

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA
CENTRO DE ARTES HUMANIDADES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUEOLOGIA E PATRIMÔNIO
CULTURAL**

BRISA DE SOUZA BARROS

CANTOS DO MANGUE:
IDENTIDADE E PATRIMÔNIO CULTURAL DAS MARISQUEIRAS E SAMBADEIRAS
DE ACUPE SANTO AMARO, BA

**CACHOEIRA - BAHIA
2025**

BRISA DE SOUZA BARROS

CANTOS DO MANGUE:

**IDENTIDADE E PATRIMÔNIO CULTURAL DAS MARISQUEIRAS E
SAMBADEIRAS DE ACUPE SANTO AMARO, BA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arqueologia e Patrimônio Cultural do Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, como requisito obrigatório para a obtenção do Título de Mestre em Arqueologia e Patrimônio Cultural.

Concentração: Patrimônio Cultural

Linha: Patrimônio Cultural e identidades

Orientadora: Profa. Dra. Thaís
Fernanda Salves de Brito

Coorientadora: Profa. Dra. Jurema
Machado de Andrade Souza

CACHOEIRA - BAHIA

2025

B277c Barros, Brisa de Souza.

Cantos do mangue: identidade e patrimônio cultural das marisqueiras e sambadeiras de Acupe Santo Amaro, Ba. / Brisa de Souza Barros. Cachoeira, BA, 2025.

130f.:il.: color.

Orientadora: Profa. Dra. Thais Fernanda Salves de Brito.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Centro de Artes Humanidades e Letras, Programa de Pós-graduação em Arqueologia e Patrimônio Cultural, 2025.

1. Patrimônio cultural. 2. Identidade social. 3. Samba de roda. I. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Centro de Artes, Humanidades e Letras. II. Título.

CDD: 394.3

Ficha elaborada pela Biblioteca do CAHL - UFRB

Responsável pela Elaboração – Liliam Góes Lima (Bibliotecária – CRB-5/ 1905) (Os dados para catalogação foram enviados pelo usuário via formulário eletrônico)

BRISA DE SOUZA BARROS

CANTOS DO MANGUE: IDENTIDADE E PATRIMÔNIO CULTURAL DAS MARISQUEIRAS E SAMBADEIRAS DE ACUPE SANTO AMARO, BA

Texto do mestrado, realizado sob a orientação da Prof^a. Thais Fernanda Salves de Brito, apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Arqueologia e Patrimônio Cultural (PPGap), do Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL), da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), como requisito para obtenção do título de Mestre em Arqueologia e Patrimônio Cultural, na concentração: Patrimônio, linha: Patrimônio e Identidades. Cachoeira, 23 de maio de 2024.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Documento assinado digitalmente
 **THAIS FERNANDA SALVES DE BRITO**
Data: 11/06/2025 14:45:16-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

FOLHA DE APROVAÇÃO

PROF.^a DR.^a THAIS FERNANDA SALVES DE BRITO (ORIENTADORA)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA

Documento assinado digitalmente
 **ANA CLAUDIA GOMES DE SOUZA**
Data: 15/06/2025 19:25:51-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

PROF.^a DR.^a ANA CLÁUDIA GOMES DE SOUZA (MEMBRO INTERNO)
UNIVERSIDADE DA INTEGRAÇÃO INTERNACIONAL DA LUSOFANIA AFRO-BRASILEIRA

Documento assinado digitalmente
 **ANA CARNEIRO CERQUEIRA**
Data: 15/06/2025 16:18:34-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

PROF.^a DR.^a ANA CARNEIRO CERQUEIRA (MEMBRO EXTERNO)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL DA BAHIA

*À minha mãe, meu local primeiro de
afeto e acolhimento.*

*À minha tia Flavinha, que agora me
vê de longe finalizar mais essa
jornada.*

*Às mestras sambadeiras,
marisqueiras e à toda mulher que
segue resistindo e fazendo cultura
nesse país.*

AGRADECIMENTOS

Assim como em tudo na minha vida, todos os meus primeiros e maiores agradecimentos serão sempre voltados à minha mãe, Benedita. Sem ela, nada seria possível, nem tão bonito de conseguir, porque é dela que vem minha força. É com ela que celebro as minhas maiores conquistas; tudo de bom que eu já fiz — e que ainda irei fazer — emerge carregando uma parte dela.

Aos meus pais, José Dario (*in memoriam*) e Roberto. Aos meus tios, Jorge e Flavinha (*in memoriam*). À minha família — Marcus, Marcell, Mainara, Ritinha, Marina, Duda, Davi e Jorge, a minha dose diária de serotonina e que veio me ensinar sobre o amor desmedido.

À minha trupe de tias que, desde sempre, foram família e rede de apoio para minha mãe e para mim. Um agradecimento especial à minha Dinda e tia Ilza, que, nos momentos mais difíceis dessa jornada, seguraram minha mão e me ajudaram a seguir de pé e caminhando.

À Nara e Lua, amigas que foram colo e acolhimento em momentos em que achei que não daria conta de seguir sozinha. Ao Willian, o irmão que a vida me fez encontrar e reconhecer. À Laura, minha eterna Patin, a professora que se tornou amiga e família, que segurou a barra desse mestrado junto comigo, me fez rir nos momentos de maior angústia e incentivou meus esforços até o último segundo.

Às professoras Thais Brito e Jurema Machado, pela caminhada, orientação, parceria e apoio. À professora Suzane Pêpe, peço carinho. Ao Seu Nini, figura ímpar que essa pesquisa me presenteou. Ao Monilson e a todos aqueles do grupo Nego Fugido que abriram suas portas e tão gentilmente me receberam e acolheram, eu agradeço especialmente, porque sem eles e sua ajuda esta pesquisa não teria sido possível.

Às mulheres que tão gentilmente me receberam e me contaram um pouco da sua história, permitindo assim que esta pesquisa se tornasse real. Aos Orixás e a toda a espiritualidade, que a cada instante cuidam do meu caminho e do meu Orí. A todos e a cada um que, de alguma forma, cruzou meu caminho

nesse processo e me ajudou na construção de uma pesquisa em que acredito, que me motiva e me comove sempre.

A cultura salva e continuará salvando o mundo. A todos vocês, o meu carinho, gratidão e afeto eternos.

*Eu faço o meu samba com a lama do sangue que
jorrou do banzo na beira do mangue”*

Gustavo Caribé; J. Velloso; Mirella Medeiros

RESUMO

Com o foco voltado às marisqueiras e sambadeiras de Acupe, esta pesquisa se debruçou sobre o samba de roda do Recôncavo Baiano, a partir da perspectiva do patrimônio cultural. Durante o processo investigativo, busquei compreender como interseções de gênero, raça e performance se relacionam, bem como de que forma essas mulheres constroem e definem sua identidade e territorialidade por meio de sua arte e ofício. Para tanto, utilizei como metodologia de pesquisa a etnografia, aliada à fotografia como recurso imagético. A pesquisa buscou mostrar que o samba de roda produzido em Acupe transcende sua dimensão artística e funciona também como espaço de articulação social e política para as marisqueiras e sambadeiras. Trata-se de um fator aglutinador de sociabilidades, permeando as mais diversas esferas da vida cotidiana dos moradores do distrito. Além disso, a pesquisa evidencia como questões de gênero e raça atravessam essas práticas culturais, destacando o papel preponderante exercido pelas mulheres na cultura, na economia e no âmbito social como um todo desse território. O trabalho contribui para o campo dos estudos de patrimônio cultural ao enfatizar a importância das práticas femininas na preservação do samba de roda e ao propor reflexões sobre as interações entre identidade, território e cultura no Recôncavo Baiano.

Palavras-chave: Patrimônio Cultural; Samba de roda; Mariscagem; Identidade; Recôncavo Baiano.

ABSTRACT

Focusing on the *marisqueiras* (women shellfish gatherers) and *sambadeiras* (female samba performers) of Acupe, this research delved into the *samba de roda* of the Recôncavo Baiano from the perspective of cultural heritage. Throughout the investigative process, I sought to understand how intersections of gender, race, and performance are interrelated, as well as how these women construct and define their identity and sense of territoriality through their art and craft. To this end, I employed ethnography as the research methodology, combined with photography as a visual resource. The study aimed to demonstrate that the *samba de roda* produced in Acupe transcends its artistic dimension and also functions as a space for social and political articulation for the *marisqueiras* and *sambadeiras*. It serves as a unifying factor of social bonds, permeating various spheres of daily life among the district's residents. Furthermore, the research highlights how issues of gender and race permeate these cultural practices, emphasizing the prominent role played by women in the cultural, economic, and broader social dynamics of this territory. This work contributes to the field of cultural heritage studies by emphasizing the importance of women's practices in preserving the *samba de roda* and by proposing reflections on the interactions between identity, territory, and culture in the Recôncavo Baiano.

Keywords: Cultural Heritage; Samba de Roda; Shellfish Gathering; Identity; Recôncavo Baiano.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Mapa da localização geográfica do distrito de Acupe.....	33
Figura 2 - Mapa Território de Identidade do Recôncavo.....	45

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Foto 1 - Sede do Nego Fugido - Acupe/BA	21
Foto 2 - Quadros expostos na sede do Nego Fugido - Acupe/BA.....	23
Foto 3 - Acervo de fotos expostas na sede do Nego Fugido.....	24
Foto 4 - Marisqueira tratando peixe na porta de casa - Acupe/Ba.....	30
Foto 5 - Brincante do Nego Fugido.....	35
Foto 6 - Detalhe da saia de bananeira dos brincantes.....	36
Foto 7 - Brincante do Nego Fugido encenando um capitão do mato.....	37
Foto 8 - Brincante da Careta de Acupe nas ruas Santo Amaro.....	39
Foto 9 - Brincante da Careta de Acupe nas ruas Santo Amaro.....	40
Foto 10 - Pescador chegando ao porto de Acupe	42
Foto 11 - Bacia de siri catado.....	44
Foto 12 -Bacia de dendê.....	47
Foto 13 - Pescador consertando rede de pesca na frente de casa.....	51
Foto 14 - Rede de pesca em frente a uma casa de pescador.....	52
Foto 15 - Marisqueira tratando peixe na porta de casa, rua do porto.....	55
Foto 16 - Garça pousada em canoa no porto de Acupe.....	62
Foto 17 - Dona Renilda catando siri na sala de casa.....	63
Foto 18 - Balde de guaiamum.....	65
Foto 19 - Balaio de peixe secando em frente à casa.....	67
Foto 20 - Pescador exhibe arraias.....	72
Foto 21 - Roda de samba.....	74
Foto 22 - Irmãs da Boa Morte de Cachoeira.....	79
Foto 23 - Tocadores em apresentação no palco.....	81
Foto 24 - Sambadeira em performance no palco.....	84
Foto 25 - Mestre Aurelino de Maracangalha em performance com viola machete durante evento acadêmico da UFRB em Santo Amaro.....	86
Foto 26 - Mestre Aurelino de Maracangalha tocando viola machete.....	87
Foto 27 - Dona Nice e Dona Santa numa roda de samba em Acupe.....	90
Foto 28 - Mulher em roda de samba em Acupe.....	91
Foto 29 - Dupla de sambadeiras em roda de samba.....	93
Foto 30 - Dupla de sambadeiras em roda de samba 2.....	93

Foto 31 - Taubinhas sendo tocadas num samba de roda.....	95
Foto 32 - Atabaque.....	96
Foto 33 - Dupla de tocadores.....	96
Foto 34- Detalhes da roupa de uma sambadeira	98
Foto 35- Detalhes dos fios de conta de uma sambadeira	101
Foto 36- Dona Nice extraindo o azeite de dendê durante ensaio do Nego fugido	103
Foto 37 - Panela de azeite de dendê	104
Foto 38 - Vó e neta sambadeiras.....	108
Foto 39 - Duas gerações de pescadores.....	111
Foto 40 - Pescador saindo do porto.....	115

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BTS - Baía de Todos os Santos

PPGAP - Programa de Pós Graduação em Antropologia e Patrimônio Cultural

BA - BAHIA

INCRA - Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária

RLA - Refinaria Landulpho Alves

IBAMA - Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis

MPA - Ministério da Pesca e Aquicultura

PNPCT - Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais

DOU - Diário Oficial da União

RGP - Registro Geral da Pesca

CNPJ - Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

UNESCO - Organização das Nações Unidas Para a Educação, a Ciência e a Cultural

UFRB - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

UNEB - Universidade Estadual da Bahia

UNILAB - Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira

SUMÁRIO

Introdução	16
CAPÍTULO 1- SONS DO MAR, HISTÓRIAS DO POVO: FORMAÇÃO SOCIAL E CULTURAL DE ACUPE.....	31
1.1 A formação do território de Acupe: do passado colonial ao presente.....	32
1.2 Uma encruzilhada festiva.....	41
CAPÍTULO 2: MARISCAR TAMBÉM É ARTE: HISTÓRIA, EXPERIÊNCIA E O PAPEL DAS MULHERES DE ACUPE NO PATRIMÔNIO CULTURAL	50
2.1 “Dentro do mar tem rio, dentro de mim tem o que?”	62
2.2 - Um jardim de saberes, um santuário de tradições: o mangue como berço	68
CAPÍTULO 3- O SAMBA QUE RODA, A VIDA QUE DANÇA: UMA INTRODUÇÃO AO SAMBA DE RODA	74
3.1 - UMA VIAGEM AO PASSADO, UM ENCONTRO COM A ORIGEM DO SAMBA DE RODA	76
3.2 - UM TEATRO DE TRADIÇÕES NO PALCO: O SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO BAIANO	81
3.2.1 - O SAMBA CHULA	84
3.2.2 - O SAMBA CORRIDO	91
3.3 - O SOM DA RODA: INSTRUMENTOS E RITMOS	94
3.4 - AS MULHERES NO CENTRO DA RODA	97
3.5 - ENTRE O TRABALHO E A FESTA: A TRANSFORMAÇÃO DOS CANTOS DE TRABALHO EM SAMBA DE RODA	109
CONCLUSÃO	1166
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA	118

Introdução

*Dona da casa, eu cheguei agora
Foi agora que eu cheguei
Cheguei agora
Com Deus e nossa senhora, oi*
Roberto Mendes; Jorge Portugal

A região do Recôncavo da Bahia é, ainda hoje, local de significativa relevância história e cultural no contexto brasileiro e vivenciou seu apogeu econômico ainda durante o período colonial, através do comércio do fumo e, principalmente, da produção de cana de açúcar. O Recôncavo corresponde a uma área de aproximadamente 10.400 km², está situado ao redor da Baía de Todos os Santos (BTS) e abrange um total de 19 municípios, dentre eles a cidade de Santo Amaro, onde está localizado o distrito de Acupe, local onde está pesquisa foi desenvolvida.

Autores como Walter Fraga Filho (2006) e Esterzilda Bernstein de Azevedo (2009) narram, em seus textos, a respeito do papel crucial que a região desempenhou na formação econômica e sociocultural do Brasil, apresentando o Recôncavo não apenas como um centro de produção de riqueza no período colonial, mas também como espaço de intensa interação entre populações de diferentes origens, resultando em dinâmicas sociais que, ao longo do tempo, foram marcadas pela resistência e adaptação cultural.

A formação do Recôncavo Baiano está intrinsecamente ligada à colonização portuguesa e ao desenvolvimento da economia baseada, em sua grande maioria, na monocultura da cana-de-açúcar, cujo apogeu aconteceu entre os séculos XVII e XVIII. A fertilidade das terras ao redor da Baía de Todos-os-Santos fez da região um dos principais polos de produção açucareira do Brasil Colônia que, para seu desenvolvimento, utilizou fortemente a mão de obra escravizada traficada do Continente Africano, predominantemente de regiões da Costa da Mina e Angola, transformando o Recôncavo num centro dinâmico de intercâmbio cultural e resistência afro-brasileira. A economia deste território durante o período colonial se articulou em torno do engenho de açúcar, uma unidade de produção que combinava atividades agrícolas e industriais.

Os engenhos da região não eram apenas espaços de produção econômica, mas eram também o epicentro de relações sociais e de poder profundamente hierárquicas e racializadas, cujo controle estava nas mãos dos senhores de engenho. Os negros que lá viviam encontravam-se na base desta pirâmide social, precedidos pelos trabalhadores livres e seus agregados.

Não são poucos os relatos documentados que dão conta de ressaltar que, mesmo sob condições de extrema opressão e violência, os escravizados desenvolveram formas de resistência, como fugas, formação de quilombos e manutenção de suas práticas culturais. Culturalmente, a região é reconhecida como um dos berços da cultura baiana e afro-brasileira. Por todo Recôncavo emergem exemplos diversos de manifestações culturais como o samba de roda, a capoeira e diversas outras celebrações ligadas à religiosidade africana. Através de tais práticas conseguimos perceber a forte presença e influência dos povos africanos e seus descendentes que, ao longo dos muitos séculos, transformaram o Recôncavo em um espaço de recriação e ressignificação cultural, influenciando diretamente numa construção identitária.

Foi, em grande parte, ancorada e justificada nesta diversidade que esta pesquisa se debruçou sobre um grupo específico de mulheres: marisqueiras e sambadeiras em uma comunidade quilombola situado no Recôncavo da Bahia, no distrito de Acupe.

Motivada por (I) uma necessidade íntima de entender como se tangenciam as relações de gênero, raça e performance¹ social quando se encontram diante de uma expressão da cultura: o samba de roda e, (II) a partir da perspectiva teórico-metodológica dos estudos do Patrimônio Cultural, eu me senti, também, motivada a buscar entender o meu papel dentro de um território do qual faço parte. Passei, então, a considerar, em um primeiro momento, algumas questões a respeito dos aspectos e elementos concernentes à construção da identidade destas mulheres. Após o ingresso no PPGAP (Programa de Pós Graduação em Arqueologia e Patrimônio Cultural) e de meus interesses terem se voltado para o patrimônio cultural,

¹ O termo “performance” aparecerá ao longo de todo o texto e estará ancorado no conceito cunhado por Victor Turner e será melhor explicado e definido no capítulo 3, quando falarei sobre o corpo que samba o samba de roda.

tenho construído novas questões sobre essas mesmas mulheres.

Quando comecei a me aproximar deste tema, ainda na graduação², minha pesquisa esteve voltada às questões de gênero, os temas raciais e algumas reflexões sobre a performance social. Desde então, a relação entre performance e identidade se tornou presente em meus interesses acadêmicos. Para dar conta das minhas intenções acadêmicas, no meu trabalho de conclusão de curso, aliei pesquisa etnográfica à produção fotográfica afim de investigar as experiências de quatro mulheres negras da região do Recôncavo da Bahia, abordando as intersecções entre raça, gênero e classe. Naquela experiência, busquei explorar como essas mulheres vivenciam e resistem às violências do racismo e do sexismo, destacando suas narrativas de vida e a construção de identidades insurgentes em um contexto sociocultural desafiador.

Entretanto, estes meus interesses ganharam novos contornos quando passei a pesquisar o patrimônio cultura e a partir dessa nova perspectiva, mudaram-se as perguntas: “O que estas mulheres estão produzindo tanto na esfera do trabalho, quanto na esfera da arte? Qual a identidade/identificação social que elas estão reivindicando para si? Como esta identidade ajuda a falar do território que ocupam e vice-versa? Em que medida ou de que forma o samba de roda e a mariscagem falam a respeito de suas vidas e de seu cotidiano?

Com isso, tenho observado, a partir da pesquisa de campo realizada entre o final de 2023 e o início de 2024, que o exercício da vida cotidiana e do trabalho, assim como as experiências sociais e artísticas que se cruzam no samba de roda de Acupe, aliados à vida coletiva e criativa que essas mulheres constroem, estão em estreita relação com seus territórios — seja na terra, seja no mar.

Outro dado importante para esta investigação é entender como que as noções sobre o patrimônio cultural se tornaram um vetor de acesso aos direitos culturais de identidade e de participação na vida cultural da comunidade de marisqueiras e sambadeiras com compõe esta pesquisa.

² Em 2022, eu me graduei no curso Tecnólogo em Política e Gestão no Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Na ocasião, realizei o TCC intitulado: *Eu, corpo preto, resisto*: Trajetórias e corporalidades femininas no recôncavo baiano, sob a orientação da Profa. Mariana Balen Fernandes.

A minha hipótese é de que a identidade, o “modo de vida” e a atuação das mulheres acupenses representam a memória e o patrimônio imaterial da comunidade a que pertencem. E mais, de que este processo se estrutura a partir da importância da tradição oral e da transmissão dos saberes por uma perspectiva geracional.

Esta pesquisa teve como objetivo principal analisar o ofício da mariscagem, aliado à prática do samba de roda das mulheres de Acupe. Nesta relação intrínseca entre trabalho e arte, percorri suas histórias, o contexto social a que pertencem e como constroem as suas identidades de mulher, marisqueira, sambadeira e quilombola.

É importante ter em consideração que, as manifestações culturais e os festejos populares que emergem não somente em Acupe, mas também no Recôncavo Baiano e na região da Baía de Todos os Santos (BTS) como um todo, apresentam um caráter que transcende o seu aspecto festivo e carrega consigo uma sociabilidade coletiva responsável por compor a construção de um patrimônio cultural e religioso (Tavares *et al.*, 2019).

Do mesmo modo, vale ressaltar a importância da elaboração de dados que discorram a respeito não apenas da natureza e da relevância das manifestações irrompidas neste território, mas que também dialogue a respeito da vida de seus brincantes³ e dos agentes responsáveis pela prática, perpetuação e transmissão do saber-fazer referente às seculares manifestações ancestrais de Acupe.

Como bem afirmado por Marcus Silveira (2015) em seu artigo, ao tratarmos das práticas patrimoniais no Brasil, é preciso separarmos o objeto em questão em duas categorias distintas, ainda que ambas tangenciem-se entre si. Primeiro temos o patrimônio enquanto objeto de estudo e depois, o temos enquanto campo de trabalho e, tal fragmentação, se dá em virtude das diferentes condutas adotadas em relação ao patrimônio cultural do país, bem como os caminhos que, ao longo dos anos, a questão patrimonial percorreu no Brasil.

Não é novidade que narrativas presentes em comunidades

³ O conceito do termo *brincante*, utilizado ao longo deste trabalho, é o proposto por Lewinsohn (2008), que o define como o ‘(...) próprio modo de se expressar das pessoas que pertencem a esse universo [da cultura popular], por se auto denominarem brincantes e utilizarem expressões [por exemplo] como “vamos brincar de Cavalo Marinho”’ (Lewinsohn, 2008, p. 26)

historicamente ligadas à grupos não hegemônicos têm suas tradições e aprendizados de saberes e práticas socioculturais, transmitidos por entre gerações através, principalmente, da oralidade e do exercício prático no dia-a-dia.

Alicerçada nessa percepção e nesse entendimento, a presente pesquisa desenvolveu-se por meio da observação participante, aliada à produção fotográfica, analisando tanto o ofício da mariscagem quanto a arte do samba de roda sob a perspectiva do patrimônio.

Utilizando o conceito de ‘fato social total’, cunhado por Marcel Mauss (2003), busco compreender os fenômenos sociais em sua multidimensionalidade, abrangendo aspectos econômicos, morais, estéticos, religiosos e mitológicos. Aplicado ao contexto de Acupe, esse conceito contribuiu para analisar de que maneira as atividades das mulheres marisqueiras e o samba de roda por elas produzido se entrelaçam e se relacionam com as diferentes esferas de suas vidas em comunidade. Além disso, adoto o conceito de identidade, proposto por Stuart Hall (2003; 2015), para entender como essas práticas culturais colaboram para a construção de identidades individuais e coletivas.

Como metodologia, a pesquisa foi desenvolvida utilizando a observação participante durante atividades de mariscagem e dos eventos de samba de roda promovidos pelo distrito de Acupe. Além disso, foram feitas entrevistas semiestruturadas entre os meses de março de 2023 e outubro de 2024 junto às mulheres identificadas, bem como o registro fotográfico de atividades e eventos.

Durante o período que estive realizando a pesquisa, visitas periódicas foram feitas ao distrito para que pudesse estar em contato direto com as mulheres que foram as minhas interlocutoras. A grande maioria dos encontros aconteceram, *a priori*, na sede do Nego Fugido onde, por intermédio de Monilson Pinto, importante articulador e agente cultural de Acupe, eu poderia conversar essas mulheres. O acesso à sede do grupo me permitiu dedicar tempo para conhecer um pouco das vidas destas mulheres e de suas trajetórias tanto no ofício da mariscagem, quanto no samba de roda. Foi a partir daquele espaço que passei a estabelecer laços de confiança para que elas viessem, posteriormente, me permitir adentrar suas casas, no seus

espaços de trabalho e compartilhar seus momentos de lazer.

O lugar escolhido para os brincantes se concentrarem antes de tomar as ruas é a sede do Nego Fugido. Este espaço abriga o acervo da manifestação, ao mesmo tempo que serve como espaço de preparação para que os atores da brincadeira possam se vestir e se maquiar. A sede é também uma espécie de museu, que abriga e expõe, em suas paredes, um rico memorial, composto por registros das apresentações, um breve histórico de seu surgimento e fotografias de alguns de seus membros durante os espetáculos.

Um ponto importante sobre o local, que vale ser ressaltado, também é o fato de sua construção ter sido feita de maneira coletiva, com seus participantes não só arcando com os custos dos materiais, mas também fornecendo a mão de obra necessária ao levantamento da casa, num terreno cedido ao Nego Fugido por um dos seus membros, sem que houvesse nenhuma intervenção ou auxílio de verba pública.



Fotos 1: Sede do Nego Fugido - Acupe/BA. Fonte: Brisa Barros maio/2024.

Este espaço funciona como uma espécie de ponto central da comunidade. Ali, ocorrem reuniões e chamamentos públicos, não só para decidir sobre assuntos relativos à manifestação, mas também relacionadas às mais diversas pautas que dizem respeito ao dia a dia da comunidade. A sede também abriga oficinas educativas que acontecem durante todo o ano, é onde também as crianças do distrito são acolhidas, participam de projetos sociais, ensaiam para as apresentações do mês de julho e têm aulas práticas e teóricas sobre o próprio Nego Fugido e a história cultural do distrito. Este é o lugar que me acolheu e que me apresentou à comunidade.



Fotos 2: Quadros expostos na sede do Nego Fugido - Acupe/BA. Fonte: Brisa Barros maio/2024.



Fotos 3: Acervo de fotos expostas na sede do Nego Fugido - Acupe/BA. Fonte: Brisa Barros maio/2024.

O objeto de pesquisa desta dissertação tem como eixo central as mulheres quilombolas de Acupe, cujo ofício é a mariscagem e, que, ao mesmo tempo, estão envolvidas na prática do samba de roda. Durante o desenvolvimento desta pesquisa, investiguei a possível existência de um ponto convergente entre a mariscagem e o samba de roda.

Para fins didáticos, aqui, o ofício de mariscar e a arte do samba de roda são reconhecidos e tratados como expressão da cultura popular, amplamente presentes nas comunidades do Recôncavo da Bahia (a exemplo dos municípios de Santo Amaro, Cachoeira e São Francisco do Conde), e que, na realidade vivida Acupe e que me foi exposta, podem ser entendidas enquanto ferramenta de construção identitária dessas mulheres que os retroalimentam.

Falar sobre a relação mariscagem x samba de roda, é abordar sobretudo, práticas, conhecimentos, habilidades e saberes ancestrais que carregam consigo significados sócio-culturais. Este amplo espectro do saber-fazer, cunhado ao longo da existência destas mulheres, está intimamente ligado aos elos de identidade ao qual a comunidade se estabelece.

Historicamente, a prática do samba de roda nasce fruto da produção coletiva, incluindo a composição de ritmo, letras e canções. Congrega-se, ainda, elementos da música, dança, poesia e performance. Ademais, envolve um conhecimento a respeito dos instrumentos, que vai desde o saber tocar, até a confecção dos mesmos e, embora hoje os mais comumente utilizados sejam o pandeiro e o prato, há também o uso de violas, violões, pequenos pedaços de tábuas de madeira, popularmente chamados de “taubinha”, entre tantos outros. Portanto, apenas pela escuta atenta, sensível e presente, seremos capazes de compreender as peculiaridades implicadas à arte e à dimensão que a ambos representam na vida dos sujeitos envolvidos (Santos, 2011).

A institucionalização das práticas culturais no Brasil começa a traçar seus contornos por volta das décadas de 1920 e 1930, quando política e cultura passam a ser articuladas e inseridas na discussão sobre a construção de uma ideia de identidade nacional. Esse debate foi encabeçado pela elite intelectual brasileira, que, à época, encontrava-se imersa nos ideais modernistas e era amparada por algumas esferas de poder de instituições da

cultura nacional, tanto no âmbito regional quanto no nacional (NOGUEIRA, 2005).

A noção que se tem hoje acerca do que chamamos de patrimônio histórico e artístico surge a partir da criação dos Estados, dentro do contexto da modernidade, que, por meio de instrumentos jurídicos, delimita quais bens e espaços são dotados de valor simbólico e representativo e, portanto, merecem ou, a depender do caso, necessitam de proteção, a fim de assegurar sua existência e continuidade, de modo que gerações futuras possam acessá-los. Contudo, essa atuação estatal, de cunho preservacionista, frente aos bens culturais (móveis e imóveis), ‘se propõe a atuar, basicamente, no nível simbólico, tendo como objetivo reforçar uma identidade coletiva, a educação e a formação de cidadãos’ (FONSECA, 2009, p. 21).

Um dos grandes desafios ou problemas (como alguns estudiosos mais radicais do assunto podem classificar) é o fato desta seleção de “bens representantes” da identidade nacional ter sido conduzida historicamente por uma parcela de atores intelectuais cujo caráter tradicional e elitista, privilegiou a cultura brasileira espelhando-a em modelos ocidentalizados, caracteristicamente branco, eurocêntrico e de cunho erudito e que pouco dialoga com a realidade social vivida num país altamente miscigenado, construído às custas de invasão e violência contra seus povos originários e àqueles que aqui trouxeram através do tráfico e escravidão. (Fonseca, 2009).

Os primeiros passos a respeito do patrimônio cultural brasileiro começaram a ser traçados na década de 1930, mais especificamente no ano de 1937, com a publicação do Decreto Lei 25/37, onde foi instituída a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o SPHAN, com base no *anteprojeto* escrito por Mário de Andrade no ano anterior, a pedido de Gustavo Capanema, então ministro da Educação e Saúde Pública (Nogueira, 2005).

O órgão surge num contexto de conjuntura política vanguardista, em que se buscava a construção simbólica de nação e para tal feito, ancorava-se a ideia em pilastras erguidas sobre os patrimônios culturais brasileiros, que segundo a visão progressista de Mário de Andrade, deveria englobar não apenas os conjuntos de bens materiais e imateriais já anuídos, mas também

os bens arqueológicos, a arte ameríndia e a cultura popular. (Nogueira, 2014).

Enquanto ainda era SPHAN (mais tarde, em 1970, o órgão passa a ser Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN) e sobre a direção de Rodrigo Mello Franco de Andrade, a política preservacionista dos bens culturais empreendeu esforços voltados, unicamente, aos chamados bens de “pedra e cal”, ou seja, os conjuntos arquitetônicos que abrigavam em si um passado histórico e que, de alguma forma, estavam ligados à cultura colonizadora, em detrimento dos bens e memórias relacionados à toda e qualquer outra etnia que estivesse presente no Brasil (Nogueira, 2005).

O Decreto-Lei que instituiria a criação do SPAHN, definiu em seu texto que:

Art. 1º - Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto de bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.

Parágrafo 1º - Os bens a que se refere o presente artigo só serão considerados parte integrante do patrimônio histórico e artístico nacional, depois de inscritos separada ou agrupadamente num dos quatro Livros do Tombo de que trata o Art. 4 desta lei.

Parágrafo 2º - Equiparam-se aos bens a que se refere o presente artigo e são também sujeitos a tombamentos os monumentos naturais, bem como os sítios e paisagens que importe conservar e proteger pela feição notável com que tenham sido dotados pela natureza ou agenciados pela indústria humana.

Ainda que o país e suas instituições estivessem imbuídos do desejo de construir uma identidade nacional única, sólida e capaz de fomentar o sentimento de pertencimento entre os brasileiros, as ideias e propostas de Mário de Andrade, em seu caráter modernista, assumindo uma postura de vanguarda frente os conceitos e elementos que deveriam compor o arcabouço dos bens patrimoniais brasileiros, não foram implementados à época e uma noção mais abrangente do que seriam os bens culturais passíveis de patrimonialização e reconhecimento só passou a contemplar aquilo que de fato Mário de Andrade propôs na década de 1930, em meados do ano 2000, através do Decreto 3551, de 4 de agosto.

Através da promulgação do decreto citado, instituiu-se o registro de bens culturais de natureza imaterial e estes passaram a ser tratados como

constitutivos do patrimônio cultural brasileiro. Além disso, houve também a criação do “Programa Nacional do Patrimônio Imaterial”, cujo objetivo principal, era o de “implementar política de inventário, registro e salvaguarda desses bens” (IPHAN, 2000).

A partir dos anos 2000, com o Decreto 3551 promulgado, bens e manifestações da cultura popular passaram a ser reconhecidos como constituintes do patrimônio cultural nacional. O primeiro bem imaterial que recebeu o reconhecimento pelo IPHAN foi o Ofício das Panelas de Goiabeiras, no estado do Espírito Santo, inscrito no **Livro dos Saberes** em 2002, seguido da Arte Kusiwa (sistema de pintura corporal e representação gráfica dos povos Wajãpi) que no mesmo ano foi inscrito no **Livro de Registro das Formas de Expressão**, o Círio de Nossa Senhora de Nazaré, inscrito em 2004 no **Livro das Celebrações** e em 30 de setembro de 2004, o **Livro de Registro das Formas de Expressão** voltou a receber a inscrição de um bem cultural imaterial, dessa vez sendo escolhido o Samba de Roda do Recôncavo Baiano.

O Dossiê nº 4 do IPHAN, caracteriza o samba de roda do Recôncavo Baiano como sendo

uma manifestação musical, coreográfica, poética e festiva, presente em todo o estado da Bahia, mas muito particularmente na região do Recôncavo. Em sua definição mínima constitui-se da reunião, que pode ser fixada no calendário ou não, de grupo de pessoas para *performance* de um repertório musical e coreográfico. (IPHAN, 2006, p. 24).

O Samba de Roda do Recôncavo Baiano foi a primeira manifestação da cultura popular brasileira a ser reconhecida como Obra Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO), em 2005 e mais recentemente, em 2020, foi reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial do Estado da Bahia. A proposta de registro da manifestação junto ao IPHAN partiu de iniciativa conjunta de três associações de caráter cultural do Estado da Bahia, a Associação Cultural do Samba de Roda Dalva Damiana de Freitas, A Associação de Pesquisa em Cultura Popular e Música Tradicional do Recôncavo e a Associação Cultural Filhos de Nagô. (Carmo, 2009).

Inicialmente, a proposta do então Ministro da Cultura, Gilberto Gil, era de que, o bem que representaria o Brasil na candidatura à *III Declaração de Obras Primas do Patrimônio Imaterial da Humanidade* seria o samba brasileiro, mais especificamente, o samba carioca porém, de acordo com as especificações impostas pela UNESCO, necessitava-se que houvesse um recorte geográfico mais limitante e que o bem concorrente estivesse sob risco de ser extinto, dois fatores que impossibilitavam a candidatura do samba enquanto objeto genérico ou mesmo do samba carioca que, sendo um dos cartões de visita do Brasil não enfrentava um risco iminente de desaparecimento.

Segundo a Unesco, os bens que fossem pleitear uma candidatura à *Declaração de Obras Primas do Patrimônio Imaterial da Humanidade* deveriam:

- Demonstrar seu valor excepcional como obras primas do gênio criador humano;
- Dar provas suficientes de sua ligação na tradição cultural ou na história cultural da comunidade interessada;
- Ser um meio de afirmação da identidade cultural das comunidades culturais interessadas;
- Distinguir-se por sua excelência na aplicação dos conhecimentos e as técnicas empregadas;
- Afirmar seu valor de testemunho único de tradições culturais vivas;
- Estar em perigo de deteriorar-se ou desaparecer (UNESCO, 2008)

Tais condicionantes acabaram por fazer com que os esforços empreendidos fossem direcionados ao Samba de Roda do Recôncavo Baiano. (Carmo, 2009).

Durante o andamento da pesquisa e na posterior análise dos dados coletados junto às interlocutoras, busquei sobretudo, entender melhor a realidade que permeia a vida dessas mulheres. Isso significou me aproximar dos atravessamentos que o ofício de marisqueira percorre, que eu não havia dimensionado no início desta investigação. Para isso, fui observar a rotina, aproximando-me dos elementos e das características que derivam dessa prática que são acompanhadas de queixas recorrentes, a exemplo dos problemas de saúde, decorrentes do exercício diário do trabalho em condições muitas vezes insalubres; o baixo retorno financeiro que a atividade dá a quem a pratica; uma escassez cada vez maior dos mariscos, e a conseqüente necessidade de ir cada vez mais longe na hora da coleta; além das longas jornadas de trabalho e o recorrente acúmulo de funções.

Ademais, proponho avaliar suas estratégias de resistência e de superação, tentando me aproximar de qual forma essas mulheres constroem seu futuro, dentro de um complexo contexto sociocultural, além das implicações e impactos decorrentes da patrimonialização do seu bem cultural, o samba de roda.



Foto 4: Marisqueira tratando peixe na porta de casa - Acupe/Ba. Fonte: Brisa Barros abril/2024.

CAPÍTULO 1 - SONS DO MAR, HISTÓRIAS DO POVO: FORMAÇÃO SOCIAL E CULTURAL DE ACUPE.

*Pedra pisada de preto
Luso bantu sudanesa
Precipício de beleza
Reconvexa alegria
Ímã de toda utopia
Rima de toda riqueza
Tudo isso com certeza só se vê
Só se vê na Bahia*

Jorge Portugal; Roberto Mendes

A região da Baía de Todos os Santos (BTS), encontra-se localizada do lado leste do estado da Bahia, abrange cerca de 1200 km², distribuídos entre 14 municípios⁴ e compreende, em seu território, duas outras baías menores, as Baías do Iguape e de Aratu. Durante o período de colonização, foi considerada uma região com relevante importância geopolítica, não apenas por sua notável extensão territorial, mas principalmente por sua posição estratégica, tendo servido, inclusive, como ponto crucial à navegação e ao comércio, especialmente durante o período colonial, quando Salvador foi estabelecida como a primeira capital do Brasil (Caroso, *et al.*, 2011).

Durante os muitos anos de economia açucareira no Brasil, a região da BTS abrigou os maiores engenhos da Bahia, chegando a acomodar cerca de 90% de todos os engenhos de cana-de-açúcar do estado, com os municípios de Cachoeira, São Francisco e Santo Amaro sendo seus maiores produtores. Contudo, apesar de grande parte das suas extensões de terras cultiváveis terem servido à plantação de cana-de-açúcar, a região do Recôncavo diversificou seu plantio com a inserção de outros itens agrários, como o fumo, a mandioca, o feijão e o milho, insumos que auxiliavam no abastecimento da capital e de outros centros urbanos do estado (Fraga Filho, 2006, p.31).

A economia açucareira e escravagista no Brasil vivenciou seu

⁴ Os municípios que compõem a região da Baía de Todos os Santos são: Salvador (incluindo as ilhas: Maré, Frades e Bom Jesus dos Passos), Itaparica, Vera Cruz, Jaguaripe, Salinas da Margarida, Maragogipe, São Félix, Cachoeira, Saubara, Santo Amaro, São Francisco do Conde, Madre de Deus, Candeias e Simões Filho Tavares, *et al.* 2019).

apogeu principalmente durante o século XVI. Isso ocorreu mais precisamente a partir do ano de 1530, perdurando até as décadas finais do século XVIII, aproximadamente no final de 1870, quando o Ciclo do Açúcar passou a entrar em declínio, em decorrência da crise financeira que assolou os engenhos, muito por conta da queda nos preços do açúcar devido à alta concorrência que o açúcar de beterraba impôs ao tradicional açúcar de cana (Fraga Filho, 2006, p. 31-39), somada à pressão contra a continuidade do modelo de trabalho pautado na escravidão e no sequestro ultramarino.

Por conta de tal abalo econômico instaurado entre as elites e lideranças políticas e colonial, a economia açucareira entrou num declínio generalizado pelo país porém, a decadência no modelo de produção econômica ainda encontrou certa resistência por todo o território do Recôncavo da Bahia, muito graças à persistência dos senhores de engenho em manter cativos seus escravos, contrapondo-se ferozmente, à liberdade de negros e negras até praticamente a assinatura da Lei Áurea, em 1888 (Fraga Filho, 2006; Rodin, 2021).

1.1 - A formação do território de Acupe: do passado colonial ao presente

O Distrito de Acupe (Figura 1) encontra-se distante 18 km da sede municipal de Santo Amaro. É um dos 19 municípios que compõe o Território de Identidade do Recôncavo da Bahia e possui cerca de 56.000 habitantes, de acordo com o último censo realizado em 2022.

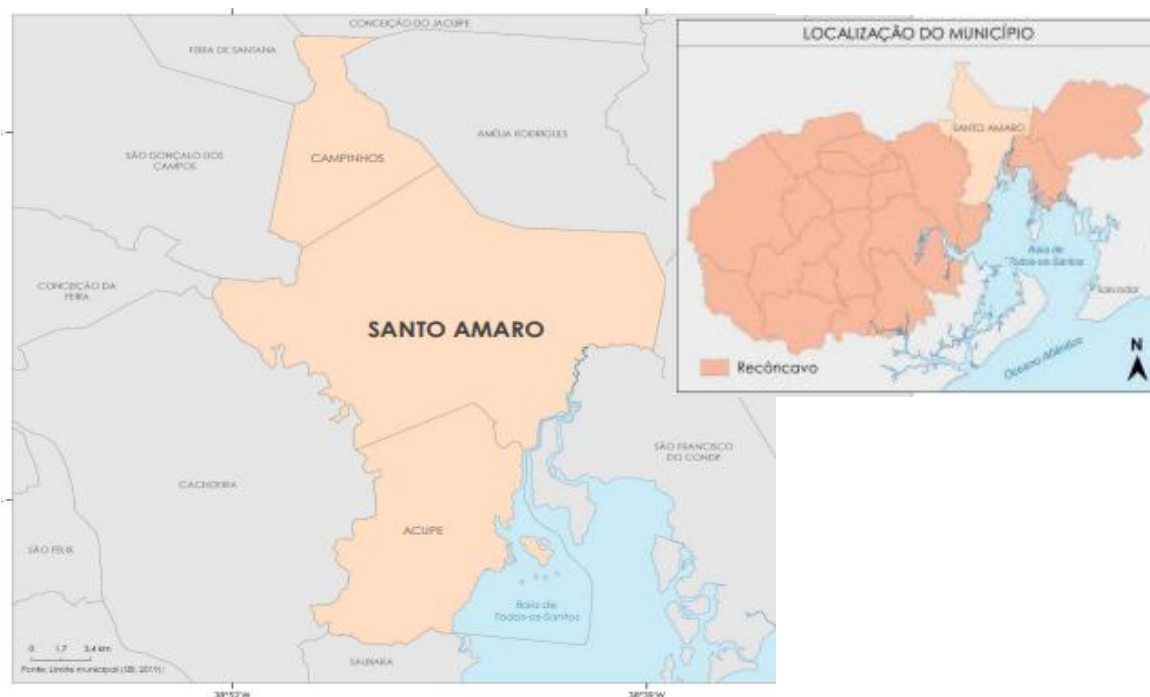


Figura 1: Mapa da localização geográfica do distrito de Acupe. Fonte: UFBA, 2022

Acupe é palco vivo de interações socioculturais que permeiam a vida cidadina e produz símbolos e significados que nos contam a respeito de uma identidade que seus moradores reivindicam e que, muitas vezes, remete à alegorias de ordem religiosa ou comunicam a respeito de um passado ancestral, como é caso do “Nego Fugido”, os mandus e o próprio Samba de roda.

Em sua dissertação de pós graduação, Monilson Pinto (2014), importante liderança local e um dos articuladores culturais do distrito, fala a respeito da presença recorrente de uma retórica do medo e do terror nas histórias que narram a “construção social da realidade de Acupe”. O terror, incutido diariamente nos corpos dos escravizados por seus senhores, através de castigos e torturas, foi motor propulsor do surgimento de famosas manifestações culturais da região, como, por exemplo, o mencionado Nego Fugido e as Caretas de Acupe. A esse respeito, autor fala:

A maioria das histórias que povoam o imaginário da população acupense está relacionada a forças misteriosas e espirituais que colocam à prova a racionalidade humana e aproximam os moradores do mundo dos mortos, espaço da morte (...) (Pinto, 2014, p. 64).

Narrativas que contam sobre o período escravocrata, a relação entre senhores x escravizados e as agruras por estes sofridas, estão presentes de maneira contumaz nestas manifestações. A mais famosa dentre todas as celebrações coletivas de Acupe talvez seja, justamente, o “Nego Fugido”, festejo que, durante as tardes de domingo do mês de julho, percorre as ruas do local. Embora seja sabido se tratar de um folguedo secular, não se tem precisão quanto a data em que surgiu de fato.

Apresentando elementos da música, dança e encenação, o Nego Fugido é um teatro de rua, uma espécie de ópera visceral, cuja performance narra sobre a luta do povo escravizado em busca de sua liberdade, utilizando para tanto, texto, sons e elementos cenográficos intimamente ligados à história ancestral dos negros, como, por exemplo, a saia de palha de bananeira (Souza, 2014).

A saia de palha de bananeira é utilizada por aqueles que assumem o papel de capitães do mato. Essa espécie de figurino-cenário, vestíveis em fluxo, como entende Carolina Dantas (2017), carrega em si, o significado simbólico de ser um elemento de conexão com os antepassados e com o espaço. Além disso, o uso da peça, durante a apresentação, produz um som característico, inconfundível aos ouvidos de quem vive e participa desta apresentação. Seus brincantes narram que, após serem mortos, a mando dos senhores, os escravizados eram enterrados por entre as plantações de bananeiras e, como forma de evocar o espírito dos mortos para que lhe auxiliassem durante as batalhas, as saias utilizadas pelos caçadores e capitães do mato eram confeccionadas utilizando as folhas secas dos pés de banana onde jaziam os corpos dos antepassados.



Foto 5: Brincante do Nego Fugido. Fonte: Brisa Barros julho/2024



Foto 6: Detalhe da saia de bananeira dos brincantes. Fonte: Brisa Barros julho/2024

Outro elemento característico e, sempre presente na encenação da manifestação, é a marcante boca vermelha de seus brincantes, numa alusão à uma boca ensanguentada. Essa pigmentação é feita com o uso de anilina comestível e que, ao longo do teatro apresentado, mistura-se ao suor de seus atores, respinga na plateia e marca os corpos e roupas não só de quem

está em cena, mas também da plateia que assiste. É possível observar, no decorrer da apresentação, os integrantes refazendo o bochecho do corante afim de permanecerem com a boca sempre em seu tom de vermelho vibrante, contrastando com os rostos tingidos de preto, pintados com uma pasta artesanal de carvão moído e água feita por eles próprios, durante os preparativos para a apresentação do grupo pelas ruas de Acupe (Pinto, 2014).



Foto 7: Brincante do Nego Fugido encenando um capitão do mato. Fonte: Brisa Barros julho/2024.

Assim como o Nego Fugido, os mandus também fazem sua aparição durante as mesmas tarde de domingo do mês de julho. Facilmente identificáveis por seu caráter visual distinto, são figuras dotadas de uma cabeça gigantesca, braços compridos sempre abertos e que permanecem imóveis durante todo o festejo. São figuras cujo figurino é montado com roupas socialmente identificadas como 'masculinas' (paletó e gravata) e que, vez ou outra, emitem gritos e urros altos, remetendo a gemidos de dor

Curiosamente, ainda que a aparência dos bonecos seja a de homens, historicamente quem protagoniza a brincadeira são as mulheres do distrito. São elas que confeccionam, montam os bonecos e os vestem durante a saída pelas ruas da comunidade, pondo em prática, de fato, a brincadeira (Reis, 2023).

A história documenta a existência de perversos senhores de escravos que tinham por hábito infringir os mais terríveis castigos aos seus escravizados. Em artigo publicado no ano de 2000, o historiador Walter Fraga relata a existência de muitos senhores cruéis e afirma ainda que:

Não faltam casos de infelizes escravos que foram metidos vivos em fornalhas ardentes, atirados em tachos de mel fervente, enterrados vivos, mortos no tronco ou no chicote. Mas a tradição oral, em revide, não deixa de mencionar os destinos trágicos de senhores decaídos na pobreza ou ceifados pela reação silenciosa ou explosiva dos próprios escravos (Fraga, 2000, p. 165).

Segundo a história contada, no dia 02 de julho de 1850, Francisco Gonçalves promoveu em sua fazenda (o engenho do Antigo Acupe, atual Acupe velho) um baile de máscaras e ao decorrer da noite, motivados por uma vontade de vingança e estratégia de fuga, os escravos da fazenda invadiram o salão de festas fantasiados com saias de bananeira e os rostos cobertos por máscaras rudimentares e monstruosas afim de assustar e afugentar os presentes além de envergonhar o senhor perante a sociedade local. Obtido êxito em seu propósito, nasceu aí a tradição dos negros que

hoje segue viva em Acupe, obviamente tendo ressignificado e adaptado os tempos modernos a brincadeira.

À frente da manifestação hoje está Salvador de Jesus, o Dodô das Caretas, um dos responsáveis por manter de pé a tradição das Caretas de Acupe. Enquanto agente cultural, Dodô participa ativamente da brincadeira e é também um dos mestres-oficineiros da arte de construir as caretas de papelão, que são características da manifestação. No entanto, o próprio Dodô lamenta o enfraquecimento da tradição de ir às ruas apenas com caretas confeccionadas artesanalmente, feitas de sacos de cimento, argila, goma e tintas.

Hoje, não é raro a presença de participantes utilizando máscaras de plástico, fabricadas industrialmente, comercializadas em grande escala e que não possuem nenhum apelo à história da cultura de seus antepassados.



Foto 8: Careta de Acupe em aparição nas ruas Santo Amaro. Fonte: Brisa Barros maio/2024.



Foto 9: Brincante da Careta de Acupe nas ruas Santo Amaro. Fonte: Brisa Barros maio/2024.

1.2 - Uma encruzilhada festiva

Mesmo em se tratando de manifestações distintas, é possível perceber nos festejos do Recôncavo, a existência comum entre eles, de um elo que os conecta, normalmente uma origem ancorada nas memórias da escravidão e sua ressignificação por meio de tradições religiosas. Podemos considerar, aqui, os Carurus do mês de setembro⁵, o Reizado⁶, a Esmola cantada⁷ etc, ou em seu caráter de explícita expressão política como as rememorações da conquista da abolição, por meio de óperas de protesto e denúncia, como é o caso do Nego Fugido e dos próprios mandus.

Este distrito, onde a pesquisa foi realizada, através da Lei Estadual nº 628 de 30 de dezembro de 1953, passou a fazer parte dos domínios territoriais do município de Santo Amaro da Purificação - BA e, conseqüentemente, integrar o território do Recôncavo da Bahia.

De maneira geral, a Baía de Todos os Santos forma uma das maiores e mais importantes áreas de pesca e mariscagem de todo o Estado da Bahia, segundo dados da Bahia Pesca (2024)⁸ e, destacando-se em meio aos outros distritos, Acupe figura como uma das maiores comunidades pesqueiras do estado.

⁵ A festividade em honra a Cosme e Damião na Bahia, com raízes profundas na cultura afro-brasileira, remonta ao século XIX e se consolidou ao longo das décadas, especialmente entre 1920 e 1950. Caracterizada pela celebração do "caruru", um prato típico servido a crianças, a festa incorpora elementos de devoção, música e dança, refletindo a identidade regional e a rearticulação cultural promovida pelo Estado Novo. A tradição destaca a importância da participação infantil, que se tornou um aspecto central das celebrações, simbolizando a continuidade e a vivacidade das práticas religiosas afro-brasileiras (Iyanaga, 2023).

⁶ Os reizados são uma manifestação cultural e religiosa típica do Brasil, especialmente no contexto das comunidades afro-brasileiras, a celebração combina elementos de teatro, música e dança e estão intimamente ligadas aos santos e figuras religiosas do catolicismo. Sua performance ocorre, normalmente, em meio a festividades populares e caracterizam-se por apresentar um forte componente de improvisação e interação com o público, são marcadas por encenações que homenageiam santos, especialmente em datas como a de Cosme e Damião, e envolvem a participação ativa da comunidade através da narrativas históricas e mitológicas da cosmovisão afro-brasileira. Assim como a grande maioria das tradições culturais afrodescendentes, está alicerçada principalmente na oralidade e adaptada ao contexto social e cultural do momento (Fontes; Saraiva, 2018).

⁷ A "Esmola Cantada" trata-se de uma prática cultural e religiosa tradicional do Recôncavo baiano, tendo suas origens remontadas ao período colonial. Caracteriza-se por ser um ritual de peditório, onde fiéis católicos percorrem as ruas entoando cânticos e utilizando instrumentos musicais, como pandeiros e timbaus, para arrecadar donativos destinados à celebração das festividades religiosas (Ribeiro, 2018).

⁸ Criada em 1982, a Bahia Pesca, empresa vinculada à Secretaria de Agricultura, Pecuária, Irrigação, Pesca e Aquicultura da Bahia – Seagri, tem como finalidade fomentar a aquicultura e a pesca, mediante a implantação de projetos sustentáveis observando a natureza econômica, social, ambiental e cultural, como forma de contribuir para o desenvolvimento do estado da Bahia. (Bahia, 2024).

Seu território marítimo abriga uma enorme variedade de espécies de peixes, crustáceos e moluscos, devido especialmente à forte influência que suas águas sofrem do estuário do rio Subaé (Rios, 2012, p. 142), algo que corresponde aos relatos dos próprios moradores, também registrados por Alves (2014) e Rios e Germani (2011). Muito por conta desta realidade geográfica e da sua biodiversidade, Acupe possui como maior fonte de renda, a pesca artesanal, atividade que engloba não somente a coleta de peixes, mas também a extração de mariscos e crustáceos por seus moradores.



Foto 10: Pescador chegando ao porto de Acupe. Fonte: Brisa Barros abril/2024

Nas águas e nos mangues da região, mesmo a despeito de toda degradação ambiental que o território vem sofrendo ao longo dos muitos anos de ocupação, principalmente pela atuação criminosa da indústria química⁹, petrolífera e de carcinicultura, ainda é possível encontrar os mais diversos mariscos e dentre eles, os mais comumente coletados nos

⁹ A cidade de Santo Amaro abrigou a partir da década de 1980 a indústria Plumbum Mineração e Metalurgia Ltda, uma metalúrgica de chumbo que se instalou na região e sem quaisquer responsabilidade de protocolo de segurança passou a despejar os dejetos de suas operações no meio ambiente, gerando sérios impactos no solo e nas águas subterrâneas, implicando assim num aumento significativo nos níveis de contaminação por metais pesados não só no meio ambiente mas também em sua população. A contaminação por chumbo em Santo Amaro não é apenas um problema técnico; é também um reflexo de questões sociais mais amplas, como o racismo ambiental. As comunidades locais, frequentemente vulneráveis e marginalizadas, são desproporcionalmente afetadas pelos impactos da atividade industrial (Santos, 2021).

municípios da BTS são: ostra, sururu, aribi, tarioba, bebe fumo, lambreta, caranguejo, siri mole, siri de mangue, aratu, rala coco e rochela, que são capturados tanto nas áreas de manguezais, quanto nos rios e coroas destes locais.

Das espécies citadas acima, as mais frequentemente capturadas e comercializadas no distrito de Acupe são o siri, o caranguejo (principalmente em sua forma já beneficiada – catados), o sururu e o aratu. A razão que os tornam populares é, primeiro por ser facilmente encontrado, segundo, por ser de fácil captura e, terceiro, por serem aqueles que trazem maior retorno financeiro às mulheres marisqueiras (Rodin, 2021). Dos mariscos citados acima, o siri é mais comumente comercializado sob a forma de “catado” que consiste basicamente na higienização e cozimento do animal ainda vivo, para evitar que a carne estrague, e a posterior separação da proteína de seu exoesqueleto. Tal atividade de beneficiamento é normalmente feita pelas mulheres da comunidade em suas casas, na companhia ou de outros membros da família (filhas, netas, afilhadas, sobrinhas, etc) ou junto à outras colegas marisqueiras que moram vizinhas às residências.

É importante observarmos que, mesmo frente a todas as problemáticas que o ambiente marítimo e o manguezal vem sofrendo, por conta do uso indiscriminado e irresponsável pelas indústrias que ali se instalaram, em nenhum momento, os moradores de Acupe desocuparam ou abandonaram ambos espaços, ao contrário, houve sempre um movimento de apropriação e utilização do mesmo enquanto território de lazer e sociabilidades individuais e coletivas mas, sobretudo, de trabalho, uma vez que, tanto o mar, quanto o mangue, são enxergados por seus trabalhadores (as) como fonte primária de sustento e elo com saberes ancestrais de seus mais velhos.



Foto 11: Bacia de siri catado. Fonte: Brisa Barros, julho/2022

Certificado como quilombo pelo Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA) desde 04 de novembro de 2010, através do processo de número 54160.003879/2010-18, Acupe, abriga aproximadamente pouco mais de 7 mil habitantes.

A sua origem está ligada a dois extintos engenhos da região: o engenho Alto do Cruzeiro e o engenho São Gonçalo (Fernandes, 2016). O espaço distrital, conhecido atualmente como Acupe, surgiu ainda no período dos engenhos de cana de açúcar, num território que, à época, correspondia às terras de Mem de Sá, o então governador-geral do Brasil e terceiro governador geral da República.

É possível observar que o território serve aos seus moradores não somente como espaço de trabalho e de geração de renda, mas, também como local de moradia e vida, por consequência, de práticas socioculturais (Rios; Germani, 2013, p. 3-4). O que nos ajuda a compreender as razões desta ser uma região politicamente reconhecida como Território de Identidade, já que este é entendido como sendo:

(...) um espaço físico, geograficamente definido, geralmente contínuo, caracterizado por critérios multidimensionais, tais como o ambiente, a economia, a sociedade, a cultura, a política e as instituições, e uma população com grupos sociais relativamente distintos, que se relacionam interna e externamente por meio de processos específicos, onde se pode distinguir um ou mais elementos que indicam identidade,

vividos. Além disso, esse território também estrutura o cotidiano de cada um e cada uma, cujas vivências se desenrolam entre as marés e que, de uma forma ou de outra, acabam por lhes conferir suas identidades individuais, tanto na esfera da vida privada quanto na esfera da vida coletiva

Para comunidades que se apropriam do espaço em que vivem e que transitam no exercício diário das suas mais diversas atividades, o sentido atribuído ao território é dispare e se encontra além daqueles cuja lógica eurocêntrica e capitalista as impõe. De forma distinta ao entendimento de território como sendo algo puro e simplesmente fronteiriço e judicial, estes povos conferem-lhe o poder de ser instrumento construtor de luta, resistência e identidades (Haesbaert, 2020).

Autores como Milton Santos (2005), Rodrigo Haesbaert (2020) e Kátia Silva Martins (2022) abordam, em seus textos, a questão do território a partir da tecitura de um rico e profundo diálogo, onde espaços são construídos e vividos socialmente, enfatizando a intersecção entre as dimensões física, cultural e política do mesmo.

Em *Do corpo-território ao território-corpo (da terra): contribuições decoloniais*, Rodrigo Haesbaert (2020) reflete sobre como o território transcende a mera delimitação geográfica. Para o autor, território é, na verdade, uma construção social que aglutina em si diversas dimensões, incluindo as identidades construídas pelos sujeitos, as relações de poder que permeiam todos que nele habitam e, também, os processos históricos que o constituíram. Nessa mesma obra, Haesbaert discute o corpo humano como intrinsecamente ligado ao território que ocupa. Assim, para o geógrafo, as experiências de vida, sejam exercidas de modo individual ou coletivo, moldam a forma pela qual as pessoas percebem o espaço ao seu redor.

Foi Milton Santos quem introduziu a ideia de que o espaço geográfico resulta da ação entre humanos e suas relações sociais. Segundo o mesmo, território não deve ser visto apenas como uma unidade física, mas como um espaço produtor de relações sociais e culturais. Para ele, a globalização trouxe desafios significativos para a compreensão do território, uma vez que, as dinâmicas globais, muitas vezes, desconsideram as particularidades locais.



Foto 12: Bacia de dendê. Fonte: Brisa Barros julho/2024

Ambos autores reconhecem, portanto, que território acaba sendo, de tal maneira, um espaço em disputa (Santos, 2005; Haesbaert, 2020). Interseccionando as duas perspectivas sobre o conceito de território, é possível pensar, com Haesbaert, o corpo como parte integrante da experiência territorial e, nesse sentido, compreender corpo e espaço a partir das implicações mais amplas da globalização nas relações sociais e espaciais, como Milton Santos já nos alertava desde meados do século XX. Refletir sobre como os territórios são formados, vividos e contestados em sociedade, entendendo-os como algo dinâmico e inclusivo, nos ajuda a compreender as complexidades das esferas socioculturais.

Nesta comunidade pesqueira, é comum encontrar moradores que desenvolvem atividades agrícolas de pequeno porte, como forma de complementar a renda familiar e garantir o consumo próprio. Essas pequenas plantações, normalmente, envolvem o cultivo da mandioca, do dendê e a produção de mel, que se somam à pesca e à mariscagem na comercialização destes gêneros na cidade e nos municípios circunvizinhos.

A comercialização do que foi produzido e pescado ocorre em feiras livres ou através do repasse aos atravessadores, comerciantes que revendem a produção de peixes e crustáceos da localidade aos bares e comércios de municípios maiores (Rios, 2012, p. 142).

Seja pelos relatos dos moradores de Acupe ou pela literatura produzida sobre o distrito (Souto, 2008; Bandeira; Brito, 2011; Rios et al., 2011; Rios; Germani, 2012), observa-se que a ideia de território construída por seus habitantes incorpora tanto o espaço terrestre quanto as áreas de mar e de mangue da localidade. Ambos emergem como espaços de construção de territorialidade e de estabelecimento de relações sociais entre pescadores e marisqueiras, entre si e com o território ao qual pertencem

A atividade de pesca e mariscagem desenvolvida em Acupe apareceram nos relatos colhidos durante a pesquisa de campo, como sendo fruto de um conhecimento ancestral, transmitido geracionalmente, seja pela prática e pela oralidade.

*Minha jangada vai sair pro mar
Vou trabalhar, meu bem querer
Se Deus quiser quando eu voltar do mar
Um peixe bom eu vou trazer
Meus companheiros também vão voltar
E a Deus do céu vamos agradecer*

Dorival Caymmi

CAPÍTULO 2 - MARISCAR TAMBÉM É ARTE: HISTÓRIA, EXPERIÊNCIA E O PAPEL DAS MULHERES DE ACUPE NO PATRIMÔNIO CULTURAL

*Mesmo que ainda que tarde, não tarde por esperar
Dou um nó cego em seu remelexo e o deixo sem ar
Rodo a baiana ligeiro, faço esse mundo girar
Mas, estarei sempre inteiro, se você despedaçar
Você será sempre a beira e eu toda água do mar*

Jorge Portugal; Roberto Mendes

Como dito no capítulo anterior, durante os séculos XVI e XVIII, todo o Recôncavo Baiano baseou sua economia na comercialização do açúcar manufaturado nos engenhos da região e produzido com o uso majoritário de mão de obra escravizada até 1888, ano que fora decretada a abolição da escravidão. A realidade que se apresentou no Recôncavo pós abolição foi, a de um território ocupado, em sua maioria, por comunidades negras que mantiveram sua sobrevivência através, principalmente, da agricultura familiar e da pesca artesanal.

Até os dias atuais, encontram-se, por todo o território, comunidades quilombolas formadas por remanescentes de ex-escravizados, ainda que a partir da descoberta de petróleo no Recôncavo, no ano de 1950, o perfil de ocupação de região tenha sofrido mudanças devido, principalmente, a implementação da Refinaria Landulpho Alves (RLA) - hoje *Mubadala Investment Company*, após ter sido vendida ao fundo dos Emirados Árabes Unidos, em 2021 -, a construção do Terminal Marítimo no município de Madre de Deus, também no ano de 1950 e do Centro Industrial de Aratu, em 1978, todos implementados para a produção e escoamento do petróleo e seus subprodutos, o que fez atrair às cidades do Recôncavo um grande número de pessoas a procura de melhores condições de vida. Ainda assim, é grande a presença de comunidades pesqueiras por todo o entorno da Baía de Todos os Santos (Rodin; 2021, Fraga Filho 2006).

O distrito de Acupe, localizado no município de Santo Amaro da Purificação - BA, é um exemplo paradigmático da resistência e da força das comunidades quilombolas brasileiras. Sem fugir à tradição de grande maioria das comunidades pesqueiras, parte significativa das famílias locais vivem da

pesca artesanal e da mariscagem, normalmente praticada pelas mulheres.

Os ofícios de pesca e mariscagem constituem uma atividade secular, praticada ainda nos dias de hoje, seguindo ensinamentos e tradições que foram e continuam sendo transmitidos de geração em geração. Outro dado importante sobre ambos os ofícios é que eles envolvem não apenas um conhecimento prático, mas também habilidades desenvolvidas paulatinamente, durante a prática amiúde entre as marés, no mangue, em interação com seu ecossistema e no manejo dos apetrechos utilizados no exercício da profissão.



Foto 13: Pescador consertando rede de pesca na frente de casa. Fonte: Brisa Barros julho/2024

A prática da mariscagem no Brasil possui raízes profundas, remetendo ao período pré-colonial, desde quando povos indígenas que habitavam as regiões litorâneas, realizavam a pesca e coleta de mariscos como parte de sua dieta e cultura. Com a chegada dos colonizadores portugueses, essa atividade foi incorporada às práticas de subsistência das comunidades costeiras, adaptando-se às novas dinâmicas sociais e econômicas impostas

pela colonização. Durante o período colonial, a mariscagem tornou-se uma fonte vital de alimento e renda para as populações ribeirinhas, especialmente nesta região da BTS (Fraga Filho, 2006).

Ainda no decurso do Brasil colônia, a região hoje conhecida por Baía de Todos os Santos, destacou-se como um dos mais importantes centros econômicos do Brasil, não apenas devido à sua localização estratégica, mas também pela abundância de recursos naturais ofertados. A mariscagem, praticada em larga escala, foi essencial à subsistência das populações locais, contribuindo para a economia da região mas, sobretudo, protagonizando o papel de maior, e as vezes, única fonte de renda das famílias locais que viviam à margem dos grandes centros urbanos (Azevedo, 2009).



Foto 14: Rede de pesca em frente a uma casa de pescador. Fonte: Brisa Barros julho/2024.

A mariscagem, assim como o samba de roda, são práticas ancestrais, aprendidas no movimento cotidiano do fazer. Trata-se de um ciclo contínuo de observar, reproduzir e introjetar, na memória corporal, as técnicas assimiladas. É interessante perceber que, em ambos, há uma mimese corporal que se manifesta nas técnicas do corpo para o exercício dessas atividades. Dona Nicinha do Samba¹⁰, costumava a dizer que uma samba bonito é parecido com o jeito que se marisca, “pisadinho, amassando o barro”.

Num texto de 2016, Agnes Heller fala a respeito da relevância e da influência que o cotidiano exerce sobre a vida do indivíduo e, conseqüentemente, na construção da história social. A autora apresenta argumentos para afirmar que, dentro da relação indivíduo x sociedade, a vida cotidiana não é um espaço neutro, na verdade, trata-se de um amplo contexto em que aos poucos se molda não somente as identidades, mas também, formas de pensar e o próprio comportamento.

Heller pontua que, a medida que se intensifica o processo de amadurecimento do indivíduo, mais ele passa a assimilar práticas sócio-culturais que lhe permite “funcionar” dentro do seu contexto social. Segundo a autora, é através do aprendizado (e da imitação) que se constrói os processos fundamentais que irão sustentar a vida cotidiana e conseqüentemente a vida em sociedade.

Não há vida cotidiana sem imitação. Na assimilação do sistema consuetudinário, jamais procedemos meramente “segundo preceitos”, mas imitamos os outros; sem mimese, sem o trabalho, nem o intercâmbio seriam possíveis. Como sempre, o problema resiste em saber se somos capazes de produzir um campo de liberdade individual de movimentos no interior da mimese, ou, em caso extremo, de deixar de lado completamente os costumes miméticos e configurar novas atitudes (Heller; 2016, p. 47).

¹⁰ Maria Eunice Martins Luz, conhecida como Dona Nicinha do Samba, nasceu em 17 de outubro de 1949, em Santo Amaro - BA e faleceu 17 de fevereiro de 2022, aos 72 anos, em decorrência de problemas cardíacos. D. Nicinha ficou mundialmente conhecida como um dos grandes personagens do Samba de Roda do Recôncavo Baiano. Foi mestre sambadeira e junto ao seu marido, o mestre Vavá da Capoeira (também filho de Santo Amaro) fundou o mais antigo grupo de Maculelê e Samba de Roda da cidade, o grupo “Raízes de Santo Amaro” (Döring, 2019).

A presença de crianças nas coroas e nas beiras de mangue não é algo incomum. Muitas vezes, por não ter com quem deixar as crianças, as mulheres costumam levar consigo seus filhos e filhas para as longas jornadas de trabalho e, uma vez inseridas na rotina de estar diariamente no mangue, essas crianças, passam a vivenciar a atividade laboral pela presença neste ambiente, junto a observação constante de suas mães, avós, tias, irmãs.

Destarte, pouco a pouco, as crianças passam a se habituar ao ritmo das marés e a assimilar em si os segredos e os movimentos que o bioma exprime (Machado, 2019). É, portanto, no exercício do brincar que o corpo lentamente começa a entender a mímese da mariscagem.

Para estas mulheres, o mar, as coroas e o manguezal não são meros espaços geográficos e fonte de recursos. O significado dado por elas a estes espaços dialoga diretamente com o conceito de “território abrigo” proposto por Milton Santos (2002; 2005). Nele, compreende-se que, o sentido e a materialidade que o espaço adquire, vem do uso que a comunidade faz do mesmo, ou seja, de acordo com esta teoria, território é compreendido e tratado como sendo fruto das relações e das identidades que dele emergem (Santos; 2002, Santos; 2005).

Saliento aqui que, o termo “marisqueira” é empregado ao longo de todo o texto, e também naqueles referenciados na bibliografia, não apenas como indicativo da profissão das personagens a quem me refiro, “marisqueira” é, sobretudo, um marcador identitário, signo que carrega em si uma delimitação semântica às identidades das mulheres trabalhadoras da pesca artesanal.



Foto 15: Marisqueira tratando peixe na porta de casa, na rua do porto. Fonte: Brisa Barros setembro/2024.

É consenso entre aqueles que vivem da pesca (pesca entendida aqui de maneira ampla, abarcando em si, todas as suas modalidades) que há o tempo certo para que seja feita a coleta de peixes e mariscos.

Da mesma forma que, no samba, a cadência rítmica é externa ao corpo que dança, a vida e o trabalho no mangue seguem num compasso que é imposto pelo elemento exógeno, neste caso, a maré. No trabalho da mariscagem, é a água que dita a hora certa de entrar na lama, de lançar a mão na busca pelo marisco escondido, de recolher os balaies e voltar pra casa. Entre o ritmo do samba e o balanço das águas, o mesmo corpo que hora samba e hora marisca encontra sua dança, respondendo ao chamado da maré como quem samba na beira, no pisar “miudinho”, arrastando os pés seja para requebrar o corpo ou para tatear o solo lamacento em busca do sustento.

Num ciclo contínuo que se repete a cada 15 dias, uma nova maré se inicia e, com ela, principia-se uma temporada da chamada maré alta ou maré grande. Durando cerca de 7 dias, os afloramentos rochosos ou arenosos, comumente conhecidos como “coroa”, emergem na maré vazante e permitem

que sejam coletados os mariscos duas vezes ao dia, tanto pela manhã, quanto a noite, num intervalo de aproximadamente 12 horas entre cada ciclo de maré (Rodin, 2021).

Se observa que a paisagem marítima que encontramos no interior da BTS é bastante fluída, sendo sua dinâmica produzida pelos ciclos de maré: ora as coroas estão expostas, criando uma territorialidade de mariscagem, ora estão submersas, compondo o território de pescadores artesanais com suas canoas e redes (Rodin, 2021, p. 11-12).

É importante salientar que, o conceito de território e territorialidade a ser considerado aqui, será aquele proposto por Rogério Haesbaert (2020) em que, a noção de território estará compreendida para além do ambiente físico e geográfico. Segundo o autor propõe, “desdobram-se desde os “territórios do/no corpo”, que são íntimos e pessoais, até os “territórios-mundo”, que, consideram a Terra, como um pluriverso cultural-natural. Essa abordagem enfatiza a interconexão entre diferentes escalas de territorialidade e a importância das relações sociais e culturais que moldam a experiência do espaço. A territorialidade, para Haesbaert, portanto, é vista como um conceito dinâmico que envolve a luta por reconhecimento, a resistência e a re-existência dos grupos que habitam esses territórios.

Essa dualidade de territórios e das ocupações distintas de um mesmo ambiente, impostas pelo ritmo que as marés produzem, ilustra notadamente como o trabalho com a pesca se divide e separa por gênero aqueles que pescam, daquelas que mariscam.

A coleta de mariscos nas coroas¹¹ e nos manguezais da região, além de ser uma prática tradicional e essencial à subsistência das famílias acupenses, quando questionado às mulheres do distrito, apresenta-se não somente como uma importante e, em muitos casos, a principal fonte de renda das famílias mas, surge também, como marcador de uma expressão da identidade e da cultura que essas mulheres assumem e reivindicam pra si, sendo um importante marcador social.

¹¹ Croas ou coroas são “pequenas porções de terra que se formam durante a maré baixa” (Pinto *et al.*; 2013)

Com todas as mulheres com quem conversei ao longo das minhas pesquisas, tanto na graduação quanto no mestrado, o roteiro inicial fora sempre igual e seguia um mesmo prelúdio. Após o bate papo inicial, antes de acionar a câmeras e o gravador, eu me apresentava, falava um pouco sobre o que eu estava fazendo ali, qual era o objetivo daquela conversa e dizia a seguinte frase: “Mas e a senhora? Me fale um pouco quem a senhora é.” e, invariavelmente, a resposta que recebi de todas as mulheres iniciava sempre com a seguinte frase: “eu sou *fulana de tal*, marisqueira”.

Aparecendo hora como adjetivo, hora como substantivo mas, sempre presente, o termo “marisqueira” surge incontáveis vezes ao longo das muitas horas de conversa que mantivemos. Ainda que sem qualquer intenção de utilizar propositalmente o termo “marisqueira” como identidade social, segundo o conceito acadêmico empregado nos Estudos Culturais e das ciências humanas, é notório que entre essas senhoras, a apropriação e a referência à profissão para falar de si e se apresentar vinculando-a sempre a uma identidade ou *identificação*¹², vem sendo construída ao longo dos muitos anos de exercício da função e que, inevitavelmente, passou a fazer parte da maneira com que se reconhecem e se fazem presente em sociedade, visto que “marisqueira” é a forma com que essas mulheres se enxergam e se projetam no mundo.

“(...) eu sou neta de marisqueira, filha de marisqueira, mãe de marisqueira. Eu marisco a minha vida, desde que eu me entendo por gente e hoje mesmo aposentada eu ainda vou pra maré porque é isso que eu sei fazer, é isso que me sustenta. (Dona Nice, 69 anos).

As interlocutoras dessa pesquisa são, em sua totalidade, assim como a maior parte daqueles que vivem nas periferias sociais, mulheres negras e pobres, protagonistas de uma história longa, permeada por lutas e uma

¹² O termo *identificação* é utilizado, segundo proposta do autor “caso se prefira enfatizar o processo de subjetivação (em vez das práticas discursivas). Na linguagem do senso comum, a identificação é construída a partir do reconhecimento de alguma origem comum, ou de características que são partilhadas com outros grupos ou pessoas, ou ainda a partir de um mesmo ideal. É em cima dessa fundação que ocorre o natural fechamento que forma a base da solidariedade e da fidelidade do grupo em questão” (Hall, 2014, p. 105-106).

constante necessidade de superação, adaptação e organização para que se tenha garantido o sustento de suas famílias, uma vez que, não costuma ser raro o fato de serem elas as chefes e o esteio familiar. No caso delas, em específico, o sustento e a renda são fruto do trabalho diário na maré.

De forma alguma é novidade que, a mulher negra brasileiras é diariamente submetida à uma realidade de enfrentamentos diversos, reflexo da maneira com que o Brasil fora sendo construído após pouco mais de três séculos de colonização. Uma sociedade branca e patriarcal que, ao privilegiar seus semelhantes, impôs aos díspares, um cenário completamente diferente, recheado de inúmeros obstáculos e adversidades, a exemplo da tão presente desigualdade de gênero que, se manifestada inclusive, em sua prática laboral.

No caso de Acupe, quando se estabelece uma divisão setorial em que, os homens pescam enquanto as mulheres mariscam, vemos justificativas e argumentos de hierarquização do ofício, ancorados em modelos em gênero. Narrativas como: a jornada em alto mar exigir do corpo uma resistência física “que está mais propensa aos homens”; ou que, sair para pescar implica muitas vezes em se ausentar de casa por dias seguidos, o que impossibilitaria este exercício pelas mulheres, devido ser também sua função o cuidado com a casa e os filhos; e, ainda, questões de ordem prática e material já que, a quase totalidade dos barcos aptos às jornadas em alto mar são de propriedade dos homens. Além desta segmentação, as mulheres marisqueiras de Acupe ainda enfrentam inúmeros desafios ambientais, sociais e econômicos.

A estes desafios, somam-se ainda tanta outras questões resultantes de conflitos ambientais, como o já citado caso da contaminação das águas do santamarense Rio Subaé, ocorrido em 1980, quando o descarte incorreto dos dejetos industriais acabou por implicar num significativo impacto na vida de pescadores e marisqueiras da região por conta da presença de metais pesados, como o chumbo, nas águas e na fauna, comprometendo a segurança alimentar e a saúde daqueles que vivem do trabalho nas águas e mangue do município. Uma demonstração clara de como aqueles que vivem em comunidades pesqueiras têm suas vidas afetadas em diferentes esferas sociais, num entrelaçamento íntimo entre seus territórios de vida e trabalho.

Vale destacar que, de acordo com Acselrad, entende-se por conflitos ambientais:

(...) aqueles envolvendo grupos sociais com modos diferenciados de apropriação, uso e significação do território, tendo origem quando pelo menos um dos grupos tem a continuidade das formas sociais de apropriação do meio ameaçada por impactos indesejáveis - transmitidos pelo solo, água, ar ou sistemas vivos - decorrentes do exercício das práticas de outros grupos (Acselrad; 2004, p.26).

Ao tratar de práticas ancestrais, cuja transmissão do saber-fazer ocorre de forma geracional, sobretudo pela oralidade e por uma “observação ativa” que, ainda que não se tenha a intenção, acaba por atentar-se às nuances e técnicas que o corpo emprega no exercício da prática e como afirmado por Mauss (2003), há, “para toda técnica, um aprendizado”. Percebe-se então que, o processo de ensino-aprendizagem é, além de tudo, mimético. A gente aprende ao reproduzir aquilo que vemos e o que nos é ensinado.

(...) uma habilidade manual só se aprende lentamente. Toda técnica propriamente dita tem sua forma.
Mas o mesmo vale para toda atitude do corpo (Mauss; 2003, p. 401-403).

Em seu estudo a respeito do corpo humano e de suas técnicas, Mauss argumenta sobre o papel significativo que a educação desempenha a despeito do simples ato de imitar na formação das habilidades corporais. Embora seja a imitação uma forma importante de aprendizado, a educação, seja ela aplicada utilizando as mais diversas ferramentas didáticas disponíveis, é um processo mais amplo, que abrange não apenas uma transmissão de conhecimento mas, que envolve também o ensino de valores e práticas sociais (Mauss; 2003, p.409-422).

Em todos esses elementos da arte de utilizar o corpo humano os fatos de educação predominavam. A noção de educação podia sobrepor-se à de imitação. Pois há crianças, em particular, que têm faculdades de imitação muito grandes, outras muito pequenas, mas todas se submetem à mesma educação, de modo que podemos compreender a sequência dos encadeamentos. O que se passa é uma imitação prestigiosa (Mauss; 2003, p. 405).

Assim como as crianças, adultos também tendem a imitar aqueles que consideram modelos de sucesso e autoridade. Por conta disso, o autor afirma não ser a imitação algo aleatório, ao contrário, ela é direcionada por um reconhecimento social do prestígio e da competência da pessoa que está sendo imitada. Destarte, a imitação torna-se um meio de adquirir habilidades e comportamentos valorizados na sociedade. São atos impostos de fora para dentro, ou seja, influenciados por figuras reconhecidas de autoridade e pela cultura em que se está inserido. Isso significa dizer, portanto, que a formação das técnicas do corpo não é apenas uma questão de aprendizado individual, mas também de conformidade com normas sociais e expectativas, onde a maneira como uma pessoa se comporta fisicamente é influenciada por suas experiências emocionais e sociais e vice-versa (Mauss; 2003, p.409-422).

Essa interconexão entre aspectos sociais, culturais e, até mesmo, biológicos, formam um intrincado conjunto que condiciona a forma como os indivíduos utilizam seus corpos e aprendem a se comportar em sociedade. Ela é de fundamental importância para entendermos como as práticas corporais se desenvolvem e perpetuam-se ao longo do tempo, ressaltando a complexidade do aprendizado e da socialização, e mostrando, ao mesmo tempo, como o corpo se molda à série de influências socioculturais que sofre ao longo de toda sua vida.

Observando a dinâmica da vida que se desenrola em Acupe, é possível percebermos que, os universos da mariscagem e do samba de roda se tangenciam e ambos acabam por constituir um entrelaçamento entre arte e ofício que se manifesta em suas práticas cotidianas, através dos seus hábitos alimentares, religiosidade, dança e, toda essa pluralidade de esferas simbólicas, desembocam na construção de uma memória coletiva comum.

Em um dos meus vários encontros com Dona Nice, mais especificamente durante a nossa segunda conversa, em julho de 2024, no decorrer do bate-papo informal que fomos traçando, através dos relatos que ela me confiava, foi ficando cada vez mais nítido que, em Acupe, memória, ancestralidade e identidade estão quase sempre entrelaçados.

A gente é uma comunidade pesqueira, não sabe? E foi sempre assim. Eu sou marisqueira, minha mãe é marisqueira, mesmo que não marisque mais, minha

avó. Minha menina aí, ela sabe mariscar também. Foi com a mariscagem que eu criei e eduquei meus filhos todos e foi sempre assim aqui. (D. Nice, entrevista concedida em julho de 2024).

Mar e mangue são elementos centrais da vida cotidiana de quem mora em Acupe, e esse protagonismo é facilmente percebido na presença constante de ambos nas letras dos sambas cantados, na frequência com que peneiras de cipó trançado são deixadas ao sol para secar os peixes de pequeno porte que foram pescados, eviscerados e limpos - geralmente em frente às casas - ou ainda nas inúmeras placas que sinalizam a venda de mariscos.

Perceber a forma corriqueira com que todos esses elementos se materializam de maneira tão espontânea no cotidiano de Acupe, evidencia a construção de uma territorialidade e de uma identidade que está sempre perpassando o ecossistema manguezal e nos possibilita associar este cenário ao pensamento de Haesbaert (2020) a respeito do território enquanto experiência viva e relacional, ao mesmo tempo em que, dialoga com a teoria de Mauss (2003) do “fato social total”, visto que, as práticas cotidianas, estão articuladas em aspectos econômicos, estéticos e simbólicos.

Em Acupe, corpo, mar e mangue se entrelaçam de maneira indissociável e criam pra si, uma territorialidade e identidade própria, nascida da relação ancestral estabelecida com o próprio manguezal

Vale também destacar que, tanto o samba de roda, quanto a mariscagem, são saberes que costumam ser ensinados pelos mais velhos, que se valem da memória construída ao longo da vida, do treino do corpo e da oralidade, enquanto ferramentas de transmissão, portanto, a perda de um ancião implica diretamente na perda de todo um conhecimento. Alicerça-se aí, a necessidade do reconhecimento e valorização destas mestras e mestres, detentores destes saberes basilares (Abreu, 2009, p. 83-96).

2.1 “Dentro do mar tem rio, dentro de mim tem o que?”



Foto16: Garça pousada em canoa no porto de Acupe. Fonte: Brisa Barros Setembro/2024.

As dinâmicas dos ciclos das marés, locais, formas e instrumentos mais adequados à coleta de cada espécie, tudo isso são ensinamentos aprendidos de geração em geração e fazem parte de um arcabouço teórico-prático de um “saber-fazer” ancestral.

O trabalho de mariscar exige dessas mulheres um enorme esforço físico -, fato inclusive que enfraquece um dos muitos argumentos comumente utilizado para justificar a ausência, ou pouca presença das mulheres na pesca, a sua fraqueza física -, devido às muitas horas debaixo do sol, curvadas para conseguir catar os mariscos, equilibrando-se em meio à lama e raízes e aspirando os vapores que o manguezal exala.

Por isso mesmo, não são raras as queixas e relatos de problemas de saúde adquiridos ao longo dos anos de trabalho em condições adversas e que perduram por toda uma vida, principalmente devido ao pouco acesso e à precariedade dos serviços de saúde na localidade e uma quase impossibilidade de afastamento da rotina de trabalho por um período

significativo de dias já que, mariscar é muitas vezes a maior, ou até mesmo, única fonte de renda dessas mulheres.

“minha vida toda foi essa, trabalhando e as dores que eu tenho hoje, nessa fase que eu ‘tô’ agora, eu sinto dor nas pernas, dor nos ossos, dor nos nervos, no joelho, é tudo através de viver a vida toda trabalhando e a vida é essa. Não teve outro jeito não”. (Dona Renilda, 54 anos)



Foto 17: Dona Renilda catando siri na sala de casa. Fonte: Brisa Barros julho/2022

O manguezal é um santuário de vida onde as águas fluviais e marinhas se encontram num espetáculo pulsante de sons e movimentos que, à primeira vista e sob um olhar desatento, não nos comove poeticamente com seus galhos, troncos secos, lama escura e arbustos mas, em seu interior, está abrigada uma enormidade de múltiplas formas de vida (Vasconcelos; *et al* 2020).

Descrito na literatura como um ecossistema costeiro que se desenvolve numa faixa intertropical, onde as águas do rio e do mar se encontram, o manguezal, apresenta um ambiente natural único em sua fauna e flora. É essa interação entre águas doces e salgadas que deu origem à um

ambiente específico, onde a vida floresce em harmonia com as condições locais. Sua estrutura dinâmica irá variar de acordo com a biogeografia e as condições ambientais que o rodeiam, tornando-o um lugar rico em biodiversidade (Vannucci, 2003).

Para Shaeffer-Novelli (1999), o manguezal é um :

Ecosistema costeiro, de transição entre os ambientes terrestres e marinho, característico de regiões tropicais e subtropicais, sujeito ao regime das marés. É constituído de espécies vegetais lenhosas típicas (*angiospermas*) além de micro e macro algas (*criptógramas*), adaptadas à flutuação de salinidade e caracterizadas por colonizarem sedimentos predominantemente lodosos, com baixos teores de oxigênio. Ocorre em regiões costeiras abrigadas e apresenta condições propícias para alimentação, proteção e reprodução de muitas espécies animais sendo considerados importantes transformadores de nutrientes em matéria orgânica e geradores de bens e serviços (Shaeffer-Novelli, 1999, p.119).

Pescadores e marisqueiras nativos, que vivem diariamente imersos nesse ambiente, tendo crescido nele e experienciando-o por toda sua vida, reconhecem facilmente a flora e fauna do lugar e indicam as espécies específicas que se pode encontrar neste ecossistema a exemplo do caranguejo (*Ucides cordatus*), aratu (*Aratus pisonii*), siri de mangue (*Callinectes exasperatus*), a ostra (*Crossostrea rhizopharae*), sururu (*Mytella guyanensis*, *M. falcata*), o caramuru (*Gymnothorax* spp.) entre outros (Souto, 2008).



Foto 18: Balde de guaiamum. Fonte: Brisa Barros novembro/2019.

Por fornecer uma madeira altamente resistente, durável e a prova do apodrecimento, este ecossistema tem sido utilizado para a exploração de madeira, além da já conhecida exploração dos recursos animais disponíveis neste espaço (Jesus; Prost, 2011).

O espaço lamacento em que D. Renilda, D. Nice, D. Santinha e tantas outras mulheres pisam é o mesmo espaço que pisaram suas mães e avós, que pisam suas filhas e netas. Geração após geração, esta lama vê toda uma árvore genealógica estabelecer uma relação de respeito e dependência, que constrói lógicas temporais diferentes, nascidas de um tempo outro que não aquele que urge na congruência do capital.

No mangue, quem dita as regras do tempo são as águas. É o mangue que produz o ritmo e a ele os corpos se adequam.

“(...) minha mãe tá com oitenta e poucos anos. Quem vai chegar à idade de minha mãe? Mãe tá com 87 anos. Foi marisqueira a vida toda, criou os filhos sozinha também vivendo da maré. (D. Nice, entrevista em 2024).

Falar sobre o manguezal e seus desdobramentos, é sobretudo, falar de um território ancestral, permeado de saberes e utilizações tradicionais que, em decorrência do avanço progressivo do capitalismo, tem abarcado cada vez mais novas formas de utilização do seu espaço e recursos, além de estar sendo paulatinamente agredido como consequência do crescimento urbano, industrial e portuário (Jesus; Prost, 2011, p.124).

(...) acabei de dizer a você, minha irmã. Está acabando com o mangue esses viveiros clandestinos (de camarão). o que tem muito aqui agora é isso. Quando não é isso é 'os povo' que pesca jogando bomba. Solta a o bomba pra matar os peixes mas, aí, acaba que mata um monte de coisa junto (D. Nice, entrevista 2024)

A atividade extrativista dos recursos naturais encontrados em áreas de manguezal é uma das mais antigas e tradicionais executadas em comunidades pesqueiras e ribeirinhas por todo o território brasileiro e possui, não apenas um caráter econômico e de subsistência, mas, apresenta também, uma importância cultural e simbólica (Diegues, 2004).

É comum entre as mulheres marisqueiras o uso das madeiras retiradas do manguezal para acender os fogareiros movidos a carvão e montados, de forma rudimentar, nos quintais das casas, onde os mariscos coletados são escaldados em água fervente para que se abram as conchas e eles possam ser retirados.

Em Acupe, esta afirmação pode ser constatada por meio dos múltiplos usos que pescadoras e marisqueiras fizeram no passado, e ainda fazem atualmente, de madeiras extraídas dos mangues.

A utilização de galhos e/ou madeiras de mangues para a confecção de artefatos de pesca e/ou para complementar certas estratégias de captura em Acupe, ainda é prática comum entre pescadores" (Souto; 2008, p. 278).

Aqueles que vivem o cotidiano da vida em meio à lama e às águas, doces e salgadas e delas tiram o seu sustento, não localizam e extraem seus produtos ao acaso. A arte de reconhecer as espécies, os locais mais propícios e os horários mais adequados à pesca, fazem parte de uma gama de conhecimento a respeito das interações tróficas que o ecossistema estabelece em seu interior e que são passadas de geração a geração, dos

mais velhos aos mais novos, numa transmissão oral do saber que se introjeta nos jovens aprendizes não apenas somente pela escuta, mas também através da prática cotidiana (Casal; Souto, 2011, Souto 2008).



Foto 19: Balaio de peixe secando em frente à casa. Fonte: Brisa Barros setembro/2024

Partindo do entendimento pontuado anteriormente, é possível e necessário que passemos a compreender o território de Acupe enquanto espaço social, local onde são desenvolvidas e vivenciadas relações sociais nas suas mais diversas manifestações e que se estabelecem não somente entre os moradores, uns com os outros, mas também deles com a própria natureza em si. Deste modo, ao exercerem seus ofícios, pescadores e marisqueiras, não apenas extraem sua mercadoria, fonte de renda e subsistência, mas também, produzem o espaço, ainda que sejam diversas e heterogêneas as formas de apropriação espacial e da natureza nela envolvida (Rios; Germani, 2013, p.4).

2.2 - Um jardim de saberes, um santuário de tradições: o mangue como berço

Não é possível falarmos ou estabelecermos qualquer espécie de análise sobre um determinado território sem que, neste processo, sejam considerados sua gente e as relações por eles estabelecidas (Haesbaert; 2004, Campos; 2012).

O manguezal possui sentidos sociais, repita-se. Veja-se que a construção do lugar quem faz são os homens, e eles o elaboram conforme seus gostos, necessidades e exigências do momento (Campos, 2012, p. 142).

Seja no mangue, nos rios ou no perímetro urbano, a experiência de habitar e fazer parte de um local, inevitavelmente, nos faz tecer estratégias diárias de relação com o espaço geográfico em si e com tudo aquilo que a ele pertence. Seja na esfera do trabalho, ou nas relações interpessoais que se constroem, fazendo surgir disso tudo uma territorialidade, um sentido de pertencimento que diz respeito não somente às fronteiras geográficas do local em questão, mas também aos vínculos econômicos e culturais que cada sujeito estabelece e se torna indissociável da sua vida diária por este motivo.

Em 1846, criou-se no Brasil a Capitania dos Portos e, a partir de então, tornou-se obrigatório o cadastramento dos trabalhadores que exerciam no país, o ofício de pescador.

É importante notar aqui, o uso do substantivo estritamente no masculino, digo isso para pontuar que, até então, pescar era uma atividade exercida unicamente por homens, tendo para tanto, as mais diversas justificativas desde questões puramente biológicas, como a necessidade de força bruta para o desempenho das atividades, até questões sociais, relacionadas à divisão das tarefas domésticas e seus atores, como o cuidado do lar e das crianças (Rios; Germani, 2011, p. 3).

Desde a sua criação, o órgão responsável pela gerência e fiscalização das atividades pesqueiras esteve vinculado às instâncias relacionadas diretamente com setores da economia. Foi só apenas no ano de 1989 que as atividades pesqueiras passaram a ter sua organização vinculada à algum órgão de cunho ambiental, no caso o Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (IBAMA) e, após algumas mudanças ao

longo dos anos, a atividade passou a fazer parte da responsabilidade atribuída ao Ministério da Pesca e Aquicultura (MPA), criado em 2009 (Rios; Germani, 2011, p. 3).

Até a publicação da inovadora, e hoje clássica, obra do antropólogo polonês Bronislaw Malinowski: *Os Argonautas do Pacífico* em 1922, os estudos antropológicos ainda tratavam a pesca como sendo “o estado civilizatório que antecederia a agricultura e a sedentarização”, de tal maneira que, o “modo de vida” relacionado à pesca e seus desdobramentos, só começa a se analisado como uma categoria própria, a parte das outras a que era relacionada, em 1946, por Raymond Firth que, passou a utilizar termos como “‘economia de pescadores’ e economia camponesa” uma vez que, para ele, a economia pesqueira “apresentava analogias estruturais à economia camponesa e poderia ser tratada como parte desta” (Diegues, 2004).

O governo estadual brasileiro, através da Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais (PNPCT), sob o decreto de Nº 6.040/07 - DOU 8.2.2007, definiu em seu texto como povos e comunidades tradicionais:

“grupos culturalmente diferenciados e que se reconhecem como tais, que possuem formas próprias de organização social, que ocupam e usam territórios e recursos naturais como condição para sua reprodução cultural, social, religiosa, ancestral e econômica, utilizando conhecimentos, inovações e práticas gerados e transmitidos pela tradição” (Brasil, 2007).

Enquadrando-se nos termos da descrição proposta pelo governo para definir o que vem a ser uma comunidade tradicional, além de quilombo, Acupe é também um território tradicional, uma comunidade pesqueira, cujos pescadores encontram-se organizados na Associação Mista de Pescadores e Marisqueiras Ouro do Mar¹³ e na Colônia de pescadores e aquicultores Z-27 de Santo Amaro¹⁴, ambos com sede em Acupe embora, a área em que pescadores e marisqueiras utilizem para atuar, não esteja restrita apenas às fronteiras do distrito. Ocorre de muitas vezes a pesca acontecer nos limites

¹³ Os dados encontrados a respeito da Associação indicam que a mesma foi fundada em 29/08/1997 porém, passou a ter Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica (CNPJ) apenas em 03/11/2005, estando com cadastro ativo até os dias de hoje. (Dados Cadastrais, Portal CNPJ)

¹⁴ Os dados encontrados a respeito da Colônia indicam que a mesma foi fundada em 25/10/1978 porém, passou a ter Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica (CNPJ) apenas em 03/11/2005, estando com cadastro ativo até os dias de hoje. (Dados Cadastrais, Portal CNPJ).

territoriais de São Braz, Itapema (ambos distritos de Santo Amaro), chegando até mesmo ao município de São Francisco do Conde.

A partir do ano de 2003, a pesca artesanal passou a ser reconhecida, de forma legal, através da Lei 10779/03 e doravante, instaurou-se o seguro defeso, recurso criado através do Programa de Seguro Desemprego como, forma de assegurar aos seus beneficiários o direito de receber o equivalente a um salário mínimo por cada mês de inatividade, em decorrência do período de reprodução de espécies de peixes e mariscos.

Seis anos depois, em 2009, através da Lei 11959/09, passou a existir o Registro Geral da Pesca (RGP), como forma de assegurar o acesso à direitos trabalhistas previstos por lei como por exemplo, a aposentadoria com reduzido tempo de contribuição, benefício previdenciário em decorrência de acidentes de trabalho e o seguro defeso aos trabalhadores da pesca artesanal. Porém, mesmo com a existências das leis supracitadas, o acesso das mulheres marisqueiras aos benefícios previdenciários da profissão só passou a ser assegurado de fato, a partir de 2015, com a implementação do Decreto Nº 8.425/15, cujo texto incluiu o registro do termo “pescadora profissional artesanal”, garantindo assim, a possibilidade destas mulheres terem o direito à inscrição no RGP e o consequente acesso aos benefícios que dele derivam (Linhares, 2019).

“(...) eu lutei a vida toda trabalhando. Trabalhei a vida toda. Graças a Deus veio o Seguro Defeso e aí me ajudou bastante. Hoje minha casa é diferente, é melhor porque eu passei a receber o seguro defeso, o bolsa escola também, aí fui melhorando aos poucos.” (Dona Renilda, 54 anos).

Segundo Cardoso, 2003, a “pesca artesanal é uma atividade humana que representa uma modalidade específica do uso do espaço”. Em Acupe, a pesca artesanal, assim como a mariscagem, são atividades desenvolvidas há séculos e cuja principal característica é, o fato de ambas serem realizadas, sobretudo, em parceria com membros da própria família ou na companhia de amigos e vizinhos, com quem se estabeleceu previamente, alguma espécie de laço afetivo.

Culturalmente, o modo de vida do cidadão acupense está ligado à utilização dos recursos naturais disponíveis no território e, em se tratando de uma comunidade pesqueira, os moradores do distrito baseiam sua economia,

majoritariamente, na pesca e mariscagem, ainda que não seja incomum a presença daqueles que pratiquem o extrativismo e agricultura como forma de complementar a renda familiar ou para consumo próprio (Rios; Germani, 2012, p. 2-12).

A pesca artesanal e a mariscagem desenvolvida no distrito caracteriza-se por serem atividades de pequeno porte, sem a utilização de aparato industrial, praticadas em águas costeiras e que utiliza artefatos “simples”, que não demandam sofisticação, a exemplo das linhas e redes, principais instrumentos utilizados na região, facas e colher de pedreiro ou qualquer instrumento metálico que facilite a retirada do marisco, no caso das marisqueiras (Abreu; *et al.*, 2020, p. 60).

Esses trabalhadores das águas — homens e mulheres — detêm um vasto conhecimento sobre o território que ocupam — mar, rios e mangue —, são eles que, ao longo dos séculos, mantêm viva a tradição e a cultura de uma vida alicerçada na subsistência extraída das águas. Ao fazerem isso, transformam o espaço que habitam em território de vida, reprodução de sociabilidades e construção de identidades e pertencimentos. Essa perspectiva, portanto, difere do que pontua Antônio Carlos Diegues (2000), ao destacar as diversas razões pelas quais as ciências humanas estiveram ausentes, por muito tempo, dos estudos sobre os processos ecológicos e humanos relacionados ao mar (Rios, 2020, p. 8).

“outro fator externo é a visão muito difundida entre os cientistas naturais (e outros), até recentemente, de que o mar é um grande vazio humano povoado somente por seres não-humanos. Desconhece-se que ele é, na verdade, cheio de ‘marcas’, indicadoras de ‘territórios’, estabelecidas por pescadores artesanais dentro do processo tradicional de captura” (Diegues; 2004, p. 7).

Ser marisqueira em Açupe envolve, além de outros fatores, uma construção identitária histórica, cujo ensinamento anconra-se sobretudo na oralidade transmitida pelas senhoras mais velhas às suas descendentes, mas que também, é exercida na prática diária do trabalho na maré, conferindo ao ofício uma dupla funcionalidade, a de gerador de renda e matenedor de

práticas ancestrais e tradicionais de toda uma comunidade (Gomes; *et al.*, 2017, p. 158).

Foto 20: Pescador exhibe arraias. Fonte: Brisa Barros março/2024



*Dona da casa me dê licença
Me dê seu salão para vadiar
Me dê seu salão para vadiar
Me dê seu salão para vadiar
(Domínio Público)*

CAPÍTULO 3 - O SAMBA QUE RODA, A VIDA QUE DANÇA: UMA INTRODUÇÃO AO SAMBA DE RODA



Foto 21: Roda de samba. Fonte: Brisa Barros julho/2024

Depois de um processo iniciado em 17 de agosto de 2004¹⁵, o samba de roda do Recôncavo da Bahia, foi inscrito no Livro de Registro das Formas de Expressão em 05 de outubro de 2004, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)¹⁶ e, logo no ano seguinte, em 2005, recebeu o status de Patrimônio Cultural Nacional, além de passar a fazer parte da lista de “Obras Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade” pela Organização das Nações Unidas Para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) (IPHAN, 2006).

Assim como a grande maioria das manifestações culturais, o samba de roda identifica uma tradição cultural ancorada em práticas orais, fortemente

¹⁵ O processo de registro do samba de roda no Livro de Registro das Formas de Expressão do IPHAN ocorreu sob o número 01450.010146/2004-60 (IPHAN, 2006).

¹⁶ A equipe de pesquisa constituiu-se das etnomusicólogas Katharina Döring, professora da Universidade do Estado da Bahia, e Francisca Marques, presidente da Associação de Pesquisa em Cultura Popular e Música Tradicional do Recôncavo, de Cachoeira/BA; do antropólogo Ari Lima, professor da Faculdade de Tecnologia e Ciência, de Salvador; da pesquisadora de dança Suzana Martins, professora da Universidade Federal da Bahia, e do documentarista Josias Pires, professor da Faculdade Dois de Julho, de Salvador. (IPHAN, 2006, p. 13).

influenciada pelas culturas afrodiaspóricas embora, seja possível que exista também no samba de roda, alguma influência da cultura lusitana. Uma obviedade decorrente do intenso tráfico de negros escravizados que foram trazidos à região e da presença ostensiva dos portugueses colonizadores durante todo o período escravocrata que o Brasil vivenciou (Graeff; 2015).

Não seria exagero algum reconhecer que, a prática do samba de roda dentro do território do recôncavo desempenha papel preponderante na construção identitária dos seus sujeitos, representando um elo insolúvel entre a comunidade e suas raízes culturais ancestrais. A valorização do samba de roda, enquanto Obra Prima do Patrimônio Oral e Imaterial pela UNESCO e patrimônio cultural brasileiro pelo IPHAN, não apenas reconhece sua importância histórica e artística, como também fortalece o sentimento de pertencimento das comunidades cuja a manifestação, se faz presente com suas tradições e ancestralidade.

O processo de patrimonialização do samba de roda não se limitou apenas à uma questão de um reconhecimento exógeno e burocrático por parte do Estado mas, desempenhou papel significativo quanto à preservação, à divulgação e à transmissão de um saber-fazer que envolve o samba de roda, seus brincantes e as particularidades referentes a cada estilo musical e de cada forma de se entender o corpo em meio a “festa”. Além, obviamente, de fortalecer os laços comunitários que dele são derivados, observamos a reafirmação de uma identidade coletiva para os seus membros.

Ademais, a prática do samba de roda não se restringe apenas à expressão artística, mas também atua como mecanismo de coesão social e de emponderamento das comunidades locais. As interações socioculturais que dela emergem, promovem um senso de união e de pertencimento, criando espaço de celebração e de compartilhamento de experiências artísticas, sociais e também religiosas. Destarte, a sua contínua prática e transmissão não age, unicamente, como política de preservação, mas também contribui para tornar presente uma cultura ancestral, tornando-a “organismo” vivo, mutável e cambiante.

3.1 - UMA VIAGEM AO PASSADO, UM ENCONTRO COM A ORIGEM DO SAMBA DE RODA

O samba de roda que está presente em todo o Recôncavo Baiano, trata-se de uma manifestação cultural oriunda da diáspora negra africana que reúne em si próprio dança, música e poesia. É apresentada em círculos ou semicírculos ao som de violas, pandeiros, cantos e palmas. Perpetua-se por séculos na região graças à oralidade e ao treino do corpo para dança, traço marcante das culturas populares. E, ainda que simplifiquemos o que vem a ser um samba de roda como sendo à tão simplista descrição, uma vez que, se tem diante dos olhos uma catarse festiva repleta de simbolismos.

Documentadamente, é sabido e - têm-se comprovado que -, desde o início das incursões portuguesas à nova terra descoberta, ainda durante as primeiras décadas de 1500, mais precisamente a partir de 1511, os portugueses chegaram ao Brasil já trazendo a bordo pouco mais de 30 negros escravizados, traficados da Costa Ocidental da África para servir de trabalhadores braçais nos porões dos navios e como força bruta para os trabalhos em terra. Porém, é a partir da década de 1540 que, torna-se sistemático o fluxo contínuo do tráfico de escravizados para o Brasil e o emprego desses homens e mulheres com fins à exploração do solo para o plantio e beneficiamento da cana-de-açúcar utilizada na produção e comercialização “do primeiro produto agroindustrial especialmente criado para o mercado internacional do mundo moderno: o açúcar” (Tinhorão; 2008, *apud* Varnhagem; 1956).

Tendo sido arrancados à força de seus territórios para servir ao modelo de produção por meio do trabalho escravo, em terras desconhecidas e sob o domínio brutal de estrangeiros, e tendo sua cultura, religião, língua e todo o seu modo de viver vilipendiados, não surpreende que essas pessoas tenham desenvolvido e posto em prática formas e estratégias de resistência que lhes permitiram manter vivas suas memórias, conservar elementos de suas tradições e, ao mesmo tempo, sobreviver diante dessa nova e violenta realidade imposta (Barboza, 2013, p. 7-8).

De 1540, quando começou a intensificar um alto trânsito de navios negreiros da costa da África para o Brasil, até 1851, que é o ano que se tem

registrado a presença da última embarcação clandestina aportando na Bahia para o desembarque clandestino de escravizados, mesmo após a promulgação da Lei Eusébio de Queiroz¹⁷, cerca de 10 milhões de negros foram trazidos para o Brasil e, seria de se estranhar que todo esse contingente populacional estivesse “condenado ao silêncio”, ainda que sob intenso esquema de vigilância e repressão (Tinhorão; 2008, Campos; 2018, Granato; 2021).

Dos milhares de negros traficados para o Brasil entre os séculos XVI e XIX, uma enorme parcela destes homens e mulheres foram trazidos para o Recôncavo Baiano, região que, à época, era um dos mais proeminentes polos de produção açucareira e da manufatura do tabaco. Sendo obrigados à uma vida nova, longe de suas terras, esses africanos – advindos de lugares muito distintos do continente – trouxeram consigo tradições culturais que hoje são reconhecidas como características da cultura afro-brasileira, como por exemplo a capoeira, o candomblé e o próprio samba de roda (Graeff, 2015, p. 19).

Como pontuado anteriormente, a manifestação sofreu também influência da cultura portuguesa, sendo possível percebê-la nos instrumentos musicais utilizados quando tocado um samba de roda, e principalmente, na modalidade de samba chula, composto por letras poéticas que narram do dia-a-dia a aspectos da identidade da comunidade.

“(Chula) no Samba Chula é o canto de uma estrofe composta por dois até quatro versos, entoado por uma parelha (dupla vocal) quase sempre de homens. Ao contrário do Samba Corrido, o verso não é respondido e repetido pelo coro, à maneira do canto responsorial. A chula pode passar uma mensagem clara ou ser simbólica, como metáfora ou poesia livre, cujo significado em alguns casos se perdeu no tempo ou só se faz compreender entre os mais velhos. Geralmente, a chula é seguida de um *relativo*, uma estrofe um pouco mais curta cantada por outra parelha, concluindo ou comentando a chula de uma maneira muitas vezes engraçada. (Döring, 2010, tradução Graeff, 2015)

¹⁷A Lei Eusébio de Queiroz foi promulgada em 4 de setembro de 1850 e foi a primeira medida legal a ser adotada a fim de dar início ao fim da escravidão no Brasil e propunha o fim do tráfico de pessoas para o país. A lei recebeu este nome em homenagem ao deputado e autor da proposta, o então ministro da justiça à época o Doutor Eusébio de Queiroz (Silva, Garcia; 2024).

De acordo com a pesquisadora Nina Graeff (2015, apud Andrade, 1989), a chula, no contexto da cultura lusitana, é apresentada como uma forma de dança e estilo de música que, por conta da colonização portuguesa, se espalhou largamente pelo Brasil porém, no Recôncavo Baiano, o termo refere-se “à forma específica do texto e de como ele é cantado”.

O Dossiê nº 4 do IPHAN, escrito por Ari Lima, Francisca Marques, Josias Pires, Katharina Döring e Suzana Martins narra, entre outras coisas, sobre como os africanos escravizados apropriaram-se de elementos da cultura lusitana (a viola e as chulas) e, de forma criativa, adaptaram ambos à sua necessidade e modo de fazer música, criando o que hoje chamamos de samba de roda.

A primeira vez que se registra, em escritos baianos, a palavra samba, data do século XIX, em janeiro de 1844, segundo o historiador João José Reis, que narra sobre o relato de um carcereiro ao seu chefe de polícia na cadeia municipal de Salvador. No documento em questão, o carcereiro afirma ouvir “um alarme que não se podia perceber se era samba de africanos ou de nacionais” porém, até então, o termo “samba” aparecia sendo relatado de forma genérica, sem que fosse empregado afim de caracterizar de algo em específico. Somente na segunda metade do século XIX é que a palavra passa a ser utilizada para referir-se ao movimento musical baiano como identificamos hoje e, ainda, informa sobre o uso de pratos e de pandeiros como instrumentos musicais inseridos na prática do samba.

É difícil estabelecer com precisão, uma data específica que se possa atribuir à criação do samba, não como adjetivo, mas como manifestação artística. Como pontuado por Graeff (2015):

Diversas fontes referem-se à existência de expressões culturais africanas e afro-brasileiras que encontram correspondência com o samba de roda praticado ainda hoje, que, no entanto, foram denominadas de outra forma. Batuque, fado, lundu, maxixe, batucada, samba, entre outros, nomeiam manifestações coreográfico-musicais de influência africana descritas em diferentes contextos históricos, geográficos e culturais por autores de diversas procedências(...) (Graeff, 2015).

Em contrapartida, é seguro afirmar, tratar-se de um fenômeno social que se vê presente tanto no cotidiano religioso, quanto no profano, de todo o território do Recôncavo baiano, seja em festejos privados, como batizados, casamentos, carurus do mês de setembro, reizados, seja nas festas de largo que são promovidas ou, pelo menos, contam com apoio financeiro das prefeituras municipais de cada cidade como a Lavagem da Purificação em Santo Amaro, aniversários de emancipação dos municípios, a Festa da Boa Morte, em Cachoeira, entre outras.



Foto 22: Irmãs na festa Boa Morte de Cachoeira. Fonte: Brisa Barros agosto/2024

Assim como toda manifestação cultural que está presente em todo o Recôncavo, o samba de roda, abriga em si herança africana que se traduz em suas expressões, costumes, formas de fazer, crenças e valores e que, mesmo sofrendo com a necessidade de adaptação ao presente, resiste ao tempo e mantêm-se vivo, acabando por revelar-se como um dos grandes patrimônios imateriais brasileiros (Carmo, 2012).

A partir do dinâmica geográfica brasileira que, se altera massivamente em função do grande número de nordestinos migrando para estados do

sudeste, principalmente o Rio de Janeiro (RJ) e São Paulo (SP), elementos da cultura do nordeste também é levada - e o samba de roda está incluso neste balaio - e lá passa a ganhar novos contornos. É dessa maneira que o samba começa a ganhar notoriedade na mídia e passa a figurar como objeto de discussões enquanto gênero pertencente ao distinto *hall* da Música Popular Brasileira, ainda que o amplo interesse pelo gênero musical¹⁸ só tenha passado a existir após o surgimento do descendente direto do samba de roda, o samba carioca (Carmo, 2012, p. 110-113).

“Foi na transição do século XIX para o século XX que os batuques das rodas de samba confundiam-se com as batidas nas panelas nas cozinhas, enquanto as famosas tias preparavam quitutes para os tabuleiros”. Dentre as inúmeras tias quituteiras, uma ganhou especial notoriedade. Hilária Batista de Almeida (1854 -1924), mais conhecida como Tia Ciata, foi uma mulher negra, candomblecista, integrante da Irmandade da Boa Morte que nasceu em Santo Amaro e aos 22 anos, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde viveu até a sua morte. Ainda em vida, Tia Ciata ficou conhecida como a “matriarca do samba” em razão de ter transformado a sua casa num espaço de acolhida cultural e espiritual para aqueles que assim o desejasse. (Rocha, 2015, p. 14).

Assim como a maioria dos negros migrantes que chegaram ao Rio de Janeiro, Tia Ciata morou na Zona Portuária da cidade, região que ficou conhecida como “Pequena África”¹⁹ justamente por abrigar uma grande quantidade de moradores negros e ser o reduto de muitas das manifestações culturais filhas dessa ancestralidade, a exemplo das rodas de samba e dos candomblés (Brito, 2020). Foi em sua casa que surgiu o samba “Pelo telefone”, uma composição feita em parceria entre Donga, Mário de Almeida e outros músicos, em 1916, e que veio ser considerado o primeiro samba registrado na Biblioteca Nacional (Ribeiro, 2017).

¹⁸ Quando tratado desse “amplo interesse” aqui, é preciso que se saiba que está sendo referido ao interesse midiático e de pesquisa

¹⁹ “Nome atribuído, até a reforma do prefeito Pereira Passos, à região formada pelos bairros da Zona Portuária do Rio de Janeiro - Saúde, Gamboa, Santo Cristo - até a antiga Praça XI (demolida para dar lugar à avenida Presidente Vargas) e que era ocupada já na segunda metade do século XIX, por um grande contingente de negros libertos, escravos de ganho e remanescentes do antigo Quilombos da Pedra do Sal” (Barboza, 2013, p. 16).



Foto 23: Tocadores em apresentação no palco. Fonte: Brisa Barros fevereiro/2025

3.2 - UM TEATRO DE TRADIÇÕES NO PALCO: O SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO BAIANO

"Eu sou o samba e o samba sou eu, eu não posso viver sem o samba. O samba é meu marido, meu amante, meu filho, meu compadre, meu companheiro, meu advogado. Pra mim o samba é tudo".

Dona Nicinha do Samba

Pesquisar e escrever sobre práticas sociais e culturais ancestrais, que se perpetuaram ao longo dos anos e seguem sendo exercidas é, sobretudo, estudar as tradições que uma sociedade constrói para si, atribuindo-lhe sentido e significado. Ainda hoje, pouco mais de dois séculos depois do seu surgimento, o samba de roda segue sendo uma das maiores tradições culturais encontradas no Recôncavo Baiano, e para esta compreensão, utilizo o entendimento de tradição que as marisqueiras/sambadeiras me apresentaram e que elas construíram pra si e se apropriaram. Quando

perguntada sobre a presença do samba de roda na sua vida e de como ele surgiu, D. Nice me diz:

(...) a, minha filha. Isso ai vem é de longe. Minha mãe foi sambadeira. Ainda é viva, tá com 85 anos mas não samba mais. Minha avó era sambadeira, minha filha, não é sambadeira mas samba, a neta já remexe. Parece que vai dá pro negócio mas é aquele negócio, esse povo *(se referindo às gerações mais novas)* não que mais saber de samba não. Agora é só esses negócio aí *(se referindo aqui à música que tocada num carro estacionado na frente da casa vizinha e no momento se ouvia um dos muitos pagodes baianos da atualidade)*. (D. Nice, entrevista concedida em março de 2024).

Embora seja possível encontrar o samba de roda presente em todo o Estado da Bahia, é sabido que o seu grande palco continua sendo o Recôncavo Baiano onde, sob esta alcunha genérica, o gênero musical desdobra-se em diferentes subtipos que, diferenciam-se entre si, a partir de suas particularidades que podem, inclusive, ser sutis mas, que são percebidas na maneira com que as sambadeiras performam sua dança no meio da roda, ou pela forma que se entoam as letras ou, até mesmo, no modo como o samba de roda é executado por seus tocadores.

Falando de uma maneira generalista e superficial, o samba de roda é essencialmente “uma roda de dança acompanhada por canto e música”. Um dos pioneiros no estudo do samba de roda, o escritor e etnólogo Edison Carneiro, fez a caracterização dos sambas de roda que aconteciam nas festas de largo da capital baiana, no início do século XX, e lista os principais instrumentos utilizados à época: pandeiro, viola e chocalho ou simplesmente um pandeiro e um prato esmaltado que, era tocado com auxílio de uma faca de cozinha, arranhando as bordas do objeto (Döring; 2016, *apud* Carneiro, 1982, p. 58).

Ainda hoje, há o uso recorrente dos instrumentos citados entretanto, pelo próprio movimento inventivo das culturas populares, e a sua constante adaptação, de modo geral, ao contexto da modernidade, é comum ver grupos de samba de roda, dos mais antigos e tradicionais, aos mais novos, inserir tecnologias e instrumentos musicais, que antes não eram utilizados, em suas apresentações. Nestes casos, é comum, o uso de caixas amplificadoras e microfones, assim como o baixo elétrico, os atabaques, o agogô, entre outros

instrumentos de percussão. Isso não somente atua como uma forma de modernizar-se mas, também, sob a perspectiva de dar ao grupo um “ar” mais profissional frente a seu público (Graeff; 2015, Döring, 2016), principalmente, após o processo de patrimonialização que, como uma das consequências ocorridas, foi ter levado grupos tradicionais de samba de roda aos palcos em várias regiões do país e em excursões internacionais.

Outra consequência das alterações manifestação sofreu após o processo de patrimonialização, e que tem sido recorrente ao longo dos anos, é a execução das apresentações sem a necessidade da sua característica essencial: a formação em roda. Tradicionalmente, o samba acontece numa roda que abriga tocadores, sambadeiras e as demais pessoas que estejam fazendo parte da brincadeira, entretanto, com a divulgação do samba de roda cada vez mais frequente e sua apresentação acontecendo também em cima dos palcos, torna-se inviável a manutenção do seu formato circular. Ao tornar o samba um espetáculo, os tocadores costumam ficar recuados, mantêm-se sentados aqueles que apenas tocam os instrumentos. Em pé, ficam aqueles que cantam para que se possa tenham acesso aos microfones, e à frente deles, performam as sambadeiras. No chão, distante de todos e “fora da roda”, fica o seu público, numa explícita divisão entre “profissionais” e “público” (Graeff, 2015).



Foto 24: Sambadeira em performance no palco. Fonte: Brisa Barros fevereiro/2025

Ainda que estejamos tratando de um mesmo objeto — o samba de roda —, este se divide em vários estilos. Ora, percebe-se um mesmo estilo apresentado com nomes diferentes; ora a diferença está no próprio estilo do samba, no seu ‘fazer’ e, principalmente, na performance das sambadeiras dentro da roda (Graeff, 2015, p. 47–49). Por todo o Recôncavo Baiano, existem diversas tipologias de samba, sendo que dois estilos são os mais comumente encontrados. Destaco aqui que, estas modalidades foram apresentadas e caracterizadas no Dossiê nº4 do Iphan e foi a partir desta documentação que me guiei.

3.2.1 - O SAMBA CHULA

Dos dois “tipos” de samba mais comumente encontrados pelo Recôncavo, o samba chula, talvez, seja o que mais tenha sido documentado e pesquisado, possivelmente por se tratar do estilo mais praticado em Santo Amaro, e este ser um município referência nos estudos da cultura popular e musical do Recôncavo Baiano, tanto pelo número expressivo de

manifestações populares que a cidade abriga, quanto pela notoriedade que a cidade recebe, ainda que, por ser berço de grandes nomes da música popular brasileira como os irmãos Veloso, Roberto Mendes, Dona Edith do Prato, Assis Valente, entre outros.

Antigamente, as pesquisas a respeito do samba chula, costumavam identificá-lo como “samba de viola”. Além de samba chula, é possível encontrar referência a este mesmo estilo chamando-o de “samba amarrado, samba de parada, samba chulado, samba de partido alto e samba santoamarense” (numa explícita referência à cidade de origem) (Graeff, 2015, *apud* Waddey, 1981).

O samba chula possui particularidades nos três elementos do samba de roda: letra, toque dos instrumentos e dança. Além de Santo Amaro e seus distritos, Acupe e São Braz, esta tipologia é encontrada nas cidades de Candeias, São Sebastião do Passé, São Francisco do Conde, Catu, Terra Nova, Teodoro Sampaio, Saubara, Amélia Rodrigues, Conceição do Jacuípe e Santiago do Iguape (Döring; 2016).

Um dos elementos característicos do samba chula da região do Recôncavo, é a presença da viola machete, um dos muitos tipos de violas existentes no Brasil (Döring, 2016, p. 72).

Pesquisas mais antigas²⁰ a respeito do samba de roda de Santo Amaro revelam que, entre os instrumentos de corda que os tocadores utilizavam, estavam presentes apenas uma dupla de violas machete. Porém, segundo Mestre Aurelino, esta realidade tem se dissolvido ao longo do tempo, primeiro porquê, aos poucos, a tradição dos luthiers²¹ e dos tocadores de viola machete foi diminuindo à medida que os mais velhos foram falecendo, e já não haviam jovens interessados em aprender a arte de fazer e/ou tocar o machete para que a continuidade da tradição de tocar e fabricar o instrumento fosse mantida.

²⁰ Para maiores informações a respeito de pesquisas anteriores sobre o tema ver Waddey (1981), Nobre (2008), Pinto (1991)

²¹ Um luthier é um artesão cujo ofício deriva da sabedoria de construir e fazer a manutenção de instrumentos musicais acústicos. (Deus; Nespoli, 2020).

Foto 25 - Mestre Aurelino de Maracangalha em performance com viola machete durante evento acadêmico da UFRB em Santo Amaro. Fonte: Brisa Barros novembro/2024²²



Outro fato pontuado pelo mestre é que, paulatinamente, novos instrumentos de cordas dedilhadas, muitos mais acessíveis nos tempos atuais foram sendo inseridos nos grupos de samba de roda, a exemplo dos violões, cavaquinhos e mais recentemente, o baixo elétrico (Graeff, 2015, p. 84).

A especialidade da viola machete deriva da sonoridade única que o instrumento emite, combinada à forma com que suas cordas são dedilhadas. As cinco ordens de cordas são tocadas exclusivamente com o polegar e o indicador.

[...] A ordem do dedilhado resulta em padrões de movimento e, assim, fórmulas sonoras que se enredam uns nos outros de

²² Na foto é possível ver em ação um dos últimos mestres de viola machete que existe hoje no Recôncavo. Nela, Mestre Aurelino se apresenta tocando sua viola machete num evento acadêmico, o Projeto Zona de Perigo que aconteceu em novembro de 2024, na cidade de Santo Amaro e cujo tema foi Música e Cidade. O evento foi promovido pelo Grupo de Pesquisa Mesclas e ao Massapê – Programa de Educação Patrimonial da UFRB. O tema e o grupo tem estado interessado em pensar as relações entre patrimônio e território e, junto ao Mestre Aurelino, se juntou ao debate a pesquisadora do Samba de Roda, professora da Universidade Estadual da Bahia - UNEB Dr^a Katrina Döring, a professora da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira - UNILAB Dr^a Ana Cláudia Gomes de Souza e contou com a mediação do professor Dr^o Marcos Santos.

modo a fundir-se em uma única figura acústico-mocional. (Graeff, 2015 *apud* Pinto, 1991).

Foto 26 - Mestre Aurelino de Maracangalha tocando viola machete. Fonte: Brisa Barros novembro/24



O samba chula ou samba amarrado, recebe este nome em referência à forma como o mesmo é executado, numa evidente contraposição ao samba corrido (este será tratado a seguir). No samba chula, os puxadores precisam “amarrar” os versos que são entoados, como Graeff (2015, p.51) citando Travassos (2010) explica: “Amarrar é ligar versos em sequências, de acordo com modelos métrico-musicais conhecidos, sem ser interrompido pelo refrão coral ou pela resposta do embolador-parceiro”.

O termo “chula tem origem portuguesa e é utilizado para se referir à um tipo específico de música de dança lusitana porém, no contexto do

Recôncavo Baiano, a palavra faz menção à forma da letra do samba e como está é cantada pelos tocadores.

[Chula] no Samba Chula é o canto de uma estrofe composta por dois até quatro versos, entoado por uma *parelha* (dupla vocal) quase sempre de homens. Ao contrário do Samba corrido, o verso não é respondido e repetido pelo coro, à maneira do canto responsorial. A chula pode passar uma mensagem clara ou ser simbólica, como metáfora ou poesia livre, cujo significado em alguns casos se perdeu no tempo ou só se faz compreender entre os mais velhos. Geralmente, a chula é seguida de um *relativo*, uma estrofe um pouco mais curta cantada por outra *parelha*, concluindo ou comentado a chula de uma maneira muitas vezes engraçada. (Döring; 2010, tradução de Graeff, 2015 p. 51).

Outro traço característico do samba chula, é a presença da viola (tradicionalmente a viola machete mas, esta tem sido cada vez menos utilizada, tornado raro ou quase impossível presenciar uma roda de samba em que algum dos tocadores estejam performando com uma viola machete) como instrumento central da performance porém, o que difere o estilo do samba chula dos demais estilos de samba, não é a presença em si da viola, mas a forma com que esta é tocada, o tom que o tocador dá ao toque do machete e com isso, emite uma sonoridade específica que é ouvida apenas quando um tocador dedilha as cordas de uma viola desse tipo (Graeff, 2015, p. 50-54).

Cada roda de samba possui as suas normas de etiqueta quanto ao que pode ou não ser feito, e em qual momento cada coisa acontece. Numa roda de samba chula por exemplo, os versos são normalmente entoados por uma dupla de tocadores/cantadores (chamados de “párea” ou “parêa”). Para que se inicie o samba, a párea fica de pé e então começam a gritar²³ uma chula que, normalmente, é composta de dois a quatro versos. Em contra partida, esta mesma párea, recebe a resposta em forma, do que na região, é conhecido como relativo, e que costumeiramente é cantado, ou por uma outra dupla de párea do grupo ou pelo coro de mulheres sambadeiras que neste momento ainda está de pé, ao lado dos tocadores, à espera do final do canto, e início do solo instrumental, para que possam entrar e sambar na

²³ Esta é a forma com que comumente é dito que uma chula é cantada. Não diz respeito necessariamente ao volume com que os cantadores estão entoando-a

roda (Döring, 2016; Santiago, 2011). Segundo a professora e pesquisadora do samba de roda do Recôncavo, Francisca Marques:

“(...) o relativo é realmente um verso que completa a chula. Ele pode ser improvisado ou não, da mesma forma que pode dar continuidade ao tema da chula principal ou mudar completamente o sentido do verso” (Marques, 2003, p. 76).

Uma das regras do samba de roda chula estabelece que, enquanto são cantados os versos da chula e seu relativo, não é permitido a presença de ninguém na roda para sambar. Às sambadeiras, e a todos os outros que queira em algum momento sambar, só é possível cair no samba quando iniciam-se os solos instrumentais da(s) viola(s) e percussão. Começado o solo instrumental, as mulheres entram na roda mas, assim como no que diz respeito à parte musical, há também regras a serem seguidas no momento da dança (Döring, 2016, p. 94).

A primeira regra, no que concerne ao aspecto da dança, é a que foi citada anteriormente - a dança só ocorre quando os cantadores param de entoar as letras e fica acontecendo apenas o toque instrumental -, uma segunda regra é que, só é permitido a presença de uma única mulher por vez no meio da roda. Quando começam os solos instrumentais uma sambadeira entra na roda, saúda os tocadores e passa a performar percorrendo toda a roda (a sambadeira que não percorre toda a roda e mantêm-se sambando num mesmo lugar é vista como uma má sambadeira) com seu samba em passos miudinhos, bem rente ao chão, num arrastar de pés quase imperceptível à olhos mais desatentos, mexendo apenas a parte inferior do corpo, sobre esse “tipo” de sambadeira, é dito pelas mulheres mais velhas, que esta é uma boa sambadeira, já que a mesma consegue dançar sem movimentar o tronco.

Quando finalizada a performance, a mulher que está no centro da roda, dá uma umbigada (literal ou não, visto que o gesto da umbigada vem cada vez mais perdendo espaço e sendo substituído por um aceno de mãos ou um simples olhar) em outra mulher, numa clara manifestação que ela será a próxima a entrar na roda. Feito isso, uma nova rodada de chula e relativo é gritada para que, em seguida, se comece tudo outra vez. (Döring, 2016, p. 92-116).

Em seu livro “Os ritmos da roda. Tradição e transformação no samba de roda” (2015), citando trabalhos anteriores, a musicista e pesquisadora Nina Graeff, explica o que vem a ser a “umbigada”, dentro do contexto do samba de roda.

“A umbigada originou-se de danças angolanas e consiste em encostar ou insinuar o encosto entre os ventres daquele que sai e daquele que entra na roda. Podendo ser substituída por um bater de palmas apontando em direção ao próximo dançarino, a umbigada vem perdendo importância na *performance*, de maneira que os dançarinos se revezam sem qualquer sinalização *Os ritmos da roda* evidente.” (Graeff, 2015, p.47 *apud* Carneiro, 1974).



Foto 27: Dona Nice e Dona Santa numa roda de samba em Acupe. Fonte: Brisa Barros julho/24.



Foto 28: Mulher em roda de samba em Acupe. Fonte: Brisa Barros julho/24

3.2.2 - O SAMBA CORRIDO

O segundo estilo de samba de roda que irei tratar aqui é o samba corrido que, também pode ser encontrado sobre o nome de samba-solto (Graeff, 2015, p. 49).

Tal qual o samba chula, o samba corrido também está descrito no Dossiê Nº 4 do IPHAN e aparece como sendo o segundo estilo de samba de roda mais encontrado nas diferentes regiões do Recôncavo Baiano (Queiroz, 2019, p.75).

“Corrido” significa, na Capoeira, cantigas com textos curtos entoados por uma só pessoa e repetidos por um coro. A palavra “corrido” refere-se não necessariamente à velocidade

da música, mas ao caráter da *performance*, onde cantores e dançarinos se alternam continuamente. (Graeff, 2015, p. 49).

Como o próprio nome sugere, o samba corrido recebe este título em função da dinamicidade com que é executado. Nesta modalidade, o samba ocorre de maneira mais rápida, os versos cantados são mais curtos e não existe o emprego do relativo. Aqui, a resposta é dada repetindo em coro, os versos entoados pelo cantador, não existe um refrão. O samba corrido, apresenta como uma das suas características, o canto no estilo *pergunta-resposta* (Döring, 2016).

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 *regra 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 nas rodas, no reis, como na capoeira e nos sambas de caboclo. (Döring, 2016, p. 73).

Diferente do samba chula, no samba corrido, não há proibição de a dança acontecer simultaneamente ao toque dos instrumentos, nem tampouco, é vetada a possibilidade de se ter mais de uma sambadeira performando na roda ao mesmo tempo. E, como o próprio nome sugere, o sapateado acontece mais rápido, é um arrastar de pés mais “ligeiro” como dizem as sambadeiras (Marques; 2003).

Sendo um estilo de samba “menos rígido” que o samba chula no que se refere às questões das regras estabelecidas para sua execução, no samba corrido há a possibilidade de se exercer a criatividade em meio à roda e por isso, sambadores e sambadeiras improvisam passos e gestos, é o estilo de samba em que “tudo pode”. A dança é mais rápida e há uma alternância lépida entre sambadores(as) que revezam entre si, através da umbigada ou do bater de pernas, para sinalizar a próxima pessoa que irá entrar na roda para sambar, podendo esta ser um homem ou uma mulher. (Döring, 2016, p. 118).



Foto 29: Dupla de sambadeiras em roda de samba. Fonte: Brisa Barros fevereiro/25



Foto 30: Dupla de sambadeiras em roda de samba 2. Fonte: Brisa Barros fevereiro/25

Em meio a tantas distinções, seja chula ou corrido, algo que ambos estilos compartilham, é o fato de que, sem a presença da mulher para sambar na roda, o samba se não faz “(...) se não tiver mulher pra sambar no samba chula, os homens não vão nem começar (...)” (Döring, 2016, p.117).

3.3 - O SOM DA RODA: INSTRUMENTOS E RITMOS

Uma roda de samba, seja ela um evento espontâneo ou algo previamente planejado, se faz com a presença de gente. É um espetáculo democrático, onde cabem homens e mulheres, crianças, jovens e idosos, ricos e pobres, profissionais e amadores. Para que se forme uma roda de samba é preciso de gente para cantar e entrar na roda e a marcação ritmada das palmas batidas. Alguns instrumentos de percussão podem ajudar a ditar o ritmo, e os instrumentos de cordas dedilhados, ajudam na cadência e na melodia. Juntos, palmas, coro, os instrumentos fazem a marcação do tempo e do ritmo e a forma com que se canta e dança, é o que fará com que cada estilo de samba tenha suas peculiaridades.

Nina Graeff observa que, nas primeiras pesquisas, não era incomum mencionar os ritmos, as festas e as celebrações do povo negros de maneira genérica, como se estivessem todos em um grande balaio indistinto, chamando de “batuques”, sem que fossem feito qualquer tipo de diferenciação entre eles, seja em relação às suas origens, aos tipos de danças, objetivos, etc. (Graeff, 2015, p. 23).

O termo “batuque” foi, por muito tempo, utilizado quando se referiam desde o candomblé, até qualquer outro tipo de celebração do povo afrodiaspórico. Batuque, portanto, serviria como uma espécie de “expressão genérica” a ser empregada quando o desejado fosse discutir a respeito ou mencionar qualquer manifestação em que houvesse a presença de algum instrumento percussivo (“por isso batuque - de batucar”), e envolvesse além da música, movimentos de dança, enquadrando portanto, o samba de roda nesta categoria. (*Ibid.*, p. 19-23).

A orquestra que rege um samba de roda é composta basicamente por cordas e percussão. Algumas pesquisas, como é o caso da dissertação de Francisca Marques (2003), pontuam ainda que, em tempos remotos, o único instrumento de cordas encontrado nas rodas de samba era a viola, enquanto

que a parte percussiva, ficava a cargo dos tamborins, pratos e facas, além claro, das palmas dos presentes (Marques, 2003, p. 92).

Hoje, ainda que tenha sido mantido o uso desses instrumentos, é perceptível o processo de “modernização” que, a maioria dos grupos de samba de roda, sofreram e por isso, inseriu-se alguns outros instrumentos no *hall* daqueles que já faziam parte da tradição do samba de roda, a exemplo dos atabaques, pandeiros, taubinha, triângulo e o mais moderno de todos, o baixo elétrico, além claro, da inserção dos aparelhos amplificadores e dos microfones (esses dois últimos, muito em função de os grupos passarem a se apresentar em cima do palco e para um número maior de pessoas, resultando na necessidade do uso de apetrechos que facilite a projeção eficiente tanto do som dos instrumentos, quanto das vozes que puxam os sambas) (Graeff, 2015).



Foto 31: Taubinhas sendo tocadas num samba de roda. Fonte: Brisa Barros, abril/2025



Foto 32: Atabaque. Fonte: Brisa Barros, setembro/2022



Foto 33: Dupla de tocadores. Fonte: Brisa Barros, julho/2024

Não há uma regra que estipule um número máximo ou mínimo de instrumentos que irão compor a orquestra, principalmente, quando se fala em relação às rodas de samba que acontecem de forma espontânea. A imensa maioria dos tocadores responsáveis pelos instrumentos de corda dedilhada, pandeiros e atabaques são homens, são eles também que detêm a função de puxar o coro dos sambas, seja o samba chula ou o samba corrido, às mulheres, cabe a incumbência de tocar o prato, as taubinhas, quando houver taubinha no meio dos instrumentos e claro, a performance da dança. (Silva, 2015).

Os instrumentos indispensáveis são o pandeiro e o tambor. Estes, durante muito tempo, foram artesanais, fabricados pelos próprios tocadores com madeira e couro de caça. Pode também haver um triângulo. A modernização trouxe novos instrumentos como a meia lua e outros, feitos com materiais em ferro, alumínio, plástico e acrílico, mas sem substituir os tradicionais: pelo menos um pandeiro e um 104 tambor têm que ser obrigatoriamente "à moda antiga", por conta da qualidade do som que estes proporcionam, ou seja, as batidas mais graves. Para confeccionar o pandeiro é necessário fazer um arco de madeira com aproximadamente um centímetro de espessura e seis de largura, fechando-o em formato de aro com um diâmetro de varia de vinte a trinta centímetros. O couro pode ser de caça, como de veado, raposa ou cobra, ou de animais domésticos, a exemplo de bode ou carneiro. É preciso retirar o couro do animal com bastante cuidado para não furar. Depois, esticá-lo com varas e colocá-lo ao sol para secar durante vários dias, para que não apodreça. A quantidade de dias vai depender do clima: com dias quentes e ensolarados, o couro estará seco em aproximadamente uma semana. (Silva, 2015, p. 104-105).

3.4 - AS MULHERES NO CENTRO DA RODA

As mulheres sambadeiras, peça fundamental em qualquer roda de samba, quando no contexto de apresentações de espetáculo, se fazem presente trajando saias coloridas, postas por cima de camadas e camadas de anáguas engomadas, a fim de dar volume à vestimenta, e assim deixar a saia o mais rodada possível para que, ao girar em meio ao samba, a indumentária ganhe movimento e torne-se um espetáculo à parte para quem o assiste. Quando em sambas informais, feitos em reuniões espontâneas entre amigos e familiares, no entanto, a performance na roda, acontece sem a preocupação com a indumentária e elas entram na roda com “a roupa do

corpo”, como se diz na Bahia.

As saias e blusas são adornadas com brocados, rendas, e bordados, costurados em tecido ricamente colorido, e junto às vestes, somam-se bijuterias brilhantes, panos da costa e Ojá branco ou em estampa que harmonize com as cores das roupas que estão vestidas (Queiroz, 2020). É importante que se saiba que, esta realidade, normalmente se aplica aos grupos de samba de roda e não exatamente, às rodas de samba que se forma de maneira espontânea em algum evento social.



Foto 34: Detalhes da roupa de uma sambadeira. Fonte: Brisa Barros, maio/2024.

Como pontuado anteriormente, do próprio “fazer” samba de roda, irrompe uma pluralidade de corpos e sujeitos, e ao escrutinar especificamente a questão da presença feminina no samba de roda, esta diversidade se apresenta novamente.

Vivemos socialmente pelo corpo e é através dele que nos relacionamos, aprendemos, descobrimos e marcamos nossa presença no mundo, pois esta é corporal (PAULA SILVA, p.28, 2002)

Estes corpos revelam uma memória ancestral que se faz presente não apenas através da história transmitida na oralidade ou por meio de suas árvores genealógicas, mas que se traduz sobretudo, a partir de gestos e performances vividas no cotidiano diário do trabalho, na maneira com que dançam o samba de roda, nas roupas que usam para sambar ou no exercício da sua religiosidade e até mesmo, através da comida que cozinham e “oferecem para alimentar os corpos e a espiritualidade” (Queiroz, 2019, p. 66).

Na realidade que se apresenta em Acupe, (e aqui já não posso afirmar ser esta realidade algo presente em todo o recôncavo, nem tão pouco por todo o Estado da Bahia, uma vez que meu recorte geográfico limitou-se apenas ao distrito em questão) o corpo que marisca é também o corpo que samba o samba de roda, o corpo que pesca, que joga capoeira, que brinca o Nego Fugido, as Caretas, os Mundus, etc, é também, o corpo que se faz presente nas rodas de samba e isso acontece porque o samba de roda permeia todos os espaços sociais e cotidianos desta comunidade.

Como dito por Clécia Queiroz (2019), em sua tese de doutorado, o samba de roda nasce de uma confluência de práticas e tradições multiétnicas, e que se esbarram numa encruzilhada de saberes diversos, e por isso mesmo, não é de se estranhar que não haja, numa roda de samba, um impeditivo que impossibilite ou obste alguém de participar do samba. A roda acolhe todas as dicotomias criadas socialmente; pretos e brancos, homens e mulheres, jovens e idosos, marisqueiras e pescadores, católicos e candomblecistas. Todos cabem na roda, e nela, as diferenças dialogam entre si de tal maneira que, mesmo sendo um espaço plural, de dentro da roda emergem singularidades.

São vários os sujeitos sociais que participam de uma roda de samba e, falando estritamente das sambadeiras, esses sujeitos são heterogêneos — assim como é heterogênea também, a vivência cotidiana de cada uma dessas mulheres. Embora compartilhem entre si o amor e o hábito do samba de roda, e muitas vezes também o mesmo ofício (tratando especificamente

das mulheres de Acupe, com quem conversei), são diversos os outros espaços socioculturais por onde elas mulheres transitam, o que se reflete numa variedade de performances e modos de 'fazer samba.

Como bem observado por Graeff (2015), as rodas de samba de roda se alimentam das experiências de vida de quem delas participa, assumindo estilos e nuances próprios de cada comunidade. Nesse mesmo sentido, podemos voltar à Hall (2003) e lembrar que, como disse o autor, identidade não é algo fixo e imutável, na verdade, a mesma se constrói no entrelaçamento de histórias, práticas e performances. Dessa maneira, cada corpo que samba é também um indivíduo que carrega consigo não apenas a técnica, mas também uma memória que é ancestral e fora construída na coletividade, o que remete à ideia de 'fato social total' de Mauss (2003), em que práticas culturais articulam dimensões simbólicas, sociais e materiais, fortalecendo identidades individuais e coletivas.

Embora o samba de roda seja facilmente associado, e esteja presente em festejos e liturgias de religiões de matriz africana, como é o caso dos sambas produzidos nos terreiros de candomblé de nação Angola²⁴, é comum a presença de mulheres ligadas às Igrejas Católicas, ou que sejam mães e filhas de santo mas que, também façam parte de irmandades, associações e comunidades eclesiais, como o já citado caso da Irmandade da Boa Morte, em Cachoeira-Bahia.

A respeito da relação do samba de roda com festejos e liturgias das religiões de matriz africana, como o próprio candomblé, Döring (2012) afirma:

(...) existe um elo entre ambos que fica evidente com a figura do Caboclo, entidade espiritual incorporada à religião afro-brasileira e que se expressa com o samba do caboclo. Geralmente os terreiros convidam grupos de samba de viola e *samba chula* para as festas dos caboclos que adoram dançar e cantar o samba de roda (Döring, 2012, p. 6).

Outra relação mais sutil, a respeito do elo íntimo que o samba de roda constrói com o candomblé/samba de caboclo, foi mencionada por Clécia

²⁴ Por meio do processo de intercâmbio étnico na conformação das religiões afro-brasileiras surgem os denominados candomblés de caboclo, práticas religiosas nas quais os ancestrais brasileiros são cultuados. Enquanto nos candomblés se tem como essência o culto aos ancestrais africanos, ou seja, os orixás, inquicesou voduns, de acordo com cada nação de candomblé, nos candomblés de caboclo é cultuada e solicitada a presença dos ancestrais que aqui viveram, genericamente denominados de caboclos, que se manifestam nos terreiros como índios, boiadeiros, marujos, mineiros etc. (Nigri, Debortoli; 2015, p. 279-280).

Queiroz (2019) em sua tese de doutorado:

Pode-se atentar com cuidado para o balançar dos braços da maioria das sambadeiras, o gingar dos ombros, o tronco como um todo que se coloca em atitude similar ao do troco das filhas de santo na roda do Xirê. Os pés saem às vezes do *miudinho* para simular os contratempos praticados nas danças dos orixás e, sobretudo, dos caboclos, assim como os giros do corpo na roda de samba são como os giros de orixás, realizados em sentido anti-horário e com a cabeça voltada para baixo, inclinada para o ombro esquerdo, sem mover-se durante o giro. (Queiroz, 2019, p. 91-92).



Foto 35: Detalhes dos fios de conta de uma sambadeira. Fonte: Brisa Barros maio/2019

É comum uma narrativa em que, o samba de roda tenha sido inserido nas vidas dessas mulheres ainda na infância, por intermédio de familiares, numa realidade comum de serem normalmente filhas, netas e irmãs de sambadeiras ou tocadores de samba de roda, e muito por conta disso, de forma natural, sua presença em rodas de sambas foi acontecendo, seja por terem sido levadas junto a seus familiares ou por verem as rodas acontecerem em suas próprias casas, durante celebrações como algum batizado, ou durante a desmontagem dos presépios natalinos, as vezes por conta de carurus ou reizados, entre outros e hoje, são elas que ensinam às filhas, netas, sobrinhas a tradição familiar do samba de roda. (Queiroz, 2020).

O protagonismo exercido por essas mulheres não se restringe apenas ao ambiente da roda de samba, muito pelo contrário, ele se estende ao círculo familiar diário e, normalmente, as sambadeiras que estão ali, performando o espetáculo da dança, são também mães e chefes de família que, dividem seu tempo entre os trabalhos dentro e fora de casa e ainda encontram fôlego e espaço para encaixar o samba entre tantas obrigações.

A roda de samba, como o próprio nome diz, acontece num formato circular. O processo de espetacularização levou o samba de roda aos palcos, e quando em apresentações dessa natureza, perde-se o formato circular transformando a roda num semicírculo, aberto para o público, na intenção de viabilizar a apresentação. Ainda que se tenha esse formato em shows, o samba de roda cotidiano, que se forma no final das apresentações do Nego Fugido ou das Caretas, nas trezenas de Santo Antônio, ao final das rezas de Cosme e Damião, após as rodas de capoeira, ou ainda nos encontros para extração do azeite de dendê, acontece em seu formato circular tradicional.



Foto 36: Dona Nice extraíndo o azeite de dendê durante ensaio do Nego Fugido. Fonte: Brisa Barros. Julho/2024.



Foto 37: Panela de azeite de dendê. Fonte: Brisa Barros. Julho/2024.

É possível perceber uma semelhança poética entre a performance do samba de roda e o trabalho de marisqueiras no mangue. Ambos acontecem e se estruturam em ciclos e estes ciclos são regidos por ritmos marcados. Um ao ritmo das violas, pandeiros e palmas, e outro, no ritmo das marés que, por sua vez, é subordinado às fases lunar.

Tal qual o trabalho no mangue, o samba de roda segue um tempo próprio, um tempo em que, enquanto há roda de samba, ele sempre se repete e nunca se finda. Mudam-se as sambadeiras, vez ou outra, os tocadores, mas enquanto há festa o samba não cessa, nem deixa de ser tocado e aplaudido. É um constante começo-meio-recomeço, algo

característico de manifestações, formas e filosofias de vida afrodiaspóricas, como proposto por Martins (2021) e Bispo (2023).

Para entender este mesmo corpo que marisca de dia e a noite, cai no samba, recorro aos estudos de Mauss (2003) e Ingold (2015) onde, os autores teorizam a respeito das habilidades, associando-as, às práticas sociais. Ambos autores podem nos ajudar a compreender, de que forma as habilidades performáticas que estas sambadeiras expõem, se relacionam com a reprodução das suas práticas, incluindo a perspectiva entre geracional.

Em sua obra, Ingold (2015), tece diversas críticas as dicotomias que o processo de modernização a qual o ocidente foi submetido e que põe como sujeitos opostos coisas como corpo e intelecto, teoria e prática, ciência e tecnologia, transformando, dessa maneira, a técnica em algo puramente mecânico, como se esta não fosse desenvolvida também a partir das relações que são estabelecidas socialmente. Para o autor, técnica não é algo estritamente individual, ao contrário, segundo Ingold, este é um atributo que se desenvolve, sobretudo, a partir dos sistemas de relações, ou seja, segundo Ingold, não se pode pensar o indivíduo dissociado de suas habilidades, nem tão pouco das situações sociais em que está inserido.

Ancorado naquilo que foi proposto por Ingold (2015) e Mauss (2003), um bom exemplo da teoria das técnicas do corpo influenciando as performances sociais, tem-se ainda o trabalho etnográfico de Sautchuk (2007), que pesquisou os pescadores da Vila Sucuriju, no estado do Amapá. O antropólogo, descreve em sua monografia, como a pesca praticada por essas pessoas é um instrumento de inserção, pertencimento e construção de identidade, num processo que se forma a partir da materialidade da ação cotidiana.

Processo semelhante observamos na construção do “ser sambadeira”. Aqui, assim como na pescaria descrita por Sautchuk (2007), cotidiano e vida prática se entrelaçam, e deste emaranhado de experiências sociais, nasce um indivíduo que, ao mesmo tempo em que é único, é também o reflexo de vários. Para Mauss (2003), o corpo não é algo puramente biológico, o autor propõe pensar o corpo como uma estrutura fisio-psico-social, onde se imbricam as mais diversas dimensões da vida de um indivíduo, indo desde a esfera religiosa, até a esfera do trabalho, perpassando neste íterim os

outros tantos espaços sociais que alguém possa circular

Esta é uma abordagem possível para compreender e situar culturalmente as habilidades e a performance de uma mulher marisqueira/sambadeira. Trata-se de um corpo que, ainda que único — pois se refere a um indivíduo —, representa também uma identidade coletiva

No contexto social vivido em Acupe, existe uma demarcação clara dos papéis que cada protagonista irá desempenhar em suas funções. Os homens pescam e as mulheres mariscam, os homens tocam, cantam e puxam o coro das chulas, enquanto as mulheres protagonizam o samba de roda através da dança²⁵, assim, as práticas percussiva e musical, fica a cargo dos homens, enquanto que o desempenho coreográfico é feito pelas mulheres. Tanto na mariscagem, quanto no samba de roda, observam-se a construção e a reprodução de relações de poder que se manifestam, principalmente, por meio da questão de gênero. Essas relações são fundamentais para a formação de hierarquias sociais que organizam e delimitam os papéis e funções atribuídos a cada indivíduo dentro dessas práticas culturais e econômicas. No contexto da mariscagem, por exemplo, as atividades desempenhadas por homens e mulheres costumam ser diferenciadas, refletindo normas sociais que valorizam determinados saberes e habilidades de acordo com o gênero.

De maneira similar, no samba de roda, a participação e os espaços ocupados por homens e mulheres são regulados por convenções que influenciam a dinâmica do grupo e a própria expressão cultural em si. Assim, pondo ambas as práticas lado a lado afim de analisá-las, percebe-se como as relações de gênero operam, enquanto mecanismos de poder que, estruturam não apenas a divisão do trabalho, mas também as formas de reconhecimento social e cultural dos sujeitos envolvidos.

Para analisar os dois objetos sob a ótica da questão de gênero, me valho das obras “A dominação masculina” (1998), do sociólogo Pierre Bourdieu e “Problema de gênero” (2023), da filósofa Judith Butler. Enquanto Bordieu propõe que estruturas simbólicas, como é o caso da dicotomia

²⁵É sabido que para toda regra existe a sua exceção e acontecer de alguma mulher ir para alto mar pescar mas, na grande maioria dos casos o trabalho de pescaria fica restrito aos homens da comunidade e quanto ao toque dos instrumentos, as mulheres tocam apenas o prato e as taubinhas.

homem x mulher, estruturam uma visão de mundo hierarquizante, sustentada pela desigualdade social que se impõe a partir dessa divisão binarista de mundo, Butler problematiza justamente a construção social de gênero enquanto performance, onde os papéis que homem e mulher irão desempenhar são, previamente estabelecidos, produzidos e reproduzidos em sociedade.

As Danças Populares Brasileiras são expressões de movimentos, passos, gestos, ritmos, coreografias, sentimentos, formas, simbologias e traços específicos do jeito de ser de um grupo social, presente em grandes e pequenos povoados ou metrópoles, que, dependendo do contexto em que estão inseridas, atuam num ritmo de manutenção/perda/recriação, “continuidade” e “descontinuidade”, o que desmistifica a tese de que, a tradição é algo “velho”, “estático”, “desatualizado” - estigmas geralmente atribuídos à cultura popular em todas as suas expressões (Conrado, 2004, p. 39).

Assim também é a arte de mariscar. Tal qual o samba, a mariscagem se perpetuou por entre as gerações e foi, ao longo dos anos se adaptando às novas realidades, tecnologias, e mudanças geográficas e espaciais do território. A maneira que se marisca hoje, não é a mesma com que se mariscava há 300 anos atrás, ainda que as mudanças tenham sido poucas ou sutis, elas existiram e seguem existindo, a exemplo da inserção das canoas feitas de fibra que, são mais leves que as antigas canoas de madeira, ou o samburás (espécie de cesto trançado utilizado pra o transporte dos mariscos coletados), etc.



Foto 38: Vó e neta sambadeiras. Fonte: Brisa Barros maio/2019.

“O corpo é central no samba de roda. É através dele que a música encontra sua expressão física, material” (Queiroz, 2019, p. 75) e assim também acontece com a mariscagem. Ambas as artes exigem o exercício gestual para que se concretize a prática. É um arrastar de pés na terra lamacenta em busca dos mariscos enterrados na areia, este mesmo arrastar de pés cadencia o corpo no momento em que se vai sambar “no miudinho”, amassa o solo massapê para transformá-lo no barro que muito se utilizava na construção das casas de taipa.

Uma criança quando nasce, não nasce sabendo executar qualquer tarefa que seja. A técnica e o gestual que estão diretamente envolvidos no

exercício de qualquer atividade, no caso específico desta pesquisa, a mariscagem e o samba de roda, são adquiridas na prática diária e extracotidiana que se desenvolvem ao longo da vida. Como bem dito por Katarina Döring (2012, p.10-11), a respeito do aprendizado corporal do samba:

Ocorre em relação estreita com o aprendizado cênico-musical, sendo que os processos de percepção e expressão acontecem com e mediante o corpo e seus sentidos e abrangem os aspectos do ritmo e da coordenação motora. São aprendidos e literalmente incorporados competências, movimentos, gestos e repertórios corporais que acompanham as pessoas durante toda vida e que exercem uma influência positiva para o bem-estar físico (e emocional): Suavidade, flexibilidade, tônus muscular, disposição para o movimento, equilíbrio entre as fases de atividade e descanso, capacidade de reação, diálogo e improvisação, equilíbrio corporal entre interior e exterior, tensão e relaxamento. (Döring, 2012).

A pesquisadora, refere-se no trecho citado, especificamente à questão do corpo que, pouco a pouco, aprende a sambar mas, a afirmação pode ser facilmente empregada também ao aprendizado que, paulatinamente, se adquire a respeito da arte de mariscar ou, a qualquer outra atividade que, requer o emprego dos gestos e performance corporal.

Como técnicas corporais extracotidianas estão aquelas usadas pelas sambadeiras para executar com graça e precisão o *miudinho* - passo característico do samba de roda - e ainda as dos músicos para tocar a viola machete, o pandeiro, marcação ou o violão ou das duplas de cantadores para cantar (ou “gritar”, como costumam dizer) as *chulas* em terças paralelas (Queiroz, 2019, p. 90).

3.5 - ENTRE O TRABALHO E A FESTA: A TRANSFORMAÇÃO DOS CANTOS DE TRABALHO EM SAMBA DE RODA

Muito já foi dito aqui, e em outras pesquisas citadas nos capítulos anteriores que, a imensa maioria dos negros que chegaram ao Brasil na condição de escravizados, eram naturais de países da África Ocidental (Guiné, Angola, Congo, Benim entre outros). (Azevedo, 2009, p. 123). Antes de serem sequestrados e comercializados como mercadoria para às colônias do Novo Mundo, era costume nesses países, a posse comum das terras e com isso, as divisões do trabalho eram feitas em prol do benefício de toda a

comunidade, e não apenas de um indivíduo, muito menos em função da acumulação de bens. Em decorrência de tais práticas e formas de vida coletiva, criou-se, entre eles, a prática de entoar cânticos durante as horas de trabalho que lhes trouxessem bons agouros (chuva, farta colheita, caçada próspera, etc) (Tinhorão, 2012). Partimos aqui do pressuposto que, os sambas entoados pelos trabalhadores no recôncavo, podem ser entendidos como cantos de trabalho (Santana, 2012).

(...) os cantos de trabalho é uma das manifestações que fazem parte da relação mágico-ancestral com a natureza e marcam atos cotidianos da vida comunitária das tribos da África Ocidental. Outros povos também sempre utilizaram o canto durante o trabalho como forma de amenizar o esforço físico e dar ritmo e cadência ao labor. (...) Nos engenhos, minas e fazendas os cantos de trabalho eram a forma que os escravos encontraram também para se comunicarem e materem a alegria diante da jornada exaustiva de trabalho em cativeiro a que estavam submetidos.(Santana, 2012, p. 52-53).

Quando no Brasil, já em situação de escravizados e fora de suas realidades habituais, o cenário encontrado passou a ser completamente diferente daquele que sempre conheceram. Aqui, o trabalho empreendido não tinha como finalidade o bem comum seu e de sua vila. Trabalhava-se muito e arduamente para o acúmulo e enriquecimento daquele que lhe mantinha cativo.

É possível que, nos primeiros tempos, cada nova leva de africanos recém-chegados ainda tentasse salvar - como fizeram na área da religião - os restos de sua cultura e seus costumes desarticulados, continuando todos a lembrar suas canções originais enquanto trabalhavam. A nova realidade, porém, tenderia a tornar essa teimosia sem sentido(...). (Tinhorão, 2012, p. 124).

A nova realidade, a que foram expostos, obrigou-lhes a, se não abandonar por completo as antigas tradições, ao menos passar a reinventá-las e adaptá-las à sua atual dinâmica de trabalho. Passaram, então, a fazer das antigas canções não mais “preces” ao oculto, para que lhes garantissem uma boa safra, as músicas agora eram utilizadas como forma de poderem comunicar-se entre si, com a certeza de não serem entendidos por quem não entendesse o idioma africano. Surge aí a tradição dos cantos de trabalho

entoados pelos negros em diáspora e seus descendentes que eram cantados como forma de conseguir lidar com a escravidão e suas agruras e reunir forças para o trabalho (Tinhorão, 2012).

“Esse hermetismo só inteligível para os participantes da cultura do grupo, únicos possuidores da chave para a decifração do duplo sentido de certos versos, os escravos viria, já no século XIX, a chamar de *fundamento*. E sem essa chave ninguém conseguia, ainda na segunda década do século XX, penetrar o sentido dos pontos de jongo ou dos cantos que os negros mineiros da decadente zona de mineração de Diamantina chamavam de *vissungos*.” (Tinhorão, 2012, p. 126).



Foto 39: Duas gerações de pescadores. Fonte: Brisa Barros novembro/2024

Com tudo que foi dito nos parágrafos anteriores, é seguro afirmar que, esta herança musical africana, é fruto de uma ancestralidade que compreendia a relação homem-natureza na categoria de algo de ordem mágica, ou até mesmo sobrenatural, e se fazia presente nas mais distintas esferas da vida cotidiana, a exemplo da relação estabelecida com o trabalho. (Santana, 2012).

Apartados de sua terra-mãe e impedidos de exercerem suas práticas socioculturais, tal qual como foram concebidas, estes homens e mulheres

passaram a utilizar os cantos de trabalho como instrumento motivacional que lhes impulsionavam a conseguir “amenizar o esforço físico e dar ritmo e cadência ao labor”. (Santana, 2012, p.52).

Diferente de tantos outros direitos, a liberdade de cantar durante a rotina de trabalho, não foi cerceada pelos senhores, tal fato não se deu por uma postura de benevolência indulgente, mas sim por perceber que, quando privados dessa prática, os negros adoeciam ou esmoreciam, diminuindo o ritmo e consequentemente, o rendimento do trabalho, o que significava prejuízo no lucro das minas e engenhos em que eram forçados a trabalhar. (Tinhorão, 2012).

Por se tratar de uma prática cultural introduzida no Brasil pelos povos afrodiaspóricos, baseada unicamente na oralidade, pouco se tem documentado de maneira ocidentalizada, ou seja, com tinta e papel, dessas músicas, seus contextos de execução, signos e significados. No último capítulo da obra de José Ramos Tinhorão (2012), que serviu de referência bibliográfica à esta pesquisa, o autor pontua que pouco são os registros dessas práticas, o que se tem, são relatos dos séculos XVIII e XIX de viajantes que apresentaram suas impressões a respeito dos vislumbres de negros cantando em meio ao árduo trabalho braçal e, escritos de folcloristas ainda no século XX. (Tinhorão, 2012).

Um ponto importante desta obra de Tinhorão (2012) fala sobre a passagem de um missionário norte-americano, o Daniel Parish Kidder, que esteve no Brasil entre os anos de 1837 e 1842 e cujos relatos renderam-lhe dois livros. Na primeira obra publicada, em 1845, sob o título *Sketches of Residence and Travels in Brazil (Reminiscências de viagens e permanência no Brasil)*, o missionário descreve o caminhar apressado de um grupo de mais de dez carregadores de sacas de café no Rio de Janeiro como sendo algo cadenciado, através de um arrastar de pés rente ao chão, acompanhado de uma música que eles entoavam com um dos homens puxando, enquanto o restante respondia em coro, denotando assim algo semelhante à um canto “responsorial do solo e refrão, tão particular, aliás, do estilo africano de cantar”. (Tinhorão, 2012, p. 136).

Santana (2017), define cantos de trabalho como:

“manifestações que marcam atos cotidianos da vida

comunitária e acompanham as atividades produtivas manuais, rurais ou urbanas, coletivas ou individuais de diversos povos em todo o mundo e das mais variadas profissões” (Santana, 2017, p. 198).

Independente da região onde ocorram, de qual seja a área produtiva, se está sendo cantada individualmente ou em coletivo, a inventividade dos cantos de trabalho tem em comum o fato de serem utilizados como recurso excitante e marcador de um ritmo compassado à execução da tarefa, além claro, de ajudar a distrair corpo e mente durante as horas de trabalho, muitas vezes em situações desgastantes e de extremo esforço físico.

Em Acupe, ao longo dos muitos séculos pós escravidão, os cantos de trabalho foram ganhando novos aspectos após sofrerem modificações e adequações, necessárias às novas realidades sociais vivenciadas no pós abolição.

Os cantos de trabalho, que antes eram elementos lúdicos, utilizados para suportar as dores que o trabalho cativo impunha, hoje segue existindo mas, tendo a função principal de ser uma “espécie de companheiro” quando as jornadas no mangue são solitárias, ou como marcador de ritmo, para os momentos de plantio e colheita nas pequenas roças domésticas e ainda, como “laboratório criativo”, quando, no improviso, letras de samba são criadas e estas podem vir, ou não, a ser cantadas numa roda de samba posterior ou apenas ficam resguardadas na memória de suas compositoras e vêm à tona quando na privacidade de seus trabalhos, sejam eles no mangue, na lavoura, na “catação” do marisco coletado de manhã ou no cuidado da casa.

“O samba que a gente faz ali, que cria ali na hora, conforme a situação, é companhia, minha filha. É ele que faz companhia a gente, enquanto a gente tá abaixada no mangue catando marisco, ele distrai a mente. Sabe como é?” (D. Nice em entrevista em junho de 2024).

Uma métrica perfeita ou um padrão estético comercial não é uma meta pretendida por quem canta ou quem compõe essas canções, o objetivo aqui, é que a música seja um atenuante à rotina braçal. São canções que, se não são compostas no improviso, normalmente são aprendidas oralmente, observando os mais velhos enquanto os acompanha na lida da pesca,

mariscagem ou nas pequenas lavouras domésticas que as famílias mantêm para própria subsistência. (Gianelli, 2012).

Variados são os temas que se transformam em versos nas cantigas de trabalho. Falam-se nelas de amores vividos, correspondidos ou não, do mar, da dureza da vida, do trabalho na maré, etc, protagonistas diferentes de uma mesmo roteiro, a vida cotidiana desses homens e mulheres trabalhadores do mar.

Ainda quando nas pesquisas para a escrita do meu TCC, fui apresentada à Dona Raimunda Nonato, mais uma sambadeira/marisqueira do Recôncavo Baiano, moradora de outro distrito de Santo Amaro, à época com 70 anos e numa das nossas conversas documentadas, D. Raimunda me apresentou um de seus sambas, composto num dia de trabalho na maré, quando quase morreu afogada junto à filha caçula que, na época, estava com meses de vida e que, estava junto com a mãe na canoa utilizada para mariscar.

*O vento rolou, rolou no ar
O vento rolou, açoitou meu barco pro
mar
Meu Deus do céu, como é que eu
vou navegar?!
Meu barco famoso o vento açoitou
pro mar
Não tem saveiro, não tem jangada no
mar
Meu barco famoso, como é que eu
vou buscar?
Vai buscar, amor, vai buscar, amor
Meu barco famoso que o vento levou
Vai buscar, amor, vai buscar, amor
Meu barco famoso que o vento
Levou.
(Composição de D. Raimunda Nonato,
em entrevista documentada, 2022)*



Foto 40: Pescador saindo do porto. Fonte: Brisa Barros maio/2024

Algo que se pode perceber hoje, mais de 130 anos depois da abolição é que, antigamente ou agora, os cantos de trabalho estão sempre relacionados à execução de trabalhos braçais ou manuais como o de fiar, a condução do gado, mariscagem, plantio e colheita, condução de embarcações a remo, manufatura de charutos, etc. Nota-se aqui que, além do fato de serem todos trabalhos manuais, em comum, eles possuem entre si a presença de um ritmo cadenciado, próprio de cada execução do trabalho em questão.

CONCLUSÃO

Por toda a trajetória traçada durante o percurso da pesquisa, ficou evidente que, para as mulheres de Acupe, o exercício da mariscagem, enquanto ofício, e do samba de roda, enquanto arte e manifestação artística, se apresentam como muito mais do que simples práticas cotidianas; ambos são na verdade, uma espécie de arcabouço ancestral que sustentam e fazem parte da construção de suas identidades e memória coletiva.

Através de seus trabalhos e da sua arte, essas mulheres tecem uma rede de significados que se perpetuam ao longo dos anos por entre gerações e acabam por possibilitar a subsistência de saberes ancestrais e de modos de vida que souberam resistir e se adaptar às transformações do tempo.

A prática da oralidade, presente tanto no ensino da arte e do ofício, quanto na transmissão e composição da memória coletiva, emerge como canal vital à construção e transmissão desse patrimônio imaterial, revelando em si a potência que a tradição possui, principalmente quando se trata de comunidades tradicionais.

A utilização de uma metodologia baseada na observação participante me permitiu mergulhar e acompanhar de perto o cotidiano dessas mulheres, o que me fez perceber a riqueza e a complexidade das relações sociais, econômicas, culturais, religiosas, etc. que se constroem e permeiam a vida de cada uma delas e delas com a comunidade onde residem. Aqui, o conceito de “fato social total” de Marcel Mauss (2002) foi de fundamental importância para me fazer entrever e então, compreender essas práticas em sua totalidade, revelando a partir daí, como o trabalho da mariscagem e a arte do samba de roda se entrelaçam e se complementam, dando origem a um tecido social que ultrapassa a esfera do individual e alcança o coletivo.

Junto ao conceito de Mauss, a perspectiva de Stuart Hall a respeito do significado de “identidade” ajudou a assimilar que, tal construção não é estática e sim dinâmica, marcada por processos contínuos e mutáveis de construção e ressignificação e, por assim o ser, está em constante negociação.

Além disso, esta pesquisa e consequentemente a dissertação que dela nasceu, trouxe à tona a importância de reconhecermos e valorizarmos

comunidades tradicionais, como é o caso de Acupe, uma comunidade quilombola, enquanto detentoras de patrimônios imateriais carregados de história de luta e resistência. Alicerçada nessa percepção e no entendimento que a presente pesquisa se desenvolveu, partindo de uma observação participante aliada à produção fotográfica, analisando tanto o ofício da mariscagem, quanto a arte do samba de roda, sob a perspectiva do patrimônio, a escolha de tratar da questão do patrimônio imaterial, através da narrativa e do protagonismo feminino, justificou-se pela tentativa e intenção de reafirmar politicamente o papel central da mulher na diligência, e esforço pela preservação, manutenção e transmissão da cultura, modos de viver e fazer ancestrais, além da construção de vínculos comunitários.

Reconhecer, apoiar e falar sobre essas mulheres e suas práticas transforma-se então, num ato político, a caminho de manter em perspectiva a necessidade de cada vez mais tornar plural e diverso o patrimônio cultural brasileiro, seja ele material ou não. Por fim, abre-se a possibilidade de futuras investigações que se proponham aprofundar os diálogos entre trabalho x arte e identidade, ampliando o entendimento sobre como comunidades tradicionais enfrentam os desafios contemporâneos e se reinventam para sobreviver e seguir perpetuando sua história e cultura.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

Abreu, Juliana Silva de *et al.* **Pesca artesanal no município de Guarapari, estado do Espírito Santo: Uma abordagem sobre a percepção de pescadores que atuam na pesca de pequena escala.** Sociedade & natureza, Uberlândia- Minas Gerais. v. 32, p. 59-74, 2020.

Abreu, Regina; Chagas, Mario (orgs.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos** - 2. ed. - Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. 32c p.: il. ISBN 978-85-98271-59-0

Acseirad, Henri. **As práticas espaciais e o campo dos conflitos ambientais.** In:_____. (Org.). **Conflitos Ambientais no Brasil.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004. p. 13-35.

Alves, Tâmilis Santos; Severino, José Roberto. **Um breve olhar sobre a vida cultural em Acupe - distrito de Santo Amaro (BAHIA): memória, identidade e patrimônio.** Salvador - Bahia, 2017.

Atlas Santo Amaro, Bahia: transformações, limitações e potencialidade / Organização: Dária Maria Cardoso. – Salvador: UFBA, 2022. ISBN: 978-65-5631-078-7

Azevedo, Esterzilda Berenstein de. Engenheiros do recôncavo baiano. **Brasília, DF: Iphan/Programa Monumenta**, 2009.

Bandeira, Fábio Pedro de S. F.; BRITO, Ronan Rebouças Caires de. **Comunidades pesqueiras na Baía de Todos os Santos: aspectos históricos e etnoecológicos.** Cardoso C, Tavares F, Pereira C, organizadores. Bahia de Todos os Santos: aspectos humanos. Salvador: EDUFBA, p. 291-326, 2011.

Barboza, Marília Trindade. **Coisa de preto: o som e a cor do choro e do samba.** 1. ed. São Paulo: B4 Editora, 2013. 152 p. ISBN 978-85-65358-65-1. Brasil. Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937. **Organiza a proteção**

do patrimônio histórico e artístico nacional. *Diário Oficial da União: seção 1*, p. 23945, 6 dez. 1937. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm.

Brasil. **Decreto nº 6.040, de 7 de fevereiro de 2007.** Institui a Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais. *Diário Oficial da União: seção 1*, Brasília, DF, p. 1, 8 fev. 2007. Disponível em: <https://bibliotecadigital.economia.gov.br/bitstream/123456789/911/1/Decreto%20n%C2%BA%206040.htm>

Brito, Maíra de Deus. **De Ciata de Oxum a Dora de Oyá: as mulheres na linha de frente no samba e no candomblé.** In: **BAPTISTA, Maria Manuel; GRÁCIO, Alexandre Rodolfo Alves de Almeida** (org.). *Performatividades de gênero na democracia ameaçada*. 1. ed. [S.l.]: Editor, 2020. p. 173-180. ISBN 978-989-54956-10.

Campos, Amanda Alves. **A valorização do negro no Brasil e o afroempreendedorismo.** 2018. 25 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Administração) – Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2018. Disponível em: https://monografias.ufop.br/bitstream/35400000/1180/6/MONOGRAFIA_Valori%20za%C3%A7%C3%A3oNegroBrasil.pdf. Acesso em: 26 fev. 2025.

Campos, Ipojuca. **Cotidiano no manguezal: coletores e estratégias de sobrevivência na natureza, Bacuriteua"Pará (1975"1990).** *História Oral*, v. 15, n. 1, 2012.

Cardoso, Eduardo Schiavone. **Da Apropriação da Natureza à Construção de Territórios Pesqueiros.** *GEOUSP Espaço e Tempo* (Online), São Paulo, Brasil, v. 7, n. 2, p. 119–125, 2003.

Carmo, Raiana Alves Maciel Leal do. **A política de salvaguarda do patrimônio imaterial e os seus impactos no samba de roda do**

Recôncavo Baiano. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

Carmo, Raiana Alves Maciel Leal do. **Samba de roda do Recôncavo Baiano: obra-prima do patrimônio oral e imaterial da humanidade.** *ICTUS - Periódico do PPGMUS-UFBA | ICTUS Music Journal*, v. 13, n. 1, p. 105-156, 30 jan. 2014.

Caroso, Carlos; TAVARES, Fátima; PEREIRA, Cláudio (orgs.). **Baía de Todos os Santos: aspectos humanos.** Salvador: EDUFBA, 2011.

Casal, Francisco Santos Cousiño; Souto, Francisco José Bezerra. **“Adonde é o aposento do pescado?”: ecozoneamento do manguezal na pesca artesanal de crustáceos da Reserva Extrativista Marinha da Baía do Iguape, Maragogipe–Bahia.** *Sitientibus série Ciências Biológicas*, v. 11, n. 2, p. 143-151, 2011.

COLÔNIA DE PESCADORES E AQUICULTORES Z-27 DE SANTO AMARO. *Informações cadastrais.* Disponível em: <http://cnpj.info/Colonia-de-Pescadores-e-Aquicultores-Z-27-de-Santo-Amaro-Colonia-Z-27>.

Conrado, Amélia Vitória de Souza. **Danças populares brasileiras. Valor educacional, cultural e recurso para pesquisa e recriação cênica.** *Revista da Bahia*, Salvador, p.37-46, 2004.

De Azevedo, Esterzilda Berenstein. **Engenhos do Recôncavo Baiano.** Monumenta, IPHAN, Ministério da Cultura, Brasil, Governo Federal, 2009.

Deus, Raydson Alexandre Tozzo de; Nespolil, Eduardo. **Luteria digital experimental: singularização de instrumentos musicais em contexto pós-industrial.** *Revista Tecnologia e Sociedade*, Curitiba, v. 16, n. 45, p. 151-164, 2020.

Diegues, Antonio Carlos. **A pesca construindo sociedades.** Núcleo de

Apoio à Pesquisa sobre Populações Humanas e Áreas Úmidas Brasileiras. 2004.

Diegues, Antonio Carlos. **Comunidades Litorâneas e Unidades de Proteção Ambiental: Convivência e Conflitos. O caso de Guaraqueçaba, Paraná.** São Paulo: NUPAUB-USP, 2004.

Diniz, Carolina de Paula. **Vestíveis em fluxo: investigação das materialidades na produção do corpo/artista contemporâneo.** *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 382-406, maio/ago. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/Bd8txckCsHpZxTxqShwgYbB/?format=pdf>.

Dos Santos Gianelli, Carlos Gregório. **Quando a Natureza rege: relatos de cantos de trabalho.** *História Oral*, v. 15, n. 1, 2012.

Döring, Katharina. **Uma vida para o samba de roda: aprendizado estético e significativo ao longo da vida no recôncavo.** *Anais da VII ENECULT*. Salvador: UFBA, 2012. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/wordpress/wp-content/uploads/Uma-vida-para-o-Samba-de-Roda-Katharina-Doring.pdf>>

Döring, Katarina. **Cantador de chula: o samba antigo do Recôncavo Baiano.** 1. ed. Salvador: Pinaúna, 2016. 256 p. ISBN 978-85-65792-23-3.

Döring, Katarina. **Dona Nicinha de Santo Amaro e Dona Zelita de Saubara: matriarcas negras do Recôncavo Baiano.** In: SANTANNA, Marilda (org.). *As bambas do samba: mulher e poder na roda*. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2019. p. 17-50. ISBN 978-85-232-1925-3.

Fernandes, Mariana Balen. **Ilha de Cajaíba: lugar, pertencimento e territorialidade nas comunidades quilombolas Acupe, São Braz e Dom João / Recôncavo Baiano.** Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Universidade Federal da Bahia, 2016. Salvador.

Filho, Walter Fraga. **Histórias e reminiscências da morte de um senhor de engenho no Recôncavo**. Afro-Ásia, Salvador, n. 24, 2000. DOI: 10.9771/aa.v0i24.20999.

Filho, Walter Fraga. **Encruzilhadas da liberdade: histórias de escravos e libertos na Bahia, 1870-1910**. Editora Unicamp, 2006.

Filho, Walter Fraga. **Migrações, itinerários e esperanças de mobilidade social no recôncavo baiano após a Abolição**. Cadernos AEL, v.14, n. 26, 2009.

Fonseca, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. 3. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. 298 p. ISBN 978-85-7108-149-9.

Fontes, Daiane; Saraiva, Juracy Assmann. **Reisados de boa nova (ba): De geração para geração, patrimônio imaterial**. Interdisciplinar - Revista de Estudos em Língua e Literatura, São Cristóvão-SE, v. 29, n. 1, 2018.

Graeff, Nina. **Os ritmos da roda: tradição e transformação no samba de roda**. 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2015. 164 p. ISBN 978-85-232-1437-1.

Granato, Fernando. **Bahia de todos os negros: as rebeliões escravas do século XIX**. 1. ed. Rio de Janeiro: História Real, 2021. 224 p. ISBN 978-65-87518-15-2.

GOMES, Thais Mara Dias, TRAD, Sérgio, LIMA, Mônica Angelim Gomes de. **“Marés de dor”: as mediações do corpo no cotidiano das marisqueiras**. In: LIMA, M.A.G., FREITAS, M.C.S., PENA, P.G.L., and TRAD, S., orgs. Estudos de saúde, ambiente e trabalho: aspectos socioculturais [online]. Salvador: EDUFBA, 2017, pp. 157 174. ISBN: 978-85-232-1864-5

Gusmão, Roney. **Entre o material e o simbólico: Discursos de identidade**

em Santo Amaro da Purificação-BA. 2018.

Haesbaert, Rogério. **Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade.** Porto Alegre, 2004.

Haesbaert, Rodrigo. **Do corpo-território ao território-corpo (da terra): contribuições decoloniais.** GEOgrafia, v. 22, n. 48, p. 75-90, 2020.

Hall, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** Belo Horizonte: UFMG, 2003.

Hall, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 12 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015. 64 pp. ISBN 978-85-8316-007-6

Heller, Agnes. Estrutura da vida cotidiana. *In:* HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história.** São Paulo: Paz e Terra, 2016. Cap. 2. p. 26-53.

Hobsbaum, Eric; Ranger, Terence. **A invenção das tradições.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Programa Nacional do Patrimônio Imaterial. 2000. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=201>>.**

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Samba de roda do Recôncavo Baiano - **Dossiê 4.** 2006. Disponível em: [PatImDos_SambaRodaReconcavoBaiano_m.pdf](#). Acesso em: 19 dez. 2024.

Ingold, Tim. **Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição.** Petrópolis: Vozes, 2015. 304 p. ISBN 978-85-326-5052-0.

Iyanaga, Michael. "Os santos de uma devoção que não morre": as festividades dos santos Cosme e Damião na Bahia, 1864-1955." *Afro-Ásia* 68 (2023): 406-453.

Jesus, Rosenaide Santos; Prost, Catherine. **Importância da atividade**

artesanal de mariscagem para as populações nos municípios de Madre de Deus e Saubara, Bahia. GEOUSP Espaço e Tempo (Online), v. 15, n. 3, p. 123-137, 2011.

Lewinsohn, Ana Caldas. **O ator brincante: no contexto do Teatro de Rua e do Cavalo Marinho.** Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2008. São Paulo.

Lima, Bruna Alice Taveira de; Menezes, Antonio Basílio Novaes Thomaz de. **Vozes da Maré.** 1. ed. Curitiba: Editora Appris, 2021. 193 p. ISBN 9786525001210.

Linhares, Flávia Ellen Passos. **Distúrbios osteomusculares relacionados ao trabalho em marisqueiras de uma comunidade de pescadores artesanais em Sergipe 2019.** 36 f. Monografia (Graduação em Medicina) - Departamento de Medicina, Universidade Federal de Sergipe, Aracaju, 2019.

Machado, Renata Freitas. **As folhas vermelhas do mangue: uma etnografia sobre os mortos, a morte e a maré em Matarandiba (BA).** 2019. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela.** 1. ed. - Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. 256p. ISBN: 978-65-5691-043-7.

Marques, Francisca. **Samba de roda em Cachoeira, Bahia: uma abordagem etnomusicológica.** 2003. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

Mauss, Marcel. **Ensaio sobre a dádiva.** In: _____. Sociologia e antropologia. São Paulo: CosacNaify, 2003.

Mauss, Marcel. **"As técnicas do corpo".** In: _____. **Sociologia e antropologia.** São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 399-422.

Nigri, Bruno Silva; Debortoli, José Alfredo Oliveira. **O Samba no Contexto do Candomblé: Festa, Mito e Sacralidade como Experiências de Lazer**. LICERE - Revista do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer, Belo Horizonte, v. 18, n. 3, p. 275–304, 2015. DOI: [10.35699/1981-3171.2015.1140](https://doi.org/10.35699/1981-3171.2015.1140).

Nobre, Cássio. **Viola nos sambas do Recôncavo Baiano**. 2008. 190 p. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

Nogueira, Antônio Gilberto Ramos. **Por um inventário dos sentidos: Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário**. São Paulo: Hucitec: FAPESP, 2005. 336 p. : il. - (Estudos brasileiros ; 39) ISBN 85-271-0679-5.

Nogueira, Antonio Gilberto Ramos. **O campo do patrimônio cultural e a história: itinerários conceituais e práticas de preservação**. Antíteses, vol. 7, núm. 14, julho-dezembro, 2014, pp. 45-67 Universidade Estadual de Londrina Londrina, Brasil.

Oliveira Pinto, Tiago de. Capoeira, **Samba, Candomblé: afro-brasilianische Musik im Recôncavo**, Bahia. Berlim: Museum für Völkerkunde, 1991.

Oliveira, Neivalda. Freitas. de; Fernandes, Mariana. Balen. **Narrativas quilombolas sobre engenhos do Recôncavo baiano. Politeia-História e Sociedade**, v. 22, n. 1, p. 54-72, 2023.

Pinto, Marcia Freire; Nascimento, João Luís Joventino; Alves, Rômulo Romeu da Nóbrega; Meireles, Antônio Jeovah de Andrade. **Qual a relação entre etnozoologia e território?** Revista Ouricuri, Paulo Afonso, v. 3, n. 2, p. 068-088, nov./dez. 2013. ISSN 2317-0131.

Pinto, Monilson dos Santos. **Nego Fugido: O Teatro das Aparições**. 2014. 172 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração em

Artes Cênicas, Linha de Pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas, São Paulo, 2014.

Queiroz, Clécia Maria Aquino de. **Aprendendo a ler com minhas camaradas: seres, cenas, cenários e difusão do samba de roda através das sambadeiras do Recôncavo Baiano**, 2019. Tese de doutorado. Universidade Federal da Bahia, Salvador: UFBA, 2019.

Queiroz, Clécia Maria Aquino de. **Sambadeiras do Recôncavo da Bahia: um projeto de difusão do samba de roda envolvendo um coletivo de mulheres**. *Revista Elite*, v. 2, n. 2, jan./dez. 2020. ISSN 2675-5718.

Reis, Isabela Carolina Santos de Sá dos. **A contribuição das manifestações culturais em Acupe (Santo Amaro, BA) para a educação não escolar**. 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Pedagogia) – Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, Instituto de Humanidades e Letras dos Malês, 2023.

Ribeiro, Elaine dos Santos. **Esmola cantada no Monte Recôncavo – São Francisco do Conde/BA**. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Humanidades) – Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB), São Francisco do Conde, 2018.

Ribeiro, Juliana. **O nascedouro do samba e a diversidade cultural e musical**. In: Côrtes, Clélia Neri; LacerdaA, Alice Pires de; Leahy, Renata Costa; Soares, Ricardo de Araújo (org.). **Políticas e gestão da cultura: diálogos entre universidade e sociedade**. Salvador: EDUFBA, 2017. p. 63–71. (Coleção Cult). ISBN 978-85-232-1609-2.

Rios, Kássia Aguiar Norberto; GERMANI, Guiomar Inez. **Atividade pesqueira no distrito de acupe (Bahia-Brasil) e as mudanças territoriais a partir da inserção da atividade da carcinicultura**. *Revista Geográfica de América Central*, v. 2, p. 1-17, 2011.

Rios, Kássia Aguiar Norberto. **Da produção do espaço à construção dos territórios pesqueiros: pescadores artesanais e carcinicultores do Distrito de Acupe–Santo Amaro (BA)**. 276 f. 2012. Dissertação (Mestrado em Geografia)-Universidade Federal da Bahia, Salvador.

Rios, Kassia Aguiar Norberto; GERMANI, Guiomar Inez. **Pescadores e marisqueiras do distrito de Acupe–Santo Amaro (BA): saberes e práticas na construção dos territórios pesqueiros**. ENCONTRO DE GEOGRAFIA AGRÁRIA, XXI. Anais... Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG, 2012.

Rios, Kassia Aguiar Norberto. **O ser pescador (a) artesanal e o território articulado das comunidades tradicionais pesqueiras da Ilha de maré–Bahia**. Mares: Revista de Geografia e Etnociências, v. 2, n. 1, p. 7-18, 2020.

Rios, Kássia Aguiar Norberto; Germani, Guiomar Inez. . **Atividade Pesqueira no Distrito de Acupe (Bahia - Brasil) e as mudanças territoriais a partir da inserção da atividade da carcinicultura**. Revista Geográfica de America Central (online) , v. 2, p. 1-17, 2011.

Rios, Kássia Aguiar Norberto; Germani, Guiomar Inez. **Territórios Terra e Água no Distrito de Acupe - Santo Amaro (Bahia - Brasil): Pescadores Artesanais e Carcinicultores. Contradições na produção do espaço local..** In: XIV Encuentro de Geógrafos de América Latina. Reencuentro de Sabares Territoriales Latinoamericanos., 2013, Lima, Peru. Anais do XIV Encuentro de Geógrafos de América Latina. Reencuentro de Sabares Territoriales Latinoamericanos., 2013. v. 1. p. 1-19.

Rocha, Fabiana Ferreira. **A participação feminina na origem do samba carioca: das rodas de batuque de Tia Ciata às Modinhas de Chiquinha Gonzaga**. Anais do 3º Encontro de Pesquisa em História, p. 10-22, 2015.

Rodin, Patrícia. **Interseccionalidade em uma zona de sacrifício do capital: a experiência de mulheres negras quilombolas e marisqueiras da Ilha de**

Maré, Baía de Todos os Santos (Bahia, Brasil). Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais, v. 23, p. 1-27, 2021.

Santana, Sandro Luiz Cardoso. **Memória e esquecimento nos cantos de trabalho da Quixabeira.** Revista Extraprensa, v. 10, n. 2, p. 193-209, 2017.

Santiago, Fabiana Braz. **Samba de griot.** 2011. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social – Produção de Comunicação e Cultura) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

Santos, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer.** São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023. 112 p. ISBN 978-85-7126-105-1

Santos, Aldeneidiane Santana dos. **Evolução da contaminação do solo por metais tóxicos: o caso da Plumbum Mineração e Metalurgia Ltda, Santo Amaro, Bahia, Brasil.** 2021. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2021.

Santos, Carenina Conceição dos. **Samba de roda: políticas públicas, memória e identidade no Recôncavo Baiano.** 2011. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Produção em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2011

Santos, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção.** São Paulo: EDUSP, 2005.

Santos, Milton. **Da territorialidade ao lugar.** São Paulo: EDUSP, 2005.

Sautchuk, Carlos. **O arpão e o anzol: técnica e pessoa no estuário do Amazonas (Vila Sucuriju, Amapá).** Tese (Doutorado) - DAN/Universidade de Brasília, 2007.

Schaeffer-Novelli, Yara. **Grupo de ecossistemas: manguezal, marisma e apicum**. Programa Nacional de Diversidade Biológica - Pronabio. Projeto de Conservação e Utilização Sustentável da Diversidade Biológica Brasileira - Probio. Subprojeto Avaliação e Ações Prioritárias para a Conservação da Biodiversidade da Zona Costeira e Marinha. São Paulo: p. 119. 1999.

Silva, Filipe Dias dos Santos. **Preparar, rezar e sambar: a reza de Brejões-BA sob a perspectiva da etnocenologia**. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

Silva, Maria Cecília de Paula. **Da Educação Física, moral e intelectual a um corpo idealizado: desvelando o discurso médico nas teses da faculdade de medicina do Rio de Janeiro**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: PPGEF/UGF. 2002.

Silva, Renato Alexandre, Garcia, Rebeca de Alves de S, 2024. **As rotas marítimas de povos africanos escravizados para o Brasil: uma reflexão crítica sobre a relação do comércio marítimo e portos na colaboração com o processo escravocrata**. *Revista De Direito E Negócios Internacionais Da Maritime Law Academy - International Law and Business Review* , 4(1), 07–33. <https://doi.org/10.56258/issn.2763-8197.v4n1.p07-33>

Silveira, Marcus Bernardes de Oliveira. **A tradição em dois escopos: patrimônio cultural e sambas de roda**. *Antítese*, v. 8, n. 16, p. 279-302, jul./dez. 2015. DOI: <https://doi.org/10.5433/1984-3356.2015v8n16p279>.

Souza, Jamilson Oliveira de. **As caretas e o Nego Fugido fazem a festa em Acupe: estudos interdisciplinares sobre a cultura popular, a tradição e a educação nas performances sociais que fazem a festa em Acupe**. 2014. Monografia (Especialização em Gestão Cultural) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

Souto, Francisco José Bezerra. **O bosque de mangues e a pesca artesanal no Distrito de Acupe (Santo Amaro, Bahia): uma abordagem**

etnoecológica. Acta Scientiarum. Biological Sciences, v. 30, n. 3, p. 275-282, 2008.

SEI (Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia). 2013 a. **“Mapa: Território de Identidade Recôncavo - Bahia, 2007”**. http://www.sei.ba.gov.br/site/geoambientais/cartogramas/territorio_identidade/pdf/reconcavo.pdf

Tavares, Fatima. **Inventário das festas e eventos no Baía de Todos os Santos** / Fátima Tavares ... [et al.]. - Salvador: EDUFBA, 2019. 185 p. : il. ISBN: 978-85-232-1965-9

Tinhorão, José Ramos. **Os sonhos dos negros no Brasil: cantos, danças, folgedos: origens**. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. 152 p. ISBN 978-85-7326-393-0.

Vannucci, Marta. **Os manguzeais e nós: uma síntese de percepções**. Edusp, 2003.

Vasconcelos, Michele de Freitas Faria de *et al.* **Mulheres e mariscagem: invenções de si no (in) mundo mangue**. Psicologia em Revista, v. 26, n. 1, p. 325-345, 2020.

Waddey, Ralph. **"Viola de Samba" and "Samba de Viola" in the "Reconcavo" of Bahia (Brazil) Part II: "Samba de Viola**. Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana, v. 2, n. 2, p. 252-279, 1981.