



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA

CENTRO DE ARTES, HUMANIDADES E LETRAS

CURSO DE GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA

FERNANDA DA CONCEIÇÃO DOS SANTOS

DOCUMENTAÇÃO DO SAMBA DE RODA SUERDIECK

Cachoeira
2010

FERNANDA DA CONCEIÇÃO DOS SANTOS

DOCUMENTAÇÃO DO SAMBA DE RODA SUERDIECK

Monografia apresentada ao Curso de graduação em Museologia, Centro de Artes, Humanidades e Letras, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Museologia.

Orientador: Prof. Ms. Luydy Abraham Fernandes

Cachoeira
2010

FERNANDA DA CONCEIÇÃO DOS SANTOS

DOCUMENTAÇÃO DO SAMBA DE RODA SUERDIECK

Monografia apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Museologia, Curso de graduação em Museologia, Centro de Artes, Humanidades e Letras, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

Aprovada em _____ de dezembro de 2010.

Banca Examinadora

Luydy Abraham Fernandes - Orientador _____
Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia.
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Ana Paula Soares Pacheco _____
Mestre em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense.
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Lúcia Maria Aquino de Queiroz _____
Doutora em Planificação Territorial e Desenvolvimento Regional pela Universidade de Barcelona, Espanha.
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

AGRADECIMENTOS

A Luydy Abraham Fernandes, orientador deste trabalho, pela paciência e por acreditar que conseguiria concluí-lo em um curto período de tempo.

Aos amigos que se tornaram uma extensão de minha família: Emanuel Andrade, Gilson Sacramento e Aline Santos.

A Adilza Conceição, pela generosidade, pelo carinho, pela sinceridade, pela confiança demonstrada em momentos muito importantes de minha vida acadêmica. Pessoa íntegra e honrada, que sempre estará presente em minhas lembranças e no meu desejo de tê-la como futura colega de trabalho.

A todos os professores do Colegiado de Museologia em especial: Suzane Pinho Pêpe, Patrícia Verônica, Salvador, Doria, Archimedes, Camila e Cristina Ferreira.

Com carinho a Sirlei Pinto de Souza que viabilizou meus estudos, facilitando o pagamento das Xerox.

Aos funcionários do Cah/ UFRB pelo respeito no trato aos alunos em especial: Ivete, Danilo, Daniel, Leo, Anderson, Gildo, Ivan, Dênis, Daivson Leão, Tia Vera, Alex, Sandra, Ione e Antônio Marcos (Tontoin).

Aos meus alunos de Educação Patrimonial, do período de Estágio (2010.1), no Colégio Estadual Rômulo Galvão. A todo o corpo docente da instituição, principalmente os professores Emanuel Divino, Maria José (Mazé), Luis Cláudio (Cacau) e a Diretora Marilda Sodrê pela dedicação que empenham ao ensino público e pela ajuda que me deram nesse período.

A secretária de Educação do município de São Felix, Elba Matos, por ter viabilizado a realização dos sonhos de muitos alunos do Colégio Rômulo Galvão, que puderam pela primeira vez ir á Salvador e conhecer os Museus Carlos Costa Pinto e Eugênio Teixeira Leal e também ao Setor Educativo dessas instituições por tão humanamente ter nos recebido.

A toda a turma de 2007.1, em especial Juliana Lago, Andréa Ribeira Santana, Marla Prado e May Bastos.

Ao professor Carlos Costa (Carlinhos) pela solidariedade e pela confiança.

Aos colegas: Menderson Correa Bulção e George Silva do Nascimento e suas respectivas turmas pelo carinho com que me receberam em suas salas.

Aos amigos que dividiram comigo não só o aluguel, mais a alegria de viver, de acreditar, de poder, de superar e buscar sempre a realização de nossos sonhos: Geísa Araujo, Edna da Paixão, Jéssica Pereira e Duda, Sérgio Augusto, Aline Pires, Zé, Tobias, Will, Sakura e Isabeli.

Ao colega e amigo Jomar Lima, por ter superado comigo os problemas que passamos e também por ter dividido comigo momentos inesquecíveis.

Aos amigos Geferson Santana de Jesus, Zaine Gabriele, as Cláudias, Queilane e Jeovana Ribeiro pelos conselhos e por ter dividido comigo momentos de cumplicidade e fraternidade.

Aos meus pais queridos que permitiram que esse sonho se tornasse realidade: Zélia da C. dos Santos e Domingos G. dos Santos.

E a toda a família do Samba de Roda Suerdieck, a dona Dalva, Any Manuela de Freitas, Ana Olga e Neto, Tio Gilson e dona Nita.

Muito obrigada, por possibilitarem essa experiência enriquecedora e gratificante para o meu crescimento como ser humano e profissional.

“Ter estudo às vezes não significa muita coisa não
Tem tanta gente que tem conhecimento e é uma ignorância.
Se você não pode oferecê-lo as pessoas a sua volta...
Não serviu.
O conhecimento tem que ser dividido, partilhado, ofertado, doado
generosamente.”

Dona Dalva, 2010.

SANTOS, Fernanda da C. dos. Samba de Roda Suerdieck. 100 f. il. 2010. Monografia (Graduação) – Centro de Artes, Humanidades e Letras, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, 2010.

RESUMO

O presente trabalho trata da Documentação do Samba de Roda Suerdieck através da área da Documentação Museológica. O Samba de Roda Suerdieck é uma expressão musical e coreográfica oriunda da cidade de Cachoeira-BA. Foi fundado por dona Dalva e tem esse nome em alusão à Fábrica de Charutos Suerdieck. Para tanto, a monografia dividiu-se em quatro capítulos. O primeiro capítulo traz uma síntese sobre as políticas de preservação do patrimônio no Brasil junto ao IPAHN, do decreto-lei nº 3.551, como um exemplo dessas mudanças operadas nas políticas de preservação do patrimônio e do Samba de Roda do Recôncavo como objeto de registro. O segundo capítulo fala sobre a criação do Samba de Roda Suerdieck. O terceiro capítulo aborda o conceito de Documento para a Museologia e da Documentação Museológica como suporte para preservar e difundir informação. Tem como objetivo mostrar noções básicas ao leitor sobre essa ferramenta e como através dela foi possível preservar informações sobre o Samba de Roda Suerdieck. O quarto e último capítulo trata da documentação do objeto de pesquisa: metodologia, descrição das características, arrolamento, registro fotográfico, numeração e confecção das fichas.

Palavras chaves: Samba de Roda Suerdieck – Documentação Museológica – Políticas Públicas – Preservação do Patrimônio.

LISTA DE ABREVIATURAS UTILIZADAS NAS FICHAS DE REGISTRO

AO	Ana Olga F. S. Nascimento. Filha de Dona Dalva Damiana de Freitas
CCS	Cremilda Cerqueira dos Santos. Funcionária da loja de tecidos “Tio Popó”
CSRDD	Casa do Samba de Roda de Dona Dalva
DD	Dona Dalva Damiana de Freitas. Fundadora do Grupo do Samba de Roda Suerdieck.
JN	Joanita dos S. Nascimento. Filha de Dona Dalva Damiana de Freitas
S/d	Sem data
SRS	Samba de Roda Suerdieck.

LISTA DE SIGLAS

CNRC	Centro Nacional de Referência Cultural
DET	Divisão de Estudos e Tombamentos
DPHAN	Diretoria do Patrimônio Histórico Artístico Nacional
FNpM	Fundação Nacional pró-Memória
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico Artístico e Nacional
MES	Ministério da Educação e Saúde
PCH	Programa Integrado de Reconstrução das cidades Históricas
PNPI	Programa Nacional do Patrimônio Imaterial
SENAI	Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial
SEPLAN	Secretaria de Planejamento
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico Artístico e Nacional
UNESCO	Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 01	Mapa de Localização do Recôncavo.....	25
Fig. 02	Samba de Roda Suerdieck e dona Dalva, Cachoeira.....	28
Fig. 03	Dalva Damiana de Freitas.....	29
Fig. 04	Ficha de Registro nº43.....	34
Fig. 05	Registro Fotográfico nº 43.....	35
Fig. 06	Registro Fotográfico nº 43.a.....	35
Fig. 07	Samba de Roda Suerdieck.....	41
Fig. 08	Instrumento musical Banjo.....	43
Fig. 09	Instrumento musical Violão.....	43
Fig. 10	Instrumento musical Pandeiro.....	44
Fig. 11	Instrumento musical Timba e Timbau.....	44
Fig. 12	Instrumento musical Xequerê.....	44
Fig. 13	Instrumento musical Tabuinha.....	44
Fig. 14	Desenho de Baiana.....	46
Fig. 15	Samba de Roda Suerdieck e dona Dalva, Cachoeira.....	47
Fig.16	Samba de Roda Suerdieck. Apresentação no 12º congresso da ONU sobre Prevenção ao Crime e Justiça.....	48
Fig.17	Placa de Identificação da Casa do Samba de Roda de dona Dalva/CSRDD.....	49
Fig. 18	Sistema de Documentação empregado na CSRDD.....	52
Fig. 19	Tabela de Classificação.....	54/5
Fig. 20	Croqui da Casa do Samba de Roda de dona Dalva e da disposição do acervo.....	56
Fig. 21	Registro Fotográfico. Documentação do SRS, 2010.....	57
Fig. 22	Saia. Registro fotográfico nº 8, 8.a, 8.b, 8.c.....	58

SUMÁRIO

RESUMO.....	I
LISTA DE ABREVIATURAS UTILIZADAS NAS FICHAS DE REGISTRO.....	II
LISTA DE SIGLAS.....	III
LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	IV
INTRODUÇÃO.....	12

Capítulo I

1. AS POLÍTICAS DE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO NO BRASIL.....	16
1.1 O Decreto nº 3. 551.....	22
1.2 O Samba de Roda do Recôncavo Baiano.....	25

Capítulo II

2. O SAMBA DE RODA SUERDIECK E DONA DALVA.....	28
--	----

Capítulo III

3. O CONCEITO DE DOCUMENTO PARA A MUSEOLOGIA E DA DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA.....	32
--	----

Capítulo IV

4. DOCUMENTAÇÃO DO SAMBA DE RODA SUERDIECK.....	38
4.1 Descrição das Características do Samba de Roda Suerdieck.....	41
4.2 A Casa do Samba de dona Dalva e o Acervo do Samba de Roda Suerdieck	49

4.3 Arrolamento, Registro fotográfico e as fichas de registro.....	52
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	61
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	62
APÊNDICES	65
APÊNDICE A – Como surgiu o Samba de Roda Suerdieck 2009.....	66
APÊNDICE B – Entrevista com dona Dalva 2010.....	68
APÊNDICE C – Entrevista com Ana Olga F. S. Nascimento 2010.....	71
APÊNDICE D – Entrevista com Any Manuela de Freitas 2010.....	73
APÊNDICE E – Arrolamento do Acervo do SRS 2010.....	76
APÊNDICE F – Fichas de Registro da Documentação Museológica do acervo do SRS 2010.....	86
APÊNDICE G – Amostra do Registro Fotográfico do Acervo do SRS 2010.....	96

INTRODUÇÃO

Este trabalho busca por meio da Documentação Museológica, documentar através da descrição de suas características e do seu acervo, o Samba de Roda Suerdieck.

O Samba de Roda Suerdieck é uma manifestação musical e coreográfica da cultura local da cidade de Cachoeira/Bahia. A cidade está localizada a 110 km de Salvador e 1000 metros acima do nível do mar. Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) o município tem uma área de 398, 47 km² e uma população estimada em 33. 782 habitantes.

Historicamente o município foi um dos primeiros núcleos de habitação no Recôncavo Baiano. Outrora freguesia de Nossa Senhora do Rosário (1674) e, posteriormente, Vila de Nossa Senhora do Rosário do Porto da Cachoeira (1698). Foi colonizado por Paulo Dias Adorno, fidalgo português que recebeu estas terras em doação efetuada por D. Álvaro da Costa. (QUEIROZ e SOUZA, 2009, p. 35 - 36)

Com a predominância de solos mais leves e arenosos, a Vila e adjacências ganham destaque com a produção do fumo. Cachoeira tornou-se assim, o principal centro exportador do produto para a Europa e África, o que acarretou um aumento do fluxo de escravos, mercadorias e pessoas no seu porto e em toda a região do recôncavo.

Em fins do século XVII e início XVIII a Vila atinge o máximo de sua prosperidade socioeconômica. Surgem a partir daí, importantes peças da arquitetura civil e religiosa como a construção da Igreja Matriz (1694), da Ordem Terceira do Carmo (1702) e a Casa de Câmara e Cadeia (1698/1712). Com a expansão da economia açucareira, localizada a oeste da Vila, do fumo e das estradas que desembocavam nas regiões das minas, Cachoeira transforma-se no principal entreposto comercial da época, atraindo para suas praças os mais diversos tipos humanos. (BORGES, 2008, p. 05)

Tamanha importância alcançou a Vila no Império no século XIX que, além da riqueza econômica, despontou politicamente no cenário nacional pela participação nas lutas pela independência do Brasil. Segundo historiador e especialista em História da Bahia Paulo de Jesus (2008, p. 4 - 5) o movimento teria surgido impulsionado pelo sentimento de liberdade, liderado pelos senhores de engenho do

Recôncavo. Teria começado no dia 25 de junho de 1822 em Cachoeira e chegado seu objetivo final no dia 2 de Julho do ano seguinte, quando os portugueses foram derrotados na capital da província. Sendo reconhecida a sua participação nas lutas pela independência em 13 de Março de 1837, quando o então presidente da província, Francisco de Souza Paraíso, emancipa a Vila com o título de Heróica Cidade da Cachoeira.

Outro fator de real importância em Cachoeira é a sua arquitetura. Caminhar pelas suas ruas, ladeira e becos é retornar a próspera Vila de N. Sr. Rosário do Porto da Cachoeira. A riqueza de seus casarões, capelas e principalmente de suas igrejas construídas no período colonial, lhe renderam em 1971 o título de Patrimônio Histórico e Artístico do Brasil, instituído pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

Além do patrimônio material, a história forneceu a Cachoeira “um variado e rico patrimônio imaterial, representado pelos ‘saberes e fazeres’ de seu povo – tradições, folguedos e festas [...]” (QUEIROZ e SOUZA, 2009, p.38). Graças às mudanças ocorridas na política de preservação no país, toda essa diversidade cultural e conhecimento produzido pelas camadas populares passam a ser salvaguardadas através do registro dos bens de natureza imaterial, homologado em 4 de agosto de 2000.

Atualmente, a cidade notabiliza-se por apresentar manifestações singulares e multifacetadas como: a festa da Irmandade da Boa Morte, declarada Patrimônio Cultural da Bahia e incluso seu nome no Livro de Registro Especial de Eventos e Celebrações em 2010 pelo Instituto do Patrimônio Cultural da Bahia (IPAC); forte presença das religiões de matriz africana na cidade, que lhe rendera a fama de “cidade do feitiço” (SANTOS, 2009, p. 19); as comemorações pelo 25 junho, em alusão a participação da cidade nas lutas pela independência e que celebra a elevação do município como capital da Bahia, sancionada pela lei nº 10.695/07; as quadrilhas juninas; a festa D’Ajuda, com seus lundus e cabeçorras e seus sambas de roda. A exemplo do Samba de Roda Suerdieck, objeto de trabalho do presente estudo.

Tendo em vista a importância da economia fumageira para o município e tomado como testemunho “material” dessa manufatura, o Samba de Roda Suerdieck, esperamos com esse trabalho de Documentação Museológica do seu acervo material e imaterial está contribuindo, através da palavra e da imagem, para

preservação do seu saber fazer e do seu acervo. Para tal, a ação documental dividiu-se em duas etapas: descrição das características do grupo e a documentação do acervo oriundo dessa manifestação. Para realização dessas etapas, o processo metodológico utilizado foi: estágio voluntário na CSRDD, observação participativa nos ensaios e durante algumas apresentações do grupo, anotações em caderno de campo, registro fotográfico e entrevistas.

Para tanto, o trabalho de documentação do acervo do Samba de Roda Suerdieck foi estruturado em quatro capítulos: o primeiro discorre sobre as políticas de preservação do patrimônio no Brasil, avanços e ações; o segundo faz uma breve exposição sobre a origem do grupo e sua fundadora; o terceiro, busca de forma simples nortear o leitor, sobre quais conceitos de documento e de Documentação Museológica partiu a análise do objeto de pesquisa; O quarto e último trata da documentação museológica do objeto de pesquisa: metodologia, descrição das características, do arrolamento, registro fotográfico e as fichas de registro.

Para nortear o trabalho da documentação museológica os autores e a bibliografia utilizada foram: *Museu: Aquisição-Documentação* de Fernanda de Camargo-Moro (1986). Este livro é uma das principais referências sobre documentação museológica no cenário brasileiro. Nele está sintetizada a maior parte da forma tradicional de documentar acervos; *Em Busca do Documento Perdido: A problemática da Construção Teórica na área da Documentação* de Mário Chagas (1996). Nesse texto o autor parte da noção de tempo para fazer refletir acerca do conceito de documento nas áreas da Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia, articulando conceitos como: patrimônio, memória e preservação; *Caderno de Diretrizes Museológicas* da Maria Inez Cândido (2006). O texto trás conhecimentos e práticas no campo dos museus; *Documentação Museológica: Teoria para uma Boa Prática* de Helena Dodd Ferrez (1994). Neste trabalho a Documentalista chama a atenção sobre a importância da documentação de acervos museológicos nos Museus e em como a observância de alguns itens podem levar a um eficiente Sistema de Documentação.

Lançou-se mão também do *Thesaurus para Acervos Museológicos* da Helena Dodd Ferrez em parceria com a museóloga Maria Helena S. Bianchini (1987). O título é um instrumento de controle da terminologia, bem como de uma classificação sistematizada. Apresenta uma série de conceitos ordenados utilizados para designar os objetos, a fim de reduzir ambigüidades.

Quanto aos aspectos da imaterialidade, ou seja, da descrição das características do grupo a principal obra consultada para o trabalho da Documentação Museológica foi o *Dossiê do IPHAN sobre o Samba de Roda do Recôncavo Baiano* coordenado pelo Etnomusicólogo Carlos Sandroni (2006).

CAPÍTULO I

1. AS POLÍTICAS DE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO NO BRASIL

Nesta seção, não pretendemos nos ater às discussões acerca da noção de patrimônio vinculado à idéia de nação e de monumento histórico, mas transcrever de forma breve como alguns autores apontam como se deu o processo de criação e implantação das políticas de preservação junto ao órgão de referência máxima nesse setor no Brasil, o IPHAN. Para tanto foi focado dois grandes momentos do órgão: a Fase Heróica e o momento renovador.

Num primeiro momento, segundo Maria Cecília Londres Fonseca (2005), as discussões em torno do patrimônio no Brasil começam a ser consideradas politicamente importantes e tendo participação do Estado a partir da década de 20. Neste momento, ainda de acordo com autora, um grupo de intelectuais modernistas¹ denunciou o descaso e o abandono das cidades históricas e o tema passa ser discutido no Congresso Nacional, nas esferas estaduais e na imprensa. O discurso destes jovens modernistas se baseava na argumentação de que era preciso romper com os dogmas do academicismo² e que para isso era preciso retornar as origens e criar uma arte que fosse genuinamente brasileira. Nessa busca pelo novo, acabaram empreendendo uma viagem pelo interior do Brasil e descobrindo nas casas, casarões, igrejas e ruas de Minas Gerais o fragmento necessário para preencher o vazio da inexistência de uma tradição cultural que caracterizasse e identificasse a produção artística do Brasil.

¹ O movimento modernista foi realizado em São Paulo e ficou conhecido como “A Semana de Arte Moderna”, também chamada de *Semana de 22*, ocorreu em entre os dias 13 e 17 de Fevereiro no Teatro Municipal. AMARAL, Aracy A. **Artes Plásticas na Semana de 22**. 5 ed., São Paulo: Ed.34, 1998.

² O academicismo se refere àquele artista que tinha vinculado, desde seu período de formação, à oficialidade de suas obras a Escola Imperial e Nacional de Belas Artes. Até a semana de 22 toda produção artística do Brasil estava voltada para importação dos valores europeus e esse aspecto foi recorrente em todos os outros setores. A partir de 22 o artista brasileiro é tomado por uma consciência crítica da necessidade da quebra dos cânones europeus, para “volta-se para se mesmo e percebe a expressão do povo e da terra sob qual ela se estabeleceu”, daí o desejo pela ruptura com academicismo. AMARAL, Aracy A. **Artes Plásticas na Semana de 22**. 5 ed., São Paulo: Ed.34, 1998.

“[...] E nas cidades antigas mineiras eles encontraram aquilo que procuravam. Monumentos e núcleos urbanos colônias abandonados, mas que matinha sua integridade estilística original, contavam a história e refletiam a tradição almejada [...] Aqui estava o berço da história, a tradição necessária à criação de nossa ‘memória’, à conformação de nosso perfil civilizado.” (SIMÃO, 2006, p. 28)

No entanto, é após os anos de 1930 que estes intelectuais começam a atuar diretamente. É instaurado o Estado Novo por Vargas e instituído diversos órgãos como o Ministério da Educação e Saúde, o Ministério do Trabalho (1930), a Inspeção dos Monumentos Nacionais³ (1934) dentre outros. Qual a consequência do seu governo e dessa estruturação administrativa executada por Vargas? A participação ativa de intelectuais como Mário de Andrade e Rodrigo de M. F. Andrade para a construção do modelo de políticas de preservação do patrimônio adotado no Brasil e a sinalização de uma mudança da ênfase de um projeto estético (1920) para um projeto ideológico do Estado de criação da identidade da nação.

“A criação do IPHAN não foi um ato isolado, ao contrário, inseriu-se num processo de legalização, institucionalização e sistematização da presença do Estado na vida política e cultural do país. Processo que adquire forma moderna com a Revolução de 30, e é determinado por fatores estruturais tais como a substituição do ciclo rural e oligárquico pelo ciclo urbano e industrial [...]” (FALCÃO apud PRATA, 2009, p.47)

Em outras palavras, o que se estava colocando em prática era a realização de dois grandes projetos: do Estado que de “posse” do seu patrimônio via na cultura um mecanismo de adesão das massas ao seu regime e dos intelectuais que “viam na ordem imposta pelo Estado Novo à possibilidade de criarem instituições culturais sólidas.” (FONSECA, 2005, p. 123)

Diante deste quadro acima, a pedido do então Ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema, Mário de Andrade foi chamado para elaboração da primeira versão para criação do serviço de proteção do patrimônio, o anteprojeto⁴ de 1936. Neste, Mário teria chegado a apontar a importância da cultura tradicional e

³ Primeiro órgão federal de proteção ao patrimônio. Foi criado no Museu Histórico Nacional por Gustavo Barroso. Teve atuação restrita e foi desativada em 1937, em consequência da criação do SPHAN.

⁴ Outros anteprojetos já teriam sido criados, mas não aprovados, como o de Bruno Lobo por ter sido considerado inviável, pois atrelava a proteção à desapropriação. FONSECA, Maria Cecília Lourdes. O patrimônio em processo: trajetória da política Federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ – Minc / IPHAN, 1997, p. 95

popular enquanto patrimônio artístico, no entanto, é a partir de meados da década de 1960 que a temática desponta no cerne das discussões sobre o bem tombado.

O órgão preservacionista mesmo, o SPHAN, só veio a funcionar e fazer parte da estruturação do MES com a homologação da Lei nº 378, de 13 de Janeiro de 1937 que, posteriormente, passa a vigorar com a promulgação do decreto lei nº 25 de 30 de novembro de 1937 de forma definitiva e autoria basicamente de Rodrigo de M. F. Andrade. Com a homologação desse decreto estavam estabelecidas duas importantes premissas nas políticas de preservação do patrimônio no Brasil: a definição de patrimônio e a criação dos quatro livros de Tombo⁵. Ficando assim definido como Patrimônio Histórico e Artístico Nacional:

Artigo 1º - Constitui o patrimônio histórico e artístico brasileiro o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no País e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.⁶

O tombamento surgia assim, portanto, como um instrumento legal sob o qual os bens materiais foram sendo inscritos em um dos 4 livros sem que com isso perdessem seu valor econômico, visto que o tombamento só atua apenas na esfera do valor simbólico tal qual é discriminado nos livros.

Quanto à seleção dos bens a serem preservados, os critérios observados ficaram sob o encargo dos seus funcionários e do setor de Divisão de Estudos e Tombamento (DET), chefiado pelo arquiteto Lúcio Costa. Em suma, a prioridade foi dada aos monumentos de “pedra e cal”, nome pelo qual relata Simão ficou conhecido os bens imóveis protegidos pelo IPHAN durante sua *Fase Heróica*, ou seja, durante os primeiros trinta anos de atuação do órgão.

⁵ No **Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico** devem constar as coisas pertencentes às categorias de arte arqueológica, etnográficas, ameríndia e popular e os monumentos naturais bem como os sítios e paisagens que importe conservar e proteger pela feição notável com que tenha sido dotadas pela Natureza ou agenciadas pela indústria humana; no **Livro do Tombo Histórico** devem constar as coisas de interesse histórico e as obras de arte histórica; no **Livro do Tombo das Belas Artes** estão as coisas de arte erudita nacional ou estrangeira e no **Livro das Artes Aplicadas** às obras que se incluam na categoria das artes aplicadas, nacionais ou estrangeiras.

⁶ BRASIL. Decreto-Lei Federal nº 25 de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

A partir da década 1960, as políticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil começam a tomar um novo rumo e servir como palco para uma nova discussão sobre o bem tombado. Entra em cena a complexidade dos centros urbanos e sua dinamicidade. A proteção dos monumentos históricos e do seu entorno, garantidos no decreto, passam agora a ser dimensionados.

“Nas décadas de 1950 e 1960 ocorreram grandes mudanças no modelo de desenvolvimento brasileiro, responsáveis pelos impasses com que a política de preservação do SPHAN foi confrontada [...]. Nesse período, a ideologia do desenvolvimento atrelou o nacionalismo aos valores da modernização. Foi a época áurea da industrialização, da urbanização e da interiorização, estimuladas pela construção de Brasília. As conseqüências para a preservação desse modelo de desenvolvimento repercutiram não apenas no nível simbólico [...] como nos níveis econômicos e social – devido ao intenso processo de migração para as capitais e a valorização do solo urbano, desarticulando processos espontâneos de preservação do patrimônio, tanto edificado como paisagístico. Na prática do SPHAN, surgiram tensões agudas, especialmente na preservação das cidades históricas e dos centros históricos das grandes cidades [...]” (FONSECA, 2005, p. 141)

É nesse contexto que surge a partir de 1965 a colaboração da Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) junto ao SPHAN. “Essa articulação foi feita em duas direções: seja considerando os bens culturais enquanto mercadorias de potencial turístico; seja buscando nesses bens os indicadores culturais para o desenvolvimento” (FONSECA, 2005, p. 142). Para atender a primeira direção - os bens culturais enquanto mercadorias de potencial turístico – foi criado em 1973 o Programa Integrado de Reconstrução das Cidades Históricas (PCH); para atender a segunda direção, foi criado em 1975 o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC).

De acordo com Prata (2009, p. 51) o PCH foi fundado pela Secretaria de Planejamento da Presidência da República (SEPLAN/PR). Tinha como objetivo buscar conciliar desenvolvimento, turismo e preservação do patrimônio; e tinha como algumas de suas metas: o desenvolvimento de projetos de formação e capacitação de mão de obra, edição de roteiros turísticos, financiamentos para empreendimento como pousadas, albergues e restaurantes. Já o CNRC foi criado com um convênio entre órgãos federais como a SEPLAN, Ministério da Educação e Cultura, do Interior e das Relações Exteriores. Tinha sob o foco de sua ação uma visão antropológica de cultura, baseada na diversidade, no fazer popular e na dinâmica cotidiana, contrapondo-se assim, a visão inicial do IPHAN.

Na realidade, o que estava ocorrendo em âmbito federal nas políticas de preservação e que levou a criação de outros órgãos foi: primeiro, uma política de descentralização, ou seja, de ampliação da rede institucional pela preservação do patrimônio. Essas mudanças já haviam sido sinalizadas desde os Compromissos de Brasília (1970) e de Salvador (1971), onde se reconheceu a necessidade da participação ativa de Estados e municípios, sob a orientação da então Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN). Segundo, a necessidade de abarcar a realidade descortinada pela problemática dos centros urbanos. Entre outras mudanças, alerta Sant'Anna, aparece no cenário das políticas culturais a noção de "referência cultural" que por sua vez, remetia exclusivamente ao patrimônio cultural não consagrado e excluído das atividades do SPHAN em seus primórdios.

Em 1979, com a aposentadoria de Rodrigo de M. F. Andrade, dá-se início à fase renovadora do IPHAN com a nomeação de Aloísio Magalhães para direção do órgão. É nesse momento também que ocorre a fusão entre IPHAN/PCH/CNRC, além de ser criada uma nova instituição: a Fundação Nacional pró-Memória (FNpM).

Para Aloísio (apud FONSECA, 2005, p. 154) a fusão vinha revitalizar o IPHAN e operacionalizar o CNRC. O objetivo era afirmar a pluralidade e a diversidade cultural do país. Foi com base nas idéias de bem cultural, de diversidade que Aloísio desenvolveu uma série de experiências de registro, documentação e inventário sobre a forma de diversos projetos como: a tecelagem, a cerâmica, o traçado indígena etc.(SANT'ANNA, 2003, p. 108). Outra iniciativa, ainda de acordo com a autora, tomada por Aloísio em relação ao patrimônio imaterial foi a realização de seminários nas cidades históricas de Ouro Preto, Diamantina, Cachoeira e São Luiz. Todas estas experiências teriam contribuído para a elaboração em 1981 do Documento Diretrizes para operacionalização da política cultural do MEC.

"Nesse texto, reivindicava-se a ampliação da imagem de cultura forjada pelos órgãos oficiais, não só pelo reconhecimento do que se denominava 'patrimônio cultural não consagrado', como também, e sobretudo pela participação de outros atores no processo de 'gerenciamento da produção e da preservação dos bens culturais'. Formulou-se, assim, uma proposta de democratização da política cultural que, durante a década que se seguiu, foi mote sempre reiterado nos discursos produzidos pelos órgãos culturais públicos e privados, federais, estaduais e municipais." (FONSECA, 2005, p. 165)

O fato é que, com a morte de Aloísio Magalhães em 1982 é dado por encerrado à fase renovadora do órgão preservacionista, o IPHAN e, apesar de não ter ocorrido mudanças na prática do único instrumento legal de preservação – o Tombamento – os trabalhos desenvolvidos pelo CNRC e por Aloísio nas décadas de 70 e 80 resultaram na ampliação da noção de patrimônio cultural que mais tarde foram expressos nos artigos 215 e 216 da Constituição Federal de 1988.

Apenas em 1997, “por ocasião das comemorações dos sessentas anos do IPHAN”, que a temática do patrimônio imaterial é retomada com a realização em Fortaleza do Seminário do Patrimônio Imaterial. O seminário tinha por objetivo recolher subsídios que permitissem a elaboração de diretrizes e a criação de instrumentos legais para preservação do patrimônio imaterial e administrativos, visando a identificar, proteger, promover e fomentar os processos e bens portadores da referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira ao qual o artigo 216 elucida. Como resultado final do seminário foi elaborado o documento chamado Carta de Fortaleza que instituiu o “registro” como seu principal modo de preservação e que será explorado na próxima seção. (SANT’ANNA, 2003, p. 16)

1.1 Decreto Nº 3.551

Resultado de uma série de ações e reflexões produzidas em diversas cartas e convenções ao longo de mais de 60 anos junto a diversos órgãos⁷, o decreto nº 3.551 que institui o “Registro dos Bens Culturais de Natureza Imaterial e que criou o PNPI” representa, dentro do contexto histórico das políticas de preservação do Patrimônio no Brasil, uma conquista.

Se antes o alvo legal de preservação era voltado aos monumentos isolados, os chamados bens móveis e imóveis, agora, ele passa a englobar o chamado patrimônio cultural imaterial ou intangível. Em outras palavras, isso significa dizer que: as manifestações, práticas, conhecimento e técnicas caracterizadas pela sua dinamicidade, pela sua relação com o meio ambiente, expressadas por indivíduos ou grupos de indivíduos como formas de sociabilidade seriam agora, salvaguardadas por um instrumento jurídico que atenta para natureza de seu bem.

Entende-se por ‘salvaguarda’ as medidas que visam garantir a viabilidade do patrimônio cultural tais como a identificação, a documentação, a investigação, a preservação, a proteção, a valorização, a transmissão – essencialmente por meio da educação formal e não formal – e revitalização deste patrimônio em seus diversos aspectos. (BRASIL. Decreto-Legislativo nº 22 de 08/03/2006)

De acordo com Sant’Anna (2005, p.7) o registro institui não só que essas expressões vivas da cultura integrassem o patrimônio cultural brasileiro como estabeleceu para o Estado, o compromisso de salvaguardá-las por meio de documentação, acompanhamento e apoio às condições de sua existência e principalmente para produção de conhecimento mediante a elaboração de “Dossiês”. Nesses dossiês, complementa a autora, o surgimento e a trajetória dos bens culturais imateriais devem ser investigados, descritos e acompanhados de exaustiva documentação fotográfica, fonográfica e audiovisual. Como exemplo, podemos citar o Dossiê do Samba de Roda do Recôncavo. Neste documento toda a cosmologia – referências históricas, localização, desenvolvimento, descrição técnica, função

⁷ Refiro-me a criação e atuação da Comissão Nacional de Folclore (1947), a criação do Centro Nacional de Referência Cultural/CNRC por Aloísio Magalhães (1975), a criação da Fundação Nacional ProMemória, Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular (1989) e ao Seminário para o Patrimônio Imaterial realizado em Fortaleza (1997).

social, enfraquecimento da manifestação dentre outros – que envolve o samba de roda e o seu registro foram abordados.

A idéia, portanto, é que o material levantado junto às fontes de pesquisa possa além de ajudar a delimitar o bem ou o conjunto de bens que será registrado em um dos quatro Livros⁸ estabelecidos na proposta do instrumento legal em questão; permita orientar qual tipo de medidas devem ser dirigidos pelo poder público e demais setores envolvidos para promoção de sua sustentabilidade.

Estas medidas estarão apoiadas em quatro grandes linhas de atuação mais o PNPI: na primeira linha estão voltadas ações que buscam a melhoria das condições de produção, circulação, transmissão e manutenção dessas expressões; na segunda linha, as ações voltadas para sensibilização da sociedade para o reconhecimento da importância desses bens, de trabalhos de divulgação e inserção de mercado; a terceira linha, voltada para a defesa dos direitos autorais, ou seja, visa o conhecimento por parte destas comunidades dos instrumentos jurídicos que permitam reclamá-los ou exercê-los e por fim; a quarta linha de ação. Esta estará voltada para o acompanhamento dos bens registrados ou inventariados. Já o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial - o PNPI - funciona como um veículo de ligação entre estas ações e órgãos governamentais dentre outras instâncias, com o objetivo de captação de recursos e à implementação de uma política que permita a preservação destas formas de expressão.

É importante ressaltar que, embora tenha colaborado nesses 10 anos de sua edição, desde 4 de agosto de 2000, para a diversidade cultural e étnica do país, o decreto 3.551 representa apenas uma batalha vencida dentro deste espaço, e neste sentido não podemos considerar o processo como acabado. É preciso continuar lutando pela conscientização por parte das sociedades de que o registro é uma medida complementar ao desejo anterior de preservar, contra a globalização, contra os modismos propagados pelos veículos de massa, sacralização do objeto, o quase desaparecimento no modo de saber fazer de algumas técnicas, e “por fim, contribuir

⁸ Denominados respectivamente: **Livro de Registro dos saberes** para o registro de conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades; **Livro de Registro das Celebrações** para as festas, rituais e folguedos que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e outras práticas da vida social; **Livro de Registros das formas de Expressão** para a inscrição de manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas; e o **Livro de Registro dos Lugares** destinado à inscrição de espaços como mercados, feiras, praças e santuários onde se concentram e reproduzem práticas coletivas. Decreto nº 3 551 de 4 de agosto de 2000.

[...] para a promoção social e da melhoria das condições de vida dos que produzem e mantêm nosso patrimônio Cultural.” (SANT’ANNA apud FALCÃO, 2005, p. 12)

1.2 O Samba de Roda do Recôncavo Baiano

Reconhecido como Patrimônio Cultural do Brasil, o Samba de roda do Recôncavo Baiano é dos muitos⁹ bens contemplados por essa mudança de ênfase sobre a concepção do patrimônio no país. Denota também a realização do desejo de uma das figuras mais ilustres em defesa do patrimônio nesse país, Mário de Andrade¹⁰. Mário foi o percussor na preocupação com a cultura popular e o primeiro, relata Cunha (2009,) a buscar explicitar em sua obra *Dicionário Musical Brasileiro* as diferentes formas de expressão do samba – chula, corrido, partido alto, raído, etc. – e, embora o samba de roda não tenha sido identificado nesse primeiro momento de sua pesquisa, é incontestável a colaboração dada por este intelectual a essa manifestação, pois conseguiu chamar atenção para relevância e a expansão deste ritmo nas diferentes regiões do país.

Inscrito no Livro de Registro das formas de Expressão, o Samba de Roda do Recôncavo “é uma manifestação musical, coreográfica, poética e festiva” (DOSSIÊ IPHAN, V. 4) corrente em todo o Estado da Bahia, mais especificamente forte na região do Recôncavo, daí o recorte a região para especificar sua origem.



fig. 01 - Mapa de Localização do Recôncavo. Fonte: Dossiê do IPHAN, v. 4, 2006, p. 18.

⁹ Ofício das Paneleiras Goiabeiras, Viola de cocho, Ofício das baianas do acarajé, Modo artesanal de fazer Queijo de Minas, nas regiões do Serro e das serras da Canastra e do Salitre, Ofício dos Mestres de Capoeira, Modo de fazer Renda, Irlandesa produzida em Divina Pastora (Livro de Registro dos Saberes); Círio de Nossa Senhora de Nazaré (Livro de Registro das Celebrações); Arte Kusiwa-pintura corporal e arte gráfica Wajãpi, Samba de Roda do Recôncavo Baiano, Jongo no Sudeste, Frevo, Tambor de Crioula, Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: Partido Alto, Samba de Terreiro e Samba-Enredo, Roda de capoeira (Livro de Registro das Formas de Expressão); Cachoeira de Iauaretê e Feira de Caruaru (Livro de Registro dos lugares). CUNHA, Fabiana Lopes. **As matrizes do samba carioca e carnaval: algumas reflexões sobre patrimônio imaterial**. UNESP – FCLAs – CEDAP, v. 5, n.2, p. 3 - dez. 2009.

¹⁰ Segundo Toni (apud CUNHA, 2009, p. 3) a proposta de Mario de Andrade era que “As músicas que nosso povo cantava e dançava fossem elevadas à categoria de um bem da cultura imaterial, uma vez que planejava, além da gravação e da filmagem, o registro em livros de tombo. Idealmente, imaginava que as mesmas regiões fossem mapeadas a cada cinco anos, por exemplo, para que no futuro se detectasse, comparativamente, as mudanças operadas no cantar dos povos brasileiros”.

O Recôncavo Baiano é uma faixa de terra que se estende ao redor da Bahia de Todos os Santos, como podemos observar na imagem acima, e que ficou muito difundido por autores como Stuart Schwartz e Bert J. Barickman através de suas publicações sobre: cana-de-açúcar, senhor de engenho, escravo e o plantio da mandioca e do fumo, respectivamente. É também uma região que contempla toda essa realidade de pluralidade da cultura popular brasileira – a capoeira, o acarajé, o saber fazer dos mestres de viola, o candomblé, suas festas, o carnaval de Maragogipe – ao qual os artigos 215 e 216 da Constituição Federal Brasileira de 1988, mencionam indiretamente como alvo de proteção do Estado e como portadores de referência à identidade, à nação e à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira.

O pedido para o registro do Samba de Roda do Recôncavo no Livro das Formas de Expressão do Patrimônio Imaterial brasileiro partiu de três pessoas jurídicas da região, duas delas de associações de grupo de sambadores – Associação Cultural do Samba de Roda de Dona Dalva¹¹ e pelo Grupo Cultural Filhos de Nagô – além da Associação em pesquisa da Cultura Popular e Música Tradicional da Região do Recôncavo. O pedido foi encaminhado ao IPHAN no dia 13 de agosto de 2004, ao mesmo passo que lançada sua candidatura, pelo então Ministro da Cultura Gilberto Gil, à terceira edição do programa da UNESCO intitulado “Proclamação das Obras Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade.”

Uma análise do material publicado sobre o registro do samba de roda do recôncavo, o Dossiê, permite-nos inferir que foram argumentos utilizados para reforçar o desejo expresso pelas três associações e pela comunidade:

- o samba de roda enquanto matriz da maior expressão da música popular brasileira (o samba), mas que, no entanto, não havia perdido a sua singularidade. Segundo Sandroni (2006) esta singularidade se deve, entre outras coisas, por esta expressão ter suas raízes na cultura afrobrasileira desenvolvidas no contexto da escravidão e de fácil comprovação entre os pesquisadores que estudam o tema;

¹¹ A associação foi criada em 2003 pelos sambadores do grupo do Samba de Roda Suerdieck com o objetivo de ajudar no gerenciamento dos projetos culturais do grupo. O nome dado a associação é uma homenagem à fundadora do grupo de Samba de Roda Suerdieck, dona Dalva, como é mais popularmente conhecida.

- por apresentar características formais quanto a sua expressão: musical e coreográfica;
- o enfraquecimento de sua forma de expressão, tanto pelas condições socioeconômicas em que vivem os sambadores quanto pelo risco de desaparecimento de alguns dos seus saberes fazer como: a viola machete e o canto (chula);
- o mercado fonográfico dos modismos musicais que se configuraria como uma ameaça à música de raiz;
- a espontaneidade de sua ocorrência, ou seja, não ter nenhuma data ou local específico para ocorrer.

Por todos os motivos expostos acima e que juntos conferem ao Samba de Roda do Recôncavo uma manifestação de importante relevância para a cultura brasileira e de comprovada continuidade histórica¹² foi aprovado o seu registro no dia 30 de setembro de 2004 pelo Conselho consultivo que atua no IPHAN e concedido o título de Patrimônio Cultural do Brasil.

De acordo com o pesquisador Carlos Sandroni, que coordenou as pesquisas que possibilitaram o Registro do Samba de roda, o contato com os problemas e demandas colocados pelos grupos e indivíduos que praticam essa forma de expressão foram importantíssimos para elaboração de um Plano Integrado de Salvaguarda e Valorização do Samba de Roda exigido pela UNESCO para a proclamação do bem como Obra Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade. Fato este que veio ocorrer em 25 de novembro de 2005.

¹² De acordo com Maria Cecília Londres Fonseca, o fato de o samba de roda baiano estar na origem do samba carioca e poder ser comprovado por várias fontes histórica vêm ao encontro do requisito de “continuidade histórica” mencionado no 2º parágrafo do artigo 1º do decreto 3.551/2000. Fonte: processo nº 01450. 010146/2004-60, disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=357>> Acesso em: 19/11/2010 às 22h02min.

CAPÍTULO II

2. O SAMBA DE RODA SUERDIECK E DONA DALVA



Fig. 02 – Samba de Roda Suerdieck e dona Dalva, Cachoeira.
Foto: Luiz Santos. Fonte: DOSSIÉ IPHAN, V. 4, 2006, p. 35.

Expressão da cultura local da cidade de Cachoeira - Bahia, o Grupo de Samba de Roda Suerdieck, mostrado na imagem acima, traz em seu nome uma alusão aos tempos áureos pelos quais passaram “a terra ao redor de uma baía¹³” (fig. 01). Onde as fábricas de fumo servem de registros desse tempo. A exemplo deste quadro, a Suerdieck e Cia, fábrica de charutos instalada em Maragojipe em 1905 pelo alemão August Suerdieck, mas que desde 1892 explorava o ramo da compra, enfardamento e exportação do fumo em diversas cidades.

Em Cachoeira, a fábrica mantinha uma filial localizada na Rua dos Artistas. Empregava predominantemente mulheres, que em sua maioria ganhava por

¹³ Segundo Barickman este é o significado da palavra Recôncavo e que acabou se vinculando a uma região específica, a Baía de Todos os Santos. Ao redor desta baía, os colonizadores portugueses, teriam, segundo o autor, criado uma das mais duradoras sociedades escravistas do Novo Mundo. BARICKMAN, Bert J. **Um Contraponto baiano: açúcar, fumo, mandioca e escravidão no Recôncavo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 36 - 37.

produção. Foi nesse ambiente que nasceu uma das mais importantes e ativas manifestações populares da cidade, o grupo de Samba de Roda Suerdieck (SRS).

O grupo foi criado em 1958 por Dalva Damiana de Freitas, ex- funcionária da fábrica de Charutos Suerdieck, com a finalidade de homenagear as Santas católicas Nossa Senhora da Ajuda e Santa Cecília¹⁴ e romper com a árdua rotina de trabalho.

“[...] nós tínhamos uma vida de cativo, não tínhamos direito a nada, tão cedo começando o trabalho, não podíamos perder nem meia hora. Era o momento em que a fábrica recebia os convites para a festa D’Ajuda e Santa Cecília [...] mas todos nós não podíamos ir porque tínhamos que levar o trabalho para casa, para trabalhar e substituir o outro colega no dia seguinte [...] eu criava tanto menino, agente não podia ir numa novena por causa do trabalho, tinha que comprar uma roupinha [...] Então eu disse o seguinte: vamos fazer um samba? Por que fazer um samba? É a noite da gente. A gente não pode ir para a novena para não largar o serviço. Aurinha perguntou: como ia ser esse Samba de Roda? Olha, eu disse: todos nós colegas aqui eu vou fazer como na época da minha avó [...] Dê cá o jiló... Jiló ô jiló, venha cá como quiser ô jiló... ...e aí, é vai é vai é vai ... o Samba quando saia parecia o tapete dos Filhos de Ghandy.” (FREITAS, Dalva Damiana. Entrevista: Dezembro. 2009)

Cachoeirana de descendência africana, a ex-funcionária da Fábrica de charutos Suerdieck (fig. 03) é filha de sapateiro e sua mãe, charuteira, é a mais velha de oito irmãos, por este motivo foi criada por sua avó.

Dona Dalva, como é mais popularmente evocada, tem 84 anos, é viúva e mãe de 5 filhos. Em entrevista concedida em Outubro deste ano (APÊNDICE B), a depoente – Sr.^a Dalva – relata que sua vida não foi nada fácil, teve que trabalhar muito cedo para poder ajudar a criar seus irmãos, por este motivo abandonou a escola também muito cedo.



Fig. 03 - Dalva Damiana de Freitas.
Foto: Francisca Marques, 2006

¹⁴ As homenagens as St^{as} Católicas Nossa Senhora da Ajuda e Santa Cecília eram realizadas através da disputa sadia entre as Filarmônicas Minerva Cachoeira e Lira Cecilianiana respectivamente. A festa a Nossa Senhora D’Ajuda acontece ainda hoje, ao contrário da de Santa Cecília. Esta se extinguiu totalmente, restando apenas nas lembranças das pessoas mais velhas da cidade e no registro fotográfico sob o poder de algumas delas.

“Não tive estudo longo não, por que a situação dos meus pais era tão crítica, só tinha menino para eu olhar. Não tinha dinheiro para eu comprar os livros, todo ano era o mesmo livro [...], passou de ano? Passei pra onde! de uma cadeira para outra”. (FREITAS, Dalva Damiana. Entrevista: Outubro. 2010)

Aos 14 anos de idade começou a trabalhar. A princípio, na fábrica de charutos Dannemann, logo após fazer um curso direcionado para manuseio e manufatura no fumo oferecido pelo Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI), e depois, na Fábrica Suerdieck. Na Suerdieck suas atividades variavam desde fazer a seleção das folhas de fumo, ou seja, tinha que separar as folhas de boa qualidade – inteiras, sem manchas ou qualquer outro dano - das folhas ruins e bolear o charuto sob o auxílio de uma pequena tábua.

Foi no ambiente de trabalho também que dona Dalva se inspirou para criar duas de suas primeiras composições o “*Jiló*” e “*Avião*”. A primeira (*Jiló*) foi logo depois de reunir suas colegas para falar sobre seu desejo de fundar o grupo, quando:

“[...] dona Alice chegou e disse assim: olhe essa mulher hoje está cheia de coisa, vamos acabar com isso e ir merendar. Eu disse: hoje eu quero merenda nenhuma, aí ela disse: vai querer sim! Pegou um jiló mabaço partiu em tirinhas para cada uma ali reunida e todo mundo aceitou, mas eu disse para dona Alice que não queria! Dona Alice disse: vai comer sim! Eu respondi: oh dona Alice, de amargura já basta o que eu passo em minha vida. Você não ta me vendo aqui, eu fico alegre para fingir [...] não estou alegre muito não por que não deixei nada em casa para meus filhos comerem [...]” (FREITAS, Dalva Damiana. Entrevista: Dezembro. 2009)

Já a segunda:

“[...] era quando passava o avião, eu levantava da banca e ia para o terraço. Via o avião e cantava: tava sentada quando o avião passou, charuteiro levantou; seu Geraldo já chegou do Pará; tava sentada, o avião passou; charuteira levantou; meu patrão já mandou nós sambar, sambar [...] O que vinha na mente eu cantava” (FREITAS, Dalva Damiana. Entrevista: Dezembro. 2010)

Muitos foram os momentos de dificuldade à frente do SRS, relata dona Dalva, mas ela nunca pensou em abandonar o grupo. A primeira roupa que fez para usar no samba, por exemplo, foi em um desses momentos:

“[...] ninguém me dava nada, nós tomávamos as roupas emprestadas. A primeira roupa que fiz para usar no samba de roda, naquela época, eu mesma sentei no chão e costurei. A minha mãe quem me deu o dinheiro para comprar o pano e fazer a saia. Por que eu pedi a uma pessoa que me emprestasse uma sai para sambar, então a pessoa mandou que eu comprasse dois metros de chita e fizesse uma saia para mim. Aquilo me humilhou muito!” (FREITAS, Dalva Damiana. Entrevista: Outubro. 2010)

Apesar das dificuldades, quando questionamos a dona Dalva o que o SRS representa em sua vida, ela é categórica quando afirma que o samba representa tudo “é a minha vida.” (FREITAS, 2010)

CAPÍTULO III

3. O CONCEITO DE DOCUMENTO PARA A MUSEOLOGIA E DA DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA

O que são os documentos? Documento é todo e qualquer suporte da informação. Na Museologia, segundo Chagas (1996) esse suporte dá-se através de uma unidade conceitual a qual ele denominou de “ternário matricial”. Esse ternário teria como base a relação entre o homem, documento e espaço (bem cultural) que se assimilado ao termo latino *documentum*, derivado de “docere”, significaria “aquilo que ensina”, ou mais precisamente aquilo que pode ser utilizado para ensinar alguma coisa a alguém. Em outras palavras o que estamos querendo dizer é que embora o documento seja compreendido como “suporte de informação”, o conhecimento não emana dele, mas a partir da relação que com o documento/testemunho se pode manter. (Chagas, 1996, p. 37)

Por outro lado, o mesmo autor chama atenção para o fato de que as coisas ou objetos não são documento em seu nascedouro, mas eles se tornam documento. Então, o que faz de uma coisa ou um objeto ou um bem cultural um documento? Para que um objeto se torne um bem cultural e documento é preciso que lancemos sobre ele mais que nosso olhar interrogativo¹⁵, é preciso que um indivíduo ou grupo de indivíduos elejam-no enquanto tal, enquanto algo capaz de identificar e traduzir a sua história ou a história de um lugar, de uma pessoa ou de uma comunidade.

Em vista disso, “pela via documento (bem cultural) somos levados ao conceito de patrimônio, ou seja, um conjunto de bens culturais sobre o qual incide uma determinada carga volarativa” (Chagas, 1996, p. 40) e que, quase sempre, somos levados a pensar sobre a necessidade de preservação deste documento.

Lato senso, explica Ferrez (1994), a noção básica de preservar englobaria as funções de coletar, adquirir, armazenar, conservar e restaurar, assim como

¹⁵ No momento em que perguntamos o nome do objeto, de que matéria prima é constituída, quando e onde foi feito, qual o seu autor, de que tema trata, qual a sua função, em que contexto social, político, econômico e cultural foi produzido e utilizado, que relação manteve com determinados atores e conjunturas históricas etc., estaríamos conferindo ao objeto o status quo de suporte de informação, ou seja, documento. CHAGAS, Mário. **Museália**. Rio de Janeiro: J C Editora, 1996, p. 37.

documentar as evidências materiais do homem e do seu meio ambiente, isto é, seu patrimônio cultural e natural. Logo, partindo-se do pressuposto de que objetos/documentos são suportes de informação, um museu, afirma Cândido (2006, p. 34), se tornaria “um espaço privilegiado para produção e reprodução do conhecimento, tendo em vista a Cultura Material como instrumento de trabalho” e que, por conseguinte, seria de responsabilidade dos museus decodificarem as informações das quais os objetos/documentos são suportes.

“Os objetos comuns e anônimos, frutos do trabalho humano e vestígios materiais do passado, correspondem às condições e circunstâncias de produção e reprodução de determinadas sociedades ou grupos sociais. Na natureza latente desses objetos, há marcas específicas da memória, reveladoras da vida de seus produtores e usuários originais. Mas nenhum atributo de sentido é imanente, sendo vão buscar no próprio objeto o seu sentido. Para que responda às necessidades do presente e seja tomado como semióforo, é necessário trazê-lo para o campo do conhecimento histórico e investi-lo de significados. Isto pressupõe interrogá-lo e qualificá-lo, decodificando seus atributos físicos, emocionais e simbólicos como fonte de pesquisa. Assim dentro de um contexto museológico [...] o objeto se ressemantiza em seu enunciado, alcançando o status de documento.” (CÂNDIDO, 2006, p. 34)

Deste modo, dentro de um contexto museológico, não basta apenas preservar o objeto, é preciso preservar e explorar a possibilidade de informação contida nele e que o qualifica como documento. E como fazer isso? Atentando para as informações intrínsecas e extrínsecas as quais todo objeto produzido pelo homem é portador. E o que são essas informações intrínsecas e extrínsecas dos objetos? As informações intrínsecas são aquelas deduzidas do próprio objeto, por meio da descrição e análise das suas propriedades físicas. Já as informações extrínsecas são aquelas obtidas de outras fontes que não o objeto. São denominadas de informação de natureza documental e contextual. (CÂNDIDO, 2006, p. 35).

Vejamos o exemplo de uma ficha de registro¹⁶ (APENDICE F), elaborada através deste trabalho de Documentação do Samba de Roda Suerdieck, para melhor compreender como é possível explorar essa possibilidade de informação a qual todo o objeto é portador:

	<p>FICHA DE REGISTRO SAMBÁ DE RODA SUERDIECK INSTITUIÇÃO: CASA DO SAMBA DE RODA DE DONA DALVA</p>
<p>1. Número de registro: 43.</p> <p>2. Nome da peça: Xale de Pano da Costa em Richelieu.</p> <p>3. Material e técnica: Pano, bordado em Richelieu.</p> <p>4. Tipo do Material: Bramante (FONTE: CCS)</p> <p>5. Modo de Aquisição: <input type="checkbox"/> compra <input checked="" type="checkbox"/> doação <input type="checkbox"/> legado <input type="checkbox"/> penúria Intrinsecas</p> <p>6. Estado Conservação <input checked="" type="checkbox"/> ótimo <input type="checkbox"/> bom <input type="checkbox"/> regular <input type="checkbox"/> péssimo</p> <p>7. Problemas apresentados: Não apresenta sujidades ou qualquer dano no tecido.</p> <p>8. Dimensões: Altura x base - 1,80cm x 71cm.</p> <p>9. Descrição do Objeto: Pano retangular com bordado em Richelieu, ou seja, "cujos fios foram sendo delicadamente retirados até formarem verdadeiros vazios entre os motivos, realizada com pontos cortados, os <i>picots</i>, aplicados sobre um fundo de tecido aberto". (Fonte: Lody, apunud, MONTEIRO e FERREIRA, 2005, p. 388) Extrinsecas</p> <p>10. Origem da Peça e Uso: A peça foi adquirida por dona Dalva com o objetivo de usá-lo durante as apresentações do grupo Samba de Roda Suerdieck (s/d) e posteriormente, foi doada a instituição da CSRDD. O pano da Costa é uma peça indispensável na composição do traje do grupo. É usado pelas sambadoras sobre os ombros.</p> <p>11. Contexto Histórico: Símbolo de uma identidade afro brasileira nos dias atuais, o xale de Pano da Costa () é uma das peças que compõe o chamado <i>Traje de Crioula</i> muito utilizado no séc. XIX. <i>Traje</i> como forma de designar a combinação da saia rodada com o camisu, o torço e o pano da costa e o acréscimo ou não de jóias e <i>Crioula</i> em alusão a mulher negra- escrava, forra ou liberta - nascida no Brasil. Está relacionado com o papel sócio religioso da mulher no Candomblé. Quanto ao bordado Richelieu apareceu na Europa no séc. XV. É um tipo de bordado intermediário entre o bordado tradicional e a renda. A denominação <i>richelieu</i> originou-se na França entre 1624 e 1642, pelo [...] uso freqüente nos paramentos de Armand-Jean du Plessis, cardeal e duque de Richelieu." Na <i>roupa de crioula</i>, o <i>richelieu</i> pode estar presente em toda a extensão do camisu, o que o torna transparente e fresco para suas usuárias. Contudo, o bordado <i>richelieu</i> possuía valor de representação da riqueza e da ostentação para as próprias negras, e dentro do campo religioso do candomblé de origem iorubá, por exemplo, significaria "[...] marca de dedicação, de orgulho" frente à religiosidade manifesta nos terreiros, funcionando como elemento distintivo do papel sócio-religioso exercido pelas mulheres nesses espaços bem como, elemento material significativo no processo da produção das memórias afro-brasileiras [...]" (LODY apud MONTEIRO e FERREIRA, 2005, p. 388)</p>	

Fig. 04 - SANTOS, Fernanda da C. dos. Ficha de Registro nº43. Samba de Roda Suerdieck, Cachoeira/BA. Casa do Samba de roda de dona Dalva, 2010

¹⁶ Segundo Camargo-Moro (1986, p. 45), as fichas de registro são atributos mínimos básicos reconhecidos como tal pelo Comitê Internacional de Documentação do Conselho Internacional de Museus e fazem parte da primeira investigação ou pesquisa necessária para a documentação do acervo no museu.

Observe que os itens 2, 3, 4, 6, e 7, marcados com o círculo vermelho, correspondem a informações extraídas do próprio objeto, ou seja, do pano da costa (fig. 05). Trata-se da percepção visual do material (pano), da técnica utilizada na feitura (bordado), dos problemas apresentados pela peça (integridade física do material/ estado de conservação) e da dimensão do objeto (m X cm).

Já no enunciado “Descrição do objeto”, marcado com círculo verde, embora tenhamos buscado em outra fonte bibliográfica (Lody apud MONTEIRA e FERREIRA, 2005, p. 388) informações mais técnicas sobre o tecer do Xale de pano da costa “*cujos fios foram sendo delicadamente retirados até formarem verdadeiros vazios etc.*” esta informação continua a ser ainda meramente descritiva sobre o objeto, como podemos observar na figura 06.



Fig. 05. Registro Fotográfico nº 43. Documentação do Samba de Roda Suerdieck. Foto: Fernanda da C. dos Santos



Fig. 06. Registro Fotográfico nº 43 a. Documentação do Samba de Roda Suerdieck. Foto: Fernanda da C. dos Santos

Os itens 1 e 5 da ficha de registro, correspondente ao número de registro da peça (43) e a sua forma de aquisição (doação), dizem respeito não ao objeto em si, mas a informações acrescentadas ao objeto em decorrência da Documentação do acervo do Samba de Roda Suerdieck.

Por fim, os itens 9 e 10 que contemplaram exatamente outras fontes que não o objeto em si. Normalmente essas informações são fornecidas através de pesquisa bibliográfica e documental existente ou quando da entrada dos objetos no museu. Veja que no tópico “Origem da Peça e uso” as informações foram adquiridas através de um conhecimento prévio da utilização do Xale de pano da costa, enquanto que no tópico “Contexto Histórico” os dados foram adquiridos através de fonte bibliográfica (Lody apud MONTEIRA e FERREIRA, 2005, p. 388) sinalizada no final do texto. Geralmente estas fontes permitem que venhamos conhecer o contexto no qual os objetos existiram, funcionaram e adquiriram significado.

Assim sendo, podemos inferir que é pelo somatório dessas informações (intrínsecas e extrínsecas) que o objeto museológico (veículo de informação) assume seu valor de bem cultural e tem na preservação e na documentação a base para sua transformação em fontes de pesquisa científica e de comunicação, que por sua vez, produzem e disseminam novas informações através da Documentação Museológica. (CÂNDIDO, 2006, p. 34)

“A documentação de acervos museológicos é o conjunto de informações sobre cada um dos seus itens e, por conseguinte, a representação destes por meio da palavra e da imagem (fotografia). Ao mesmo tempo, é um sistema de recuperação de informação capaz de transformar [...], as coleções dos museus de fontes de informações em fontes de pesquisa científica ou em instrumentos de transmissão de conhecimento.” (FERREZ, 1994.)

Diante do exposto a cima, podemos concluir que a Documentação Museológica é:

- Um conjunto de informações sobre cada um dos seus itens (fontes) e, por conseqüência, a preservação deste por meio da palavra e da imagem;
- Um sistema de recuperação de informações sobre o objeto museológico;
- Uma pesquisa sobre as referências (origem, procedência, época, etc.) do objeto;
- Uma coleta de dados de um suporte de informação. Essas informações serão extraídas do objeto em si;

- A realização de uma documentação primária (registro, numeração, fichas, etc.) do objeto necessária para o controle e segurança do acervo museológico.

Foi tomando por base todos estes aspectos da Documentação Museológica que se trabalhou o objeto de pesquisa em questão e para tal, a ação documental se debruçou sobre os seguintes procedimentos: descrição das características do grupo, recorte do acervo que seria arrolado, arrolamento das peças, registro fotográfico, numeração, controle da terminologia, elaboração de uma planta baixa (croqui) e por último, a confecção das fichas de registro. Todos estes itens serão explicados mais detalhadamente no 4º capítulo deste trabalho.

CAPÍTULO IV

4. DOCUMENTAÇÃO DO SAMBA DE RODA SUERDIECK

Tomando por base o capítulo anterior, a documentação do Samba de Roda Suerdieck foi alicerçada sobre o prisma do documento, ou seja, da fonte de pesquisa, enquanto testemunho de uma realidade e da Documentação Museológica como suporte para a recuperação de informação, “capaz de transformar acervos em fonte de pesquisa científica e/ou agentes de transmissão de conhecimento” (CÂNDIDO, 2006, p. 36). Diante do exposto, a análise do objeto de estudo que seguirá abaixo se voltou para dois aspectos: o primeiro é o da descrição das características do grupo (musicalidade, coreografia, tipo de samba cantado, instrumentos musicais e a indumentária); o segundo diz respeito à documentação do acervo oriundo dessa manifestação. Neste último, a ação de documentar ficou restrita aos objetos sob o abrigo da Instituição que guarda seu acervo, a Casa do Samba de Roda de dona Dalva (CSRDD).

Para execução de tamanha empreitada, os mecanismos e as ferramentas utilizadas para ambos os aspectos acima citados foram: estágio voluntário na CSRDD, observação participativa nos ensaios e durante algumas apresentações do grupo, anotações em caderno de campo, registro fotográfico e entrevistas. Para o cumprimento do estágio foi firmado um acordo de dois meses. As atividades foram iniciadas no mês de julho do corrente ano e concluídas no primeiro dia útil do mês de setembro.

Quanto à realização da documentação, o primeiro passo foi fazer um recorte do acervo que seria arrolado. Por este motivo o arrolamento que foi feito limitou-se aos objetos sob abrigo da Instituição, pois como a CSRDD não tem uma reserva técnica, ou seja, um espaço para guarda dos objetos que não estão em exposição, muitas peças (fotografias, instrumentos musicais, roupas, etc.) estão guardadas na residência de dona Dalva, familiares ou integrantes do grupo. Feito o recorte, o segundo passo foi à realização do arrolamento. Nesta fase foi levantada também a forma de aquisição do objeto e observados seu estado de conservação. O

terceiro passo, mas que diz respeito ao arrolamento, foi realizar uma pesquisa bibliográfica que orientasse para conceituação padrão desses objetos (estabelecimento de classes/subclasses), o que foi conseguido graças à ajuda de um thesaurus¹⁷. A obra consultada foi o “Thesaurus para acervos museológicos”, publicado pelo Museu Histórico Nacional e autoria de Helena Dodd Ferrez e Maria Helena S. Bianchini. O quarto passo foi desenhar uma planta baixa¹⁸ para apresentar ao leitor uma visualização espacial da CSRDD e de como estão dispostas as peças na instituição. O quinto passo foi o registro fotográfico de cada peça do acervo arrolado seguido de sua numeração provisória e posteriormente, permanente. O sexto e último passo foi a confecção das fichas de registro que, em decorrência do pouco tempo¹⁹, contemplou pouco menos da metade dos bens levantados pela listagem das peças, 67 de 145 e serão aqui disponibilizadas como amostra 9 fichas. O critério utilizado para escolha das amostras foi contemplar as vestes das sambadoras. Para auxiliar nesta última etapa, na identificação do tipo de tecido de cada peça, foi consultado além de dona Dalva e familiares, uma especialista no corte de tecidos: Cremilda Cerqueira dos Santos. Cremilda foi indicada por dona Dalva por trabalhar na loja que ela compra tecidos a mais de quarenta anos (Tio Popó) e considerada especialista por trabalhar no ramo de confecção a mais de trinta anos.

No que diz respeito à observação participativa, ela foi realizada a todo instante, mais principalmente durante os ensaios do grupo e de algumas apresentações. Os ensaios foram realizados uma vez por semana, freqüentemente, na CSRDD e perduraram até a primeira quinzena do mês de agosto, quando dona Dalva tem que se retirar para participar dos festejos da Irmandade da Boa Morte, a qual ela faz parte. As anotações no caderno de campo também foram efetivadas nesse momento. Durante as apresentações do SRS em espaço público, momentos que antecedem a subida ao palco foram riquíssimas contribuições para este trabalho, pois detalhes da intimidade das sambadoras como a maneira de trajear, de

¹⁷ Um thesaurus é segundo Ferrez e Bianchini (1987) um instrumento de controle da terminologia utilizada para designar os documentos/objetos criados pelo homem e existentes em instituições museais

¹⁸ Na realidade, o que foi feito foi um croqui, ou seja, um desenho rápido, feito a mão.

¹⁹ A presença da estagiaria na CSRDD só foi obrigatório por pouco mais de um mês pelo fato da mesma ainda esta cursando as disciplina: Técnicas e Processos Artísticos e Sentido e forma da Produção Artística no Brasil II, fato este que se agravou pela mesma não está residindo mais no local de origem do curso (Cachoeira) e ser bolsista no Projeto de Mapeamento das Religiões de Matriz Africana no Recôncavo e Baixo Sul.

colocar o pano da costa e de se portar ao palco foram observados com mais veemência.

Por fim, as entrevistas. Por se tratar de História Oral, ou seja, onde o documento é o texto documental produzido após a transcrição da entrevista com a finalidade, neste caso, de torná-lo público, as questões foram elaboradas previamente e apresentada aos depoentes. Foram realizadas três entrevistas para esse trabalho (APÊNDICES B, C e D) e outra (APÊNDICE A) havia sido realizada quando estávamos começando a buscar informação sobre economia fumageira e seu patrimônio. O que resultou no presente objeto de estudo. O gênero escolhido para direcionar o tratamento das questões foi o da História Oral Temática, não só por permitir a utilização de questionários como pela necessidade do trabalho em esclarecer para o leitor, questões pontuais sobre o Samba de Roda Suerdieck, como as que se poderá observar na leitura das subseções deste capítulo.

4.1 Descrição das Características do Samba de Roda Suerdieck (SRS)



Fig. 07 – Samba de Roda Suerdieck, Cachoeira/BA. Foto: Any Manuela de Freitas, 2006.

O SRS é um grupo musical e coreográfico. Em sua musicalidade é comum tanto cantos estróficos e silábicos quanto o que nós chamaremos aqui de “compositorial”²⁰. Esses traços na musicalidade só são possíveis por que no grupo tanto é cantado o samba chula – estrófico e silábico – quanto o samba corrido, descrito aqui como “compositorial” por não apresentar o caráter responsorial²¹ e repetitivo presente na chula. (DOSSIÊ, 2006, p. 23)

²⁰ No samba chula, experiências de campo nós levaram a perceber que um evento é muito costumeiro entre suas páreas (nome pelo qual é chamado o cantor e a sua segunda voz) que é espontaneidade de seus versos. O cantor tira o primeiro verso (chula), sua segunda voz ou outro cantador de chula responde com outro verso e assim eles vão numa espécie de disputa, para observar quem consegue levar mais tempo sem repetir à chula. Embora também seja comum nos cantadores de samba chula que o verso seja composto com certa antecedência, o contrário (espontaneidade) nunca acontece no samba corrido, por este motivo usamos a expressão “compositorial” para designar a maneira pela qual a letra dos seus versos são sempre criadas.

²¹ Ferreira e Galdinho explicam que a forma ou o caráter responsorial é uma característica bem comum da cultura africana, ou seja, a frase do solista é respondida pelo coro, por exemplo, o solo diz: “o tatu ta velho”, o coro responde, mas sabe negar carreiro. FERREIRA, Joana D’Arc A; GALDINHO, José Roberto de Vasconcelos: **Uma Música Afro-Brasileira: o Samba Da repressão a malandragem à símbolo da identidade nacional**. Programa de Desenvolvimento Educacional/ Secretaria de Estado da Educação do Paraná - 2007, p. 21.

Quanto à coreografia, é comum observarmos seus integrantes sambando sempre na roda. São três os gestos mais típicos da coreografia: o sambar no miudinho, sua alternância e a umbigada. Segundo o pesquisador Sandroni (2006, p. 23) o miudinho é “Feito, sobretudo, da cintura para baixo, consiste num quase imperceptível sapatear para frente e para trás dos pés quase colados ao chão, com a movimentação correspondente dos quadris.” A alternância se explica pelo fato de não ser permitido, no âmbito da roda, que seus integrantes – as sambadoras (**eras**) – dançam ao mesmo tempo. Já a umbigada é o sinal pelo qual quem termina de sambar designa quem irá substituí-la.

No que diz respeito ao tipo de modalidade de samba dançado no SRS, tanto é comum o Barravento²² quanto o Corrido. No barravento os eventos tendem a ocorrer mais devagar: a sambadora só pode entrar na roda quando o solista (cantor) para de “tirar a chula”- nome dado a parte poética desse tipo de samba - (Sandroni apud SANT’ANNA, 2005, p. 47). Só quando a verso termina e os instrumentos ficam tocando sem canto, é permitida a dança com uma sambadora no centro da roda por vez para executar o miudinho. No corrido os eventos são mais rápidos: instrumentos, canto e coreografia acontecem ao mesmo tempo, a sambadora em sinônimo de respeito e prestígio aos sambadores tem que correr a roda, ou seja, percorrer o círculo até completar toda a circunferência.

Acompanhando o verso e a coreografia, os instrumentos musicais. Segundo Henrique (citado por CONCEIÇÃO e CONCEIÇÃO, 2010. p. 6) “o Instrumento musical [...] é o nome genérico para todos os dispositivos susceptíveis de produzir sons e que servem como meios de expressão musical”. Para melhor compreensão do conjunto destes dispositivos utilizados no SRS, optou-se pela seguinte divisão: instrumentos musicais de corda²³ – onde o som é retirado com os dedos sobre cordas – e instrumentos de percussão, estes por sua vez foram subdivididos em membrafones e idiofones/idiófonos. Os instrumentos de percussão membrafones são aqueles instrumentos musicais em que, de acordo com Conceição e Conceição (2010), o som é produzido pela vibração de uma membrana ou pele animal e

²² O barravento é um desdobramento do samba chula. É muito comum na cidade de Cachoeira, já a chula é mais encontrado na região de Santo Amaro.

²³ Instrumento de corda ou cordofones são instrumentos compostos por uma caixa de ressonância com uma abertura (boca) oval ou circular composto por um braço onde se apóiam os dedos e contra o qual se apertam as cordas durante a execução musical. LIMA, Cássio Leonardo Nobre de Souza. **Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano**. Dissertação apresentada a Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. 2008, p. 38.

atualmente o náilon, esticados sobre uma abertura enquanto que, os idiofones são instrumentos musicais nos quais o som é produzido pela vibração do próprio instrumento quando batido, entrechocado, sacudido, raspado ou aqueles improvisados e reaproveitados do material de trabalho.

Baseados nesta conceituação foram assim classificados e exemplificados os instrumentos musicais do SRS:

- corda: o banjo²⁴, a viola, violão e o cavaquinho.



Fig. 08 – Instrumento musical Banjo. Documentação, registro fotográfico nº 132. Samba de Roda Suerdieck. Foto: Fernanda da C. dos Santos



Fig. 09 * – Instrumento musical Violão. Samba de Roda Suerdieck. Foto: Fernanda da C. dos Santos

- membrafones: o pandeiro, tambor, timba e o timbau.

²⁴ Este instrumento é originário da África. Foi levado no século XVII para a América pelos escravos negros. Segundo informações de Pixinguinha (apud QUEIROZ, 2008, p. 9) o banjo foi divulgado no Brasil por Gastão Bueno Lobo nos últimos anos de 1910. Em seguida, teve relativa importância nas chamadas jazz bands dos anos 1920 e 1930. Durante os próximos 40 anos, desapareceu um pouco de cena, voltando a ser empregado em 1970 nos conjuntos de pagode, nos quais ainda permanece em auge. No Samba de roda Suerdieck ele foi muito utilizado durante os primeiros 20 ou 30 anos de formação do grupo, posteriormente ele foi substituído pela violão e atualmente está em exposição na CSRDD.

* Como o acervo do SRS é muito grande e a CSRDD não tem um espaço para guarda dos objetos que não estão em exposição, foi necessário fazer um recorte das peças que seriam documentadas. Diante do pouco tempo para elaboração do presente trabalho, optou-se por limitar a documentação às peças que estivessem sob abrigo da CSRDD, por este motivo alguns instrumentos musicais não foram documentados.



Fig. 10 – Instrumento musical Pandeiro. Documentação, registro fotográfico nº 135. Samba de Roda Suerdieck. Foto: Fernanda da C. dos Santos



Fig. 11 * – Instrumento musical Timba (pequeno) e Timbau (maior). Samba de Roda Suerdieck. Foto: Fernanda da C. dos Santos

- idiofones: o prato-e-faca, reco-reco, o triângulo, o xequerê²⁵ ou maracá²⁶ e a tabuinha. Estes dois últimos estão ilustrados abaixo.



Fig. 12 * – Instrumento musical Xequerê. Samba de Roda Suerdieck. Foto: Luiz Santos. Fonte: DOSSIÊ IPHAN, V. 4, 2006, p. 47



Fig. 13 – Instrumento musical Tabuinha. Samba de Roda Suerdieck. Foto: Luiz Santos. Fonte: DOSSIÊ IPHAN, V. 4, 2006, p. 47

²⁵ Constitui-se de uma cabaça envolta numa rede de malhas grandes em cujas interseções, e, eventualmente, em todo o fio da malha, são colocados sementes. Essa rede está relativamente folgada em torno da cabaça e com uma extensão que serve de empunhadreira. Ao sacudir a empunhadreira, a cabaça solta dentro da malha chocando-se contra as sementes presas nas interseções. CONCEIÇÃO, Helenise da Cruz.; CONCEIÇÃO, Antonio Carlos L. **A construção da identidade afrodescendente**. Revista África e Africanidade – Ano 2 – n. 8, fev. 2010 – INSS 1983 – 2354.

²⁶ De acordo com Any Manuela de Freitas a maracá é um instrumento de origem indígena que pela sua forma e pelo som que é produzido é muito semelhante com o Xequerê, por este motivo empregam-se as duas palavras como sinônimas, no entanto é preciso atentar para o fato de que o xequerê é produzido pela cabaça seca ao sol, que é uma espécie de fruta. Já a maracá, como se pode observar na figura 12, pode ser produzida com outros materiais que não a cabaça. (Informação verbal, 2010.)

Estes instrumentos são usados em sua grande maioria pelos sambadores na proximidade da roda. A exceção a regra é o prato-e-faca e a tabuinha (fig. 13), usados pelas sambadoras na roda. A tabuinha na verdade se tornou um instrumento musical. A sua função original, ou seja, a finalidade pela qual ela foi confeccionada para o uso humano é a de trabalho. Na fábrica de charutos Suerdieck a tabuinha era utilizada para facilitar o manuseio da folha de fumo, o chamado “bolear o charuto”. Foi a fundadora do grupo e ex-funcionária da fábrica, dona Dalva, quem deu novo significado e uso à tabuinha.

Outra característica marcante do conjunto é o trajar das sambadoras, semelhante à indumentária das baianas (fig.14). De acordo com Ana Olga (APÊNDICE C), o SRS foi o primeiro grupo em Cachoeira e do Recôncavo a vestir-se dessa forma. Segue abaixo uma listagem das peças que compõe o traje e uma breve descrição da sua utilização pelas sambadoras (para maior detalhe sobre a indumentária, ver as fichas de registro que segue como Apêndice F):

1. Saia; deve cobrir os membros inferiores. É utilizada obrigatoriamente nas apresentações públicas.
2. Anáguas: são utilizadas para dar volume as saias.
3. Camisu: é utilizado sob as batas. Deve ser sempre na cor branca.
4. Bata: pode ser rendada, lisa ou estampada.
5. Jóias: adereços que nunca podem faltar na sambadora. São anéis, brincos, pulseiras, braceletes e colares. Normalmente são bijuterias de tamanhos, cores e formatos os mais diversos possíveis.
6. Chagrim: sapatilha de couro macio na cor branco, usado apenas pelas sambadoras.
7. Xale de pano da costa: é obrigatório seu uso. Deve-se utilizá-lo sobre os ombros, como ilustra a figura acima.



Fig. 14 – Desenho de Baiana.

Fonte: <http://soberanayemania.blogspot.com/2010/05/pano-da-costa-para-que.html>

8. Xale de pano da costa: é obrigatório seu uso. Deve-se utilizá-lo sobre os ombros, como ilustra a figura acima.
9. Torço ou turbante: é obrigatória a sua utilização durante as apresentações. A cor utilizada é sempre a branca. A exceção a regra se faz ao torço usado por dona Dalva (fig. 15), este é sempre de cor diferente das demais integrantes do SRS, sinalizando hierarquia.



Fig. 15 – Samba de Roda Suerdieck e dona Dalva, Cachoeira. Foto: Luiz Santos. Fonte: DOSSIÊ IPHAN, V. 4, 2006, p.74

Quanto ao trajar dos músicos, o conjunto é composto por: calça, camisa de manga curta, chapéu, colares e calçado. Quando em apresentações públicas, o conjunto é padronizado, ou seja, todos os tocadores têm que usar a mesma camisa e calça no mesmo tom, podendo variar nas camisas apenas o tamanho de uma para outra, como mostra a imagem abaixo. A exceção a regra é o músico. Este, desde que consultado o grupo, pode usar a camisa no modelo e cor que desejar.



Fig. 16 – Samba de Roda Suerdieck. Apresentação no 12º congresso da ONU sobre Prevenção ao Crime e Justiça. Museu Du Ritmo, Salvador/Bahia. Foto: Any Manuela de Freitas, 2010.

Durantes os ensaios na CSRDD a indumentária é livre, fica a critério dos tocadores a escolha da roupa. Os ensaios são abertos ao público, acontecem esporadicamente e não é cobrado nenhum valor para a entrada na instituição.

4.2 A Casa do Samba de Roda dona Dalva e o Acervo do Samba de Roda Suerdieck



Fig. 17 – Placa de Identificação da Casa do Samba de Roda de dona Dalva/CSRDD. Foto: Any Manuela de Freitas, 2009.

Em 2003, o SRS criou com a ajuda de Francisca Marques²⁷ a Associação Cultural Samba de Roda de dona Dalva. Segundo Any Manuela de Freitas (APÊNDICE D) o objetivo de sua criação foi o de preservar o Samba de Roda Suerdieck, o grupo de Samba de Roda Mirim Flor do Dia²⁸, de resgatar algumas ações criadas por sua avó, dona Dalva, mas que já não aconteciam há algum tempo, a exemplo do Terno do Acarajé²⁹ e, buscar apoio para abertura de um

²⁷ Doutora em Antropologia Social pela USP e Mestre em Música pela UFRJ, Francisca Helena Marques é a fundadora da Associação de Pesquisa em Cultura Popular e Música Tradicional do Recôncavo e uma das integrantes da equipe que trabalhou na pesquisa, inventário e dossiê que resultou no registro do Samba de Roda do Recôncavo Baiano no livro das formas de expressão do Patrimônio Imaterial do Brasil (IPHAN, 2004) e na proclamação do Samba de Roda do Recôncavo como Obra-Prima e Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade (UNESCO, 2005).

²⁸ O samba de Roda Mirim Flor do Dia foi criado por dona Dalva e sua filha Lucidalva Freitas na década de 1980. É formado por crianças da comunidade do bairro do Alto do Rosarinho em Cachoeira e parentes dos integrantes do Samba de roda Suerdieck. Atualmente está na sua terceira geração. Participara dele a filha mais nova de dona Dalva, Ana Olga, e participam netos e bisnetos de dona Dalva

²⁹ O Terno do Acarajé foi fundado em 1982 por dona Dalva para sair nos festejos em comemoração a Nossa Sr.D'Ajuda, santa católica, padroeira dos senhores de engenho. O terno é composto pelos integrantes do Samba de Roda Suerdieck e pela multidão que adere ao terno. É uma manifestação cultural criada com o objetivo de homenagear as baianas do acarajé. O Terno sai em cortejo durante a festa D'Ajuda pelas principais ruas acompanhadas pelas charangas 'bandas', cantando e tocando marchinhas tradicionais. As baianas carregam tabuleiros com acarajés, abará e cocadas, laranjas, dentre outros. Ao final, as baianas distribuem acarajé para aqueles que acompanharam o cortejo. (Informação verbal, 2010.)

espaço onde o grupo pudesse ensaiar, guardar seus pertences e realizar algumas atividades.

Pois bem, em 22 de novembro de 2009 a Associação conseguiu realizar em parceria com algumas pessoas, a inauguração de uma sede para o SRS, a Casa do Samba de Roda de dona Dalva/CSRDD – (fig. 18). O imóvel não é próprio, mas através de doação, o samba consegue pagar o aluguel.

Localizada à Rua Ana Nery nº 19, a CSRDD é uma instituição sem fins lucrativos, aberta ao público e em cujo espaço é realizado: os ensaios do grupo Suerdieck, cursos, oficinas e a exposição de alguns objetos pertencentes ao acervo do samba de roda Suerdieck.

Por acervo, entende-se o conjunto de bens culturais sob a guarda de uma instituição. Normalmente esta instituição é quase sempre vinculada a sua imagem a um Museu³⁰. Embora a CSRDD não seja um museu, realiza algumas atividades que permitem classificá-la como uma instituição museal, pois desempenha algumas funções que são características de um como: ser aberta ao público, ser um espaço onde freqüentemente seus objetos são alvos de pesquisas; que conservar e guarda bens culturais de relevância a memória e a identidade cultural e étnica do país, além de expor esses objetos. Por este motivo, nos sentimos a vontade para usar esta expressão *acervo* para designar o conjunto dos objetos sob abrigo da Instituição CSRDD.

Mais qual é o acervo de um Patrimônio Imaterial como o SRS? Foram considerados aqui como acervo do Samba de Roda Suerdieck todos os objetos cuja produção e origem estivessem ligadas direta ou indiretamente ao grupo e aos seus integrantes, seja por um vínculo funcional ou emocional, estando em exposição ou não na CSRDD. Sendo assim, foram considerados como sendo o acervo do SRS: o registro visual produzido em decorrência das apresentações do grupo, os instrumentos musicais, a indumentária e toda gama de acessórios utilizados pelos integrantes do grupo, objetos selecionados pela carga simbólica e valorativa de

³⁰ Um Museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, divulga e expõe, para fins de estudo, educação e lazer, testemunhos materiais e imateriais dos povos e seus ambientes. ICOM, 2004.

alguns bens, dentre outros que estão discriminadas no arrolamento que segue como Apêndice E.

4.3 Arrolamento, Registro fotográfico e as Fichas de registro.

Segundo Fernanda de Camargo-Moro uma boa e cuidadosa documentação do acervo é um fator imprescindível para qualquer instituição museal. Para tal, salienta a autora, é preciso atentar para as especificidades da instituição e estabelecer um sistema de documentação apropriado para a instituição alvo.

Tomando por base essa premissa e atentando para o aspecto de que nunca havia sido realizada efetivamente³¹ nenhuma ação no sentido de documentar o acervo sob abrigo da Casa do samba de roda de dona Dalva, nós resolvemos estabelecer um sistema de decodificação que, por um lado, fosse eficiente e pudesse ser gerido pela administração da Casa como uma ferramenta de controle e segurança do próprio acervo. Por outro lado, fosse simples, mas que viabilizasse o acesso sobre o conjunto de suas informações e, por conseguinte, a preservação do objeto. Em vista disso, optamos pelas seguintes etapas no processamento documental:

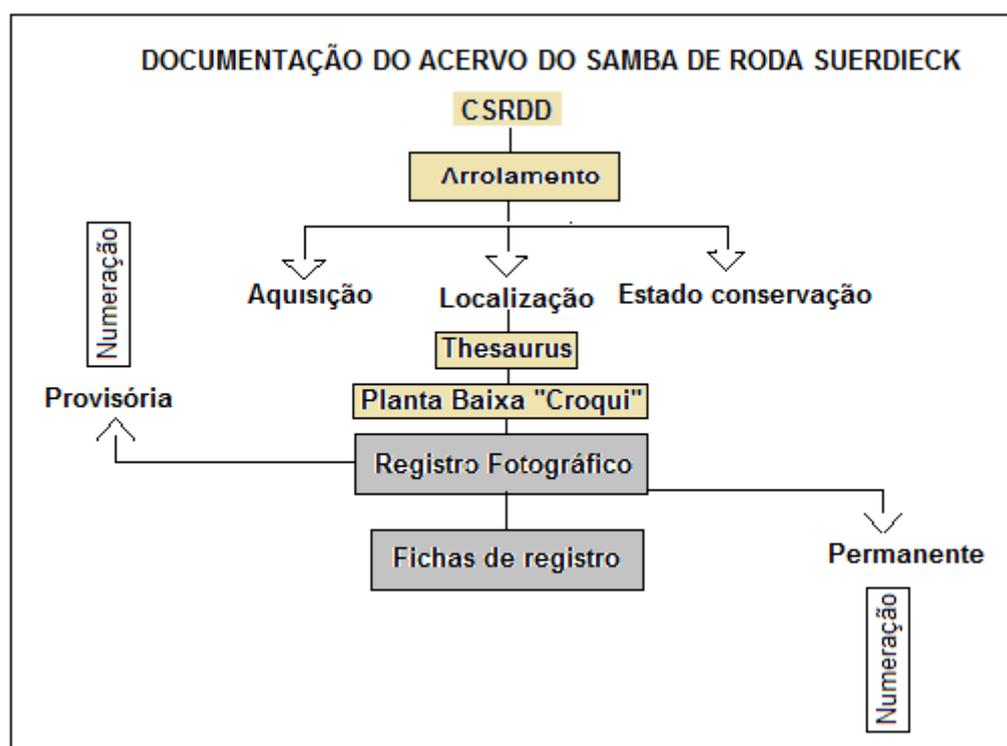


Fig. 18 – Sistema de Documentação empregado na CSRDD.

³¹ A Administração da CSRDD já havia tentado realizar a documentação do acervo do SRS, mas por falta de conhecimento técnico na área, não deu prosseguimento a documentação.

O primeiro passo foi o recorte do acervo que seria arrolado, ou seja, feito um levantamento individual de cada peça do acervo. Para isto, levamos em consideração a quantidade do acervo e o pouco tempo que tínhamos para sua execução, por este motivo foi levantado apenas os objetos sob abrigo da CSRDD. A segunda etapa foi à realização do arrolamento. Nessa fase foram efetuados em concomitância, os seguintes procedimentos (fig.18):

- A identificação da forma de aquisição do objeto
- Identificação da localização da peça na CSRDD (fig. 20)
- Percepção visual do estado de conservação do objeto

Foram arroladas 145 peças no acervo e mantidas a mesma ordem numérica (seqüencial) do levantamento individual das peças na numeração das mesmas no Registro fotográfico e nas Fichas de registro. A forma de aquisição, ou seja, de entrada de todas as peças na Casa foi doação. A elaboração do termo de doação ficou sob encargo da instituição, por entendermos ser esta uma função mais de cunho gerencial/administrativo que da Documentação Museológica. Quanto ao estado de conservação das peças, elas foram classificadas como:

- Ótimo - por apresentar excelentes condições de conservação, nunca ter sofrido intervenção ou necessitar de uma. Nesse estado a peça apresenta todas as características originais e uma leve sujidade.
- Bom - a peça apresenta características originais em boas condições, mesmo que já tenham sofrido algum tipo de intervenção ou está necessitando da troca de algum elemento. Pode apresentar uma leve sujidade, mas nenhum ataque por microrganismo.
- Regular - neste estado a peça apresenta sujeira, manchas causadas por microrganismos. Necessita de intervenção em alguns dos seus elementos e higienização.
- Péssimo - a peça apresenta danos ou perdas do material, descaracterização causada por outra intervenção, manchas

causadas por água, microorganismo, sujeira, perda da cor. A peça necessita da intervenção de um profissional especializado.

Todas estas informações foram anotadas no caderno de campo, seguidas de uma numeração provisória e deixadas a parte, para posterior utilização na confecção do arrolamento (APÊNDICE E) e elaboração das fichas de registro (APÊNDICE F). Tendo em vista o universo dos objetos arrolados (145) foi consultado um thesaurus. O objetivo da consulta foi buscar auxílio para o estabelecimento das classes, as quais os termos/nomes de objetos seriam agrupados. O critério utilizado para o estabelecimento da classe foi à função original do objeto, ou seja, a finalidade pela qual ele foi criado pelo homem.

“[...] todo objeto feito pelo homem foi originalmente criado para cumprir alguma função (conhecida ou inferida) e mais, que a função original é o único denominador comum que está presente em todos os artefatos. E o conceito de função é uma parte importante desse princípio, pois é o atributo imutável presente em todos os objetos e, portanto, é a única característica que pode ser utilizada como fundamento para uma classificação sistematizada, independentemente do uso que esses objetos possam vir a ter mais tarde.” (CHENHALL apud FERREZ E BIANCHINI, 1986, p. XXII)

Levando em consideração estes aspectos, foram assim classificados os objetos arrolados (APÊNDICE E):

Tabela de Classificação		
Classe	Subclasse	Termo/nome do objeto arrolado
Objetos pessoais (O. p)	Peça de Indumentária – objetos usados como vestimentas ou calçados por seres humanos.	Saia, batas, calçados, anáguas, etc.
	Objeto de adorno – inclui os acessórios	Brincos, pulseira, colar.
	Acessório de Indumentária - objetos usados para sustentar e/ou fixar peças de vestuário ou penteados, fragmentos, adereços de mão e cabeleiras que completem trajes.	Cinto.

<p>Trabalho (T)</p> <p>Objetos utilizados pelo homem nas suas atividades de trabalho. Exclui mobiliário e indumentárias profissionais.</p>	<p>Instrumento musical – inclui acessórios.</p>	<p>Pandeiro, tabuinha, viola, chocalhos.</p>
<p>Comunicação (C)</p> <p>Objetos usados pelos homens para comunicação sonora, visual ou escrita.</p>	<p>Documento – documentos textuais, cartográficos, iconográficos; livros, periódicos, álbuns, documentos arquivísticos tratados como acervo museológico.</p>	<p>Fotografias</p>
<p>Objetos cerimoniais (O. c)</p> <p>Objetos usados em cerimônias e/ou rituais civis, religiosos ou militares; exclui instrumentos musicais, mobiliário e indumentária.</p>	<p>Objetos comemorativos – objetos usados para homenagear pessoas e lugares e comemorar eventos; objetos que geralmente não cumprem função utilitária.</p>	<p>Cartão de Homenagem pelo dia internacional da Mulher (08/03), troféus.</p>
<p>Artes visuais (A. v)</p>	<p>Escultura</p>	<p>Relevo</p>
	<p>Construção artística – objetos artísticos não definidos como pintura, escultura, desenho ou gravura, por usar mais de uma técnica.</p>	<p>Tela bordada com boneca da boa morte e os estandartes.</p>
<p>Fig. 19 – SANTOS, Fernanda da C. dos. Tabela de Classificação. Fonte: CÂNDIDO (2006, p. 72 - 75) e FERREZ E BIANCHINI (1986, v.1, p. 3 - 86)</p>		

Estabelecida a conceituação padrão dos termos (classes/subclasses), o passo seguinte foi desenhar um croqui da CSRDD (fig. 20). Esse croqui veio atender a duas necessidades: apresentação espacial da Casa do samba e sinalizar como

estão distribuídos, de acordo com sua classificação, seu acervo. Vejamos o desenho abaixo:

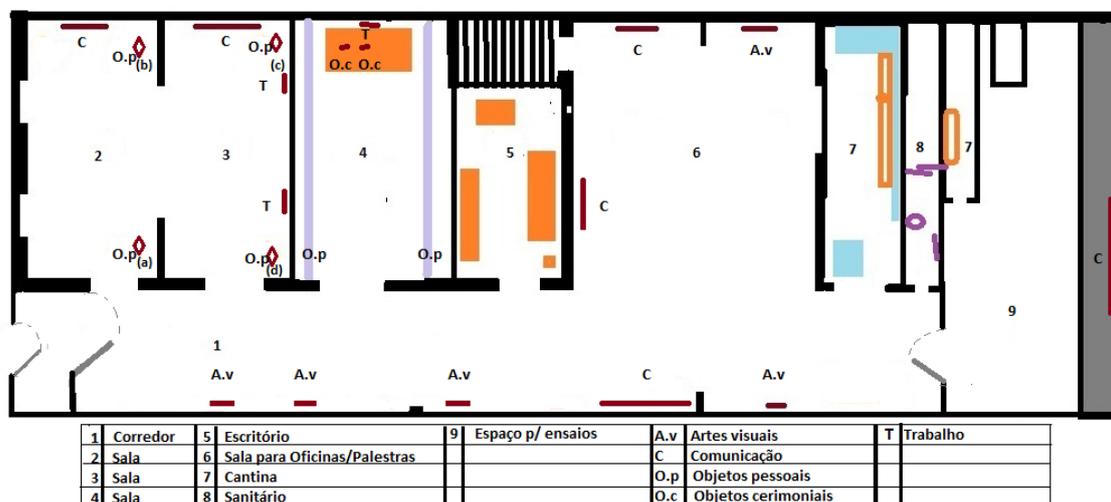


Fig.20 – SANTOS, Fernanda da C. dos Santos. Croqui da Casa do Samba de Roda de dona Dalva e da disposição do acervo. Cachoeira 2010/08.

Assim, se a instituição quiser, por exemplo, souber a localização dos troféus basta consultar o arrolamento, verificar seus números de registros (139 - 140), sua classificação (objetos cerimoniais/ O. c) e ir ao croqui. Constatará que até o mês de agosto, os objetos estavam expostos na sala 4.

Executadas estas ações, partiu-se para a realização da quinta etapa do processo documental: o registro fotográfico. Essa fase foi efetivada durante o estágio voluntário³². Optou-se, por uma questão de bom senso, seguir a ordem numérica dos objetos que haviam sido arrolados e anotados os dados no caderno de campo. Alcançando com isto, um maior controle sobre as peças que seriam fotografadas e evitando que ficassem sem fotografar alguma peça. Caso estivesse ocorrido de alguma peça não ter sido fotografada ou extraviada seu registro (fig. 21), percebido o erro, sua correção deve ser imediata. Por exemplo: consultou-se o caderno de campo e decidiu-se que seriam fotografadas, de acordo com sua numeração provisória, 10 peças por dia. Estas peças foram sendo descarregadas

³² Estágio voluntário por se tratar de um trabalho realizado sem nenhum vínculo empregatício ou remunerável, manifestado espontaneamente por ambas as partes.

num dispositivo removível³³, nomeado com o nome da pessoa responsável pela documentação “FERNANDA” e guardadas numa pasta nomeada “Documentação, Reg. Fotográfico”. Estando no segundo dia, fotografaríamos mais 10 peças, chegando ao final deste com 20 peças registradas. No entanto, ao guardar as fotos no dispositivo, foi dada a ausência do registro nº 07. Notado o erro, o procedimento correto e imediato é fazer o registro fotográfico da peça pendente. Caso a numeração tenha sido afetada com o erro, o procedimento é refazê-la novamente a partir da numeração ausente. Na figura 21 basta apenas inserir o registro fotográfico da peça pendente (07) e sua respectiva numeração.

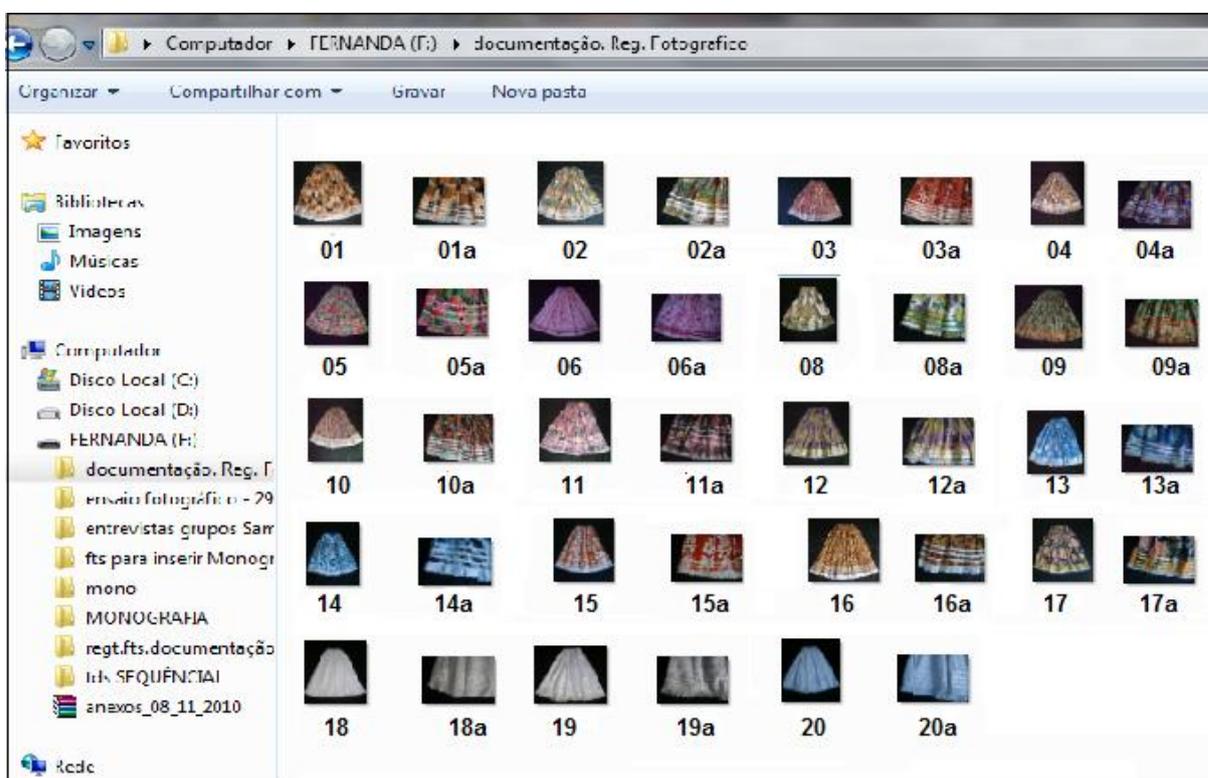


Fig. 21 – Registro Fotográfico. Documentação do SRS, 2010

Outro aspecto importante do registro fotográfico é buscar registrar o maior número de detalhe possível do objeto. Na documentação do acervo do SRS optamos por fotografar a peça toda, posteriormente, seus detalhes. À foto inteira foi acrescentada uma numeração ‘X’ e ao seu detalhe acrescentamos uma letra ‘a’. Tantas

³³ Este dispositivo removível funciona como um banco de dados para todo o processo de Documentação do Samba de Roda Suerdieck. Constam nele: arrolamento, registro fotográfico, fichas de registro e o presente trabalho. Todos os direitos de manuseio e uso são reservados a CSRDD.

letras podem ser acrescentadas a esse mesmo número 'X', visando preservar o maior número de informação possível do objeto, desde que cada letra corresponda a um elemento diferente, como podemos observar no registro fotográfico nº 8, 8.a, 8.b, 8.c, ilustrado na figura 22.



Fig. 22 – Saia. Registro fotográfico nº 8, 8.a, 8.b, 8.c respectivamente. Documentação do Samba de Roda Suerdieck. Foto: Fernanda da C. dos Santos

Depois de fotografadas as 145 peças que compõe o acervo do SRS, verificados todos os registros fotográficos e não encontrado nenhum erro entre a numeração do arrolamento e a numeração do registro, esta última (nº registro fotográfico) passou a ser permanente e, a partir daí retornamos a todas as informações que foram deixadas a parte no caderno de campo e passamos confeccionar as fichas de registro.

De acordo com Camargo-Moro (1986, p. 45) as fichas de registro são elementos básicos que deverão constar o número de registro que será seu para sempre (permanente), informações primárias sobre a instituição de origem daquela documentação e atributos mínimos sobre o objeto. Foram assim classificados pela autora como atributos mínimos e contemplados nas fichas de registro do SRS:

- Número de registro da peça
- Nome do objeto
- Descrição do objeto
- Forma de ingresso

Foram acrescentados a essa classificação, visando uma adaptação a realidade do acervo e da Instituição:

- Material e técnica
- Tipo do material
- Estado de conservação e problemas apresentados
- Origem da peça e uso
- Contexto histórico
- Dimensão

Quanto à ordem dessa classificação nas fichas, o primeiro item a ser acrescentando foi o **número de registro**. O número de registro corresponde ao número de entrada da peça na instituição ou no caso na CSRDD, o número do arrolamento. Essa numeração é muito importante, pois permite que a instituição tenha um controle sobre seu acervo e um conhecimento sobre a quantidade de peças sob sua guarda, além de viabilizar um rápido acesso a informações sobre o objeto.

O segundo item é o **nome da peça**, que não deve ser confundido com o a classe do objeto. Corresponde ao nome de identificação do objeto em seu uso, por exemplo: saia, bata, etc.

O terceiro item diz respeito ao **material** utilizado para fazer o objeto (pano, madeira, metal, etc.) e a **técnica** empregada para sua feitura (costura, montagem, soldagem etc.). O quarto item, **tipo do material**, se refere a uma pequena amostra do material (cetim, viscose, fita, elástico etc.).

Quanto ao quinto tópico, **modo de aquisição**, ele se refere a forma como ao objeto deu entrada na instituição, por exemplo: se ele foi adquirido pela própria instituição, ou foi doado por terceiros ou fruto de herança (legado) ou adquirido por troca (permuta).

O sexto item, **estado de conservação da peça** (ótimo, bom, regular e ruim) e os **problemas apresentados**, tomaram por base a descrição feita no início dessa seção e que foi realizada respectivamente ao arrolamento.

Já o sétimo item, **descrição do objeto**, ele exige um pouco mais de atenção. É preciso que a descrição feita seja fidedigna ao objeto de modo que

permita imaginarmos tal qual ele é na imagem, sem acrescentarmos nada além do que ele realmente é. Deve contar também informações primárias em relação ao material, por exemplo: fitas, elásticos, etc.

No item oito, **origem da peça e uso**, foram acrescentadas informações sobre a origem (comprada, cosida) do objeto e seu uso no SRS enquanto que no nove, as informações acrescentadas são sobre o **contexto histórico** daquela peça em sociedade.

Nas fichas referentes ao torço (turbante) e ao pano da costa foi adicionado ainda o item **dimensão** do objeto. Este item foi acrescido para evitar confusão quanto a sua identificação, já que ambas as peças apresentam características intrínsecas semelhantes (forma retangular), exceto pelo tamanho. O xale de pano da costa, de acordo com Ana Olga (informação verbal), é sempre maior em comprimento e largura do que o torço.

Selecionados, criteriosamente, os elementos que comporiam as fichas de registro, o próximo passo foi o levantamento bibliográfico das fontes que responderiam as informações extrínsecas dos objetos, mais especificamente o item 'contexto histórico' (fig. 04). Cumpridas estas etapas, passamos para confecção das fichas de registro. Foram arroladas 145 peças, feitas 67 fichas de registro, devido ao pouco tempo para realização desse trabalho, e serão disponibilizadas como amostra para esse trabalho 9 fichas. O critério utilizado para seleção das amostras foi contemplar as vestes das sambadoras. As amostras podem ser consultadas no Apêndice F.

Para o fechamento das fichas (78) que não foram elaboradas nesse primeiro momento, já foi acordado entre ambas as partes, a CSRDD e a proponente do trabalho monográfico, a realização de um novo estágio para próximo ano (2011).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Documentação do Samba de Roda Suerdieck demonstrou ser uma importante ferramenta de preservação e difusão sobre o seu saber fazer e seu acervo, principalmente se atentarmos para natureza do bem – mutável e dinâmico - e que nos revelou que novas possibilidades de estudo podem e devem ser exploradas através da análise de contextos relacionados a este tema.

Um dos contextos a ser observado é o da Casa do Samba de Roda de dona Dalva. Um ambiente propício para a pesquisa científica, haja vista, a riqueza das informações descortinadas pelo seu acervo e pelas memórias dos diversos atores envolvidos com o samba.

A Casa do Samba de D. Dalva possui um rico e variado acervo material e atividades em torno da manifestação imaterial, que é o próprio samba. Este acervo, por ter um caráter histórico e peculiar, referente às características do SRS, de pertencimento do grupo, da cultura africana e, por conseguinte, das religiões de matriz africana na cidade de Cachoeira exerce a função de transmissor de sentidos e conhecimentos. Isso se intensifica pelo fato da Casa do Samba ser um espaço de visitação constante, o que possibilita a dinâmica e interação entre acervo e público. Sendo que as apresentações do SRS é um dos principais atrativos do local.

A atividade de documentar o acervo do Samba de Roda Suerdieck contribui ainda para melhor compreensão sobre a estrutura do samba de roda da região, suas características, dinâmica social e aprendizado sobre suas tradições e transmissões.

Diante do exposto acima consideramos esse trabalho de Documentação do SRS um processo inicial. Inicial não apenas por este ser o primeiro trabalho de documentação do acervo, mas por levar em consideração a natureza do bem registrado e documentado, posto que, muitas características descritas aqui poderão ou não perder seus traços, assim como lhe serem acrescentados outros. Por este motivo deve ser sempre revisado, levando em conta essa dinâmica e as diversas transformações decorrentes da contemporaneidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy A. **Artes Plásticas na Semana de 22**. 5 ed., São Paulo: Ed.34, 1998.

ARQUIVO PÚBLICO MUNICIPAL DR. JÚLIO RAMOS DE ALMEIDA DE SÃO FELIX. Fatos Históricos, Maragogipe, 1892/2009 (Est. 36, cx 16).

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **Informação e documentação**: apresentação de citações em documentos. Rio de Janeiro, 2002, 6 p.

_____. **NBR 6023**: informação e documentação: referências: elaboração. Rio de Janeiro, 2002. 37 p.

BARICKMAN, Bert J. **Um Contraponto baiano: açúcar, fumo, mandioca e escravidão no Recôncavo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BORGES, Pedro. **O treze de Março na História da Cachoeira**. Jornal "O Guarany", ano V, nº 352, 2008/03.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado, 1988.

_____. Decreto Federal nº 3.551 de 04 de agosto de 2000. Institui o registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem o patrimônio cultural brasileiro, cria o programa nacional do patrimônio imaterial e dá outras providências.

_____. Decreto Legislativo nº 22 de 08 de março de 2006. Aprova o texto da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, celebrada em Paris, em 17 de outubro de 2003.

_____. Decreto-Lei Federal nº 25 de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

CÂNDIDO, Maria Inez. Documentação museológica. In: **Caderno de diretrizes museológicas**, 2 Ed. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura / Superintendência de Museus, 2006.

CHAGAS, Mário. **Museália**. Rio de Janeiro: J C Editora, 1996.

CONCEIÇÃO, Helenise da Cruz.; CONCEIÇÃO, Antonio Carlos L. **A construção da identidade afrodescendente**. Revista África e Africanidade – Ano 2 – n. 8, fev. 2010 – INSS 1983 – 2354.

CUNHA, Fabiana Lopes. **As matrizes do samba carioca e carnaval: algumas reflexões sobre patrimônio imaterial**. UNESP – FCLAs – CEDAP, v. 5, n.2, p. 1-24 - dez. 2009.

FALCÃO, Andréa (org.). **Registro e Políticas de Salvaguarda para as Culturas Populares**. Rio de Janeiro: IPHAN/CNFCP, 2005 - Série Encontros e Estudos; 6.

FERREIRA, Joana D'Arc A; GALDINHO, José Roberto de Vasconcelos: **Uma Música Afro-Brasileira: o Samba Da repressão a malandragem à símbolo da identidade nacional**. Programa de Desenvolvimento Educacional/ Secretaria de Estado da Educação do Paraná - 2007.

FERREZ, Helena Dobb. Documentação museológica: teoria para uma boa prática. In: **Cadernos de Ensaio, n. 2. - Estudos de Museologia**. Rio de Janeiro: MINC/IPHAN, 1994.

FERREZ, Helena Dodd; BIANCHINI, Maria Helena S. **Thesaurus para acervos museológicos** /– Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória. Coordenadoria Geral de Acervos Museológicos, v.1 e v. 2, 1987.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O Patrimônio em Processo: trajetória da política Federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ – Minc / IPHAN, 1997.

REVERSO. O 25 de Junho em Cachoeira. **Jornal Reverso/ Jornal Laboratório do curso de Jornalismo da UFRB – Cachoeira/Bahia, nº 14**, Agosto/Setembro de 2008.

LUBISCO, N. M. L; VIEIRA, S. C.; ISNAIA, V. S. **Manual de Estilo Acadêmico: monografias, dissertações e teses**. 4. ed. – Salvador: EDUFBA, 2008.

MARTINI, Gerlaine Torres. **Baianas do Acarajé. A uniformização do típico em uma tradição culinária afro-brasileira**. 2007, 291 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de História Oral**. Edições Loyola, São Paulo, 1996.

MONTEIRO, Juliana; FERREIRA, Luzia Gomes. **As Roupas de Crioula no Século XIX e o Traje de Beca na Contemporaneidade: Símbolos de Identidade e Memória**. Mneme - Revista de Humanidades. Rio Grande do Norte, v. 07, nº 18, out/Nov 2005.

PRATA, Juliana M. **Patrimônio Cultural e Cidade: práticas de preservação em São Paulo**. Tese de Doutorado apresentada a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

QUEIROZ, Lúcia Maria Aquino de; SOUZA, Regina de Almeida. **Caminhos do Recôncavo: Preposição de novos roteiros histórico-culturais para o Recôncavo baiano**. – Salvador: UNIFACS, 2009. p. 39.

QUEIROZ, SÔNIA (Org.). **Brasilidades que vêm da África**. Belo Horizonte. FALE/UFMG, 2008.

RODRIGUES, André Figueiredo. **Como elaborar e apresentar monografias**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

SANDRONI, Carlos (Coord.). **Samba de Roda do Recôncavo Baiano**. Brasília, DF: IPHAN, 2006. 216 p.: il. color. ; 25 cm. + CD ROM. – (Dossiê Iphan; 4)

SANT'ANNA, Márcia G. de (Org.). **Patrimônio Imaterial: O Registro do Patrimônio Imaterial: Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial**. Brasília: Ministério da Cultura/ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2. Ed, 2003.

SANTOS, Edmar Ferreira. **O Poder dos Candomblés: perseguição e resistência no Recôncavo da Bahia**/ Edmar Ferreira dos Santos. Salvador: EDUFBA, 2009.

SIMÃO, Maria Cristina Rocha. **Preservação do Patrimônio Cultural em cidades**/ Maria Cristina Rocha Simão. 1. Ed. 1. reimp. – Belo Horizonte: autêntica, 2006.

SCHWARTZ, Stuart B. **Segredos Internos: Engenhos e escravos na sociedade colonial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Como surgiu o samba de Roda Suerdieck.

Local da entrevista: Casa do Samba de Roda de dona Dalva (CSRDD).
Cachoeira/BA.

Data: 02/12/2009.

Transcrição da Entrevista

Dona Dalva a senhora pode me descrever como surgiu o Samba de Roda Suerdieck e até que ponto, a fábrica que dá nome ao samba contribuiu para formação do grupo?

– Foi o seguinte: nós tínhamos uma vida de cativo, não tínhamos direito a nada, tão cedo começado o trabalho, não podíamos perder nem meia hora. Se chegássemos cinco minutos atrasada na fábrica, tinha que perder o dia de folga, o domingo... Mas eu nunca mostrei mal criação nem nada. Era o momento que a fábrica recebia os convites para a Festa D’Ajuda e Santa Cecília... Quem pudesse dava uma cesta de contribuição. Agente dava quanto pudesse e aí por aí saía à novena. Então para que o dia daquela novena? Eram para comprar as velas, as flores e as coisas lá para fazer a novena bem bonita, mas todos nós não podíamos ir porque tínhamos que levar o trabalho para casa, para trabalhar e substituir o outro colega no dia seguinte, para sexta-feira agente ter o trocado maior. Aí então eles pediam a gente e agente dava... Eu já tava cansada de tanto sofrimento, sem poder sair, eu criava tanto menino, agente não podia ir numa novena por causa do trabalho, tinha que comprar uma roupinha, aí agente não podia ir, então eu disse o seguinte: vamos fazer uma samba? Por que fazer um samba? É a noite da gente. A gente não pode ir para a novena para não largar o serviço. Aurinha perguntou: como ia ser esse Samba de Roda? Olha eu disse: todos nós colegas aqui, eu vou fazer como na época da minha avó. Não vai da certo! Eu disse: vai da certo sim, eu vou fazer, agente vai sambar, agente vai brincar... Peguei os caqueiros que ia bater, as mulheres batendo na banca, ei tirei minhas cantigas... Aí dona Alice chegou e disse assim: olhe essa mulher hoje está cheia de coisa, vamos acabar com isso e ir merendar. Eu disse: hoje eu quero merenda nenhuma, aí ela disse: vai querer sim! Pegou um jiló mabaço partiu em tirinhas para cada uma ali reunida e todo mundo aceitou, mas eu disse para dona Alice que não queria! Dona Alice disse: vai comer sim! Eu respondi: oh dona Alice, de amargura já basta o que eu passo em minha vida. Você não ta me vendo aqui, eu fico alegre para fingir que eu sou isso mesmo aqui, mas não estou alegre muito não por que não deixei nada em casa para meus filhos comerem, eu tava preocupada, pois, não podia mais comprar fiado por que a conta já tinha ultrapassado. Oh meu Jesus e agora! Eu disse:

*“Dê cá o jiló, venha cá como quiser ô jiló, jilóooo... ô jiló como quiser venha cá
eu plantei jiló, não pegou
a chuva caiu rebentou
cortei miudinho, botei na panela*

*pensei que era jiló,
mais jiló é berinjela”*

– Ela tirou uma chula aí boa viu! Aí tornei cantar... Aí eu disse: dona Alice me deixe. Aurinha me dê um pedaço de papel minha filha. Aurinha me deu um papel, eu corri, escrevi logo, botei logo as letras em um pedaço de papel. Aí tornei a cantar e disse: todo mundo esta feliz aqui! Eu criei até letra de samba com nome de jiló. E isso foi rolando... Todo dia nós ensaiávamos.

Na banca, agente só parava de cantar quando o supervisor chegava aí agente calava. O gerente também dizia: que tanto essas mulheres dão risada aí? Ele olhava mais não via nada. À tarde se não consegui da conta da produção, as colegas me ajudavam e com aquilo formei o samba... E o ensaio foi seguindo, eles foram deixando agente ensaiar, o pessoal foi criando vontade mesmo. Eles pegaram, deram direito para convidar outras colegas e pronto... Mais a novena a gente não podia participar por que se não, não tínhamos dinheiro para compra nada. Se fossemos para a novena perdia de produzir.

Fiz o samba o pessoal gostou, dei continuidade do samba... E aí é vai é vai... Eles deixaram a gente ensaiar, **essa foi à contribuição** (grifo meu), no salão e aí, é vai é vai... O samba quando saía parecia o tapete dos Filhos de Ghandy.

APÊNDICE B – Entrevista com dona Dalva Damiana de Freitas

Local da entrevista: Residência de dona Dalva. Cachoeira/BA.

Data: 01/10/2010.

Transcrição da entrevista.

Qual seu nome completo, idade?

– Meu nome é Dalva Damiana de Freitas, tenho 84 anos. Sou filha de Cachoeira nascida aqui nessa casa onde estou agora.

Dona Dalva a senhora pode me falar um pouco sobre sua vida?

– Minha vida não foi tranqüila muito não, meus pais pobres, oito filhos. Meu pai sapateiro, a minha mãe charuteira da fábrica Dannemamm. Foi uma vida muita cansativa... Eu fui criada com minha avó, por que tinha muitos irmãos. Fui muito mimada. Fui para escola de dona Ursulina Gonçalves Pereira da Luz. Não tive estudo longo não por que a situação dos meus pais era tão critica, só tinha menino para eu olhar. Não tinha dinheiro para eu comprar os livros, todo ano era o mesmo livro... No mesmo lugar, passou de ano? Passei pra onde! De uma cadeira para outra. Minha adolescência foi aprender fazer charutos no SENAI, com 14 anos, muito nova, após o SENAI passeia para fábrica Dannemamm para ajudar meus pais poder criar os meus irmãos... Sou a mais velha de oito irmãos. O meu casamento não foi um casamento... Foi um casamento por amor por que namorei. O namorado me conquistou e nessa conquista nós fomos viver. Tive cinco filhos!

Dona Dalva quando foi que a senhora passou a trabalhar na Suerdieck?

– Já era mãe, estava sendo mãe... duas filhas. Eu fui trabalhar para ajudar a criar os outros meninos. A situação um pouco precária Né! Então fui trabalhar para ajudar eles, pois eles não tinham condição. Já pensou dia de sábado, uma feira por mais ou menos que seja pra fazer é difícil. Agora está tudo fácil, mas naquela época tudo era difícil. Tudo era barato mais tudo, mas tudo era difícil, hoje em dia graças a Deus, tudo é caro, mais tudo é fácil!

Como surgiu o grupo do Samba de Roda Suerdieck (SRS) e por que o nome Suerdieck?

– Em 1958, surgiu por que eu trabalhava na Fábrica Suerdieck e naquele momento a gente recebia os convites para festa D’Ajuda e Santa Cecília, as imagens que eram festejadas ao fim do ano com lavagem, com caretas, com tudo, com terno, todo mundo gosta dessas festas. Eu fiz o samba, nessa parte do samba fui conquistada até a data de hoje por que ganhei em primeiro lugar para todos e dei continuação e, muito antes de eu fazer o samba eu já vinha fazendo meus sambinhas no quintal com minhas irmãs. Qualquer brinquedo que eu tinha brincava muito com minhas bonecas aí tudo era com minhas bonecas... fazendo roupa para minhas bonecas, fazendo batizado e por aí conquistei essa coisa. A verdade foi essa mesma, através do convite da festa D’Ajuda, então pelo convite não tínhamos condição para ir à novena nem para missa, nem pra nada... e aí formei esse samba. O nome Suerdieck por que foi onde eu trabalhei, foi onde eu conquistei, suei para ser reconhecida, o alimento dos meus filhos, para ter sobrevivência e poder comprar

um pão para meus filhos comerem pela manhã, ao meio-dia o pedacinho de carne, fazer o feijãozinho para eles comerem. Era uma vida muito difícil!

Dona Dalva é a senhora quem canta e compõe as músicas do SRS?

– É eu faço as músicas por uma experiência, pelo meu traquejo, baseada no meu modo de viver. Era uma situação tão crítica, tão precária que tudo para mim eu estava cantando, para Deus ouvir e o meu coração sentir, desabafar.

Quais foram as suas primeiras composições?

– Jiló e avião. Avião era quando sentada na banca aí era quando passava o avião, eu levantava da banca e ia para o terraço. Via o avião e cantava:

*“tava sentada quando o avião passou,
charuteiro levantou; seu Geraldo já chegou do Pará
tava sentada, o avião passou; charuteira levantou
meu patrão já mandou nós sambar, sambar, tava sentada, o avião passou
charuteira levantou*

“meu patrão já mandou nós sambar.”

– O que vinha na mente eu cantava!

Dona Dalva a senhora pode falar sobre como foi escolhido os integrantes do SRS? Caso tenha havido uma seleção qual foi o critério?

– Não teve escolha não! Os integrantes éramos nós mesmas colegas da fábrica... adiante do serviço nós íamos comunicando uma para a outra. O momento que agente tinha de fazer era pela parte da noite, para alegrar a juventude, então nós mesmas era quem éramos os integrantes do nosso povo. Quem fosse chegando ia se misturando a brincadeira... e fomos levando a cruz e o calvário... deu certo!

Os integrantes continuam os mesmos de outrora ou mudaram?

– A maioria já morreu tudo, os de antigamente! Atualmente ficaram os parentes desses que morreram, tem os meninos do samba de roda mirim que hoje tão tudo grande e algumas amigas minhas, conhecidas, tocadores antigos e meus familiares.

Dona Dalva nesses 50 anos de existência a senhora pensou em abandonar o grupo, o samba em algum momento?

– Não. Eu tive alguns momentos de revolta por que o pessoal não entendia. Agente sambava por amor, mas as pessoas entendiam que eu estava sendo gratificada e não era nada disso. A única gratificação que eu tinha vinha do meu trabalho. Eu trabalhava para manter e criar meus filhos e às vezes não conseguia nem cumprir minha tafera na fábrica. Eram as minhas colegas que me ajudavam eu dar produção por que eu não tinha tempo... mais o amor que eu tinha ao samba, não queria deixar terminar a brincadeira da gente. Queria que fosse uma coisa continuada! Mas as pessoas me humilhavam muito, então eu me sentia revoltada, mas nunca pensei em desistir. As pessoas ainda diziam assim: ela quer continuar por que esta achando quem dê as coisas a ela, mas ninguém me dava nada, nós tomávamos as roupas emprestadas. A primeira roupa que fiz para usar no samba de roda, naquela época eu mesma sentei no chão e costurei. A minha mãe quem me deu o dinheiro para comprar o pano e fazer a saia. Por que eu pedi a uma pessoa que me emprestasse uma sai para sambar, então a pessoa mandou que eu comprasse dois metros de chita e fizesse uma saia para mim. Aquilo me humilhou muito! Após anos que a criatura viu o samba ir para frente com a força e a coragem, com o prazer que agente tinha, e o amor... essa criatura fez uma festa e me disse assim: para eu ir com o samba que o que precisasse ela me dava, então eu disse a ela assim: que não precisava me dar nada não por que eu já havia comprado dois metros de chita, minha mãe me deu o dinheiro e sentada no chão, eu mesma costurei nas horas que vinha do trabalho cuidar dos meus filhos. Costurei toda na mão. Essa criatura é viva

até hoje, graças a Deus! Naquela época quando apareceu o plástico estampado, agente pegava as cortinas ia emendando uma na outra para poder fazer uma saia.

Dona Dalva a senhora tem alguma música que tenha marcado sua vida? O que ela representa?

– tem uma que eu tirei assim:

*“Amor de longe tão cedo eu não vejo mais,
Amor de longe tão cedo eu não vejo,
A Bahia numerou meu Deus
Cachoeira, meu Deus...”*

– Representa uma saudade, um amor longe, agente demorava de se vê e como a condição era pouca, ficávamos na saudade. Por sinal ela acompanhada com uma viola, cavaquinho, acompanhada com todos os instrumentos ela fica uma musica muito bonita!

O que o samba significa em sua vida dona Dalva?

– Tudo, é a minha vida. Significa amor, coragem. Viver é muito bom e agente pode esta na maior tristeza mais quando tira uma chulazinha... aí aquele momento passa, por tanto o samba é amor, esta no meu sangue!

Dona Dalva a senhora gostaria de acrescentar alguma informação, a entrevista, que não tenha dito ou não tenha lhe perguntado?

– Que o samba é vida, é saúde, que o samba é paz e tranqüilidade. Antigamente as pessoas não valorizavam, mas hoje graças a Deus é uma maravilha. O samba é patrimônio reconhecido pelo IPHAN e pela UNESCO. Para mim ele é uma matemática, uma ciência, por que o meu saber é pouco, mas me sinto tão orgulhosa com a vida do samba. É a minha formatura, é tudo pra mim!

APÊNDICE C – Entrevista com Ana Olga F. S Nascimento.

Local da entrevista: Casa do Samba de Roda de dona Dalva. Cachoeira/BA.

Data: 12/11/2010.

Transcrição da entrevista.

Qual o seu nome completo, idade e sua filiação?

– Meu nome é Ana Olga Freitas S. Nascimento. Tenho cinqüenta anos de idade e sou filha de Dalva Damiana de Freitas e Evaldo Machado.

Dona Ana, quando criança, qual era a sensação de assistir sua mãe se arrumar para ir se apresentar junto ao Samba de Roda Suerdieck (SRS)?

– A minha sensação era de alegria e felicidade, além de tornar um incentivo para a minha atuação no samba.

Quando começou a participar como integrante do grupo?

– Desde criança, quando acompanhava minha mãe.

Quem lhe incentivou?

– Minha mãe.

Quando e quem criou o samba de Roda Mirim?

– O Samba de Roda Mirim Flor do Dia foi criado em 1980 pela minha mãe e sua filha mais velha Lucidalva que não se encontra mais entre nós. Esta com Deus!

Por qual motivo ele foi criado?

– Para dar continuidade ao Samba de Roda adulto quando se fizesse necessário.

Quem participa dele?

– Participam crianças da comunidade do Alto do Rosarinho e de alguns bairros da cidade de Cachoeira e parentes dos integrantes.

A senhora é a segunda geração no grupo do SRS. Como é ver seus filhos participarem?

– Me sinto satisfeita, pois estão dando continuidade a algo que foi criado pela avó deles. Significa que não estão deixando o samba morrer.

Qual a sua posição no SRS?

– Vice presidente, baiana/sambadora, cantora, compositora e filha de D. Dalva.

Durantes as apresentações do grupo a senhora canta? Quem compõe as músicas?

– Canto sim. Minha mãe e eu.

Existe alguma diferença na roupa de dona Dalva para as demais integrantes?

Se existe qual o motivo dessas diferenças?

– Sim, o torção e a cor. Pelo fato de ela ser líder traz essas diferenças.

Em quais momentos sua mãe não sai? Quem a substitui?

– Quando o grupo viaja. É substituída na roda de samba por mim como filha ou pela neta Any. Agora, quando nós duas não podemos participar o Gilson, que é seu genro e faz parte da direção, nos substitui não na roda, mas na fala. Ele comunica as pessoas o porquê nenhuma de nós três pôde esta ali naquele momento.

Que tipo de samba é dançado no SRS?

– O samba corrido e o Barravento. O corrido é mais ligeiro, não é preciso que o canto pare para a sambadora dançar no centro da roda seu miudinho, aí a sambadora corre a roda e depois com uma umbigada tira outra sambadora para

sambar, já o barravento é mais devagar. A sambadora só pode entrar na roda quando a chula para, aí ela samba, mais só pode uma sambadora por vez.

Em sua opinião, o que singulariza o SRS frente aos demais grupos de samba de roda de Cachoeira?

– Pra mim, ele é o primeiro Samba de Roda com essa performance e pelo fato de preservar sua identidade. Não muda sua forma de como nasceu. E também pela sua história ao longo desses anos, em vir preservando sua cultura e ainda por ter sido, junto com mais duas associações, o solicitante do reconhecimento do Samba de Roda do Recôncavo. Foi também o primeiro grupo de Cachoeira e, acredito que de todos do recôncavo, onde as sambadoras trajaram-se como baianas.

O que sente hoje, ao olhar para trás e constatar toda uma história de vida, de família, dedicada ao samba de Roda Suerdieck?

– Me sinto muito feliz pela dedicação e mais ainda pelos resultados alcançados. Hoje o Samba é Obra Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, antes não imaginávamos chegar tão alto assim. Sinto-me realizada por saber que o samba o qual eu faço parte deu o ponto pé inicial para tamanho valor que hoje está o Samba de Roda do Recôncavo Baiano.

Quando começou a ser cobrado cachê pelo grupo? Como esse valor é estipulado? Qual uso é dado a esse recurso? Qual a importância desse valor para cada integrante?

– O cachê passou a ser cobrado bem depois que muito se apresentou gratuitamente. Passou a ser pedido um valor devido às necessidades dos integrantes, esse valor mesmo sendo pouco, é dividido entre os tocadores e as baianas e é utilizado para alguma necessidade pessoal de cada componente.

O SRS conta desde 2009 com a Casa do Samba de Roda de dona Dalva (CSRDD) para realização de seus ensaios e abrigo do acervo oriundo dessa manifestação como fotografias, indumentária, instrumentos musicais, etc. Descreva como foi o período que antecede a abertura da Casa do Samba de Roda de Dona Dalva?

– Durante esse período o acervo era guardado na casa de minha mãe, na verdade 80% dele ainda estão lá guardados. Os ensaios eram realizados na casa dela também, algumas vezes (minorias) aconteceram na Casa Paulo Dias Adorno. Assim como todo o trabalho era feito lá. Durante um período, as oficinas com as crianças do “Samba de Roda Mirim Flor do Dia” aconteceram na sede da Associação de Pesquisa em Cultura Popular e Música Tradicional do recôncavo (APCM-Recôncavo). Porém por falta de apoio, o espaço precisou ser entregue e então ficaram inativas, agora com o espaço próprio estamos planejando reativá-las.

Como foram escolhidas as peças que iriam ser doadas à Instituição da CSRDD, quem as escolheu? Qual o critério?

– Minha mãe que escolheu. O critério foi o que era significativo para ela e não para nós. Nós procuramos interferir pouco para que a CSRDD ficasse realmente a seu gosto. Há tanto ela vinha guardando roupas, colares, fotografias e tudo que significava o samba. Ela sempre teve esperança de um dia realizar esse sonho, que era ter uma sede própria e graças a Deus e a um homem de Deus, esse sonho se realizou.

Existe alguma peça do acervo que traduz, em sua opinião, a importância do samba de roda Suerdieck na sua vida?

– Todas são muito importantes.

APÊNDICE D – Entrevista com Any Manuela de Freitas 2010

Local da entrevista: Casa do Samba de Roda de dona Dalva. Cachoeira/BA.

Data: 12/11/2010.

Transcrição da entrevista.

Qual o seu nome completo, idade e filiação?

– Meu nome é Any Manuela Freitas, tenho 27 anos e sou filha de Ana Olga F. S. Nascimento e Luís Nascimento Neto.

Com quantos anos entrou para o SRS? O fato de ser neta de dona Dalva e filha da senhora Ana pesou para sua permanência no grupo?

– Eu faço parte do Samba de Roda desde criança e o fato de ser filha e neta de sambadeira é um fator importante sim, devido à vivência com pessoas que fazem e trabalham pela continuidade do Samba de Roda.

Fale sobre a Associação Cultural Samba de Roda de dona Dalva? Quem a criou? O porquê ela foi criada? O que mudou no Grupo do SRS após sua criação?

– A Associação Samba de Roda de dona Dalva foi constituída em agosto de 2003 através da parceria com a Associação de Pesquisa em Cultura Popular e Música Tradicional do Recôncavo, mas, propriamente, pela pessoa de Francisca Marques. O objetivo de sua constituição foi o de preservar o Samba de Roda Suerdieck e o grupo de Samba de Roda Mirim Flor do Dia e de resgatar algumas ações criadas por minha avó e que já não aconteciam há algum tempo, a exemplo dos Ternos de Reis e Terno do Acarajé, que este ano estará se apresentando na festa d’Ajuda.

Após sua criação várias coisas mudaram no grupo, a exemplo de ex sambadores mirins fazerem parte dessa Associação com o objetivo de preservação da manifestação.

Quem participa dela?

– Sambadores.

A Associação Cultural Samba de Roda de dona Dalva realiza alguma atividade?

– Sim. Oficinas, apresentações e ensaios musicais, coordenação de projetos como o de gravação de novo CD, registro audiovisual, documentação do acervo “Dalva Damiana de Freitas”, entrevistas e pesquisas acadêmicas, dentre outras.

Qual a importância da Associação para o reconhecimento do Samba de Roda do Recôncavo como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil (2004 - IPHAN) e Obra Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade (2005 – UNESCO)

A Associação foi uma entidade ativa durante este processo, pois em parceria com a Associação de Pesquisa em Cultura Popular e Música Tradicional do Recôncavo e com a Associação Cultural Filhos de Nagô, uma das solicitantes do registro do Samba de Roda do Recôncavo no Livro das Formas de Expressão do Patrimônio Nacional. Esse foi um modo oficial de buscar a salvaguarda do Samba de Roda, pois, apesar de minha avó não ter acesso a escola, ela, assim como outros sambadores tem a consciência de quão importante é preservar o patrimônio cultural,

assim como de propor aos mais jovens a oportunidade de ocupação com uma atividade social, assim como o desenvolvimento de habilidades artísticas.

De quem foi a decisão de criar a Casa do Samba de Roda de dona Dalva e por quê?

– Minha avó tem o objetivo de ter o espaço próprio há anos. O local onde funciona a Casa do Samba ainda não é próprio, mas tem mostrado a importância de preservar a memória histórica do local. Minha avó reuniu no samba elementos de seu cotidiano, trouxe as roupas que era a forma com que a sua avó paterna, negra africana, se vestia ao mercar. Sua avó também fazia parte da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte. As cantigas do Samba de Roda, muitas delas aprendera quando criança com sua avó materna. Foi dona Dalva, minha avó, quem se apropriou das tabuinhas de madeira que eram utilizadas na feitura de charutos quando trabalhava na Suerdieck e as ressignificou, ou seja, deu novo contexto. Daí, minha avó reuniu as colegas de trabalho e buscou tocadores. Então essa história que é história que estamos através da Casa do Samba passar.

A busca pelo espaço é antiga.

Em 2007 o IPAC-BA, através das pessoas de Mateus Torres e Lula Ribeiro, veio ativamente apoiar nessa questão, inclusive o órgão fez o projeto para o imóvel Augusto Teixeira de Freitas (em frente ao Hotel Colombo). A questão não foi adiante por conta da não oficialização de doação do imóvel pela Prefeitura Municipal de Cachoeira e proposta do prefeito foi que oficializava, porém se fosse para reformar imediatamente. Porém, o recurso para reforma só poderíamos buscar se fosse em prol de um imóvel em nome da Associação. Infelizmente temos que buscar outra forma de adquirir esse espaço. Pois o imóvel onde funciona a “Casa do Samba de D. Dalva” é alugado através de uma pessoa que se sensibilizou e buscou parcerias que favorecessem um melhor acesso ao Patrimônio Imaterial!

Sob abrigo da instituição estão fotografias, roupas, instrumentos musicais, etc. Qual a relação desses objetos, desse acervo com o SRS?

– Todos esses objetivos pertencem ao SRS e foram doados por minha avó. Apenas uma parte muito pequena foi adquirida através da participação em projetos de apoio.

Quem escolheu os objetos que estão na Casa? Qual o critério de escolha dos objetos?

– Minha avó que escolheu. Teve o palpite de demais pessoas da direção e familiares. Mas ela saiu na frente, escolheu e comprou muitos objetos.

Qual a diferença entre a Casa do Samba de Roda de dona Dalva e a Associação de Samba de Roda?

– A Casa do Samba de Roda de D. Dalva é um dos objetivos da Associação que consta em um dos artigos do estatuto. A Casa é gerenciada pela Associação e tudo o que está sendo colocado em prática nela, era o objetivo da organização.

Qual a importância da manutenção desta casa e do seu acervo para o SRS?

– Particularmente, vejo que a manutenção da Casa, assim como do acervo é importante não apenas para o SRS, mas para a sociedade brasileira como um todo, pois, guarda uma herança cultural e histórica do samba, preserva a identidade de um povo que sofreu muito e que necessita com urgência ser transmitida para as novas gerações. Além do patrimônio estático presente nele há o patrimônio vivo, que são as pessoas que fazem o samba como os integrantes do grupo do SRS e D. Dalva. Todos juntos têm contribuído com as novas gerações da música baiana e que nos procuram como Mariene de Castro. Também temos contribuímos com o trabalho de diversos pesquisadores tanto daqui do Brasil como do exterior.

A que você atribui essa associação direta do SRS com a imagem de sua avó?

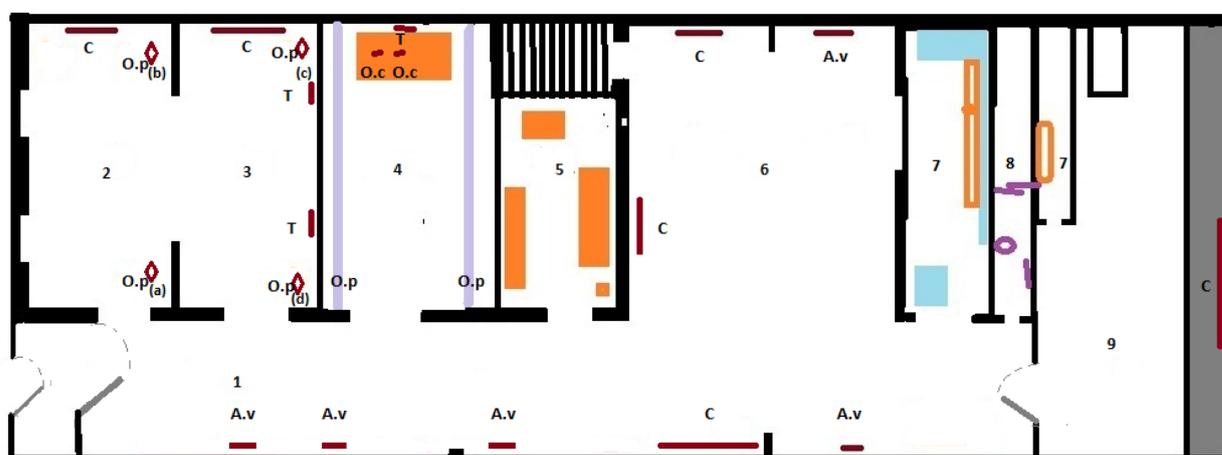
– Minha avó é uma ativista cultural e durante todo esse período que existe o grupo, ela manteve do próprio bolso assim como outras manifestações culturais por ela criadas. Em alguns momentos de extinção do grupo, ela estava lá, às vezes com minha mãe representando um grupo de 40 pessoas e a cidade de Cachoeira, mesmo carecendo de apoio. Não deixou o samba morrer e quando estava desanimada conheceu Francisca Marques que foi uma pesquisadora diferencial entre tantos e tantas que passam pelo grupo. Se cada pesquisador fizesse um pouco para cada manifestação cultural que estuda com certeza fariam algo mais de importante, pois seria um trabalho mútuo.

**APÊNDICE E: Arrolamento do Acervo do Samba de Roda Suerdieck
2010/08**

Arrolamento do Acervo Samba de Roda Suerdieck.

Instituição: Casa do Samba de Roda de D. Dalva.

CROQUI DA CASA DO SAMBA DE RODA DE D. DALVA.



1	Corredor	5	Escritório	9	Espaço p/ ensaios	A.v	Artes visuais	T	Trabalho
2	Sala	6	Sala para Oficinas/Palestras			C	Comunicação		
3	Sala	7	Cantina			O.p	Objetos pessoais		
4	Sala	8	Sanitário			O.c	Objetos cerimoniais		

CACHOEIRA, BAHIA.
2010/08.

TERMO/ NOME DO OBJETO	Nº REGISTRO	CLASSE/ SUBCLASSE	LOCALIZA ÇÃO/ CROQUI
Saia	01	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 04
Saia	02	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 04
Saia	03	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 04
Saia	04	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 04
Saia	05	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 04
Saia	06	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 04
Saia	07	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 04
Saia	08	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 04
Saia	09	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 04
Saia	10	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 04
Saia	11	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 04
Saia	12	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 04
Saia	13	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 04
Saia	14	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 04
Saia	15	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 04
Saia	16	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 04
Saia	17	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 04
Saia	18	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 04
Saia	19	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 04
Saia	20	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 04
Saia	21	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 04
Saia	22	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 04

		Peça de Indumentária	
Saia	23	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 04
Saia	24	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 04
Saia	25	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 04
Saia	26	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 04
Bata	27	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 04
Bata	28	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 04
Bata	29	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 04
Bata	30	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 04
Bata	31	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 04
Bata	32	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 04
Bata	33	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 04
Bata	34	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 04
Bata	35	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 04
Bata	36	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 04
Bata	37	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 04
Bata	38	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 04
Bata	39	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 04
Bata	40	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 04
Saia	41	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 04
Saia	42	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 04
Pano da Costa	43	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 04
Pano da costa	44	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 04

Blusa	45	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 02 (M.a) ³⁴
Xagrim (Sapatilha em Couro branco)	46	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 02 (M.a)
Camisa	47	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 02 (M.a)
Calça	48	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 02 (M.a)
Camisa	49	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 03 (M.i) ³⁵
Saia	50	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 02 (f)
Saia	51	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 02 (M.a)
Anágua	52	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 02 (f)
Anágua	53	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 02 (M.a)
Anágua	54	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 02 (M.a)
Saia	55	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 02 (M.a)
Camisu	56	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 02 (M.a)
Bata	57	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 02 (M.a)
Pano da Costa	58	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 02 (M.a)
Turbante (Torço)	59	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 03 (M.i)
Saia	60	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 03 (M.i)
Anágua	61	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 03 (M.i)
Anágua	62	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 03 (M.i)
Anágua	63	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 03 (M.i)
Anágua	64	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 03 (M.i)
Camisu	65	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 03 (M.i)
Bata	66	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 03 (M.i)

³⁴ Manequim adulto

³⁵ Manequim infantil

Turbante (Torço)	67	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 02 (M.a)
Chapéu	68	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentaria	Sala 02 (M.a)
Chapéu	69	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentaria	Sala 03 (M.i)
Colar	70	OBJETOS PESSOAIS/ Objeto de adorno	Sala 03 (M.i)
Colar	71	OBJETOS PESSOAIS/ Objeto de adorno	Sala 02 (M.a)
Pandeiro	72	TRABALHO/Instrumento musical (membrafones)	Sala 02 (M.a)
Pandeiro	73	TRABALHO/Instrumento musical (membrafones)	Sala 03 (M.i)
Calçado (Sapato)	74	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 03 (M.i)
Brincos	75	OBJETOS PESSOAIS/ Objeto de adorno	Sala 03 (M.i)
Pulseira	76	OBJETOS PESSOAIS/ Objeto de adorno	Sala 02 (M.a)
Pulseira (cordão dourado de bolinhas sem feixe amarrado no punho)	77	OBJETOS PESSOAIS/ Objeto de adorno	Sala 03 (M.i)
Pano da costa	78	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 03 (M.i)
Colar	79	OBJETOS PESSOAIS/ Objeto de adorno	Sala 03 (M.i)
Colar	80	OBJETOS PESSOAIS/ Objeto de adorno	Sala 03 (M.i)
Colar	81	OBJETOS PESSOAIS/ Objeto de adorno	Sala 03 (M.i)
Colar	82	OBJETOS PESSOAIS/ Objeto de adorno	Sala 03 (M.i)
Colar	83	OBJETOS PESSOAIS/ Objeto de adorno	Sala 03 (M.i)
Colar	84	OBJETOS PESSOAIS/ Objeto de adorno	Sala 02 (M.a)
Colar	85	OBJETOS PESSOAIS/ Objeto de adorno	Sala 02 (M.a)
Colar	86	OBJETOS PESSOAIS/ Objeto de adorno	Sala 02 (M.a)
Colar	87	OBJETOS PESSOAIS/ Objeto de adorno	Sala 02 (M.a)
Colar	88	OBJETOS PESSOAIS/ Objeto de adorno	Sala 02 (M.a)

Colar	89	OBJETOS PESSOAIS/ Objeto de adorno	Sala 02 (M.a)
Colar	90	OBJETOS PESSOAIS/ Objeto de adorno	Sala 02 (M.a)
Colar	91	OBJETOS PESSOAIS/ Objeto de adorno	Sala 02 (M.a)
Brincos	92	OBJETOS PESSOAIS/ Objeto de adorno	Sala 02 (M.a)
Calçado (sapato)	93	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 02 (M.a)
Cinto	94	OBJETOS PESSOAIS/ Acessório de Indumentária	Sala 02 (M.a)
Blusa	95	OBJETOS PESSOAIS/ Peça de Indumentária	Sala 02 (M.a)
Fotografia “Sambadora Lucidalva dos S. Cerqueira”	96	COMUNICAÇÃO/ Documento	Sala 02
Fotografia “ Sambadora Bibi e outras integrantes do grupo mais Padre Sebastião Heber no dia da sua Ordenação”	97	COMUNICAÇÃO/ Documento	Sala 02
Fotografia “Sambadora Dadi, dona Dalva, Ana e Maria na Ordenação do Padre Sebastião Heber”	98	COMUNICAÇÃO/ Documento	Sala 02
Fotografia “Sambadoras c/ Padre Sebastião Heber na Câmara”	99	COMUNICAÇÃO/ Documento	Sala 02
Fotografia “Sambadora Dadi, Deleci e dona Dalva na Câmara no dia da Ordenação do Padre Heber”	100	COMUNICAÇÃO/ Documento	Sala 02
Fotografia “Dona Dalva e Presidente Luís Inácio Lula da Silva”	101	COMUNICAÇÃO/ Documento	Sala 02
Fotografia “Sambadora Ana no 2 de Julho, Pelourinho”	102	COMUNICAÇÃO/ Documento	Sala 02
Fotografia “ Aniversário Samba de Roda Mirim”	103	COMUNICAÇÃO/ Documento	Sala 02
Fotografia “Dona Dalva Damiana de Freitas recebendo homenagem na Câmara municipal de Cachoeira”	104	COMUNICAÇÃO/ Documento	Sala 02
Fotografia “Apresentação do Samba de Roda Mirim e dona Dalva mais uma mirim na roda”	105	COMUNICAÇÃO/ Documento	Sala 02
Cartão de Homenagem pelo dia Internacional da Mulher (08/03)	106	OBJETOS CERIMONIAIS/Objetos	Sala 02

		Comemorativos	
Fotografia “Gravação do Documentário no Rosarinho”	107	COMUNICAÇÃO/ Documento	Sala 03
Fotografia “ Dona Dalva e a cantora Bete Carvalho na Gravação do DVD/2008”	108	COMUNICAÇÃO/ Documento	Sala 03
Fotografia “Dona Dalva e cantora Daniela Mercury	109	COMUNICAÇÃO/ Documento	Sala 03
Fotografia “Mariene de Castro, o sambista e compositor Riachão, Dona Dalva ”	110	COMUNICAÇÃO/ Documento	Sala 03
Fotografia “Dona Dalva c/vestes da Boa Morte, buquê de flores na mão e pano da costa vermelho ombro”	111	COMUNICAÇÃO/ Documento	Sala 03
Fotografia “Any Manuela e Samba de Roda Mirim”	112	COMUNICAÇÃO/ Documento	Sala 03
Fotografia “Dona Dalva durante apresentação do Samba de Roda Mirim”	113	COMUNICAÇÃO/ Documento	Sala 03
Fotografia “Gravação do Documentário no Monte c/dona Dalva, Any, Ana e sambadoras em fila”	114	COMUNICAÇÃO/ Documento	Sala 03
Fotografia “Sambadoras e o Padre Sebastião Heber”	115	COMUNICAÇÃO/ Documento	Sala 03
Recorte de jornal “Festa de Inauguração da UFRB”	116	COMUNICAÇÃO/ Documento	Sala 03
Fotografia “Grupo Samba de Roda Suerdieck/ Gravação do Documentário, sambadoras sentadas e sambadores em pé”	117	COMUNICAÇÃO/ Documento	Sala 03
Fotografia “Francisca Marques, Dona Dalva e Shina”	118	COMUNICAÇÃO/ Documento	Sala 03
Fotografia “Sambadora Dadi, Padre Sebastião Heber e dona Dalva”	119	COMUNICAÇÃO/ Documento	Sala 03
Fotografia “Sambador Gilson, dona Dalva e integrantes do Samba de R. Suerdieck no Monte ”	120	COMUNICAÇÃO/ Documento	Sala 03
Certificado de Homenagem à Dona Dalva, 2004.	121	OBJETOS CERIMONIAIS/ Objetos Comemorativos	Sala 03
Fotografia “Dona Dalva de perfil, junto a um vaso branco de flores”	122	COMUNICAÇÃO/ Documento	Sala 03
Fotografia “Dona Dalva vestes	123	COMUNICAÇÃO/	Sala 06

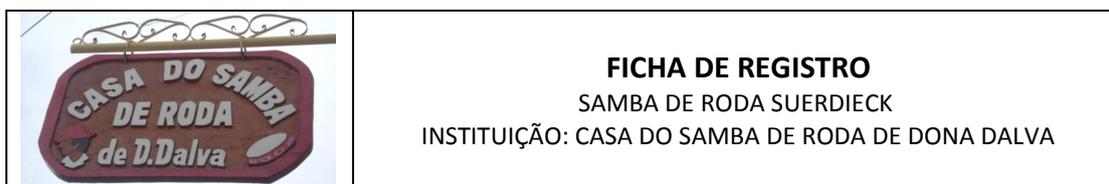
da Boa Morte”		Documento	
Fotografia “Dona Dalva/Declaração de amor ao Samba”	124	COMUNICAÇÃO/ Documento	Sala 06
Fotografia “Samba de Roda Suerdieck”	125	COMUNICAÇÃO/ Documento	Sala 06
Recorte de jornal “ Inauguração UFRB”	126	COMUNICAÇÃO/ Documento	Sala 06
Fotografia “Igreja do Rosarinho”	127	COMUNICAÇÃO/ Documento	
Relevo (Figura Humana)	128	ARTES VISUAIS/ Escultura	Sala 03
Relevo (Figura Humana)	129	ARTES VISUAIS/ Escultura	Sala 03
Viola “Machete”	130	TRABALHO/Instrumento musical (Corda)	Sala 04
Viola “Machete”	131	TRABALHO/Instrumento musical (Corda)	Sala 03
Viola “Banjo”	132	TRABALHO/Instrumento musical(Corda)	Sala 03
Par de Chocalhos	133	TRABALHO/Instrumento musical (Idiofones)	Sala 06
Chocalho	134	TRABALHO/Instrumento musical (Idiofones)	Sala 05 ³⁶
Pandeiro	135	TRABALHO/Instrumento musical (Membráfones)	Sala 05
Pandeiro	136	TRABALHO/Instrumento musical (Membráfones)	Sala 05
Tabuinha Sambadora	137	TRABALHO/Instrumento musical (Idiofones)	Sala 02 (M.a)
Tabuinha Sambadora	138	TRABALHO/Instrumento musical (Idiofones)	Sala 03 (M.i)
Troféu de Homenagem ao Samba de R. Suerdieck 1991	139	OBJETOS CERIMONIAIS/ Objeto Comemorativo	Sala 04
Troféu Samba de R. do Recôncavo Baiano Samba de R. Suerdieck, dona Dalva matriarca do Samba 2009	140	OBJETOS CERIMONIAIS/ Objeto Comemorativo	Sala 04
Tela bordada c/ boneca da Boa Morte	141	ARTES VISUAIS/ Construção artística	Sala 06
Estandarte terno do Acarajé 1982	142	ARTES VISUAIS/ Construção artística	Corredor
Estandarte Baiana do Acarajé	143	ARTES VISUAIS/ Construção artística	Corredor
Estandarte Preto Velho	144	ARTES VISUAIS/	Corredor

³⁶ Escritório

Estandarte Casa do Samba de D. Dalva	145	Construção artística ARTES VISUAIS/ Construção artística	Sala 06
---	-----	--	---------

**APÊNDICE F – Fichas de Registro da Documentação Museológica do acervo
do Samba de Roda Suerdieck**

2010/08



1. Número de registro: 15.

2. Nome da peça: Saia

3. Material e técnica: Pano, pala (nome dado ao corte de tecido menor localizado na parte superior da circunferência saia), costura, sanefa (nome dado a um tipo de costura que passa sobre o tecido do corpo da saia, de modo a uni-lo a pala, criando o franzido no corpo da mesma), madраста (corte de tecido, variando entre 4 a 7 cm de largura, costurado na parte interna da barra da saia para evitar que esta levante com o vento ou ao sambar). (FONTE: DD e JN)

4. Tipo do Material: Viscose, fita a rigor de 1 dedo, bico de caça bordada e cordão de São Francisco. (FONTE: CCS)

5. Modo de Aquisição:

() compra (X) doação () legado () permuta

6. Estado Conservação

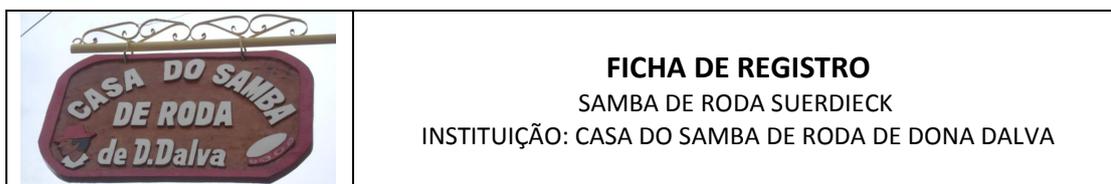
(x) ótimo () bom () regular () péssimo

6.1. Problemas apresentados:

7. Descrição do Objeto: Tecido estampada com flores e folhas brancas sobrepostas no fundo laranja. Na parte inferior da saia cosido sobre o pano à fita a rigor e na barra, o bico de caça bordada. A parte interna da barra apresenta à madраста. Na pala, a amarração da saia junto ao corpo é feita com cordão.

8. Origem da Peça e Uso: A peça foi cosida por dona Dalva, usada durante algumas das apresentações do grupo (s/d) e doada a Instituição mantenedora do acervo do Samba de Roda Suerdieck, a CSRDD, no período que antecede a abertura da instituição ao público. Deve-se utilizá-la por cima das anáguas, para que encorpe, ou seja, ganhe volume. (FONTE: DD)

9. Contexto Histórico: Dentro de um contexto histórico de Recôncavo, portanto de um sistema escravocrata, as saias e jóias foram incorporadas a indumentária feminina negra pelos senhores de escravos “como uma forma de exposição das suas riquezas”, provenientes da exportação da cana-de-açúcar e posteriormente do fumo para o mercado europeu e norte americano. No contexto histórico mais generalizado “a saia comprida, com várias anáguas para a armação, se remete por sua vez, à roupa européia”. (MONTEIRO e FERREIRA, 2005, p. 389 - 391)



1. Número de registro: 19.

2. Nome da peça: Saia.

3. Material e técnica: Pano, pala (nome dado ao corte de tecido menor localizado na parte superior da circunferência da saia), costura, ponto tabaquinha de freira (nome dado a um tipo de costura vazado, ou seja, pequenas partes do tecido do corpo da saia são apregoadas na pala, dando o franzido), madrasta (corte de tecido, variando entre 4 a 7 cm de largura, costurado na parte interna da barra da saia para evitar que esta levante com o vento ou ao sambar). (FONTE: DD e JN)

4. Tipo do Material: Tafetal acetinado, fita a rigor, tira de tecido branco. (FONTE: JN)

5. Modo de Aquisição:

() compra (X) doação () legado () permuta

6. Estado Conservação

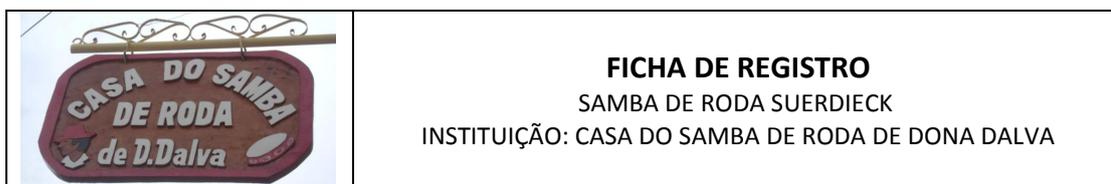
(X) ótimo () bom () regular () péssimo

6.1. Problemas apresentados: Apresenta uma leve sujidade no corpo da saia.

7. Descrição do Objeto: Tecido de toque suave, com detalhes acetinados no próprio pano. A parte inferior da saia é decorada com fita a rigor branca. Cosido sobre a barra uma renda de náilon branco. Na parte superior, ou seja, na pala, o detalhe é acentuado pela costura (ponto) tabaquinha de freira. A parte interna da barra apresenta a madrasta. Na pala, a amarração da saia junto ao corpo é feita com tira de tecido.

8. Origem da Peça e Uso: A peça foi cosida por dona Dalva, usada durante algumas das apresentações do grupo (s/d) e doada a Instituição mantenedora do acervo do Samba de Roda Suerdieck, a CSRDD, no período que antecede a abertura da instituição ao público. Deve-se utilizá-la por cima das anáguas, para que encorpe, ou seja, ganhe volume. (FONTE: DD). Este tecido é também muito utilizado pelas pessoas adeptas do candomblé para vestimenta nos rituais de limpeza. (FONTE: CCS)

9. Contexto Histórico: Dentro de um contexto histórico de Recôncavo, portanto de um sistema escravocrata, as saias e jóias foram incorporadas a indumentária feminina negra pelos senhores de escravos “como uma forma de exposição das suas riquezas”, provenientes da exportação da cana-de-açúcar e posteriormente do fumo para o mercado europeu e norte americano. No contexto histórico mais generalizado “a saia comprida, com várias anáguas para a armação, se remete por sua vez, à roupa européia”. (MONTEIRO e FERREIRA, 2005, p. 389 - 391)



1. Número de registro: 29.

2. Nome da peça: Bata.

3. Material e técnica: Pano, costura, bordado.

4. Tipo do Material: Cambraia branca com bordado acetinado, bico de caça de algodão. (FONTE: CCS)

5. Modo de Aquisição:

() compra (X) doação () legado () permuta

6. Estado Conservação

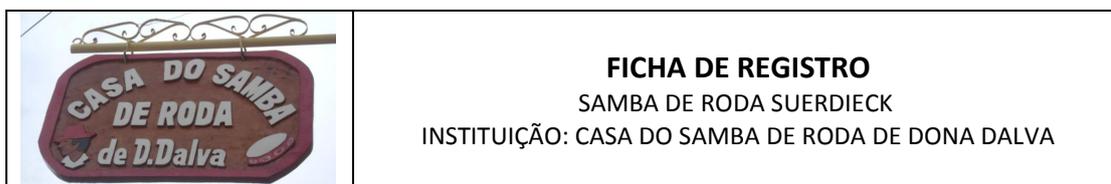
() ótimo (X) bom () regular () péssimo

6.1. Problemas apresentados: A esta levemente danificada na altura do busto e no lado esquerdo da Bata.

7. Descrição do Objeto: Tecido branco com pequenas flores brancas bordadas na vertical e decorado com bico na barra da manga e na barra da parte inferior da Bata.

8. Origem da Peça e Uso: A peça foi cosida por dona Dalva para ser usada durante uma apresentação do grupo (s/d) nos festejos da Irmandade da Boa morte, ao qual dona Dalva também faz parte, e doada a Instituição mantenedora do acervo do Samba de Roda Suerdieck, a CSRDD, no período que antecede a abertura da instituição ao público. (FONTE: DD)

9. Contexto Histórico: Segundo Viana (citado em MONTEIRO E FERREIRA, p. 390) o uso das batas sobre o camisu foi imposta pelo governador Manuel Vitorino nos primeiros anos de República “às negras – ganhadeiras ou não – como forma de controlar a exposição de seus corpos nas ruas” enquanto que nas religiões de matriz africana, “nos terreiros, as batas sinalizam grau hierárquico [...] indicando senioridade no culto [...]. Todavia, as batas também são a marca comum das baianas de tabuleiro na rua, deixando de significar hierarquia e passando a ser uma vestimenta que demonstra cuidado na aparência”. (MARTINI, 2007, p. 43)



1. Número de registro: 36.

2. Nome da peça: Bata.

3. Material e técnica: Pano, costura.

4. Tipo do Material: Renda, bico de náilon. (FONTE: CCS)

5. Modo de Aquisição:

() compra (X) doação () legado () permuta

6. Estado Conservação

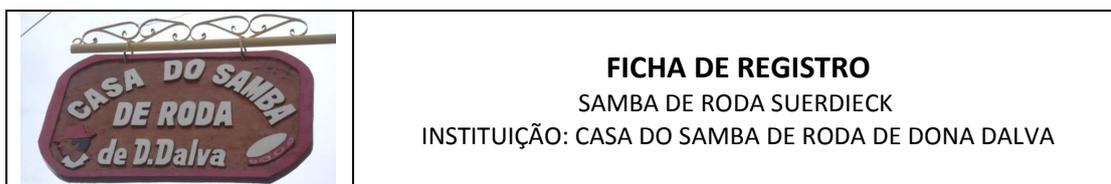
(X) ótimo () bom () regular () péssimo

6.1. Problemas apresentados:

7. Descrição do Objeto: Bata de renda na cor azul. Cosido na barra inferior da bata, na barra da manga e na costura do busto, o bico de náilon na cor branca.

8. Origem da Peça e Uso: A peça foi cosida por dona Dalva para ser usada durante uma apresentação do grupo (s/d), e doada a Instituição mantenedora do acervo do Samba de Roda Suerdieck, a CSRDD. Deve-se utilizá-la por cima de um camisu ou camiseta branca. Nunca usar a peça só. (FONTE: DD)

9. Contexto Histórico: Segundo Viana (citado em MONTEIRO E FERREIRA, p. 390) o uso das batas sobre o camisu foi imposta pelo governador Manuel Vitorino nos primeiros anos de República “às negras – ganhadeiras ou não – como forma de controlar a exposição de seus corpos nas ruas” enquanto que nas religiões de matriz africana, “nos terreiros, as batas sinalizam grau hierárquico [...] indicando senioridade no culto [...]. Todavia, as batas também são a marca comum das baianas de tabuleiro na rua, deixando de significar hierarquia e passando a ser uma vestimenta que demonstra cuidado na aparência”. (MARTINI, 2007, p. 43)



1. Número de registro: 46.

2. Nome da peça: Xagrim, Chagrim ou Changrin.

3. Material e técnica: Couro, costura, cola.

4. Tipo do Material: Couro, linha.

5. Modo de Aquisição:

() compra (X) doação () legado () permuta

6. Estado Conservação

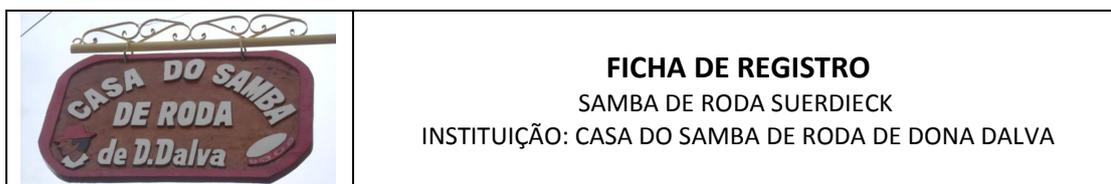
() ótimo () bom (X) regular () péssimo

6.1. Problemas apresentados: Apresenta uma leve sujidade, o solado está descolado e precisa ser higienizado.

7. Descrição do Objeto: Sapatilha em couro branco e solado na cor bege.

8. Origem da Peça e Uso: A peça foi doada por dona Dalva, no período que antecede a abertura ao público da CSRDD (22/11/09), para aludir ao tipo de calçado utilizado pelas sambadoras do SRS.

9. Contexto Histórico: Lody (apud MONTEIRO E FERREIRA, 2005, p. 70 - 71) atribui origem mulçumana a essa chinela e a caracteriza como: "(...) chinelos de pontas de couro branco, couro lavrado, o chamado changrim". Sangrim por sua vez, completa, seria o nome francês para sagri, palavra turca que designa couro com saliências usado para forrar objetos. No SRS a peça foi usada por dona Dalva durante muitas apresentações do grupo e também nos festejos da Irmandade da Boa Morte. (AO)



1. **Número de registro:** 56.
2. **Nome da peça:** Camisu.
3. **Material e técnica:** Pano, costura.
4. **Tipo do Material:** Camisa de ração, bico de náilon. (FONTE: CCS e JN)
5. **Modo de Aquisição:**

() compra (X) doação () legado () permuta

6. Estado Conservação

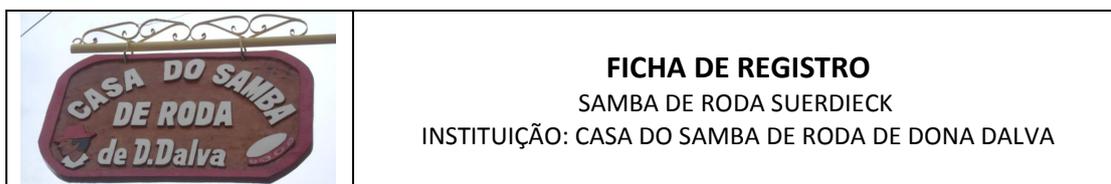
() ótimo (X) bom () regular () péssimo

6.1. Problemas apresentados: Apresenta uma leve sujidade e amarelamento do tecido.

7. Descrição do Objeto: Camisa longa na cor branca de manga cujo tecido até a altura da cintura apresenta como detalhe pequenos furos e da cintura para baixo o tecido é liso. Na gola o acabamento foi feito com bico de náilon.

8. Origem da Peça e Uso: A peça foi cosida por dona Dalva, usada durante algumas das apresentações do grupo (s/d) e doada a Instituição mantenedora do acervo do Samba de Roda Suerdieck, a CSRDD, no período que antecedeu a abertura da instituição ao público. Deve-se utilizá-la sob as batatas. (FONTE: DD)

9. Contexto Histórico: Segundo Monteiro e Ferreira (2005, p. 391) o camisu ou camisa de crioula é uma peça que possui referências à roupa de ração, “[...] usada no candomblé para as tarefas do cotidiano e também durante os períodos de obrigações, determinando confinamentos intramuros no terreiro”.



1. Número de registro: 58.

2. Nome da peça: Xale de pano da costa.

3. Material e técnica: Linha e tecelagem. (FONTE: CCS e JN)

4. Tipo do Material: Linha. (FONTE: CCS e JN)

5. Modo de Aquisição:

() compra (X) doação () legado () permuta

6. Estado Conservação

(X) ótimo () bom () regular () péssimo

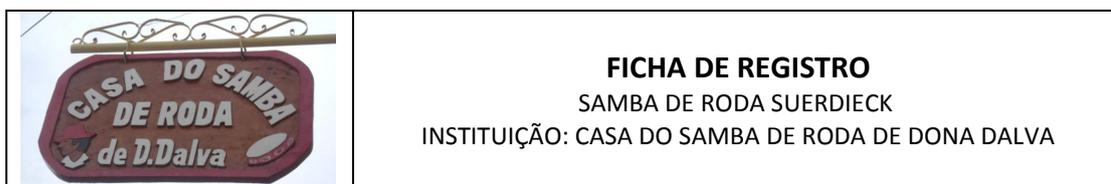
6.1. Problemas apresentados:

7. Dimensões: Altura x base – 2,47 cm x 60 cm

8. Descrição do Objeto: Tecido retangular feita à mão. No centro do retângulo as tramas são mais unidas e no lado oposto a esse centro mais abertos de modo a lembrar uma rede e com pontos desenhando flores. (FONTE: CCS e JN)

9. Origem da Peça e Uso: A peça foi tecida a mão por dona Dalva para ser usada durante a apresentação do grupo do SRS nos festejos da Irmandade da Boa Morte (s/d), a qual dona Dalva faz parte. É utilizada sobre os ombros. (FONTE: JN)

10. Contexto Histórico: Símbolo de uma identidade afro brasileira nos dias atuais, o xale de Pano da Costa é uma das peças que compõe o chamado *Traje de Crioula*, muito utilizado no séc. XIX. *Traje* como forma de designar a combinação da saia rodada com o camisu, o torço e o pano da costa e o acréscimo ou não de jóias e *Crioula* em alusão a mulher negra– escrava, forra ou liberta – nascida no Brasil. Está relacionado com o papel sócio religioso da mulher no Candomblé. (MONTEIRO e FERREIRA, 2005, p. 387 - 388)



1. Número de registro: 59.

2. Nome da peça: Turbante ou Torço.

3. Material e técnica: Pano, costura.

4. Tipo do Material: Caça Bordada, bico de algodão. (FONTE: CCS)

5. Modo de Aquisição:

() compra (X) doação () legado () permuta

6. Estado Conservação

(X) ótimo () bom () regular () péssimo

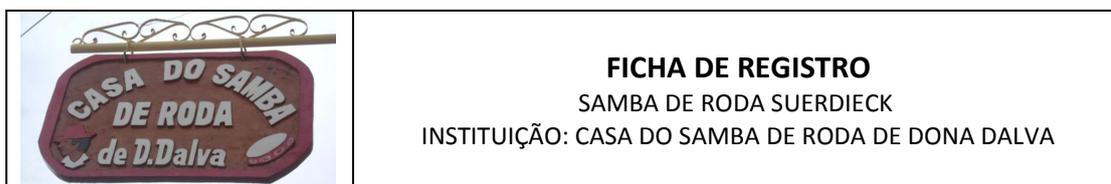
6.1. Problemas apresentados:

7. Dimensão: Altura x base – 1, 83 cm x 29 cm

8. Descrição do Objeto: Tecido retangular com dois tipos de bordados, postos lado a lado na horizontal, uma lembra um círculo com uma pequena perfuração no tecido e o outro bordado, pequenos ramos de flores.

9. Origem da Peça e Uso: A peça foi adquirida por dona Dalva na loja de confecções do Sr. Popó, para ser usada durante a apresentação do grupo do SRS (s/d). A peça é utilizada enrolada na cabeça. (FONTE: JN)

10. Contexto Histórico: De acordo com Monteiro e Ferreira (2005, p. 390) o turbante é reconhecidamente de influência mulçumana, que chegou ao Brasil provavelmente através dos escravos islamizados, durante o Ciclo da Baía do Benin no século XIX, e também pelos portugueses. Estes, além da herança adquirida ao longo do período de dominação islâmica na Península Ibérica iniciado no século VIII, também comercializavam com o Oriente no período colonial, vindo negociar nas cidades portuárias do Novo Mundo, trazendo toda sorte de produtos daquela região do mundo.



1. Número de registro: 64.

2. Nome da peça: Anágua.

3. Material e técnica: Pano, costura.

4. Tipo do Material: Cetim, elástico. (FONTE: CCS)

5. Modo de Aquisição:

() compra (X) doação () legado () permuta

6. Estado Conservação

() ótimo (X) bom () regular () péssimo

6.1. Problemas apresentados: Apresenta uma leve sujidade.

7. Descrição do Objeto: Tecido espesso, engomando, na cor branca e sem estampas. A amarração da peça junto ao corpo é feita com elástico.

8. Origem da Peça e Uso: A peça foi cosida por dona Dalva, usada durante algumas das apresentações do grupo de samba infantil “Samba de Roda Mirim Flor do Dia” (s/d) e doada a Instituição mantenedora do acervo do Samba de Roda Suerdieck, a CSRDD, no período que antecede a abertura da instituição ao público. Deve-se utilizá-la sob as saias para que estas ganhem volume. (FONTE: DD)

9. Contexto Histórico: Durante o séc. XIX, o modo de se vestir francês passou a influenciar no modo de vestir europeu. Durante o segundo Império a imperatriz da França Eugenia, casada com Napoleão III (1853) faz reviver amplas saias, graças a sua influência. A partir de então, as mulheres começam a usar inúmeras saias (anáguas) engomadas em conjunção com muitos ornamentos. Em 1857 as anáguas passam a ser substituídas por uma armação feita com crina de cavalo. Segundo Monteiro e Ferreira (2005, p.48) a anágua espessa surgiu primeiro, seguida pela de tecido encorpado. As de seda eram usadas pelas damas abastadas e em Salvador, as mulheres passaram a incluir esses enchimentos em suas vestimentas, a partir da técnica da goma e também a incorporá-los em festas rituais ou/e populares.

APÊNDICE G – AMOSTRA DO REGISTRO FOTOGRÁFICO 2010

Acervo do Samba de Roda Suerdieck

Local: Casa do Samba de Roda de dona Dalva

Foto: Fernanda da C. dos Santos

Data: 12/07 a 30/08

**Nº 15****Nº 15.a****Nº 15.b****Nº 19****Nº 19.a****Nº 19.b**



Nº 29



Nº 29.a



Nº 29.b



Nº 36



Nº 36.a



Nº 36.b



Nº 46



Nº 46.a



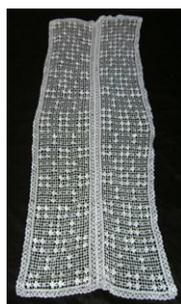
Nº 46.b



Nº 56

Nº 56.a

Nº 56.b



Nº 58

Nº 58.a

Nº 58.b



Nº 59

Nº 59.a

Nº 59.b

**N° 64****N° 64.a****N° 64.b**