

O SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO BAIANO E O TURISMO CULTURAL: REFLEXÕES E DISSONÂNCIAS A PARTIR DOS ESTUDOS CRÍTICOS DO PATRIMÔNIO E DA ANTROPOLOGIA DA PERFORMANCE

**The Samba de Roda of Recôncavo Baiano and Cultural Tourism: Reflections and
Dissonances from Critical Heritage Studies and Performance Anthropology**

GABRIELA NICOLAU DOS SANTOS¹

RESUMO

Este artigo tem como objetivo compartilhar alguns dos resultados da tese doutoral intitulada 'Políticas Públicas para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (PCI): O Caso do Samba de Roda do Recôncavo Baiano (Brasil)', apresentada em 2016 pela autora à Universidade de Barcelona. Para atender às demandas deste Dossiê, procedo a um recorte para apresentar o samba de roda a partir da perspectiva de algumas das sambadeiras e sambadores mais ilustres do Recôncavo e para, com o apoio dos Estudos Críticos do Patrimônio e da Antropologia da Performance, entender a complexa relação entre o turismo e as performances culturais, a exemplo do samba de roda. Buscando suplantar a frequente representação do turismo como uma ameaça contemporânea aos bens culturais e, sem negar as contradições inerentes à relação entre o Turismo e o chamado Patrimônio Cultural Imaterial, busco destacar a condição de sujeito dos performers para entender o jogo de forças – via de regra desigual – que se opera nas arenas culturais, e perceber quais pessoas, grupos e/ou setores detém o controle sobre a narrativa, a representação cultural e a produção em espaços turísticos.

PALAVRAS-CHAVE

Turismo Cultural; Estudos Críticos do Patrimônio; Antropologia da Performance; Samba de Roda do Recôncavo; Bahia, Brasil.

ABSTRACT

This article aims to share some of the results of the doctoral thesis entitled "Políticas Públicas para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial: O Caso do Samba de Roda do Recôncavo Baiano (Brasil)", presented in 2016 by the author to the University of Barcelona. To attend the demands of this Dossier, I have made a selection to present Samba de Roda from the perspective of some of the most illustrious sambadeiras and sambadores from Recôncavo and, with the support of Critical Heritage Studies and Performance Anthropology understand the complex relationship between tourism and cultural performances, such as Samba de Roda. Seeking to overcome the frequent representation of tourism as a contemporary threat to cultural assets and, without denying the contradictions inherent in the relationship between Tourism and the so-called Intangible Cultural Heritage, I seek to highlight the subject condition of the performers to understand the struggle for power – as a rule, unequal – which operates in cultural arenas, and understand which people, groups and/or sectors have control over the narrative, cultural representation and production in tourist spaces.

¹ **Gabriela Nicolau dos Santos** – Doutora. Professora Auxiliar Convidada, Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal. Currículo: <https://lattes.cnpq.br/8967457150053042>. E- mail: gabrielanicolau.80@gmail.com

KEYWORDS

Cultural Tourism; Critical Heritage Studies; Performance Anthropology; Samba de Roda of the Recôncavo; Bahia, Brazil.

INTRODUÇÃO

Este artigo tem como objetivo compartilhar alguns dos resultados e das discussões presentes em minha tese doutoral intitulada ‘Políticas Públicas para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial: O Caso do Samba de Roda do Recôncavo Baiano (Brasil)’, apresentada em 2016 ao Departamento de Antropologia Cultural da Universidade de Barcelona. Dentre outros objetivos, a tese pretendeu analisar a complexidade das ações desenvolvidas no âmbito do processo de salvaguarda levado a cabo pela Unesco, em 2005, e pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional [IPHAN], em 2004, analisando os efeitos das mesmas sobre o[s] Samba[s] de Roda do Recôncavo Baiano.

Ao longo dos meses de julho a novembro de 2015, visitei a cidade de Salvador – onde foram realizadas entrevistas nas sedes da Bahiatursa, entidade responsável pela gestão pública do turismo naquele Estado, do IPHAN e do Ministério da Cultura – e as cidades de São Francisco do Conde, Santo Amaro da Purificação, Cachoeira, São Félix e Acupe. Neste período, diferentes tipos de sambas de rodaⁱ foram observados tanto em eventos emblemáticos em que o samba toma parte – como é o caso da Festa da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, das festas de Caboclo realizadas em terreiros de candomblé e das festas de São Cosme e Damião [ou ‘Carurus de Cosme’] – como em eventos mais recentes, caso do Encontro de Samba de Roda Raízes do Acupe e do Encontro de Mestres e Mestras Sambadoras, este último promovido pelo IPHAN.

Honrando a turismóloga e a mestre em Cultura e Turismo que sou, ao longo do trabalho de campo e das pesquisas realizadas busquei analisar em que medida as ações voltadas à salvaguarda do samba de roda se relacionavam com o Turismo, tendo sido motivadas por ele, atuando a seu favor ou não e de que forma. Apesar da proximidade com a turística capital baiana, Salvador, e da conhecida magnitude da cultura afro-brasileira nas cidades do Recôncavoⁱⁱ, lembro de como, pouco a pouco, me surpreendia ao constatar que a quase totalidade das cidades visitadas apresentava inexistente ou precária infraestrutura turística. Desde as rodovias de acesso, passando pela sinalização turística até a oferta de meios de

hospedagem e restauração, tudo demonstrava que a economia local girava em torno de outra atividade, sendo a extração de petróleo e as indústrias da área petroquímica visivelmente uma das mais importantesⁱⁱⁱ. A cidade de Cachoeira, considerada monumento nacional pelo IPHAN, sobressai-se neste cenário, constituindo-se num dos principais roteiros turísticos históricos da Bahia.

Não será meu objetivo apresentar o Samba de Roda do Recôncavo em sua totalidade, empreitada que certamente demandaria muito mais espaço do que o disponível para este artigo. Também não pretendo esgotar o tema de imensa complexidade que é o de sua salvaguarda e gestão por parte de diferentes entidades nacionais e internacionais. Aos que tiverem interesse na temática recomendo, obviamente, a consulta à minha tese doutoral e ao Dossiê de Registro do Samba de Roda (IPHAN, 2006), produzido pelo IPHAN sob a coordenação do professor de etnomusicologia da Universidade Federal de Pernambuco, Carlos Sandroni. Nele, para além do conteúdo produzido para o Registro do Samba de Roda, há rica referências acerca de publicações anteriores e seminais sobre o Samba de Roda.

Dito isso, afirmo que pretendo, primeiramente, apresentar versões sobre o Samba de Roda recolhidas junto a três personagens centrais do samba no Recôncavo: Dona Nicinha [líder do grupo Raízes de Santo Amaro], Dona Dalva [‘dona’ do grupo Suerdieck] e Seu Deca [mestre do Filhos da Pitangueira]. Através das entrevistas feitas ao longo do trabalho de campo, ouvi e aqui apresento o que o samba representa para eles, alguns dados que confirmam as origens do samba ligadas às devoções religiosas, a origem da indumentária utilizada nas apresentações pelas sambadeiras^{iv}, as razões e a forma como o samba ‘ritual’ passa a coexistir com o samba ‘artístico’ a partir da década de 1970.

Pretendo, ainda, à luz dos Estudos Críticos do Patrimônio (Laurajane Smith, 2006, 2011; Stuart Hall, 2001; Lowenthal, 1998; Sharon Macdonald, 2001; Kirshenblatt-Gimblett, 1998; Clifford, 1997) e com o suporte da Antropologia da Performance (Schechner, 1985, 1988), apresentar algumas ideias centrais com os quais tenho trabalhado ao longo dos últimos anos. A perspectiva e as análises feitas com o suporte dos Estudos Críticos do Patrimônio [ECP], tema do meu estágio pós-doutoral em Estudos Culturais na Universidade de Aveiro (Portugal), buscam entender as interações entre cultura, turismo, identidade e poder.

O SAMBA DE RODA É AMOR

A certidão de registro do Samba de Roda do Recôncavo Baiano no livro das Formas de Expressão, emitida em 2005 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, declara que o samba é uma expressão musical, coreográfica, poética e festiva. De acordo com o Dossiê, sua ocorrência dá-se em todo o Estado da Bahia, sendo, porém, especialmente forte e mais conhecida na região do Recôncavo, faixa de terra que se estende em torno da baía de Todos os Santos. O Dossiê destaca, ainda, a importância fundamental do Recôncavo na formação política, social e econômica do Estado da Bahia, sendo responsável por suas principais referências culturais, artísticas e, por assim dizer, pelo *ethos*^v atribuído fora e dentro do Estado ao povo baiano (IPHAN, 2006, p. 17).

Entretanto, para dona Nicinha^{vi}, uma das mais icônicas sambadeiras da Bahia, o Samba é um amante. Fui recebida por ela em sua casa em Santo Amaro da Purificação^{vii} no dia 25 de julho de 2015. Ao perguntar-lhe – “*O que é samba para você?*” – lembro-me nitidamente dela a responder:

Ave Maria! Ô minha filha, eu não tenho explicação, chega me dá coceira... [e ela se coçava mesmo]. O samba sou eu, eu sou o samba. O samba é meu filho, o samba é meu amante, o samba é meu marido, o samba é minha vida.... Eu sem o samba eu tô morta. Viva o samba!! Porque o samba é tudo, tudo, tudo no mundo. Abaixo de Deus é o samba! (Santos, 2005, p.105).

289

Figura 1. Dona Nicinha com o presidente Luiz Inácio Lula da Silva



Fonte: Santos (2015).

Dona de uma simpatia e alto astral únicos, recordo o orgulho de Nicinha ao me mostrar o retrato que tinha num armário, na sala de sua casa, onde aparece ao lado do então presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva. Enquanto ela falava, eu reconhecia o privilégio que era estar ali, ouvindo-a contar a sua versão sobre a história do samba, e sobre como a história do samba se misturava com a dela própria, de seus filhos, netos e bisnetas, com a história do grupo Raízes de Santo Amaro.

Dona Dalva, a ‘dona’ do grupo Suerdieck e uma das mais ilustres integrantes da Irmandade da Boa Morte recebeu-me em sua casa, na cidade de Cachoeira^{viii}, no dia 27 de julho de 2015. Ao perguntar-lhe o que o samba de roda representava para ela, me disse:

Uma função que eu amo, estimo, as minhas ideias são todas em cima do Samba. Eu comecei a minha vida na fábrica Suerdieck^x, no samba de roda, através das rezas de São Cosme, Santo Antônio, Nossa Senhora D’Ajuda, Santa Cecília, as festas de Cachoeira ... o São João. Acreditando que a função da gente era viver alegre, não triste, porque tristeza não paga dívida. O samba pra mim é tudo, o samba é minha vida, o samba é minha alma. (Santos, 2005, p.107)

Figura 2. Dona Dalva, Do grupo Suerdieck



Fonte: Santos (2015).

Para Dona Dalva, hoje com 96 anos de idade, *o samba está entregue à responsabilidade de todos os que amam a si próprios, amam a cultura, porque a cultura é a própria vida: “É o que nos prevalece, é o que nos fortalece, a gente acreditar no que a gente tem”*.

O SAMBA SÓ EXISTIA POR CAUSA DA REZA... O SAMBA DE RODA SEGUNDO SEU ZECA AFONSO

A entrevista com Seu Zeca Afonso, líder do grupo Filhos da Pitangueira, também aconteceu em sua casa, na cidade de São Francisco do Conde, onde passamos toda a tarde conversando sobre o samba de roda e ouvindo gravações de músicas do seu grupo e de outros grupos de samba que o mestre me apresentou. Seu Zeca Afonso atribui as origens do samba de roda “aos africanos levados para o Brasil, que, ao chegarem, teriam se encontrado com portugueses que festejavam os mesmos santos que eles festejavam lá e mais ainda outros santos”. No Recôncavo, segundo o mestre, os festejos teriam se misturado, tendo o samba se transformado em parte obrigatória dos mesmos:

[Nas novenas e festas para] São Cosme, Santo Antônio, São Roque, outros santos... tudo católico... o samba chula era parte obrigatória. Tinha a reza, o pessoal rezava e quando terminava a reza não tinha outra conversa, era o samba. Os instrumentos já ficavam preparados, tambor, pandeiro, os sambadores... Aí o coro comia até de manhã. Quando era de manhã o povo saía alegre como se tivesse ganhado na loteria. (Santos, 2005, p.110)

Segundo Zeca Afonso, devido ao falecimento e à migração dos rezadores do Recôncavo para outras cidades da Bahia e do Brasil em função do declínio econômico vivenciado pela região a partir dos anos 1940, teria ocorrido o gradativo abandono das tradicionais rezas feitas a Santo Antônio, Nossa Senhora D’Ajuda, Santa Cecília, São João, etc., apontadas igualmente por Dona Dalva.

O primeiro motivo apontado pelo dossiê para justificar a salvaguarda do samba de roda faz menção ao declínio - sofrido no curso do século XX – da prática agrícola no Recôncavo. A decadência econômica do território, iniciada no século XIX com a crise das economias da cana-de-açúcar e fumageira, teria se intensificado nos anos 1970 com a construção da BR-324, que, unindo as cidades de Salvador e Feira de Santana, passou a protagonizar o escoamento do fluxo de produtos agrícolas do interior em direção à capital. (Santos, 2015, p.197)

O êxodo populacional e posterior decadência e alteração das formas de celebração dos ritos religiosos que constituíam ocasiões para a ocorrência do samba, guardariam, segundo Zeca Afonso, relação direta com a posterior formação dos grupos de samba de roda nos moldes como atualmente são conhecidos:

O transtorno foi esse, aquele pessoal mais velho foi morrendo, mas o samba não parou.... Morreram a metade dos sambadores mais antigos, aquele pessoal que ‘fazia a fé’... ajudava nas coisas... tudo morreu. E o transtorno que eu me refiro é que ficou sem a pessoa que cantava reza na região. (Santos, 2015, p.110)

Dentre as pessoas que sabiam “cantar reza”, Zeca Afonso menciona os nomes de seu Américo e dona Miúda.

O pessoal ficou muito velho, o que não morreu, deixou de rezar, deixou de sambar, deixou de tudo... Outros, os filhos moravam em Salvador, outros moravam em Feira [de Santana], outros moravam em outro lugar longe.... Vieram buscar os pais que não prestavam pra mais nada, levaram embora. Ficou só o pessoal mais novo, mas só que os sambadores melhor foi que morreu. (Santos, 2015, p.110).

Figura 3. Seu Zeca Afonso, sua viola machete e eu.



Fonte: Santos (2015).

Segundo relata o mestre, seu avô teria ‘escapado’ e elegido a ele, à época com apenas cinco anos de idade, para receber os ensinamentos do samba: “*Porque viu em mim a competência de dar continuidade a esse tal desse samba chula*”. Aos 10 anos de idade Zeca Afonso teria recebido do avô a autorização para participar de sua primeira reza seguida de samba. Tendo sido, na ocasião, “*aprovado pelos sambadores mais velhos*”, desse dia em diante teria passado a frequentar as festas e, nestas ocasiões, tocar samba junto com sambadores mais experientes:

Continuou tudo do mesmo jeito que começou... eles que diziam que tava do mesmo jeito e a gente manteve direitinho como era antes, no passado. Aí começou o transtorno, seu Américo arranjou um emprego em Alagoinhas, no Conselho Nacional do Petróleo, hoje Petrobrás, foi embora... Dona Miúda já era bem idosa e, além disso, bebia cachaça, morreu. Eu tinha uns 16, 17 anos, disse “agora danou, não tem quem reze...O samba só existia por causa da reza... (...) Daqui a pouco morreu dona

Dos Santos, G. N. (2024). O Samba de Roda do Recôncavo Baiano e o Turismo Cultural: reflexões e dissonâncias a partir dos Estudos Críticos do Patrimônio e da Antropologia da Performance. *Rosa dos Ventos - Turismo e Hospitalidade*, 16(2), 286-303. <http://dx.doi.org/10.18226/21789061.v16i2p286>

Salu, o povo que tinha devoção, seu Jacinto, seu Pedro Julião, seu Avaristo, dona das Dores... morreu tudo! O que ficou não prestava mais pra nada, aí acabou. Aí o que é que eu faço? E agora? Já tava rapaz já, perto de 30 anos. E agora? Agora só tem um caminho: eu formar um grupo. Quando foi no dia 22 de março de 1968 eu aí chamei uns companheiros que sabia sambar e formamos esse grupo: o Filhos da Pitangueira. Coloquei esse nome porque todos que fez parte, todos, menos eu, nasceram na Pitangueira, bairro de São Francisco do Conde. (Santos, 2015, p.111)

Através deste relato seu Zeca Afonso demonstra a importância de seu papel e, sobretudo, da responsabilidade assumida frente a necessidade de manter o samba de roda num contexto em que sua matriz ritual/religiosa deixava, gradativamente, de ocorrer. Foi, então, no final da década de 1960 que o samba de roda ganhou contornos artísticos e turísticos, com as apresentações migrando para palcos e teatros, contando com a presença do público acidental^x consumidor de arte, descrito por Schechner (1988).

O recém fundado Filhos da Pitangueira passou, então, a ensaiar semanalmente num espaço concedido pela Prefeitura Municipal de São Francisco do Conde. Percebe-se, neste sentido, a aproximação entre o poder e a gestão pública e os produtores das manifestações culturais locais, um fenômeno que marca a década de 1970 em diferentes países, em função, sobretudo, das diretrizes proclamadas por instituições como a Unesco no sentido de utilização da cultura para fomento à economia, sobretudo através da dinamização do chamado Turismo Cultural.

Durante os ensaios o grupo teria sido ‘descoberto’ por “*uma pessoa de Salvador*”, aparentemente influente nos meios artísticos da capital baiana, que teria lançado ao mestre o desafio: “*Se eu abrir um canal pra vocês fazerem uma apresentação desse samba no teatro Castro Alves, vocês vão?*”. Ao que o mestre teria respondido: “*Eu vou com muita honra porque eu trabalhei no teatro do chão até a pintura, até a estrutura. Então vai ficar na história do grupo eu tocar num lugar onde eu trabalhei muito tempo*”:

O pessoal adorou! Deu um bando de gente, era um domingo, dia 15 de maio de 1968. Era pra fazer uma apresentação só, a gente fez quatro. Não faltou nada a nós. A partir daí as portas se abriu e a gente começou a ser convidado. Toca aqui, toca ali... A gente já tocou no país inteiro. Não parou mais de tocar. (Santos, 2015, p.112)

As apresentações passaram a ocorrer mediante pagamento de cachês variáveis de grupo para grupo, prática que se tornou mais frequente após a organização dos sambadores em torno da Associação dos Sambadores e Sambadoras do Estado da Bahia [ASSEBA], criada no dia 17 de abril de 2005.

Em decorrência das apresentações artísticas, voltadas a um público maior, a performance do samba de roda adquire novas características. Em termos sonoros, dá-se a utilização de amplificação para os instrumentos de corda, o que, conforme constatado por Sandroni no Dossiê (2006), se generalizou: “Cavaquinhos, violões e violas em muitos casos foram dotados de captador embutido e conectados por um fio a caixas de som (...) O uso de microfones para as vozes também não é incomum” (p.47).

Com relação à indumentária, de acordo com o Dossiê (2006), antes da popularização artística do samba de roda os sambadores e sambadeiras vestiam roupas do cotidiano, as que usavam no dia-a-dia para trabalhar ou passear. Na entrevista, Dona Nicinha disse ter sido ideia dela a adoção do ‘traje de baiana’ pelas sambadeiras:

Minha filha, vou lhe contar, eu me visto de baiana não é porque eu quero, também não posso desfazer.... Eu não me lembro o ano, 1978 ou 1979 ... Eu fui chamada pra fazer um show na praça da Purificação com Maria Betânia, com Marrom, com Ana Carolina, Daniela Mercury e meu grupo que ia fazer a abertura. Botei a mão na cabeça: “Valei-me meu senhor Deus. Como é que eu vou fazer essa apresentação? [...] A gente não tinha pra vestir quanto mais pra se apresentar. Ô Nossa Senhora, minha mãe, me dá uma orientação”. E, falando como se tivesse, de fato, ouvido a santa: “Peça a roupa das mães de santo emprestada. Minha filha, cheguei pras minhas amigas mães de santo, todo mundo é minha amiga, pedi uma roupa completa. Entrou no palco todo mundo de branco. Cheguei no palco: Fiu! Fiu! Só foi alegria! Então eu não posso mudar minha vestimenta, posso, filha?” (Santos, 2015, p.121-2).

OS ESTUDOS CRÍTICOS DO PATRIMÔNIO E O TURISMO

Dentre as fontes de consulta que lancei mão para a escrita de minha tese destaco o papel fundamental de *O Samba de Roda na Gira do Patrimônio*, de Rívia Alencar (2010), e de *Políticas Patrimoniais de Salvaguarda: Conflitos e Estratégias no Reconhecimento do Samba de Roda do Recôncavo Baiano*, de Breno Trindade da Silva (2014). Rívia Alencar (2010) analisou o que chamou de ‘ritual de patrimonialização’, que teve início em 2004, quando o Samba de Roda foi reconhecido como patrimônio cultural do Brasil, até o ano de 2010, quando finalizou a sua tese. Silva (2014), por sua vez, buscou analisar a articulação dos sambadores frente ao reconhecimento do Samba de Roda como patrimônio cultural e a organização da Rede de Casas de Samba estabelecidas nas Regiões do Portal do Sertão, Recôncavo e Região Metropolitana de Salvador.

Ambos os trabalhos, sob meu ponto de vista, enquadram-se nos Estudos Críticos do Patrimônio [ECP], que têm questionado as políticas internacionais voltadas à promoção da diversidade cultural instituídas por organismos internacionais, a exemplo da Unesco, bem como os efeitos destas políticas sobre as práticas culturais em todo o mundo. O aporte teórico oferecido pelos ECP tem proporcionado ultrapassar a visão essencialista do patrimônio e seus efeitos através da consideração e análise de questões sociais, políticas e culturais em torno das práticas tradicionais de salvaguarda e preservação.

Valendo-se de teoria e metodologias próprias das Ciências Sociais, particularmente da Sociologia, dos Estudos Culturais, da Antropologia, da História e da Museologia, os ECP questionam a construção das narrativas históricas, analisam as relações de poder em torno da salvaguarda de bens culturais patrimoniais e como estas relações atuam sobre a constituição do patrimônio, impactando as diferentes comunidades direta e indiretamente envolvidas e sendo, igualmente, por elas impactado, incluindo as comunidades turísticas.

Ainda que os ECP se dediquem a diferentes temas – poder e representação, identidade e diversidade, participação comunitária, entre outros – buscarei focar, propondo suplantá-la, a frequente representação do Turismo ou do mercado turístico globalizado como uma ameaça contemporânea aos bens culturais. Sem negar as imensas contradições existentes entre as performances culturais e seus produtores e entre estes e o mercado turístico, buscarei destacar a condição de *sujeito* dos agentes responsáveis pelas performances culturais ou dos *performers*. Conforme apontado por Kirshenblatt-Gimblett (2004), considero problemático que os protocolos sobre o Patrimônio normalmente não deem conta de representar os produtores culturais como sujeitos conscientes, com capacidade de reflexão, articulação e *agência*. E que, ao invés disto, os produtores sejam entendidos como *objetos* de preservação cultural.

Se fala em criação coletiva e os executantes são chamados de “portadores” ou “transmissores” das tradições, termos que conotam um meio passivo, carente de vontade, intenção ou subjetividade (...) Não são apenas *portadores* e *transmissores* de cultura, mas os próprios agentes do patrimônio. Metáforas habituais como “biblioteca” ou “arquivo vivo” não afirmam o direito das pessoas pelo que fazem, mas o seu papel na manutenção da cultura (para os outros). (p.60)

Laurajane Smith (2021), uma das autoras centrais dos ECP, entende o patrimônio como um processo, uma performance em que é possível identificar valores culturais e sociais que dão sentido ao presente, às identidades e aos sentidos de lugar físico e social.

Patrimônio é um processo de negociação de sentidos e valores históricos e culturais que ocorrem no âmbito das decisões que tomamos para preservar ou não preservar determinados lugares ou objetos físicos e elementos intangíveis, assim como no âmbito das formas como estes objetos e elementos são então geridos, exibidos ou salvaguardados. (Smith, 2021, p.141)

Para a autora, o patrimônio também diz respeito à forma como visitantes ou o público se vincula ou se distingue dele, uma vez que este apenas se torna patrimônio ao ser usado, ao transformar-se em ferramenta cultural na negociação do significado que o passado tem no presente. É neste sentido que o patrimônio cultural deve ser entendido como uma *performance*, um processo de [re]construção cultural e social de valores e sentidos, uma negociação política subjetiva de identidade, lugar e memória.

Dentre os temas trabalhados pelos ECP, me interessa, aqui, problematizar o insistente ignorar do turismo enquanto atividade constitutiva do patrimônio e a forma como os responsáveis pelas performances culturais são vistos ou culpabilizados pela criação ou produção de valores econômicos em torno do patrimônio. Cara Aitchison (2001) analisa como, entre os Masai^{xi}, as mulheres mais velhas têm tomado a iniciativa de executar, para fins turísticos, danças tradicionalmente executadas apenas por mulheres jovens da aldeia. Este fato, segundo a autora, tem relação com a migração de muitas jovens das aldeias rurais para os centros urbanos em busca de emprego. Assim sendo, as que permanecem nas aldeias têm encontrado nas apresentações para turistas uma possibilidade de renda. Esta prática representa uma corrupção da história cultural Masai, questiona Aitchison? Uma mercantilização da identidade local? Ou reflete uma transformação da história em patrimônio, permitindo à comunidade ganhar dinheiro e viver com o apoio do turismo?

Para Aitchison, e eu concordo com a autora, será mais relevante perceber o jogo de forças – via de regra desigual – que se opera nas arenas culturais, e quais pessoas, grupos e/ou setores detém o controle sobre a narrativa, a representação cultural e a produção em espaços turísticos. A autora conclui o artigo afirmando que o subalterno pode falar [ao turista], mas sobre palcos onde o público e os atores estão diferentemente envolvidos e diferentemente empoderados para [re]encenar e/ou resistir às relações coloniais hegemônicas e de gênero.

O antropólogo argentino Néstor G. Canclini (1993) entende o patrimônio enquanto espaço de disputa econômica, política e simbólica, defendendo que a sua reformulação em termos de *capital cultural* tem a vantagem de não o apresentar como um conjunto de bens estáveis

neutros, com valores e sentidos fixos, senão como um processo social que, como o outro capital, se acumula, se renova, produz rendimentos que os diversos setores se apropriam de forma desigual. Se o patrimônio serve para unificar a nação, afirma o autor, as desigualdades em sua formação e apropriação exigem estudá-lo também como espaço de luta material e simbólica entre as classes, as etnias e os grupos.

Retomando o Samba como objeto de análise, de acordo com Rívia Alencar (2010) , o Dossiê do Samba de Roda produzido pela UNESCO deveria abordar alguns pontos, dentre os quais: “Avaliar e discutir os atuais “riscos de desaparecimento” do samba-de-roda, devido a fatores como o “desenvolvimento econômico ou tecnológico” (...) ao desenvolvimento do turismo; ao crescimento ou ao decréscimo do número das comunidades envolvidas etc.” (p.120). Percebe-se como, também a Unesco [ou principalmente], relaciona o desenvolvimento econômico ou tecnológico e o desenvolvimento do turismo com os riscos que podem conduzir ao desaparecimento do Samba de Roda.

A premissa de que seja o desenvolvimento econômico ou tecnológico que represente uma ameaça ao patrimônio parece controversa, uma vez que tanto as investigações feitas por mim quanto a farta bibliografia existente sobre o tema apontem o subdesenvolvimento como principal ameaça ao patrimônio, incluindo a pobreza enfrentada por muitos dos agentes responsáveis pela vida e existência do que o Iphan ou a Unesco declaram como patrimônio cultural imaterial. O próprio Dossiê de Salvaguarda do Samba afirma que o principal risco de desaparecimento do samba de roda está ligado às difíceis condições sociais e econômicas em que vivem seus praticantes.

Daí a importância proposta pelos ECP de que sejam abertas vias para o entendimento de como diferentes atores sociais, provenientes de diferentes classes e grupos interagem, colidem, se comprometem e constituem o patrimônio cultural. Dentre esses grupos, Smith (2014) chama a atenção para os “não-experts em patrimônio” (p.19), dentre eles os turistas, enfatizando que apesar do papel cultural e econômico desempenhado pelo turismo não ser bem entendido, as diversas formas como os turistas utilizam e se relacionam com o patrimônio são chaves para entender os porquês de o patrimônio cultural ser importante.

Por outro lado, Kurin (2004) denuncia a pouca atenção dada aos projetos nos quais agências governamentais ou organizações não governamentais colaboram estreitamente com a

comunidade cultural para contribuir com a perpetuação do patrimônio cultural imaterial, associando-o ao desenvolvimento econômico, à iniciativa empresarial cultural e à educação patrimonial. Segundo o autor, aos programas que envolvem museus de base comunitária, indústrias culturais de âmbito local e inclusive operações de turismo cultural controladas pelas comunidades pouca ou nenhuma atenção é dada por parte dos intelectuais e dos gestores públicos do patrimônio.

Destaco, neste sentido, a iniciativa de turismo comunitário protagonizada pela Rota da Liberdade^{xii}. Na época da pesquisa de campo visitei a comunidade quilombola do Kaonge, em Cachoeira. Na altura, a comunidade promovia diversos eventos e atividades voltadas à visita turística e à interação entre visitantes e moradores locais através da promoção e valorização da cultura quilombola.

O SAMBA DE RODA: ENTRE A PERFORMANCE PARA O TURISTA E O TURISTA PARA A PERFORMANCE

De forma semelhante às investigações feitas por mim no âmbito do mestrado em Antropologia e Etnografia^{xiii}, tendo o grupo São Gonçalo do Amarante do povoado Mussuca, Laranjeiras [Sergipe] como objeto de estudo, também os sambadores do Recôncavo experimentam a popularidade fruto da projeção dos sambadores e sambadeiras a um novo status, conferido, sobretudo, pelo reconhecimento do samba como patrimônio da humanidade.

Em *La danza de San Gonzalo de Amarante de la Mussuca* analisei duas das obras de Schechner – *Between Anthropology and Theater* (1985) e *Performance Theory* (1988) –, nas quais o autor explora a relação entre performance teatral e estudo antropológico. Na primeira obra, Schechner investiga como a performance pode ser usada como uma lente para compreender o comportamento humano e as práticas culturais enquanto na segunda o autor estende suas ideias para além do teatro para abranger uma ampla gama de atividades performativas na vida cotidiana.

A proposta teórico-metodológica de Schechner, sua noção de performance como um *continuum* que vai do 'rito' ao 'teatro' e vice-versa, as noções de 'eficácia' e 'entretenimento', as categorias 'transportation' e 'transformation' e os seis pontos focais na aproximação entre o teatro e a antropologia^{xiv} estão devidamente analisados em *La danza de San Gonzalo de Amarante de la Mussuca* (2010), como já citado. Para este artigo, no entanto, destacarei apenas dois dos seis

pontos focais na aproximação entre o teatro e a antropologia apontados pelo autor: a transformação da consciência e/ou do ser e as interações entre performers e espectadores.

Para entender tais interações, o autor estabelece a distinção entre o que denominou ‘públicos integrais’ e ‘públicos acidentais’. Enquanto os ‘integrais’ são definidos por um perfil de público que possui algum tipo de afinidade eletiva com o[s] performer[s] compartilham da mesma rede de relação social, os espectadores ‘acidentais’ dizem respeito a um tipo mediano de público que normalmente não possui qualquer tipo de afinidade eletiva com o performer. São pessoas motivadas pela busca de entretenimento e diversão. O que acontece, então, pergunta-nos o autor, quando a audiência, por diferentes razões, é modificada e os performers passam conviver e dividir a performance com espectadores acidentais?

A observação de brincantes do grupo São Gonçalo do Amarante, de um lado, e dos sambadores e sambadeiras do Recôncavo, de outro, evidencia os desgastes vivenciados pelos mesmos, seja em função da esperança e tentativa, via de regra frustradas, de receberem tratamento semelhante ao dispensado a artistas e músicos ‘famosos e prestigiados’ [com quem, muitas vezes, dividem os palcos durante os eventos culturais e turísticos], seja por entenderem que o contexto ritual oferece maiores ‘benefícios’, satisfação e prazer aos participantes. Em ambos os casos analisados, alguns dos mais experientes brincantes e sambadores informaram uma propensão a atender apenas as ‘demandas internas’ de apresentações. No caso do grupo São Gonçalo, as apresentações rituais voltadas aos pagamentos de promessa, que historicamente caracterizam a performance. No caso do samba de roda, as ‘apresentações de banco’ são entendidas como as rituais, que precisam ser mantidas.

Conforme observado por Breno Silva (2014), grupos da Quixabeira da Matinha e as comunidades associadas à Casa do Samba Dona Chica do Pandeiro, de Feira de Santana, retomavam as práticas antigas tentando fortalecer o chamado ‘samba de banco’. Para alguns dos sambadores entrevistados pelo autor “o samba praticado no palco (palanque) não traduz o significado do samba de roda” (2014, p. 110).

Michelle Anderson (1982), em texto em que se dedica ao estudo do vudu no Haiti – ritual que, à semelhança do candomblé brasileiro, cultua os orixás e desperta o interesse de turistas –, analisa os efeitos do interesse turístico pelo ritual religioso. Após percorrer e observar o vudu em diferentes partes do país, Anderson constatou como, em função do maior ou menor grau de

interação com o turismo, o vudu passou a ser apresentado de diferentes formas. A primeira, entendida por Anderson como ritual/social, era apresentada apenas para haitianos. A segunda, social/teatral, tinha um caráter mais comercial e se apresentava tanto para haitianos quanto para os turistas. A terceira forma, teatral/comercial, era apresentada apenas para turistas. Percebe-se, desta forma, a *agência* por parte dos produtores culturais ou performers e a complexidade com que diferentes grupos respondem aos desafios e oportunidades proporcionadas pela maior ou menor interação com o mercado global do turismo.

Para além de ‘ameaçar’ a continuidade ou a autenticidade do vudu, a autora acredita que as três formas tomadas juntas compõem um autêntico *vudu* e que as mudanças e a audiência cambiante são o que o mantêm vivo. O depoimento de Guda Moreno, coordenador da Asseba, colhido por Silva (2014), demonstra o receio de que a performance teatral/artística/turística do samba de roda, nos moldes do que hoje em dia se pratica fora das comunidades locais e contextos históricos de ocorrência, seja a única existente e a ser lembrada no futuro:

Nós que somos da casa de samba de roda de Feira de Santana, a gente deve sim tomar essa ideia de Cassiano como exemplo e a gente sim tá preparando e sempre tá fazendo um samba de roda como deve ser feito. Porque se não vai acontecer aquele fato inédito na coisa, pode ser que daqui a vinte e cinco anos não se ache um samba tocado como uma chula de banco, talvez. Se daqui vinte e cinco anos chegar alguém falando que vai ter um samba lá na casa de Açúcar, aí vão perguntar se já tem palco, caixa, microfone, só que aí o Açúcar queria um samba de banco. E aí a gente vai perder a essência da coisa como era. Hoje a gente senta aqui e faz, mas você já pensou daqui vinte anos? (Guda Moreno entrevistado por Silva, 2014, p.110-1)

Acredito que a intenção de retomar as apresentações e performances ‘antigas’, por sua vez, vão de encontro às demandas dos visitantes [ou parte destes], que intencionam viver, assistir e participar das celebrações locais ‘como se ele não estivesse ali’. Este é um dos pontos a ser retomado e melhor analisado em futuros trabalhos. Será que, de fato, o poder e relevância do corpo de crenças e rituais são encontrados em seu movimento, em sua abertura para o novo, conforme acredita Anderson?

Finalizo este trabalho com menos certezas que questões. Entre a abertura para o novo, que poderá ser, algum dia, pensado como tradicional e o reconhecimento de que pode haver mais mudança do que um gênero é capaz de absorver antes que deixe de ser ele mesmo, possivelmente estão os agentes culturais e as manifestações que propomo-nos investigar.

CONSIDERAÇÕES

Gostaria de finalizar este ensaio analisando a resposta que obtive de dona Nicinha ao perguntar-lhe se ela sentia diferença entre sambar no chão e sambar no palco: “*Eu gosto do chão, sou do chão. Sambo descalça pra energia do chão entrar nos meus pés. Mas se me contratam e me botam no palco, eu vou pro palco, né? Dar meu show*” (Santos, 2015, , p.122). Esta afirmação demonstra que dona Nicinha não tinha autonomia para fazer o que queria com vistas a atender às exigências do turismo? Demonstra que a transformação do samba em espetáculo desconhece ou ignora elementos que são caros aos agentes culturais produtores? Demonstra que a necessidade de atender a uma demanda maior e de turistas exige que adaptações sejam feitas à revelia dos organizadores e responsáveis pelos eventos? Demonstra que os agentes culturais produtores abrem mão de suas preferências pelo pagamento do cachê que vai ser pago? Demonstra que organizadores e responsáveis pelos eventos desconhecem o fato de que muitos dos visitantes e pessoas do público gostariam de assistir Nininha sambando no chão e de pés descalços, como afirma gostar?

Sem pretender esgotar a análise em torno do que considero ‘a sempre complexa relação entre o samba [ou qualquer outra manifestação cultural] e o turismo’, ciente de que cada caso é particular e único e, por isso mesmo, merece e deve ser analisado levando em consideração seu próprio contexto, assim como o de seus participantes, espero que as reflexões aqui apresentadas possam colaborar com as pesquisas de outras/os investigadora/es. Espero, ainda, que outros saberes e formas de entender acrescentem-se aos aqui apresentados, de modo a enriquecer as análises e elevar a discussão acerca do patrimônio e do turismo a patamares que favoreçam o desenvolvimento e sobretudo, promovam a dignidade, o bem-estar e a felicidade e de todas/os as/os envolvidas/os.

REFERÊNCIAS

- Aitchison, C. (2001). Theorizing other discourses of tourism, gender and culture: can the subaltern speak (in tourism)? *Tourist Studies*, 1(2), 133-147. [Link](#)
- Alencar, R. R. B. de (2010). *O samba de Roda na Gira do Patrimônio*. Tese, Doutorado em Antropologia, Universidade Estadual de Campinas, Brasil. [Link](#)
- Anderson, M. (1982). Authentic voodoo is synthetic. *The Drama Review*, 26(2), 89-110. [Link](#)

Dos Santos, G. N. (2024). O Samba de Roda do Recôncavo Baiano e o Turismo Cultural: reflexões e dissonâncias a partir dos Estudos Críticos do Patrimônio e da Antropologia da Performance. *Rosa dos Ventos - Turismo e Hospitalidade*, 16(2), 286-303. <http://dx.doi.org/10.18226/21789061.v16i2p286>

- Canclini, N. G. (1993). Los usos sociales del patrimonio cultural. *Cuadernos*, 16-33. [Link](#)
- Hall, S. (1990). Cultural Identity and Diaspora. In J. Rutherford (Ed.), *Identity: Community, Culture and Difference*. London: Lawrence&Wishart. <https://muse.jhu.edu/book/34784>
- Hall, S. (2001). Un-settling 'the heritage', re-imagining the post-nation in whose heritage?, *Third Text*, 13(49), 3-13. [Link](#)
- Instituto Brasileiro do Patrimônio Histórico Artístico Nacional - IPHAN. (2006). *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Brasília, DF: Iphan. [Link](#)
- Instituto Brasileiro do Patrimônio Histórico Artístico Nacional - IPHAN. (2006). Dossiê de Registro do Samba de Roda [Link](#)
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (1998). *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley: University of California Press.
- Kurin, R. (2004). Safeguarding immaterial cultural heritage in the 2003 Unesco Convention: A critical appraisal. *Museum International*, 56 (1-2). [Link](#)
- Lowenthal, D. (1998). *The Heritage Crusade and the Spoils of History*. Cambridge University Press.
- Macdonald, S. (1998). *The Politics of Display: Museums, science, culture*. Routledge
- Santos, G. N. dos. (2015). *Políticas Públicas para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial: O caso do samba de roda do Recôncavo Baiano (Brasil)*. Tese, Doutorado em Antropologia Social, Universidade de Barcelona, Espanha. [Link](#)
- Santos, G. N. dos. (2010). *La danza de San Gonzalo de Amarante de la Mussuca (Sergipe-Brasil): Los cambios en la promesa y las promesas de cambios*. Dissertação, Mestrado em Antropologia e Etnografia, Universidade de Barcelona, Espanha.
- Santos, G. N. dos. (2006). *Turismo e Cultura Popular: Danças e folguedos de Laranjeiras como atrativos diferenciais do turismo em Sergipe*. Dissertação, Mestrado em Cultura e Turismo, Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil. [Link](#)
- Schechner, R. (1985). *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press.
- Schechner, R. (1988). *Performance theory*. New York: Routledge.
- Silva, Breno Trindade da (2014). *Políticas Patrimoniais e Salvaguarda: conflitos e estratégias no reconhecimento do samba de roda do Recôncavo Baiano*. Dissertação, Mestrado em Antropologia, Universidade Federal da Bahia, Brasil. [Link](#)

Dos Santos, G. N. (2024). O Samba de Roda do Recôncavo Baiano e o Turismo Cultural: reflexões e dissonâncias a partir dos Estudos Críticos do Patrimônio e da Antropologia da Performance. *Rosa dos Ventos - Turismo e Hospitalidade*, 16(2), 286-303. <http://dx.doi.org/10.18226/21789061.v16i2p286>

Smith, L. (2021). Desafiando o discurso autorizado de patrimônio. *Caderno Virtual de Turismo*, 21(2), 140-154. [Link](#)

Smith, L. (2006). *The Uses of Heritage*. London, New York: Routledge.

Smith, L., & Waterton, E. (1985). *Heritage, Communities and Archaeology*. London: Duckworth.

NOTAS

ⁱ O samba de roda possui inúmeras variantes que foram abarcadas, no Dossiê do Samba de Roda, em dois tipos principais: o *samba chula* (cujo similar, na região de Cachoeira, chama-se *barravento*) e o *samba corrido*.

ⁱⁱ A região do Recôncavo reúne 33 municípios, totalizando 10.015 km², 1,7% da superfície da Bahia (Dossiê, 2006).

ⁱⁱⁱ Em cada cidade visitada, como nas próprias letras dos sambas, o mundo que coexiste com o da petroquímica é o de pescadores, marisqueiras e lavradores.

^{iv} No caso do samba de roda, diferentemente do samba “brasileiro”, os homens são chamados de sambadores e as mulheres de sambadeiras.

^v Refere-se ao conjunto de valores, crenças e comportamentos que caracterizam uma pessoa ou grupo e que influenciam suas ações e decisões. Refere-se, ainda, à cultura, tradições e identidade de uma sociedade ou organização.

^{vi} Maria Eunice Martins Luz, "Dona Nicinha do Samba", morreu no dia 17/02/2022, aos 72 anos de idade, em sua casa em Santo Amaro.

^{vii} Santo Amaro da Purificação é uma de cidades mais importantes do Recôncavo, tendo sido, junto de São Francisco do Conde, “o coração do Recôncavo açucareiro e o berço da sociedade dos engenhos”. (Schwartz, 1988, p. 90)

^{viii} Cidade de grande valor histórico e cultural. Embora menor que Santo Amaro, a cidade foi centro da produção tabagista baiana, funcionou como ligação comercial entre o sertão e Salvador através do rio Paraguaçu e desempenhou papel fundamental na independência da Bahia.

^{ix} Fábrica de charutos Suerdieck foi uma empresa de charutos e cigarrilhas instalada no Recôncavo baiano no final do século XIX, tornando-se a principal atividade econômica da região da época.

^x Dizem respeito a um tipo mediano de público que normalmente não possui qualquer tipo de afinidade eletiva com o *performer*, são pessoas motivadas simplesmente pela busca de entretenimento e diversão.

^{xi} Conhecido grupo étnico seminômade que vive no Quênia e no norte da Tanzânia.

^{xii} <https://diaspora.black/experiences/837/rota-da-liberdade>

^{xiii} La danza de San Gonzalo de Amarante de la Mussuca (Sergipe-Brasil): Los cambios en la promesa y las promesas de cambios. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Antropologia Cultural da Universidade de Barcelona, 2010.

^{xiv} Transformação da consciência e/ou do ser; Intensidade da performance; Interações entre *performers* e espectadores; Sequencia total da performance; Transmissão do conhecimento performativo e Avaliação das performances.

PROCESSO EDITORIAL

Recebido: 11 JUN 24

Aceito: 1 JUL 24