



**Cadernos NAUI**

Núcleo de Dinâmicas Urbanas e Patrimônio Cultural

---

**Dossiê: Patrimônio Imaterial no Brasil: trajetórias, participação social e políticas de reconhecimento.**

v 9 | n 17 | jul-dez 2020

---

## Notas sobre a patrimonialização do samba de roda: deslocamentos e perspectivas a partir do grupo Voa Voa Maria

**Fernanda Castro de Queiroz**

---



### **Edição eletrônica**

URL: [NAUI - Dinâmicas Urbanas e Patrimônio Cultural \(ufsc.br\)](http://NAUI - Dinâmicas Urbanas e Patrimônio Cultural (ufsc.br))

ISSN: 2558 - 2448

### **Organização**

Núcleo de Dinâmicas Urbanas e Patrimônio Cultural

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFSC

### **Referência Bibliográfica**

QUEIROZ, Fernanda Castro de. Notas sobre a patrimonialização do samba de roda: deslocamentos e perspectivas a partir do grupo Voa Voa Maria. Cadernos Naui: Núcleo de Dinâmicas Urbanas e Patrimônio Cultural, Florianópolis, v. 9, n. 17, p. 154-173, jul-dez 2020. Semestral.

---

© NAUI

# Notas sobre a patrimonialização do samba de roda: deslocamentos e perspectivas a partir do grupo Voa Voa Maria

Fernanda Castro de Queiroz<sup>1</sup>

## Resumo

O presente artigo busca demonstrar como o samba de roda passa por transformações para a sua realização desde a patrimonialização. Para isso, adentra no universo do samba de roda do grupo Voa Voa Maria da Vila de Matarandiba, Ilha de Itaparica, Bahia. É acompanhando o cotidiano do grupo, a sua transformação em um Ponto de Cultura e a gravação do seu primeiro CD, que é possível revelar os impactos da patrimonialização na performance do samba que vive novas rodas como a da indústria fonográfica.

Palavras-chave: Samba de roda. Patrimônio imaterial. Matarandiba.

## Abstract:

This article aims to presents how "samba de roda" has been changed for its development since its patrimonialization process. For that, it enters on the "universe of Voa Voa Maria Samba de Roda", from Matarandiba community, in Itaparica island, Bahia. This article observes the group every day life, its transformation as a "Ponto de Cultura" and its first CD recording, with the purpose to show the impacts of the patrimonialization policies on samba's performances, on its new scenarios, like the fonographic industry.

Key-words: Samba de roda. Intangible heritage. Matarandiba.

---

<sup>1</sup> Fernanda Castro de Queiroz é mestra em antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: nandacastroq@gmail.com.

## Introdução

O samba de roda se tornou Patrimônio Imaterial da Humanidade em 2006 e, desde então, novas configurações foram estabelecidas a esse fazer, em um diálogo entre a política patrimonial e o modo de viver e fazer de sambadores e sambadeiras. Após a Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (Unesco) realizar uma chamada para financiar a preparação de dossiês de candidatura à III Proclamação de Obras-Primas do Patrimônio Imaterial da Humanidade, o cenário da patrimonialização traz ao samba de roda novas perspectivas.

A política de patrimonialização chegou de formas diferentes para as diversas comunidades que realizam o samba de roda. Em Matarandiba, comunidade de marisqueiras e pescadores, na contra-costa da Ilha de Itaparica, na Bahia, o samba de roda tem se reelaborado em consonância com as políticas patrimoniais, que chegam para a comunidade a partir de deslocamentos com a saída do samba de roda da comunidade, bem como a chegada da política de patrimônio – através de editais e políticas de cultura.

Com isso, o fazer samba de roda ganha novos contornos e sua *performance* não se restringe apenas ao cotidiano da comunidade. Atrelado a esse cotidiano, estão novas práticas de fazer samba de roda regidas pelas políticas de patrimônio e que geram desdobramentos para sambadores e sambadeiras, que se apropriam dessas novas dinâmicas.

É nesse sentido que o samba de roda Voa Voa Maria, da comunidade de Matarandiba, grava seu primeiro CD, em 2017. Entender como tem sido esse diálogo é determinante para refletir, passados 15 anos da patrimonialização, o impacto desse processo e como o samba de roda tem se apropriado dessas políticas e reinventado seu fazer, um ritual (CAVALCANTI, 2010; TURNER, 1974) marcado pela *performance* do corpo em diálogo com todos os elementos que compõem aquele cenário e que a cada momento se desdobra.

Este artigo é um desmembramento da dissertação intitulada “Voa Voa Maria: Uma etnografia da prática do samba de roda das mulheres de Matarandiba”, defendida em agosto de 2020, pelo Programa de Pós Graduação em Antropologia da Universidade Federal da Bahia.

## Samba de roda e patrimônio

O samba de roda é uma prática realizada a partir da junção de diversos elementos que compõem o seu todo, um composto de música, canto e dança e que se materializa na roda através dos corpos em *performance*. Um fazer permeado pela cotidianidade e realidade de quem

prática. “O samba de roda, como muitas tradições cênicos-musicais de matriz africana, sempre foi música/dança/ritual com significados multifacetados enraizados na vida comunitária” (DÖRING, 2016, p. 168).

O samba se encontra em diversas regiões da Bahia, mas se apresenta em maior representatividade no Recôncavo Baiano, localizado em torno da Baía de Todos os Santos. Tem uma grande relevância para a constituição da formação da identidade baiana “ao lado do candomblé e da capoeira, pois o samba de roda do Recôncavo representa memória e presença sociocultural e estética das matrizes africanas na Bahia, formando os alicerces de uma identidade negra e baiana” (DÖRING, 2016, p. 71).

Segundo Döring (2016, p. 32), as origens do samba de roda se deram, inicialmente, por relatos de viajantes que, desde o séc. XVII, demonstram a existência de práticas similares. Os relatos de viajantes apontam que “antes do termo samba ganhar visibilidade, geralmente empregava-se o termo batuque para qualquer espécie de dança negra”. Muniz Sodré resgata Nina Rodrigues em “Os Africanos no Brasil”, que assim o descreve: “No centro do círculo, sai por turnos a dançar cada um dos circunstantes. E este, ao terminar a sua parte, por simples aceno ou violento encontrão, convida outros a substituí-lo” (RODRIGUES *apud* SODRÉ, 2008, p. 12). O autor explica que o termo “encontrão” seria o que é chamado hoje de “umbigada”, quando uma sambadeira convida outra para entrar no centro da roda. Queiroz (2019, p. 36), por seu turno, afirma que uma das possíveis origens da palavra samba vem desse giro em torno do umbigo e é conhecido entre os povos banto do Congo e de Angola como *semba*.

Ao longo do tempo, o samba de roda foi sendo refeito a partir de mediações que determinavam a reelaboração como maneira de manter a sua existência. Para Sodré (2008), é a partir de novas táticas de preservação e de continuidade que os “batuques modificavam-se, ora para se incorporarem às festas populares de origem branca, ora pra se adaptarem à vida urbana”, sempre em função de uma organização das relações.

Hoje, encontra-se enorme variedade de samba na Bahia, com estilos e muitas denominações. Katharina Döring (2016) observa os diferentes “uso de timbre dos instrumentos, variações de ritmo, melodias e timbres”, bem como a “enorme variedade de repertórios e expressões vocais, cênicas e coreográficas, como também nas diversas funções e situações nas quais o samba está inserido”, um rico cenário de maneiras de fazer samba de roda.

Dentro desse universo, o Dossiê Iphan destaca que o corrido e a chula são os mais encontrados. O samba chula “se caracteriza pelo uso da viola machete com uma sonoridade delicada e singular que combina na afinação e harmonia com as chulas e os relativos”

(DÖRING, 2016, p. 72); o samba corrido, por sua vez, apresenta uma diversidade de instrumentos de percussão e “é o mais popular por ter um ritmo básico e mais acelerado, acompanhado de um canto no estilo pergunta-resposta” (DÖRING, 2016, p. 85), um ritmo muito visto em festas de largo, rodas de capoeira e festas religiosas.

No entanto, é na maneira como cada estilo se apresenta musical e coreograficamente que destacam as diferenças entre eles. Segundo o Iphan, no samba chula, a dança e o canto nunca acontecem ao mesmo tempo, os toques e os instrumentos estão presentes no momento em que se canta e dança. Diferente do samba corrido, dança, toque e canto são realizados simultaneamente. A outra diferença marcante é que no samba chula uma sambadeira de cada vez entra na roda, enquanto no samba corrido podem sambar na roda várias pessoas ao mesmo tempo (Iphan, 2006, p. 35).

Nesse sentido, é necessário entender o universo do samba de roda como um fazer que é múltiplo e está em constante reelaboração. Uma prática marcada pelo momento do ritual, mas que desde a sua patrimonialização toma outros contornos ao se inserir na política de conservação.

Através do Ministério da Cultura, o Brasil indicou o samba quando houve a chamada para a indicação à III Declaração das Obras-Primas do Patrimônio Imaterial da Humanidade, sobretudo, por ser um legítimo representante da música brasileira. No entanto, a Unesco não baseava as suas indicações no critério de representação. O patrimônio imaterial, para a Unesco, “deve estar necessariamente radicado em comunidades geograficamente delimitadas e supostamente ameaçadas pela crescente mercantilização e globalização contemporâneas” (SANDRONI, 2010, p. 375). Esse não é o cenário do samba carioca, por isso houve a mudança para a indicação do samba de roda, que se adequava mais facilmente ao que estava proposto.

Após a escolha do samba de roda, apareceram desafios para a indicação. Logo, foi apontado que não havia uma estrutura de pesquisa e apoio ao samba de roda, por isso a necessidade de fazer um Plano de Ação para implementar as ações para salvaguarda. Neste momento, se identifica também uma lacuna em relação à participação dos sambadores e sambadeiras. Faltava ainda um ponto, que era o reconhecimento do bem cultural como Patrimônio Cultural do Brasil, antes do seu registro na Unesco.

Ao identificar estas lacunas, Rivia Alencar (2010, p. 123) aponta um processo autoritário de indicação do Estado, mesmo que reconheça a herança afro-brasileira no País, o seu processo se dá de maneira unilateral, sem consultar sambadores e sambadeiras: “Uma demonstração de que, mesmo que a política patrimonial tenha buscado um caráter democrático e participativo,

ainda permanecem rescaldos do autoritarismo de outrora”. Apesar da indicação ocorrer sem consultar os detentores desse saber, a maneira como foi construído o Plano de Ação demonstrou a busca e a realização do engajamento dos sambadores e sambadeiras ao lado de uma equipe de pesquisadores que já tinham grande vivência no universo do samba de roda.

O caminho tomado foi a realização de uma pesquisa para o Plano de Ação que mapeou a existência do samba de roda em 21 municípios e 37 localidades do Recôncavo Baiano. Disso, iniciou-se o diálogo com sambadores e sambadeiras, a partir do qual foi feito o Plano de Ação para a salvaguarda. Segundo o Dossiê do Iphan, o Plano de Salvaguarda se estrutura em torno das ações: pesquisa e documentação, reprodução e transmissão às novas gerações, promoção e apoio. Esse plano foi elaborado para ser aplicado em duas fases. É claro que, ao longo desses 15 anos, outros desdobramentos foram acontecendo em torno da patrimonialização, inclusive como resultado de todo esse investimento de salvaguarda, que desembocou em mais possibilidades de políticas para o samba de roda.

Aliado ao Plano de Ação, foi criada a Associação de Sambadores e Sambadeiras da Bahia, a Asseba, fundada em abril de 2005, que se torna representante do samba “enquanto uma cadeia institucional de associações com personalidade jurídica e grupos de samba de roda com existência formal, os quais passavam a ser registrados pela associação” (CESMARK; GRAEFF, 2018, p. 27-50). A Asseba cumpre papel fundamental de articulação com os grupos para a efetivação do plano de salvaguarda e, ao longo dos anos, foi abrangendo a sua atuação.

A Asseba se tornou um Pontão de Cultura em 2007, através da política dos Pontos de Cultura<sup>2</sup>, e foi constituído o Centro de Referência do samba de roda – a Casa do Samba – em Santo Amaro da Purificação, no solar Subaé. A “Casa do Samba, além de passar a ser a sede da Asseba, tornou-se um centro de apoio, estudo e difusão do samba de roda da Bahia, como reconhecimento maior dessa expressão como patrimônio da humanidade” (NOBRE, 2018, p. 156). Aliado a isso, constitui-se a Rede de Casas do Samba, composta por 15 Casas de Samba localizadas em 14 cidades do Recôncavo Baiano.

Com a criação da Asseba, o processo de implantação do plano de salvaguarda é reforçado com a realização de diversas atividades com os grupos de samba de roda como “realização de reuniões, assembleias, eventos, mostras, premiações, celebrações festivas, projetos de

---

<sup>2</sup> Os Pontos de Cultura estão inseridos no Programa Cultura Viva, criado em 2004, com o objetivo de promover a produção, a pesquisa, o registro e a difusão das expressões culturais dos grupos e das entidades responsáveis pelos modos de ser, pensar e fazer cultura no País. O Programa Cultura Viva tem como base a parceria da União com os Estados, Distrito Federal e Municípios com a sociedade civil e do campo da cultura.

circulação musical e produção fonográfica, a compra e distribuição de instrumentos musicais entre grupos associados” (NOBRE, 2018, p. 157). Reforça também o caráter político da patrimonialização, ao necessitar de uma entidade que represente todos os grupos perante órgãos, já que os grupos não estavam organizados até aquele momento e houve um estímulo do Iphan para o formato dessa organização.

Passados 15 anos da patrimonialização, são muitos e diversos os seus efeitos no universo do samba de roda, desde a multiplicação de novos grupos, mais atividade fonográfica, circulação, mais reconhecimento dos mestres e mestras, bem como uma expansão desse fazer, abrangendo novos formatos de samba e uma maior espetacularização, ao mesmo tempo, mais investimentos em relação às políticas públicas.

### **Que samba é esse que eu nunca ouvi falar<sup>3</sup>**

A pequena comunidade de Matarandiba, localizada na contra-costa da Ilha de Itaparica, tem desde 2007 reconfigurando seu território a partir das suas práticas culturais. A vila de marisqueiras e pescadores têm cerca de 900 habitantes e foi ligada ao continente nos anos 1960, a partir da chegada da Dow Brasil<sup>4</sup>, que comprou parte do seu território para a extração de sal-gema. Banhada pelas águas da Baía de Todos os Santos, a comunidade tem as marés como guia para seu deslocamento, tanto para poder se deslocar para Salvador, quanto para a sua organização cultural.

Como supracitado, desde 2007, a comunidade vive uma experiência através da Rede Matarandiba de Economia Solidária da Cultura, que tem feito o território vivenciar novas práticas nas relações econômicas e simbólicas. Ancorada nas premissas da economia solidária que se organiza sobre o prisma da solidariedade e da democracia para enfrentar problemáticas locais (FRANÇA FILHO, 2004).

A economia solidária tem como um dos pilares a ideia de dádiva (MAUSS, 2003), guiada pelo entendimento de que a dádiva é um fato social total e que, portanto, abarca não somente questões econômicas, mas também atravessa outras esferas da prática como as jurídicas e as religiosas, além de ser baseada no caráter obrigatório de dar, receber, dar. Dessa maneira,

---

<sup>3</sup> Trecho da música do Voa Voa Maria .

<sup>4</sup> A Dow Brasil iniciou suas atividades na comunidade na década de 60, com estudos para a exploração das jazidas de sal-gema em Matarandiba. Na mesma época, começou o processo de instalação e de aquisição das terras, incluindo aquelas ocupadas pelos moradores locais sem o consentimento deles. A empresa adquiriu cerca de 900 hectares da área total da Ilha de Matarandiba e construiu um aterro que passou a ligar a comunidade ao continente.

formula uma solidariedade “desinteressada e interessada, obrigatória e espontânea (...) e um entendimento da pluralidade de laços” (FRANÇA; DZIMIRA, 1999, p. 164).

A criação da Rede Matarandiba de Economia Solidária da Cultura se deu a partir da articulação local, que questionava os projetos realizados pela empresa na comunidade, que eram perenes e atingiam poucas pessoas. Foi dessa cobrança que a Dow procurou a Incubadora Tecnológica de Economia Solidária e Desenvolvimento Territorial (Ites) e um novo projeto foi pensado para a vila. Com práticas voltadas para o associativismo, auto-gestão e empreendimentos econômicos solidários, a Ites iniciou uma pesquisa socioeconômica na comunidade, e, aliada às formações comunitárias, surgiu a Associação Comunitária de Matarandiba (Ascoma), tempos depois a Associação Sócio Cultural de Matarandiba (Ascomat).

A Ascoma é responsável pelos empreendimentos mais econômicos como o Banco Ilhamar<sup>5</sup>, Infocentro, Vivetur, rádio comunitária e agroecologia. A Ascomat fica com os empreendimentos culturais como o Aruê, Terno das Flores, Presente dos Pescadores, Samba de Roda, Lavagem da Fonte, Zé de Vale, Além do Boi, Samba de Roda e o Zé de Vale Mirim. Além destes, os Pontos de Cultura, Ponto de Memória e o Ponto de Leitura. Ao longo do tempo, a Rede tem se refeito e as práticas culturais têm ganhado mais destaques, sobretudo o samba de roda Voa Voa Maria.

Isso é reflexo da articulação das mulheres em torno das práticas culturais, tanto de retomada de algumas manifestações que já não se realizavam mais, quanto da organização das que ainda se realizavam, e que criaram a Ascomat. A articulação inicial se deu quando Deni chegou na comunidade e conheceu Dona Angelina. Ao conversarem sobre as manifestações, elas resolveram retomá-las. Então, chamaram outras mulheres “Chamamos as mulheres, vambora, gente! com as mulheres todas. Fizemos uma reunião e aí as mulheres ‘eu topo, eu topo’. Nós trabalhamos um ano. Eu lembro... a gente conseguiu R\$ 4.500,00 de rifa, de bingo, de leilão. Juntamos, juntamos. Quando a gente tava com o dinheiro na mão, a gente... aí já foi em 2008, 2007, aí a gente mandou fazer as roupas para o Terno sair”, conta Deni.

Logo depois, foi o Zé de Vale<sup>6</sup> e Dona Angelina que se lembraram de tudo que viam quando crianças. Há mais de 50 anos, o Zé de Vale não se apresentava na comunidade. E foi

---

<sup>5</sup> O banco criou uma moeda própria, a Concha, como parte de sua política de economia solidária.

<sup>6</sup> Manifestação que ocorre na comunidade durante dois dias em janeiro. É dividida por alas, cujos participantes de cada ala dançam e cantam toda vez que param na porta de um morador. Depois que o dono da casa abre a porta, tem o direito de pedir a apresentação de uma ala ou de todas. Cada ala tem sua coreografia e melodias próprias. São as seguintes alas: das ciganas, das princesas, dos meninos reis e das sambadeiras. Ao final da apresentação, os participantes fazem o samba de roda (PELEGRINE, 2013).



vendo toda essa movimentação que o filho da Mestre Marica pediu para incluir o samba para homenagear a mãe. Dona Marica comentou muito sorridente que nem sabia que ele havia falado com Deni: “Edilson pediu pra incluir o samba de roda nos projetos porque a gente gosta muito do samba, eu era apaixonada pelo samba de roda e ele queria me fazer essa homenagem, sem eu saber, depois Deni me contou. Estamos aí! Fundamos o samba mais padronizado, organizado e aí todo mundo quis participar, primeiro as mulheres mais coroas, depois as mais jovens foram chegando e hoje nós temos esse número enorme de participantes.”

O samba de roda na comunidade sempre esteve ligado ao cotidiano, como diz Dona Marica: “Tudo aqui acabava em samba, era um São João, era um aniversário. A gente se reunia e dizia assim: ‘Onde vai ser o samba hoje?’... ‘Vai ser na casa de fulano’. A gente se reunia lá e fazia nosso samba naquela casa. O samba antigamente era feito assim, não tinha muitos instrumentos, era um samba feito por nós: palma da mão, fundo de balde, panela, às vezes aparecia um pandeirozinho, vinha alguém de fora e trazia uma viola e tocava. Mas o samba era mais animação mesmo, a gente cantar e bater palma. Fazia a roda, tinha aquelas pessoas mais animadas que foram indo e a gente foi herdando tudo...”

Dona Jandira, outra sambadeira, fala sobre como se fazia samba e era um momento de diversão e sem grandes recursos. Os instrumentos eram confeccionados pelos moradores com o que eles podiam extrair da natureza: “Na noite de lua, a gente fazia roda lá no Cruzeiro, e o samba daqui era samba mesmo, os homens tocavam tambor, tocavam o pandeiro. E tinha os pandeiros de antigamente, que eram feitos de casca de cobra, aqueles couros das jiboias, não tem aí essas raposas, raposa que eles tiram o couro, aí eles esticavam tudo para fazer o tambor, o pandeiro. Mas tinha gente nas palminhas antes, assim vai... tu sambava, e o samba era bom de boca cheia, de amanhecer o dia...”

Esse cenário mostra que não havia um distanciamento entre fazer samba e o dia-a-dia das pessoas, ocorria enquanto mariscavam, nas fontes no momento de lavar roupa, o samba era realizado a qualquer momento e de várias maneiras, feito do que circundava a vida das pessoas “mais do que ser mera expressão de sua sociedade, o samba a constitui” (NÓBREGA, 2017, p. 89).

Ao fazer parte da Ascomat, o samba se insere em outro processo, que não tira o cotidiano do seu fazer, mas agrega novas ordens e maneiras de sambar. Neste sentido, o samba ganha um nome, “Voa Voa Maria”, nome de um samba que era cantado pelos mais antigos na comunidade e que passa a fazer figurino e adquirir instrumentos industrializados. O samba de roda de

Matarandiba agora se faz no deslocamento, no encontro com as políticas de patrimônio e com a burocracia.

É feito no cruzamento da organização das mulheres com o reavivamento das práticas culturais, a mobilidade crescente na comunidade e as políticas de cultura decorrentes da patrimonialização. Ele é feito no trânsito, no que sai e entra na comunidade, e não há um momento exato para dizer quando isso ocorreu, foi um conjunto de possibilidades e encontros nessas idas e vindas que tem reelaborado esse fazer. O samba no compasso da tradição se cobre de uma nova roupagem para continuar refletindo sua existência.

Jeane é uma sambadeira mais jovem, coordenadora da Ascomat, e que já vive outro momento do samba, constrói este novo momento, ela não acha que o samba que era feito na vila acabou, mas o vê de outra maneira: “padronizou o samba dentro da associação”. O olhar de Jeane aponta a existência de dois sambas em Matarandiba: um samba feito dentro da associação e o samba realizado nos mais diversos lugares na comunidade e das diversas maneiras.

A sambadeira indica uma distinção nessa prática. Tomo então o que Carneiro (2017) comenta sobre “cultura” (com aspas) e cultura, que demonstra como povos e comunidades vivem nesses dois regimes e se pautam diante deles para reconhecer e lutar pelos seus direitos. Ao dizer que existe um samba padronizado dentro da associação, Jeane revela que o samba se coloca dentro do que se entende como “cultura”, como maneira de estar e sobreviver em diálogo com as políticas para o setor, a “cultura” reconhecida como um direito e compartilhada com uma rede de samba que envolve participação e busca por editais, ao mesmo tempo em que a cultura continua sendo algo próprio e único da comunidade. É no entrelaçamento entre esses regimes que eles coexistem e se afetam. São as diferenças que existem em cada um desses regimes que continuam a refazer o que é o samba de roda em Matarandiba.

Assim, o samba de roda não existe apenas no momento da roda, ele se entrelaça com outros festejos realizados na comunidade, da relação de seus membros com o candomblé. Mesmo sem evocar que seja um samba de caboclo, seus integrantes deixam claro que há elementos que levam a refletir que o Voa Voa Maria e o candomblé carregam práticas que dialogam. Katharina Döring (2012, p. 6) afirma que não existe relação direta ou explícita entre os dois. É muito comum que integrantes de samba de roda toquem nos rituais de candomblé, ou que haja pessoas próximas que praticavam ou praticam. Dessa maneira, é na complexa relação entre essas duas práticas que é necessário compreender que falar sobre esse assunto é delicado sobretudo por ser uma prática que sofreu e ainda sofre muitas perseguições. Os

integrantes do Voa Voa Maria reconhecem que o samba veio da mesma matriz do candomblé, porém se realizam de maneiras diferentes. Nilma, sambadeira e do axé, sempre afirma: “Samba de roda é samba de roda, candomblé é candomblé”.

Outro entrelaçamento importante é o parentesco. Tomo parentesco a partir de Carsten (2014) que, tendo como base o conceito de “mutualidade do ser”, de Sahlins, trabalha a noção de “espassamento”, na qual o parentesco se acumula ou dissolve ao longo do tempo. Dona Marica afirmou que o samba foi herdado dos mais velhos: “Quem vai chegando vai herdando o sangue, a animação”. Quando se fala herdar, está implícita a temporalidade (CARSTEN, 2014, p. 113), algo que o tempo construiu e vai tendo continuidade. Estar no samba passa pela ideia de que ele é contínuo e compartilha substâncias que permitem, “por um lado, conexões entre processos corporais e pessoas, e, por outro, entre diferentes temporalidades que são vitais ao encompassamento e entrelaçamento do parentesco na vida cotidiana” (CARSTEN, 2014).

A herança do sambar se dá tanto nos processos corporais quanto na prática de sua realização, que é introjetada de tal maneira que ele passa a ser corrente nas vidas dessas pessoas, opera tanto o princípio do sangue quanto o princípio da consideração (MARCELLIN, 1999, p. 8).

A partir disso, faço uma alusão em relação à discussão apresentada por Jean Hual Marcellin, quando aponta a casa como uma prática que só existe através de uma rede que se constrói no cotidiano. A roda do samba Voa Voa Maria é essa casa onde sambadores e sambadeiras constituem uma família que se dá por meio da rede que eles estabelecem, a roda enquanto uma “unidade sociocultural na qual e pela qual cada agente se realiza, um lugar no qual ele se identifica” (MARCELLIN, 2009, p. 37).

No Voa Voa Maria, a roda é o local por onde perpassa a construção da própria comunidade, onde cada sambador e sambadeira se constitui individualmente e estabelece as relações comunitárias, em um constante movimento de criar e recriar. “É através do idioma dos corpos e de seus contatos que os habitantes da Ilha expressam sua ideia de ser” (NÓBREGA, 2017, p. 60), nesse caso, ser a família Voa Voa Maria.

É a partir de todos esses entrelaçamentos que o samba de roda Voa Voa Maria tem se constituído em uma troca constante com tudo que envolve o seu cotidiano, mas também com o que deságua na comunidade, seja a política de patrimônio, seja a economia solidária. Essa interlocução tem proporcionado ao grupo viver novas maneiras de realizar o samba para além das suas ruas, praias e festejos. Adentrar no ritmo da patrimonialização é uma nova dinâmica cercada de novos personagens, políticas de cultura, pesquisadores, TV e a indústria fonográfica.

Há, portanto, um deslocamento territorial. “Sai dos terreiros (...) para os palcos das grandes cidades, das relações de coletividade para a autoria dos artistas, da prática dos artistas genéricos para a especialização das funções” (NÓBREGA, 2017, p. 96), e também da própria prática do samba de roda.

## **Voa Voa Maria na roda do patrimônio**

Estar dentro da Rede de Economia Solidária da Cultura levou o Voa Voa Maria a dialogar com a perspectiva em que alia o simbólico ao econômico, tendo as manifestações culturais como possibilidade de fortalecimento do território e da identidade local. Para isso, criou uma dinâmica para adentrar nas políticas de cultura e patrimônio, especialmente através de editais e prêmios para financiamento de suas atividades. Dentro dessa dinâmica, um dos editais foi o dos Pontos de Cultura, lançado pelo Ministério da Cultura em parceria com a Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, em 2014.

Ao se transformar em um Ponto de Cultura, o Voa Voa Maria, por meio da pessoa jurídica da Ascomat, propôs gravar um CD e um DVD do samba de roda. O projeto foi dividido para ser realizado ao longo de três anos. A premiação se dá para fortalecer a prática do samba de roda já feito na comunidade, através da sua inserção no mundo fonográfico e audiovisual.

A partir desta inserção nas políticas de cultura, passa a se inserir em um mercado da cultura, o que Yúdice (2002) chama – acerca do uso da cultura – de recurso, pois a cultura passa a ser utilizada para o desenvolvimento com produções que visam ao crescimento econômico e, ao mesmo tempo, reforçam as produções coletivas de povos e comunidades enquanto maneira de autoafirmar as relações comunitárias em um mundo globalizado.

A concepção desses produtos é balizada no entendimento de uma realização na qual o CD e DVD são vistos como bens dentro de um conjunto de relações sociais e culturais e que favorecem a dinamização do território, por isso a sua produção não é vista meramente como um produto apenas para comercialização, mas carrega a memória dos sujeitos.

O projeto foi elaborado dentro das demandas levantadas pelo grupo e ficou decidido que no primeiro ano seriam realizadas as seguintes oficinas: elementos vocálicos, elementos percussivos, elementos identitários, elementos coreográficos e cordas. No segundo ano, ensaios e gravação e, no último ano, circulação e gravação do DVD. No processo de construção das oficinas, foi percebida a necessidade de uma equipe composta por pessoas da área musical,

visto que, apesar de o grupo realizar música, não domina a linguagem fonográfica. Foram incluídos no primeiro ano do projeto os oficinairos e um diretor musical.

As oficinas foram pensadas para preparar o grupo para entrar no estúdio e geraram uma grande mobilização no samba, acontecendo todo final de semana. Jeane sempre lembra, nas nossas conversas, como o samba se dedicou e a importância desse momento: “No início, eu disse: ‘Para que oficina?’. Mas foi bem... bem legal. Foi de muita importância para o grupo, para o geral, sabe? Até para levantar o ânimo do pessoal, porque tem hora que enfraquece, e o povo do samba se dedicou.”

Nesse sentido, cada oficina proporcionou desdobramentos no fazer do grupo, destaque a oficina de elementos vocálicos, que despertou nas mulheres, além de maior cuidado com a voz e mais solistas para o grupo, a vontade de compor. Antes só a Mestre Marica escrevia músicas, ao final das oficinas havia sete músicas novas de quatro outras mulheres. Ademais, desencadeou processos criativos, reconhecimento da voz e do corpo, e letras que trazem as suas histórias, formas de viver em Matarandiba. Destaco também o envolvimento das mulheres nos espaços de decisão do samba, muitas vezes elas não participavam ou se pronunciavam apenas aquelas que, além de sambadeiras, já estavam nos espaços de decisão da Ascomat.

Essa mudança demonstra um aspecto relevante em relação ao caminho para gravar o CD. Jeane aponta que tudo isso é revelado a partir do momento em que as mulheres tomam posse do processo de gravação do CD: “Depois que elas tomam posse, elas é que têm que saber a letra da música, elas é que sabem a entrada da música, a parada da música. Quando a música vai começar, que vai terminar. Que elas fazem parte do show para ficar bom, depois que cada uma tomou posse disso, oxe, ficou tudo beleza.”

Depois das oficinas, começam os ensaios para realizar os arranjos das músicas e entrar na nova etapa, ir para o estúdio gravar. Nesta fase, foi feita a concepção do CD, quantidades de músicas, sequência de cada faixa. Os ensaios eram aos finais de semana, a cada ensaio eram realizados os arranjos de três músicas. Um momento que demandava muita atenção e concentração do grupo, pois as músicas eram repassadas várias vezes até o grupo encontrar o ponto que eles achavam ideal para a música. Eram realizadas avaliações das músicas, indicações de mudança nos arranjos, no coro e no tamanho da música. Assim como as oficinas, o processo do ensaio demonstra esse novo fazer em que as mulheres se inserem mais na parte de concepção musical e não se limitam apenas a cantar e sambar.

Todo esse processo foge da maneira que eles estavam acostumados a fazer samba, com isso, esse fazer passa a ser mediado por “profissionais” da música e por equipamentos de som,

o que reorganiza a *performance* de tocadores e sambadeiras, que passam a entender o fazer samba de roda também a partir dessa lógica da mediação.

Depois dos ensaios, o grupo entra na fase mais desafiadora e aguardada: a gravação do CD. Aqui, novos profissionais se somam à equipe: o produtor musical, diretora de produção musical, técnico de estúdio e técnicos em audiovisual. Foram três dias de gravação em um ambiente muito desconhecido para o grupo até aquele momento, ninguém do Voa Voa Maria tinha vivido essa experiência. Passa a ser mediado por especialistas e técnicos, pela instrumentalização, um espaço determinado onde cada um tem uma função específica. Assim, os corpos ficam também disponibilizados a partir da direção dos especialistas. Com isso, questões de formalização (MENEZES; PEREIRA, 2012, p. 19) são sugeridas ao grupo.

Mas não é somente a formalização que regula o que vai ser aquele espaço, o estúdio também se revela como um lugar de disputa e de negociação, ou seja, são as relações cravadas naquele espaço, das suas mais diversas trocas, diálogos e disputas travadas e com “consensos a partir das posições diferenciadas” (MENEZES; PEREIRA, 2012, p. 472) que se construiu a *performance* que daria vida ao CD do Voa Voa Maria.

Nos momentos iniciais da gravação, era nítido o estranhamento por estar em meio a microfones, técnicos, fones e uma linguagem muito diferente. No entanto, aos poucos o grupo vai se colocando no espaço e ocupando-o da sua maneira, através de seus corpos. Rapidamente, o estúdio foi tomado pelo modo como sabem fazer samba. Dessa maneira se instaura um processo de negociação (MENEZES; PEREIRA, 2012, p. 475).

Ao adentrar no estúdio, houve uma ruptura com uma maneira de realizar a prática do samba. Atravessada pela dinâmica própria da comunidade e as vivências realizadas no dia-a-dia, com uma organização em “regimes abertos multivocais, mais abertos, menos formalizados” (PEREIRA, 2016, p. 227), ele se desloca para um novo contexto delimitado, próprio de um procedimento de gravação. Dessa maneira,

não se trata então de um ato musical cotidiano, mas de uma reorganização formal da prática e escuta musicais, passagem do dito ou cantado ao texto ou fonograma, tanto do ponto de vista técnico quanto da escuta e do ensaio: gravar, ouvir, regravar, ouvir... (PEREIRA, 2016, p. 227).

Diferente da forma que eles estão acostumados a tocar, no estúdio as sambadeiras ficaram em uma sala e os tocadores, em outra. Não havia a troca de olhares, os sorrisos, o diálogo dos corpos e o grupo readequou o seu jeito de fazer samba.

Todo o processo do estúdio trouxe à tona outras instâncias para o diálogo com a prática do samba de roda. Ao entrar em um estúdio, como mostra Pereira (2016, p. 227), o processo fonográfico se expande, uma vez que, ali dentro, relacionam-se uma maneira de fazer música baseada na tradição, no ritual e na coletividade, com uma técnica de gravação que envolve mediações e uma linguagem dentro de um conjunto de técnicas. Com isso:

se a partir de certo conjunto técnico e de certa sequência de atividades, tiramos a música de contexto (espacial e posicionalmente), o que gera novas atenções, preocupações e limites para a prática musical; vemos ao mesmo tempo potencializado o debate e o exercício crítico sobre o material registrado e a execução requerida na gravação e edição de repertórios pré-selecionados. (PEREIRA, 2016, p. 227).

Ainda que com estes atravessamentos, o samba de roda Voa Voa Maria continua a ser o mesmo samba realizado na comunidade. Ao gravar um CD, que é um registro da memória local e uma maneira de se inserir em uma dinâmica do samba pós-patrimonialização, e que, portanto, dialoga com técnicas diferentes das usadas habitualmente por tocadores e sambadeiras, eles “marcam e reforçam o modo de construir” (MEINTJES, 2017, p. 84) a prática do samba de roda de Matarandiba, que se refaz a cada momento em que se propõe a vivenciar e a trazer para o samba outras formas de fazer música.

A gravação do CD, portanto, traz mais uma experiência que amplia esse fazer, inserindo o Voa Voa Maria em circuitos da produção da cultura popular ao mesmo tempo em que serve para reconhecimento dos seus direitos (PEREIRA, 2016, p. 236) ao estarem inseridos nas disputas das políticas de cultura e de patrimônio.

O processo de gravação revela novas maneiras de fazer samba para o Voa Voa Maria, com novos atores e técnicas. No entanto, toda essa nova linguagem é apropriada e refeita pelos detentores do samba de roda. Sem negar o seu território e a tradição, “eles reinventam para si a sua tradição já reinventada” (NÓBREGA, 2017, p. 95).

## **Desdobramentos do patrimônio**

Quando Dona Marica fala do samba, reconhece as transformações pelas quais ele passa e demonstra sempre uma nostalgia: “O samba era mais animação mesmo, da gente cantar e bater palma, muitas vezes não tinha nem instrumento e fazia a roda de samba”. Com todas as mudanças que vêm ocorrendo no mundo do samba de roda depois da sua patrimonialização, com maior reconhecimento do seu fazer, surgimento de novos grupos de samba, ocorre também uma maior visibilidade dentro e fora dos seus territórios. O samba não é mais apenas uma

festividade específica de um território, novas roupagens se inserem nesse fazer que agora é organizado em diálogo com outras dinâmicas, o que causa a maior circulação da própria música.

A patrimonialização causou inúmeras mudanças na maneira de fazer samba de roda, esses impactos chegam para o Voa Voa Maria a partir do seu contexto local e dos seus deslocamentos. Dona Marica fala sempre sobre essa mudança: “O samba mudou. Antigamente, era um samba mais caboclo, aquele samba arrojado, samba de caboclo mesmo, candomblé, aquele ritmo assim... era dos antigos mesmo, das pessoas de idade mesmo, era quem fazia aquele samba, hoje não... hoje não... Você vê, até a maneira da gente cantar tem que ser diferente, tem que ser lento. O samba da gente é um samba corrido. Era melhor o de antes.”.

A mestra do Voa Voa Maria demonstra que agora existe outro tempo no fazer samba de roda, agora existe um tempo que não é somente dela, há um tempo da profissionalização, da institucionalização, é o tempo da indústria fonográfica.

Após a patrimonialização, muitos grupos – e o Voa Voa Maria é um deles – passaram a se ver enquanto artistas da cultura popular, produtores e realizadores. Assim, introjetaram em sua dinâmica a gravação de material fonográfico, que traz para esse universo novas ambientações e ligações com formas de fazer música, uma vez que são necessários ensaios, estúdio. O samba de roda passa a se adequar aos padrões que essa própria indústria demanda, uma vez que os “mesmos processos de finalização, incluindo os processos de mixagem e masterização” (NOBRE, 2018, p. 161) são realizados.

Segundo Nobre, de 2005 a 2015 foram produzidos 57 álbuns de samba de roda, com a Asseba sendo uma referência para o apoio a esse tipo de produção, pois possui estúdio, então a maioria dos CDs são gravados lá. Em 2005, foram gravados dois CDs, 2006 e 2008 um cada ano, 2009 dois, 2010 três, 2011 um, 2012 e 2014 quatro cada ano e 2015 um. No quadro apresentado pelo pesquisador, ele deixa claro que traz apenas os principais lançamentos divulgados profissionalmente.

Com isso, os grupos passam a se identificar como artistas da cultura popular, e de certa maneira se organizam em torno dessas novas demandas, investindo em indumentárias, ensaios, apresentações. Dona Marica também diz ter medo de o samba não ser mais um local do prazer e se tornar apenas obrigação: “Hoje, pra gente ter o que tem, tem que ter compromisso mesmo... fica uma obrigação porque às vezes você está sem condição de fazer aquilo, mas tem que fazer porque vai ter que apresentar, então passa a ser uma obrigação... não é mais uma distração somente, a gente se distrai? Distrai, mas é uma obrigação que você tem que chegar, você tem que ver o jeito que você vai cantar, você tem que fazer certo, você tem que estar na sua posição.



Era um samba espontâneo... entendeu? Um samba espontâneo que você ia de qualquer jeito, com qualquer roupa você se apresentava... você cantava de qualquer jeito, debatia de qualquer jeito, você ficava em qualquer posição, você dava umbigada em quem você queria, entendeu? Era aquele samba que você não tinha medo de ir porque não tinha nada o que criticarem... e hoje não, hoje você tem que ter posição, você tem que ter a maneira de cantar, a sua voz tem que estar bem, você não pode sair do ritmo. Os tocadores também têm sua maneira de tocar.”

Estes novos processos instaurados no samba de roda em diálogo com a patrimonialização impõem uma lógica que traz o reconhecimento do fazer desses sujeitos, ao mesmo tempo em que desperta o desassossego, uma vez que, ao se inserir nas lógicas que o cenário coloca de apresentações, gravações de produtos fonográficos a espetacularização, faz frente ao que significa fazer samba para aquela comunidade. Cabe refletir, aqui, sobre a espetacularização como “uma expressão específica de um grupo preservado através de um circuito próprio, é transformado em espetáculo para consumo de outro grupo, desvinculado da comunidade de origem” (CARVALHO, 2010, p. 47).

Dentro da lógica da contradição, os detentores do samba de roda ficam felizes por ser reconhecidos, por verem o samba de roda sendo falado, pesquisado, escutado. Um reconhecimento enquanto patrimônio, uma relevância institucionalizada e que se expande através da política de patrimônio, que produz um público especializado – pesquisadores, estudiosos, músicos. Assim, o samba se comercializa dentro de sua própria lógica e na dinâmica das políticas de preservação que são “mediadas pelo espetáculo, indústria turística, pelo governo, pelo mercado” (GRAEFF, 2015, p. 34).

Nobre considera que hoje há dois contextos quando se fala em reconhecimento e profissionalização do samba de roda:

um profissional, inserido dentro de uma lógica de mercado, onde há algum tipo de renda extra para seus integrantes e seus promotores (embora não em fluxo permanente e em condições de permitir um sustento financeiro); e outro não profissional, que não visa gerar renda – excetuando-se as ajudas de custos mencionadas – e cujos integrantes se reúnem, esporadicamente, apenas para sambar em ocasiões específicas do calendário das rezas afro-católicas e demais ocasiões festivas. (2018, p. 152-153).

Ao indicar esse cenário, o pesquisador demonstra que a profissionalização do samba de roda não se dá de maneira homogênea, nem abocanha todo o fazer tradicional do samba de roda, mas se insere em uma disputa entre a chegada de novas dinâmicas e as formas já existentes de fazer samba.

Dessa maneira, os reflexos das políticas chegam para o Voa Voa Maria indiretamente, mas impactam de diversas maneiras o samba em Matarandiba. Criam tensões e, ao mesmo tempo, organizam o samba, afinal os acessos às políticas de patrimônio impulsionam a nova dinâmica.

## Considerações finais

O samba de roda é uma prática do cotidiano e sua *performance* se dá a partir das relações travadas com tudo o que cerca esse fazer e tem no corpo a sua materialidade. Esta *performance* se refaz a cada momento.

Ao se transformar em Patrimônio Imaterial da Humanidade, o samba de roda passa a ser mais reconhecido e novas instâncias se instauram, dando novas dinâmicas e travando relações entre o fazer tradicional e a indústria fonográfica.

O samba de roda Voa Voa Maria da comunidade de Matarandiba, desde a sua nova reconfiguração, quando passa a ser produzido pela Ascomat, tem reelaborada a sua maneira de fazer samba de roda. Arelado a Rede de Economia Solidária e Cultura, o samba através de seus deslocamentos adentra na dinâmica da política de patrimonialização. O maior deslocamento foi se transformar em um Ponto de Cultura e gravar o seu primeiro CD.

Esse processo desencadeou transformações em sambadeiras e tocadores que viram esse fazer agora ser mediado e ter novos atores. Fazer samba não se limita mais ao largo, aos terreiros, mas adentra em uma complexa rotina de oficinas, ensaios até o ápice da gravação dentro de um estúdio, todos esses processos foram incorporados pelo grupo no modo de fazer samba de roda e apresenta uma nova roupagem para o Voa Voa Maria. Destaco, portanto, que a política de patrimônio aponta uma renovação no fazer samba de roda com a introdução de novos aportes técnicos, como palco e sonorização.

Apesar de terem conseguido gravar o CD, que não é meramente um produto comercializável, mas um meio de reconhecimento da continuidade do samba de Matarandiba, os limites da política de patrimônio também reverberam. A etapa de circulação não foi realizada, porque o aporte financeiro ainda não foi disponibilizado. Isso, novamente, demonstra que, apesar do avanço do reconhecimento e da criação de políticas dentro do processo de patrimonialização, ela ainda apresenta barreiras para a sua total implementação.

Com o CD, o samba amplia sua presença na vida das pessoas e da comunidade, fora dela também, e aumenta seu deslocamento, e nem todos esses deslocamentos precisam da presença

de seus corpos (NÓBREGA, 2017, p. 95). A partir do CD e do uso que se faz dele, o samba é absorvido de outra maneira. Se, antes, era preciso esperar uma apresentação para ver e sambar, agora basta ouvir o CD.

Importante frisar que, apesar da importância do patrimônio para o samba de roda e para o reconhecimento dos detentores desse fazer, o samba de roda não é fruto do patrimônio e a sua existência vai além das políticas que hoje se tem. O samba de roda é fruto da experiência de povos e comunidade que se iniciaram nas brincadeiras, nos sambas em noites de lua, e que continua na troca do que a comunidade tem com o que é dado pelas políticas públicas.

Por fim, é no cruzamento entre o ritual do sambar e a política de patrimônio que o samba de roda tem se refeito, dialogando com novos cenários, personagens e técnicas como sonorização, palco e apresentações e incorporando novas habilidades a corpos que se fazem nas brechas e quebras do cotidiano em uma constante troca com as nuances que formam uma roda de samba: a dança, o canto, as palmas, as músicas, o ritmo e os instrumentos dão impulso para formação daquela *performance* que vai ser constantemente elaborada enquanto a roda durar. É a partir dessas intensas trocas que o samba de roda continua a sua existência.

## Referências

- ALENCAR, Rívia Ryker Bandeira de. O samba de roda na gira do patrimônio. Campinas, SP. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. 2010.
- CARVALHO, J. J. de. “Espetacularização” e “canibalização” das culturas populares na América Latina. *Revista ANTHROPOLÓGICAS*, ano 14, v. 21 (1): 39-76 (2010).
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Sobre rituais e performances: Visualidade, cognição e imagens do tempo em duas festas populares. *Revista ANTHROPOLÓGICAS*, ano 14, v. 21(1): 99-127 (2010).
- CARSTEN, Janet. A matéria do parentesco. *R@u – Revista de Antropologia da UFSCar*, 6 (2), jul./dez. 2014.
- CARNEIRO, Cunha Manoela. *Cultura com Aspas*. São Paulo: UBU, 2017.
- CESMARK, Caio; GRAEFF, Nina. “O mesmo samba”: a profissionalização dos sambas de Cachoeira e sua reificação em grupos de samba de roda. *Pontos de Interrogação*, v. 8, n. 2, jul.-dez., p. 27-50, 2018.
- DÖRING, Katharina. *Cantador de chula: o samba antigo do recôncavo baiano*. 1ª. ed. Salvador: Pinaúna, 2016.
- DÖRING, Katharina. *Uma Vida para o Samba de Roda: O aprendizado estético e significativo ao longo da vida no Recôncavo*. Anais da VIII ENECULT. Salvador: UFBA, 2012.
- FRANÇA FILHO, Genauto Carvalho de; LAVILLE, Jean Louis. *Economia Solidária: Uma abordagem internacional*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.
- FRANÇA, Genauto; DZIMIRA, Sylvain. *Economia Solidária e Dádiva*. *O&S*, v. 6, n. 14, jan.-abr. 1999.
- GRAEFF, Nina. *Os ritmos da roda*. Salvador: Edufba, 2015.
- IPHAN. *Dossiê. Samba de Roda do Recôncavo da Bahia*. Brasília: Iphan, 2006.
- MAUSS, Marcel. “Ensaio sobre a dádiva”. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- MARCELLIN, Jean Hual. A linguagem da casa entre os negros no recôncavo baiano. *MANA*, 5(2):31-60, 1999.
- MEINTJES, Louise. O sentimento da política: Produzindo “Zuluidade” em um estúdio de gravação sul-africano. *Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música (CLA/UNIRIO)*, Rio de Janeiro, n. 8, 2005.
- MENEZES, Renata de Castro; PEREIRA, Edmundo. “A liberdade é coisa tão bela”: música, política e memória dos trabalhadores rurais de Pernambuco”. In: TAMASO, I. & LIMA, M. F. (Orgs.). *Antropologia e Patrimônio Cultural. Trajetórias e Conceitos*. BSB: Associação Brasileira de Antropologia, 2012.

NÓBREGA, Márcia. O samba é fogo: o povo e a força do samba de Véio da Ilha de Massangano. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens; SESC, 2017.

NOBRE, Cássio. Pós-patrimonialização e produção fonográfica no samba de roda do recôncavo baiano (2005-2015): o papel da etnomusicologia engajada. Pontos de Interrogação, v. 8, n. 2, jul.-dez., p. 147-177, 2018.

PEREIRA, Edmundo. “Notas sobre representação fonográfica, ritual de gravação e tradição musical”. In: LIMA FILHO, M.; ABREU, R.; ATHIAS, R. (Orgs.). Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas. Recife: Editora UFPE, 2016.

PELEGRINE, Thais. Matarandiba: oralidade, tradição e encanto na Baía de Todos os Santos. 2013. 197f. Dissertação (mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens, Departamento de Ciências Humanas, Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Salvador, 2013.

QUEIROZ, Clécia Maria Aquino de. Aprendendo a ler com minhas camaradas: seres, cenas, cenários e difusão do samba de roda através das sambadeiras do Recôncavo Baiano. 2019. 384f. Tese (doutorado em Pedagogia) – Programa de Doutorado Multi-Institucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento, Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

SANDRONI, Carlos. Samba de Roda, patrimônio imaterial da humanidade. Estudos Avançados, USP, São Paulo, v. 24 (69), 2010.

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

TURNER, Victor. O Processo Ritual: Estrutura e Antiestrutura. Tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1974.

YÚDICE, George. El Recurso da Cultura. Usos de la cultura en la era global. 1ª. ed. Barcelona: Gedisa, 2002.

Recebido em 31/08/2020 | Aceito em 04/11/2020.



Esta obra está licenciada  
conforme Creative Commons  
Atribuição 4.0 Internacional