



III EBE | III ENCONTRO BAIANO DE CULT | ESTUDOS EM CULTURA



Memória, cultura e espirais do tempo no samba de roda baiano

Arivaldo de Lima Alves (Ari Lima)

arilima.2004@uol.com.br (UNEB)

Neste artigo, pretende-se, por um lado, apontar para a invenção da tradição afro-brasileira ou negro-africana. Por outro lado, pretende-se apontar para as vicissitudes da tradição inventada quando se considera uma estrutura política e ideológica que lhe é contingente e tangencial. Pretende-se também apontar para marcas do passado e a substantividade das mesmas na atual tradição do samba baiano. Por fim, vou relatar e comentar uma ação recente do Estado brasileiro que determinou a eleição pela Unesco do samba de roda baiano como patrimônio oral e imaterial da humanidade.

Palavras-chave: samba de roda; memória; patrimônio

Memória, cultura e espirais do tempo no samba de roda baiano¹

Entre os meses de julho e setembro do ano de 2004, fiz parte de uma equipe de pesquisadores, contratada pelo Ministério da Cultura (MinC) através do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), encarregada de realizar um levantamento sobre a expressão do samba de roda na região do Recôncavo baiano e elaborar um dossiê que resultou na eleição deste samba, no ano de 2005, como patrimônio oral e imaterial da humanidade junto a Unesco. Nesta área, no período citado acima, fizemos inúmeras curtas viagens através de rodovias federais e estaduais, algumas vezes interrompidas pela navegação por rios ou braços do mar da Baía de Todos os Santos. Na beira das estradas, além de uma exuberante vegetação atlântica, encontramos plantações de cana-de-açúcar, dendê, bambu e mandioca. Deparamo-nos com destroços de instalações produtivas herdadas do tempo colonial, muita pobreza material, estagnação econômica, administrações municipais alheias aos dramas da população, desorganização e dispersão do povo do samba. Além disso, encontramos uma população bastante homogênea no que diz respeito à condição racial negra e à pobreza que atinge modelarmente, na Bahia, os negros que não foram, no passado, contemplados com a riqueza produzida pelo açúcar e pelo fumo, e hoje, permanecem alheios à riqueza produzida no Recôncavo, pelos opulentos bolsões municipais gerados pelo petróleo. Constatamos também o quanto a capital do Estado, Salvador, tão intimamente relacionada ao Recôncavo, ao mesmo tempo em que muito influencia esta região, através dos meios de comunicação, de instituições e formadores de opinião, se reporta não ao real, porém a um simulacro do Recôncavo que se configura em referências a idílicas imagens do passado colonial, das festas de grande repercussão como a Boa Morte, do samba de roda, tão celebrado e muito pouco conhecido, e de um povo negro “simples e espontâneo”.

Quando o Ministério da Cultura propôs a elaboração do dossiê sobre este samba, tanto nos empolgamos com a valorosa tarefa a cumprir quanto estivemos em todo momento incomodados diante da constatação de que, como agentes sociais, pouco tínhamos a fazer pelo samba de roda, assim como nos incomodava também as evidências de que o Ministério da Cultura e mesmo a Unesco promoviam ações importantes, por um lado, mas, por outro lado, repetiam gestos protocolares incapazes de reverter a realidade dos fatos.

¹ Esta comunicação é uma versão de artigo recentemente publicado. Ver: LIMA, Ari . Tradition, History and Spiral of Time in the Samba de Roda of Bahia. In: TILLIS, Antonio D.. (Org.). *(Re)considering Blackness in Contemporary Afro-Brazilian (Con)texts*. New York: Peter Lang Publishing, 2011. p. 27-45.

Mas o que define e caracteriza fundamentalmente o samba de roda no Recôncavo baiano? Para responder esta pergunta vou recorrer a uma longa citação do texto do dossiê editado pelo IPHAN:

O samba de roda é uma manifestação musical, coreográfica, poética e festiva, presente em todo o estado da Bahia, mas muito particularmente na Região do Recôncavo. Em sua definição mínima constitui-se da reunião, que pode ser fixada no calendário ou não, de grupo de pessoas para *performance* de um repertório musical e coreográfico, cujas características são dadas aqui de modo geral e resumido:

.Disposição dos participantes em círculo ou em formato aproximado, donde o nome de samba *de roda*.

.Presença possível de instrumentos musicais membranofones – caracteristicamente, o pandeiro; idiofones – caracteristicamente, o prato-e-faca; e cordofones – caracteristicamente, a viola. Os tocadores ficam juntos fazendo parte do círculo. Os presentes participam do acompanhamento musical com palmas, segundo certos padrões rítmicos em *ostinato*.

.Cantos estróficos e silábicos em língua portuguesa, de caráter responsorial e repetitivo. A estrofe principal, em certos casos, chamada de chula, pode ser cantada por um ou dois cantores com certo grau de especialização, enquanto a *resposta* ou *relativo* – trata-se de termos locais – pode ser cantada por todos os presentes ou, às vezes, por dois cantores também especializados, diferentes dos dois primeiros, com ou sem reforço das mulheres presentes. As estrofes são relativamente curtas, podendo ser de um único verso, e raramente indo além de oito versos. Há ocorrência eventual de improvisação verbal. Existe um repertório de estrofes conhecidas pelos participantes, que no caso de canto individual, e eventualmente em dupla, podem ser acionadas *ad libitum*.

.A coreografia, sempre feita dentro da roda, pode ser muito variada, mas seu gesto mais típico é o chamado miudinho. Feito, sobretudo, da cintura para baixo, consiste num quase imperceptível sapatear para frente e para trás dos pés quase colados no chão, com a movimentação correspondente dos quadris. Embora homens também possam dançar, há clara predominância de mulheres na dança, enquanto no toque dos instrumentos a predominância é masculina, com exceção do prato-e-faca (...).

.O samba de roda pode acontecer dentro de casa ou ao ar livre, em um bar, uma praça ou um terreiro de candomblé. Sua performance tem caráter inclusivo, ou seja, todos os presentes, mesmo os que ali estejam pela primeira vez, são em princípio instados a participar, cantando as respostas corais, batendo palmas no ritmo e até mesmo dançando no meio da roda caso a ocasião se apresente (DOSSIÊ IPHAN. Samba de Roda do Recôncavo Baiano, 2006, p.23-24).

Algo mais sobre o samba de roda é a constatação de que ele é mais do que música e dança, visto que se põe sobre e sob o cotidiano e mesmo sobre e sob a condição existencial daqueles sujeitos que lhe dizem respeito. De modo paradoxal, o samba de roda é arte musical, mas é também religião, moralidade, história e literatura. Em várias ocasiões teve e tem sua performance estruturada de acordo com o calendário de rituais afro-baianos como o caruru de São Cosme, de São Roque, a reza para Santo Antônio ou a louvação dos Reis. Suas canções narram aventuras e dilemas pessoais, comentam o cotidiano ou a própria condição humana. Além disso, basicamente, todos aqueles que compõem ou fazem parte da memória do universo do samba de roda no Recôncavo, o fazem em decorrência da condição de subalternidade proveniente da escravidão do negro africano e do pós-escravidão no Brasil racialmente desigual e excludente. Isto fica evidente nas trajetórias dos sambadores, das sambadeiras e de seus antepassados marcadas, sempre, pela pobreza, pela inacessibilidade a direitos

fundamentais tais como educação, saúde, moradia, além da espoliação e humilhação nas relações de trabalho.

Do mesmo modo, este dado se apresenta nas letras e sonoridade de muitos sambas, na evocação do “sambar”, do “ir num samba”, do “fazer um samba”, do “prosear no samba” como mais do que um modo de dançar, cantar e tocar, e sim, uma válvula de escape do sistema social, cultural, moral e econômico hegemônico. Ou seja, o samba de roda era e é uma atitude social particular, uma sofisticada elaboração reflexiva e auto-reflexiva sobre as condições em que se vive e se sobrevive. Esta atitude ou “experiência” social estetizada, por sua própria natureza, esteve e continua suscetível a compreensões e apropriações exotizantes que do mesmo modo que admitem tal “experiência” como negação da subalternidade imposta ao escravo e ao ex-escravo, a apreendem como algo exótico, como pureza estética que deve permanecer inviolável ainda que, para tanto, o samba de roda, sambadores e sambadeiras tenham que permanecer violados pela miséria, pelo esquecimento e pela espoliação de sua estética (v.MENDES e JÚNIOR, 2008). Melhor dizendo, o samba de roda surge desde a condição de escravo, tem sido a música do escravo e do subalterno ex-escravo, mas traz consigo a perspectiva da transformação, da libertação, da fuga da condição subalterna daquele sujeito que o conduz, logo traz a perspectiva do samba fugir de si mesmo, inclusive, e da pretensão de cristalizar suas formas de expressão e seu sentido no tempo e no espaço.

A propósito, vou narrar, brevemente, dados etnográficos incompletos do “samba das paparutas” da Ilha do Paty, distrito do município de São Francisco do Conde, a 70 km de Salvador. As “paparutas são aquelas mulheres que fazem comida boa”. O samba celebra e apresenta os dotes culinários das mulheres e fazia parte do que eles definem como “as comédias”, levadas não se sabe ao certo por quem nem quando para o Paty. Na performance das “paparutas”, os homens tocam e as *baianas* cantam e dançam apresentando à chefe da cozinha as comidas que prepararam. Estas comidas, aliás, são aquelas herdadas dos africanos: caruru, vatapá, feijão fradinho com camarão e azeite, moquecas de peixes e mariscos, etc. São servidas por mulheres vestidas com torços coloridos, miçangas, camisas e saias rodadas, em vasilhames usados nos rituais do candomblé, tais como o alguidá de barro e a gamela de madeira talhada. O “coordenador” do grupo, um católico com formação em teologia, foi categórico ao nos afirmar que apesar de muita gente, “um pessoal de São Francisco”, defender que o “Samba das Paparutas” está relacionado a uma herança dos escravos africanos, “não tem nada a ver”. O samba teria sido inventado por eles mesmos.

Neste caso, deparamos-nos mais uma vez com aspectos recorrentes nas tradições negro-africanas do Recôncavo baiano: primeiro, o fato de que estas tradições aparecem quase sempre como um patrimônio imaterial preservado e transmitido por um grupo familiar ou uma

linhagem em que as mulheres negras exercem um papel destacado na preservação e transmissão de memória. Há indícios de que este grupo familiar deve ter sido formado por negros africanos ou descendentes de africanos livres ou ex-escravos. A memória que se preserva é difusa, apresentada em mais de uma versão. Alguns aspectos desta memória, tais como, a referência a ancestrais ex-escravos, a vinculação a rituais sagrados de origem ou orientação africana é silenciada ou mencionada de forma envergonhada e descontínua pelos parentes. São *afrografias da memória* (MARINS,1997). Neste caso, é fundamental atentar para a *performance* do narrador que se corporifica na voz, no gestual, na expressão dos olhos e do rosto, nos silêncios e onomatopéias.

Ocorre em tais casos, incursões individuais, emocionais, simbólicas, raciais e materiais do presente sobre o passado, resultado de seleções e reinterpretções culturais (v. MINTZ e PRICE, 2003). No caso específico, a expressão da tradição cultural do Paty faz sentido pleno no território em que surgiu uma vez que neste território de origem se encontram as referências fundamentais: a igreja do santo padroeiro; a paisagem que compõe as *performances*; os resíduos da colonização e da escravidão que pespontam as falas, os gestos, as representações; África como inscrição corporal, alegoria, texto subliminar e supraterritorialidade; a condição de semi-isolamento da Ilha do Paty; os lugares onde as pessoas e os objetos circulam, impregnados da presença espiritual dos que se foram; a interação entre aquele(a) que atua e participa e aquele(a) que participa e atua, de modo que a cena performática torna-se o próprio contexto.

Ou seja, se estas tradições performáticas estão determinantemente fundadas no território que é visível – a terra, o mar, o céu, a vegetação, a arquitetura, os objetos - e invisível – a lembrança dos ancestrais, os espíritos, os santos, os milagres, os afetos, as relações sociais engendradas no presente -, existem também em relação a territórios conhecidos ou suscitados, ao mesmo tempo em que estranhos, uma vez que o acesso aos mesmos não é determinado pela mesma pertença e referência (ver D'ADESKY, 1997, p. 307) negra encontrada no Paty. Deste modo, ao invés de opor o tradicional ao moderno, vê a tradição como pura ou contaminada pelo moderno ou restringir a análise e interpretação aos costumes em si mesmos, como coisas da cultura, é preferível vê-los como aquilo que circula e se movimenta com e através dos sujeitos e suas ações.

No caso do “samba das paparutas”, por ora, especulo que seus agentes estão mergulhados simultaneamente em duas dimensões temporais. Por um lado, temos uma *afrografia da memória* que é lacunar e curvilínea baseada no passado da criação mítica. Por outro lado, temos a evidência de transformações históricas no discurso evidenciadas pelos silêncios, pela vergonha, por códigos secretos ou velados, pela manipulação e uso do corpo negro, no registro

e na execução das *performances* do samba. Ocorre então que do mesmo modo que se constata o respeito à tradição, através do culto aos ancestrais e continuidade de um legado cultural, isto se dá alterando a tradição através da inovação, da criatividade pessoal e das vicissitudes do espaço-tempo atual.

Neste contexto, considerando a necessidade de proteger o samba de roda como patrimônio oral e imaterial, o **DOSSIÊ IPHAN. Samba de Roda do Recôncavo Baiano** (2006, p. 75-81) apresentou um “plano de salvaguarda” a ser executado em curto, médio e longo prazo. Este “plano de salvaguarda” se baseou na evidência de fatores que têm enfraquecido e podem levar ao desaparecimento do samba de roda. Entre estes fatores, destacou-se a estagnação econômica da região do Recôncavo baiano, iniciada no início da decadência da economia do açúcar, ainda no século XIX. Isto tem provocado o êxodo de sambadores e sambadeiras para a capital do Estado e para o Sul do país. Além disso, coloca o samba de roda, tão relacionado à economia do açúcar, na condição de uma cultura do fracasso e de fracassados, logo rejeitável pelas novas gerações. Do mesmo modo, uma vez que o samba de roda é rejeitado como cultura do fracasso, que muitos sambadores e sambadeiras são obrigados a migrar, diminuem as chances de transmissão dos saberes relacionados a este samba, particularmente, o modo especial de cantar, dançar e tocar o samba chula – uma das modalidades mais valorizadas do samba de roda -, visto que vêm desaparecendo o canto da chula, os tocadores de viola, os fabricantes de violas e a própria viola machete, emblema do samba chula. Estas chances de transmissão se agravam também pela eclosão de outros gêneros musicais como o *reggae*, a *axé music*, o *arrocha* e até mesmo sambas eminentemente comerciais, como o *pagode baiano*, que deslocam, em relação ao samba de roda, o interesse e os sentidos da música produzida pelas novas gerações.

Neste sentido, o próprio IPHAN, por meio do seu Departamento de Patrimônio Imaterial e da Superintendência Regional na Bahia, se responsabilizou pela implementação do “plano de salvaguarda”, em suas primeiras etapas. Apesar dos resultados positivos do tal “plano de salvaguarda” do IPHAN, tais como: a troca de experiências entre sambadores e sambadeiras que até então desconheciam uns aos outros; o início da organização civil dos mesmos através da formação, em 2005, da Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (ASSEBA); o surgimento de novos grupos de samba em locais onde os sambadores e sambadeiras estavam dispersos; a circulação de vários grupos pela capital do Estado, por várias outras capitais do Brasil e até mesmo no exterior; a realização de oficinas destinadas a jovens músicos quando se ensinou a tocar a viola machete; e por fim a entrega pelo IPHAN do Solar Araújo Pinho, em Santo Amaro da Purificação, como sede da ASSEBA e futuro Centro

de Referência do Samba de Roda, é importante que se façam algumas ponderações sobre este “plano de salvaguarda” e a política cultural que está subjacente ao mesmo.

Em um pequeno artigo nomeado “Patrimônio, negociação e conflito”, o antropólogo Gilberto Velho (2006) comenta da dificuldade que teve em sensibilizar e convencer, em 1984, os membros do Conselho de Tombamento do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), atual IPHAN, da justiça em tomar o terreiro de Candomblé da Casa Branca, em Salvador. Entre outras razões, porque até aquela data, a política de tombamento considerava provável patrimônio nacional edificações religiosas, militares e civis da tradição luso-brasileira e havia “um certo desprezo” pelas manifestações culturais que não remetessem à memória luso-brasileira. Dizia-se que “não se podia tomar uma religião” afro-brasileira, ou seja, cultura afro-brasileira, e até mesmo européia não-lusa, nipônica ou indígena, não podia ser patrimônio. Desde então, várias outros terreiros de Candomblé e outras manifestações afro-brasileiras, européias não-lusas, nipônicas e indígenas foram tombadas.

O que se constata no episódio comentado por Velho é o fato de que na história recente do Brasil, a categoria “patrimônio” passou a dignificar coisas distintas no tempo e no espaço. E mais ainda, como afirma Aline S. K. B. Canani (2005) a atribuição de valor patrimonial a um bem a partir de um órgão público transfere uma certa sacralidade exterior a este bem. Deste modo, ainda quando se pretende alargar a consciência do que é patrimônio nacional,

Em última análise, o poder para decidir o que será registrado no livro de tomo emana do centro para a periferia, (...) ainda que com a garantia de um espaço para manifestação popular, ou periférica, durante o processo. Aquele que detém o poder de definir o que será considerado patrimônio nacional localiza-se no centro, e com esse mesmo poder ele atribui um certo caráter de sacralidade para os bens tocados por ele, aqueles escolhidos para compor a lista do patrimônio nacional (CANANI, 2005, p. 173).

No caso do samba de roda do Recôncavo temos que, primeiro, o IPHAN designou para coordenar a elaboração do dossiê sobre o samba de roda, um pesquisador, etnomusicólogo, que embora tenha publicado um livro sobre o samba carioca moderno, dos anos 1930 (v. SANDRONI, 2001), não conhecia o Recôncavo da Bahia, não conhecia o processo histórico e sócio-cultural desta região e muito menos as facetas do samba do Recôncavo. Ocorre então que embora a definição do samba de roda, apresentada pelo dossiê do IPHAN, se refira a este samba em seu caráter geral e resumido, a variação *samba chula* é destacada e “sacralizada” mais que outras, sobretudo, através do valor que se atribui à viola machete - um instrumento provavelmente de origem portuguesa, antes fabricado artesanalmente pelos próprios sambadores, com 10 cordas, com uma afinação e um modo de tocar incomum.

É fato que os sambadores reconhecem o valor da machete, como constatamos em vários depoimentos, entretanto, estes mesmos sambadores admitem que um bom violeiro consegue,

na ausência do machete, produzir uma sonoridade adequada com um outro tipo de viola. Outros, a exemplo do Mestre Nelito, radicado em Salvador, afirma ainda que antes da viola machete ou mesmo quando ela existia, mas não se tinha acesso à mesma, tocava-se com cordas de piaçava amarradas num pedaço de pau. Muitos grupos usam também uma sanfona cuja sonoridade ocupa o lugar da machete. Ou seja, embora os sambadores lamentem a ausência da viola machete, muitos se quer a conheceram e mesmo aqueles que a conheceram não a sacralizam no nível em que ocorreu na execução do “plano de salvaguarda” do IPHAN.

A propósito, uma ação do IPHAN no sentido de revitalizar o uso da viola machete foi o estímulo para que o último tocador desta viola, encontrado no município de São Francisco do Conde, Sr. José Vitório dos Reis, conhecido como Zé de Lelinha, transmitisse a jovens músicos do samba de roda a técnica e o repertório da machete em oficinas. Neste sentido, o IPHAN financiou as aulas de seu Zé de Lelinha e recrutou um artesão, Sr. Antônio dos Anjos, para a fabricação de violas repassadas aos jovens interessados em aprender a tocar a machete. De fato, o número de jovens interessados foi muito pequeno. As violas fabricadas não foram reintegradas, até então, a nenhum dos grupos de samba conhecidos. Entre outras razões, o preço de cada uma delas, R\$ 400,00, é inacessível aos grupos. Muitos violeiros não demonstram interesse em aprender a tocar a machete e parecem satisfeitos com suas respectivas violas. Temos informação que, em São Francisco do Conde, alguns músicos exteriores ao samba de roda do Recôncavo, porém convencidos da sacralidade desta viola e do inusitado de sua técnica as tem adquirido. Além destes, visitantes de outras cidades ou estrangeiros têm adquirido a viola machete como uma espécie de “souvenir” do Recôncavo. Além disso, foram registradas as aulas de seu Zé de Lelinha, mas até então estas imagens não circulam entre os sambadores e, lamentavelmente, seu Zé de Lelinha faleceu em 2008.

Uma outra questão importante é que se no texto do Dossiê do IPHAN, seu relator reconhece que o samba de roda é um patrimônio multifacetado e aponta para aspectos históricos, econômicos e sócio-culturais complexos relacionados ao samba de roda e à necessidade de proteção do mesmo como patrimônio oral e imaterial, o IPHAN se colocou como único órgão gestor do “plano de salvaguarda”, embora vários órgãos e instituições acadêmico-científicos e civis tenham sido contactados ao longo do processo de elaboração do dossiê e algumas instituições tenham participado ativamente da elaboração do dossiê e do “plano de salvaguarda”. Decidiu-se por uma gestão isolada e um “plano de salvaguarda” que não registrou e excluiu as vozes de instituições locais tradicionais e respeitadas que poderiam ser muito úteis na gestão de um bem tão complexo.

No que diz respeito à distribuição e veiculação do texto, do DVD e do CD resultado deste trabalho, o IPHAN privilegiou o investimento alto no acabamento destes produtos, em vez de

um amplo número de cópias dos mesmos, logo poucos têm tido acesso ao texto, ao DVD e ao CD produzidos. Na ocasião do lançamento do livro do dossiê e inauguração do Solar Araújo Pinho, em Santo Amaro da Purificação, sede da ASSEBA e do futuro Centro de Referência do Samba de Roda, não coincidentemente data de comemoração do centenário de D. Canô Veloso, o IPHAN gastou grande soma de recursos no traslado aéreo e hospedagens de grupos culturais de outros estados, no traslado e hospedagem de pesquisadores e artistas que pouco ou nada conhecem sobre o samba de roda baiano, mas não convidou oficialmente nem assegurou o traslado de grupos de samba que foram o motivo do dossiê e muito menos dos pesquisadores que garantiram a elaboração do material apresentado. Ou seja, este momento de grande visibilidade e celebração foi uma circunstância que reproduziu atitudes arcaicas de “troca de cabeças”, de transferência de prestígio e autoridade a personalidades através do trabalho e criação alheios. Também, neste momento, em vez de definitivamente colocar uma tradição popular e subalterna, o samba de roda, sobretudo como uma questão de ordem de uma política pública e cultural, o recolocou na condição de objeto puramente científico e estético.

Por fim, uma questão que vem aos poucos se esboçando desde quando se iniciou o processo de patrimonialização do samba de roda, diz respeito ao modo como seu valor simbólico passa a circular também como valor material, como mercadoria. Temos ouvido de vários sambadores que alguns deles, particularmente os violeiros, potenciais executores da sacralizada viola machete, só fazem o samba se tiver uma remuneração e se esta remuneração atender à sua expectativa. Como nos disse, recentemente, Mestre Domingos Preto, de Santiago de Iguape, distrito de Cachoeira, “(...) depois que vocês veio a gente passou a ganhar alguma coisa, porque antes era de graça, vocês que trouxeram de lá”.

Neste caso, por um lado, percebe-se que os sambadores através do processo de patrimonialização pouco a pouco elevam sua auto-estima e se reconhecem como realmente portadores de um saber e uma tradição cultural valorosa. Isto certamente promove uma mobilização dos mais antigos e, conseqüentemente, dos jovens a favor do samba de roda. Entretanto, desprovidos, em termos materiais, de quase tudo, atentos ao fato de que este processo resulta em dividendos políticos, honoríficos, financeiros e acadêmico-científicos para todos nós, reivindicam, de algum modo, “a parte que lhes cabe neste latifúndio”. E quando o fazem tendem a reproduzir a lógica perversa do capitalismo e de sua indústria cultural. O IPHAN como gestor isolado do patrimônio do samba de roda, até então não problematizou a questão de como o samba de roda passa a circular num meio sócio-cultural mais amplo, do mesmo modo não considerou que sua ação patrimonialista pode estar semeando o caminho para o canibalismo capitalista, para

(...) uma sincronização perversa entre comercialização da *performance* exótica e a descolonização ou resistência cultural. No momento em que o pesquisador discursa academicamente (em textos de dossiês) sobre uma determinada tradição musical, aponta de forma indireta para seu potencial uso como fonte de entretenimento. Logo, a indústria do disco se interessa em ampliar o repertório de produtos de consumo que oferece como esse novo elemento musical trazido pelo pesquisador. (...). Sucede que a nova verdade que o pesquisador agora transmite já não é mais apenas uma verdade da política, da discriminação racial e étnica, da desigualdade de classes, do desprestígio cultural, mas também uma verdade de relações de mercado (CARVALHO, 2004, p.6).

Para terminar, lembro que em todas as cidades e povoados em que estivemos durante a elaboração do **DOSSIÊ IPHAN. Samba de Roda do Recôncavo**, em busca do samba e da gente do samba, encontrávamos simultaneamente questões de ordem da “raça”, do gênero, da religiosidade, de política econômica e cultural que dificultavam a descrição, compreensão e elaboração de um argumento em defesa do samba de roda. Fundamentalmente, constatamos que propor salvaguardar o samba de roda, significa investir na salvaguarda daqueles que lhe dizem respeito e estão há séculos relegados ao abandono generalizado. Algo mais que durante todo o período de trabalho se evidenciou foi o fato de que o samba de roda não é um relicário embora se reporte ao passado e a lembranças difusas. Tal constatação contraria e condena ao erro toda uma vertente de pesquisadores que olhou para as culturas tradicionais como se ali tempo e espaço estivessem cristalizados. Deste modo, para além do impacto com o vigor estético do samba de roda, estivemos intrigados com o fato de que noções como tempo, tradição, território e memória, tal como um paradoxo, parecem ser a desgraça e o anima daquela gente que tem o samba como uma tábula da trajetória de quase cinco séculos de colonização.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APPIAH, Kwame Anthony. A invenção da África. In: _____. *Na casa do meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. pp.19-51.

BRANDÃO, Maria de Azevedo. Introdução. Cidade e Recôncavo da Bahia. In: _____. *Recôncavo da Bahia*. Sociedade e economia em transição. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado/ Academia de Letras da Bahia/ UFBA, 1998. p. 28-58.

BRUNER, Edward M. Experience and Its Expressions. In: TURNER, Victor and BRUNER, Edward M. (eds.). *The Anthropology of Experience*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1986. p. 3-30.

CANANI, Aline S. K. Borges. Herança, sacralidade e poder: Sobre as diferentes categorias do patrimônio histórico e cultural no Brasil. In: *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 11, nº 23, jan/jun 2005. p. 163-175.

CARVALHO, José Jorge de. Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento. Brasília: Departamento de Antropologia/UnB, 2004. Série Antropologia.

DOSSIÊ IPHAN. Samba de Roda do Recôncavo Baiano. Brasília: IPHAN, 2006.

HOBSBAWN, Eric. Introdução: A invenção das tradições. In: _____. HOBSBAWN, Eric & RANGER, T (eds.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da Memória*. São Paulo/ Belo Horizonte: Perspectiva/ Maza Edições, 1997.

MATORY, J. Lorand. Jeje: Repensando Nações e Transnacionalismo. In: *Mana. Estudos de Antropologia Social*. V. 5, nº 1, Rio de Janeiro: Museu Nacional – Dpto. De Antropologia/PPGAS, 1999. pp. 57-80.

MENDES, Roberto e JÚNIOR, Waldomiro. *Chula*. Comportamento traduzido em canção. A música raiz do Recôncavo Baiano na formação da nacionalidade brasileira. Salvador: Edição Fundação ADM/ Máster Mind, 2008.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 2001.

VELHO, Gilberto. Patrimônio, negociação e conflito. In: *Mana*, 12(1), 2006. p. 237-248.