-Marie Pradier.

### **Langue Française**

#### *École Campus Langue*

Pendant le premier mois, c'est-à-dire, le mois de septembre, j'ai suivi un cours intensive de la langue français, du lundi à vendredi, de 14 à 16hs. L'acte d'être en contact (étude) avec la langue tous le jours m'a aidé a faire d'avance en ce qui concerne la grammaire, l'écriture, la compréhension et principalement la communication oral de la langue française. Et franchement ce cours m'a fait conscient de que la langue française est une langue belle, proche du portugais mais assez difficile.

#### *Français Langue étrangère- Cours de la mairie du vingtième arrondissement de Paris.*

Depuis le 11 octobre, j'ai suivi le cours de la mairie de Paris, les mardis et jeudis, de 18:30 à 20:30. Le cours m'a donné beaucoup de ressources par rapport la grammaire et le vocabulaire mais en concernant la communication orale et la phonétique j'ai bien aperçu qui il faudrait chercher d'autres méthodes.

### *Étude sur table et d'autres méthodes*

J'ai fait des études sur table pour améliorer la phonétique par milieu d'un livre plus d'un CD d'exercices systématiques de prononciation. Les devoirs du cours de même que les lectures tant des textes des disciplines académiques comme des journaux ont été importantes. La télévision, la radio, la vie en dehors, les classes de danse avec M. Yves Renoux, la vie chez moi avec une famille franco-brésilienne, le métro, etc., m'ont donné la notion d'une langue vivante.

### **Structure de Recherche**

Comme j'ai déjà cité en dessus, la structure qui M. Pradier m'a posé à disposition dans la Maison de Sciences de l'Homme a été condition première pour l'avance de la recherche. Comme il m'a dit «vous êtes libre, profitez vous!». Ça m'a fait beaucoup penser parce que quand nous sommes élèves, nous avons toujours un agenda à suivre, un ensemble de disciplines ou séminaires à suivre et comme chercheur j'étais libre.

Le programme Erasmus Mundus m'a donné un support, soit financier soit académique, entièrement favorable aux travaux de la recherche. Par exemple, j'ai pu acheter des livres importantes pour la recherche, visiter les musées en tant que étudiante des arts à Paris8, de même que faire connaissance des équipes de enseignement et de recherche dedans trois différents universités européennes et m'actualiser par rapport le contexte académique français en ce qui concerne à l'ethnoscénologie.

### **Difficultés et suggestions**

En concernant des difficultés, à partir de mon expérience, il y a une première difficulté concernant le domaine de la langue française, c'est à dire que si le chercheur n'a pas un niveau acceptable de la langue il faudra consacrer une quantité considérable du temps aux études du français. Autre difficulté était plus administrative et elle concerne l'ouverture du compte bancaire. Je crois qui il serait plus facile pour les étudiantes si le programme pouvait indiquer une banque où ouvrir le compte bancaire, peut être la même banque pour tous les étudiantes. En fait, je n'ai pas eu beaucoup trop des problèmes. A fin de résoudre quelque question j'ai eu l'assistance toujours prête de Mme. Elodie Verlinden.



**APÊNDICE D- Aula Academia de Ciências de Bruxelas/Colégio da Bélgica:  
Abordagens do Espetáculo *Vivant*  
Os objetos, modelos e métodos. Análise de caso.  
Daniela Amoroso  
(disponível<sup>72</sup> em <http://www.academieroyale.be>)**

**Bruxelles, 19 février 2009.**

**Mode d'approche du spectacle vivant  
Les objets, modèles et méthodes. Analyse de cas.  
Daniela Amoroso**

Leçon à l'Académie de Sciences de Bruxelles.  
Coordination: M. Andre Helbo  
Chercheur: Mme. Daniela Amoroso.

**Introduction**

Je commencerai cette intervention en disant que l'ethnoscénologie est une discipline interdisciplinaire nouvelle. C'est un champ fertile de questions et de réflexions qui ont déjà été soulevées par d'autres sciences comme l'ethnographie et l'anthropologie, et des questions ont été également développées au sujet de cette discipline, dans le cadre des études du 'Spectacle Vivant', 'des Arts du Spectacle', du Théâtre et de la Danse. C'est la manière de réfléchir sur cela avec un sujet, de même que les questions: «comment choisir un sujet et quelles méthodes utiliser» sont les thèmes les plus courants.

Personnellement, et à partir de mes expériences de vie et d'étude, j'aborde les sujets brésiliens comme par exemple la «*roda de samba*», le «*samba de roda*», la *capoeira*, le *candomblé*, le carnaval à Rio de Janeiro et à São Paulo, qui sont des exemples de sujets riches à analyser, ainsi que des éléments esthétiques qui nous intéressent en ethnoscénologie.

La *capoeira* par exemple a un jeu, des mouvements bien calculés. Nous avons des chansons qui racontent l'imaginaire des esclaves et les visions du monde des maîtres de *capoeira*. Il y a des modalités de la *capoeira*, soit celle d'Angola de Maître Pastinha, soit la Régionale de Maître Bimba. Par rapport à ces maîtres là, nous avons deux façons différentes de jouer:

La première, avec des mouvements toujours au sol, comme un lézard, et la deuxième, dont les mouvements sont de plus en plus haut et plus vite aussi, donnant l'impression d'une

<sup>72</sup> O material foi disponibilizado em arquivo de texto PDF e em arquivo sonoro MP3.

agressivité très forte. La *capoeira Angola* est différente de la Régionale. Elles ont des philosophies différentes. Par exemple, quand nous sommes dans une ronde de *capoeira angola*, un joueur plus ancien avec un joueur débutant, ou avec l'un du même niveau, il peut avoir la chance de donner un 'coup'....mais il ne va pas le faire. raconter cet exemple. Et comment comprendre cette attitude?

Enfin, nous avons un ensemble de motivations, on a un ensemble de sujets de recherche.

Dans le samba (ou la samba), il y a toujours la danse, la musique, la joie d'être ensemble pour fêter. Le (a) samba est toujours une fête. Les boissons, les femmes qui dansent et chantent, les joueurs, le repas forment une atmosphère qu'on appelle le (a) samba, c'est-à-dire soit la «*roda de samba*» à Rio, soit le «*samba de roda*» à Bahia. Les sambas de même que la capoeira montrent un héritage africain principalement par rapport à la «tradition» orale de transmettre la connaissance de génération en génération, et la présence toujours forte de l'expression corporelle.

Quand les enfants brésiliens étudient la danse, ils vont prendre des cours de «danse classique française», celle qu'on appelle «ballet» au Brésil. Moi-même j'ai fait plusieurs années de pratique du ballet. Les enfants ne vont pas étudier la capoeira ou la danse du samba. Il est clair qu'aujourd'hui, il existe beaucoup d'initiatives pour donner de la valeur à la culture nommée afro-brésilienne dans le contexte scolaire. Et, en fait, «l'ethnoscénologie» me permet de réaliser un chemin, c'est-à-dire une façon de comprendre la danse à partir de la notion d'un corps brésilien. L'ethnoscénologie, elle est une discipline qui donne des outils pour que la pratique spectaculaire organisée soit comprise en tant que partie de l'identité et de la conscience d'un groupe. Les deux premiers outils sont la construction du contexte autour du sujet et l'attitude non ethnocentriste du chercheur.

Cette petite introduction cherche à montrer que l'ethnoscénologie, fondée en France<sup>73</sup> mais aussi avec un centre de recherche au Brésil<sup>74</sup>, a une vision démocratique sur les formes d'expression appelées PCHSO, les pratiques et les comportements humains spectaculaires organisés. On rentre alors dans le champ épistémologique de l'ethnoscénologie.

<sup>73</sup> *L'ethnoscénologie*, manifeste écrit par Le Centre international d'ethnoscénologie est daté du 17 février 1995. C'est le résultat d'une union entre la Maison des Cultures du Monde et de l'Unesco, et le Laboratoire interdisciplinaire des pratiques spectaculaires Paris 8-Saint Denis coordonnée par Jean-Marie Pradier. La discipline vient de fêter ses 14 ans.

<sup>74</sup> Le GIPE-CIT – Groupe Interdisciplinaire de Recherche et Extension en Contemporain, Imaginaire et Théâtralité, a été fondé en 1994. Il a organisé deux Colloques en ethnoscénologie (1997 et 2007). Sur le site [www.teatro.ufba.br/gipe/index.html](http://www.teatro.ufba.br/gipe/index.html), on peut télécharger des publications gratuitement.

### **Le mot *ethno-scéno-logie*:**

Pradier (1996) a explicité le sens du mot ethnoscénologie dans le texte «ethnoscénologie : les profondeurs des émergences» :

- 4 «La métaphore engendrée par le substantif féminin a donné le mot masculin de *σκηνος* (*skénos*): le corps humain, en tant qu'âme, y loge temporairement. En quelque sorte, le «tabernacle de l'âme», l'habitat de la *ψυχη* (*psukhê*), le «corps et l'esprit» (Valéry). Ce sens apparaît chez les pré socratiques. La racine a également donné le mot *skhnwma* (*skénoma*) qui signifie aussi le corps humain. Quant aux mimes, jongleurs et acrobates, femmes ou hommes, ils se produisaient au moment des fêtes dans des baraques provisoires *σκηνωματα* (*skénomata*), équivalent de nos 'théâtres forains'».
- 5 «*Εθνος* (*ethnos*) souligne l'extrême diversité des pratiques et leur valeur, en dehors de toute référence à un modèle dominant».
- 6 «Pour ce qui est du formant 'logie' – *Λογια* (*logie*) -, les ombres de la compréhension s'effacent dans l'une des ses acceptions courantes qui implique l'idée d'étude, de description, de discours, d'art et de science».

On peut dire que les études du corps performatif dans un groupe forment le concept de l'ethnoscénologie. Il faut ajouter encore les notions de spectaculaire, de comportements organisés et d'ethnoscentrisme.

Quand on parle du terme *ethnos*, il faut savoir qu'il n'est pas associé à un jugement de valeur, c'est-à-dire qu'il garde la notion non ethnoscentrisme de compréhension des formes spectaculaires. Par exemple, je vous ai parlé du «ballet» et de la samba. Nous avons donc la «pirouette» dans le ballet et le «*miudinho*» («petit pas») dans la samba. Moi, en tant que danseuse, je ne peux pas analyser les mouvements du samba à partir d'un point de vue du ballet et le contraire me paraît même absurde. Comment ne pas être ethnoscentrisme? Je ne peux pas créer une expectative analytique avant de faire la connaissance du sujet, et cette connaissance va définir la qualité de l'analyse. Comme l'a dit Marcel Mauss, il faut partir du concret. Ainsi, à mon avis, il faut donner de la valeur à la pratique du corps, celle qu'il y a dans le groupe de danseuses soit de 'ballet', soit de 'samba de roda'. Ce n'est pas du tout la même chose. Le premier a une école de techniques, les maîtres. Dans le second, il n'y a pas d'école, l'enseignement est différent, principalement parce qu'il est fait de manière orale et visuelle. Et par rapport à la qualité du mouvement, les variations, etc., il y a toujours des différences.

Voyez-vous ? Il faut prendre connaissance du contexte, créer des relations affectives ou pas, qui vont donner des pistes pour que le chercheur puisse comprendre cet imaginaire.

Pourquoi les mouvements des pieds en dansant le *miudinho* sont toujours au sol ? Or, pourquoi dans la *capoeira angola* il faut *descendre au pied* du *berimbau* avant de commencer le jeu ?

Les maîtres ne vont pas expliquer cela, c'est-à-dire qu'ils ne vont pas répondre aux questions pendant un entretien. Il faut y aller. Il faut prendre connaissance de la pratique. C'est là que les acteurs, les danseurs, les gens qui travaillent de n'importe quelle façon le corps, ont envie de faire une recherche en ethnoscéologie. C'est là que l'ethnoscéologie ouvre un chemin pour la création artistique. L'imaginaire du chercheur et de son sujet (où il y a toujours des personnes) doit se confondre, se disputer, créer des relations. Par exemple, je joue du *pandeiro* dans un groupe de samba, modalité classique du samba, et normalement, ni les femmes, ni les blanches ne jouent de cet instrument. Un jour, Beatriz, qui a été mon guide dans le processus de la recherche sur le terrain, m'a vue sur une photo lorsque j'étais en train de jouer, et elle m'a dit: «Tu ressembles à une étrangère quand tu joues du *pandeiro* dans le groupe».

Ma première réflexion a été un sentiment de tristesse, parce qu'il y avait dans ces mots un type de jugement, de prohibition, par rapport à ma présence là, à partir de mon apparence. Bon, une autre fois, elle m'a dit «ah, tu es une fille blanche mais tu sais *«sambar»*. Là, je peux dire qu'elle m'a fait savoir que je suis son sujet d'observation de même qu'elle est mon sujet d'étude.

Voyez-vous ? Il y a toujours des relations. Enfin, aujourd'hui elle montre à tout le monde qui va chez elle la vidéo où je joue. Elle aime que je danse avec elle. Il faut laisser les jugements ethnocentristes apparaître pour les déconstruire. C'est pour cela que le chercheur doit être préparé contre l'ethnocentrisme.

Selon Bião, (1996) dans le texte *Questions posées à la théorie- une approche bahianaise de l'ethnoscéologie*, «En s'opposant au préjugé ethnocentriste afin d'essayer de résoudre un des plus importants problèmes de ses disciplines sœurs, l'ethnoscéologie propose la réalisation 'd'analyse intérieures' et 'd'analyses extérieures' et d'abandonner les notions telles que 'mentalité prélogique', 'primitif' et 'sociétés appelées à disparaître'. Elle propose également la création d'un inventaire des pratiques spectaculaires organisées».

Un autre concept important est la notion de spectaculaire. Eh bien, qu'est-ce que 'spectaculaire' ?

Cette notion nous semble importante, parce que la caractéristique 'spectaculaire' d'un phénomène peut désigner en même temps ceux qui pratiquent la technique du corps et qui font partie de ce groupe déterminé, et ceux qui observent cette pratique. C'est-à-dire qu'on

peut avoir des sujets qui soient spectaculaires, tant pour le chercheur que pour l'observateur. Le sujet dans l'ethnoscénologie est appelé PCHSO- Pratiques et Comportements Humains Spectaculaires Organisés, une définition qui vient de l'ethnomusicologie de John Blacking, qui a parlé des «sons humains organisés» comme étant le sujet de cette discipline.

Pradier (1996) a écrit :

«Le mot 'spectaculaire' dans PCHSO: 1. Ne se réduit pas au visuel ; 2. Se réfère à l'ensemble des modalités perceptives humaines ; 3. Souligne l'aspect global des manifestations émergentes humaines, incluant les dimensions somatiques, physiques, cognitives, émotionnelles et spirituelles».

En revanche, le mot spectaculaire a davantage la particularité de montrer l'importance de la relation pendant une recherche ethnoscénologique<sup>75</sup>. Il y a toujours une relation entre celui qui regarde et celui qui fait une pratique spectaculaire. Nous avons déjà parlé de ce double mouvement.

Je voudrais vous montrer un extrait d'une vidéo enregistrée en 1968. Il s'agit d'un jeu de *capoeira* entre les deux plus grands maîtres brésiliens : *M. João Pequeno et M. João Grande*. Ce sont, comme certains d'entre vous doivent le savoir, les disciples de M. Pastinha et ils ont consolidé la *Capoeira Angola* à Salvador de Bahia et aujourd'hui dans le monde entier.

#### Video 1

Qu'est-ce qu'il y a de 'spectaculaire'?

Je voudrais vraiment illustrer les questions suivantes: comment les éléments esthétiques font d'une pratique un type de pratique spectaculaire? Comment jouent-ils ? Quelles sont les qualités de mouvement ? Il y a des mouvements qui ressemblent à ceux des animaux. Pourquoi ? Quelles sont les règles dans le jeu ? Et, comment apprendre cette pratique-là afin de sentir les mouvements, les limites physiques, la musique?

Ces questions sont du domaine d'un danseur, d'un acteur. C'est cela qui, à mon avis, va motiver les danseurs, les acteurs et les chercheurs les plus compétents à réaliser une recherche en ethnoscénologie. Cela ne veut pas dire que les ethnologues, les anthropologues, les biologistes ne peuvent pas le faire, mais nous avons un regard différent, qui donne de la valeur aux éléments esthétiques<sup>76</sup>, en donnant toujours de l'importance dans le contexte où

<sup>75</sup> Armindo Biao a développé dans ce texte 'Un trajet, plusieurs projets' une classification des sujets de l'ethnoscénologie. Il y a des pratiques spectaculaires substantives et les pratiques spectaculaires adjectives. C'est à dire que si une pratique est elle spectaculaire pour ceux qui la font et pour ceux qui la regardent, elle est une pratique spectaculaire substantif. Si la pratique, elle est spectaculaire juste pour le chercheur, elle est adjective. De toute façon elle s'agit d'une classification de l'ethnoscénologie brésilienne.

<sup>76</sup> Expression et expérience sensorielle et la notion du beau.

cette pratique a lieu. Les acteurs et les danseurs, ont-ils la capacité de comprendre les techniques du corps à partir de l'observation, mais aussi à partir de la pratique de la technique du corps?

Je cite Marcel Mauss dans le texte 'Notion de Techniques du Corps' :

«J'appelle technique un acte traditionnel efficace (et vous voyez qu'en ceci il n'est pas différent de l'acte magique, religieux, symbolique). Il faut qu'il soit traditionnel et efficace. Il n'y a pas de technique et pas de transmission, s'il n'y a pas de tradition. C'est ce en quoi l'homme se distingue avant tout des animaux : par la transmission de ses techniques et très probablement par leur transmission orale».

Sur la tradition et la manière du processus d'apprentissage, je voudrais vous montrer deux jeunes fille, nées à Cachoeira et qui dansent le «samba de roda» dans un groupe. Ensuite, nous pourrions en parler et poser des questions, etc.

vidéo 2

Le terme organisé, dans le PCSHO, n'est pas problématique, c'est à dire que il n'a pas reçu beaucoup des critiques, et par rapport la notion d'organisation Pradier (1999- entretien) nous parle que:

«Elle -la notion d'organisation-, avec les théories de la complexité, les réflexions sur le chaos, est la notion la plus importante de ces décennies. Elle désigne des systèmes de logiques qui constituent en quelque sorte des algorithmes, et qui se réfèrent à des compositions subtiles, là où l'on croyait qu'il y avait désordre. On s'aperçoit qu'il y a de l'organisation là où l'on croyait qu'il y en avait pas. Quand on parle de «comportement spectaculaire organisé», cela renvoie à l'idée que n'importe quelle manifestation spectaculaire, qui relève de l'histoire d'une communauté, qui appartient à son imaginaire, qui est le fruit d'un acte de pensée ou de décision de la part du **performer**, renvoie aussi à un système de logique, donc à un certain mode d'organisation<sup>77</sup> ».

## Les méthodes

- Choisir un sujet.
- E. Rentrer dans le terrain.
- F. La perception: en ethnocénologie le chercheur il va rentrer dans un terrain, il va observer mais en plus il va sentir. Le méthode de l'observation participante elle passe forcément par la perception. Je cite Pradier (1999-entretien) encore:

<sup>77</sup> La perception ethnocénologique: entretien avec Jean-Marie Pradier. Revue Les périphériques vous parlent. Numéro 12. p. 26 à 35. Disponible sur le site <http://tmtm.free.fr/www.lesperipheriques.org/ancien-site/journal/12/fr1226.html>

«La perception dépend essentiellement des apprentissages préalables. Nous ne percevons que ce que nous avons appris à percevoir. Ce qui fait qu'en ce qui concerne les sens, comme la vision, l'audition, l'olfaction, et d'autres sens que l'on ne connaît pas, nous sommes sourds et aveugles à ce qui n'appartient pas au domaine de notre environnement».

- Écrire les sentiments, les perceptions, etc. Cahier de notes.
- Écriture: Penser à partir de la expérience.
- Enregistrement visuel.
- Entretiens formels et non formels.
- Créer des relations.
- Donner valeur à pratique, essayer de faire ses pratiques même que la 'techniques du corps' de ce groupe soit bien différente de la votre.

#### **Dates importantes pour l'ethnoscénologie:**

17 février 1995: Ethnoscénologie Manifeste

03 mai 1995: Séance Inaugurale du Colloque de Fondation du Centre international d'ethnoscénologie à l'UNESCO.

03 et 04 mai 1995: Colloque d'ethnoscénologie à Maison des Cultures du Monde.

1997 et août 2007: Colloque d'ethnoscénologie à Salvador de Bahia (GIPE-CIT/PPGAC/UFBA).

#### **Bibliographie indiquée aux élèves:**

PRADIER, Jean-Marie (1996). *Ethnoscénologie: la profondeur des émergences*. In La Scène et La Terre: questions d'ethnoscénologie. Internationale de l'imaginaire. Nouvelle Série. Numéro 5. Ed. Babel. Paris.

PRADIER, Jean- Marie., **Ethnoscénologie, manifeste**. Paris:Théâtre-Public 123. 1995a.

PRADIER, Jean-Marie, **Etnocenologia**. In Greiner, C e Bião, A. (organizadores), Etnocenologia: textos selecionados. São Paulo: Annablume,1999.

BIÃO, Armindo (1996). *Questions posées à la théorie- une approche bahianaise de l'ethnoscénologie*. In La Scène et La Terre: questions d'ethnoscénologie. Internationale de l'imaginaire. Nouvelle Série. Numéro 5. Ed. Babel. Paris.

BIÃO, Armindo. *Estética Performática e Cotidiano*. In J.C.L.C. Teixeira (organizador), Performance & Sociedade. Brasília: TRANSE/UNB, 1996.

BIÃO, Armindo. *Etnocenologia, uma introdução*. In Greiner, C e Bião, A. (organizadores), *Etnocenologia :textos selecionados*. São Paulo: Annablume,1999.

BIÃO, Armindo. *Matrizes Estéticas: o espetáculo da baianidade*. In *Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade*. São Paulo: Annablume: GIPE-CIT, 2000.

BIÃO, Armindo. *Um trajeto, muitos projetos*. In *Artes do Corpo e do Espetáculo: Questões de Etnocenologia*. Salvador: P&A Editora, 2007.

MAUSS, Marcel. **Sociologie et anthropologie**. Presse Universitaire de France, 1950 et Quadrige, 2008. France.



**ANEXOS**

## ANEXO A

**Glossário<sup>78</sup> de definições de termos, o “ABC” do patrimônio imaterial.**PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL<sup>79</sup>

Para os fins da presente Convenção, “patrimônio cultural imaterial” se entende como as práticas e representações – assim como saberes, conhecimentos (savoir-faire), instrumentos, objetos, artefatos e lugares que lhe são necessariamente associados – que são reconhecidos pelas comunidades e pelos indivíduos como parte de seu patrimônio cultural imaterial, e que estão em conformidade com os princípios universalmente aceitos dos direitos humanos, de igualdade, da durabilidade e do respeito mútuo entre as comunidades culturais. Esse patrimônio cultural imaterial é constantemente recriado pelas comunidades em função de seu meio e de sua história e de sua busca por um sentimento de continuidade e de identidade, contribuindo assim para promover a diversidade cultural e a criatividade da humanidade.

1. O “Patrimônio Cultural Imaterial”, tal como está definido acima, no parágrafo 1, cobre os seguintes domínios:

- i. As expressões orais;
- ii. As artes da interpretação;
- iii. As práticas sociais, rituais e eventos festivos;
- iv. Os conhecimentos e práticas que concernem à natureza.

Os trinta e dois termos estão classificados em ordem alfabética, mas poderão ser reagrupados por afinidade, como apresento a seguir:

## CULTURA

Cultura tradicional; cultura popular; representação; criatividade; evento festivo; expressão oral; tradição oral; artes de interpretação (artes do espetáculo, artes de representação).

## COMUNIDADE

Comunidade cultural; comunidade autóctone; comunidade local.

## PRÁTICA SOCIAL

Processo; lugar; espaço cultural.

## CAPACIDADE DE INTERVENÇÃO

Detentor; criador; guardião; praticante; pesquisador; administrador e gestor.

## SALVAGUARDA

Conservação; documentação; identificação; preservação; promoção; proteção; revitalização; durabilidade; transmissão.

<sup>78</sup> Esse glossário foi publicado, em francês, como anexo do volume 17 da Revista 'Internationale de l'Imaginaire', Le Patrimoine Culturel Immatériel: les enjeux, les problématiques, les pratiques. MCM, Paris, 2007. Foi traduzido para este anexo notando-se que ocorreu deslocamento do termo 'chercheur'. Assim, na ordem alfabética o termo se deslocou da letra “c”, de 'chercheur' para a letra “p”, de 'pesquisador'.

<sup>79</sup> A definição de Patrimônio Cultural Imaterial desse glossário se diferencia em detalhes da definição que consta no texto da XXXII Convenção. Além disso, os itens dos domínios do PCI também se diferenciam em detalhes dentre os quais gostaria de destacar o segundo domínio. No glossário, ele é definido como Artes de Interpretação e no texto oficial da Convenção, em anexo nesse capítulo, como já dito, de Artes do Espectáculo. Trata-se de uma pequena mudança mas importante do ponto de vista conceitual já que a palavra interpretação remete ao Teatro na sua forma ocidental e européia e a palavra espetáculo se refere àquilo que é espetacular de modo geral. Ou, como já foi discutido anteriormente, àquilo que é espetacular de acordo com os olhos de quem vê.

A seguir, apresento o glossário fielmente traduzido com os termos oficiais sobre o patrimônio cultural imaterial:

## GLOSSÁRIO

### ARTES DE INTERPRETAÇÃO [ARTES DO ESPETÁCULO; ARTES DE REPRESENTAÇÃO]

Música instrumental e vocal, dança, teatro, contos, poesia, canto, pantomima e outras práticas do espetáculo atestando a criatividade das comunidades.

### CAPACIDADE DE INTERVENÇÃO

Capacidade de se tomar decisões que tenham um impacto sobre as práticas sociais e sobre as representações nas quais os indivíduos e as comunidades estão envolvidos.

### COMUNIDADES

Indivíduos que são dotados de um sentimento de pertencimento a um mesmo grupo. Pode se manifestar, por exemplo, por um sentimento de identidade ou por um comportamento comum, assim como pelas atividades e pelo território. Os indivíduos podem pertencer a mais de uma comunidade.

### COMUNIDADE AUTÓCTONE

Comunidade cujos membros se consideram como originários de um determinado território. Isso não exclui a existência de mais de uma comunidade autóctone no mesmo território.

### COMUNIDADE CULTURAL

Comunidade que se distingue das outras comunidades por sua própria cultura ou aproximação cultural ou por uma variante da cultura de referência. Dentre outras acepções possíveis desse termo, uma nação pode ser uma comunidade cultural.

### COMUNIDADE LOCAL

Comunidade viva de um lugar determinado.

### CONSERVAÇÃO

Medidas tomadas para preservar as práticas sociais e as representações de toda negligência, destruição e exploração. (Essa noção não pode ser aplicada a todos os aspectos do patrimônio cultural imaterial. Conseqüentemente, nos moldes dessa futura convenção, a adoção do termo “salvaguarda” foi avalizada).

### CRIADOR

Membro de uma comunidade e que está dentre aqueles que são os mais ativos na transformação e na modificação das práticas sociais e das representações.

### CRIATIVIDADE

Capacidade inerente aos seres humanos de inventar significações, meios de expressão e mundos imaginários originais.

### CULTURA

Conjunto de traços distintivos de uma sociedade ou de um grupo social no plano espiritual, material, intelectual e emocional, incluindo, além da arte e da literatura, os estilos de vida, os modos de vida em comum, os sistemas de valores, as tradições e as crenças.

### CULTURA POPULAR

Práticas sociais e representações nas quais uma comunidade cultural exprime sua identidade particular em meio a uma sociedade mais ampla. Essas formas culturais são frequentemente comercializadas ou difundidas.

#### CULTURA TRADICIONAL

Práticas sociais e representações que um grupo social estima provir do passado pela transmissão intergeracional (mesmo quando se trata de invenções recentes) e às quais o grupo atribui um estatuto particular.

#### DETENTOR

Membro de uma comunidade que reconhece, reproduz, transmite, transforma, cria e forma uma certa cultura no âmbito de e para uma comunidade. Um detentor/portador pode, por outro lado, atuar em um ou em vários dos papéis seguintes: praticante, criador e guardião.

#### DOCUMENTAÇÃO

Registro do patrimônio cultural imaterial em suportes materiais.

#### DURABILIDADE

Responder às necessidades do presente sem comprometer a capacidade de resposta das gerações futuras às suas próprias necessidades.

#### ESPAÇO CULTURAL

Espaço físico ou simbólico onde os indivíduos se encontram para apresentar, dividir ou trocar as práticas sociais ou as idéias.

#### EVENTO FESTIVO

Reunião coletiva durante a qual os eventos importantes para uma comunidade cultural são proclamados, celebrados, comemorados ou valorizados por outros meios e que são geralmente acompanhados de dança, música e outras manifestações.

#### EXPRESSÃO ORAL

Aspectos do patrimônio cultural imaterial expressos pela linguagem falada ou cantada.

#### GUARDIÃO

Praticante no qual a comunidade tem confiado a responsabilidade de salvaguardar seu patrimônio cultural imaterial.

#### IDENTIFICAÇÃO

Descrição técnica de um dado elemento constitutivo do patrimônio cultural imaterial, frequentemente elaborado no âmbito de um inventário sistemático.

#### LUGAR

Ambiente cultural produzido pelas práticas sociais a partir do uso ou da apropriação de estruturas construídas, de espaços ou de sítios naturais.

#### PESQUISADOR, ADMINISTRADOR, GESTOR

Especialistas que, através de seu engajamento pessoal, se fazem os promotores e os mediadores da cultura, apresentando-a dentro das organizações e das instituições no nível local, nacional, regional e internacional.

## PRATICANTE

Membro ativo de uma comunidade que reproduz, transmite, transforma, cria e forma uma cultura dentro e para benefício da comunidade, realizando e reproduzindo as práticas sociais fundadas nos conhecimentos e em competências especializadas.

## PRÁTICA SOCIAL

Atividades que expressam os conceitos, os conhecimentos e as competências em evolução permanente, e que estão ligadas, entre outras, às relações sociais, à posição social, aos métodos de tomada de decisão, à resolução de conflitos e às aspirações coletivas.

## PRESERVAÇÃO

Medidas visando a manutenção de certas práticas sociais e representações. (Essa noção pode não ser aplicável a todos os aspectos do patrimônio cultural imaterial. Consequentemente, no âmbito dessa futura convenção, a adoção do termo salvaguarda foi avalizada).

## PROCESSO

Conjunto de práticas sociais consideradas como estreitamente ligadas.

## PROMOÇÃO

Ação positiva de sensibilização do público para os aspectos do patrimônio cultural imaterial.

## PROTEÇÃO

Medidas visando impedir que certas práticas sociais e representações sejam submetidas a prejuízos. (Essa noção pode não ser aplicável a todos os aspectos do patrimônio cultural imaterial. Consequentemente, no âmbito dessa futura convenção, a adoção do termo salvaguarda foi avalizada).

## REPRESENTAÇÃO

Signos visuais, sonoros, gestuais e textuais que identificam uma comunidade cultural ou importantes aspectos de suas práticas sociais.

## REVITALIZAÇÃO

[Se o termo se aplica às práticas da comunidade cultural.] Reativação ou reinvenção das práticas sociais e das representações que não são mais realizadas ou tendem ao desuso.

[Se ele se aplica às políticas do patrimônio.] O encorajamento e o apoio a uma comunidade local, com o consentimento dessa mesma comunidade, em favor da reativação de práticas sociais e de representações que não são mais realizadas ou tendem ao desuso.

## SALVAGUARDA

Adoção de medidas destinadas a assegurar a viabilidade do patrimônio cultural imaterial. Essas medidas compreendem a identificação, a documentação, a proteção, a promoção, a revitalização e a transmissão de aspectos desse patrimônio.

## TRADIÇÃO ORAL

Transmissão de “boca a boca” e memorização de informações provenientes do passado.

## TRANSMISSÃO

Transmitir as práticas sociais e as idéias a um ou a vários indivíduos, em particular às novas gerações, no sentido de instrução, do acesso às fontes documentais ou de outros meios.

## ANEXO B

ENTREVISTAS<sup>80</sup>

## ENTREVISTA COM DONA DA DALVA DAMIANA DE FREITAS

Casa de D. Dalva, Cachoeira, outubro de 2009.

**Bom, então, tô aqui com Dona Dalva. Vou pedir pra senhora, Dona Dalva, dizer seu nome completo...**

Meu nome é Dalva Damiana de Freitas.

**Sua idade...**

Oitenta e um anos.

**Oitenta e um anos. E a senhora é fundadora do grupo Suerdieck?**

Samba de Roda do Suerdieck.

**Que nasceu em que ano? Em que ano que a senhora fundou o grupo?**

Fez cinquenta e um anos.

**Cinquenta e um anos.**

Até o ano eu tô esquecida. Foi... 1-9-5-8.

**É. 1958, vai fazer 51 anos...**

Eu já vinha fazendo, num sabe? Mas, afinado mesmo foi dessa data pra cá. Eu vinha fazendo sem compromisso, sem, sem idéia de nada, de que o samba fosse levar esse privilégio de ir ao longe. Mas, como as coisas não é como a gente pensa, é como Deus permite, chegou o momento do samba crescer e a gente acreditava os momentos que a gente faz é... que é tudo! É tudo! E as coisas só é mesmo... Tem um dizer que “a fruta só dá no tempo”, né?

**Ahã.**

Então, ultimamente, a fase do samba chegou pra frente, porque, antigamente, o pessoal dizia... Antigamente, não. O pessoal de antigamente gostava de fazer samba, mas a maioria que chegasse, que foram chegando e encontrando, não observava, não dava aquela força, só dizia que era samba de ponta de rua, que era samba de baixaria. Não tinha valor, né? Hoje, atualmente, Graças a Deus, agradecendo a... o conhecimento...

**O reconhecimento do samba como um patrimônio da gente, né?**

É, é. Então, esse reconhecimento foi tudo pra gente! Foi o maior passo pra toda a gente esse reconhecimento, porque, se não fosse esse reconhecimento, eu não diria... talvez, não estivesse mais nem continuando, porque eu continuava por amor, fazia por amor. Hoje em dia, a gente faz por tudo, por um estudo, por uma observação, por uma ajuda, por tudo! Samba, agora, é um privilégio nacional, né? Privilégio nacional, porque o samba tá indo nos altos, num é? (*Dona Dalva fala baixo e parece estar tentando lembrar alguma palavra*).

**Da Universidade?**

O samba tá se tornando quase uni... É universal, né? Porque aonde está a universidade, o samba também chega.

**É verdade.**

E os melhores prazeres que a gente tem é os professores ou a que vem conhecendo, que saiba onde é que está o segredo, a verdade, o reconhecimento, nos valoriza, acaba de nos ensinar, porque a gente não tinha esse privilégio, a gente não sabia, num sabia e andava triste, porque... triste por não ter, por não saber e alegria, porque gostava de brincar. Não podia ver um pandeiro tocar, uma viola tocar, uma palma, que a gente já tava... ali, nós já estava treinando o que era que queria cantar, cantar o que dava certo, aquilo que todo mundo... Muita gente acreditava: “Ah! Esses caras aqui pra ver samba? vou é me embora! Vou é me embora! Ah!”. Hoje em dia, o povo perde tempo, perde horas pra ver o samba acontecer, todo dia, toda hora, todo instante.

**É verdade (risos). Pra poder entrar na roda e dar uma sambadinha.**

É, é, é. Graças a Deus, eu me sinto tão feliz, na minha vida, com esses anos que eu já tenho de oitenta e um, esperando que venha mais qualquer anos aí de frente e sou feliz! Pessoa agraciada, porque foi uma coisa que eu fiz, o mundo reconheceu, até nosso presidente, ele chegou a ver. Perguntei pra ele, aqui em Cachoeira, ele chegando aqui, quando ele estava na... no primeiro... quando ele tava se...

**No primeiro mandato, né? Dele?**

Não, não foi no primeiro...

<sup>80</sup> As entrevistas foram realizadas por mim e, como procedimento metodológico, utilizei a entrevista não dirigida, por ser uma opção adequada para deixar os entrevistados à vontade para conversarmos. Apesar disso, tinha comigo algumas perguntas relevantes para o tema desta tese e, sempre que pude, tentei inserí-las nas conversas. Além disso, os trechos inaudíveis dos arquivos sonoros foram sinalizados para os leitores com os símbolos ‘XX’. As falas da entrevistadora estão em negrito, as falas do entrevistado estão em padrão e as falas de terceiras pessoas participantes das entrevistas estão sinalizadas em negrito itálico.

**Na candidatura .**

Na candidatura.

**Ah, na candidatura!**

Quando ele veio à Cachoeira, ele ficou ali na praça... na cabana de Pai Tomaz, XX de Pai Tomaz e aonde eu tive o convite de ir ao encontro com o grupo. Ele estava lá com o pessoal, com aquele charutão bonito do lado e eu chamei ele e nós fizemos um samba ali em frente da... Pai Tomaz, da cabana de Pai Tomaz e ele veio, assistiu, ficou encostado ao carro, assistiu, dando risada e nos abraçava, tudo isso. Então, nós ficamos muito agradecidas com esse momento que a gente passou com o presidente, porque... Não é só ele não! Vários presidentes aqui, que passaram por aqui, todos eles apertaram a minha mão. Todos apertavam a minha mão, todos me perguntavam o que é que eu dependia, que é que eu queria; num tinha resposta pra dizer “Eu quero isso, aquilo, aquilo outro”, me sentia acanhada, tinha medo de conversar com esses altos homens de altas capacidades e tinha medo... Eu pensava que ia presa. Os prefeitos dizia assim; chegaram alguns deles: “Você não abra a boca pra pedir nada não, porque vai presa!”. Eu nunca gostei de pedir, sempre fui acanhada pra negócio de pedir. Eu recebia eles, eles me abraçava, tudo isso e a gente ali, contemplando, batendo samba, brincando, mas nunca pedi nada. Por sinal, aqui no... quando ele veio novamente pra o canteiro, eu fui lá também, abraçar, pedi vida por ele, entregando... a ele... A carta, num foi? A carta, pedindo espaço pra que a gente fizesse, por precisão de todo grupo. Eu fazendo caminho para os outros e o meu caminho fechado. Ai, ele mandou que entregasse ao nosso ministro...

**Gil, na época.**

Ai, então, Gil já me conhecia e me conhece, porque sempre ele vinha aqui. Por sinal, teve até em nossa casa, aqui, uma certa vez, quando o samba foi a São Paulo, que a XX veio me visitar. Ai, que quando ele achou, eu entreguei a carta e ele disse: “Pode entregar a Gil a carta e uma lembrança” - dada lá, que a Boa Morte mandou pra mim entregar a eles, que eu faço parte também da Boa Morte. Ai, então, no momento, acharam que era eu que deveria entregar. Eu entreguei, com grande orgulho, com muito prazer! Quando foi agora... Ele agradeceu. E tão dizendo que o meu pedido ia ser válido, mas a atenção é agora pra onde tem muita gente XX. Fica pra depois, né?

**E a sede?**

A sede. A nossa sede, nós não alcançamos onde viria a ser, pelo pedido que eu fiz. Por sinal, agora nesse canteiro da... nesse prepa... na inauguração da UFRB, né? Graças a Deus, eu fui. Particpei também do Diário Oficial. Cadê? Particpei também do Diário Oficial. Esse Diário foi até oferecido, agora no dia do meu aniversário, botaram no quadro, emolduraram...

**Hum, quero ver.**

Vieram me entregar. Se eu...

**E, mesmo assim - desculpa, Dona Dalva -, sem sede, sem apoio, sem dinheiro da prefeitura...**

Não tenho nada!

**A senhora continuou?**

Continuo.

*(nesse momento chega o quadro sobre o qual Dona Dalva estava falando).*

Aqui é... a de Santo Amaro, chamada Nicinha.

**Nicinha, a Dona Nicinha.**

Ela veio para participar desse quadro, no dia da chegada dele. Num é possível que a gente, filha da terra, desse...

Aqui é irmã da Boa Morte e eu disse a ela: “Você vai botar o manto”.

**Não é Mãe Mariah, não?**

Não, aí é Dadi e aqui sou eu.

**Tá linda de saia verde e tudo! Tá linda!**

XX. Quando esses altos resolvem vir na Cachoeira, pra mim, é orgulho. Eu já recebi João Batista, eu já recebi vários deles. O outro lá, aquele do avião... Como é o nome?

**Waldir Pires.**

Waldir Pires. Eu já recebi esse pessoal todo. Waldir Pires conhece o grupo. Aposto que ele num tem na lembrança dele um grupo de crianças mirim, que eu fiz ali na casa do IPAC, hoje onde é, ainda na emergência, que queria até dividir a Bahia. Num teve essa emergência?

**Ahã.**

Nessa emergência! Eu recebi ele. Aí...

**Foram as crianças?**

Foi, recebi com as crianças, o samba de roda mirim. E tudo isso eu já venho fazendo força pra Cachoeira. Venho fazendo força para o Brasil ver e acreditar que a idade é prevalecida, até o dia que Papai do Céu quiser! Mas, eu não alcancei nada, até hoje e agora, dado por nossa prefeitura; vale dele, num quero nada. Tudo que tenho, eu

faço! Agora, que tô sendo, assim, homenageada pela câmara de... dos Vereadores, né? É, pela câmara. Eles, às vezes, oferecem, fazem homenagem, eu recebo, mas nun...

*(Acabou o primeiro lado da fita)*

Eu não vou morrer sem que eu não consiga um espaço agora, porque o padre... o padre Sebastião Heber... Costa, né? Sebastião Heber Costa, né? Foi quem nos consagrou essa vitória maravilhosa, um espaço alugado com o suor do rosto dele pra nos dar o samba de roda. Então, ia sendo a inauguração no dia 27, num foi isso? Que era nos meus oitenta e um anos e cinquenta e um anos...

**Ah, sim!**

No dia 27...

**Dia de São Cosme!**

É. E oitenta e um anos de grupo estabelecido e cinquenta e um anos... Oitenta e um anos de idade e cinquenta e um anos de grupo estabelecido, porque já vinha fazendo... Desde garota, que eu sempre gostei de fazer essas coisas.

**Desde pequenininha, a senhora já aprendia a sambar, já...**

É, é. Terno de Reis, quadrilha terceira idade eu fiz, quadrilha de crianças também, juntava a turma e fazia uma quadrilhazinha, aqui mesmo, lavagem de criança, samba de roda mirim, batizado da roça, tudo isso eu fazia... O terno do acarajé, homenageando as baianas do acarajé, tudo isso eu fazia. Mas, num tive o menor respeito, num me deram o prazer pra abater quando nada a minha ousadia, porque esses climas todos que eu faço eu acho que eu fui muito ousada em fazer essas coisas todas, num ser valorizada... Fico até um pouco indignada, né? Apaixonada por esses tipos de coisa e veio um padre, Sebastião Heber XX *(o barulho dos pássaros atrapalhou a audição deste trecho)* de Pernambuco, acreditou no meu trabalho, viu e me dá a maior importância, porque o reconhecimento não é só pegar o dinheiro e dá a gente, não, é reconhecer o trabalho da gente, a força, o suor do meu rosto que foi criado na tauba do charuto, fazendo charuto, dois por um, três por um, quatro por um e aí foi seguindo a minha trajetória, que nunca mudei, sempre nessa. Agora, hoje e agora que eu vim achar um espaço, aconteceu isso, no meu caminho, faleceu um neto.

**Que Deus o tenha.**

Foi tomar banho lá, entrou nessa casa... O corpo saiu daqui de minha casa. Ele foi a Brasília, chegou, durante os dias, tão maravilhoso por lá, tão feliz, tão contente e, com treze dias após que ele chegou de Brasília, foi tomar banho com uns colegas aí e aconteceu. Deixou pra mim a dor, a saudade e a lembrança que nunca se apaga. Há quatro anos passados, faleceu a mãe dele. Fez quatro anos. Que tirou a mãe dele do lugar que estava pra sepultar os ossos de XX. Ele foi chamado pra obter aquele lugar que ela saiu, aquela sepultura.

**No mesmo lugar?!**

Foi.

**Rapaz...**

Hoje, eu comi, que desde cedo que elas tão me atuando pra eu comer, mas eu não me achava com coragem pra nada. Não tenho fome. Todo mundo aí fez, comeram aí, eu disse: “eu vou pegar um pedaço de carne”. Fiz um pirão de água quente, água quente... Sentei ali com um pedaço de carne, um pedaço de melancia e foi o que eu comi.

**É bom se alimentar, Dona Dalva. A senhora precisa, né? Se segurar.**

Mas, Graças a Deus, a vida é passageira, né? Tenho certeza... Eu choro. Deus não vai se contrariar por eu chorar. Então, eu sou um ser humano. Netos é as cordas do coração dos avós. Os filhos é, mas num chega aos pés dos netos. O filho é a corda do coração da gente, mas quando eles passam a obter família, acabou-se o amor dele, passa pro próximo filho.

**Pro neto! (risos)**

É. O amor é os netos, que a gente não quer que bata, a gente não quer que diga nada, a gente quer ser tudo. Então, meus netos... Estamos sendo vó, bisavó e ainda ficamos sendo madrinha, como aqui ó! Ane Manuela é minha afilhada e minha neta e mora aqui comigo. Ela se formou e tá aqui comigo me atulhando...

**Hum... E aprendendo e sambando!**

Mas, elas me atulera com grande orgulho e eu também com muito orgulho tenho com ela. Até hoje num me deu trabalho; só me dá alegria, só me dá conhecimento. Alegria, conhecimento... Por motivo do grupo e por motivo dela, meu grupo é reconhecido em toda a parte do mundo, porque ela fez tudo, ela e Francisca Marques que registraram e deu esse título pela UNESCO. Num foi, Ana? Que o pessoal diz: “tombou!”. Não tombou. Ele titulóu, registrou, deu aquilo que nós merecemos.

**Com certeza. Reconhecimento que...**

Reconhecimento, porque aqui diz: “Ah! Tombou”. Tombou, certo! Se eu tivesse uma casa própria, uma sede própria, eu dizia: “Tombou”. Ali não era de ninguém, era do grupo. Que eu morresse hoje, ou amanhã, ou depois, aquele tombo ia ser pra XX, Sem Fim, Amém! São Pedro não deixou tudo dele? XX marcado? Eu queria ter o meu lugar, o meu grupo, marcado pra deixar como uma história da minha vida. Mas, Padre Heber,



Sebastião me deu esse prazer dele tirar do bolso dele, do suor que ele... que ele bota, com a chave do Saclaro, que abençoe ele! Que ele tenha pra mim e pra qualquer um, porque eu não pedi não; ele me deu, ele reconheceu. Num foi? Eu sempre tive acanhamento de pedir, vergonha é horrível de pedir, mas ele me deu. Ia ser inaugurado... Tudo isso era coisa da inauguração, essas roupas tudo já era pra inauguração, costuras, isso tudo, tudo aí já era coisa mesmo pra inauguração. Já tinha encomendado quiabo, cinco mil quiabo, já tava com tudo, tudo, tudo, tudo, tudo! tudo, tudo, tudo aí, as encomendas de carne, tudo, tava lá no frigorífico da... do coisa, tudo guardando, galinhas, tudo, mas o momento foi tão triste, tão doloroso!

**Com certeza, Dona Dalva.**

Pra mim, eu tive um prejuízo; num tô sentindo o prejuízo do que eu perdi. Tô sentindo o prejuízo da saudade do menino. Ele era músico do samba.

**Ele era tocador também?**

Era.

**Tocava o quê, Dona Dalva?**

Qualquer instrumento. Tocava reco-reco, pandeiro, triângulo, timbau... Era um bom timbau! No repique, ninguém pegava ele. Tava muito contente, muito feliz, só falava dessa festa que ia ter no dia 27, que ele foi pra Brasília, no dia 20, voltando no dia primeiro.

**Foi, encontrei Ane no aeroporto.**

*Dani deu até um apoio a gente.*

Hum?

*Ela deu um apoio a gente*

Ah, é verdade. Eu lhe agradeço.

**Não. Que é isso, Dona Dalva? Oxente!**

Deus te dê boa sorte!

**Agora, é coisa de Deus mesmo, né?**

É. Aqui, sexta, vinte dias hoje que ele teve aqui. Quando foi, no sábado, ele veio. Quando foi, no domingo, aconteceu. Não vou dizer que não vai ter. Vai ter. Vai ter, sim! A inauguração da sede vai ter; não é com aquela festividade, com aquele amor, com aquele carinho, com aquela expansão que minha cabeça e o meu coração tava pedindo de eu tá empregando tudo na minha vida de amor, de alegria, sacrifício de tudo para que essa fosse uma festa muito bonita, com isso ou com aquilo, mas... com desfile, com tudo, convidando todos os grupos, convidando o meu povo; o povo que eu não tivesse mais cabeça pra lembrar, quem soubesse podia vim. Tava preparando as maniçoba, caruru, feijoada, os bolos grandes já tinha encomendado, num foi? Bolo grande. Ouviu?

**Muita coisa.**

Os salgados, tudo, tudo, tudo, já tava tudo certo. Pessoa pra vim ajudar. Então, no dia 25, chegava os quiabo. O pessoal ia passar a noite, todo mundo aqui no dia de sábado... de sexta. Já ia amanhecer o dia, já cortando quiabo pra sábado entrar pelo dia; quando fosse à noite, já era pra cozinhar. Pessoas pra galinha, já tinha encomendado, assim, peito e coxa, essas coisas todas. XX tem galinha inteira, já limpa, essas coisas. Aqui, XX não tinha mais lugar pra botar, geladeira também não tinha mais...

**Nossa Senhora!**

Era aqui, já tinha no açougue dos outros também, mas não é como a gente quer. Até hoje, o que me comove! Que a minha consciência fica... Tem horas que eu paro pra pensar. Tô acordada desde madrugada que eu levanto. XX aquela hora foi que eu vim deitar, tomei um café puro. Aí eu deito assim... Cadê o quadro dele? A imagem dele? Ali.

**Quantos anos ele tinha, Dona Dalva?**

Vinte e sete anos, vinte e sete anos.

**Vinte e sete anos.**

Três filhos.

**Três?!**

Três. Por que isso aconteceu? *(Parece que alguém traz a imagem dele)*

**É ele aqui?**

Sorrindo.

**Ah, eu me lembro dele. Lembro, eu lembro. Tinha ele mais jo... mais moderno e tinha outro rapaz também, né? São dois que são mais novos, né?**

Foi. Ao todo, minha família tava quase toda viva, meus netos tavam quase todos vivos.

*Foi. Tinha... Os netos de vó tinha três, quatro, cinco, seis (risos), sete, oito. Oito netos (risos).*

**Oito netos? Com uma filha...**

*Com uma filha, com os dois genros... (risos)*

**Uma família toda no samba.**

Porque todos eles participavam, todos tocam, todos tocam.

**Isso é muito bonito!**

Todos tocam. Ainda tem um samba de roda mirinzinho, né? Ele era dos mirins.

**Ah! Ele já foi dos mirins?**

É.

**E entrou pro grupo principal?**

Foi, foi. Nos mirins, ele era... Ele tocava nos mirins. Se você vê os mirins, tudo ó com a boa aberta, tudo cantando, eles tudo cantando, tudo pequenininho cantando.

**Toquinho de gente.**

*Se você quisesse, se for necessário, se você achar que você vai precisar de alguma foto até do samba mirim, eu posso mandar por e-mail. Mas, isso vai depen... Quer dizer, que você que conhece como você vai estruturar o seu trabalho... O que você quiser...*

**É mesmo?! Não, eu vou... Claro que eu... Eu te escrevo.**

**Tá bom.**

**Acho que eu vou querer sim, de voinha, do grupo todo...**

**Tá, pode ir no meu e-mail...**

**Dos pequenininhos, com certeza.**

**Tá bom.**

**Flor do dia que chama, Dona Dalva?**

É. Samba de Roda Flor do dia. Porque, a minha menina, a mãe dele - tirou ela do lugar, colocou ele. Ele assistiu tirar ela, tudo isso; ajudou a levar os ossinhos dela. Ai, então, ele fazia isso com o samba de roda mirim, porque ela não era nascida.

**Quando começou o mirim?**

Ela não era nascida. A minha mãe... a mãe dela não anunciava casar ainda, ainda não anunciava casar. Eu fiz, porque tinha um menino que ele estava virando um marginal; aí a mãe XX. Eu disse: "Vou tirar Gugu da marginalidade!". Formei esse grupo, fiz uma amiga secreta com não sei quantos... foi mais de sessenta pares, eu fiz. Só sei dizer que até orador teve nessa amiga secreta. Fiz ele pra tirar, mas ele, quando era na hora do, de... Todo mundo arrumadinho, bonitinho, a mãe que mais tivesse filho, mãe sofrida demais, tinha a cesta básica dela, XX...

**Olha!**

Tudo desorganizado! O restante dos presentes que sobrou saiu dando de um a um. Todo mundo participou.

**Ói, que alegria!**

Até o meu presente, que eu recebi de amiga secreta, eu peguei e dei. Eu não fiquei não; eu dei! Em aniversaro, os meni... Ai, esse menino não se apresentou, porque não gostava de tomar banho, não queria... Tá se acabando isso. Todos, Graças a Deus! Ai, então, eu chamava: "Oh, Gugu, vá tomar o teu ensaio, meu fio!". Tinha pessoa pra ensaiar, tudo.

**E a senhora ensaiava aonde essa época?**

No prédio. Ali em cima.

**No Rosarinho, não?**

É, ali na frente da igreja ou ali na frente da igreja. Ali. Eu canso de ensaiar o meu grupo aqui, ó! Nesse pedaço aqui. Aqui é a sede, esse pedaço aqui, esse corredor e aí na porta. Num é isso mermo? De maneira que as meninas vão até lá dentro - a metade não vem, porque não dá -, os tocadores ficam aqui abafados, coitadinhos, no aperto. Ninguém sobra. Todo mundo sentadinho ali, treinando, cantando e proseando, as palmas, tudo. Então, é o problema que eu digo: O padre nos deu essa consagração e aconteceu isso nesse dia. Mesmo assim, ele diz que, no dia 22 de novembro, que é aniversário do samba - faz cinqüenta e um anos do samba -, ele diz que a gente faz a inauguração, mas eu não quero nada disso. Num quero mais nada que era. Eu quero tudo simples. Eu quero simples. A gente já tinha mandado fazer... O quê? A placa da sede, não foi?

**Foi.**

A placa da sede. Paguei duzentos reais ao rapaz pra fazer uma placa pra botar na porta da sede.

**Nossa!**

As coisas que ia ter, os manequins, tudo vestidinho, arrumadinho. Ia ser a coisa... Num era pra... Eu não sei se ia ser bonito ou feio, mas era o meu ideal e tá acabado!

**Ahã.**

**Claro, Claro.**

**Ia ser lindo, Dona Dalva!**

É.

Quando ela teve o primeiro coisa do... que fez ali aquele coisa do sa... que fez, Ane, aquele coisa XX do ginásio, num foi?

**Foi, encontro com o sambador.**

Encontro.

**Ah! Eu fui nesse encontro. Foi o primeiro, né?**

*Exatamente.*

Encontro dos sambadores, tudo isso, com muito amor e tudo. Num faltou nada, tudo ali feito por mim e por ela. Nós a nós. E esse ano, eu... O aniversário do samba, a inauguração do samba ia ser muito bonito, mas, mas...

**Mas, vai ser bonito.**

É.

**Mas, vai ser bonito.**

Eu queria que, assim, quando me desse... quando o espaço... Porque, agora, eu já tenho espaço, mas é provisório. Não é propriamente. Ali, eu penso... Eu penso assim: que é uma injeção que, talvez, eu esteja dando de conhecimento às autoridades.

**Mostrando, né?, como é que deve fazer.**

É, mostrando. Porque ele não me disse a mim, não, que ia fazer nada disso, não. Eu é que tô na minha mente. Eu disse: Olhe, pedi, nunca achei, nunca consegui. Venho fazendo, não consigo; venho fazendo, não consigo. Tudo que me chama eu vou. Qualquer coisa que diga “É Dona Dalva” – claro que eu não tô mais podendo, que a idade também já tá... me cansei, já estou cansada e fico também envergonhada, que tudo me chamar e eu ir. Os outros grupos vão interesse disso e a gente é por amor; não é dedicada à cerveja de ninguém, que o meu grupo eu boto ver logo. Num... Todo mundo já sabe, num é pra beber. Quando chegar aqui, bebe todo mundo, que eu compro, eu boto.

**Bebe em casa?**

É. Então, eu achava que eles deviam entender que uma idade é respeitável, se respeita. Nem minha idade num se valorizava, eles não respeitavam. Então, agradeço ao padre Sebastião Heber, que muitos anos Deus dê de prosperidade pra ele e toda família dele. Foi, na semana passada, uma festa muito, muito, muito, muito, muito, muito bonita! Que, há anos que eu moro aqui, nascida e nunca vi uma coisa tão maravilhosa! Veio os colegas, padres de tudo quanto foi canto, que a... Lá, na Boa Morte, disseram que ele não era padre e ele demonstrou os trinta anos dele de sacerdote. Sacerdote, né?

É.

Dada a graça de Deus e a força da boa vontade dele. Demonstrou o povo com a vergonha, botando as faixas pra humilhar, pra envergonhar. Eu, como irmã da Boa Morte, me senti envergonhada pelas baixarias que elas botou nas faixas.

**E eu nem vi isso aí.**

Eu fui, por sinal, estou atordeada, mas não importa. Boa filha, boa mãe, boa amiga, boa vó, sou boa em todos os meus problemas, então tenho a garantia que nada disso me abate. Porque ela queria que eu assinasse contra o padre. Forçou todas as irmãs da Boa Morte dá assinatura.

**Rapaz...**

Muitas delas deram forçadas. Aquelas que não sabem ler, ela disse: “Coloca o dedo, empurra dedo. Coloca, coloca! Mela o dedo, que é pra sair!”. Na minha hora, quando veio, eu disse: “Eu? Eu mermo? Eu mermo não! Não vou assinar nada não!”.

**Hum. Opinião...**

Ai, acham que eu sou muito ousada, fui rebelde. Mas, eu não sou rebelde contra Deus, não sou. Não sou rebelde contra a mãe da dor, que foi a minha mãe. Rebelde a ela, que eu não conheço como nada! Pra fazer uma coisa dessa. Humilhou a Irmandade, envergonhou a Cachoeira, com essa baixaria no dia da festa de Nossa Senhora da Boa Morte, 15 de agosto. Ao público de toda parte do mundo. Por sinal, nosso governador vinha e não veio. Foi bom ele não ver, porque ele não ia agüentar de olhar pra ver a baixaria. E a metade do povo... O povo, as pessoas que ele mandou vim no lugar dele, gente da Bahiatura, amigos da Bahiatura desceu aqui, gabaritos, todo mundo assim olhando aquilo, tirando as fotos. Num pode negar! Então, deu sorte de não passar pela desfeita... Deu sorte, não sei!

**XX**

XX, ela deu sorte de não ser processada, que cometeu de mais, ela se arriscou demais! Eu, por sinal, num tô nem indo lá, mas eu vou lá uma hora. Tô deixando minhas pontas suspenderem mais; tá muito arreada esses tempos.

É.

Com esse tombo que eu recebi... Eu recebi um tombo dado por Deus! Se chegar lá, ela me dizer: “Você não quis votar, você foi castigada!” – Eu falo assim: “É, eu não votei contra o padre. Como castigo...”. XX.

**Não, mas ela não vai dizer isso pra senhora, não.**

Ela é ousada, ela diz. Eu também sou ousada, respondo. E eu digo pra ela: Não tenho nada dado por ali. Não me dão nada. A gente ali não ganha nada. Por sinal, esse ano, até os cartaz que tavam dando, muitas delas tiveram. Eu, Dadi, Terecy, nós não tivemos, porque nós não votamos contra o padre. Eu só tive direito à bolsa. Mas, o que eu tenho de lá, da casa de Nossa Senhora da Boa Morte, é dada. As duas saias é da esmola geral, que é uma moça de Salvador é quem dá todo ano. Então, agradeço a ela de coração, que Deus abençoe, Nossa Senhora cada

dia mais dê a ela bom braço, bom punho pra ela se dedicar mais, fazer mais, fazendo sempre o que ela vem fazendo. Eu agradeço de coração!

**Oh, Dona Dalva, deixa eu perguntar uma coisa pra senhora. E, por exemplo, se alguma senhora aqui de Cachoeira diz: “Ah! Eu quero sambar no seu grupo”. Como é que funciona isso? A senhora que escolhe? Quem que decide se pode sambar, se num pode sambar?**

Bom, o meu dilema é procurar saber o comportamento e, além do comportamento, a gente... é exigido os documentos.

**Ah! Documento?**

É. Porque... Identidade, porque a gente é da vida e da morte. Por acaso, o samba tem que sair em tal lugar, como é que eu não tenho o documento do povo?

**Ah, é. Ah, é.**

Dá uma dor, acontece uma coisa, como é que eu respondo? Num é?

**Ahã.**

Tenho essa também, quando tem qualquer pessoa na família daquela vez do samba, quando XX chama pro mundo da verdade, que o da mentira XX, eu podendo colaborar de acordo as minhas possibilidades, de acordo o meu, que eu sou... uma, uma des... aposentada. Meu ganho é pouco, mas desse pouco mermo eu tiro e dou sem pena, sem que a minha meia obrigação, mas... porque nós não temos ajuda de nada, só quando ela, coitadinha, faz os projetos e esse primeiro projeto que ela fez, Graças a Deus, foi vencido, num foi? Como Deus uma hora maravilhosa, muito boa... Esperem em Deus! E, quando ela fizer novos, que seja reconhecidos, seja a sorte da gente ter, da gente mostrar, ajudar o nosso trabalho, nosso grupo, nossos objetos, das coisas que a gente dedica, porque esse foi bom; a gente fez tudo. Num foi? A gente fez as coisas, coisas que o grupo não tinha a gente fez, ajudou pessoas, roupa, às vezes até nas necessidades também a gente ajuda.

**Sei. Então, fazer parte também do grupo de Samba de Roda Suerdieck é mais do que ir lá e sambar, entrar na roda e sair. É uma dedicação da vida, é uma coisa da família, do amor, do...**

É. Oh! No momento que o samba tiver ali brincando, uma pessoa que também aceitando a imbigada, a gente tá ali, samba, pode ser o cortejo, só a coisa... É banal. A gente não vai pegar pelo braço e “Saia!”, não. “Se sente, trate que cante!”. Naquele momento, nêgo também dá sua sambadinha, porque é alegria, é os sons que gosta; prestígio. Prestígio do samba tá prestigiando a gente, a nossa idade, principalmente. Mas, a gente só exige comportamento ou a identidade, porque é um motivo... A gente vai pá um lugar, como é que vai sem, sem se identificar?

**Certo, tá certo. Entendi.**

Não que elas gaste nada... Elas gastam assim. Quando eu tô em condições, que eu faço uma coisa. Tudo que tem é dado por mim. Eu sento, eu cozo, eu passo...

**As roupas, tudo?**

É, é, é, é. E eles vão num lugar, pai e mãe num tem, eu ajudo também. É o motivo que eu exijo agora os documentos, que sou fiel a essas coisas. Não vou botar os filhos dos outros na pior, mediato acontece alguma coisa eu não possa responder. Eu tenho responsabilidade nem só pelos adultos, como pelas crianças.

**Com certeza.**

Eu sou um pouco rígida, porque eu exijo. Meus componentes mesmo, na parte masculina, eles me respeitam, as esposas dos outros que estão aqui.

**Hum. Entendi.**

Porque o momento em que o dono... tem seus esposos vê, aí ninguém é de mal com ninguém, todo mundo se dá com todo mundo. Negócio de copinho, cigarro não usa, não. Se quer fumar, fuma em suas casas, quem quer beber, vá beber em suas casas. Compre e beba. Se eu tiver aqui em casa, eu compro um licor, uma coisa, uma cervejinha e deixo aqui. Uma maniçoba, uma coisa eu preparo também e deixo. Mas, ela... marido nenhum vem buscar elas pra bater, nem aqui, nem em casa. Nem mulé nenhuma também vem pra aqui pra porta pra espiar seus marido, nem aqui, nem em canto nenhum. Até hoje e agora, nunca saiu esculhambação nenhuma, Graças a Deus.

ENTREVISTA COM ANE FREITAS  
Casa de D. Dalva, Cachoeira, outubro de 2009.

**Então, Ane, eu queria que você falasse, para mim, seu nome, sua idade, seu grau de parentesco com Dona Dalva... Pra começar, só isso.**

Meu nome é Ane de Freitas, eu tenho 26 anos de idade e sou neta e afilhada de vó Dalva.

**Certo. Neta e afilhada?**

É.

**Certo. E desde quando você faz parte do grupo de Dona Dalva?**

Eu faço parte, desde criança, porque eu comecei no samba de roda mirim, que é formado por crianças. Então, desde criancinha, que eu tô no samba de roda.

**Certo. E você podia falar pra mim hoje aqui quais são as suas funções no grupo, o que é que você faz dentro do grupo, como que você ajuda, como que você participa? Como é que é isso?**

É... No grupo - porque a gente formalizou uma organização, que é a Associação Cultural do Samba de Roda Dalva Damiana de Freitas, que inclui o Samba de Roda Mirim Flor do Dia e o Samba de Suerdieck, um é de criança e outro é de adulto. Então, a minha função na associação, que engloba os dois, além de sambadeira, é de... eu sou segunda secretária, mais assim com funções de gestão mesmo, né?, do grupo, através da produção de... das produções para apresentações musicais, é... a busca de projetos, elaboração de projetos, a organização jurídica do grupo...

**Certo. Toda parte da burocracia.**

Pois é.

**Certo. E você também é sambadeira do grupo, como você falou, né?**

Isso.

**E quando você aprendeu a sambar XX você aprendeu a sambar?**

Olha, sendo filha e neta de sambadeira, né? Então, assim, a escola já tava dentro de casa, né? A minha escola já foi uma escola bem informal e tal. Então assim, desde criança que eu sambo, como eu já te falei, felizmente, no samba de roda mirim, participando dos grupos. Aí eu fui crescendo e sempre ali no grupo, né? Tinha uma apresentação e eu sempre ali. E aí eu já nasci no samba de roda, nele me criei e aqui estou (risos), sambadeira eu sou.

**E deixa eu perguntar pra você: Que é que você sente quando você samba? Quando você entra pra sambar, como é que é essa sensação pra você?**

Bom, sambar é... O samba, ele mexe com a gente, né? Principalmente, quando tá no sangue, quando já é uma coisa de dentro da gente. Eu amo sambar e, assim, eu faço uma relação também das funções que eu me vejo, na função de gestão com a função de sambar. E aí, como eu... (risos) Hoje, depois assim que eu passei mesmo a exercer essa função de gestão, quando eu sambo, minha alegria aumenta, porque é muito melhor sambar, ter essa coisa livre com o corpo, com a mente do que... Administrar é bom, mas sambar é uma coisa mais livre, né?, mais espontânea, não tem muitas regras pra sambar. Então, é o que eu sinto.

**Certo, muito legal! Ahã (risos). E você pode falar pra mim, já que a minha pesquisa é sobre a dança, o nome de alguns passos, como é que chama o passo que você entra na roda? Como é que é? Pode entrar pra sambar na hora que quiser ou não? É um de cada vez? É todo mundo junto? Como é que funciona isso?**

No Samba de Roda Suerdieck, tem dois tipos de samba, que é o samba corrido e o samba barravento. O samba corrido, ele já é mais... ele é um pouco mais ligeiro que o barravento, né? Ele é... Isso. E aí entra uma baiana, né? Geralmente, quem abre é a minha vó. Quando minha vó não viaja, é a minha mãe no lugar dela que abre, né? E até a cantiga também, uma cantiga de abertura, de saudação, tal. E aí, entra uma baiana, essa baiana abre, minha vó ou minha mãe, samba e tira a próxima com umbigada. Essa próxima já entra no samba e aí vai dando continuidade, samba e tira a próxima com umbigada. No samba corrido, é assim. Já no samba barravento, que é mais lento, né? Ele é mais lento, então, o puxador, ele puxa a letra e aí, quando ele para de cantar, que só fica os instrumento, a viola e os demais instrumentos de percussão, é nessa hora que a baiana samba. Aí já é um samba mais miudinho, já é um samba mais delicado, né? Então, a baiana samba e os instrumentos tocando, quando a baiana... aí a baiana sai e tira a próxima, né? Quando essa sai, a próxima aguarda, porque o solista vai puxar e, quando ele encerra, tem outra oportunidade. Ela entra... Então, o barravento já um samba mais, ele é mais, mais lento, né? No corrido, não tem, por exemplo, essa ordem de aguardar o puxador parar de cantar, você já vai entrando. Ou ele cantando, ou sem cantar, você já vai entrando, no corrido. No barravento, é... No barravento, é como diz que o samba é mais miudinho, né? Aquela coisa, assim, das baianas.

**Certo. Como a gente sempre vê nas festas de São João...**

É.

**E, mais ou menos, quantas baianas fazem parte do grupo de Suerdieck?**

Olha, atualmente, tem dezoito mulheres, dezoito baianas e vinte e dois músicos, aí que dá quarenta pessoas. Mas, quando a gente se expressa, sempre falta um. Geralmente, quando é São João, que vai mais pessoas. Mas, assim,

aí falta um, outro porque tá trabalhando, ou porque tá com algum problema. Aí já tem aquele que vai substituir. Então, dá quarenta pessoas, no Samba de Roda de Suerdieck. E o das crianças, trinta e duas crianças.

**Trinta e duas crianças?**

Trinta e duas crianças. E aí, é... Essas crianças, é... A gente, no momento, não tá tendo as atividades fixas com as crianças, por conta da festa. Mas, assim, a nossa idéia é de, com a inauguração do espaço, a gente retomar as atividades do samba de roda mirim.

**Tá. Então, vocês conseguiram uma sede?**

Isso.

**E onde é?**

Na Rua Ana Nery, nº 19. É um espaço provisório, né? Tá sendo aberto em novembro. Ia ser aberto agora, no dia 27. Como o neto de minha vó faleceu, então adiou. Então, vai ser em novembro, no dia 22 de novembro, que também é aniversário do grupo, né? Então, a gente conseguiu esse espaço, através de Padre Sebastião Heber. Não sei se você conhece. Você conhece?

**Ele que tá celebrando a missa aqui na... na novena de Nossa Senhora do Rosário? É ele?**

Que está?

**Que está. Não? Ah, então eu não conheço.**

Então, é através desse padre, que conseguiu o espaço.

**É esse... Só pra tirar uma dúvida, é esse padre que escreveu a biografia da Mãe Filhinha, de Dona Filhinha?**

(a entrevistada fez um sinal de afirmação)

**Ah! Eu sei quem é. Ah, eu sei quem é. Ah, legal! Que bom, né?, que ele conseguiu?**

Que ótimo!

**Que ótimo! E o grupo adulto? Vocês ensaiam? Os músicos ensaiam? Como é que é? Ou cada tocador chega na hora de tocar e toca?**

A gente não faz ensaios freqüentes, né? Então... E também não tem o lugar de ensaiar, porque o que a gente faz a gente faz aqui, que é um lugar pequeno. A gente faz aqui, normalmente; é difícil, que é apertado: um aqui, outro aqui... Então, a gente não consegue, né?, meio que fazer uma estrutura legal mesmo pro ensaio, né? Então, quando a gente dá um ensaio, geralmente, a gente tem feito aqui. Não tem feito, assim, todos os dias, é mais uma coisa... quando tem alguma apresentação.

**E você falou que vai fazer o aniversário do grupo, né? 22 de novembro. Quantos anos de grupo?**

Cinqüenta e um, o Samba de Roda de Suerdieck. E nesse dia, vai ser a data de aniversário.

**Eu acho que um dia eu conversei não sei se foi com Bibi que me disse que tinha alguma confusão com o nome do Suerdieck, né? Ou ficava Suerdieck, ou ficava Samba de Dona Dalva. Como é que ficou resolvido isso?**

Não, na verdade... Porque, assim, é... Falou de Suerdieck é Dona Dalva, falou em Dona Dalva é de Suerdieck, né? E o grupo começou com esse nome: Samba de Roda de Suerdieck e tá aí. Então, a gente usa Samba de Roda de Suerdieck, ou Samba de Roda de Dona Dalva. Mas, assim, o nome da associação que ficou definida, Associação Cultural do Samba de Roda Dalva Damiana de Freitas.

**Sei.**

Mas, vai falando... Geralmente, quando se fala no Samba de Suerdieck, Dona Dalva. Quando falo Samba de Dona Dalva, Suerdieck.

**É Suerdik. Pronto, é sinônimo.**

Tem isso. Aí num tem...

**Certo. Bom, o grupo de Dona Dalva foi um dos grandes responsáveis pelo tombamento do samba de roda como patrimônio imaterial, né? Foi um grupo que deu o seu nome, que teve à frente, que apoiou, que deu “a cara a bater”, vamos dizer assim, pra conseguir esse apoio. Você, enquanto gestora do grupo, você acha que mudou alguma coisa pro grupo de Dona Dalva? O tombamento? É... Que o samba de roda foi eleito como obra prima da humanidade. Como que foi isso depois desse dossiê? Que é que aconteceu com o grupo?**

As mudanças que ocorreram foram mais relacionadas à... ao, por exemplo, aumento do número de pesquisas, de pessoas interessadas pelo assunto e tal. Mas, mudanças com relação à, por exemplo, à auto-sustentabilidade do grupo, à possibilidade de realizar atividades pra... realidades... Ó! Realidades, ó? De atividades pra, assim, de transmissão dos saberes... Essas coisas, por exemplo, infelizmente, ainda não... Esses apoios pra isso, infelizmente, ainda não têm ocorrido. Então, assim, o título, ele tem utilidade, porque, por exemplo, quando o samba de roda, ele foi reconhecido como patrimônio imaterial do Bra... como patrimônio imaterial da humanidade, tava necessitando realmente, né? Porque, assim, ele passou por várias fases de extinção, por vários momentos de extinção, porque os jovens não queriam e o pessoal ia trabalhar, falecia, né? Então, assim, eu me lembro bem, assim, da situação do Samba de Roda de Suerdieck, nesse momento. Tava numa situação muito

difícil, nesse aspecto. Mas, assim, nessas questões de apoio pra dar continuidade às atividades, não tivemos, né? E aí, até mesmo a iniciativa de pessoas estarem buscando esses apoios pra eles, assim... algumas dificuldades permanecem. Muitas dificuldades permanecem bastante.

**Ahã.**

Então, que houve mudança, houve, né? Mas, assim...

**Ainda falta.**

Ainda Falta.

**O grupo, ele faz parte da Casa do Samba?**

(A entrevistada parece ter feito um sinal de afirmação)

**E faz parte da Associação de Sambadores e Sambadeiras também da Bahia?**

Fazemos. E até porque nós somos sócios fundadores, né? Então assim, a gente participou do processo de criação, de fundação da Associação.

**Entendi. Tem alguma coisa que você gostaria de declarar, de falar sobre voinha, sobre você, sobre o samba de roda pra gente terminar?**

Olha, o que eu falo é que... Assim... Não, não precisa não (a entrevistada parece estar falando com outra pessoa).

**Pronto. Vou dar um pause.**

**(A entrevista é reiniciada) Então, Ane, tem alguma coisa que você gostaria de declarar, de falar mais sobre o samba de roda, sobre você, sobre Dona Dalva?**

Olha, o que eu falo é que fazer parte de uma manifestação como o samba de roda, pra mim, é muito importante, assim - também pela questão familiar, né? - porque eu cresci, eu nasci, no samba de roda, né? Nasci, cresci e me criei no samba de roda, né? Hoje, eu vejo essa manifestação, assim, com... como um conhecimento ampliado, internacional, ainda que com muitas dificuldades, mas assim... com algumas barreiras, né? XX foram ultrapassadas. E, eu vi, assim, esse esforço, essas iniciativas muito próximas, através de minha vó, que durante muito tempo e ainda mantém o grupo, dá manutenção, custeia muitas despesas do grupo, muitíssimas e, assim, é... Com o passar do tempo, a gente conseguiu algumas formas de parceria, ainda que poucas, mas a gente conseguiu uma que foi importante, que é com a Associação de Pesquisa em Cultura Popular e Música Tradicional do Recôncavo, que é coordenada por Francisco. Inclusive, foi com essa associação, através dessa parceria, que eu vim... que eu aprendi a elaborar projetos para o grupo, que se deu também a formalização da Associação. Então, assim, são trabalhos e trabalhos que vêm sendo realizados e que eu espero que... Como que a manifestação, ela tem esse reconhecimento, como já foi dito, a gente espera que os órgãos públicos, principalmente os órgãos públicos municipais, tomem conhecimento - não um conhecimento apenas pra saber que a manifestação é reconhecida - mais, assim, da sua importância, da sua essência, né? Que têm alguns guetos que são importantes mesmo a gente procurar saber o porquê ele existe. E aí eu penso assim que, principalmente no âmbito municipal, que precisa de ações de valorização da manifestação, uma política de valorização. Então, assim, têm algumas informações que não são tão... que acabam não explicando o porquê que não tem ajuda, na verdade, e aí a gente... assim, a necessidade permanece e, assim, é uma das coisas que eu espero, né? A gente não espera, apenas, a política por parte da gestão pública, né? Até porque a gente sabe que essas questões de educação, ela é importante, né? O “Por que que existe?”, o “Como que se manteve?”, “Qual a relação com o social?”, “Quanto problemas existem na sociedade e como que isso pode ser resolvido?” e “Como que essa manifestação pode colaborar com a resolução desses problemas?”. E aí a gente vai pra um leque de coisas... Mas, a gente espera que vai chegar um momento de o samba de roda, ele ter uma estrutura legal, né? E aí que, talvez, não precise mais vó colocar do dinheiro dela. São essas coisas que a gente espera, porque o tempo passa, né? A gente vai passando e deixa a semente, vai passando e aí o outro vem e vai regando e cada um vai fazendo atividades pra aquela planta, daqui a não sei quantos anos... Né? Lá, eu começo com uma plantinha e aí, daqui a vários anos, vai dar uma árvore, dando frutos, trazendo um monte de benefícios pra aquele ambiente. É o que a gente espera.

**Certo. Eu também espero isso aí, Ane (risos). Obrigada, muito obrigada pela sua colaboração. Parabéns pelo seu papel no grupo. Te admiro pessoalmente, profissionalmente. Obrigada pela sua colaboração. Terminamos por aqui.**

Obrigada, obrigada.

ENTREVISTA COM BEATRIZ DA CONCEIÇÃO  
Casa de Cultura Américo Simas, São Félix, agosto de 2009.

**Bibi, eu queria que você dissesse seu nome, idade, o lugar onde você nasceu, se apresentasse um pouquinho pra gente...**

Tá bom. Meu nome é Beatriz da Conceição, tenho quarenta e sete anos, completei no último dia 28 de setembro e nasci aqui, na cidade de São Félix, né? E nasci em 62, exatamente. Morei algum tempo, no Rio de Janeiro, uns três anos, ainda na minha infância e, depois de 73, eu já fiquei em São Félix, já definitivamente.

**Certo. E como foi, pra você, seu primeiro contato com o samba? Com o samba de roda? Como é que foi essa história na tua vida?**

Bom, o samba de roda vem desde a minha infância, né? Esse gosto pelo samba de roda, que eu posso dizer que a minha grande fonte de inspiração foi a minha vó, que a minha vó era artista e eu acho que a minha veia artística vem da minha vó. Ela já... É, é... dançava, sambava, eu acompanhava, né? Tem uma musiquinha que eu lembro ainda do tempo da minha vó, né? E que eu sambava com ela. E tem, também, a história do Suerdieck, que a Dona Dalva, que é a coordenadora, a criadora do Samba de Roda Suerdieck, ela diz: "Bibi, você é Suerdieck, desde pequena". Que ela conta que a minha mãe era, também, funcionária da Suerdieck, colega de Dona Dalva e, quando meus irmãos iam até lá pra levar comida, aí... aí, é... eu já... eu ficava, às vezes, no canto, tímida e, quando começava um sambinha, que elas começavam com as tábuas de charuto e eu já tava lá sambando, já tava me, manifestando meu desejo, meu carinho pelo samba e aí ela fala que eu participava do grupo mirim. Então, eu sou Suerdieck, desde pequena. E, já na minha fase adulta, esse sentimento só vem fortalecendo cada vez mais. Eu me sinto, assim, orgulhosa, eu me sinto feliz em poder participar de um grupo de samba de roda e o momento que eu tô lá, com o traje, né? Característico e tal, eu me sinto, realmente, uma rainha. As pessoas falam: "Ah, você parece uma rainha" e tal. Sem querer jogar confete, mas é o que a gente ouve das pessoas e eu, realmente, eu me sinto isso. É como se fosse uma... É como se fosse, assim, tivesse um, um certo poder, XX certo poder. Com aquela roupa, você tem facilidade de ter acesso a vários lugares, as pessoas virem te cumprimentar, assim, com muito respeito e, assim, um momento muito mágico.

**O momento do samba?**

Com certeza! Com certeza. O samba tá em nossas vidas, assim, de uma maneira muito forte.

**E, quando você entrou pro grupo de Dona Dalva, você foi convidada ou foi uma coisa natural, que foi... começou sambando e acabou sambando no grupo?**

Na verdade, a Dona Dalva sempre convidava pra participar do samba, pela a... Como ela, eu falei antes, ela era colega da minha mãe na Suerdieck e o samba nasceu lá, o Suerdieck, né? Então, por essa proximidade, ela sempre convidava. Mas, eu comecei, na verdade, já participando, como mulher sambadeira, no samba de Seu Geninho, samba de Dona Mariah, né? Que eu tinha sido convidada também e comecei participar do Samba de Roda Varre Estrada. Algum tempo depois, a Dona Mariah, que era uma das coordenadoras, mudou-se pra Cruz das Almas e Seu Geninho ficou com a responsabilidade do Samba e não manteve, assim, com as baianas. Até um certo período, sim, depois já não teve mais aquela, aquela questão da gente se reunir de baiana pra participar do grupo, acredito eu, pelo cachê que, às vezes, não é tão reconhecido, né? O samba; tão valorizado, na verdade. O cachê é muito pouco e eu acredito que ele tenha ficado com a preocupação de ter que pagar os tocadores, pagar a baiana com uma quantia que não dava pra dividir. E aí, pronto. Pelo, pelo... Por essa questão de não querer parar e eu já tinha sido convidada por Dona Dalva, mesmo participando do Varre Estrada, ela disse: "Ó, Bi, quando você quiser vir, pode vir. Não tem problema, que cê tá com Mariah, mas você pode vir também pra aqui". E aí, um dia, eu decidi, eu disse: "Tá bom, eu agora vou perguntar a Dona Dalva se a proposta está de pé" e ela me aceitou de braços abertos e aqui eu estou e tenho tido, assim, várias oportunidades de me apresentar, junto com os demais colegas, em várias cidades, né? Do Brasil, em vários estados. Recentemente, tivemos em Brasília, né?, no Festival Internacional de Bonecos, ã... O aniversário da Fundação Palmares. Já é a segunda vez que nós vamos à Brasília. Então, tenho tido muitas oportunidades, através do samba, né? E o samba me faz muito feliz!

**Sim, era sobre isso que eu queria perguntar pra você. O que é que você sente, quando você entra pra sambar (Risos) desse jeito especial que você samba?**

Ah, é uma emoção muito forte, que eu fico, assim, me sinto feliz, me sinto como tivesse, assim, flutuando, né? Sinto a paz. E, também assim, aquela satisfação, aquele prazer de ver as pessoas que estão assistindo se sentirem bem. E a gente faz, assim, aquela leitura de olhares e vê o público, assim, com o olhar brilhante, assim, feliz de tá vendo você ali, trabalhando, né? E isso tudo é como se fosse, assim, um retorno. Você tá fazendo alguma coisa e você tá agradando, você tá fazendo alguém feliz, né? E a felicidade da gente só é completa, quando a gente consegue fazer também outras pessoas felizes, né? Eu penso assim.

**Ahã. Com certeza. E em relação à dança mesmo, do miudinho, do samba de roda, que você acabou de dizer que aprendeu com Mãe Mariah, com Dona Dalva também, com a vovó, com a mamãe... Como é que é? Tem alguns nomes de passo? A gente aprende olhando? Como é que é essa coisa de aprender a dançar?**



É... A gente aprende olhando e... E, também, às vezes, a gente acrescenta um pouquinho. Tem um pouquinho de criatividade, né? E vai fazendo essa sequência de passos. E tem alguns que tem um... É... Tem um nome, só que eu não sei todos, né? Eu sei que, nesse samba tradicional, né?, o do samba de roda, tem o Miudinho, tem o Corta Jaca, né? O Pega o Bago, Tira o Visgo, né? E, e... Você samba miudinho pra frente, pra trás, pra o lado e tal. Na roda de samba, é você quem, quem... Aliás, seus pés que vão conduzindo você...

**Sempre os pés.**

... Pra onde você quiser. É. E, a depender do jogo que você faz dos pés, o corpo acompanha, né? O corpo acompanha. Samba com o corpo todo.

**Com o corpo todo.**

Inclusive, com o semblante também, né?

**Hum!**

Que eu acho, assim, muito importante, quando você samba e você tem um... cê tem um olhar, cê tem uma expressão facial que parece que acompanha o ritmo do seu corpo.

**Isso pra quem já samba, há muito tempo, né?**

Não, eu acho que cada um tem uma maneira especial. Têm pessoas que sambam, às vezes, até olhando pros pés. Outros sambam olhando pra o alto, né? Outros têm aquele olhar, assim, da platéia, assim e tal. Cada um tem um jeito. Cê pode olhar, quando alguém tá sambando, como o semblante, assim, modifica de uma pessoa pra outra.

**E, no grupo, você, suas colegas de Dona Dalva têm uma combinação do jeito de sambar? Como é que vai ser? Se entra uma de cada vez, se entra...? Como é que é essa coisa lá, no grupo?**

É, geralmente, na roda, no samba de roda, tem uma sequência de... É... Têm pessoas que já ficam nas duas extremidades do semicírculo ou está um círculo e já vem coordenando... quem entra, né? E ali vai, na sequência. Sai uma, entra outra, sai uma... Geralmente, é uma pessoa que fica, por vez, na roda. Aí, sai, cumprimenta a vizinha e a vizinha entra, faz o seu, a sua dança, volta e vai tirando até chegar na última. Se o samba tiver a sequência, torna a repetir a mesma coisa. E... Assim, tem o... No Barravento, geralmente, a gente não demora muito na roda, porque o Barravento, na hora que o cantor tá, ele está falando assim, tá cantando algum refrão, alguma coisa assim, aí geralmente, ninguém tá na roda. Quando ele dá aquela paradinha, já não tem a voz do coisa e é só corda e palma de mão e tal e tal, então, entra, samba e sai pra dar oportunidade ao cantor dá sequência à música, né? Enquanto ele tá cantando, geralmente, a gente com a taubinha tá amaciando, assim, na mão. A gente rala uma taubinha na outra, enquanto ele tá tirando os versos. Aí, ele parou de tirar o verso, a gente volta a bater a palma e a sambadeira vai pra roda.

**Certo. Ah! Não sabia, não. Que legal!**

É. O Barravento é assim, que o Barravento já é um ritmo mais lento, né? E o samba Corrido já é botando fogo! (Risos).

**E, quando você entra pra sambar, você escuta viola, pandeiro, vai, vai no ritmo?**

É, é... A gente vai escutando tudo e sempre atento, porque vamos que tenha, aconteça um imprevisto e tenha que dar uma paradinha, né? A gente tá, às vezes, atenta aos músicos, porque, geralmente, arreventa uma corda de viola, aí precisa parar. Então, a gente ainda olha, ele pode dá um sinal ou cê pode, pelo o ritmo da... que é tocado lá, aí cê sabe que ele tá baixando, né?, o volume e tal, então, você já cai fora da roda pra não ter que parar o samba e cê tá dentro da roda.

**Que não é legal ficar no meio da roda! (Risos).**

Não. Não é, não é. Não é. Muito frustrante!

**Certo. Agora tem uma coisa. Além de sambadeira de Dona Dalva, que você é e representa o grupo, você tem uma função política muito importante, na cidade de São Félix, né, Bibi? Que você é coordenadora da Casa de Cultura. Conta um pouquinho, pra mim, dessa sua história como representante.**

É... Eu me sinto constrangida pra falar sobre isso, assim, de falar a minha função ou cargo, né? Porque eu, assim, me identifico muito como, assim, a... uma colaboradora da cultura do meu município. Mas, assim, devido ao reconhecimento de algumas pessoas e, inclusive, do gestor, aí me dá a função de, realmente, coordenar, de ser diretora. Assim, eu me sinto, assim, feliz, porque é reconhecido um trabalho que é feito, né? A gente sabe que ainda precisa muito mais pra gente conquistar, mas, na medida do possível, a gente vai tentando não deixar a cultura morrer, tentando dar um impulso, né? E, assim, a gente faz um trabalho, aqui na Casa, com a comunidade. Nós temos, assim, algumas peças teatrais ou apresentações dos grupos culturais, a depender do convite, né?, a gente leva e eu me sinto, assim, feliz, porque a gente trabalha com crianças, com jovens - na verdade, em toda a faixa etária. E a gente consegue trabalhar a questão também de disciplina, porque um dos critérios pra participar aqui no grupo é esse: que as pessoas se respeitem, se amem, né? Sejam solidários e preparando as... os adolescentes, os jovens, também pro futuro, né? A gente já pegou pessoas, assim, que é... já chegaram dizendo, é... pessoas dizendo assim: "Ah! você vai pegar esse menino pra deixar no grupo? Esse menino é isso e isso". Então, trazem uma marca muita feia e, Graças a Deus, a gente já conseguiu trabalhar com

essas pessoas. Essas pessoas melhoraram de comportamento e estão, no grupo, tranqüilas até hoje, né? E, tanto a Paixão de Cristo, quan... eles adoram participar. Chega dezembro, o pessoal já tá querendo saber quando é que vai fazer a inscrição. A gente trabalha já, há nove anos, com a Paixão. Próximo ano, se Deus quiser, a gente completa dez. Eu espero que seja tão bom, tão importante, quanto os an.. quantos os anos anteriores, ou até melhor, né? Que a tendência é, cada dia, a gente melhorar, né? E, quanto à questão dos bonecos, que foram criados aqui na Casa, a animação, também eu trabalho com a juventude, ensino a maneira de fazer a animação dos bonecos, né? Eles pegam fácil e ainda usam a criatividade, fazem melhor ainda do que a gente passa, né? Isso é muito gratificante. E a minha equipe de trabalho eu gosto sempre de falar muito bem, porque cada um conhece com quem trabalha, né? Ninguém é perfeito! Ninguém é perfeito. Cada um tem as suas limitações e tal, mas, no geral, a gente tem muito o que agradecer. Quando eles saem para fazer um serviço, seja na saúde, seja na educação, Graças a Deus, são sempre elogiados. E, aqui na Casa, não é diferente. Quando eu lanço uma proposta, todos abraçam e tudo dá resultado positivo, porque a gente tem união, né? Se... Por exemplo, aqui na Casa, logo quando eu, eu assumi pela, por essa última vez, a casa tava sem condição de alguém penetrar de tanto resto de material, um monte de coisas, portas soltas e tal. E, um dia, eu preocupada com a situação da casa – porque, na verdade, eu vi nascer enquanto Casa de Cultura -, eu aí pensei, eu digo: “Não! Eu não quero ver essa casa assim, não, porque eu vi essa casa nascer muito bonita e hoje tá sem condições de ninguém penetrar nela”. Aí, chamei os colegas, conversei e disse: “Nós vamos... Cada dia, a gente vai limpar um canto, vai tirando as coisas do caminho, vamos consertando pra ela voltar ao que era antes. Eu quero abrir as portas da Casa da Cultura”. E, assim, foi acontecendo. Não só os funcionários, como também amigos, que nós já temos o grupo de “amigos da Casa da Cultura”, que voluntariamente estão aqui e, nos momentos de alegria, ou de trabalho, de sofrimento, eles estão juntos com a gente. Então, foi assim, fomos tirando as coisas do caminho, fomos limpando, fomos dando uma cara nova. Limpamos o primeiro pavimento, é, é... o segundo aliás, e, tempos depois, a gente veio já pra parte de baixo. Conseguimos ajeitar a porta e, quando já tava tudo, assim, muito interessante, a gente abriu as portas da Casa da Cultura. Foi uma felicidade e eu guardo, assim, com muito carinho, uma lembrança muito gratificante dessa abertura da casa, que foi uma criança, quando passava com o pai pra ir pra escola ou num sei quê, que viu a porta da Casa da Cultura aberta. Essa criança delirava, assim, sabe? Ficava feliz: “Pai! Veja, pai! Tá aberto, pai!”. Aí, puxava o pai pra entrar, aqui na casa. Aí, olhava o Bumba: “Pai, tem um Bumba-Meu-Boi, pai! Tem Baiana, pai! Nossa! É demais, pai!”, num sei quê. A felicidade daquela criança, poxa!, me tocou muito forte e foi, assim, como uma gratificação pelo que foi feito, né? E, Graças a Deus, a gente abriu portas e, e... hoje, a Casa, Graças a Deus, tem como receber visitantes. A gente dá informação turística aqui, a gente promove eventos, né? É aberto o espaço pra reuniões de esportes ou de qualquer um outro setor, é.. Também, é... conferências. Tudo isso a gente faz, aqui na Casa, além de participar, né?, das festas da cidade, seja cívica, religiosa e tal. A Casa da Cultura tem uma marca muito forte em tudo o que é feito, aqui no município, né? É uma “Casa Mãe”, como eu costumo sempre dizer, né? Que o meu amor por ela é tanto, que eu fiz um verso pra ela. E, assim, a gente tá torcendo, fazendo uma corrente positiva, pra que, breve, seja concluída a reforma dela, né?

#### **Certo.**

Então, a gente tem o IPAC que tá sendo, assim, muito, muito parceiro com a gente, né? Tem feito trabalhos, assim, muito interessante, como... interessante, como essa exposição, né?, “Duas paisagens: uma troca de olhares”, com uma cidade olhando a outra. Foi muito interessante! A conclusão dessa... O encerramento dessa exposição, que veio os bonecos; as coisas da Casa da Cultura vieram em cortejo pra aqui. Foi muito lindo!

#### **Quais são os bonecos mesmo?**

Eu não estava presente. Aqui, nós temos a Baiana, que a comunidade apelidou de “Bibizona”. Quiseram fazer uma homenagem a mim. Dizem que ela parece comigo e eu até fico en vaidosa mesmo, porque ela tem meus traços, né? Fui eu quem criei e joguei um pouquinho de mim nela. Inclusive, os braços dela, quando foram riscados, foi com o meu braço.

#### **Ó!**

É. Eu ia trocar pra deixar ele, assim, mais gordinho, mas eu disse: “Não, deixa assim, que tá bom”, né?

#### **Ela é ótima!**

Né? E... É... Tem o Bumba-Meu-Boi, nós temos a Burrinha, temos o Segura Velha, temos Cabeçurros, Mandus, né? Aqui, também tem a... A Puxada de Rede também a gente faz, assim, no município, é... Raramente, a gente apresenta a Puxada de Rede, que é um número, assim, muito delicado, né? Inclui, também, a questão religiosa, mas é muito lindo, é muito emocionante! E, assim, aí cada momento que a gente pode participar com os bonecos, nós estamos lá. E a comunidade, as pessoas de cidades vizinhas, também, ficam muito felizes, gostam de tudo que vêem aqui.

#### **A cultura da cidade mesmo, né?**

Com certeza, com certeza. E a gente conseguiu resgatar, na verdade, porque... Por exemplo, Cabeçurro, Mandus e algumas dessas tradições aqui do município já tava desativada.

#### **Hum!**

Né? Então, Graças a Deus, a gente conseguiu isso e a gente pretende ver... Tem o Mandu, também. A gente pretende ver, na medida do possível, a gente fazer esse resgate, que é muito importante.

**Certo.**

Né? E passar pra essa juventude essas tradições, essas coisas pra que não se percam, né?, essas coisas de agora, né? Com todo respeito, mas tem muitas coisas, assim, surgindo que eu não vejo, assim, de uma coisa, assim, positiva pra juventude. Então, a gente tem que mostrar o lado belo, o lado bom, puro, positivo.

**E, voltando um pouquinho pro samba, assim... Você, que acompanha, tá aqui na Casa da Cultura, é uma agente política cultural, quando o samba foi, passou pelo processo de reconhecimento, como patrimônio, que teve... Você mesmo me apresentou o cd da gravação do patrimônio cultural imaterial. Você percebe... Que que você percebeu durante esse processo? Se os grupos se animaram...? Como é que foi isso aí?**

É. Com certeza, é... Foi um motivo de felicidade, né?, pra todos os grupos que vêm resistindo, ao longo dos tempos, né?, inclusive pra o Suerdieck, que é um samba que já vai fazer cinqüenta e um anos, né? Com certeza, pra o Nagô também, que é um antigo daqui do município e... Varre Estrada e tal. Então, é um motivo, assim, de orgulho esse reconhecimento e, através disso também, surgiram novos grupos de samba, tipo: Samba de Viola, Unidos do Salva Vida. Né? Hoje, nós podemos contar, aqui no município, com cinco sambas de roda, incluindo o mirim, que é uma atitude, assim, muito importante, porque há a preocupação de passar essa cultura pra nova geração e a certeza da continuidade de um trabalho, né? Que vem resistindo, ao longo dos tempos. Então, assim, a gente ficou muito feliz esse reconhecimento como patrimônio mundial e ainda falta, assim, uma parte de maior apoio aos grupos, né? Que fizemos uma reunião aqui com o Conselho Municipal de Cultura, convidamos cada membro dos sambas de roda pra falar sobre as suas necessidades, as suas demandas e eles ainda se queixam muito de falta de apoio, né? Até essa questão de cachê... Fizeram uma comparação, que se contrata uma banda, é... uma banda de fora, uma banda de axé, seja lá o que for e é um absurdo, geralmente, o que cobra, né? E, às vezes, o município paga. E o samba local, às vezes, é uma quantia que mal dá pra dividir pros componentes. Então, falaram sobre isso, a necessidade de instrumentos e de manutenção, essa coisa toda. Aí, eu acredito que, através desse novo sistema de cultura que tá aí, que dá a oportunidade, né? De ouvir, né? As carências e tal pra que seja levada essas propostas pra o governo do estado, a gente tá torcendo pra que tudo dê certo, né? Venha um fomento à cultura de uma maneira mais, assim, positiva, mais segura, que sabemos que tem os editais e tal, mas, às vezes, as pessoas têm dificuldade pra concorrer um edital desse, né? Quando dá sorte de encontrar um parceiro que tenha a condição de, de fazer, de elaborar um projeto e esse projeto, de repente, passa, aí é bom. Mas, é... a dificuldade é muita pra os demais grupos, né? Então, é... Eu espero que eles tenham, assim, não só o reconhecimento, como também o apoio, uma maneira deles... Sustentável, né? Que o importante é que tenha sustentabilidade, que é a certeza da continuidade, porque, se não... Porque, se não fosse o amor... porque cada um, que tem um grupo desse de samba, tem muito amor, tem muito carinho, porque, se não fosse essa força que chamam amor, acho que já tinham desistido. Porque dificuldade tem em todos os grupos culturais, num é isso? Mas, o samba vem resistindo, vem resistindo, vem resistindo e eu acho que num... ninguém desiste, não. Mas, o bom é que tenha esse apoio.

**Sim. Legal, Bibi. É muito importante esse seu depoimento. E... Bom, conta pra mim, assim, alguma... algumas oportunidades que você teve de sambar, até de pequeninha. Que tipo de evento você ia sambar, quando você era criança? Porque, hoje em dia, a gente sabe que tem a festa de São João, né?, onde as pessoas... onde tem o samba sempre, outras a... Ou, então, quando Dona Dalva vai se apresentar, como foi o caso em Brasília. Mas, eu queria saber, assim, outras oportunidades de samba. Por exemplo, na casa de alguém, sei lá, onde você se lembra, assim, de ter sambado.**

Ahã. Certo. Ó, geralmente, a gente sambava, nas festas religiosas, nas casas, né? Eu sambava em casa com a minha vó, como eu já falei. Quando tinha uma reza, seja de São Cosme, de São Roque e tal, terminava a reza, o pessoal faz aquela rodinha, faz tipo um samba na palma da mão e cada um tá ali sambando, né? Isso, hoje, ainda ocorre, mas a gente sente que não tá igual ao passado. O passado era mais forte. Mas, se faz, né? E... Também, é... Em eventos, a gente já... a gente já citou sobre isso aí, né? Mas, geralmente, na infância, era assim.

**Depois da reza?**

Depois da reza, depois da reza. Era muito importante que tivesse o... esse samba. Inicialmente, citava a... o nome do santo, né? Tipo aquele samba - se for São Cosme, no caso: "Senhor São Cosme, que tá no altar/ Dê licença pra eu sambar/ Dê licença pra eu sambar/ Dê licença...". Aí, era como se tivesse pedindo ao santo pra entrar na roda, né? E daí, tinha uma sequência de músicas, envolvendo o nome do santo e... É... É muito bacana. Aí, já obedecia essa sequência de entrar um na roda, saía, dava umbigada e outro entrava na roda.

**Já era assim?**

Já era assim. É. Hoje, tem alguns lugares, assim... É... As pessoas se misturam, assim, mas num fica, assim, tão original. O original é que vá um, por vez, na roda. E, geralmente, é as mulheres que são mais, assim, que se destacam mais, assim, de ir pra roda pra sambar. O homem, a função dele no samba é mais de tocar.

**Certo (Risos).**

É mais de tocar. Mas, num impede dele dá uma sambadinha também, né?

**Ahã.**

Nesse, nesse samba que fazia, nas casas, na palma da mão, se tivesse homem, ele também ia lá, dava a sambadinha dele. Mas, a mulher - acho que é por ser mulher, ter mais esse charme, mais essa coisa também - é que ia na roda e fazia essa reverência e, às vezes, dava também a sambadinha, chegava na frente do altar e se benzia, né? Sambando mesmo.

**Olha!**

É, tinha isso. Chegava lá, como essa música de pedir licença pra sambar e pode sambar em frente ao altar e fazer o sinal da cruz e continuar sambando. É muito interessante!

**Muito interessante mesmo!**

É. (A entrevistada susurra uma canção, como se estivesse tentando lembrar a letra). "Meu São Cosme, meu pai/ Meu protetor, meu pai/ XX...". É. Várias músicas, assim.

**Legal.**

É.

**E aí as músicas eram passadas assim? Você aprendia, depois cantava...? Tinha sempre uma pessoa que sabia mais música, que puxava o samba?**

É, é. Vai tirando e as pessoas acompanham. Aí, chegava um ponto de já ter um grupo certo de ir pras rezas, né? "Ah! Quem vai rezar é Dona Fulana", "Vai ter a reza na casa de Fulana". Então, já ia aquele povo que sabia o repertório todo.

**Hum.**

Uma era responsável pra puxar e os outros acompanhavam.

**Certo. Gostoso, héin? (Risos).**

É. Muito gostoso!

**Gostoso! Tá certo, Bibi.**

Aí, as mulher dividindo a comida lá, no fundo, e o povo cá sambando. Daqui a pouco, o povo ia lá, comia e voltava pra sambar. E, assim, era capaz de amanhecer o dia, nessa brincadeira. Aí, tinha a questão também do prato, né? Sempre uma pessoa pegava o prato e começava a arranhar o garfo ou a faca, no prato de esmalte, e fazia aquela barulheira (a entrevistada reproduz com a voz o som). Uns batiam na palma da mão, alguns também pegavam a garrafa pra improvisar também com a garrafa, com o talher e tal. Eu sei que dava certo!

**Aí, a bagunça tava feita!**

Uh! Beleza! (Risos).

**Certo, Bibi. Tem alguma coisa que você queira falar? Que você tá se lembrando, com vontade de dizer? (Risos).**

É. E, assim, eu... Como o samba tá, realmente, na minha vida, eu espero, peço a Deus que ele me dê muitos anos de vida com saúde pra eu sambar e sambar muito, né? Que o samba também é uma terapia, né? Às vezes, é... "Ah! Tá com a coluna doendo!", "Tá com o pé doendo". Na hora que o samba chama, na hora vai dor embora, vai tudo embora, vai mau humor embora, né? É muito legal! Que o samba também funciona como terapia.

**Ahã. Eu acredito nisso.**

É, é.

**E eu me lembro, um dia... Desculpa.**

Tranquilo.

**... que a gente foi junto pra Cachoeira e que Dona Dalva puxou um samba, quando ela tava recebendo umas flores de Griô, né?, que ela foi eleita Griô e que, começou o samba, você nem se lembrou de sua bolsa, deixou ali (risos). É um negócio que baixa e...**

É, é. Aí, dá uma vontade de cair na roda e tal. A gente num tá nem se importando com nada, aí vai e cai no samba. E, assim, às vezes, a gente ainda tem fanclube, né? Sem querer, de novo, jogar confete, como a gente se apresenta sempre em Salvador, às vezes, no carnaval, lá no memorial das baianas, né? Ou no Pelourinho, até em Cachoeira também. Aí, quando fala Samba de Roda Suerdieck, aí já tem um público, às vezes, de Salvador mesmo e que vem e eu sem saber disso. Aí, chega um momento que eu tô, assim, em pé batendo e alguém chega assim: "Ói, só vim pra ver você sambar".

**Rapaz...**

É. Lá em Salvador, eu lembro que uma vez, no memorial das baianas, aí eu tô lá, tocando com a minha taubinha, cantando, né? Que a gente também faz a percussão e faz o backing, né? Como se fosse o backing. A gente pega e sustenta o coro. E, na hora que eu sambei, ficou, assim, parecendo uma partida de futebol. O pessoal que tava sentado, assim, naquele tipo um teatrinho de arena, aí levantou todo mundo pra vim pra cá pra ver sambar. Aí, uns faziam um sinal de positivo, outros soltavam beijo, outro e tal. Eu disse: "Poxa!". Assim, a gente sente, assim, interessante de... Eu acho que eu tô fazendo alguma coisa legal. E, sempre assim, quando eu termino, aí vem: "Ah! Mas, você parece uma rainha sambando!", "Ah! Você samba muito bem!", "Ói, Parabéns!" e tal. Então, é uma recompensa, pelo que a gente faz. Às vezes, eu fico assim tímida, pra... assim, que colegas estejam é ouvindo pra num se sentir como se eu tivesse me exibindo e eles não merecessem. Todas merecem, né? Mas,

geralmente, eu recebo esse elogios e agradeço a Deus, né? E às pessoas, que é uma coisa muito espontânea. As pessoas vêm e dizem.

**Então, é porque é. E essa coisa do sentir, né? As pessoas admiram, vêem, gostam e... porque, também, vocês do grupo de Dona Dalva têm um capricho muito grande com a vestimenta...**

É verdade.

**Né? Com o como se apresentar. E cê podia falar pra mim o nome das roupas que vocês usam, de cada peça?**

Certo. Então, a gente usa um pano de cabeça, um turbante. Tem uma maneira de colocar o turbante, porque tinha momentos até que a gente usava com pouco... uma aba, assim, um turbante. Mas, o original é que não tenha aba, como antes. Então, a gente tá seguindo a mesma linha do passado, né? A gente usa a bata, a saia com as anáguas, o pano da costa, né? Os colares, as pulseiras, os anéis, é... Geralmente, a gente não usa maquiagem, né? Pra seguir a tradição antiga. Se usar, é uma coisa, assim, muito leve, muito discreta, né? Cê usar um batonzinho, uma coisa assim XX da pele. E, também, a gente usa um Chinelo, né, que é o Chagrim, que... Pra num ficar, assim, desigual, que o original é o Chagrim, que tem pessoas que querem entrar ou descalça, ou com saltinho e tal. Não, o original da gente é o Chagrim. Aquele chinelo rasteiro, né?

**Branco.**

Geralmente, de couro. É branco, é branco. Pode até ser no couro, natural. Mas, geralmente, a gente usa mais o branco. Então, a gente usa essas indumentárias e usa os brincos e tal XX. E aí, as taubinha, que não podem faltar, né? Que é uma marca do Samba Suerdieck essas tábuas. E... Assim.

**Isso aí.**

E os tocadores, eles geralmente usam a calça comprida, é... A cor, às vezes, é determinada pela diretoria, né?, que, geralmente, é branco, mas pode ter um evento que use um outro tipo. Às vezes, usam tipo uma bata; às vezes, usam uma camisa de malha, com o símbolo do samba, né? Pra que fiquem também todos iguais. Aí padroniza, aí fica muito interessante. A depender do evento, a gente pode usar as vestes coloridas ou brancas. Geralmente, a farda de gala, na verdade, é a branca, né? Mas, existem, assim, eventos em que a gente vai tá com a saia colorida e a bata branca e o pano de cabeça e o pano da costa.

**Certo. Legal! E pra terminar vamos cantar um samba que você goste, um samba de roda que você...?**

Tá. Ai, Meu Deus!

**Qual você quisier!**

Tá. Então, vamos cantar "Papai Nicolau" de Dona Dalva.

**Hum! De Dona Dalva.**

"Papai Nicolau, tirador de cipó/ Papai Nicolau, tirador de cipó/ Eu também sei tirar da Cabeça o nó/ Em nome do pai e do filho também/ Bota a mão nas cadeira/ Eu quero ver rebulir/ Não bula, faça o favor de bulir/ Não bula, faça o favor de bulir/ Não bula, faça o favor de bulir/ Papai Nicolau, tirador de cipó/ Papai Nicolau, tirador de cipó/ Eu também sei tirar da Cabeça o nó/ Em nome do pai e do filho também/ Bota a mão nas cadeira/ Eu quero ver rebulir/ Não bula, faça o favor de bulir/ Não bula, faça o favor de bulir/ Não bula, faça o favor de bulir".

**Aí, a cadeira bole, bole que bole!**

É, aí sai mexendo tudo. Inclusive, esse sambinha faz parte da trilha sonora do filme "Quincas Berro D'água".

**Olha!**

Né? Ele foi selecionado. E teve um dia que o... alguns componentes do samba de roda foram pra o estúdio fazer a gravação. Alguns dias depois, o diretor selecionou mais algumas pessoas já pra participarem do vídeo e eu fui a única mulher selecionada pra estar lá, fazendo parte do filme, junto com Gerônimo, o cantor, e dois colegas tocadores, que foi Seu Agnelo. Agnelo, Meu Deus do Céu? Perdi o nome do homem. E seu Bureca, nera? Seu Bureca. E eu esqueci o nome do colega, agora, deu um branco.

**Num tem importância, não.**

Tá bom.

**Do Suerdieck eles são?**

Do Suerdieck, isso! Então, fizemos parte lá na cena onde o Quincas Berro D'água entra morto lá no Bordel, no Cabaré, né? E eles me intitularam de cantora: "É a cantora, é a cantora". E eu tava lá com a taubinha, com um vestido cor de rosa, tocando ao lado de Gerônimo, tocando e cantando. Eu não sei se vai aparecer lá, mas na gravação eu estava (risos), fui convidada. Gravamos a noite inteira.

**Pô, vou assistir!**

É. Sai de lá, às seis horas da manhã, mas, assim, muito satisfeita, né? Tava a Marieta Severo, o Flávio José e vários outros atores globais e, também, parte do elenco do "Ó Pai Ó". Foi, assim, muito, muito maravilhoso esse momento, porque tinha o "Papai Nicolau". Foi muito legal!

**Parabéns. É uma das músicas da trilha?**

É uma das músicas, é.

**Olha! Que legal! Muito obrigada, Bibi. Pra mim, foi uma honra conversar com você...**

Brigada, Dan.

**... poder ser um pouquinho sua amiga.**

Tá. E, pra mim, é muito importante, né? Também ser a sua amiga e ser escolhida por você pra tá dando essa participação com o samba. Eu me sinto, assim, sabe? Não sei! Muito, muito, muito, assim... Cê vê que a emoção toma conta, que até que a palavra some. Me sinto privilegiada, né? De ter essa oportunidade, de ser escolhida por você.

**Rapaz! Eu é que me sinto privilegiada de te conhecer, porque você foi uma pessoa muito importante, abriu várias portas, me mostrou, me ensinou... Minha professora de samba.**

Ô! Que professora! Que nada, Dandan! (Risos).

**É, sim! Brigada, amiga.**

A missão da gente no mundo é essa, né?, a gente servir, porque um dia eu vou precisar. Então, porque é que eu não tenho que fazer também, né? E isso faz parte da minha vida. É um prazer que eu tenho de poder servir, poder mostrar um pouco do que eu sei. Eu não sei tudo, mas um pouquinho do que eu sei eu gosto de partilhar, que é muito bom, né? Um dia a gente se vai e a história fica!

**É isso aí (Risos). Brigada, Bi.**

De nada (cumprimentam-se). Sim! Eu não falei do Botequim, que o Botequim também me deu régua e compasso pra eu tá lá no Teatro Castro Alves me mostrando (Risos).

**Pronto! E vai tá de novo, no final do mês. No dia que você puder, você me avisa, viu? De verdade! Eu vou desligar agora pra gente conversar.**

O Botequim me botou pra sambar no Teatro Castro Alves (Risos).

**Sambou e deu show! Não foi qualquer coisa, não! Ó, na edição do cd de trabalho, né?, do dvdzinho que Pedrão fez lá, a parte mais que enche os olhos é você entrando pra sambar. Tá lá você. Eu preciso te dar uma cópia disso aí.**

Misericórdia!

**Eu dei?! Eu dei?**

Cê me deu uma foto, me deu umas fo... as fotos. Me deu as fotos.

**Um dvdzinho eu não passei pra você?**

Tem um dvd do Pedrão, eu num sei se...

**É um que... Mas é um que você sobe no palco pra sambar.**

Não, esse num tá não.

**Preciso te mostrar.**

Aliás, não. O Cd. Ênio me deu o cd de Pedrão e do Botequim, que tem uma participação do Botequim.

É.

Muito legal também!

**Massa!**

Eu vou ver.

**Sim, senhora. Então...**

Depois você deleta as repetições, as coisas que num foram legais. Você deleta, viu?

**Rapaz, tudo foi legal! Vou parar.**

ENTREVISTA COM TIÍ E MAUÇA LAMEU.  
Casa de Tií, São Félix, agosto de 2009.

**Daniela: Vou botar aqui pra pegar bem a sua voz, tá bom?**

Mauça: Tá bom.

**Daniela: Então, Mauça, eu queria que você falasse seu nome...**

Mauça: Meu nome todo?

**Daniela: Cidade onde você nasceu...**

Mauça: Meu nome é Mariluce Silva Conceição Nascimento. Nasci, em São Félix, no Centro e trinta e cinco. Sou filha de Dona Maria Lameiro Saturnino Ferreira da Conceição.

**Daniela: Certo. E como é que você começou a sambar?**

Mauça: Eu aprendi a sambar com minha mãe, que ela, quando ia pros sambas, naquele tempo, tinha as novenas de São Cosme, aí... São Roque e Santo Antônio. Santo Antônio era treze noites. Então, os nossos vizinhos - XX morava no bairro aí, no Centro e trinta e cinco - convidava pra nós ir pras novenas. Aí, quando ela ia, que dia de sábado... Durante a semana, não tinha, só tinha a novena. Mas, dia de sábado, sempre... que todo mundo trabalhava, né? Aí, dia de sábado, tinha o samba de roda. Aí, nós ia. Ela: "Umbora, menina, bora!" - pra ir fazer companhia a ela, né? "Bora, minha..." - Aí, me chamava e eu ia com ela. E lá eu aprendi. Eu vi ela cantando, vi os... meu tio, né? Irmão de minha mãe. Outras pessoas, tudo já falecido. Mas, aí a gente foi aprendendo. E aprendi a sambar com ela e aprendi a cantar com ela e com outras pessoas de idade.

**Daniela: E, pra você, o que é que o samba é, pra você, na tua vida?**

Mauça: É tudo! Porque... Né? Nasci no samba e vou morrer sambando.

*Tií: Me criei no samba...*

Mauça: Criei no... Nasci no samba, me criei no samba e vou morrer no samba! (risos).

**Daniela: Sei. E as crianças, na família, também continuaram aprendendo?**

Mauça: Todo mundo sambava. Mas, agora, né? que minhas irmãs seguiram, casaram, seguiram outras...

*Tií: Religião.*

Mauça: Outras religião, todo mundo... Mais quem samba sou eu, minha mãe, só nós duas.

*Tií: Temos... Nós temos uma irmã, Dani, que não tem melhor pra sambar! Mas, ela é crente. Mas, ela é... Ela tem um pé de samba, Aleluia. Samba muito bem Aleluia! Hoje, ela é evangélica. Mas, ninguém era igual a ela. Depois dela, era ela. Mas, era uma das melhores a sambar.*

**Daniela: E o que que é sambar bem? Quando você fala que uma pessoa samba bem ou num samba bem?**

*Tií: Sambar bem é o pé no sam... que tem o pé, o pé, o pé de samba, sabe sapatear. Sapatear. Faz um sapateado bem baiano.*

Mauça: Sabe cortar o miudinho.

*Tií: É.*

**Daniela: Hum!**

Mauça: Sabe cortar o miudinho mesmo, porque...

*Tií: Sabe sapatear.*

Mauça: É, é dois tipos... É o samba corrido...

*Tií: Que é... É.*

Mauça: E o samba...

*Tií: "Corre a roda, mulher, corre a roda".*

Mauça: É, quando a roda, que ela... Como é? Corrido e...

*Tií: Corrido e sapateado.*

Mauça: E tem o samba que a gente canta e depois espera a música e aí é que nós...

*Tií: samba.*

**Daniela: Ah!**

*Tií: é porque tem samba que é assim: começa a cantar, tem que esperar até o final pra poder sair pra sambar.*

**Daniela: Quando pára de cantar...**

Tií e Mauça: É!

Mauça: Agora, que eu não me lembro o samba. Agora, eu num estou me lembrando. Tem o samba corrido...

*Tií: Tem um nome. Também num estou me lembrando.*

Mauça: E tem o samba... Agora, saiu do coisa.

**Daniela: Mas, aí vocês... Como é que vocês percebem que um samba é um samba e outro samba é outro samba?**

Mauça: Porque o corrido é assim, né? Aquele que você faz assim: "Corre a roda mulher, corre a roda/ Que o homi num sabe correr". Aí, você vai.

*Tií: O samba de Barravento.*

Mauça: Barravento!

**Daniela: Hum!**

Mauça: É. O Corrido e o Barravento. O Barravento é o que a gente espera cantar...

Tii: Terminar a música...

Mauça: A música...

Tii: ... Pra entrar no samba.

Mauça: Pra entrar no samba.

Tii: Enquanto estiver cantando, não vai lá. Quando parou de cantar, cê vai lá e samba, sapateia e samba mesmo. Aí, canta de novo, outra pessoa entra.

Mauça: Aí vai lá, dá a imbigada e aí aquela outra vem, aí torna a dar outra... Aí, aquela que deu saída, sambou, aí ele vem e torna, o sambador canta de novo. Aí, espera. E, quando acabar de cantar, aí aquela que a gente deu a imbigada vai sambar. Né pá ficar...

Tii: No meio da pista. Antigamente, era assim, Dani.

Mauça: Antigamente, né?! Porque...

Tii: XX Roda de samba é... entra você, entra você e ia, ia e todo mundo sambava. Num era aquele grupo não. E o samba de Barravento é assim: canta, canta uma música - XX - canta, aí quando pára, você vai, samba, sapateia. Quando cê sair, se der tempo de eu entrar, eu entro, mas tem que esperar o sambador cantar e eu responder. Depois que o sambador cantar e eu responder, eu vou lá e sambo. Num é o grupo não, é de um em um.

**Daniela: Entendi.**

Tii: É de um em um, sambando e dando a imbigada.

Mauça: É pra correr a roda toda.

**Daniela: Hum!**

Mauça: Entendeu? Que é pra correr, todo mundo sambar, de homem a mulher.

Tii: Samba, mesmo, antigo é assim.

Mauça: É antigo.

Tii: O samba é assim. Correr, todo mundo sambar. Desde cá, como ela aqui, ó. Ele é Stephano, veio e dá a imbigada em mim. Eu vou, sambo, dou uma imbigada em Rosa. Rosa vai lá, samba, num dá a imbigada... vai dar a imbigada em você. Você vai, dá a imbigada nela. Aí toma a afinar. O samba de imbigada, o samba de roda, porque tem o nome de samba de roda. Por que é samba de roda? Porque corta a roda toda.

**Daniela: Certo. Aí tem o sentido.**

Tii: É, tem sentido. Samba de roda, entendeu? Samba de roda é quando aquela roda bem grande e todo mundo samba. Os antigos ainda cobra. Mãe mesmo, na Boa Morte, fez isso. Todo mundo sam... Foi. Todo mundo sambou, porque tem que esperar. Não é você furar, ficar no meio, não. Tem que esperar sambar pra você ver. Você ver, cê num vê o pedaço do samba, porque você... tem muita gente sambando. Se uma mulher sambadeira entrar no samba, se você deixar ela sozinha sambar, você vai ver o pé de samba dela. O pé do samba! Do samba de roda! Porque num é aquele negócio no meio, é um samba mesmo. Nêgo olha assim... Sabe como é que mãe samba? Que ela vai lá, vem cá e sapateia? É aquele samba, sapateado. Tem o Barravento e tem o sapateado.

**Daniela: Certo.**

Tii: No samba de roda, não sei se tem um nome. XX uma roda e todo mundo sambar.

**Daniela: E o jeito de sambar tem nome? Algum passo? Tem o miudinho, tem o...**

Mauça: Tem. Tem o miudinho, tem o XX, tem todos os nomes que a gente, que o pessoal...

Tii: Barravento.

Mauça: Barravento, corta miudinho, porque tem gente que samba no ritmo da viola.

Tii: Isso!

Mauça: Tem gente que samba no ritmo do timbau.

Tii: É, porque é timbau agora!

Mauça: É, timbau. Mas, antigamente...

Tii: Era pandeiro e viola.

Mauça: Era pandeiro e viola, num tinha timbau.

Tii: XX Pandeiro e viola. Samba que não tinha viola num era samba. Hoje, tem timbau, tem num sei o quê, mas o samba mesmo era samba... de viola! Aqui mesmo, teve um samba aqui, no meu aniversário, no ano passado, que veio de Amélia Rodrigues. O rapaz só tocou o samba, quando chegou... Esqueceu a viola em Amélia e foi buscar: "No Samba sem viola, num toco, não". Tá entendendo? Samba de pandeiro. Ele XX era o melhor sambador, o melhor tocador de pandeiro era ele. Eu soube XX, porque ele era bom de pandeiro. O pandeiro era de couro de animal com um castelo. Eu queria até um pandeirinho aqui. Era couro de bode forrado com castelo. XX Pandeiro especial e tudo, mas o samba era esse. O samba sem viola num era samba... O samba de viola XX. Se num tem viola XX.

**Daniela: E num tinha atabaque?**

Mauça: Nada!



*Tii: Num tinha aquele timbau!*

Mauça: Num tinha tim... Timbau é agora!

*Tii: Muito depois. XX.*

Mauça: Pois é. Naquele... É. Muito, muito depois. Mas, naque... Umas... Uns anos... Muitos anos atrás, era só, era o pandeiro e a viola. Num tinha timbau, num tinha nada disso que tem hoje. Entendeu? Mas, só era pandeiro e, e...

*Tii: Era mais pandeiro.*

Mauça: Era não sei quantos pandeiro e duas violas. Aí, pronto!

**Daniela: E era isso e todo mundo sambava.**

Mauça: Todo mundo sambava e muito bem.

*Tii: Tinha aquele de Muritiba. Tocava uma viola muito boa em Muritiba.*

Mauça: Era, era. Tinha todos cantos sambador. Tinha muito sambador.

*Tii: XX um que tocava viola XX.*

Mauça: É. Aí, chegamos. Eles cantava e nós, as mulheres, respondia.

**Daniela: Ah! Tinha isso do coro da mulher?**

Mauça: Tinha, tinha, tinha o coral da mulher. É, eles tiravam o samba e nós respondia.

*Tii: XX, Dani. O sambador canta e as mulheres responde. XX.*

**Daniela: Ahã. E aí, samba na viola, ou samba no pandeiro, ou samba no timbau?**

Mauça: Agora, tem o timbau, tem o som, né?

*Tii: Os instrumentos, tudo existe. Em nenhum momento, toca todo... toca o timbau, a viola e o pandeiro. Mas, se o homem cantar, a gente não canta junto. A gente... Quando ele calar, a gente aí responde. Mesmo que no Candomblé. Você vê só que o Pai de Santo canta e nós fica calada. Quando ele caba, aí a gente responde. XX.*

**Daniela: Isso é parecido, né?**

*Tii: É, é.*

Mauça: É parecido.

*Tii: Fica mais, mais, fica melhor, porque num mistura o negócio, todo mundo cantando, ao mesmo tempo.*

**Daniela: Ahã, porque samba é samba e candomblé é candomblé.**

*Tii: Candomblé é candomblé.*

Mauça: O negócio é esse. Samba é assim. Ela tá dizendo samba de roda.

*Tii: Samba de roda, porque fazia aquela roda e todo mundo sambava, viu? Sabe como é que eu tô dizendo, né?*

**Daniela: Eu entendi.**

*Tii: Fazia uma roda bem grande, quem queria sambar aí ia. Todo mundo, todo mundo sambava.*

Mauça: De homem a mulher, né?

*Tii: É. Antigamente. Hoje, não.*

**Daniela: E entrava homem, entrava mulé, ou só mulé?**

Mauça: Também.

*Tii: Mas, de um em um.*

Mauça: De um em um.

*Tii: De um em um. Entrava você, sambava lá, dava seu sapateado, no seu jeito que cê sabe sambar, que lá, no samba, é assim. No samba de antigamente... Eu não sei sambar, porque eu não liguei a... não tive tempo e não liguei a aprender. Mas, o samba tinha preferência de quem soubesse sambar, que, se eu fosse pro samba, tivesse que sambar, nem XX eu ia. "Ah, não sabe sambar. Tá pisando o barro".*

**Daniela: (Risos).**

*Tii: É. E ela já aprendeu tudo, num sei como, com mamãe. Mãe nunca chamou ninguém pra aprender. Eu não aprendi. Nunca parei pra aprender. Aí, pronto. Se você num saber que a mulher sabe sambar, você tem que esperar ela sambar sozinha. Por isso que o samba era feito assim. Pra você... Entre, Mariluce, lá e sambava e sambava, fazia a coisa... Depois, botava, voltava e dava a imbigada. Entre, Dani. Aí, cê sente que a mulher samba direito, você tem que sambar, fazendo, se ela sabe sambar ou não. E tinha mulher sambadeira que fazia questão de te levar pro samba. "XX, Vai ter samba, vai ter Santo Antônio lá, vai ter São Roque. Cê não vai não, Mariah? Leve sua filha. Sua filha não vai ser mole!". Aí, levava. Tinha que sambar. XX. E a menina de meu tio também, no mesmo ritmo.*

Mauça: É. Eu ia com mamãe. Tudo que era lugar, eu ia.

*Tii: Ia, levava ela. XX.*

**Daniela: É diferente o samba que toca sem sambadeira e um samba que toca com sambadeira, né?**

*Tii: Bem diferente!*

Mauça: É.

*Tii: Antigamente, quando o samba de Geninho, que... era de Mariah, era com mulher, mulher e homem. O samba de Geninho num era só de homem, não. O samba tinha baiana!*

Mauça: Tudo vestida de saia e...

*Tii: Vestida, era!*

**Daniela: Ah, tinha vestimenta é?**

Mauça: Tinha saia, anágua...

Tii: *Tinha as pessoas do samba... Era. Se Ganhasse dez reais, era pra dividir pra homem e mulher. Samba era com mulher, num é igual a... só homem, não. O de Dalva só é mulher, né? O de Dalva só é homi, né? O de Dalva?*

**Daniela: É. E você sambava nesse grupo, Mauça?**

Mauça e Tii: Sambava!

Tii: *Tem bloco, XX, tudo.*

Mauça: Era. Tinha cinquenta mulhé.

**Daniela: Cinquenta?!**

Mauça: Mulhé. É. Já teve cinquenta mulhé no samba.

Tii: *Já teve cinquenta mulhé, no samba. O samba só ia com mulhé.*

Mauça: Só. Ia pra Salvador, nós ia pra Feira de Santana. Nós, tudo que é lugar, pá os político... Nós, tudo que é lu...

**Daniela: E quem é que organizava tudo isso aí?**

Mauça: Mamãe.

Tii: *Todos arrumadinho. Todo mundo de saia.*

Mauça: Todo mundo de saia, de bata...

Tii: *Comprava pano, fazia a saia igual. O samba de Geninho mais Mariah era de mulhé. De mulhé com homi. Num era só o pessoal, aquele pessoal que é hoje, só homi, não. Tinha as mulhé.*

**Daniela: Devia ser bonito.**

Tii: *É. Era muito bonito!*

Mauça: É. Às vezes, tinha dois ônibus. Um ônibus só levava as mulheres e o ônibus levava... Homem também; tinha bastantes homens.

**Daniela: E, em que época, mais ou menos era isso?**

Tii: *Isso é... Em oitenta...*

Mauça: Em oitenta, pra, pra...

Tii: *Jorge nasceu em oitenta e seis. Foi, na década de oitenta e quatro, XX... Jorge, quando nasceu, já não tinha mais, né?*

Mauça: Já tinha, tinha. Mas... Tinha.

Tii: *Ainda tinha. Quando mamãe se mudou XX.*

Mauça: O samba de roda acabou, foi... Mas, ele falou, no dia do aniversário dela, né?, que o samba era dela, que ela foi embora pra Cruz... O samba era de mamãe.

Tii: *Era de mamãe o samba de Geninho, era de Mamãe. Foi ela que fundou. Agora, com mulher. Tinha muita gente, tinha muita gente mesmo! Todo mundo se arrumava, igual à Bibi se arruma. Todo mundo se arrumava pra sair no samba. Era.*

**Daniela: Com aquela mesma roupa? Bata...**

Mauça: tudo, tudo.

Tii: *Roupa de baiana. Era! Tanta coisa!*

**Daniela: Saia de anágua...**

Mauça: Pano da costa, torso, conta.

Tii: *Mãe corria atrás. Em São João, mãe corria atrás do pessoal pra dar pano pra fazer igual! Saia igual! Era uma peça de pano pra todo mundo fazer saia pra sambar.*

**Daniela: Cada uma fazia a sua?**

Tii: *É. Igual. É.*

Mauça: Mamãe fazia a da gente. Minha e dela quem fazia era ela.

Tii: *Quem fazia era ela. Agora, dando o corte e todo mundo procurando se vestir igual.*

Mauça: Agora, todo mundo procurava costureira pra fazer...

Tii: *A saia.*

Mauça: Saia de estampado, era todo mundo de estampado.

Tii: *Se era de branco, todo mundo de branco.*

Mauça: Quando era... Todo mundo de branco. Quando a gente ia ver, assim, alguma coisa... ir pra Feira, aniversários. Os aniversários, assim, a gente ia. A gente foi... A gente ia pro Clube Português, ia pra... Tudo a gente ia.

Tii: *Era. Pra Salvador. Era!*

**Daniela: Aqui em Cachoeira, muri...? Pela região é?**

Mauça: Muritibiba, Feira de Santana, nós ia pra tudo que era...

Tii: *Cachoeira. Dalva, o Samba da Suerdieck e o Samba de Mariah. Hoje, tem meio mundo de samba, mas o samba de mamãe era... arrumado!*

Maúça : O Samba, que tinha, só era a de Suer... de Dalva e o de mamãe. Hoje, têm vários.

Tii: É.

**Daniela: E... E...**

Tii: *Seu César foi depois, o de Seu César. O de Seu César XX foi muito depois. Foi agora, pode dizer. Só tem homem, no samba, Geninho e César. A de mamãe tinha homem e mulher, quando ela era a responsável.*

**Daniela: E a maioria das mulheres que sambavam tinha alguma coisa a ver com a fábrica de fumo, ou eram lavadeiras? Faziam de tudo...**

Maúça: Não. Eram daqui mesmo de São Félix. Era daqui. A Dona Maria Ruchinha, era eu, era... Muita gente, muita mesmo, tinha muita mesmo, muita mulher, era muita mesmo. Celeste, uma que chama Celeste branca. Era muita mulher! Era muita! Era muita mulher! Samba de roda era, assim, aquela... Chamava aqueles... Tinha vezes que a gente num tinha nem es... quando o lugar era pequeno, num tinha espaço, num tem... tinha espaço pra nós ficar todo mundo naquela roda bonita! Nós, todo mundo de baiana, vestido todo mundo bem arrumado e ali os... eles cantava, arrumava ali e nós sambava, vinha todo mundo sambando.

**Daniela: Pronto. Que legal!**

Maúça: Era lindo!

**Daniela: Muito bom!**

Maúça: Samba de roda é uma coisa linda! Pra quem sabe o que é o samba, é bonito! Samba de roda, pra quem sabe que é samba de roda, samba de roda é bonito!

**Daniela: E você, Maúça, quando você entra na roda, aí você começa a sambar, você samba com a viola, samba com o pandeiro, que que você sente ali? Que horas que você tem que sair ou não?**

Maúça: Eu sei o... Na hora que... Como eu tava dizendo a você, que na hora que... Depende do samba. Se for corrido, né? E, se for Barravento, nós tem que esperar o Barravento. Na hora que eles canta lá, nós responde; aí, na hora que ele pára, nós entra. Aí, vai.

Tii: *Ela quer saber, Maúça, se você sabe o momento que você tem que sair do samba. Sabe, sim!*

Maúça: Sabemos.

Tii: *Sabemos. Sabe!*

Maúça: Sabe. Sambadeira sabe.

**Daniela: E como é que sabe? (Risos).**

Tii: *Sabe, que é de acordo o seu sambar.*

Maúça: É.

Tii: *Cê sabe que você tem que sair na hora certa, num fica só rodando, cê sabe.*

Maúça: Rodando... Não.

Tii: *Preste atenção, Dani. Preste atenção. Preste atenção.*

Maúça: Porque, você vai assim ó. Por exemplo, aqui tá o tocador, né?

Tii: *Liga a rádio... Liga a radiola aí! Vamos ligar o cd de Geninho.*

**Daniela: Vamos, vamos ligar o som. Ótimo!**

**(As entrevistadas ligam o som e colocam o cd do Varre Estrada)**

Maúça: Tá vendo?

Tii: *Aí, cê vai ver. Ela sabe.*

Maúça: Então, vamos ver que samba é. Deixa ele cantar, viu?

Tii: *Tem que esperar cantar a música.*

**Daniela: Pra saber qual é o samba?**

Tii: *É corrido, é corrido.*

Maúça: Deixa eu ver a música. Aí ó. Aí, fica ali batendo... era as taubinhas. Cada uma baiana tinha uma taubinha. Aí, nós batia a taubinha, ali ó.

(Geninho canta de fundo a canção "Foi, agora, que eu cheguei, Dona")

**Daniela: Aí vai (Quando repete o refrão).**

Tii: *A segunda, a segunda, aí ó. Aí, tem o que é dela.*

**Daniela: Êta!**

Maúça: XX. Aí, cê vem aqui, ó. Cê num fica só num lugar não, entendeu? Aí, você tá aqui ó. Aqui ó; o pandeiro, ó.

**Daniela: Aí, no pandeiro?**

Maúça: É.

**Daniela: Hum! ÔÔÔi!!! (Risos). Aí já chama a outra.**

Maúça: Aí, você vai.

**Daniela: Aí, eu vou! (Risos).**

Maúça: Aí, cê vai.

(As entrevistadas ensinam a entrevistadora como é que faz na roda, as horas de entrada e saída).

**Daniela: Vai junto com a música... junto com a letra.**

(Continuam mostrando. O telefone toca e Tii abaixa o som).

Maúça: Entendeu?

**Daniela: (Risos) Entendi um pouco mais! Muito bom!**

Maúça: Viu?

**Daniela: Viu! Viu!**

Maúça: Você vai no ritmo do pandeiro e da viola.

**Daniela: Hum! E aí tem a hora certa de você sair e passar pra outra que é na hora que muda a... Hum! Muito bom!**

(A música continua de fundo).

Maúça: Aí é o pandeiro.

**Daniela: Que manda?**

(Ouvem a música, comentam e continuam mostrando).

Maúça: Aí, cê vai. Agora, você vai!

**Daniela: Á! Você samba muito, Maúça!**

*Tii: É. Aleluia faz miséria. Fazia.*

**Daniela: Meu Deus! Essa andadinha é ótima! Aí, Vai! Muito bom! Muito bom! Tem fundamento, também, samba de roda!**

Maúça: Tem.

*Tii: Ela ainda tá... Ela num escuta o som, não. Ela escuta o pandeiro.*

Maúça: Eu num me ligo à música, porque eu já cantei. Então, na hora que entro pra sambar, eu não canto.

**Daniela: Aí, você tá ligada no ritmo...?**

Maúça: Do cavaquinho e do pandeiro.

**Daniela: Hum!**

Maúça: Aí, ó. Ó! Cê faz assim, ó. Aí é a viola.

**Daniela: Aí, as cadeira mexe mais, né?**

Maúça: Aí é a viola, só a viola. O pande... Aí, ó!

**Daniela: Certo. Tô entendendo.**

Maúça: Cê fica, ó, só sambando, ó. Cê fica só sambando, ó. (Na parte instrumental da música).

**Daniela: Só passeando.**

(Começa a letra).

Maúça: Aí, cê vai.

**Daniela: Muito bom! Eu num sabia nada disso!**

*Tii: Eu sei isso tudo, só não sei sambar.*

**Daniela: Sabe todo o fundamento.**

Maúça: Aí, eu vou. Dá a imbigada, a outra entra. (Maúça continua sambando e mostrando com é que faz).

*Tii: Aí, pronto!*

**Daniela: Aí, a outra já tá sambando.**

*Tii: É. Aí, espera. Aqui é o Quebrado, ó!*

**Daniela: É muito alegre o samba, né? Num tem tristeza no samba, não.**

Maúça: Não. Eu sambava até seis horas da manhã.

*Tii: Dá de manhã, sua mãe no samba. Dá meio dia, sua mãe no samba. E descara... Que mulher descarada é sua mãe (Risos). Dá de manhã, sua mãe no samba. Dá meio dia, sua mãe no samba. Dá de noite, sua mãe no samba, que mulher descarada é sua mãe! (Risos).*

Maúça: Mulher danada! Danada! Mulher danada é sua mãe.

**Daniela: E, se a mãe é danada, a filha também samba (Risos).**

*Tii: Ela é uma descarada! Ela acha que é danada.*

Maúça: Ó as taubinha batendo, as taubinha. Você num viu eu na casa de mamãe batendo tauba, não?

**Daniela: Não vi. Eu não tava lá.**

Maúça: Ah! num tava, não! Ah! Foi a outra!

**Daniela: Maíra.**

*Tii: Ao vivo esse samba.*

Maúça: Aí, ó! Ó! Você entra aí, ó!

**Daniela: Na viola...?**

Maúça: É.

**Daniela: E no pandeiro?**

Maúça: É. Aí. Não, aí tá mais a viola que o pandeiro. Mas, a viola fica mais o som aí, ó.

**Daniela: Fica mais na frente. E como é? Como é, como é?**

Maúça: Aí você dá a imbigada na outra pra outra... que aí é corrido, esse daí tá corrido.

**Daniela: Sim! E o tocador sabe quando uma mulher sabe sambar ou não, né?**

Maúça: Sabe!

**Daniela: E eles se animam, né?**

Maúça: Aí, ele... Na hora que ele sabe que a mulher XX, ele corta o miudinho. Tem o negócio do miudinho.

**Daniela: O que que é? Que negócio é esse?**

Maúça: O miudinho é aqui, ó. Aí ele vai, ó. Sabe que a mulher... e vai ó.

*Tii: Aí, ó. Ó o som, ó! Ó o pé dela.*

**Daniela: Aí, ele vai cortando o miudinho.**

Maúça: Aqui é o miudinho, ó. Aqui é o miudinho. Aí, quando eu for, aí cê vai e...

**Daniela: E pronto! Aí, dá a quebrada.**

Maúça: Aí, vem lá, cê vai. Aí, cê vai ligeiro, agora. Cê vai mais ligeiro, ó.

**Daniela: Vai mais ligeiro. Ah! Esse é bom, esse é bom! Isso é que é sambar!**

*Tii: Cê viu o pé? Cê viu o pé?*

**Daniela: Ahã. Ôi, oi! Como foi esse aí? (Risos).**

*Tii: Isso é samba!*

Maúça: Tudo é samba!

**Daniela: Tudo é samba. É muita coisa linda!**

Maúça: Cê já foi nas festas de São João daqui, ninha?

**Daniela: Já, já fui. E em casa? Vocês faziam samba em casa também?**

*Tii: Faz!*

Maúça: Faz.

**Daniela: De brincar em casa?**

*Tii: A gente fez aqui ontem! Com um balde, XX samba, ficamos até nove horas. Faz!*

Maúça: Faz em casa.

**Daniela: Gostoso! Muito bom. Muito bom! Pra mim, tô satisfeita (risos).**

Maúça: Num tá? Gostou?

**Daniela: Brigada, Maúça. Brigada, Tii.**

*Tii: Vá com o prato. Vá com prato lá na rapa. Vá com o prato XX.*

**Daniela: Como for?**

*Tii: Você conhece XX no prato?*

Maúça: Duma faca?

*Tii: Do prato, XX do prato XX*

Maúça: Mamãe, mamãe, mamãe toca.

*Tii: Cê conhece?*

**Daniela: Ah! Ela toca? Mãe Mariah toca, é?**

*Tii: Toca, toca.*

Maúça: Mamãe toca.

**Daniela: Rapaz...**

*Tii: Ontem bateu Rafa no balde, seu marido trouxe uma viola, fez um sambão aí. XX.*

(Não dá para compreender este trecho, por conta das conversas paralelas).

**Daniela: Pode abaixar ali, então, pra vocês cantarem?**

Maúça: Posso.

**Daniela: Eu não sei como é, não.**

*Tii: Aquele que Ênio gostou, que cê cantou duas vez?*

Maúça: Ah! Que ele gostou, esse...

*Tii: Rafa.*

Maúça: Não, num foi “Embola, embola, minha nêga”, não.

*Tii: Não, aquele... Esse. Abaixar mais aí. Aquele: "Eu levei uma carreira...". Aí...*

Maúça: "... uma carreira/ Essa foi pequenininha/ Um facão de dez arroba/ Fora um cabo e uma bainha/ Uma cesta de ovo, setecentas galinhas/ Tirinton, é por cima da linha/ Tirinton, é por cima da linha..."

**Daniela: “é por cima da linha”.**

*Tii: Aí, quando cala a boca, é que entra no samba.*

Maúça: É. Aí, é que samba.

*Tii: É. Aí, não entra cantando, não; entra, quando caba de cantar a mu... É. Aí, a gente responde: “é por cima da linha”. Aí, sai.*

Maúça: Aquele que o cara pa... o cara que passou? Aquele dois caras? Eu tava cantando... Esqueci. “Pindobeira”.

*Tii: É.*

Maúça: XX A “Pindobeira” eles gostaram.

**Daniela: Como é a “Pindobeira”?**

(Silêncio).

*Tii: Esqueceu. Ó pai, Maíça. Ó, pai XX.*

**Daniela: É “No pé da Pindobeira”?**

Maíça: Hum!

*Tii: Ainda soprou o XX.*

Maíça: Cê sabe esse “No pé da Pindobeira”?

**Daniela: Não, não. Mas, eles tavam comentando. Num sei quê da Arueira.**

Maíça: Não.

*Tii: Pindobeira.*

Maíça: “Eu vou sambar, gente, na Pindobeira/ Vamo sambar, gente, na Pindobeira/ Por que não trouxe a Madalena sambadeira?”

**Daniela: “Por que não trouxe a Madalena sambadeira?”**

*Tii: “Eu tenho pena da morrer...”. XX sambado. Num costuma cantar ela, não.*

**Daniela: Ah!**

*Tii: Isso é samba de Barravento.*

**Daniela: Samba de Barravento?**

Maíça: “No olho da Jaqueira”, “Morena, você me leva”, “Me leva pra Salvador”, tudo isso...

**Daniela: Tudo é Barravento?**

Maíça: Tudo é pra esperar.

*Tii: Hoje, é assim. Mas, antigamente... Hoje, não. Hoje, canta e samba. Agora, antigamente, essa cantiga mesmo. (De fundo, a música do Varre Estrada). Essa mesmo, num samba.*

Maíça: É.

*Tii: “... Morena/ Que fez arenga, seu pai/ Sapatinha bem feita, sapateiro é quem faz/ Sapatinha bem feita...”. Ai, você... Quando na outra, segunda estrofe, você aí... Quando repetir a segunda voz, você entra.*

Maíça: Aí, cê sai pa sambar.

**Daniela: Hum! Entendi. E primeiro vem todo o Barravento e depois vem o corrido.**

*Tii: Não, pode ser...*

**Daniela: Ou pode ser?**

Maíça: Não. Depende, depende do samba...

*Tii: A sambadeira sabe XX.*

Maíça: ... Depende da sambadeira e do sambador.

*Tii: Hoje, não! Mas...*

**Daniela: Ele é que puxa, né?**

*Tii: É.*

Maíça: Não, naquele tempo, era minha mãe. Minha mãe que tirava o samba.

**Daniela: Hum. Ela é que tirava todo o samba?**

Maíça: Hoje, é ele, porque ela era dona do samba, né? Então, ela ia pro microfone cantar.

*Tii: Ela cantou aqui XX passado, no samba de Amélia.*

Maíça: É cantou. Aí, é ela aí. Agora, é ele que canta.

**Daniela: E tudo esse samba ela aprendeu com pai, com mãe, com...**

Maíça: Com bisavó, com minha bisa, né? Porque... todo XX, é que aqui, negócio de geração, né?

**Daniela: Há muito tempo?**

Maíça: Há muito tempo.

*Tii: No interior, Dani, é muito mais mulher XX samba vai, vai, vai muito XX.*

Maíça: Aqui no interior tem muito samba bonito. Muito mesmo. Samba antigo!

**Daniela: E, quando mainha fala de samba, ela chama de samba? Ela não fala samba de ro...**

Maíça: É samba de roda. É samba de roda.

**Daniela: Sempre foi samba de roda?**

Maíça: Sempre samba de roda.

*Tii: XX é bonito, porque faz aquela roda pra todo mundo sambar.*

Maíça: Sambar. É.

*Tii: Num é todo mundo entrar na roda. É uma roda que faz pra todo mundo sambar.*

Maíça: Porque, agora... todo mundo, nada. Só mulher entra, quatro, cinco. Mas, num é... É uma pessoa só.

**Daniela: Entendi. Beleza. E mainha também fazia samba, compunha, assim, de inventar samba?**

*Tii: Ó quem rezava! Rezava...*

Maíça: Mãe rezava três noites o Santo Antônio.

*Tii: ... o Santo Antônio e, depois da reza, depois da novena, tinha o samba de roda.*

Maíça: O samba de roda.

*Tii: Com mulé, sem homi. Num era, não?*

**Daniela: Ela só cantando, todo mundo cantando...?**

Tii: *E o tocadador tocando.*

Maúça: *É.*

**Daniela: Muito bom, muito bom.**

Tii: *Aí respondendo. (Tii refere-se à música que está tocando).*

**Daniela: Muito bom. Tô satisfeita. Brigada.**

Tii: *XX uma coisa e foi outra, num foi? Gostou, num foi?*

**Daniela: Ô!**

Tii: *O samba veio de XX. De vó, de bisavó, XX. Minha mãe aprendeu samba assim. Ela aprendeu com ela...*

Maúça: *Aprendi com minha mãe.*

Tii: *Os filhos dela é homi, num sabem sambar, não. Mas, os nossos sobrinhos, que é neto de minha mãe, sabe sambar. A bisneta dela samba bem. Cê precisa ver sambando também a bisneta dela! Samba muito bem!*

Maúça: *Eu aprendi a sambar com a minha mãe, porque ela me levava. Eu peque... Eu já mocinha assim. Aí... Fui indo, fui indo, fui indo, aí... Ninguém me ensinou, não. Foi um dom!*

**Daniela: Gostava?**

Maúça: *É o dom! Gosta ou não gosto, é o dom, né? Esse aí foi um dom já de, que eu peguei já da minha mãe, entendeu?*

**Daniela: Que bonito isso!**

Maúça: *É. Já peguei o dom da minha mãe, que minha mãe é sambadeira, já peguei o dom dela. Aí, pronto.*

**Daniela: E o pé vai passando de mãe pra filha...**

Maúça: *Pois é. Meus filhos é homi. Não são... gosta muito, não. Nunca sambaram, não. Eu ia pro samba, mais os... largava eles em casa e ia pro samba e nunca...*

Tii: *E o samba, Dani, hoje, qualquer sam... qualquer tocada é samba. Antigamente, não. Samba mal tocado, ele era parado e era consertado.*

**Daniela: Hum! O dono do samba que mandava parar pra arrumar...?**

Tii: *Tinha dez mulheres sambando, entendeu? Dez mulheres sambando com três pandeiros. Se o samba tivesse cantado e num tivesse certo, mainha parava: “O samba tá errado. Conserte o samba”. Num era? O samba era tocado... Era direito. Era de acordo à cantiga, como era cantiga. Cantiga, no samba, era de acordo o toque XX aí, mãe: “O samba tá errado!”. Mesmo, no Candomblé. Canta pra um orixá e, se cantar errado, eu mesmo num gosto. Tem que cantar e tocar direito. Samba era tocado XX de novo. Então, “qualquer toque é samba”. Não. Antigamente, tinha um toque certo pro samba. É samba, é samba. Esse toque de Geninho, toca aí, ó. Né?*

**Daniela: Ahã. Nessa levada, né?**

Tii: *É. Nessa levada. Pandeiro e viola. Hoje, é que tem timbau, pandeiro, viola e cavaquinho. Tem timbau, tem num sei quê, mas, antigamente, era na mão, Dani. Num era... Era na mão!*

**Maúça: A palma era na mão.**

Tii: *Aí, todas as mulheres tinha uma taubinha pra pegar XX aquele ritmo.*

Maúça: *E a gente aqui, ó. (Maúça demonstra a palma).*

Tii: *É. Era palma.*

Maúça: *Até a palma era pra ser...*

**Daniela: Certinha.**

Maúça: *Certinha. Num é uma lá, outra cá, não. As pessoas, ó (Maúça palmeia novamente).*

Tii: *Samba bom é aquele samba palmeado! Palmeado. É. Samba bonito é quando é palmeado.*

Maúça: *Aqui ó (Maúça continua palmeando no ritmo).*

Tii: *XX. É. Aí ó. Tá vendo?*

**Daniela: Ahã.**

Tii: *Só palmeado que era o samba bom. “Palmeia o samba, palmeia o samba...”. Tinha uma música assim: “Palmeia o samba pra ela/ Palmeia o samba pra ela, Palmeia/ Palmeia o samba pra ela/ Palmeia o samba pra ela/ Palmeia o samba pra ela, Palmeia/ Palmeia o samba pra ela...” (Todas cantam). Aí, palmeava e você entrava sambando e os outros palmeando.*

**Daniela: Na palma?**

Tii: *Na palma da mão.*

**Daniela: Oi, que delícia!**

Tii: *É. Samba é.*

**Daniela: É diferente de ver uma apresentação em palco, que ninguém... Né?**

Maúça: *É.*

Tii: *O verdadeiro samba num, XX. É. Que o dele é só é de homem.*

(Maúça palmeia mais uma vez de acordo com a música do Varre Estrada que está tocando).

**Daniela: Direitinho, né? Dentro do ritmo.**

(Continuam ouvindo o som e a palma de Maúça).

**Daniela: Só pára pra sambar.**

*Tii: É. Só pára pra sambar.*

Maúça: Tem vezes que a gente vai sambar, batendo palma.

*Tii: É.*

**Daniela: Ah! Dá pra sambar, batendo...**

Maúça: Palma.

*Tii: Dá, dá.*

Maúça: Cê tem que prestar atenção aí é o, o ritmo, no samba, num é à música. É o, o timbau e...

*Tii: O samba tem fundamento. O samba teoriza, o samba teoriza.*

**Daniela: Agora, eu fico pensando um dia, né? que, às vezes, quando você vai pra capoeira, candomblé num sei, mas quem canta, canta uma letra, que às vezes você tem que responder de acordo com aquilo que a pessoa falou, né? Sei lá, capoeira fala: “Devagar, devagar...”, que é pra você jogar devagar, pra num bater no outro, pra XX. No samba, tem isso também com a letra ou é o ritmo que manda?**

*Tii: Não, não.*

Maúça: É o ritmo.

*Tii: Samba é de acordo...*

**Daniela: Com o ritmo.**

*Tii: Com o instrumento.*

**Daniela: Pronto. É diferente.**

**(Ouvem o som do Varre Estrada e cantam).**

**Daniela: Ahã. É diferente.**

*Tii: É.*