

XXXI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Asociación Latinoamericana de Sociología, Montevideo, 2017.

La transmisión intergeneracional del patrimonio inmaterial.

Javier Lifschitz y Claudia Lora.

Cita:

Javier Lifschitz y Claudia Lora (2017). *La transmisión intergeneracional del patrimonio inmaterial*. XXXI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Asociación Latinoamericana de Sociología, Montevideo.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-018/3827>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

XXXI CONGRESO ALAS – URUGUAI 2017

GT 3 : Produção , Consumos Culturales y médios de comunicación

RESUMO

A TRANSMISSÃO INTERGERACIONAL DO PATRIMONIO IMATERIAL: O SAMBA DE RODA DO RECONCAVO BAIANO

Ao longo dos últimos vinte anos foi implementada no Brasil uma política cultural, de reconhecimento e promoção do patrimônio imaterial, que incidiu fortemente na formação de grupos de cultura popular. Os efeitos dessa políticas foram abrangentes em comunidades do interior do país, deixando como legado toda uma experiência organizativa e de mediação, com instituições e agentes dos poderes públicos, pesquisadores, universidades, ONGs e mídias. Neste artigo analisaremos, principalmente, diferentes modelos de transmissão da cultura popular no Samba de Roda do Recôncavo Baiano, uma expressão cultural reconhecida pela UNESCO como Obra-Prima do Patrimônio Imaterial da Humanidade, em 2007.

Palavras chave: transmissão de saberes populares; cultura popular; políticas de cultura.

INTRODUÇÃO

Toda cultura gera suas próprias formas de transmissão e esse assunto volta à tona quando pensamos nos desdobramentos, que ao longo das últimas décadas, tiveram as políticas de salvaguarda do patrimônio cultural afro-brasileiro. Nesse campo da transmissão cultural nós apoiamos aqui em grande parte nos trabalhos sobre transmissão cultural da antropóloga americana Margareth Mead, porque na tentativa de compreender como isso acontecia em diferentes culturas, inclusive a contemporânea, colocou em pauta uma situação que também permeia nossa pesquisa: como uma cultura produz, em momentos de mudança, diferentes modalidades de transmissão. Essa perspectiva da autora está principalmente presente no livro *Cultura e Compromisso* (Mead, 1971), onde reelabora resultados de suas pesquisas de campo com populações indígenas de Samoa, Bali, Sudam, Montenegro, dentre outras. O objetivo foi o de identificar culturas com “distinto grau de complexidade” - primitivas, históricas e contemporâneas – no período posterior à segunda guerra mundial, quando aconteciam mudanças significativas, tanto em termos culturais e sociais, como tecnológicos. Esse critério de classificação, que logo será problematizado por outros autores, tinha como marco as formulações sobre “evolução” que atravessaram o campo intelectual desse período.

Porém, a autora chamava a atenção para um aspecto da transmissão que pode ser retomado na atualidade: os diferentes modelos e trajetórias de transmissão que se constituem durante períodos de mudança cultural e tecnológica. Constatava que na transmissão da cultura mudava o lugar que era atribuído a cada geração – avós, pais e netos. Assim, distinguia três modelos de transmissão: a *pós-figurativa*, que constituía o modelo tradicional em que as crianças aprendem dos adultos; a *co-figurativa*, em que a transmissão se realizava entre pessoas da mesma geração; e a *pré-figurativa*, em que os adultos aprendiam com as crianças. É interessante indicar que em *Cultura e Compromisso* (Mead, 1971) observava que as fortes mudanças culturais que atravessavam a sociedade americana na década de sessenta estavam associadas à transição para esse modelo pré-figurativo, em que os adolescentes assumiam um lugar de destaque. Contudo, percebia que esse fenômeno de choque geracional não era exclusivo das sociedades urbanas. As “culturas primitivas” também haviam sido afetadas por essas mudanças culturais e tecnológicas e, da mesma forma, os jovens tinham se tornado sujeitos da transmissão cultural, isto é, os modos de transmissão tinham se tornado globais. Portanto, referia-se a um contexto histórico preciso da revolta juvenil e à ruptura geracional que se vivia na década de sessenta, mas trazia a perspectiva desses deslocamentos geracionais e a percepção do vínculo que se estabelecia entre as formas de transmissão de saberes e as transformações culturais mais amplas, que atingiam tanto os grandes centros urbanos como as sociedades periféricas. Sem dúvida, hoje, com a universalização de mídias digitais e o empoderamento de culturas juvenis, isso se volta a colocar. Porém, no que diz respeito a nosso próprio contexto de pesquisa, houve um fator muito específico que condicionou em grande parte o rumo dessas transformações nas modalidades de transmissão da cultura popular no Brasil: as políticas culturais implementadas durante o período 2003-2016. Como observaram diversos autores (Calabre, 2009; Piva, 2013; Rubin, 2010) houve todo um contexto específico de políticas públicas de patrimonialização da cultura imaterial, cujos efeitos sobre a cultura popular foram abrangentes e extensivos. Essas políticas incidiram fortemente sobre a reconstrução de territórios e identidades locais (Lifschitz, 2012) e a formação de grupos de cultura popular, consolidando redes locais e regionais e deixando como legado toda uma experiência organizativa e de mediação com instituições e agentes dos poderes públicos, pesquisadores, universidades, ONGs e mídias (Sandroni, 2006). Portanto, trata-se de vinte anos de uma política pública de alcance nacional, cujos efeitos analisaremos no plano da transmissão do Samba de Roda

do Recôncavo Baiano, uma expressão cultural reconhecida pela UNESCO como Obra-Prima do Patrimônio Imaterial da Humanidade, em 2007. A pesquisa envolveu diversos municípios do Recôncavo Baiano, principalmente Saubara, Santo Amaro e Santiago de Iguape e três grupos de Samba de Roda Mirins: o grupo Samba Mirim da Vovó Sinhá, o Grupo Juventude de Iguape Grupo Mirim Raízes de Acupe. Mostramos ao longo do trabalho como nesses grupos se consolidaram formas de transmissão em modalidades *pós-figurativas*, *co-figurativas* e *pré-figurativas*, em grande parte determinadas pelas políticas de patrimônio imaterial.

A INTENSIFICAÇÃO DO PATRIMÔNIO

Desde aproximadamente início do ano 2.000 se configura no Brasil um novo quadro no que diz respeito às políticas públicas para a cultura popular. O vínculo entre Estado e cultura popular passa a estar fortemente ancorado no que se conhece como “políticas de reconhecimento”, um tema que vinha sendo debatido internacionalmente e que foi adquirindo novas projeções a partir das diferentes Convenções da UNESCO, voltadas para o reconhecimento da diversidade cultural das nações. Entretanto, no Brasil, o reconhecimento institucional da diversidade cultural já estava presente desde a Constituição cidadã de 1988. Porém, foi a partir de 2003 que esse reconhecimento se articula com toda uma política pública abrangente em termos de uma estrutura institucional de Estado, que envolveu Ministérios, Secretarias e editais públicos. Uma política cultural que, além do registro de manifestações populares, avançou no terreno das políticas públicas com apoio efetivo, destinadas a diferentes componentes étnicos de populações subalternas. Portanto, não se limitava ao apoio a grupos folclóricos ou para-folclóricos. O patrimônio imaterial estava inserido em comunidades, muitas do “interior profundo”, como o denominara Darcy Ribeiro, e esses territórios foram beneficiados por essas políticas que se foram expandindo para a área de educação, saúde e rede de apoio estatal, que se agregavam às ações específicas no campo do patrimônio imaterial. Tendo como referência as Convenções sobre cultura da UNESCO (2004), se incorporava os Planos de Salvaguarda, que visavam garantir também as condições de reprodução material dessas comunidades e grupos representativos do patrimônio imaterial. A institucionalização dessa política de patrimônio imaterial se efetivou,

principalmente, através de editais e programas públicos – o que fora inédito no campo da cultura popular – e segundo modelos de agenciamento descentralizados, como foi o programa público “Pontos de Cultura” (Sandroni, 2010; Fonseca, 1997). Contudo, um aspecto menos estudado são as expressões organizativas que foram emergindo concomitantemente a estas políticas. Identificamos que Grupos de Samba de Roda se haviam formado por toda a região do recôncavo. Um fenômeno de associacionismo popular em populações afro-brasileiras bastante inédito se olharmos desde uma perspectiva histórica. Os sambadores e sambadeiras estavam sob os olhares de jornalistas e pesquisadores de diversas regiões do Brasil e, por ocasião da inauguração da Casa de Samba, em Santo Amaro, acompanhados também pela presença do então Ministro da Cultura, Gilberto Gil, o presidente do IPHAN e autoridades locais (ALVEZ, 2009). Uma nova visibilização, que se iniciara com o “I Encontro dos Sambadores do Recôncavo”, em setembro de 2004, quando se conclui a elaboração do dossiê de registro do Samba de Roda para a candidatura da Unesco como patrimônio imaterial da humanidade. Cabe destacar que em muitas dessas comunidades já existiam grupos formados desde muito antes dos processos de patrimonialização (Sales, 2002). No município de Cachoeira, por exemplo, já existia o Samba de Suerdieck, criado na década de cinquenta por trabalhadoras das fábricas de charutos Suerdieck (ALVES, 2009). Mas a partir da política de patrimonialização o fenômeno de formação de grupos adquiriu uma outra dimensão. Isso pode ser constatado tanto pelo fato de se constituir nesse início mais de quinze Casas do Samba, em diferentes cidades e distritos do Recôncavo, como por ter se fundado redes e associações, como a Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (ASSEBA), que no ano de 2006 congregou um evento com noventa e seis grupos de Samba de Roda de diversas comunidades do Recôncavo. A própria formação de “*grupos mirins*” se insere nessa lógica. Historicamente, as crianças e adolescentes eram, de certa forma, espectadores ativos do Samba de Roda, mas não os protagonistas das práticas. Com a patrimonialização isso muda radicalmente, e os jovens tornam-se partícipes. Hoje, esse universo dos grupos mirins é muito diversificado e ganhou um espaço importante em editais e convocatórias, como o evento anual “*Intercâmbio dos Sambas de Roda Mirins*”, promovido pelo IPHAN, desde 2011. Adotaram-se políticas públicas nessa direção que, além do promover encontros, incentivaram o aprendizado da dança, a música e o canto, por parte dos jovens, isto é, que colocaram o tema da transmissão como uma questão central para essa prática cultural poder se reproduzir entre gerações.

Os grupos mirins foram fundados por mestres e mediadores dos grupos de samba de adultos e possuem, em alguns casos, o mesmo nome do grupo de adultos. Segundo dados da ASSEBA, em 2015 existiam mais de quinze grupos mirins e grande parte deles formado há mais de quatro anos. Porém, com diferentes trajetórias e modalidades nas formas de transmissão.

O GRUPO MIRIM DA VOVÓ SINHÁ (SAUBARA): A TRANSMISSÃO PÓS-FIGURATIVA.

O *Grupo Mirim da Vovó Sinhá* se formou no ano 2011, em um bairro de Saubara, município do Recôncavo localizado a 20 km de Santo Amaro da Purificação. O município tem aproximadamente 13.000 habitantes e parte dos moradores da região continua vinculada aos trabalhos da lavoura. A maioria dos sambadores adultos estavam aposentados, mas continuavam trabalhando na roça. Já as mulheres, dedicavam-se à mariscagem, que era uma das principais atividades de subsistência das comunidades locais. Nessa atividade, geralmente eram auxiliadas pelos filhos, que ajudavam a carregar o balaió na volta do trabalho. São essas experiências da roça e da pesca que estruturam o universo expressivo do samba de roda de Saubara, que se reflete nas letras das músicas (Dossiê Iphan, 2006). O Grupo mirim está constituído por crianças, dentre sete e quinze anos, mas o número de integrantes tem variado bastante desde a criação do grupo, crescendo nos últimos anos. No ano de 2013, contava com aproximadamente quatorze crianças; em 2014, com vinte; e em agosto de 2015, havia vinte e quatro crianças (treze mulheres e onze homens). Todos eles parentes e agregados de famílias negras tradicionais da cidade de Saubara. Dessas famílias provêm os mestres de Samba de Roda e os articuladores responsáveis pela gestão desses grupos. As relações de convivência entre as crianças e essa geração de sambistas é quase cotidiana, já que quase todos os dias estes os recebem em suas casas, seja para comer, conversar, prestar alguma ajuda, tocar um instrumento ou ver televisão. O grupo mirim foi criado pelas filhas de Iginia Maria Santana, que em vida foi uma das principais referências da festa anual de Santo Antônio, um fato marcante na memória social da comunidade. Ela junto com suas filhas já tinham constituído o Grupo das Raparigas, que se apresentou na inauguração da Casa de Samba de Santo Amaro, com a presença de Gilberto Gil como Ministro de Cultura. As fundadoras, Teteca, Ana e Jelita, são hoje as avós e bisavós das crianças desse grupo mirim, que durante o período de nossa pesquisa estava sob a

coordenação de Jelita, hoje falecida. Uma das características da transmissão, neste caso, é que se realiza na base de uma estrutura familiar e de gênero, como acontece em muitos grupos de samba do Recôncavo. São as mulheres que transmitem a dança e isso é válido para as diferentes modalidades de samba da região. *Sambar* e *tocar* são práticas diferenciadas por gênero (Dossiê Iphan, 2006). Em alguns casos, as mulheres tocam instrumentos, como as tocadoras de prato-e-faca, na modalidade de samba corrido, mas muito poucas o fazem, como a célebre Edith do Prato, que teve projeção na música popular brasileira se apresentando com Caetano Veloso. Quanto às famílias negras nessas comunidades do interior da Bahia, pudemos tomar contato com redes territoriais e de vizinhança muito extensas, que envolvem pessoas que não possuem vínculos no sentido da consanguinidade. Essa estrutura familiar inclui afilhados, *compadres*, filhos de criação, e outras figuras que não obedecem ao modelo familiar pautado na consanguinidade. São famílias espacialmente próximas e que compartilham espaços de integração, como os terreiros, as igrejas e locais de encontro cotidiano, como eram as varandas-corredores nas habitações iorubás (Barenstein, 2011). Por isso, em sentido restrito, o samba não envolve uma família ou um grupo de famílias, mas toda uma comunidade. Os moradores se entrecruzam, expandindo o conceito de vínculo familiar e os grupos mirins têm como suporte esses vínculos. Entretanto, entre essas famílias existem hierarquias, principalmente no que diz respeito ao reconhecimento cultural, e algumas famílias negras tiveram maior relevância que outras em todo esse processo de patrimonialização. Como observara Sansone (2004), em uma pesquisa realizada no Recôncavo na década de noventa, existia a preeminência de algumas famílias negras no reconhecimento das manifestações culturais. Eram dois grandes terreiros, que representavam a cultura local, tanto internamente quanto internacionalmente, e esses terreiros, com suas mães-de-santo, estavam vinculados a algumas “famílias negras tradicionais” que eram reconhecidas como as portadoras desse legado cultural. Durante o processo de patrimonialização, foram essas mesmas famílias negras tradicionais as que mobilizaram seu capital cultural em ações e capacidade organizativa. Porém, ao mesmo tempo, reforçaram uma hierarquia cultural que se condiz com um modelo pós-figurativo de transmissão. Nos fundos da casa de Jelita, no terreiro, todos os sábados se realizam os ensaios do Grupo Mirim da Vovó Sinhá. Joselita, conhecida como Jelita do Samba, tinha setenta e oito anos e é *mestre* de samba de roda, uma categoria que surge na política de patrimonialização e que passou a constituir um marco de referência das manifestações. Cabe comentar ainda que essa denominação gerou nas comunidades

dúvidas quanto ao gênero dos mestres: Jelita é mestre ou mestra? De fato, antes da política de patrimonialização, com exceção da capoeira, não havia mestres. Foi uma categoria que se criou no contexto dessas políticas e que se adequava a essas hierarquias sociais existentes. Os ensaios na casa de Jelita eram de aproximadamente quarenta minutos e se iniciavam com a organização do espaço, distribuindo as cadeiras em semicírculo; os meninos, segundo a sequência de instrumentos (atabaque, pandeiros, triângulo, etc.), e as meninas, em semicírculo. Jelita, sentada no centro da sala, começava a cantar o primeiro samba, de um repertório em grande parte fixo, com algumas improvisações, e realizava os movimentos da dança que as meninas irão reproduzir. O primeiro deles era o *miudinho*, um sapateado suave, para frente e para trás, tentando despegar o menos possível os pés do chão para que o movimento se eleve até os quadris. A seguir a *umbigada* ou *pernada*, um movimento que convoca a outra mulher a entrar na roda e que sugere, conforme Nóbrega (2012), um rito de passagem ao mundo feminino adulto. As meninas que já sabem dançar ficam no semicírculo batendo palmas e só entram na roda quando se incorpora algum movimento novo. Em termos gerais, pode-se dizer que a transmissão é basicamente corporal. A aprendiz reproduz os movimentos do mestre e praticamente não há indicações verbais. O movimento do corpo, o gesto do mestre e sua reprodução especular é o que realmente conta. A novidade é, sem dúvida, a institucionalização da transmissão em uma prática que tradicionalmente estava ancorada na memória corporal (Connerton, 1993). Se transmitia mediante a observação e a participação e não existia nada parecido aos ensaios ou à figura de um mestre organizando a transmissão. Era uma forma de transmissão espontânea sem a figura do mestre, ainda que fossem os adultos os depositários dessa memória corporal ancorada na trilogia cantar-dançar-batucar. Portanto, podemos dizer que em certo sentido era uma transmissão sem sujeito, sem um depositário privilegiado do saber e baseada na permanente reativação de memórias corporais. Mas com a patrimonialização, essa prática que antes era espontânea se transforma, adequando-se às apresentações e ao protagonismo das crianças em público. Assim, também emerge com o mestre a figura do aprendiz, e se exige dele participar de um processo de aprendizado que depende, agora, da atenção, a rotinização da percepção sensorial e a “soltura” com relação às apresentações em público. O momento de uma menina se aventurar a entrar na roda é considerado muito importante no aprendizado, porque tem a ver com perder o medo à exposição em público (Lora, 2016). Portanto, um rito de passagem, com tudo o que isso implica em termos identitários e artísticos, já que

o público aplaude e julga uma prática que, até então, se restringia as festividades religiosas ou ao lazer. A forma de se vestir e se apresentar no palco também é ensinada durante os ensaios e o fato de “se apresentar em público”, comenta Jelita, é importante na decisão das meninas de “se interessar” pelo samba de roda. Isso inclui aspectos coreográficos, que tem a ver com sincronias corporais e a exaltação de performances que possam mobilizar a plateia. Como dissemos, Jelita nasceu em uma família de sambadores. Em Salvador, frequentou um terreiro de candomblé no bairro da Santa Cruz e era ativa como sambadeira vinculada à capoeira do mestre Bimba, criador da capoeira regional. Foi o primeiro mestre a abrir uma escola de capoeira, na década de trinta, e com ele percorreu várias cidades do Brasil realizando apresentações da samba “representando à cultura baiana”. Indagada sobre sua motivação em organizar grupos de samba de roda, explicitou que foi esse elo com o mestre Bimba que a levou a fazer parte desse elo de transmissão da cultura negra, em que já estava presente, não somente a questão do ensino, mas também o tema das apresentações e do público. Porém, de uma manifestação coletiva em que não havia grupos, mestres e mediadores, se passa a esse novo cenário em que o mestre atualiza a ideia de uma continuidade imutável, uma “sensação de intemporalidade que reforça a consciência da própria identidade”, que é uma das características do modelo de transmissão que Mead denominou pós-figurativo. Um modelo que extrai sua autoridade do passado e em que os idosos proporcionam a matriz de conhecimentos e valores a serem transmitidos. Um modelo em que se busca reforçar um “sentimento de identidade imutável” que parece resistir às mudanças sociais em curso, e que Mead chegou a perceber ainda entre povos que vieram migrar para outros territórios e em um novo espaço fundaram comunidades com o mesmo sentimento de intemporalidade. Seria típico de comunidades menos sujeitas a mudanças e que se sustentaria em uma peculiar aliança intergeracional entre avós e netos. Uma aliança que, neste caso, se encontra cristalizada na formação desses grupos mirins e que procura conservar formas culturais herdadas. Podemos dizer que este grupo mirim representou, e continua representando, o modelo predominante de transmissão da cultura popular durante o período. As políticas de patrimonialização, ao instituir a categoria do *mestre*, teriam reforçado esse modelo pós-figurativo, em que as crianças aprendem dos idosos e que é compatível com a ideia de dar continuidade a uma prática em que se valoriza a ancestralidade. Ou seja, um modelo que reflete os objetivos de uma política de reconhecimento pautada na ideia de tradição.

O GRUPO JUVENTUDE DE IGUAPE: A TRANSMISSÃO CO-FIGURATIVA.

São muito escassas, observa Mead (1970), as sociedades em que o modelo co-figurativo, em que os jovens aprendem com seus pares, se torna dominante. Isso supõe a aceitação social de cada geração se distanciar da precedente e, portanto, o próprio questionamento do modelo de transmissão pós-figurativo. Como isso raramente acontece, fora os períodos de forte mudança cultural, observa que o mais recorrente é que os modelos co-figurativos convivam com o fato dos adultos continuarem fixando o conteúdo e os valores da transmissão ou dando o consentimento para realizar mudanças. No entanto, ainda que pautado pela remissão à tradição, esses deslocamentos criam novas expectativas entre os jovens, estimulando novos estilos e formas de aprender e de transmitir que diferem dos tradicionais. Esse parece ser o caso do Grupo Mirim Juventude de Iguape, que vem transitando por esse modelo em que os jovens aprendem com seus pares. Santiago de Iguape é um distrito do município de Cachoeira situado a 40 Km dessa cidade. A vila de Iguape tem aproximadamente 2.500 habitantes e está historicamente associada à produção de açúcar e à pesca. Desde o ano 2.000, é reconhecida como um território quilombola, pela Fundação Cultural Palmares. Como dissemos, não havia nestas comunidades a configuração de grupos de samba estáveis, sendo uma das poucas exceções o grupo Samba de Suerdieck, criado na década de cinquenta por trabalhadoras das fábricas de charutos Suerdieck, no município de Cachoeira (Alves, 2009). Já o grupo Geração de Iguape, também no Município de Cachoeira, surgiu em 2007, no contexto da política de patrimonialização. O grupo foi fundado pelo mestre de Samba Chula Domingos Preto e a Mundinho, seu primo, de profissão pescador e reconhecido cantor de samba e panderista e congregava dez sambadores do local. Segundo consta no site da ASSEBA, nos três primeiros anos de formação já tinha se apresentado nas festas juninas organizadas pelo Município, nas festas de Carurú, em faculdades e colégios, na queima de fogos anual de Saubara, na festa do ponto de cultura, apresentações na Casa de Samba de Santo Amaro e no Pelourinho, em Salvador, além de outros eventos promovidos por instituições, como o Festival de Samba de Roda de Cachoeira, realizado pela Caixa Cultural. Alguns desses grupos se compõe apenas por músicos, sem a participação das sambadeiras. Isso obedece ao fato de ser uma modalidade de samba, o Samba Chula, onde se destaca a figura do tocador de viola e a percussão. O “chula” é um canto com uma estrutura de pergunta (chula) e resposta (relativo) acompanhado pela *viola machete*, um instrumento

que praticamente já não existia e que ainda era tocado com maestria por Zé de Lelinha, de São Francisco do Conde, que na década de setenta criou o grupo *Samba Chula Filhos da Pitangueira*, com canto, pandeiro, atabaque e viola. Portanto, trata-se de um tipo de samba de roda em que a estrutura predominante é masculina, o que coloca mais claramente uma diferenciação por gênero: os homens tocam instrumentos e as mulheres dançam (Dossiê Iphan, 2006).

A mudança que percebemos no Grupo Juventude de Iguape tem a ver com esse universo masculino, já que envolve a transmissão do ensino dos instrumentos, neste caso de percussão, porque o grupo não tem violeiro. Os jovens passaram a aprender entre eles, conforme afirmava Mead com relação ao modelo pós-figurativo, mas isso acontece, neste caso, através desse viés de gênero. Cabe destacar que havia no grupo uma mulher na percussão, o que apesar de ser muito restritivo sugere um indicativo de mudanças nessa composição. O grupo de jovens foi fundado por Mundinho Preto, um multifacetado ativador cultural da região, além de sambador, carpinteiro, produtor de mel, criador de galos de briga, agricultor, treinador de time de futebol e integrante de uma família de sambadores, junto como Domingos Preto, Domingos Vispo e Evaney, que formaram Geração de Iguape (Lora, 2016). Um grupo, como dissemos, formado por homens, onde tem destaque o canto e a percussão: Domingos Preto, o mestre do grupo, é um dos cantadores de chula mais reconhecidos de Iguape. Juventude de Iguape tem essa mesma característica familiar e comunitária: participam três dos oito filhos do Mundinho e outros jovens da comunidade, no total quinze, que aprenderam com ele e com os músicos da Geração a tocar instrumentos de percussão, como o atabaque, tamborim, triângulo, maraca e pandeiro. Os últimos violeiros da região morreram e, conforme disse Mundinho, “já não tem ninguém para ensinar violão” (entrevista a Mundinho, mês de Julho de 2015). Assim, neste caso, a transmissão diz respeito ao canto e aos distintos instrumentos de percussão. A iniciativa de formar o grupo de jovens partiu de Mundinho, que representa a figura do “*mediador*”, uma categoria que também surgiu durante as políticas de patrimônio perante a necessidade de se estabelecer alguém que fizesse um elo entre as comunidades, os grupos e os gestores públicos. Uma complexa posição que surgiu dentro das comunidades e que emerge dentro dessas redes familiares e promovida pela patrimonialização, em que o velho mestre ensina enquanto o jovem mediador organiza, promove e gere projetos, se contata com gestores públicos, apresentações de grupos e outras tarefas. O mediador trabalha junto ao mestre, mas não se confunde com ele. Neste caso, Mundinho também participa

na transmissão da percussão entre os jovens, junto com os outros sambadores da Geração. Mas uma das características dessa transmissão, instituída por Mundinho e pelo grupo Geração, foi a de ter incentivado um modelo pós-figurativo. O primeiro jovem a partilhar o ensino da percussão foi um dos filhos de Mundinho, Ramón, que incentivou outras crianças a adquirir técnicas e frequentar os ensaios. Essas crianças logo passaram a liderar pequenos grupos e essa horizontalidade garantiu, segundo Mundinho, a permanência das crianças nos ensaios. O ensino entre pares também esteve associado a outra série de mudanças incorporando novos instrumentos, como triângulo, reco-reco, cavaquinho e chocalho e um tipo de prova, que Mundinho implementou, para avaliar o desempenho dos jovens. Além disso, nos ensaios houve uma reorganização espacial. Na primeira vez que assistimos os ensaios do Grupo Juventude de Iguape, em 2013, eram realizados em forma de roda. Todos os meninos permaneciam sentados em roda enquanto Mundinho passava a letra da música antes de começar a tocar. No entanto, na segunda visita que fizemos, em 2016, havia uma outra disposição espacial. Não ensaiavam mais em roda, mas sim em fila e em pé, além de utilizarem amplificadores, como se estivessem num palco (Lora, 2016:15). Os cantadores e músicos agora tinham microfones e permaneciam olhando para um suposto público. Assim, parece ser que a roda funcionou como uma metodologia para o ensino dos instrumentos e do canto, mas logo que o grupo adquiriu confiança na transmissão mudou o referencial para o palco. Em suma, trata-se de uma mudança na transmissão em direção a um modelo co-figurativo, ainda que “tutelado”, uma vez que não houve quebra na dominância do modelo pós-figurativo. Entretanto, a etnomusicóloga Katarina Doring (2013), que participou ativamente na concepção e organização de duas grandes Mostras de Samba de Roda do Recôncavo da ASSEBA, em 2005 e 2007, observa que nesse período inicial da patrimonialização havia uma “inexpressiva participação dos jovens no universo do samba de roda, o desprezo ou mesmo o deboche em relação aos antigos mestres” (DORING, 2013: 154). Mas constatava também grupos de samba de roda de jovens que estavam se formando seguindo um modelo de “modernização e padronização, com um repertório e estilo vocal reduzido, semelhante ao pagode baiano. Um repertório que quase não incluía músicas tradicionais executadas pelos mestres e utilizando instrumentos industrializados com sonoridades padronizadas. Assim, um padrão que se afastava bastante do pós-figurativo, tanto no que diz respeito à “sonoridade de tradição oral” – o que chocou muito à etnomusicóloga – como à hierarquia e valores inerentes a esse modelo. Percebia entre os jovens um distanciamento com relação aos mestres: “os

mestres e mestras, antigos, do samba de roda aparecem como “pano de fundo”, parecendo enfeites e sem destaque, em vez de serem atores principais” (Doring, 2013: 154). Ouvimos muitos sambadores e sambadeiras se referirem a esses grupos com certas ressalvas e frases taxativas, principalmente: “isso não é samba de roda”. Porém, não havia maiores conflitos, com relação a esses grupos que assumiram de fato um modelo co-figurativo que seguia uma outra trajetória. Entretanto, muitos dos componentes desses grupos participavam também dos grupos tradicionais, como o caso citado por Doring (2013) dos jovens do grupo *Samba de Maragogo*, de Maragogipe, que cantavam *chulas* antigas, ainda que sua forma de cantar se aproximasse mais “do perfil vocal do cantor de axé/pagode”. Contudo, nossa atenção estava orientada para a mudança na forma de transmissão que estava se operando nos grupos mais tradicionais, como Juventude de Iguape, em que se começava a experimentar essa horizontalidade na transmissão como uma forma de motivação, para que os jovens continuassem a se identificar com o que é considerado a tradição do samba de roda. Cabe agregar que o incentivo a essa mudança também acontecia em outros grupos da região, como o Samba Chula Filhos da Pitangueiras. O mestre Zeca Afonso, também um mestre da viola machete, formado desde criança junto a Zé de Leninha, em parceria com Milton Primo, violeiro com formação acadêmica, implementaram um tipo similar de arranjo pós-figurativo, neste caso, com violeiros. Jovens violeiros começaram a formar seus pares conforme uma dinâmica bastante própria do ensino acadêmico: as gerações de aprendizes se tornavam mestres das gerações subsequentes. Um dos mestres que promoveu essa mudança, Milton Primo, foi formado no âmbito acadêmico da música e um virtuoso na execução do instrumento e percebeu que essa era a melhor maneira de transmitir uma técnica que exige mais persistência e saberes formalizados. Praticamente já não havia violeiros e a formação de novas gerações era algo que preocupava a mestres e mediadores, tal é assim que passou a ser um ponto importante na pauta nos Planos de Salvaguarda. Assim, os que mais sabiam começaram a transmitir a técnica para os iniciantes, que foram criando rotinas de aprendizado e se socializaram no aprendizado do instrumento. Cabe destacar que essa mudança também envolveu principalmente jovens do gênero masculino. Será o modelo pós-figurativo o mais adequado para este tipo de transmissão? Milton Primo opina que sim, pelo fato dos jovens ver a oportunidade de incorporar repertórios de outros gêneros musicais, como o rap e o pagode, ao se adentrar nas exigências do aprendizado da viola. Portanto, a diferencia dos grupos citados por Doring, em que existe um quebre do modelo pós-

figurativo, vemos que nestes dois grupos mirins, Juventude de Iguape e Samba Chula Filhos da Pitangueiras, há continuidade com relação ao modelo pós-figurativo e essa trajetória é a dominante em todo o processo de patrimonialização. Contudo, identificamos outras formas de empoderamento dos jovens, principalmente na formação de redes. O IV Encontro dos Sambas de Roda Mirins, que aconteceu no ano 2015, em Saubara, foi massivo e extensivo aos territórios do Recôncavo. Nesse evento se discutiu uma carta de intenção que contemplava os interesses dos jovens pela salvaguarda do Samba de Roda do Recôncavo e destacava-se, como ponto importante, a demanda pela inclusão do Samba de Roda no âmbito da educação básica formal e no ensino superior.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo tentamos caracterizar um aspecto do abrangente processo de patrimonialização de expressões de comunidades e grupos da cultura popular do interior do Brasil. Um período de vinte anos de políticas públicas de cultura que deu um impulso inusitado a culturas populares locais no interior do país. Pesquisamos comunidades do Recôncavo baiano, que viveram toda essa reativação do Samba de Roda na região e a projeção por terem sido reconhecidos como patrimônio da humanidade. Abordamos particularmente a questão da transmissão do Samba de Roda nos grupos mirins. Estávamos interessados em saber como foi se construindo, em comunidades afro-brasileiras da Bahia, a transmissão da cultura entre gerações. Essa abordagem nos aproximou à perspectiva da antropóloga americana Margareth Mead, que durante a década de sessenta estudara, em diferentes povos, formas de transmissão da cultura entre gerações. Essa perspectiva se mostrou muito fecunda, já que, apesar do tempo e a distância, as categorias propostas resultaram elucidativas na hora de identificar distintos modelos de transmissão. No Grupo Mirim da Vovó Sinhá, de Saubara, se destacava o modelo de transmissão *pós-figurativo*. Um modelo em que se valoriza o passado e a permanência e em que os mestres proporcionam a matriz de conhecimentos e valores a serem transmitidos. Esse foi o modelo dominante de transmissão durante o período. Este modelo se enquadrava nas propostas de uma política cultural que, ao mesmo tempo em que revalorizava práticas consideradas ancestrais, congregava, a nível local, redes de famílias negras tradicionais, detentoras do capital cultural do samba. Foi com base neste modelo, associado à figura do mestre e às famílias negras tradicionais, que se constituíram a grande maioria dos grupos

mirins e uma abrangente rede de grupos, associações e territórios. Um modelo que permitiu uma sinergia potente entre o estatal e as culturas locais, de forma a projetar o Samba de Roda à categoria de patrimônio imaterial da humanidade e a sustentar Planos de Salvaguarda, que permitiram a reprodução dessas práticas. Entretanto, no Grupo Juventude de Iguape, identificamos algumas mudanças em direção a um modelo *co-figurativo*, em que a transmissão se dá entre os próprios jovens. Essa mudança aconteceu por conta das dificuldades de se achar músicos, principalmente violeiros, sendo os próprios mestres e mediadores os que incentivaram a transmissão entre os próprios jovens. Porém, esse modelo se restringiu a um tipo de Samba de Roda, em que os instrumentos ganham destaque e concomitantemente os jovens do sexo masculino que são os que executam os instrumentos. Percebemos um empoderamento desses jovens, que ampliaram o repertório de gêneros musicais e que participam ativamente de redes que agregam manifestações afro-brasileiras da região e de outras regiões do país. Nesses encontros, crianças e jovens se socializam através da cultura popular e discutem pautas políticas específicas para salvaguardar essas manifestações. Ainda dentro desse modelo de transmissão horizontal, há grupos que se distanciaram dos mestres e das hierarquias familiares, mas essa trajetória parece não ser legitimada nos marcos da política patrimonial. Cabe destacar que o esquema interpretativo proposto por Mead também contempla o modelo *pré-figurativo*, no qual são os jovens que ensinam aos adultos e que a autora, na época, associava às revoltas juvenis nos EUA e em outros países. Em nossa pesquisa não identificamos nada parecido, mas sim outras práticas de transmissão não contempladas nas categorias de Mead. Nos referimos ao Grupo Mirim Raízes de Acupe, de Santo Amaro, fundado e organizado por Dona Joanice, sambadeira e maestra de uma escola da rede pública. O grupo está formado por alunos e os ensaios passaram a acontecer em uma das escolas em que a professora trabalha. Portanto, em um âmbito de transmissão bem diferente ao restante dos grupos mirins. Não contamos com informação acerca da abrangência dessas ações de transmissão do Samba de Roda, mas tanto os mediadores entrevistados, como os Planos de Salvaguarda, reivindicavam a inclusão do Samba de Roda no ensino formal. Havia toda uma preocupação nesse sentido também nos encontros de grupos mirins. O grupo de Samba Mirim Raízes de Acupe foi criado no ano de 2012 e estava formado por nove rapazes e cinco meninas, de 5 a 16 anos de idade. Joanice, quem também fazia parte do grupo de Samba de Roda Raízes de Acupe, formado e integrado por pescadores e marisqueiras da comunidade, é psicopedagoga e professora de ensino fundamental. Isso permitiu que fosse uma boa

interlocutora com as instituições governamentais, além de ser reconhecida na comunidade por todos seus vínculos familiares com o Samba de Roda. Joalice ocupa uma posição pós-figurativa, no que diz respeito à hierarquia na transmissão. Entretanto, seu lugar de mestre se confunde com o de professora e isso problematiza a questão da diferença entre transmissão no âmbito escolar e em redes comunitárias interfamiliares. Esse tema – a transmissão do patrimônio imaterial nas escolas - foi recentemente levantado por Lacarrieu (2016) com relação a experiências desse tipo na América Latina. Suas observações de pesquisa salientam o fato de que o professor muitas vezes passa a substituir o mestre, que geralmente é oriundo das comunidades em que essas manifestações estão presentes. No caso da escola de Acupe essa substituição não estava em jogo, porque Joalice é também mestre do Samba de Roda. Porém, há o aspecto disciplinar do ambiente escolar que parece incidir no comportamento das crianças. Era notável o empenho de Joalice na formação e organização do grupo mirim, mas percebemos que sua posição como professora gerava inibições e resistências que ficaram evidentes, principalmente nas crianças de menos idade. Com voz enérgica, organizava e reprendia aos meninos que se dispersavam, tentando permanentemente reorganizar a roda. Aqui também se apresentou a situação que motivou, no Grupo Juventude de Iguape, a promover um modelo *co-figurativo*. Joalice prepara as meninas para dançar na roda e uma outra sambadeira, Matilde, ensina os meninos as letras de sambas corridos e a cantar em coro o relativo. Entretanto, como disse a própria Joalice: *“está tendo dificuldade de quem ensine, de quem transmita, de quem ensine a tocar o pandeiro, porque os mestres não querem passar o saber, e os meninos que já estão adolescentes também não estão querendo passar”* (entrevista realizada no mês de setembro de 2015). Evidentemente, não podemos atribuir esse entrave na transmissão ao fato de ser realizada no âmbito escolar. Existem especificidades da cultura local que devem ser contempladas. No entanto, indica que também podem acontecer situações que colocam em questão a própria transmissão. Assim, podemos concluir que, ainda no contexto de uma “tradição” afro-brasileira, foram-se gestando, ao longo da política de patrimonialização, diferentes modelos de transmissão que envolvem articulações singulares.

BIBLIOGRAFIA

ALVES, M. L. 2009. A política de salvaguarda do patrimônio imaterial e os seus impactos no Samba de Roda do Recôncavo baiano. Tese de Graduação em música, Universidade Federal da Bahia.

BERENSTEIN, E. 2011. *Engenhos do Recôncavo Baiano*. IPHAN, Brasília. .

CALABRE, L. 2009. *Políticas culturais no Brasil. Dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro, Editora FGV.

CONNERTON, P. 1993. *Como as sociedades recordam*. Portugal, Celta Editora.

DÖRING, K. 2002. O samba de roda do Sembagota: tradição e contemporaneidade. Dissertação de Mestrado em Música, UFBA.

_____ 2013. Samba de Roda: visibilidade, consumo cultural e estética musical, *Pontos de Interrogação*, v. 3, n. 2, jul./dez. 2013 Revista do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural Universidade do Estado da Bahia.

DOSSIÉ IPHAN. 2006. *Samba de roda do recôncavo baiano*. Brasília, Brasil.

FONSECA, M. C. 1997. *O patrimônio em processo. Trajetória da política federal de preservação no Brasil*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ/MInc/IPHAN.

LACARRIEU, M. 2016. Los procesos de transmisión/formación en el PCI: ¿Transmisión y/o formación? ¿Quién forma a quién?, In: *Patrimonio Imaterial, Identidad y Educación: Formar para el porvenir, una visión desde America Latina y el Caribe*, Secretaria de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Méjico.

LIFSCHITZ, J. A. 2012. *Comunidades Tradicionais e Neocomunidades*, Faperj/Contracapa, Rio de Janeiro.

LORA, C. R. 2016. A transmissão do patrimônio cultural imaterial: o samba de roda do recôncavo baiano, Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em Memória Social, UNIRIO.

MEAD, M. 1999. *Continuities in Cultural Evolution*, Transaction Publishers, New Brunswick (USA) and London.

_____ 1970. *Cultura y Compromiso. Estudio sobre la Ruptura Generacional*. Granica Editor, Argentina.

PIVA, G. 2013. Cultura: políticas públicas e novas visibilidades. In: SADER, Emir (Org.) *10 anos de governos pós-neoliberais no Brasil: Lula e Dilma*, São Paulo, Boitempo / Rio de Janeiro, Flacso Brasil.

RYKER, A., R. 2010. O samba de roda na gira do patrimônio. Tese de doutorado, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

SALES, E. 2002. Cultura popular no recôncavo baiano: a tradição e a modernização no samba de roda. Tese de mestrado em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

SANDRONI, C. 2006. Questões sobre o dossiê do samba de roda. Registro e Políticas de salvaguarda para as Culturas Populares, Rio de Janeiro, Iphan, *Série Encontros e Estudos*, n.6, p.45-53, 2006.

_____ 2010. Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade, *Estudos Avançados*, vol.24 no.69 São Paulo.

SANDRONI, C. e SANT'ANNA, M. (Org.) *Samba de roda no Recôncavo baiano*. Brasília: Iphan, 2007.

SANSONE, L. 2004. *Negritude sem etnicidade*, Pallas Editora, Salvador.

UNESCO. 2004. *UNESCO and the Issue of Cultural Diversity: Review and Strategy, 1946-2004, Revised Version*, Paris.