

## ATIVISMO MIDIÁTICO DE DONA DALVA: O SAMBA DE RODA NO RECÔNCAVO DA BAHIA COMO FENÔMENOS FOLKCOMUNICACIONAL E DE MEMÓRIA<sup>8</sup>

Guilherme Moreira FERNANDES<sup>9</sup>

Rafael Santana LOPES<sup>10</sup>

**Resumo:** Este artigo apresenta um estudo de caso por meio do samba de roda de D. Dalva, na região do Recôncavo da Bahia. O estudo de caso, através da metodologia estabelecida por Yin, também levou em consideração as proposições teóricas do ativismo midiático (Trigueiro) e da taxionomia da Folkcomunicação (Marques de Melo) com o objetivo de criar um protocolo metodológico. Como resultado, sugerimos uma proposta de análise a partir da taxonomia folkcomunicação.

**Palavras-Chave:** Samba de roda. Taxonomia da Folkcomunicação. Gêneros e formatos.

### 1 Introdução

Considerado patrimônio oral da humanidade pela Unesco, desde 2005, e inserido no livro de Registro das Formas de Expressão do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 2004, o samba de roda é uma das manifestações mais expressivas do estado da Bahia e, de forma mais acentuada, do Recôncavo.

No verbete do Samba de Roda expresso no site do IPHAN, pode-se ler:

É uma expressão musical, coreográfica, poética e festiva das mais importantes e significativas da cultura brasileira. Exerceu influência no samba carioca e, até hoje, é uma das referências do samba nacional [...] e é especialmente forte e mais conhecido na região do Recôncavo, a faixa de terra que se estende em torno da Baía de Todos os Santos. Em 2005, a Unesco reconheceu esse bem imaterial como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, o que motivou o Centro Cultural Cartola a analisar os variados estilos de samba no Rio de Janeiro, originários das reuniões musicais em casa de Tia Ciata, no Estácio, nas escolas de samba, blocos, morros, ruas e quintais. (IPHAN, s/d, on-line).

Por essa definição, podemos perceber que o samba de roda, além do aspecto musical, é também uma expressão coreográfica, poética e festiva. Desta forma, pensando na classificação de gêneros, formatos e tipos da Folkcomunicação proposta por José Marques de Melo (2008, p. 89-95),

<sup>8</sup> Trabalho apresentado no GT 01 Teorias da Folkcomunicação: Fundamentos e Metodologia da XX Conferência Brasileira de Folkcomunicação. Este paper foi originalmente apresentado à DTI 013 (Folkcomunicação) do XVI Congresso IBERCOM, ora revisto e atualizado.

<sup>9</sup> Professor adjunto do Centro de Artes, Humanidades e Letras e professor permanente do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Presidente da Rede de Estudos e Pesquisa em Folkcomunicação (Rede Folkcom). Doutor em Comunicação e Cultura pelo PPGCOM da UFRJ. E-mail: guilherme.fernandes@ufrb.edu.br.

<sup>10</sup> Mestre em Comunicação (UFRB). Especialista em Comunicação Organizacional com ênfase em Assessoria de Imprensa (Faculdade 2 de Junho). Bacharel em Comunicação Social/Jornalismo (UFRB). E-mail: raufis@gmail.com.



redefolkcom



tal expressão popular pode se enquadrar em múltiplas formas. No âmbito da Folkcomunicação oral, a que mobiliza o canal auditivo e os códigos verbal e musical, pode-se inicialmente ser associado ao formato “canto” no tipo “canto de trabalho”, embora nos pareça mais assertivo pensar o samba de roda enquanto tipo do formato “música”, com forte ligação com o formato “reza”. Quando mobilizamos o gênero da Folkcomunicação cinética, que envolve múltiplos canais e faz uso dos códigos gestual e plástico, o samba de roda também pode ser associado aos formatos: agremiação, celebração, distração, folguedo, festejo e dança – a depender do calendário festivo e religioso e dos diversos momentos possíveis de sua manifestação. De forma bastante específica, o samba de roda ainda pode ser percebido na Folkcomunicação visual (canal óptico/ códigos linguístico/pictórico) no formato “pictográfico”; e na Folkcomunicação icônica (canais óptico/tátil // códigos estético/funcional) nos formatos “devocional” e “decorativo”. Recorrendo novamente ao verbete do IPHAN, temos a seguinte informação:

Seus primeiros registros, com esse nome e com muitas características que ainda hoje o identificam, datam dos anos 1860. Atualmente, reúne as tradições culturais transmitidas por africanos escravizados e seus descendentes, que incluem o culto aos orixás e caboclos, o jogo da capoeira e a chamada comida de azeite. A herança negro-africana no samba de roda se mesclou de maneira singular a traços culturais trazidos pelos portugueses (principalmente viola e pandeiro) e à própria língua portuguesa nos elementos de suas formas poéticas. Pode ser realizado em associação com o calendário festivo – caso das festas da Boa Morte, em Cachoeira, em agosto, de São Cosme e Damião, em setembro, e de sambas ao final de rituais para caboclos em terreiros de candomblé. Mas ele pode também ser realizado em qualquer momento, como uma diversão coletiva, pelo prazer de sambar. (IPHAN, s/d, on-line).

Ademais, é importante salientar que o samba de roda não é uma manifestação una, ou seja, admite diversas formas de expressão e manifestação, o que incluiu diferenças entre os diversos tipos de grupos, por vezes com denominações próprias. Não se trata de fazer um estudo generalista sobre o samba de roda - nos interessa apresentar, de forma macro, o samba de roda e seus contornos. O estudo de caso é sustentado a partir dos diversos formatos que o samba de roda se insere na taxionomia da Folkcomunicação e tem como foco de observação o Grupo de Samba de Roda Suerdieck e sua matriarca Dona Dalva Damiana de Freitas.

Antes, vamos tecer breves considerações sobre o samba de roda e a região do Recôncavo da Bahia, em especial a cidade de Cachoeira, para podermos ter a dimensão dessa expressão popular com seus valores históricos e culturais.

## 2 Brasil, Bahia, Recôncavo, Cachoeira

A história, de matriz eurocêntrica, comumente dá a certidão de nascimento do Brasil para o célebre 22 de abril de 1500, quando Pedro Álvares de Cabral chegou à Ilha de Vera Cruz com



redefolkcom



desembarque em um território pertencente ao Estado da Bahia. Fundada por Tomé de Souza em 1549, a cidade de Salvador, capital da Bahia, foi uma das primeiras cidades planejadas do mundo com o intuito de abrigar a sede do Governo-Geral do Brasil pelo Império português. O motivo seria sua posição estratégica entre a Europa e a África. Posteriormente, virou rota marítima de parada obrigatória, o que se encerrou a partir da criação de canais artificiais (do Panamá e de Suez) e de outras formas de produção e circulação de açúcar, o que culminou no início da crise dos engenhos de cana-de-açúcar. A partir de 1763, a cidade de Salvador deixa de ser a capital do Brasil, sendo escolhida, por outros motivos, a cidade do Rio de Janeiro. A mudança na capital no período colonial, trouxe diversos problemas econômicos para a cidade de Salvador e também para a região conhecida como Recôncavo (o outro lado da baía de Todos os Santos), devido ao cultivo da cana e do tabaco. (PINTO, 2006; MATOS, 2018).

Esses foi um dos motivos do movimento popular conhecido como Conjuração Baiana (1798-1799), um dos maiores movimentos separatistas do período colonial. Ainda fruto desse movimento, a Independência da Bahia sob o governo Português, teve início na cidade de Cachoeira, no Recôncavo, em 1822, fato que depois culminou na Independência do Brasil e o início do período imperial. Mesmo sem a importância do período em que era a capital, as regiões de Salvador e até mesmo do Recôncavo tiveram importância e desenvolvimento, até que entre a segunda metade do século XIX (pouco antes da Proclamação da República) e meados do século XX, as regiões tiveram uma longa “involução econômica” conhecida como “enigma baiano”, até o governador Otávio Mangabeira e o reitor da Universidade da Bahia, Edgar Santos, conseguirem reverter o cenário a partir do forjado conceito de baianidade (PINTO, 2006; MATOS, 2018).

Com efeito da difusão política da baianidade, comumente o imaginário do que é a Bahia e o que é ser baiano se resumem a Salvador. A Bahia também é constantemente lembrada por ser o Estado com maior população negra/parda, além da vivência da religiosidade africana, com a prática do Candomblé. A musicalidade também é evocada, e aí chegamos ao batuque, o samba e o samba de roda.

### **3 “Herança” dos escravizados: Da batucada ao samba de roda**

Mesmo sem evidência empírica, temos a convicção que caso perguntássemos a um estrangeiro ou a algum brasileiro alheio o universo do samba, qual a raiz e configuração do samba? Teríamos como respeito o samba carioca, o mais difundido e propagando, sendo um dos elementos principais da brasilidade!

Caso o samba seja entendido como um gênero, ter-se-ia uma enormidade de formatos/tipos: samba carioca, samba paulista, samba baiano, samba de breque, samba de roda, sambafunk, pagosamba, etc. A busca sobre a gênese e configuração se mostra imprecisa, justamente pelos relatos privilegiarem uma visão eurocêntrica, como argumenta Katharina Döring (2016).

Ao contrário da “civilização” dos portugueses e da “selvageria” dos nativos, o corpo negro – escravizado – no Brasil, era visto de formas confusas pelos relatos dos estrangeiros que aqui vieram. A forjada “alegria genuína” atribuída ao negro pode ter uma gênese no comportamento do corpóreo. Marialva Barbosa (2016), assim descreve:

Aos olhos dos estrangeiros, porém, a ocupação desse espaço [fixação de território] resulta em movimentos confusos. Nas ruas, os gestos de uma comunicação que se faz muito além das palavras e se traduzem em movimentos corporais, se transformam em ação ruidosa. Os gritos, os movimentos, a ocupação da cidade, enfim, mostram não apenas a apropriação do espaço, mas um sentido específico de tempo que começa a se deixar ver em suas narrativas. Tempos permanentes de gritos e vozes, de pregões dos vendedores, das festas e da música, num mundo de práticas orais complexas. (BARBOSA, 2016, p. 40).

E continua...

Uma das referências mais constantes nas descrições dos viajantes é a presença da música no território de vida dos escravos. Utilizando-a como cântico de trabalho, como de oração, nos momentos de lazer, na cantilena da vida diária, em grupo ou individualmente, fazem dela o elemento mais constante de sua comunicação partilhada. Canções, danças, recitativos constituem o arsenal da cultura oral – que denominamos território da oralidade – como narrativa rítmica capaz de permitir o armazenamento de materiais na memória [...]. Os territórios da oralidade, através da linguagem falada e da música, passam a ser, quando reconhecem o lugar onde estão, empregados para o armazenamento de elementos memoráveis do mundo original, isto é, a África. (BARBOSA, 2016, p. 45).

Por fim,

Falar, portanto, dos territórios e das competências da oralidade é inserir na discussão as complexas encenações musicais desenvolvidas no espaço público, construindo corpos que falam. [...]. As encenações vocais acompanhadas pela expressão corporal. Muitas vezes qualificada como fala barulhenta, revelam a especificidade dos padrões orais produzidos pelos escravos [...]. As referências aos cantos e à música dos escravos parecem nos rastros do passado (sem como vestígios significantes) a todo momento [...]. Em todos, porém, o corpo duplica a palavra sonora, oferecida a múltiplos contatos, configurando uma fala completa: gestos que incitam outros a repeti-los, que significam e traduzem o mundo comum. [...]. Ao começar a cantar, está dada a senha para a situação da partilha, comunhão e participação. Primeiramente, os que são introduzidos no canto acompanham o refrão. Depois acrescentam instrumentos improvisados, batida das mãos cadenciadas e alternadas. Exibindo o corpo e fazendo dele instrumento de acompanhamento do canto, se oferecem ao contato. A duplicação de jogos de cena corporais, acrescenta-se a da palavra. Os gestos têm, nesse caso, uma função rítmica diretamente ligada à musicalidade, e não à linguagem. (BARBOSA, 2016, p. 56-58).

A partir desses elementos trazidos por Barbosa, podemos inferir que o corpo falado dos escravizados por meio da musicalidade deu origem a diversas terminologias que podem ser traduzidas pelo “samba” e pelo “batuque”, mesmo levando em consideração as diversas origens territoriais – e suas singularidades – dos escravizados.

Döring (2016, p. 29-67) dedicou um capítulo com o intuito de relatar historicamente as “narrativas do samba na Bahia”. Mesmo com o louvável trabalho de pesquisa, não foi possível o desenho e origens da musicalidade dos escravizados e as denominações de batuque e samba. Como já apontamos, os escravizados ao chegarem nos portos brasileiros, além de serem separados de suas famílias, eram propositalmente agrupados em múltiplas etnias, o que provocou uma falsa impressão que todos são detentores de uma mesma cultura. A utilização das múltiplas e variadas formas de musicalidade igualmente serviam para estabelecerem laços, inclusive os identitários. A mistura forçada de etnias gerou diversos e diferentes tipos musicais, em cada território (e grupo) uma nova forma emergia. No capítulo seguinte, a pesquisadora tenta conceituar o samba de roda:

O samba de roda é um termo genérico predominante em Salvador, no litoral e no Recôncavo baiano, enquanto na região do Agreste se fala mais em samba rural, e onde ainda representa um comportamento que celebra a roda como evento coletivo, fazendo parte dos diversos ciclos rurais permeado entre a labuta da roça e as festividades religiosas e brincantes. As denominações e estilos diferenciados do samba de roda se expressam no uso do timbre dos instrumentos, variações vocais, cênicas e coreográficas, como também nas diversas funções e situações nas quais o samba está inserido. [...]. Ao lado do candomblé e da capoeira, o samba de roda do Recôncavo representa a memória e presença sociocultural e estética das matrizes africanas na Bahia, formando os alicerces de uma identidade negra e baiana, menos conhecidos na sua (est)ética mais profunda, e nas múltiplas dimensões que vão além do visível, do belo, e da alegria do momento. O samba de roda é um estilo de vida, uma moção que vem do interior de cada pessoa e se realiza no coletivo e significa muito mais do que um simples divertimento, embora não se negue a assumir esta função. O samba de roda se manifesta na corporeidade, musicalidade, poesia, ludicidade, sensualidade, no diálogo e no sagrado da presença africana no Brasil. (DÖRING, 2016, p. 70-71, grifos nossos).

As palavras de Döring (2016) são importantes para a compreensão macro do samba de roda que assume diversas funções, por isso não podemos considerá-lo em um único gênero, formato e tipo folkcomunicacional, o que exige uma metodologia que possa dar conta dessa pluralidade. Quando a autora menciona que se trata de um “termo genérico” ela leva em consideração as múltiplas variações que o samba de roda possui a considerar o seu território. Embora a região do Recôncavo Baiano não seja tão grande em proporção ao território da Bahia (a região tem aproximadamente 6500 Km<sup>2</sup>, e conta com 19 municípios<sup>11</sup>), cada cidade possui

---

<sup>11</sup> Segundo a secretaria do Planejamento da Bahia (Seplan), a região do Recôncavo é composta por 19 municípios. Fazem parte Cabaceiras do Paraguaçu, Cachoeira, Castro Alves, Conceição do Almeida, Cruz das Almas, Dom Macedo Costa, Governador

um conjunto de características próprias. O samba de roda de Cachoeira/São Félix, não é o mesmo de Santo Amaro, que por sua vez se diferencia do praticado em Saubara e por aí vai.

De acordo com Francisca Marques (2008, p. 126) em Cachoeira, com exceção do distrito de Santiago do Iguape, existem duas categorias de samba: o corrido e o barravento. De acordo com a pesquisadora:

O samba de barravento é também chamado “samba pontuado”, “samba amarrado”, ou “samba de parada”. Ele tem andamento mais lento que o samba corrido [...]. Algumas pesquisas [...] sugerem que o barravento seja apenas uma variante do samba chula, foto que não agradou e gerou questionamento de alguns sambadores de Cachoeira que afirmam que a relação existe, mas que hoje são sambas diferentes. De fato, existem semelhanças na estrutura do verso, assim como na música, no canto e na coreografia. [...]. Para os sambadores o barravento é um samba privilegiado, refinado, e que precisa de conhecimento e habilidade para ser bem feito. O samba de barravento tem denominação também de samba antigório, samba das velhas, das mulheres do partido alto. (MARQUES, 2008, p. 126-128).

O samba corrido, é assim explicado por Döring:

Em Cachoeira, um samba de viola é um samba corrido, que, no entanto, tem a presença forte e marcante da viola, que é uma viola maior, chamada “negra inteira” ou “três-quarto” também de dez cordas aparelhadas, que faz uma linha de bordão grave, muito presente na harmonia do conjunto. Os cantos, além dos corridos ligeiros, muitas vezes são quadras pequenas ou maiores – nem chula, nem somente verso de uma linha no estilo “responsorial” – e contam pequenas historinhas melódicas, algumas vezes usando quadras conhecidas que podem ser cantadas em rodas, no reis, como na capoeira e nos sambas de caboclo (DÖRING, 2016, p. 73).

Bárbara Falcón (2012) também traz uma diferenciação entre o samba de barravento e o cantado:

No primeiro [barravento], ninguém samba enquanto se canta e quando termina a parte cantada, só samba uma pessoa por vez no meio da roda, apenas ao som de algumas palmas e dos instrumentos, com destaque para a viola. Na coreografia, o gesto mais típico é o chamado “miudinho”, feito sobretudo, da cintura para baixo, num quase deslizar para frente e para trás com os pés colados no chão, com movimentação correspondente dos quadris; No samba corrido, o canto é mais tipicamente responsorial, alternando-se rapidamente entre um ou dois solistas e a “resposta” dos participantes. A dança acontece ao mesmo tempo em que o canto e várias pessoas podem sambar de uma vez só. Um diferencial dos grupos de samba de roda de Cachoeira é o uso de tabuinhas ou “taubinhas” na padronização rítmica das sambadeiras. (FALCÓN, 2012, p. 71-72).

Um importante fato a se considerar sobre as especificidades do samba cachoeirano, como argumentam Döring (2016), Marques (2008) e Gomes (2017) é a relação com o trabalho nas mulheres negras nas fábricas de charuto e fumo:

Em Cachoeira e São Félix, o contexto do trabalho tem sido prioritariamente a produção de fumo e charutos, o que poderia ter influenciado num comportamento musical diferenciado, inclusive com a participação de muitas mulheres na fabricação dos charutos e na realização das rodas de samba. Outro fator que exerce uma influência sobre o samba é a predominância da religião afro-brasileira em Cachoeira e São Félix, cidades que alcançaram o status de “cult” entre turistas culturais, negros americanos e brasileiros, sobretudo pela festa da Irmandade da Boa Morte e os numerosos de candomblé, simbolizando uma espécie de “Meca” da religiosidade e cultura da diáspora africana no Brasil, o que não significa que não haja uma profunda devoção e conexão com as matrizes negras. (DÖRING, 2016, p. 73).

Os grupos de samba da cidade se apresentam durante todo o ano. Os principais destaques são: Festa de Iemanjá (um final de semana após o dia 02 de fevereiro); Aniversário de Cachoeira (13 de março); Festejos juninos (a partir da segunda quinzena de junho); Festa da Irmandade da Boa Morte (primeira quinzena de agosto); Dia de São Cosme e São Damião (27 de setembro); Festa Literária Internacional de Cachoeira - Flica (outubro/novembro); Festa de Nossa Senhora do Rosário, padroeira (7 de outubro); Festa da Nossa Senhora d’Ajuda (novembro).

#### **4 Caminhos da Pesquisa: revendo a taxionomia da Folkcomunicação**

Uma das grandes preocupações do professor Marques de Melo era a de realizar testes sobre os limites e alcances de sua taxionomia Folkcomunicação, um trabalho iniciado ainda na década de 1970, cuja última versão fora publicado no livro “Mídia e Cultura Popular”, de 2008.

A partir de um estudo de caso, conforme observa Robert Yin (2001), sobre o grupo Samba de Roda Suerdieck, iremos conectar o que encontramos com relação aos gêneros, formatos e tipos estabelecidos por Marques de Melo (2008), ao qual já listamos na introdução desse texto. A evidência do estudo de caso mobilizou duas técnicas de pesquisa: documentação e observação direta.

A técnica da documentação não se prendeu a uma análise documental, mas sim busca de registros, obtidos de forma aleatória, para subsidiar nossa discussão e entendimento do samba de roda. Já a observação direta, realizada de forma não proposital, consistiu na vivência na cidade de Cachoeira, onde um dos autores reside desde 2018 quando passou no concurso público e o outro, nativo do Recôncavo, tem residência desde 2010.

O estudo de caso será apresentado em duas partes. A primeira objetiva demarcar a figura de dona Dalva como ativista midiática e guardiã da memória. A segunda, derivada da primeira, consiste em pensar o samba de roda nos gêneros folkcomunicacionais estabelecidos por Marques de Melo.

## 5 O ativismo midiático de Dona Dalva Damiana de Freitas

Ativismo midiático na Folkcomunicação é uma concepção do professor Osvaldo Trigueiro (2008), responsável por atualizar a teoria de Luiz Beltrão, especialmente no âmbito da recepção na vertente culturalista. De acordo com o pesquisador:

São os ativistas midiáticos que operam com dispositivos de comunicação das redes de cooperação e solidariedade, entre grupos sociais de convivência próximos uns dos outros vinculados por laços de parentesco, vizinhanças, histórias de vida, como alternativa de sobrevivência individual e coletiva em regiões subdesenvolvidas da ruralidade nordestina. Esses agentes ativos se movimentam nas redes cruzadas de comunicação do local com o global, interconectados principalmente com o rádio e a televisão, os dois meios de comunicação de massa de maior presença nas pequenas cidades do interior do Nordeste. (TRIGUEIRO, 2008, p. 23).

Na sequência, o professor continua a definição:

O ativista midiático age motivado pelos seus interesses e do grupo social ao qual pertence na formatação das práticas simbólicas e materiais das culturas tradicionais e modernas. É um narrador da cotidianidade, guardião da memória e da identidade local, reconhecido como porta-voz do seu grupo e transita entre as práticas tradicionais e modernas, apropria-se das novas tecnologias da comunicação para fazer circular narrativas populares nas redes globais. (TRIGUEIRO, 2008, p. 48).

Antes de inferirmos considerações a respeito da conceituação de Trigueiro, iremos apresentar brevemente a figura de D. Dalva Damiana de Freitas – doutora *honoris causa* do samba de roda pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), em 2012, sendo a primeira mulher negra a ter este título no Brasil.

Filha de sapateiro/musicista e charuteira, Dona Dalva nasceu em 27 de setembro de 1927, dia de São Cosme e São Damião. Suas avós (tanto a materna quanto a paterna) faziam parte da Irmandade da Boa Morte, sendo fundadoras antigas. Fora criada pela avó, e logo começou a auxiliá-la na lavagem de roupas à margem do rio Caquende. Fruto de uma herança escravocrata, enquanto lavava roupas, entoava alguma canção, sendo este o primeiro contato musical da matriarca. Aos doze anos, seguindo o ofício da mãe, começou a trabalhar na fábrica de charutos Dannemann em São Félix (que ainda continua em atividades). Em 1958, separada e mãe de cinco filhos, começou a trabalhar na filial da fábrica Suerdieck em Cachoeira. Ainda neste ano, junto com outras funcionárias, começou as atividades do primeiro grupo de samba de roda da cidade, fundado em 1961 – grupo que herdou o nome da fábrica, dado que a mesma permitia um tempo de pausa, remunerado, para os ensaios. Sua aposentadoria aconteceu em 1974, embora tenha continuado a trabalhar como costureira. (GOMES, 2017; PAIXÃO; TAVARES, 2017).

Para a criação do grupo:

Reuniu elementos do seu cotidiano e os inseriu no seu grupo. Tocadores, mulheres vestidas tipicamente de baianas conforme se vestia sua avó paterna, composições de autoria própria e outras que aprenderam com a avó materna. Nas mãos das baianas, taubinhas de madeira que eram utilizadas na feitura dos charutos e passaram a acompanhar os músicos no ritmo do samba. No início, lembra D. Dalva: “Os instrumentos da gente eram as tábuas, que eram os batedores de charutos, o ‘caqueiro’, que era pra poder a gente fazer as coisas ali, tirando as cantigas. E eu... inventava minhas cantigas, né? Eu já não trabalhava mais, porque a minha vida era tirar samba, escrever samba, ficar batendo...” (PAIXÃO; TAVARES, 2017, p. 1645).

Em 2002 fundou a Casa do Samba D. Dalva, cuja sede própria aconteceu apenas em 2009. O sincretismo de D. Dalva é notório, tanto pela devoção de santas católicas, quanto pela prática do candomblé, além de ser integrante da Irmandade da Boa Morte<sup>12</sup>. No dia de seu aniversário, já é tradição na cidade a oferta do caruru<sup>13</sup> ao som de seu grupo. E o que leva D. Dalva a ser uma ativista midiática<sup>14</sup>?

Evidência 1 “dispositivos de comunicação das redes de cooperação e solidariedade”: O dispositivo comunicacional de D. Dalva se materializa na composição de suas próprias músicas, bem como no registro de CD/DVD. Apesar da divulgação via *mass media*, o predomínio maior é a *folk media* original, ou seja, a tradição oral e oralidade, o canto.

Evidência 2 “entre grupos sociais de convivência próximos uns dos outros vinculados por laços de parentesco, vizinhanças, histórias de vida, como alternativa de sobrevivência individual e coletiva em regiões subdesenvolvidas da ruralidade nordestina”: O grupo foi criado em uma fábrica de charuto em virtude da proximidade, referências culturais próximas e condições de trabalho. Dona Dalva se tornou a porta voz.

Evidência 3 “Esses agentes ativos se movimentam nas redes cruzadas de comunicação do local com o global, interconectados principalmente com o rádio e a televisão”: De fato, D. Dalva se comportou como agente ativa e porta voz do samba de ronda, sendo reconhecida internacionalmente. Todavia, não percebemos no processo de pesquisa uma forte interlocução com o rádio e a TV locais, nem no processo de frequência aos espaços e nem o de retroalimentação. O que não implica em utilização dessas e de outras mídias para a divulgação e circulação do trabalho. Em 2017, participou como atriz do longa “Café com canela”. Atualmente, é de responsabilidade de sua neta a produção do grupo e a intermediação com contatos externos. Na crise sanitária da pandemia do Covid-19, D. Dalva participou de diversas *lives* em sua conta no Instagram (@donadalvadosamba). Após 200 anos, a tradicional Festa da

<sup>12</sup> A Irmandade da Boa Morte é uma confraria religiosa afro-católica brasileira, integrada por mulheres negras e destaca-se pela resistência do povo negro na celebração de crenças ancestrais.

<sup>13</sup> Originalmente, o caruru brasileiro era um refogado de ervas que servia para acompanhar outro prato (carne ou peixe). A versão atual do caruru, no entanto, é mais africana do que indígena, sendo feita com quiabo, pimenta-malagueta, camarão seco e azeite de dendê. O “Caruru de São Cosme e São Damião” homenageia os santos gêmeos da igreja católica, os Ibêjis do candomblé e também as crianças.

<sup>14</sup> As informações sobre D. Dalva foram retiradas dos trabalhos: Marques (2008), Gomes (2017) e Paixão; Tavares (2017).

Boa Morte não ganhou as ruas de Cachoeira. Todavia, a partir de diversas parcerias, como a com a UFRB, foi realizada de forma remota.

Evidência 4 “O ativista midiático age motivado pelos seus interesses e do grupo social ao qual pertence na formatação das práticas simbólicas e materiais das culturas tradicionais e modernas”: A formação do coletivo, ou seja, do grupo Suerdieck, desde seu início na década de 1960 até hoje, sempre teve D. Dalva como agente fomentador. Inicialmente, ao negociar com o patrão o horário de ensaio do grupo, posteriormente na organização da agenda, depois a gravação de CDs, a criação da Casa do Samba, o Samba Mirim Flor do Dia e, por fim, o selo Samba de Roda D. Dalva. O que no início poderia ser apenas uma forma diversional (e devocional), hoje é a preservação e manutenção de uma tradição. É a cultura tradicional atravessando a cultura moderna – que é utilizada como fins de registro, documentação e divulgação.

Evidência 5 “É um narrador da cotidianidade, guardião da memória e da identidade local, reconhecido como porta-voz do seu grupo e transita entre as práticas tradicionais e modernas”: A outorga do título de doutora *honoris causa* pela UFRB foi concedida à D. Dalva justamente pelo fato de ela ser a narradora do cotidiano, a guardiã da memória e referência da identidade cachoeirana. As músicas da sambadeira retratam o cotidiano, o ofício na fábrica, suas lembranças dos tempos de criança, suas santas de devoção, suas referências. O narrar o cotidiano é ao mesmo tempo reforçar uma lembrança e preservar uma memória. O samba de roda associado ao sincretismo religioso (catolicismo e Candomblé) formam o DNA da cidade de Cachoeira, logo D. Dalva é uma exímia representante dessa identidade.

Evidência 6 “apropriar-se das novas tecnologias da comunicação para fazer circular narrativas populares nas redes globais”: Apesar de o grupo Suerdieck não estar alheio às novas tecnologias da Comunicação, não coube à D. Dalva esse ativismo, até mesmo por conta de sua idade, no entanto nunca deixou de ser a protagonista. Tal função no grupo cabe a sua neta Any Nascimento. Nesse ponto cabe ressaltar que não se trata apenas de domínios técnicos/tecnológico dos usos dos canais digitais, visto que, a partir do nosso exemplo, se trata mais de algo geracional (e de recriação) do que de uma liderança efetiva. Mas sim perceber que a liderança não está alheia e nem se recusa a utilizar a modernidade proporcionada pelas tecnologias da comunicação.

A partir dessas evidências (e da não evidência também) é possível considerar D. Dalva, como também o todo do grupo Suerdieck, como ativistas midiáticos. A identidade cultural da cidade de Cachoeira também perpassa por toda a história de vida da matriarca, como também da existência e resistência do grupo, que se mantém ativo na cena musical da cidade fazendo-

se presente nos principais eventos. O registro no IPHAN e na Unesco deve muito à garra de D. Dalva que mesmo no auge dos seus mais de 90 anos, ainda realiza as mesmas atividades de outrora. Embora a questão da relação da mídia com a políticas culturais<sup>15</sup> não seja listada por Trigueiro (2008) como um movimento dos ativistas midiáticos, reforçamos que essa característica é bastante presente nas ações de D. Dalva, inclusive com finalidade de existência e circulação do samba de roda.

## 6 O samba de roda como Folkcomunicação oral

A comunicação e a informação oral estão na gênese da Folkcomunicação. Ainda na tese de doutoramento, Beltrão (2014), na tentativa de construir uma história da Folkcomunicação no Brasil, retornou ao período pré-cabralino e foi até época de sua defesa, coletando evidências de outras possíveis formas de se comunicar que não seja por meios oficiais e/ou massmediático. Causa uma estranheza a ausência de referências sobre a comunicação dos escravizados<sup>16</sup> e de elementos da cultura negra de forma geral (com a música e a dança – lacuna essa não superada pela obra seguinte e de mais fôlego – “Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados”).

Especificamente para o gênero da folkcomunicação oral, Marques de Melo (2008, p. 91-92) elenca 40 tipos encontrados em dez formatos (canto/ música/ prosa/ verso/ colóquio/ rumor/ tagarelice/ zombaria/ passatempo/ reza). Dentre os 40 tipos, o “samba de roda” não é listado, embora no formato música conste: chula, lundu, moda de viola e samba de breque. Não há dúvidas de que o samba de roda seja mesmo uma música e que poderia ter sido listado por Marques de Melo como mais um tipo. O que queremos discutir – até mesmo para contribuir com a consolidação da taxionomia – é que a expressão “samba de roda” é além de uma música.

Neste mesmo gênero é possível considerar o samba de roda como “canto de trabalho”, tipo do formato canto. Longe de querermos debater os limites teóricos entre “canto” e “música”, sendo o primeiro anônimo/mítico e o segundo autoral/ remetido. A gênese do grupo Suerdieck foi no próprio ambiente de trabalho – a fábrica de charutos, além do fato de D. Dalva, ainda menina, cantar cantigas com sua avó enquanto lavavam roupas no rio.

---

<sup>15</sup> Dado ao atual cenário político, penso que a noção da mídia e das políticas culturais, nos estudos de Folkcomunicação, vão ganhar cada vez mais relevância nessa terceira década do século XXI. Esta articulação já está em evidência nos trabalhos de Cristina Schmidt e de Júnia Martins. Um bom ponto de partida para a discussão é a obra “Mídia e políticas culturais” organizada por Schmidt, Valente e Prados (2015).

<sup>16</sup> Desta forma, mesmo sem ter sido escrito com esse propósito, o livro de Barbosa (2016) trona-se uma importante referência para a Folkcomunicação por trazer as formas não convencionais de comunicação dos escravizados.

O preparo do caruru, seja no dia de São Cosme e São Damião ou durante a festa da Boa Morte, também é realizado ao som de cânticos. Marques (2008) em seu estudo sobre a Festa da Boa Morte, apresenta uma das vertentes do samba de roda, ao canto do trabalho. Para a autora,

Os cantos do trabalho estão ligados à motivação de determinada atividade regularizando e coordenando movimentos de forma que desfadiguem o trabalho realizado por quem os canta [...] Faigin [...] atribui à força do ritmo dos cantos de trabalho dos negros americanos também à quebra da monotonia do trabalho duro e repetitivo. Essas cantigas eram catadas à capela por um líder, ou o chefe do grupo que cantava um verso improvisado para ser respondido pelo coro sendo que o próprio som do trabalho executado atribui ritmo e andamento ao trabalho acústico. (MARQUES, 2008, p. 143).

As águas do rio Caquende e posteriormente os instrumentos de preparação de charuto davam ritmos aos cantos de D. Dalva. O grupo Suerdieck, mesmo com repertório próprio incluiu músicas de domínio popular no repertório. Todavia, o canto de trabalho enquanto tipo deve ser considerado apenas quando o canto é ecoado em espaço de trabalho. Fora o período de outrora, D. Dalva continua utilizando o canto como força laboral, especialmente no preparo de alguns alimentos. É nesse ponto, que além de música e canto de trabalho, o samba de roda também pode ser entendido como um tipo do formato “reza”.

Mesmo sem querer estabelecer hierarquias, o “canto de trabalho” pode ter sido o primeiro elemento a uni-las. Para além de um canto de trabalho, o sagrado também esteve sempre presente. A primeira aparição em público do grupo aconteceu em homenagens à Santa Nossa Senhora D’Ajuda e Santa Cecília. A Reza, entendida como comunicação transcendental, quanto mais foge da regência judaico-cristã, mais se aproxima do fenômeno folkcomunicacional. D. Dalva demonstrou que o samba de roda também é um tipo de reza.

Finalizando a folkcomunicação oral, o formato verso também ganha uma importância especial no barravento, o escolhida pelas Irmãs da Boa Morte, por vezes há uma aproximação entre a “cantoria” (tipo do formato estabelecido por Marques de Melo) e o samba de roda. Caso a preocupação maior seja o “verso”, há sim de considerar também o samba de roda como tipo. O samba de roda Suerdieck enquanto folkcomunicação oral, se faz presente como tipo dos formatos: canto, música, verso e reza.

## 7 O samba de roda como Folkcomunicação visual

O termo “Folkcomunicação visual” como gênero da folkcomunicação é recente. Já haviam sido estabelecidas a “folkcomunicação escrita” e “folkcomunicação musical”. Este termo ainda não dá conta do que deva ser observado ao tempo em que sobrepõe aos gêneros da folkcomunicação icônica e da folkcomunicação cinética. Afinal, entre os videntes, o que não é

visual? Pensando nos quatro formatos propostos por Marques de Melo (2008, p. 92-93) – escrito, impresso, mural, pictográfico – e nos trinta tipos elencados, admitimos que a terminologia melhor seria “folkcomunicação escrita e pictográfica”, acrescentando também o formato “virtual” para abarcar os memes e gifs que também devem ser analisados sob a ótica da folkcomunicação.

A demarcação entre os diversos grupos de samba é também um elemento pictográfico. Mesmo não estando convencido de algum tipo da taxionomia marquesmeliana, também deve ser colocado em observação – ainda mais por se tratar de um estudo de caso. A simbologia expressa de forma pictográfica na vestimenta denota uma série de significados que perpassam pela hierarquia e culto aos orixás. A roupa de “baiana” utilizada nas apresentações é por si só um elemento, antes de tudo, pictográfico que remete ao imaginário da baianidade. Acontece que o pictográfico quando faz sentido para alguém, é naturalmente icônico pois é necessário saber um referente, caso contrário perde o significado. Mesmo na ausência de referentes, os elementos pictográficos chamam a atenção sendo possível fazer distinções.

No caso do grupo de Samba Suerdieck ao vermos mulheres com vestidos bem rodados e outras sem a mesma pompa – com qualquer olhar exótico/primeiro – já estamos fazendo distinções e buscando categorias de similaridade. Nesse caso, é a hierarquia demonstrada na vestimenta e nos elementos pictográficos que as acompanham.

## **8 O samba de roda como Folkcomunicação icônica**

Estabelecer e interpretar ícones é um trabalho semiótico, ciência que tem muito a agregar para a Folkcomunicação e cuja valoração ainda não fora concretizada. Os sete formatos e os 29 tipos que o compõe nos ajuda a direcionar o olhar, seja no sentido presentativo ou cognitivo, ou os exercícios de primeridade, secundidade e terceridade. Marques de Melo (2008, p. 93) estabelece os seguintes formatos: devocional, diversional, decorativo, nutritivo, bélico, funerário, utilitário.

É o olhar que vai determinar o remetente. Embora haja os tipos estabelecidos por Marques, um mesmo tipo pode ser percebido de distintas formas. Algo devocional também pode ser nutritivo, já que estamos na Bahia: o acarajé é devocional ou nutritivo? Ambas as possibilidades podem ser plausíveis.

Ao pensarmos em D. Dalva, além de seu grupo de Samba, evocamos também sua participação na irmandade da Boa Morte. A expressão de sua persona pode estar presente em todos os formatos<sup>17</sup>.

Devocional. O traje, mais do que uma manutenção da tradição, representa e traz elementos de devoção. Diversos sambas são cantados em homenagens a santos e orixás. É reza, uma forma de comunicação. A festa da Boa Morte é um ato de devoção (e também de resistência).

Diversional. As diversas artes podem ser consideradas semi-lazer, ao tempo em que é o motivo de sustento, é também uma forma de diversão; a variação seria a própria função. A mesma relação pode ser feita na dimensão da devoção, que por vezes também pode ser entendido como diversão. O samba de roda sendo ecoado ou ouvido, independente do dia, é diversão.

Decorativo. As roupas de apresentação do grupo, bem como a das irmãs, carregam diversos detalhes que para além de sua função como adorno, servem para marcar devoção, hierarquia, terreiro, etc. O decorativo é além do enfeite.

Nutritivo. Não o samba de roda em si, mas uma expressão comunicacional decorrente: o caruru. Tanto no dia de São Cosme e São Damião, como também durante os festejos da Boa Morte, o caruru tem o seu significado religioso, de devoção e a missão de alimentar o povo.

Bélico. Forçando a barra, no intuito de ter um entendimento macro, estandartes e troféus (tipo elencados por Marques de Melo) se fazem constantes nas apresentações e na sede.

Funerário. A festa da Boa Morte pode ser entendida como uma síntese desse formato.

Utilitário. Neste âmbito incluímos tanto os elementos musicais (taubinha), como o próprio vestuário por si só.

Os formatos do gênero têm como função, mais do que de delinear tipos, estabelecer olhares em torno de um mesmo objeto.

## **9 O samba de roda como Folkcomunicação Cinética**

Da mesma forma em que pensamos o samba como música – folkcomunicação oral – não é possível não o pensar também como movimento. A comunicação dos escravizados desenhada por Barbosa (2016) ao mesmo tempo em que destacava o som, mostrava a presença de uma gestualidade típica. Corpo e som [negros] são o samba.

---

<sup>17</sup> Por falta de espaço, não conseguiremos demonstrar a riqueza das vestes da Boa Morte, para isso sugerimos a leitura de Cidreira (2015).

Marques de Melo (2008, p. 94-95) estabelece 92 tipos ligados a oito formatos, sendo eles: agremiação; celebração, distração, manifestação, folguedo, festejo, dança, rito de passagem. De forma geral, o termo samba aparece como: 1) tipo “escola de samba” no formato agremiação; 2) tipo “samba” no formato dança.

Assim como no tópico anterior, a macroparticipação de D. Dalva no samba e na identidade cachoeirana, faz com que o samba de roda também se manifeste em todos os oito formatos.

Ao passo que o samba de roda é uma dança, a formação do grupo caracteriza como agremiação. A utilização, como já referimos, é um ato de celebração, distração e manifestação. A festa da Boa Morte, onde a presença das sambadeiras é fundamental, é um festejo que pode ser visto enquanto folguedo. Por fim, à ocasião da morte de uma das irmãs, como narra Marques (2008), é realizado todo um rito que inclui a parte musical – o samba de roda. De acordo com a pesquisadora:

Logo que iniciam a procissão na descida do largo da Ajuda uma das irmãs inicia o canto solo e passa a ser acompanhada em coro pelas outras. Elas descem o largo Da Ajuda com sentido a rua Ana Nery. Algumas vezes o mesmo canto se alterna com momentos de silêncio. (MARQUES, 2008, p. 91).

Desta forma, por serem cinéticas, o estudo de caso ainda permite considerar que as manifestações de qualquer grupo nos permitem presenciar múltiplos formatos em torno de um mesmo fenômeno.

## 10 Considerações Finais

Como elemento conclusivo desse trabalho, verificou-se a fragilidade orgânica da classificação de gênero, formatos e tipos, referencial teórico utilizado enquanto estudo de caso. Inicialmente propomos que os tipos elencados por Marques de Melo (2008) sejam desconsiderados enquanto exemplos utilizados como manifestação do formato. Entendemos que as vivências populares são tão plurais e carregam consigo tantas outras coisas que seja impossível lista-las como tipo. Todavia, em um estudo de caso singular, que visa apenas delinear um tipo de manifestação, acreditamos que a delimitação do tipo, por parte do pesquisador, seja um importante ganho teórico para o objeto empírico.

A metodologia do estudo de caso de Yin (2001) indica um estudo bastante exploratório, não se perdendo a generalidades, mas sim nas particularidades. A partir disso, sugerimos que os gêneros folkcomunicacionais sejam trabalhados em uma perspectiva plural, agrupando todas as possibilidades e não focando em uma única especificidade.

Todavia, ainda nos parece insuficiente o uso dos quatro gêneros para pensar a noção do fenômeno folkcomunicação, haja vista que características como ativista midiático e marginalidade – conceitos fundamentais para a Folkcomunicação, ainda não se fazem presente na análise *per se*.

Como consideração final, pretendemos chegar a um protocolo metodológico que esse estudo inicial serviu como base. No que tange ao objeto empírico, o samba de roda é um fenômeno múltiplo e o ativismo midiático de D. Dalva pode ser entendido como síntese do processo. Afinal, a ação de ativismo midiático liderado por D. Dalva igualmente pode ser entendida como dispositivo narrativo para representar particularidades do tempo e da resistência enquanto charuteira, logo, em múltiplos atos memoráveis, na argumentação de Ricoeur (1997), além de construir narrativamente o seu próprio tempo e seu próprio passado, de onde emergem os acontecimentos recontados. (BARBOSA, 2007).

A consideração de D. Dalva enquanto ativista midiática, para além de toda a sua trajetória de vida e de seu legado cultural delineado a partir de sua relação com Cachoeira e com a Bahia, leva em conta também a utilização de recursos virtuais para manter vivos a cultura do samba de roda e o próprio ativismo midiático da matriarca do samba de roda cachoeirano, sobretudo no cenário pandêmico enfrentado pela população mundial desde março de 2020.

Desde o início da pandemia, D. Dalva vem participando de uma série de lives nas redes sociais levando adiante seus ensinamentos e a tradição do samba de roda por meio de diálogos com figuras públicas como a cantora e compositora Teresa Cristina – famosa por suas lives no *Instagram* embaladas por canções e bate-papos carregados de emoção e trocas afetivas que emergem como acalento em meio à pandemia de Covid-19.

Desse modo, é perceptível o protagonismo de D. Dalva nas redes sociais digitais que, independentemente do suporte de sua neta ou de quaisquer pessoas, evidencia sua predisposição a participar desses espaços de sociabilidade e intercâmbio cultural. Suas inserções demarcam o papel do samba de roda e de seus representantes como D. Dalva na contemporaneidade que se veem desafiados a utilizar outros recursos para ampliar o alcance de suas narrativas.

## REFERÊNCIAS

BARBOSA, Marialva. **Escravos e o mundo da comunicação**: oralidade, leitura e escrita no século XIX. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.

BARBOSA, Marialva. **Percursos do olhar**: comunicação, narrativa e memória. Niterói: UFF, 2007



redefolkcom



BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação**: um estudo dos agentes e dos meios populares de informação de fatos e expressão de ideias. 2ª ed. Porto Alegre: Edipucrs, 2014.

BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação**: a comunicação dos marginalizados. São Paulo: Cortez, 1980.

CIDREIRA, Renata P. **As vestes da Boa Morte**. Cruz das Almas: UFRB, 2015.

DÔRING, Katharina. **Cantador de chula**: o samba antigo do Recôncavo Baiano. Salvador: Pinaúma, 2016.

FALCÓN, Bárbara. **O reggae de Cachoeira**: produção musical em um porto do Atlântico. Salvador: Pinaúma, 2012.

GOMES, Francimária R. **Trânsitos musicais e comunicação popular**: experiências de protagonismos de mulheres negras em Cachoeira, BA. 2017. 159f. Dissertação (Mestrado em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismos – Programa de Pós-graduação em Estudos Interdisciplinares em Mulheres, Gênero e Feminismos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

IPHAN. Samba de roda do Recôncavo Baiano. s/d. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/56>. Acesso em 29 out 2019.

MARQUES DE MELO, José. **Mídia e cultura popular**. São Paulo: Paulus, 2008.

MARQUES, Francisca H. **Festa da Boa Morte e Glória**: ritual, música e performance. 2008. 318f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MATOS, Daniela A. **Salvador e suas comemorações**: memória e identidade em narrativas oficiais. Cruz das Almas: UFRB, 2018.

PAIXÃO, Hamilton; TARVARES, Márcia. Memórias Musicais: releitura da trajetória de D. Dalva Damiana ao compasso do Samba de Roda Suerdieck no Recôncavo Baiano.

**Africanas.com**: revista eletrônica do NGEALC/Uneb, nº 8, jan-dez 2017. Disponível em: [http://www.africaniasc.uneb.br/pdfs/n\\_8\\_2017/hamiltom\\_artigo\\_348-1329-1-PB.pdf](http://www.africaniasc.uneb.br/pdfs/n_8_2017/hamiltom_artigo_348-1329-1-PB.pdf). Acesso em 29 out 2019.

PINTO, Roque. **Turismo e identidade**: a gestão da baianidade e a produção de tradições. Caxias do Sul: Educs, 2006.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tomo III. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1997.

SCHMIDT, Cristina; VALENTE, Heloisa; PRADOS, Rosália (orgs.). **Mídias e políticas culturais**. São Paulo: Ícone, 2015.

TRIGUEIRO, Osvaldo. **Folkcomunicação e ativismo midiático**. João Pessoa: UFPB, 2008.

YIN, Robert. **Estudo de caso**: planejamento e métodos. 2ª ed. Trad. Daniel Grassi. Porto Alegre: Bookman, 2001.