

## Quem vem lá sou eu: a política do samba de roda em Cachoeira-Bahia

Caio Csermak

**Resumo:** Este artigo analisa a relação entre música e política no contexto de patrimonialização do samba de roda do município de Cachoeira-Bahia, identificando seus efeitos tanto sobre o conteúdo deste gênero coreográfico-musical, como sobre a atuação política de sambadores. Busco relacionar dois conjuntos de questões: o primeiro se relaciona ao conteúdo do samba de roda e identifica quais são os discursos de distintos atores sobre este gênero; o segundo diz respeito aos sujeitos do samba de roda e descreve quais os modos de organização social dos sambadores e como estes se relacionam com outros grupos sociais. A conclusão é que os grupos de samba de roda se tornaram o principal, porém não único, modelo de organização social dos sambadores. Para tanto, apresento dados de etnografia realizada junto aos sambadores de Cachoeira e a revisão bibliográfica de estudos sobre o samba de roda nas áreas da Antropologia Política e Etnomusicologia. **Palavras-chave:** samba de roda; Cachoeira-Bahia; patrimônio cultural imaterial; políticas públicas

**Abstract:** This paper analyses the relation between music and politics of samba de roda from Cachoeira-Bahia registration process as an intangible cultural heritage, identifying its effects over the contents of this choreographic-musical genre and over the sambadores political performance. I search for the relations between two sets of questions: the first one is related to the samba de roda contents and identify the speeches of different social actors about it; the second one tells us about the samba de roda actors and describes the sambadores models of organization and how they relate with other social groups. The conclusion is that the samba de roda artistic groups became the main, but not the only model of sambadores social organization. I present, at this paper, data collected through an ethnography accomplished with sambadores from Cachoeira and the samba de roda literature review at Political Anthropology and Ethnomusicology. **Key words:** samba de roda; Cachoeira-Bahia; intangible cultural heritage; public policies

### Introdução: o samba de roda no Recôncavo Baiano

*Cachoeira, foi de Luanda que entendi sua ancestralidade*

*Mateus Aleluia*

O samba de roda do Recôncavo Baiano foi um dos primeiros bens a ser registrado como patrimônio cultural imaterial no Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, tendo sido inscrito no Livro de Registro das

Formas de Expressão em 2004, sendo logo depois lançado candidato do país à III Proclamação de Obras-Primas do Patrimônio Imaterial da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura - UNESCO, na qual sagrou-se agraciado pelo título no dia 25 de novembro de 2005, data que tornou-se, a partir de então, o dia do samba de roda. Carlos Sandroni (2010) afirma que o registro do samba de roda do Recôncavo Baiano foi capitaneado pelo Ministério da Cultura - MinC: o então ministro Gilberto Gil queria que o “samba brasileiro” fosse candidato ao concurso da UNESCO, possibilidade deixada de lado pelos técnicos do próprio ministério devido ao entendimento de que a UNESCO exigia que os candidatos estivessem necessariamente radicados em comunidades ou etnias geograficamente bem delimitadas e ameaçados pela crescente mercantilização da cultura. A escolha, então, deslocou-se para o samba de roda do Recôncavo Baiano, que segundo os técnicos do IPHAN apresentava tais características e, enquanto gênero musical, estava na genealogia do samba brasileiro (Sandroni, 2010).

O processo de pesquisa para a elaboração do inventário<sup>1</sup> do samba de roda do Recôncavo Baiano iniciou-se em 2004, levado a cabo por uma equipe de técnicos contratados pelo IPHAN e coordenados por Carlos Sandroni. A equipe delimitou sua pesquisa a 21 municípios do Recôncavo Baiano e a 33 localidades (IPHAN, 2006). Em uma primeira fase buscou-se cobrir o maior número possível de localidades para, em um segundo momento, concentrar-se com maior profundidade na pesquisa em um número restrito de grupos (IPHAN, 2006). O samba de roda na Bahia, no entanto, não se restringe apenas à região do Recôncavo Baiano. Houve a escolha do IPHAN de delimitar a pesquisa a esta região devido a sua importância para a formação política, social e econômica do estado da Bahia (IPHAN, 2006). Outro fator apontado pelo dossiê (IPHAN, 2006) é que pela predominância da população negra e devido a intensa migração populacional entre as cidades do Recôncavo, torna-se possível encontrar certa unidade cultural na região

Em termos gerais, o samba de roda pode ser definido como uma expressão musical-coreográfica afro-brasileira na qual uma roda de dança executada principalmente – porém não exclusivamente - por mulheres é acompanhada por canto,

<sup>1</sup> Vale ressaltar que no caso do inventário do samba de roda do Recôncavo Baiano a metodologia oficial do Inventário Nacional de Referências Culturais não foi usada, sendo que a equipe de pesquisa desenvolveu metodologia própria (IPHAN, 2006).

percussão e cordas, sendo que a parte musical é de responsabilidade majoritariamente masculina. A roda forma um grande círculo de pessoas no centro do qual uma ou duas delas sambam, deixando os seus postos apenas com a entrada de mais uma ou duas pessoas no centro desta roda, tendo como gesto de troca a *umbigada* - uma simulação de toque ventral entre ambas. As pessoas que formam o círculo esperam a sua vez de entrar no centro da roda batendo palmas e respondendo aos versos do *puxador*<sup>2</sup> do samba. Em certas ocasiões, é possível que várias pessoas entrem na roda ao mesmo tempo, em especial na parte final das apresentações. O passo de dança mais comum no samba é o *miudinho*, uma movimentação leve e contínua dos pés próximos ao chão, dando a impressão visual de que o dançarino flutua.

O samba de roda apresenta diversos subgêneros que se dividem em dois grupos principais: o samba chula e o samba corrido. O samba chula apresenta uma estrofe com até quatro versos entoada por uma parilha de homens seguida de uma resposta – o relativo – mais curta cantada por outra parilha e apenas após o fim do canto é que se inicia a dança (Döring, 2002). Tem como característica marcante o protagonismo da viola e por isso é também conhecido como samba de viola (Graeff, 2015; Waddey, 1980; 1981). Já o samba corrido apresenta versos curtos cantados por uma só pessoa e respondidos em coro, sendo que canto e dança podem ocorrer ao mesmo tempo (Graeff, 2015; Leal do Carmo, 2009). O samba corrido tem, em geral, um andamento mais acelerado que o samba chula e a instrumentação entre ambos é similar, variando, em alguns casos, as funções dos instrumentos. Há ainda o *barravento*, uma variação do samba de roda cuja característica principal é a realização de uma ponte instrumental

---

<sup>2</sup> Em Cachoeira a categoria *puxador* se refere aos cantores dos versos do samba corrido, ou seja, aqueles que fazem a voz principal que será respondida pelo coro. Esta categoria é sinônimo de outro termo utilizado para denominar a mesma função: *gritador*. Ainda que eu não tenha recebido esta informação de nenhum sujeito de pesquisa, creio que é possível inferir que o termo *gritador* tenha se originado no período anterior à chegada da microfonação no samba de roda. Hoje, seja em um palco para uma plateia de milhares de pessoas, seja no quintal de casa ou ainda nos ensaios dos grupos artísticos, a microfonação das vozes e amplificação dos instrumentos – especialmente os de corda -, é quase que uma regra. No entanto, antes da utilização massiva dos microfones, os sambadores tinham que cantar sem microfone, com as suas vozes competindo acusticamente com os instrumentos de corda e percussão. De modo muito semelhante aos ogãs de toque no Candomblé, os *gritadores* de samba tinham que se fazer ouvir em relação aos outros instrumentos dispondo apenas de sua voz. Para tanto, se utilizavam de técnicas de projeção vocal que assemelhavam o canto ao grito e, talvez daí, tenha surgido o termo *gritador* de samba. Nina Graeff (2015) nos dá uma pista deste processo ao analisar os espectrogramas dos cantos de sambadores idosos e jovens de Santo Amaro da Purificação, notando as modificações de técnica vocal entre uma e outra geração, intervalo que coincide, justamente, com a introdução massiva do microfone nos grupos artísticos de samba de roda.

pelos instrumentos de corda que podem fazer as vezes de introdução ou de interlúdio entre os versos cantados. No barravento, a dança é interdita enquanto se cantam os versos, sendo liberada apenas na parte instrumental da música, que muitas vezes se alonga por alguns minutos entre os versos.

Ainda que para Zamith (1995) o barravento formasse um subgênero específico de samba de roda nos anos 1990, Graeff (2015: 57) afirma que atualmente o samba corrido e o barravento fundiram-se musicalmente. No entanto, o barravento ainda é executado em Cachoeira de modo separado ao samba corrido e geralmente ao fim das apresentações, apresentando uma cadência mais lenta que o samba corrido e demandando atenção dos participantes da roda para que respeitem as regras e dançam apenas nos momentos permitidos. Assim, minha experiência de campo permite afirmar que mesmo que samba corrido e barravento sejam executados pelos mesmos grupos de samba de roda em Cachoeira, estes não se fundiram musicalmente, sendo que a diferenciação entre ambos marca um conflito geracional entre os sambadores: o barravento é considerado um tipo de samba apreciado pelos mais velhos, ao passo que o corrido é preferido pelos mais jovens.

Há uma extensa produção acadêmica sobre o samba de roda do Recôncavo Baiano em várias áreas do conhecimento. Atenho-me neste artigo, contudo, à produção acadêmica de dois campos: a Antropologia Social e a Etnomusicologia. Nos estudos de Antropologia Social cabe destaque aos seguintes trabalhos: Bandeira de Alencar (2010) - a partir de um lugar de fala tanto de pesquisadora como de gestora do IPHAN - descreve o modo como sambadores passaram a se relacionar com o Estado no processo de execução das políticas de patrimônio, dando especial atenção para as políticas de salvaguarda e para os conflitos e negociações entre sambadores e IPHAN. Bandeira de Alencar (2010) também descreve conflitos internos do IPHAN quanto a execução das políticas de patrimônio; por fim, Breno Trindade da Silva (2014) busca analisar as estratégias dos sambadores para se apropriarem das ações de salvaguarda para o samba de roda, dando especial atenção para a ação da Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia – ASSEBA.

Já no campo da Etnomusicologia há uma produção mais ampla que na Antropologia Social. No período anterior às políticas de patrimonialização cabe destaque aos seguintes trabalhos: Ralph Waddey (1980; 1981) escreve no começo dos

anos 1980 os primeiros estudos de Etnomusicologia baseados em pesquisa de campo com os sambadores. Preocupado, essencialmente, com o papel da viola no samba chula, Waddey acaba por fazer a primeira descrição sistemática das estruturas musicais do samba de roda; já Tiago Oliveira Pinto (1991) publica na Alemanha no começo dos anos 1990 o resultado de sua pesquisa de campo com sambadores do Recôncavo Baiano, especialmente da cidade de Santo Amaro. Oliveira Pinto (1991) isola de outros gêneros musicais da região o samba de roda, a capoeira e o Candomblé, afirmando que é no triângulo profano-jogo-sagrado que se dá a identificação cultural da população do Recôncavo Baiano. Mais que isso, Oliveira Pinto (1991) descreve e compara as estruturas musicais dos três gêneros musicais, relacionando-os, ainda, à música centro-africana e traçando paralelos entre eles, encontrando sobrevivências musicais centro-africanas no Brasil e estruturas musicais comuns ao samba de roda e às músicas da capoeira Angola e do Candomblé – especialmente os de Caboclo e de nação Congo-Angola.

Ainda nos anos 1990, Rosa Maria Zamith (1995) descreve os aspectos musicais samba de roda das cidades de Cachoeira, São Felix e Muritiba a partir de dados colhidos em pesquisa de campo de 1992. Já na época interessada pela questão da profissionalização dos grupos do samba de roda, Zamith (1995) afirma que os sambadores transpõem traços de uma expressão cultural para outra, aproximando o religioso do secular, o doméstico do comunitário e o amador do profissional; em um estudo dos anos 2000 e ainda anterior ao registro do samba de roda, Katharina Doring (2002) analisa como o grupo musical Sembagota de Salvador - um grupo “não-tradicional” de samba de roda - atualiza as estruturas musicais do samba de roda. Inseridos em um contexto profissional de produção cultural e oriundos de terreiros de Candomblé e grupos de capoeira, os integrantes do Sembagota elaboravam um discurso musical novo que, no entanto, buscava reverenciar as estruturas musicais do samba de roda entendido então por eles como tradicional; por fim, Francisca Helena Marques (2003) descreve em sua dissertação de mestrado a trajetória de sambadores de Cachoeira e as estruturas musicais do samba de roda da cidade.

Já a partir dos anos 2000 e posterior às políticas de patrimonialização, surgem novos estudos de Etnomusicologia sobre o samba de roda: Francisca Helena Marques (2008) discute em sua tese de doutorado a questão do samba de roda como parte da

performance ritual e musical durante a Festa da Boa Morte e Glória; Cássio Nobre (2008) descreve a presença da viola no samba de roda, especialmente no samba chula, preocupando-se em traçar um panorama mais amplo deste instrumento na música e na história social brasileira, traçando contrapontos entre os modos de tocar viola no samba de roda e em outros gêneros musicais, afirmando, assim, as heranças centro-africanas nas técnicas e funções da viola no samba de roda; Leal do Carmo (2009), por sua vez, oferece uma análise dos impactos das políticas de salvaguarda do samba de roda na performance e organização de quatro grupos de samba de roda do Recôncavo Baiano, dando especial atenção ao processo de profissionalização destes; em um estudo mais recente, Nina Graeff (2015) apresenta um panorama da execução das políticas de salvaguarda do samba de roda para descrever de modo aprofundado as estruturas musicais do samba de roda, aprofundando-se na análise dos princípios rítmicos da percussão do samba de roda, assim como das estruturas rítmicas não percussivas, especialmente aquelas executadas pela viola; finalmente, na publicação mais recente sobre o tema, Katharina Döring (2016) apresenta um panorama do samba chula no Recôncavo Baiano, buscando compreender como este se insere em na história de longo prazo da região e apresentando breves biografias dos principais mestres do gênero.

Quando tomados em conjunto, os trabalhos acadêmicos acima citados abordam um universo comum de perguntas sobre as quais eu também me debruço neste artigo. Creio que estas questões podem ser divididas em dois grupos: o primeiro diz respeito ao conteúdo do samba de roda e compreende as seguintes questões: quais são os discursos – verbais e musicais - sobre o samba de roda de distintos atores, como sambadores e acadêmicos? Quais são as estruturas musicais e instrumentação dos vários subgêneros do samba de roda e como ocorrem mudanças nestas categorias a partir da interação de sambadores com as políticas públicas e com o mercado cultural? Já o segundo grupo diz respeito aos sujeitos do samba de roda, ou seja, aos sambadores: como se organizam socialmente sambadores em grupos artísticos, associações e outros grupos sociais? Como os sambadores se relacionam com outros contextos culturais e religiosos do Recôncavo Baiano, como o Candomblé e a capoeira? Quais são as principais atividades e impactos das políticas culturais para os sambadores, especialmente as de registro e salvaguarda do patrimônio cultural imaterial?

Os trabalhos aqui citados nos dão respostas valiosas para estas questões. Busco, com minha pesquisa, contribuir para a literatura apresentada buscando um recorte um pouco mais estrito do que a maioria dos trabalhos apresentados e em consonância com a pesquisa de Francisca Helena Marques (2003, 2008): restringir meu escopo de pesquisa de campo ao município de Cachoeira, Bahia, e aos sambadores e grupos artísticos de samba de roda desta cidade. Para tanto, proponho a investigação de dois problemas. O primeiro diz respeito a relação entre conteúdo e sujeitos e busca investigar como o samba de roda e os sambadores podem ser abordados como dimensões que se constituem mutuamente. Por isso, cabe perguntar: como se organizam os sambadores para o fazer musical do samba de roda e quais são as formas de organização social aí criadas? Quais são as consequências deste processo para o fazer musical e para a atuação política dos sambadores? Por sua vez, o segundo problema busca compreender o samba de roda e a atuação dos sambadores no contexto dos outros fazeres musicais e formas de organização social do município de Cachoeira. Por isso, cabe questionar: como o fazer musical dos sambadores se relaciona com o universo amplo da vida social de Cachoeira? Os dados usados neste artigo, portanto, combinam pesquisa bibliográfica e etnografia realizada no município de Cachoeira ao longo dos anos de 2015 e 2016.

### **O universo cultural de Cachoeira**

A escolha de restringir esta análise ao município de Cachoeira se dá pela conjunção aí de políticas públicas, grupos artísticos, comunidades tradicionais, eventos e manifestações culturais que de diferentes maneiras se relacionam com o samba de roda e com os sambadores. Além do samba de roda, o município de Cachoeira possui outros bens materiais e imateriais patrimonializados, quais sejam: um conjunto arquitetônico colonial de 670 edificações tombado pelo IPHAN no projeto Monumenta em 1971<sup>3</sup>, a Festa da Boa Morte e Glória registrada como patrimônio cultural imaterial do estado da Bahia inscrito no Livro de Registro Especial de Eventos e Celebrações pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural – IPAC<sup>4</sup>; e terreiros de Candomblé

---

<sup>3</sup> Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/112>. Acesso em 18 mai 2016.

<sup>4</sup> Disponível em <http://www.ipac.ba.gov.br/festa-da-boa-morte>. Acesso 13 mai 2016.

tombados pelo IPHAN<sup>5</sup> e pelo IPAC<sup>6</sup>, além da intenção de tombamento de outros terreiros no âmbito municipal. Ademais, alguns dos terreiros de Candomblé mais antigos da Bahia encontram-se na cidade e a estimativa da Prefeitura Municipal é a existência 80 casas religiosas de matriz africana no município<sup>7</sup>, que se dividem entre as nações nagô, nagô-vodum, jeje-mahi e angola (IPAC, 2015). A cidade possui uma profícua produção de outros gêneros musicais, como a esmola cantada, o *reggae* – cujos principais expoentes são Sine Calmon, Edson Gomes e Os Remanescentes do Paraguaçu -, as bandas filarmônicas de sopro e percussão – como a Lyra Ceciliana e a Minerva Cachoeirana – e ainda uma série de grupos musicais de outros gêneros, como forró, arrocha e pagode baiano. Além disso, o município possui 16 comunidades quilombolas localizadas em sua extensa área rural.

Desde 2006, Cachoeira abriga um dos *campi* da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB com a oferta de vários cursos, como Cinema, Ciências Sociais, Artes Visuais, Museologia e História, trazendo para a cidade estudantes de vários estados do país, assim como também abrindo a possibilidade de ingresso no ensino superior público para os cachoeiranos em sua própria cidade. O município é o principal polo turístico do Recôncavo Baiano, atraindo visitantes interessados não apenas em seu conjunto arquitetônico, mas também em sua riqueza cultural e religiosa, gerando um turismo étnico na cidade (Vatin, 2008), como, por exemplo, a visita periódica de militantes de movimentos negros estadunidenses à Festa da Boa Morte e Glória e à Rota da Liberdade, percurso de turismo de base comunitária pelas comunidades quilombolas da cidade localizadas no vale e bacia do Iguape.

---

5 Trata-se do terreiro de nação Jeje-Mahi Zoogodo Gbogun Male Séjáhunde, conhecido como Roça do Ventura. Fundado em 1858 é considerado um dos terreiros mais antigos da Bahia. Foi tombado pelo IPHAN em 04 de dezembro de 2014. Disponível em <http://www2.cultura.ba.gov.br/2014/12/05/aprovado-tombamento-de-terreiro-roca-do-ventura-de-cachoeira-ba/>. Acesso 02 mai 2016.

6 Os terreiros tombados pelo IPAC no Livro do Registro Especial dos Espaços Destinados a Práticas Culturais e Coletivas em Cachoeira são: `Aganjú Didé´ (conhecido como `Ici Mimó´), `Viva Deus´, `Lobanekum´, `Lobanekum Filha´, `Ogodó Dey´, `Ilê Axé Itaylé´, `Humpame Ayono Huntóloji´ e `Dendezeiro Incossi Mukumbi´. Disponível em <http://www.ipac.ba.gov.br/livro-do-registro-especial-dos-espacos-destinados-a-praticas-culturais-e-coletivas>, acesso em 16 mai 2016.

7 Estimativa do prefeito de Cachoeira, José Pereira, dada em entrevista ao site Voz da Bahia. Disponível em [http://www.vozdabahia.com.br/index/blog/id-198068/\\_em\\_cachoeira\\_todo\\_mundo\\_tem\\_um\\_pe\\_no\\_terreiro\\_\\_\\_diz\\_prefeito\\_sobre\\_candomble](http://www.vozdabahia.com.br/index/blog/id-198068/_em_cachoeira_todo_mundo_tem_um_pe_no_terreiro___diz_prefeito_sobre_candomble). Acesso em 20 mai 2016.

Por fim, a cidade possui uma extensa agenda de eventos culturais e festas públicas, que têm origem tanto nas tradições culturais e religiosas na cidade, como na efervescência criada pela presença da UFRB na cidade, o que deu vazão à realização de atividades ligadas aos cursos oferecidos na universidade, especialmente os de Cinema e Artes Visuais. Dentre os principais eventos e festas públicas de frequência anual de Cachoeira cabe destacar: a Festa de Yemanjá, realizada no domingo posterior ao dia 02 de fevereiro; a Festa da Boa Morte e Glória, cuja parte pública é realizada a partir do dia 14 de agosto e que ocorre desde o século XIX (Marques, 2008); a Festa de Nossa Senhora D’Ajuda, realizada ao longo dos meses de outubro e novembro em datas móveis e que ocorre desde o século XIX<sup>8</sup>; o FÉSAMBA – Festival de Samba de Roda do Recôncavo Baiano, sem data fixa e realizado desde 2015; a Festa Internacional Literária da Bahia – FLICA, sem data fixa e realizada desde 2011; e o Festival de Documentários de Cachoeira – Cachoeira Doc, realizado em setembro desde 2010.

### **Samba de roda: política e música**

José Reginaldo Gonçalves dos Santos (2012) aponta para uma crescente expansão da categoria patrimônio nas últimas décadas, como é o caso da criação da categoria específica de patrimônio cultural imaterial. O autor (Gonçalves dos Santos, 2012) afirma ainda que os patrimônios culturais estão deixando de se configurar como um consenso que reflete uma concepção oficial de identidade nacional para se exibirem como fragmentários e transnacionais, tornando-se um *locus* de disputa política entre diversos grupos sociais e uma forma específica de inventar a cultura. Neste sentido, a execução das políticas de patrimônio produz efeitos tanto nas relações internas quanto externas dos grupos sociais reificados como detentores de saber pelo IPHAN, permitindo o trânsito entre os regimes intra e inter-grupal, ou ainda entre cultura e “cultura” nos termos propostos por Carneiro da Cunha (2009; 2012). No âmbito interno, tais políticas produzem efeitos sobre a cultura, podendo potencializar conflitos ou aumentar o prestígio de uma categoria de conhecimento em relação a outras, assim como privilegiar certas formas de organização social. No âmbito externo, tais políticas incidem no regime da “cultura” e influem no modo como tais sujeitos coletivos

---

<sup>8</sup> A Festa de Nossa Senhora D’Ajuda já teve o seu registro como patrimônio cultural do estado da Bahia inscrito no Livro do Registro Especial de Eventos e Celebrações pedido pelo IPAC. O Dossiê de Registro já foi elaborado e espera a aprovação.

produzem discursos e práticas sobre si para si e para os outros, especialmente para o Estado e as instituições que levam a cabo os processos de inventário, registro e salvaguarda dos bens imateriais<sup>9</sup>. É possível observar em diferentes processos de patrimonialização de bens imateriais tanto a passagem do registro da cultura para a “cultura”<sup>10</sup>, como a passagem do registro da “cultura” para a cultura<sup>11</sup>.

Como, então, pensar os efeitos da execução de políticas de registro e salvaguarda do patrimônio cultural imaterial para uma expressão artística cujo elemento central é a música associada a dança e que transita em espaços tão variados como um evento religioso, uma festa familiar e o palco de um teatro? Os sujeitos detentores de saber de tais expressões artísticas, em geral, acessam outras políticas culturais nos âmbitos federal, estadual e municipal, assim como também se inserem em um circuito comercial de produção cultural que inclui festas públicas, festivais, instituições culturais e casas de espetáculo. Além disso, tais sujeitos muitas vezes circulam por diversos contextos culturais e políticos. A questão central aqui é que sambadores circulam por todos estes espaços através da música. É por que fazem música que os sambadores transitam e é por fazer samba de roda que a sua presença em espaços políticos pode ser feita a partir da mobilização da categoria samba de roda – agora patrimonializada. Por isso, o acesso de sambadores a este conjunto mais amplo de políticas e a sua circulação por espaços de decisão e negociação política, assim como o seu trânsito por diversos eventos e espaços de fruição artística, podem gerar efeitos nas formas como estes fazem política e música. Por isso, as fronteiras entre cultura e política são fluídas nos espaços pelos quais circulam os sambadores – embora apresentem regimes discursivos distintos enquanto categorias analíticas.

Ao falar de política, portanto, meu âmbito de análise apresenta um espectro mais amplo do que espaços e processos institucionalmente classificados como políticos.

---

9 Geraldo Andrello (2012), ao descrever a patrimonialização da Cachoeira do Iauaretê no alto rio Negro, afirma que a execução das políticas de salvaguarda ativou potencialmente processos de diferenciação entre grupos sociais, gerando tanto novos eventos públicos voltados para a “cultura”, como a retomada no âmbito interno da cultura de antigas práticas.

10 Como no caso descrito por Gallois (2012) no qual os Wajãpi mais velhos recusam a escrita e seguem defendendo um regime de restrição e autoridade sobre saberes entram em conflito com jovens que passaram a adotar o discurso do PCI, escrevendo materiais didáticos de educação indígena e afirmando que a Arte Kusiwa pertence a todos os Wajãpi.

11 Como no caso descrito por Martini (2012) da devolução de objetos sagrados tariano e tukano que haviam sido levados pelos missionários salesianos para o Museu do Índio em Manaus há mais de setenta anos como resultado de uma ação de salvaguarda do INRC da Cachoeira de Iauaretê.

Inspirado no trabalho de Marcio Goldman (2000, p.311), creio que a análise antropológica, em lugar de limitar-se a compreender a política como um processo ou domínio específico definido objetivamente de fora, deve investigar fenômenos relacionados àquilo que do ponto de vista nativo é considerado político. Alinho-me à afirmação de Goldman (2000) de que o privilégio etnográfico é atingir a dimensão subjetiva da política, aquela em que não indagamos por regras, mas sim por práticas, por funcionamentos em lugar de funções. Outra inspiração vem de José Carlos Gomes dos Anjos (2006), que afirma existir um nomadismo das formas de organização social afro-brasileiras que fazem com que as identidades tendam a se sobrepor e se dissolver para, momentaneamente, reconstituir-se mais a frente. Esta fluidez das formas de organização social faz com que Gomes dos Anjos (2006) aponte para a existência de um nomadismo das formas afro-brasileiras que permite que a organização política seja feita sem os riscos de asfixia burocratizante por uma fixação mecânica na identidade de um grupo ou mesmo por uma predominância das categorias estatais.

Goldman (2006) afirma que é necessário encarar as práticas discursivas e não-discursivas nativas sobre os processos políticos dominantes como verdadeiras teorias políticas. Para o autor, uma das tarefas da Antropologia Política seria apreender estas conceptualizações nativas em ato, no contexto em que aparecem, devolvendo a política a sua quotidianidade e diluindo as instituições nas práticas e discursos mundanos que as constituem. Já Lima e Goldman (2003) afirmam que foi a partir de Max Gluckman e Edmund Leach que a Antropologia passou a encarar a política através de uma perspectiva sincrônica e sistêmica, diluindo o poder no sistema segmentar de linhagens, descentrando-o do Estado e atribuindo-o a qualquer relação social. Foi Pierre Clastres (2003), no entanto, quem operou um novo deslocamento na Antropologia Política, alargando o conceito de política e abrindo caminho para pensá-lo não apenas para além de sua centralização em uma instituição em separado da sociedade – o Estado -, mas também sem uma identificação obrigatória entre chefia e poder no mundo ameríndio (Lima&Goldman, 2003; Perrone-Moisés, 2015). Com isso, a Antropologia Política pôde se abstrair da tarefa de buscar o Estado por toda parte, fosse como uma entidade centralizada ou uma instituição diluída nas relações sociais. Por isso, ao perseguir os efeitos sociais da execução de uma política pública, minha intenção não é buscar a sobrevida de categorias estatais ou antropológicas – como patrimônio cultural imaterial

– nas práticas e discursos nativos. Ao pensar tais categorias como de *ida y vuelta* (Carneiro da Cunha, 2009), o objetivo é tentar compreender neste trânsito o que o samba de roda e os sambadores podem nos dizer sobre política e música.

Inspirada na obra de Clastres, Perrone-Moisés apresenta um esforço para compreender o que seria a política à moda dos povos nativos da América, encontrando no eixo festa-guerra as duas matrizes relacionais pelas quais se baliza a filosofia política ameríndia. A festa, contudo, é aquilo que os indígenas consideram festa: tanto quanto a guerra, esta se apresenta como um fenômeno de múltiplas acepções, no qual se imbricam os âmbitos religioso, político, jurídico e econômico. A análise da autora para a festa indígena pode ser trasladada ao samba de roda: enquanto um fenômeno que baliza o pensamento e a ação política em Cachoeira, o samba de roda é um evento no qual diversos âmbitos da vida no Recôncavo Baiano se encontram. O samba de roda é música. Ou melhor, aquilo que os sambadores entendem por música. Não há samba de roda, por exemplo, se há um som mecânico executando CDs de grupos de samba de roda. O samba é sempre um evento, ainda que de formato amplamente variável. Por isso, não é exagero dizer que o samba de roda costura música, política, relações de reciprocidade, dança e religiosidade em um só fenômeno. Por conta disso, o samba de roda é um espaço privilegiado não apenas para compreender a política enquanto uma categoria diluída nas relações sociais, mas também para identificar práticas e discursos que geram uma teoria nativa tanto sobre a música, como sobre a própria política.

Os sambadores fazem política enquanto – ou até como – fazem música, em acordo com a afirmação de Blacking (2007) de que a música não é apenas reflexiva, porém também gerativa. Por isso, abordo o trânsito de sambadores por espaços em que fazem música como eventos que dizem respeito à Antropologia Política ao mesmo tempo em que abrem espaço para a análise etnomusicológica, buscando compreender a música como um processo antes que um produto (Oliveira Pinto, 2001). De modo análogo à proposta de Antropologia Política de Marcio Goldman (2000) apontada acima, compreendo a música como um domínio específico interconectado a outros domínios da vida social, tomando a Etnomusicologia como a investigação do que sob o ponto de vista nativo é considerado musical, o que implica que a análise musical prescindir de categorias objetivas universais e deve ser analisada a partir de categorias êmicas (Oliveira Pinto, 2001; Blacking, 2007; Menezes Bastos, 2014). A

Etnomusicologia, como aponta Blacking (2007: 206), mais do que descobrir novas estruturas musicais, deve se preocupar com a “(...) expansão do saber acerca das possíveis conceitualizações das músicas e da *performance* musical.”. Responsável por estudos clássicos da Etnomusicologia, Merriam (1969) estabelece o dilema etnomusicológico: a música seria constituída por dois planos de abordagem, o dos sons-música e o do comportamento-cultura. Para o primeiro se tem uma análise musicológica da forma e para o segundo uma análise antropológica da cultura, sendo que o plano da forma é determinado pelo da cultura (Merriam, 1969). Por sua vez, Rafael José de Menezes Bastos (2014) afirma que tal postura, comum a maior parte dos estudos clássicos sobre música não-ocidental, gerou tanto *Antropologia sem música* como uma *Musicologia sem homem*.

O autor, então, propõe uma solução para este dilema que não reduza a expressão da música – o som – ao seu contexto – o comportamento. Menezes Bastos (2014) apresenta o projeto de uma semântica musical que recomponha a integralidade da música como linguagem, o que a sua condenação ao contexto lhe extirpou: a música, neste sentido, é social não apenas pelo seu contexto, mas também por sua forma. Em um trabalho que também busca aproximar a teoria antropológica da Etnomusicologia, José Jorge de Carvalho e Rita Segato (1994) criticam a permanência de uma perspectiva teórica que se sustenta na vinculação não problematizada dos estilos musicais a identidades sociais e territórios, gerando um mascaramento dos processos de criação e recepção dos estilos musicais. Carvalho&Segato (1994: 7) afirmam que a produção musical não responde a processos que ocorrem em isolamento ao campo extramusical, mas que há “(...) possibilidades e limites que dizem respeito exclusivamente à estrutura da própria música”. É necessário, portanto, pensar a música não apenas como uma expressão artística que gera efeitos sobre um contexto social que a determina, mas sim como uma linguagem cuja forma é indissociável de modos de organização social e de atuação política.

### **A patrimonialização do samba de roda**

Um dos principais resultados das políticas de salvaguarda do samba de roda foi a criação da Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia - ASSEBA, que foi fundada em 2005 durante o III Encontro de Sambadores, promovido pelo

IPHAN em Santo Amaro da Purificação. A 1ª Coordenação Geral da ASSEBA foi toda formada por lideranças do samba de roda que já possuíam experiência com produção cultural, apresentações em palco e políticas públicas (Bandeira de Alencar, 2010). Outra ação importante foi a criação e instalação de uma instituição cultural - a Casa de Samba -, que passou a servir de centro de referência para o samba de roda da região. A escolha do local para a instalação da Casa do Samba, contudo, gerou um conflito entre sambadores e IPHAN. Sandroni (2010) afirma que a maioria dos sambadores tinha o desejo de ver a instituição fora das duas cidades que dominam politicamente e economicamente a região, Cachoeira e Santo Amaro. A solução, então, veio com a cessão pela prefeitura de São Félix do antigo edifício da estação ferroviária da cidade. Neste interim houve uma troca na presidência do IPHAN, com o cargo passando de Antonio Augusto Arantes para Luiz Fernando de Almeida, o que, segundo Bandeira de Alencar (2010), mudou os rumos desta negociação. Assim, a postura do IPHAN passou a ser instalar a Casa do Samba em Santo Amaro, cidade para a qual a instituição já possuía recursos destinados para a reforma de um dos principais prédios históricos da cidade, o Solar Subaé, um suntuoso palacete do século XIX. Tendo em vista que teriam um imóvel já reformado, os sambadores acabaram por aceitar a oferta do IPHAN, mesmo que a contragosto. Sandroni (2010) e Bandeira de Alencar (2010) concordam em afirmar que tal episódio gerou um conflito entre os sambadores e o IPHAN e passou a estabelecer uma relação de constante desconfiança deles para com a instituição, assim como uma busca por autonomia dos sambadores frente ao poder público.

Atualmente, o Plano de Salvaguarda do Samba de Roda conta com cerca de dez anos de execução e entre seus principais logros estão uma maior capacidade organizacional dos grupos de samba de roda e a retomada da construção e ensino da viola machete, cuja técnica de *luthieria* havia desaparecido e foi recuperada a partir das machetes guardadas por Zé da Lelinha, mestre da execução do instrumento, falecido em 2008 (Leal do Carmo, 2009). Como um modo de potencializar recursos para a execução do Plano de Salvaguarda do Samba de Roda, foi aprovada, em 2007, a criação do Pontão de Cultura do Samba de Roda. No entanto, mais do que um poder representativo de uma associação regional, o processo de patrimonialização e a criação da ASSEBA fomentaram o surgimento de uma série de outras instituições ligadas ao samba de roda, e que vão desde grupos artísticos até centros de memória e associações. Tal processo de

institucionalização e a conseqüente visibilidade dada pelo processo de patrimonialização também geraram uma maior inserção do samba de roda no circuito turístico e de eventos culturais do estado da Bahia, além de promover uma circulação cada vez maior dos grupos de samba de roda por palcos e festivais de música do Brasil e do exterior, como nos casos do Projeto Sonora Brasil do Sesc e do Festival Womex, uma das principais feiras de negócios de música do mundo<sup>12</sup>.

A organização social do samba de roda em grupos artísticos com nome, figurino, formação fixa e com a realização de ensaios foi impulsionada pelo processo de patrimonialização e pelo acesso cada vez maior aos circuitos comerciais de produção musical e de espetáculos (Graeff&Oliveira Pinto, 2007; Graeff, 2015). Hoje há cerca de 180 grupos de samba de roda filiados à ASSEBA e Graeff (2015) afirma que a maioria destes grupos surgiu a partir de 2006, ou seja, no bojo do processo de patrimonialização. Oliveira Pinto (2009) entende que a ideia de grupo ou conjunto de samba de roda tal qual existe hoje não era concebida como tal nos anos 1980, sendo que a formação espontânea dos músicos levava a uma constante recomposição do grupo. Já Wadley (1980; 1981) afirma que o samba de roda era, essencialmente, um evento doméstico que poderia acontecer em ocasiões especiais, direta ou indiretamente religiosas. A formação de grupos artísticos, no entanto, não tem como causa única a patrimonialização do samba de roda, embora tenha se intensificado a partir desta, como veremos mais a seguir para o caso de Cachoeira. Graeff (2015) aponta que uma das principais causas deste processo são as novas condições profissionais que se criaram para os sambadores a partir dos anos 1990 com a ascensão da indústria cultural do pagode baiano e com a presença cada vez maior de pesquisadores e produtores culturais que passaram a mediar a entrada dos grupos de samba de roda em projetos e instituições culturais (Leme, 2001). A ASSEBA, quando criada, já encontrou este cenário razoavelmente estabelecido e alguns de seus membros já possuíam experiência com projetos culturais e com as questões técnicas de execuções musicais em palco.

Esta organização social do samba de roda em grupos artísticos tem, portanto, conseqüências para a própria forma musical do samba de roda, com a amplificação dos instrumentos e com a inserção de novos instrumentos, como o surdo, o cavaquinho e,

---

<sup>12</sup>No projeto Sonora Brasil houve a circulação do grupo Filhos da Pitangueira e o grupo escolhido para o festival Womex foi o Samba Chula de São Braz, atual Samba Chula João do Boi, de Santo Amaro da Purificação-BA.

eventualmente, o baixo elétrico, ao passo que outros instrumentos perdem relevância, como o prato-e-faca e o agogô (Graeff, 2015). Não é apenas no formato dos grupos e na projeção sonora da música que tal processo opera mudanças, mas também nas próprias estruturas musicais do samba de roda. A formação fixa, o tempo de apresentação pré-determinado e a realização de ensaios geram uma redução do repertório dos grupos, assim como diminuem as possibilidades de improviso. Por sua vez, Graeff&Oliveira Pinto (2007) fazem um estudo comparativo do uso da viola machete no samba chula em dois momentos – anos 1980 e anos 2010 -, chegando à conclusão de que alguns dos elementos específicos que conectavam o samba de roda às tradições musicais centro-africanas estão desaparecendo ou sendo readaptados.

### **O samba de roda em Cachoeira: organização social**

Estão em atividade nove grupos artísticos de samba de roda em Cachoeira, quais sejam: o Suerdieck/Dona Dalva (centro); o Esmola Cantada da Santa Cruz da Ladeira da Cadeia (bairro da Ladeira da Cadeia); o Filhos do Caquende (bairro do Caquende); o Filhos da Barragem (bairro da Lagoa Encantada); o Resgate do Samba (bairro do Ponto Certo); o Suspiro do Iguape (distrito de Santiago do Iguape); o Geração do Iguape (distrito de Santiago do Iguape); o Raízes do Boqueirão (distrito de Santiago do Iguape); e o Juventude do Iguape (distrito de Santiago do Iguape). Há ainda grupos que não estão mais em atividade, mas que foram importantes para a história do samba de roda na cidade, como o Amor de Mamãe, do falecido mestre Dedão.

Sob a liderança de dona Dalva, o Samba de Roda Suerdieck foi o primeiro a se organizar enquanto um grupo artístico em Cachoeira em 1958, ainda sob os auspícios da fábrica de charutos homônima. Por mais de uma década, as apresentações do Suerdieck se limitaram aos eventos da fábrica e ao calendário religioso da cidade, quando saía em cortejo pelas ruas e organizava rodas de samba sem o uso de microfone e equipamentos de sonorização. Será apenas em 1972 que um evento marcará o início do processo da apropriação do palco pelos sambadores: a realização do São João Feira do Porto pela Bahiaturisa, superintendência do governo do estado da Bahia responsável pelo fomento do turismo. É neste ano que a Bahiaturisa assume a organização e o financiamento da festa de São João de Cachoeira como uma de suas ações para o fomento do turismo no

Recôncavo Baiano. Em homenagem a feira que por mais de cem anos existiu ao redor do porto de Cachoeira – importante entreposto comercial de ligação entre Salvador e o resto do estado -, a Bahiatura batizou a festa de São João Feira do Porto de Cachoeira e tentou reproduzir na orla do rio Paraguaçu a extinta Feira do Porto, realizando shows com grandes nomes da música nacional, como Luiz Gonzaga, Marinês e sua Gente e Sandro Becker.

Foi neste contexto que o Samba de Roda Suerdieck foi convidado pela equipe técnica da Bahiatura para se apresentar no São João Feira do Porto de 1972. Foi ali a primeira experiência de um grupo de samba de roda de Cachoeira sobre o palco, com microfones, caixas de retorno e sonorização orientada para o público. Foi um começo abrupto: do samba nos quintais, na fábrica ou na rua, a estreia no palco já se deu em um grande evento, com a presença músicos de expressão nacional, jornalistas de vários estados e autoridades do primeiro escalão do governo estadual. Nos anos 1980 surgem novos grupos artísticos de samba de roda em Cachoeira: o Filhos do Caquende e o Filhos da Barragem. Em ambos os casos, a fundação dos grupos se dá através da reunião de sambadores que já tocavam há muitos anos juntos nos sambas de caruru<sup>13</sup> e que resolvem organizar os seus grupos a partir de um aumento considerável no número de convites para as *tocadas*<sup>14</sup> e na perspectiva de contratação para apresentações para eventos oficiais da prefeitura municipal e do governo do estado. Em ambos os casos, os sambadores relatam a preocupação de registro dos seus grupos, o qual era feito na própria sede da Bahiatura em Salvador. Já nos anos 1990 três novos grupos se organizam na cidade: o Filhos do Paraguaçu, que acaba tendo vida curta; o Amor de Mamãe, de seu Dedão, que também passa a tocar nos eventos oficiais da prefeitura, contratado sobretudo para a Festa da Boa Morte e Glória; e a Esmola Cantada, criado ao

---

13 Os sambas de caruru correspondem à uma série de eventos como festas dedicadas aos santos católicos e Orixás, aniversários e pagamento de promessas. Dentre estes se destacam os Carurus de Cosme e Damião, que são festas de tamanho variável organizadas de modo particular: resultado de promessas ou da devoção a São Cosme e Damião e aos Ibejis, os carurus se caracterizam pela distribuição de comida e pela presença do samba de roda, seja ele feito por grupos artísticos ou por grupos informais de sambadores que se encontram nas casas de seus parentes, vizinhos e amigos. Também são feitos carurus para outros santos em outros períodos do ano, porém, a época de maior ocorrência dos carurus é o mês de setembro e os dias próximos ao 27 de setembro, dia de São Cosme e São Damião.

14 Por *tocadas* os sambadores se referem às apresentações dos grupos artísticos de samba de roda, sejam aquelas feitas em palcos para instituições culturais, festivais ou prefeituras, sejam aquelas feitas para amigos, parentes ou outros contratantes nos carurus, festas de aniversário e outras comemorações informais. É possível que o termo tenha origem nas *tocatas* das bandas filarmônicas, termo que designa em Cachoeira as apresentações públicas destas instituições centenárias.

redor de um grupo de sambadores do bairro da Ladeira da Cadeia que há décadas tocava samba de roda nos carurus e nas saídas de esmola cantada para a realização da Festa da Santa Cruz. Após a fundação do grupo, a sua contratação para apresentações oficiais pelo setor público é quase que imediata, já que intermediada por uma liderança comunitária do bairro que viria a ser vereador por dois mandatos.

Assim, chegamos ao ano do registro do samba de roda como patrimônio cultural imaterial pelo IPHAN já com vários grupos artísticos de samba de roda organizados em Cachoeira. No entanto, a visibilidade nacional e internacional dada pelo registro e o consequente novo aumento no número de convites para apresentações resultantes deste processo fomentam a organização de uma série de novos grupos, especialmente no distrito de Santiago do Iguape que, por sua distância da sede de Cachoeira, ficou ao largo do processo de institucionalização do samba de roda até aqui descrito. É importante ressaltar, contudo, que os grupos de samba de roda de Cachoeira, mesmo aqueles com muitas décadas de existência, passaram por um processo de profissionalização no período posterior ao registro pelo IPHAN. Francisca Helena Marques relatou em uma reunião de técnicas do IPHAN com representantes da comunidade de Cachoeira que quando chegou na cidade, no começo dos anos 2000, dona Dalva estava desanimada com o cenário do samba de roda na cidade, sendo que o Suerdieck estava desarticulado, sem fazer apresentações ou ensaios. Ela propôs, então, fazer o registro em áudio do grupo. O registro feito por Francisca foi a primeira reunião do Suerdieck em muitos meses. Francisca aproximou-se de dona Dalva e passou a se dedicar, junto a ela, a um processo de registro e profissionalização do grupo.

Daí surgiram duas instituições: a primeira é a Associação de Pesquisa em Cultura Popular e Música Tradicional do Recôncavo, associação privada sem fins lucrativos dirigida pela própria Francisca e que tem se dedicado a produção de acervo e capacitação técnica não só dos grupos de samba de roda de Cachoeira, mas também de outras expressões artísticas e religiosas da região; a segunda é a Associação Cultural do Samba de Roda Dalva Damiana de Freitas - Casa do Samba de Dona Dalva, que em 2011 passou a integrar a rede do samba de roda na Bahia, formada por mais 13 casas do samba distribuídas por vários municípios da Bahia e que são filiadas à Casa do Samba de Santo Amaro, instituição central do samba de roda no estado gerida pela ASSEBA. A

Casa do Samba de Dona Dalva mantém uma programação periódica de apresentação de grupos de samba de roda da cidade, além de promover oficinas e capacitações em temáticas diversas e fornecer o apoio técnico para a elaboração e gestão de projetos. Dona Dalva é a presidenta da associação, mas existem outras duas figuras centrais para a sua gestão: sua filha dona Ana, que é atualmente a *puxadora* do Suerdieck, e sua neta Any Manuela, que é a principal responsável pela elaboração e gestão de projetos da instituição. Estas duas instituições assinaram – em conjunto com a Associação Cultural Filhos de Nagô de São Félix – o pedido de registro do samba de roda pelo IPHAN em 2004.

Os grupos artísticos de samba de roda apresentam grande variedade de trajetórias e formatos. Contudo, creio que é possível estabelecer algumas características em comum: os grupos, em geral, possuem nome, instrumentos musicais e equipamentos de som próprios, local de ensaio, formação fixa, repertório razoavelmente estabelecido, figurino e coordenador ou presidente responsável. Alguns destes grupos são representados por uma pessoa jurídica – em geral um associação -, outros não, firmando contratos, quando necessário, no nome de pessoas jurídicas de terceiros; alguns destes grupos possuem sede própria, outros não, ensaiando na casa de algum dos sambadores ou no estabelecimento comercial de algum parceiro; alguns destes grupos já conseguiram gravar e prensar CDs, a maioria deles não; alguns destes grupos possuem uma organização rígida e disciplinada, com ensaios e encontros periódicos, ao passo que outros grupos se reúnem apenas quando é necessário fazer alguma *tocada*. Ainda que variem também em termos de instrumentação e número de membros, os grupos artísticos de samba de roda possuem, normalmente, entre 15 e 25 membros e compõe-se de voz principal, vozes de resposta, sambadeiras (dançarinas), viola de 10 cordas, violão ou baixo elétrico, cavaquinho, timbal, timba ou rebole, tamborim, taubinhas, triângulo, maraca, 105 (surdo) e pandeiros – de dois a cinco. É comum que os grupos artísticos de samba de roda tenham equipamentos de sonorização suficientes para fazerem de modo autônomo as suas próprias apresentações. Assim, quando convidados para *tocadas* de pequeno porte, muitos grupos levam o seu próprio equipamento, fazendo com ele a sonorização de instrumentos e vozes. Os equipamentos e instrumentos, assim como a negociação e pagamento das *tocadas*, ficam sob responsabilidade de uma mesma pessoa, o coordenador ou presidente.

### **O samba de roda: trânsitos sociais e políticas públicas em Cachoeira**

A conexão entre o religioso e o secular aparece recorrentemente na literatura sobre o samba de roda do Recôncavo Baiano. Segundo Zamith (1995, p.57), o sambador “(...) transpõe os traços de uma expressão cultural para outra, aproximando o religioso do secular, o doméstico do secular, o religioso do comunitário”; já Waddey (1980) aponta que a compreensão do significado completo do samba de roda deve levar em conta o seu papel como evento ritual das mais importantes festas do que autor denomina como religião doméstica no Recôncavo Baiano; Doring (2016) afirma que as práticas e atitudes do samba de roda se encontram no limiar entre o lúdico e o sagrado; por sua vez, Marques (2003), afirma que as práticas relacionadas ao universo religioso afro-baiano tecem uma tênue separação entre o sagrado e o profano. A recorrência não é gratuita: a grande variedade de eventos nos quais o samba de roda está no limiar entre eventos religiosos e seculares, ou ainda na transição entre o ritual e o relaxamento nos leva a pensar em como o samba de roda pode conduzir a transição entre diferentes momentos de um evento, ou mesmo a transição entre distintos eventos sem que, com isso, perca-se uma linha de continuidade. Para citar alguns exemplos: na Festa da Boa Morte e Glória é o samba de roda que conduz o evento do luto – representado por Nossa Senhora da Boa Morte – para a alegria – representada por Nossa Senhora da Glória; nas saídas da esmola cantada da Ladeira da Cadeia o samba sucede a cantiga ternária - cantada em homenagem ao santo da casa - como pagamento pelo donativo recebido; em muitas festas de Orixás em terreiros de Candomblé, o samba de roda anima uma feijoada oferecida aos filhos de santo da casa e amigos após o árduo trabalho de organização e execução do ritual; nos carurus oferecidos aos santos católicos e Orixás, especialmente a São Cosme e São Damião, o samba de roda sucede a reza e atravessa a madrugada, chegando muitas vezes ao amanhecer.

Caso extrapolemos esta linha de continuidade para uma perspectiva histórica que nos faça olhar para últimas seis ou sete décadas - período no qual cabe o tempo de vida da grande maioria dos meus interlocutores de pesquisa -, creio ser possível enxergar, de modo análogo, o samba de roda como o fio condutor de processos sociais de longo prazo. Assim, o samba de roda seria o condutor de uma transição fundamental para os

sambadores: a que vai dos vicinais e familiares sambas de caruru até o samba de roda nos palcos. Além disso, esta diferenciação também permeia outra transição relevante para os sambadores de Cachoeira: a da predominância do samba de barravento para a predominância do samba corrido, sendo o primeiro classificado como um samba *amarrado* - de andamento mais lento e preferido pelos mais velhos -, e o segundo um samba *pra frente* - de andamento mais acelerado e preferido pelos mais jovens. Com isso, não quero dizer que os sambas de caruru não existam mais ou que o palco tenha dominado completamente o fazer musical dos sambadores. O que afirmo é que a organização formal representada pelo palco se tornou preponderante em relação à dinâmica da espontaneidade dos sambas de caruru. Por exemplo, a sonorização de instrumentos e vozes é recorrente nos atuais sambas de caruru.

Esta transformação é conduzida pelo samba de roda enquanto uma forma, ou um discurso musical, em relação estreita às formas de organização social dos sambadores. Como ponto culminante deste processo, cristaliza-se uma forma de organização social dos sambadores: o grupo artístico de samba de roda. Ao contrário do que pode parecer à primeira vista, este processo não é consequência da patrimonialização do samba de roda. Pelo contrário, é o próprio processo de patrimonialização que será formatado a partir desta forma de organização social, gerando, no entanto, consequências sobre ela. A análise do samba de roda de Cachoeira nos mostra que este processo começou ainda nos anos 1950 – com a organização do Samba de Roda Suerdieck -, ganhando intensidade nos anos 1970 e 80 – com o surgimento de novos grupos organizados e a realização do São João Feira do Porto - e chegando aos anos 2000 já com bastante força, ainda que, claro, o título de patrimônio cultural imaterial do samba de roda tenha gerado um novo impulso de institucionalização, com exemplifica a criação dos grupos Suspiro do Iguape e Geração do Iguape em Cachoeira.

Cabe dar destaque, contudo, a um fato curioso e que precede um processo mais amplo de institucionalização das políticas culturais nos governos estaduais: se no passado, as manifestações culturais afro-brasileiras haviam sido assunto das pastas e instituições responsáveis pela segurança pública, nos anos 1970 elas são transferidas para os órgãos públicos responsáveis pelo fomento do turismo. Foi assim com o samba de roda de Cachoeira: muito antes do registro enquanto patrimônio cultural imaterial em 2003, os sambadores já estavam acostumados a se relacionar com o poder público

municipal e estadual através das políticas para o fomento do turismo, especialmente com a Bahiatursa. Não por acaso, até hoje as pastas de cultura e turismo fazem parte de uma mesma secretaria na prefeitura municipal da Cachoeira. Este processo é um dos responsáveis pelo estabelecimento do grupo artístico de samba de roda enquanto um formato privilegiado de organização social dos sambadores e de expressão da forma musical do samba de roda. O samba de roda, antes de ser classificado nas categorias de patrimônio cultural imaterial, forma de expressão ou expressão artística, já era tratado pelo poder público enquanto espetáculo voltado para o fomento do turismo. Esta foi a estreita porta de entrada dos sambadores para o Estado e para o palco. O processo de patrimonialização virá ampliar consideravelmente esta interlocução dos sambadores com o poder público e as suas possibilidades de acesso as políticas públicas.

### Conclusão

Escolhi como título deste artigo um verso que compõe vários sambas de roda do repertório tradicional do Recôncavo. Devo dar os créditos da ideia, que não é minha: um dia estes versos surgiram em uma das muitas conversas que tive com Roberto Mendes, violonista, cantor e compositor de Santo Amaro da Purificação que foi quem melhor traduziu o samba de roda – especialmente a chula – para o violão popular e a canção, dando novos usos para a técnica tradicional da região de pinçar as cordas do violão com o polegar e o indicador. Segundo me permite a memória daquele evento, do qual fui produzir anotações de pesquisa alguns dias depois, Roberto Mendes me disse

Você veja lá, eu fui professor de matemática e depois fui por minha conta ler muita filosofia, pra demorar muito em descobrir que tudo o que eu fui aprender lá, o pessoal já sabia aqui, veja bem: quando alguém canta os versos *Quem vem lá sou eu, quem vem lá sou eu, a cancela bateu, madrugada rompeu, cavaleiro sou eu*, já sabe o que é metafísica. O cara consegue olhar pra si mesmo de fora.

Seguindo a sugestão de Roberto Mendes, estes versos podem nos dar uma chave interpretativa para o fazer político a partir da música que os sambadores desenvolveram no Recôncavo Baiano, o qual se intensificou após o registro do samba de roda: reificar a si mesmo enquanto um sujeito para o seu interlocutor. Ou ainda, tais versos podem representar o trânsito da cultura para a “cultura”: a partir da seleção e reelaboração de traços diacríticos com relação a outros grupos, marcando, de algum modo, os limites de

um sujeito coletivo específico com relação a uma gama diversa de atores no mundo circundante, faz-se a diferenciação mínima entre um contexto interno – cultura – e um ambiente externo - “cultura”- nos moldes desenvolvidos por Carneiro da Cunha (2009).

No universo de possibilidades da “cultura” o grupo de samba de roda passou a ser, então, um modelo de organização social que permitiu a sambadores dar vazão ao seu fazer musical atendendo a convites para apresentações, dialogando e firmando contratos com o poder público, gerando renda para os músicos e possibilitando a aquisição de figurinos, instrumentos musicais, equipamentos de sonorização e a constituição e preservação de acervos. Com isto, os grupos de samba de roda se apresentam em festas particulares, eventos de personalidades políticas da região e festas tradicionais e religiosas. É também através dos grupos de samba de roda – e das associações com personalidade jurídica que os representam – que nas últimas décadas os sambadores passaram a elaborar e executar projetos culturais financiados por recursos públicos dos poderes municipal, estadual e federal, permitindo um trânsito dos sambadores por um universo institucional da política, especialmente no campo das políticas de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial.

Neste contexto, a categoria de sambador torna-se operativa para o fazer político de sambadores, tendo, especialmente a partir das últimas duas décadas, o grupo de samba de roda como um formato privilegiado de organização social, ainda que não o único: os grupos de samba de roda também se inserem em outros coletivos, como associações de bairro – como é o caso do Esmola Cantada -, famílias – como o Filhos da Barragem -, casas religiosas – como o Filhos do Caquende e o terreiro de Candomblé Nagô Lobanekum - e categorias laborais – como o Suerdieck em seu momento de criação. Se em certos momentos o samba de roda se cristaliza em categorias como *sambadores* e *grupo artístico*, em outros ele flui enquanto um discurso musical e um evento que pode acontecer de vários modos: acompanhado apenas de palmas e vozes ou ainda executado pelos metais e instrumentos de percussão das bandas filarmônicas, por exemplo. E isto acontece por que o samba de roda não é executado apenas por sambadores que fazem parte de grupos artísticos, mas por absolutamente qualquer pessoa, embora, claro, alguns sejam reconhecidos como sambadores e outros não. A questão é que como um fenômeno que costura várias dimensões da vida cachoeirana, o samba de roda não é uma exclusividade dos sambadores, mas sim uma forma de

expressão dos cachoeiranos que surge a qualquer momento, em qualquer lugar, embora sua presença seja, certamente, obrigatória em determinados eventos. É por isso que o samba de roda atravessa e compõe uma série de sujeitos coletivos que vão muito além do grupo artístico de samba de roda, como terreiros de Candomblé, rodas de capoeira, irmandades leigas, associações de bairro, comunidades quilombolas, entre outros. Isso ocorre por que o samba de roda, enquanto um discurso musical, transita por entre tais sujeitos e costura relações entre eles. De modo análogo, são os próprios sambadores – agora sim, enquanto uma categoria específica – que também circulam entre estes sujeitos coletivos e por toda a sorte de eventos políticos, culturais e religiosos de Cachoeira.

Como já discutido, a organização em grupos artísticos terá efeitos sobre a própria forma musical do samba de roda, com mudanças na instrumentação dos grupos, a passagem para a sonorização das apresentações, uma maior estabilidade de repertório e formato dos grupos e a mudança em estruturas rítmicas e técnicas vocais (Graeff, 2015). No entanto, o samba de roda continua a existir e a ser executado para além dos grupos artísticos e suas apresentações formais. Como se costuma dizer em Cachoeira, para que o samba de roda aconteça basta que algumas pessoas se juntem para cantar, dançar e bater palmas. Como nos aponta Gomes dos Anjos (2006), o nomadismo das formas de organização social afro-brasileiras permite a existência de linhas de fuga à fixação mecânica de identidades, dando fluidez aos sujeitos coletivos. Este parece ser o caso do samba de roda: se a organização social no formato de um grupo artístico possibilita aos sambadores formas específicas de fazer música e política, esta tampouco os asfixia em um modelo obrigatório de coletividade e de fazer musical.

### Referências

ANDRELLO, Geraldo. 2012. *Histórias tariano e tukano: política e ritual no rio Uaupés*. Revista de Antropologia, vol 55(01): 291-330.

BANDEIRA DE ALENCAR, Rívia R. 2010. *O samba de roda na gira do patrimônio*. Doutorado. Tese. Campinas: Universidade de Campinas.

BLACKING, John. 2007. *Música, cultura e experiência*. Cadernos de Campo, vol 16(16): 201-218.

LEAL DO CARMO, Raiana A M. 2009. *A política de salvaguarda do patrimônio imaterial e os seus impactos no samba de roda do Recôncavo Baiano*. Mestrado. Dissertação. Salvador: Universidade Federal da Bahia.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. 2009. *Cultura com aspas*. São Paulo: Editora Cosac Naify.

\_\_\_\_\_. 2012. *Apresentação Dossiê Efeitos das políticas de conhecimentos tradicionais*. Revista de Antropologia, vol 55(01): 09-15.

CARVALHO, José J; SEGATO, Rita. 1994. *Sistemas abertos e territórios fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais*. Série Antropologia UnB, vol 01(164): 01-11.

CLASTRES, Pierre. 2003. *A sociedade contra o Estado*. São Paulo: Cosac&Naify.

DÖRING, Katharina. 2002. *O samba de roda no Sembagota. Tradição e modernidade*. Mestrado. Dissertação. Salvador: Universidade Federal da Bahia.

\_\_\_\_\_. 2016. *Cantador de chula: o samba antigo do Recôncavo*. Salvador: Pinaúna.

GALLOIS, Dominique T. 2012. *Donos, detentores e usuários da arte gráfica kusiwa*. Revista de Antropologia, vol 55(01): 19-49.

GOLDMAN, Marcio. 2000. *Uma teoria etnográfica da democracia: a política do ponto de vista do movimento negro de Ilhéus, Bahia, Brasil*. Revista Etnográfica, vol 04(02):311-332.

\_\_\_\_\_. 2006. *Como funciona a democracia: uma teoria etnográfica da política*. Rio de Janeiro: 7Letras.

GOMES DOS ANJOS, José C. 2006. *No território da linha cruzada: a cosmopolítica afro-brasileira*. Porto Alegre: UFRGS Editora.

GONÇALVES DOS SANTOS, José R. 2012. "As transformações do patrimônio: da retórica da perda à reconstrução permanente". In: TAMASO, Isabela; LIMA FILHO, Manuel Ferreira. (Orgs). *Antropologia e patrimônio cultural: trajetórias e conceitos*, pp.59-74. Brasília: ABA Publicações.

GRAEFF, Nina. 2015. *Os ritmos da roda: tradição e transformação no samba de roda*. Salvador: EDUFBA.

GRAEFF, Nina; OLIVEIRA PINTO, Tiago. 2007. *Música entre materialidade e imaterialidade: os tons-de-machete do Recôncavo Baiano*. Mouseiom, vol 01(11):72-97.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO ARTÍSTICO E CULTURAL DO ESTADO DA BAHIA – IPAC. 2015. *Cadernos do IPAC 9 - Terreiros de Candomblé: Cachoeira e São Félix*. Salvador: IPAC.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL - IPHAN. 2006. *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Brasília: IPHAN.

LEME, Mônica. 2001. "Segure o tchan!": *identidade e "Axé-Music" dos anos 80 e 90*. Cadernos do Colóquio, vol 04(01):45-52.

LIMA, Tania S. GOLDMAN, Marcio. 2003. "Prefácio". In CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado*, pp.7-20 São Paulo: Cosac&Nayfi.

MARQUES, Francisca H. 2003. *Samba de roda em Cachoeira, Bahia: uma abordagem etnomusicológica*. Mestrado. Dissertação. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

\_\_\_\_\_. 2008. *Festa da Boa Morte e Glória: ritual, música e performance*. Doutorado. Tese. São Paulo: Universidade de São Paulo.

MARTINI, André. 2012. *O retorno dos mortos: apontamentos sobre a repatriação de ornamentos de dança (basá busá) do Museu do Índio, em Manaus, para o rio Negro*. Revista de Antropologia, vol 55(01): 331-355.

MENEZES BASTOS, Rafael J. 2014. *Esboço de uma Teoria da Música: para além de uma Antropologia sem Música e de uma Musicologia sem Homem*. Aceno, 1(01): 49-101.

MERRIAM, Alan P. 1969. *Ethnomusicology revisited*. Ethnomusicology, vol 13(02): 213-229.

NOBRE, Cassio L. 2008. *Viola nos sambas do Recôncavo Baiano*. Mestrado. Dissertação. Salvador: Universidade Federal da Bahia.

OLIVEIRA PINTO, Tiago. 1991. *Capoeira, Samba, Candomblé: afro-brasilianische Musik im Recôncavo, Bahia*. Berlim: Museum für Völkerkunde.

\_\_\_\_\_. 2001. *Som e música. Questões de uma antropologia sonora*. Revista de Antropologia, vol 44(01): 221-286.

PERRONE-MOISÉS, Beatriz. 2015. *Festa e guerra*. Livre-Docência. Tese. São Paulo: Universidade de São Paulo.

SANDRONI, Carlos. 2010. *Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade*. Revista Estudos Avançados, vol 24(69): 373-388.

TRINDADE DA SILVA, Breno. 2014. *Políticas patrimoniais e salvaguarda: conflitos e estratégias no reconhecimento do samba de roda do Recôncavo Baiano*. Mestrado. Dissertação. Salvador: Universidade Federal da Bahia.

WADDEY, Ralph. 1980. *Viola de Samba" and "Samba de Viola" in the Recôncavo of Bahia (Brazil) part I*. Latin American Music Review, 1(02): 196-212.

\_\_\_\_\_. 1981. *"Viola de Samba" and "Samba de Viola" in the Recôncavo of Bahia (Brazil) part II*. Latin American Music Review, 2(02): 252-79.

VATIN, Xavier. 2008. *O desenvolvimento do Turismo Étnico n Bahia: o caso da cidade de Cachoeira*. Trabalho apresentado na 26ª Reunião Brasileira de Antropologia, Porto Seguro-BA.

ZAMITH, Rosa M. 1995. *O samba-de-roda baiano em tempo e espaço*. Interfaces, vol 01(02): 53-66.