



Programa de
Pós-Graduação em
Linguística

**MEMÓRIAS DO SAMBA CARIOCA NA VOZ DOS COMPOSITORES
POPULARES: UMA ANÁLISE DISCURSIVA DE DEPOIMENTOS DO
PROJETO "PUXANDO CONVERSA"**

SÃO CARLOS
2016



Universidade Federal de São Carlos

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA

**MEMÓRIAS DO SAMBA CARIOCA NA VOZ DOS COMPOSITORES POPULARES:
UMA ANÁLISE DISCURSIVA DE DEPOIMENTOS DO PROJETO "PUXANDO
CONVERSA"**

NANCI MOREIRA BRANCO

Bolsista: CAPES

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para a obtenção do Título de Doutora em Linguística.

Orientadora: Prof^a Dr^a Luzmara Curcino
Ferreira

Coorientador: Prof. Dr. Valdemir
Miotello

São Carlos - São Paulo - Brasil
2016

Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da Biblioteca Comunitária UFSCar
Processamento Técnico
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

B816m Branco, Nanci Moreira
Memórias do samba carioca na voz dos compositores populares : uma análise discursiva de depoimentos do projeto "Puxando Conversa" / Nanci Moreira Branco. -- São Carlos : UFSCar, 2016.
265 p.

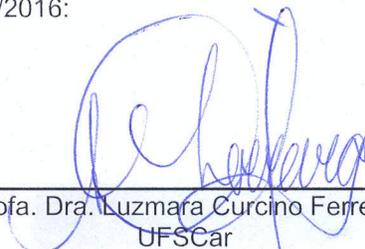
Tese (Doutorado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2016.

1. Samba. 2. Cultura popular. 3. Gêneros do discurso. 4. Autoria. 5. Projeto "Puxando Conversa".
I. Título.

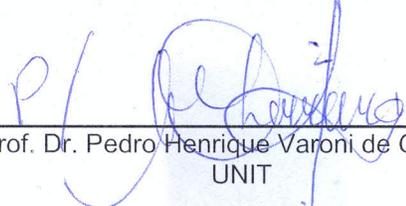


Folha de Aprovação

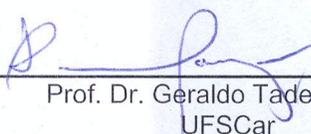
Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Tese de Doutorado da candidata Nanci Moreira Branco, realizada em 17/03/2016:



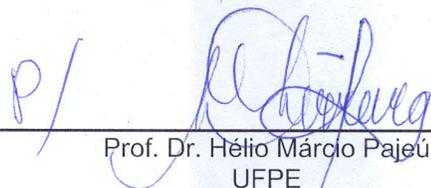
Prof. Dra. Luzmara Curcino Ferreira
UFSCar



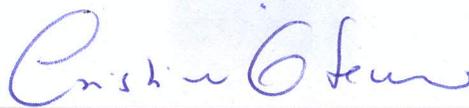
Prof. Dr. Pedro Henrique Varoni de Carvalho
UNIT



Prof. Dr. Geraldo Tadeu Souza
UFSCar



Prof. Dr. Hélio Márcio Pajeú
UFPE



Profa. Dra. Cristine Gorski Severo
UFSC

*À memória de meu pai, Geraldo
Moreira Branco, parceiro desta e
de outras tantas batalhas da vida.
Inspiração para a caminhada.*

Minha gratidão

Neste momento, sou pura gratidão. Não há como expressar em palavras o que sinto por cada um/uma que, de alguma forma, constituem este meu trabalho e a minha própria vida.

À Luzmara, de forma mais que especial, pela sua generosidade, desde o início dessa nossa parceria. Obrigada pelas palavras de apoio, pelo amparo que ultrapassou os limites da simples orientação; obrigada pelas leituras, por me apresentar outros olhares, por me indicar caminhos possíveis, por me dar broncas nos momentos em que eu desgarrava. Nada disso seria possível sem você. A sua voz está nos meus escritos e tudo o que aprendi com você é para a vida toda.

Ao Miotello, parceiro dessa caminhada desde o meu mestrado. Você constitui todo essa minha vivência, toda essa minha caminhada acadêmica. Obrigada por sempre estar presente, por mostrar novos olhares, por alargar meus pensamentos. Sua voz está aqui, me constitui e me mostra que é possível olhar o fazer acadêmico com mais humanidade, entrelaçando-o com a vida, derrubando os muros do preconceito.

Hélio, obrigada por fazer parte desse meu percurso, pelas hospedagens, pelas ideias que trocamos e que continuaremos a trocar. Você é uma pessoa especial, generosa e talentosa. Obrigada por, além disso tudo, se dispor a ler o meu trabalho e contribuir tanto na sua feitura.

Geraldo Tadeu, não há palavras para tanta gratidão. Tê-lo em quatro bancas minhas, duas no mestrado e duas no doutorado, é um privilégio sem limites. O seu olhar marca esse meu trabalho e o meu aprendizado. E como você alargou o meu olhar com a sua preciosa leitura! Obrigada!

Cristine e Pedro, obrigada por aceitarem o convite para participar dessa conversa e adentrarem nessa minha roda de samba. É com imenso prazer que acolho as suas ideias.

Valter, só uma expressão define: *ô sorte!!!!* Sem você, esse trabalho não seria possível, não dessa forma. Você me apresentou a preciosidade do *Puxando Conversa* e eu aceitei o desafio. Não sei se a minha *segunda* responde à altura do que o seu trabalho representa, mas é a forma como consigo te agradecer por esse novo olhar que você trouxe.

Aos amigos e às amigas do GEGe, pessoas que partilham dessa minha caminhada e cujas vozes ecoam por aqui.

À Inez Helena e à Lídia, pela amizade, pela hospedagem, pelo incentivo e por me ensinarem os caminhos do Rio; à Cláudia, conhecedora das rodas e das trilhas do samba, obrigada pelos passeios pela Vila Isabel.

À minha família, pela paciência e força. À minha mãe, sempre tão cuidadosa, ao Lucas, pelas caronas de madrugada e à Mônica, pelas massagens que salvaram a minha coluna, pelas notas de rodapé e pelo companheirismo de sempre, nesse longo caminho de quase 500 km que separam Prudente de São Carlos.

Agradeço à CAPES, pelo apoio financeiro indispensável ao doutoramento.

SÍNTESE

O presente trabalho focaliza a pesquisa com memórias de sambistas que participaram do projeto *Puxando conversa* que, de 1990 a 2004, registrou em vídeo e exibiu, em locais públicos, aspectos da vida e da obra de 49 compositores de samba do Estado do Rio de Janeiro. Partindo dos relatos, cantados e contados, nos programas de vídeo, busco compreender a história do samba que ali é revelada, a fim de discutir as relações dialógicas que constituem o samba como cultura popular. Há diálogos que são mais polêmicos, como é o caso do que se estabelece entre a tradição e a indústria cultural, responsável pelas eventuais transformações por que o samba passou desde a sua popularização na mídia, mas, de um modo geral, analiso, nas declarações dos compositores, suas representações acerca do samba, levantando assim os discursos que as constituem, investigando como tais vozes (re)constróem ideológica e culturalmente o corpo social que as circunscrevem e, ainda, como desconstróem e desafiam um modelo oficial de cultura e música. Para tanto, busco discutir, primeiramente, questões que envolvem o samba desde a sua popularização, em meados dos anos 1920, para entender todo um contexto social, histórico e cultural que permite ao samba ser um ícone da nossa cultura. É um estudo, enfim, que envolve questões de vida e de arte. Para melhor compreender essa trama, recorro aos estudos de Mikhail Bakhtin sobre cultura popular, especialmente, os quais me permitem compreender a cultura popular como o lugar onde esses diálogos e esses embates convivem em paridade.

Palavras-chave: *samba, cultura popular, gêneros do discurso, autoria, projeto “Puxando Conversa”*

SYNTHESIS

The present work focuses on a research with samba composers memories who participated in the “Puxando Conversa” Project that, 1990 a 2004, was recorded in video and exhibited in public places, aspects of life and work of 49 samba composers in Rio de Janeiro State. Starting with reports, sung and narrated, in video programs, I try to understand the history of samba which is revealed, for the purpose of discussing dialogical relations that constitute the samba as popular culture. There are dialogues that are more controversial, as in the case of which is established between the tradition and the cultural industry, they are responsible for any transformations in which the samba has passed since its popularization in the media, but, in general, I analyze, in the composers statements, their representations about samba, raising the discourses as , investigating how such voices (re) construct ideologically and culturally the social body that circumscribe and still deconstruct and challenge an official model of culture and music. Therefore, I seek, firstly, issues involving the samba from its popularity, in the mid-1920, understanding all of social, historical and cultural context which allows the samba being an icon in our culture. And a study, at last, that involves questions of life and art. To better understand this plot, I refer to Mikhail Bakhtin studies about popular culture, especially those which I may understand the popular culture as the place where processes dialogues and processes clashes live in parity.

Key-words: *samba, popular culture, genres of speech, authorship, “Puxando Conversa” Project*

SUMÁRIO

Meu percurso	9
Meu enredo	12
PRIMEIRO BLOCO.....	19
Introdução.....	19
1. Cultura e vida	23
2. A cultura popular e os muitos olhares que ela permite.....	28
3. As peculiaridades do samba	40
3.1. A formação	40
3.2. A consolidação do gênero “samba”	44
3.3. Das fontes do samba	47
3.4. <i>Pelo telefone</i> – polêmica e transformação	50
4. As matrizes do samba carioca	64
4.1. O partido-alto.....	66
4.2. O samba de terreiro.....	72
4.3. O samba-enredo.....	77
5. Das origens, da religiosidade e das rodas de samba	82
5.1. Um pouco da história do lugar do samba	87
5.2. Axé e novo tempero na capital	94
5.3. A roda	102
SEGUNDO BLOCO.....	108
1. Os gêneros do discurso e a constituição dialógica do gênero depoimento	108
2. Memórias do samba carioca: uma reflexão sobre relatos de vida e de samba.....	126
2.1. As Memórias do encontro com o samba.....	136
2.2. Fazer samba: composição, inspiração, temas e estilos.....	148
2.3. Temas e inspirações.....	155
2.3.1. A relação da tristeza e da alegria	162
2.3.2. Malandragem – uma faceta do samba.....	166
2.4. Tradição e Indústria cultural – o embate histórico.....	174
2.4.1. Já nos caminhos da Indústria Cultural	179
2.4.2. Entre a tradição e a comercialização.....	184
2.4.3. Do cultismo e do estilismo no samba	196
3. De volta às origens.....	231
Um pouco mais de conversa	254
Referências bibliográficas e videográficas	260

Meu percurso

Costumo dizer que o meu percurso acadêmico vai do Vaticano à Sapucaí. E não pensem que é uma brincadeira. Ingressei no mestrado com o desafio de desconstruir uma ideia de monologização que permeia o discurso religioso. E assim, amparada em *Marxismo e Filosofia da Linguagem e Interpretando o sagrado*, belíssimas obras, entre outras, coloquei-me à escuta do que o então papa Bento XVI, figura polêmica e grande professor, revelava em suas cartas encíclicas. E, por mais que houvesse uma tentativa de apagamento, muitas vozes ali emergiam. Foi um precioso momento; tempos de descobertas e de surpresas.

Minha intenção era até continuar por esses caminhos, mas como sou tentada pelo desafio, me desviei (ou não). Nas minhas idas ao Rio de Janeiro, num fim de semana à noite, fui a uma roda de samba, dessas informais, familiares, que estão por todo canto da cidade. Funcionários do Banco do Brasil que se reúnem para essa celebração, a cada dois meses, no Havanesa Bar, na Candelária. Fui com Inez Helena, minha amiga e participante desse grupo. E ali dançamos e cantamos grandes sucessos do samba carioca, portelenses, diga-se de passagem. Junte-se a isso uma mesa de diálogos na UFF onde, em meio às discussões sobre autoria e propriedade intelectual, o professor Valter Filé fala do samba e apresenta um vídeo com o sambista Serginho Meriti. São as artimanhas do destino impulsionando o meu espírito festeiro e minha singela inclinação para a música. Essas escutas deram o compasso para a minha nova empreitada.

Com a ideia na cabeça, enveredei-me a construir o meu objeto. Minha busca para quando recebo os vídeos do projeto *Puxando Conversa*, enviados por Valter Filé. Que desafio grandioso eu tinha pela frente! Aliás, desafios. Primeiro, por ter que rastrear os percursos tão íngremes da cultura popular e, segundo, por ter que lidar com uma linguagem tão complexa, como a audiovisual. Mas, como desafios não me seguram, fui me aproximando do objeto, aos poucos, como quem fica na espreita, desconfiada.

Trabalhar com vídeos tem suas doçuras e alguns dissabores. Assistir os depoimentos é um enorme prazer, mas quando lembrava das transcrições...meu Deus! Quantas vezes me desviei das funções! Quando via, estava com o violão na mão tirando

aquele samba bonito que o compositor mostrava, buscando letras, partituras...enfim. Já terminando minhas transcrições, me dei conta de que elas servem bem mais ao leitor. Eu tenho as vozes e as imagens na memória. Verdadeiramente, é dessas vozes e imagens que falo; são elas que analiso. Tudo é muito vivo para mim. Romildo tocando percussão na mesa, com uma perfeição de quem tem o melhor instrumento; a voz de Catoni, ao contar suas histórias; o canto de Xangô; Efon sendo convidado a sambar na roda e dando um show; o abraço carinhoso de Norival Reis e Dedé da Portela; Waldir 59 e Surica sambando com maestria; o cenário do depoimento do Trio Calafrio, onde crianças paravam para acompanhar a gravação; a sabedoria e serenidade de Monarco, de Wilson Moreira, de Wilson das Neves; o encanto e a emoção de Teresa Cristina ao falar da Velha Guarda da Portela...e muitos e muitos outros momentos.

Só que minha curiosidade não me deixaria presa aos vídeos apenas. Emoção a gente vive. Passear nos caminhos do samba como uma pesquisadora é diferente, mas não deixa de tocar o nosso sentimento da mesma forma. Experiências vivi: ir a um show de pagode romântico absolutamente lotado e, no show de abertura, ouvir toque de tambores, é incrível. O grupo era Revelação, na época de Xande de Pilares, com abertura do grupo Clareou. E o que dizer das rodas de samba? *Roda da Ouvidor*, no domingo à tarde; do *Samba do Trabalhador*, de Moacyr Luz, no Renascença – lindo de ver e de ouvir; *Samba da Arruda*, na praça Tobias Barreto, em Vila Isabel; samba lindo do Filhos de sinhá, em Niterói. Cada roda é uma linda festa. Momento lindo foi passear pelas *calçadas musicais* da Boulevard 28 de setembro, ornada com pedras portuguesas desenhando partituras de sucessos de grandes compositores da Música Popular Brasileira. E, ao fim desse passeio, ainda acompanhar o ensaio de rua da Vila Isabel para o carnaval deste ano. Show de Jorge Aragão é uma alegria só! Preciosidade ainda em poder ver de pertinho a apresentação do mestre Monarco e o carisma incrível de Marcos Diniz orientando os compassos e acordes de um grupo que tocava para eles no improvisado. Não há como transcrever essas emoções. É como um ciclo de reencontro na minha vida, já que eu nasci em 11 de fevereiro, em pleno carnaval e minha mãe conta dos som dos bailes que ela ouvia na maternidade. Então, só me resta agradecer repetindo o famoso bordão de Wilson das Neves: *ô sorte!!!*

Alguns percursos, em fotos:



Marcos Diniz e Monarco, Dia da Consciência negra, 2015.



As calçadas musicais da Boulevard 28



Ensaio de rua da Vila Isabel, 2015.



Meu enredo

Há um provérbio africano que diz que *A sabedoria é como o baobá: homem algum pode abarcá-la sozinho* (povos Akan e Jeje). Assim é a gênese da ciência: constrói-se nas experiências partilhadas, no diálogo permanente com o já vivido e o já experimentado e também com o que há de vir.

Quando propus-me a investigar o samba, o meu olhar deparou-se com muitos outros que partilham suas experiências de pesquisa sobre esse gênero e muitos que partilham as suas vivências no samba. São experiências trazidas por músicos, sociólogos, historiadores, antropólogos, literatos, mas também são as experiências vividas por sambistas nas rodas de samba, em muitos cantos do Rio de Janeiro. O que trago, aqui, é, portanto, o encontro desses olhares (e do meu) que, embora almejem o mesmo objeto, são singulares, únicos no seu jeito de olhar e que, imersos no social e na cultura de um tempo, revelam as heranças históricas que esse *estar no mundo* e ser sujeito implicam. É, ainda, um relacionar-se com os meus outros: os sujeitos de minha pesquisa, os leitores de minha pesquisa e outros pesquisadores. É a relação, de que nos fala Marília Amorim em *O pesquisador e seu outro*, do pesquisador com seus sujeitos, “entre os quais é também uma consciência, que não se dilui indiferentemente entre eles, pois a pesquisa lhe demanda um distanciamento necessário para a análise” (*apud* GERALDI, 2012, p.37).

O *samba carioca*, tendo recebido diversas influências, desde a sua formação e difusão pelo rádio a partir dos anos 1920, manifesta seus muitos estilos, suas múltiplas vozes, ressignificando-se numa relação dialógica entre a tradição e a indústria cultural, o que implica, ainda, muitos embates que permeiam tal relação. Essa ressignificação e renovação do samba é possibilitada, pelo menos, por dois aspectos singulares de sua constituição, produção e circulação: o *lugar social* onde emerge e a *coletividade* que lhe constrói – fatores estes essenciais para a continuidade e manifestação de uma cultura popular. Deve-se, portanto, também às peculiaridades de sua origem, manifestas na temática, nas escolhas linguísticas das letras, nas melodias, nas relações de interação entre os sambistas e seus pares. Partindo desse conhecimento, proponho-me, por meio desta pesquisa, a descobrir a história do samba que é narrada pelos seus compositores e

contar a história a partir do que eles contam, como eles a viveram. Histórias que passam pelos caminhos da indústria cultural, mas que, ainda, trilham outros lugares incriveis e que, nesse diálogo, constituem o samba como cultura popular (de origem afro-brasileira, certamente). Conhecer esses caminhos é uma forma de apreender os possíveis diálogos (consensuais ou não) que permitiram as eventuais ressignificações pelas quais passou o *samba carioca* como manifestação de uma cultura popular. Os compositores de que falo são os sambistas do Rio de Janeiro participantes do *Puxando Conversa*, um projeto de memórias do samba carioca, que produziu uma série de 27 programas que foram lançados em Nova Iguaçu (alguns) e no Museu da República, Catete, Rio de Janeiro. Esse projeto, entre 1990 e 2004, registrou em vídeo e exibiu, em locais públicos, aspectos da vida e da obra de 49 compositores de samba do estado do Rio de Janeiro. Foi dirigido pelo, atualmente, Prof. Dr. Valter Filé¹, da UFRRJ (Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro). O que dizem os representantes desse *lugar social*, membros dessa *coletividade* que está ligada à produção e à socialização do samba e que, portanto, o avaliam, falam dele, reconhecem-no (e reconhecem-se nele) assim como dele, ou de algumas de suas versões, desidentificam-se, interessa na medida em que se referem às eventuais transformações por que passou o samba ou às mutações na percepção desse gênero, decorrentes de fatores múltiplos, entre eles os decorrentes da exploração comercial dessa manifestação cultural. Para tal análise, recorro, especialmente, aos estudos de Mikhail Bakhtin e do seu Círculo, no que concernem à discussão acerca da *cultura popular*, de modo a refletir sobre esse conceito, cuja definição não é teórica nem historicamente consensual, restringindo-se, quase sempre, a uma designação, que oculta a relação de hierarquização que ela pode construir, mas que permitirá apreender o modo como os sujeitos que *vivenciam* o samba e lhe conferem como espaço de manifestação de uma cultura popular, concebem-no, julgam-no e definem-no em seus depoimentos, assim como constroem uma sua representação identitária, com base no conceito de cultura popular que compartilham na atualidade.

Ouvir tais narrativas nos dá a oportunidade de reconstruir, por essas tão valiosas memórias, a trajetória do samba como cultura popular. Tais memórias revelam, de modo muito especial, algumas transformações pelas quais o samba passou desde a

¹ Agradeço imensamente ao Prof. Valter Filé não apenas por disponibilizar este rico material de pesquisa, como também pelo constante incentivo e interlocução acerca de meu trabalho.

sua expansão, por volta dos anos 1920; a acolhida de ritmos vindos de diversas regiões do país; o embate exaustivo entre a tradição e a comercialização (discussão esta que não se inicia nos anos 1990, com a explosão do pagode romântico, como frequentemente se afirma); as relações de permeabilidade entre o morro e a cidade, entre a cultura do negro e a do branco; enfim, revelam diálogos (consensuais ou não) que o samba vivenciou e que o constituíram (e o constituem), na sua capacidade de acolher, de juntar sem apagar as diferenças, tal como afirma o professor Valter Filé (2006). É desse espírito de acolhida que as comunidades sobrevivem e por isso o samba não pode ser dissociado de sua gente, do seu lugar social e da coletividade que o produz, protege e consagra, reconstruindo-o na sua vida em comunidade, na sua crença, no seu cotidiano. Se há influência do mercado fonográfico, da indústria cultural de massa em sua produção? Certamente, mas isso não lhe tira o essencial: o seu papel de agente que integra e vivifica suas comunidades, tal como enuncia um dos sambistas entrevistados: *A minha fome de samba é maior que a minha fome de comida* (TANTINHO, 2004). Certamente, esses depoimentos nos revelam o profundo vínculo entre a vida e a arte.

Muitas pesquisas e estudos, oriundos de diferentes campos de saber, exploram, com competência, essa trajetória que o samba percorreu (e percorre) desde que se popularizou, por volta dos anos 1920, e as transformações ao longo de sua história, que se relacionam ou não a essa inserção no mercado². Complementando esse campo de pesquisa, os depoimentos que aqui analiso apresentam um dizer sobre o samba daqueles que o vivenciam em seu cotidiano e o “teorizam” nas letras de suas canções. Para compreendê-los, coloco-me na escuta do que dizem esses compositores sobre o samba e por que o dizem a fim de investigar quais as portas que esses enunciados permitem abrir, visto a sua não individuação, e que sentido produzem. Ao colocar-me na escuta e avaliar esses enunciados em relação a outros, produzo a minha contrapalavra, o que me permite construir sentidos novos com o que eles dizem. É, dessa forma, um trabalho com a linguagem e não sobre a linguagem. Se desde sempre o diálogo entre a *tradição* e a *indústria cultural* esteve presente e muniu muitos debates, meu objetivo é identificar,

² Destaco alguns: *A construção do samba*, de Jorge Caldeira (2007); *História social da Música Popular Brasileira*, de José Ramos Tinhorão (1998); *Música popular: um tema em debate*, de José Ramos Tinhorão (1997); *O mistério do samba*, de Hermano Vianna (1995); *No princípio, era a roda – um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*, de Roberto M. Moura (2004); *A inteligência da música popular – A “autenticidade” no samba e no choro*, de Dmitri Cerboncini Fernandes (2010); *O samba e suas fronteiras: pagode romântico e samba de raiz nos anos 1990*, de Felipe Trotta (2011); *Feitiço decente – Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, de Carlos Sandroni (2001).

por meio desse *encontro de palavras* e de ideias, como essa relação é vista pelos sambistas e que outros valores e diálogos são manifestos nos depoimentos.

Certamente o que esses depoimentos nos revelam vai muito além do samba como um gênero musical, concepção esta preñe de imprecisões que nos impedem de compreender essa manifestação cultural, visto que o gênero musical, muitas vezes, nos remete ao universo do mercado, que tem sua importância, mas o samba não se resume a isso. É uma expressão de alguns grupos, nos pagodes e rodas informais, que o ressignificam e o constituem como um circuito de interação.

Ao analisar certas memórias do samba carioca, na voz de sujeitos que o vivenciam, objetivo compreender as representações que esses sujeitos compartilham acerca do *samba carioca/urbano* na sua grande diversidade e nas suas ressignificações que até hoje o constituem como forma de expressão e de adesão social. Ainda que sejam diferentes sambas, diferentes vozes que compõem o que se conhece por *samba carioca/urbano*, tais como o samba-choro, o samba de breque, o samba-canção, o samba de enredo, o samba de partido-alto, o pagode romântico e outros que, como esses, sequer são homogêneos entre si³, o samba é um gênero musical e uma forma de inscrição social e identitária dos sujeitos que o produzem, que o apreciam e que por isso falam dele e o constroem como objeto de discurso.

O *samba*, e o que se diz sobre ele, é, portanto, produto da interação social. Se, de modo geral, encontramos suas raízes nos batuques, nos ritmos africanos, oriundos das práticas de sujeitos escravizados trazidos de diferentes regiões da África, o samba urbano, em particular, recebe toda a influência da migração que o Rio de Janeiro acolheu das diversas regiões do país há séculos. Mas “uma coisa é certa: criado a partir de várias fontes – com destaque para as raízes africanas – o samba é um gênero musical brasileiro, multifacetado e inexistente em outros lugares. Um gênero, pode-se dizer, essencialmente mestiço” (AZEVEDO, 2004, p.113), tal como também defende o professor Valter Filé:

O samba, como experiência urbana do Rio de Janeiro, foi/é um agente socializador. Acolheu as múltiplas manifestações culturais da gente que vinha para esta cidade desde o início da nossa experiência de República. Nele, o repente nordestino, o calango mineiro, por exemplo, foram acomodando suas coisas pelo partido-alto. Desta forma, muitos ‘estrangeiros’, na cidade, foram

³ Basta compararmos, por exemplo, o partido-alto de Xangô da Mangueira e o de Martinho da Vila ou mesmo composições de um único autor, como “No pagode do Vavá” e “Retiro”, de Paulinho da Viola (CALDEIRA, 2007).

negociando as formas de acostumar a vista com os novos cenários na medida em que iam alterando-os e alterando-se (2006, p.70-71).

Embora tenha sido aceito como um ícone da cultura brasileira, o samba, como gênero musical, “sempre esteve carregado de contradições, principalmente pela capacidade de aglutinar as diferenças sem reduzi-las” (FILÉ, 2006, p.52). Essa capacidade é o que mantém o samba tão ligado à vida das pessoas e o torna um gênero que extrapola a dimensão musical e é capaz de propiciar uma identificação em todas as esferas sociais e em todos os níveis intelectuais.

As palavras desses sambistas se manifestam no discurso do cotidiano (desde que entendido na sua relação com outros discursos, já que o que eles dizem é também uma contrapalavra às representações sobre o samba, a arte, que circulam socialmente, que são, de alguma forma, oficializadas), discurso este que inspira as rodas de samba, que movimenta as comunidades e que é de suma importância na formação e socialização de uma manifestação de cultura popular, como o samba, e são palavras que se encontram com outras, de lugares sociais diferentes, e se deixam alterar e se alteram e, com isso, se renovam em muitos outros novos acontecimentos. “Quando um enunciador comunica alguma coisa, tem em vista agir no mundo” (FIORIN, 2007, p.74). Assim, o que dizem não são apenas memórias, mas um ato responsável desses sujeitos.

Cada enunciado desses sambistas nos revela uma história, nos remete à nossa gente, à nossa música, à nossa cultura. É esse movimento que a cultura faz que ambiciono reconhecer nesses enunciados. Parafraseando Hobsbawn (quando este fala do jazz⁴): *eu quis examinar o samba, um dos fenômenos mais significativos da cultura popular brasileira, a partir de um ponto de vista linguístico discursivo. Quis rastrear suas raízes sociais e históricas e as razões para o seu extraordinário sucesso, que perdura por tantas décadas. Como sei que sozinha não dou conta de abarcar o baobá, coloco-me no diálogo com os diversos saberes e na escuta desses sambistas que vivem “engravitando a vida”⁵ com sua arte.*

⁴ Em introdução à edição de 1989 de *História social do Jazz*.

⁵ Nas palavras de Romildo: *Vai fazendo muita música...vai engravidando a vida...vai nascendo filho, fica tudo grande, se manda. Já não é mais seu mais, já vai pra boca dos outros, começa a cantar e some... e aí você tem que fazer de novo...e a gente só vive engravidando a vida toda hora, toda hora...ela tá sempre de barriga cheia.* (ROMILDO, 1990, 1')

Minha tese é a minha *escola de samba* que foi cuidadosamente preparada para o desfile e o julgamento. A sua composição é de dois blocos com algumas *alas* em cada um. O **primeiro** tem o intuito de revelar algumas peculiaridades da *cultura popular*, da *história e construção do samba*, suas polêmicas, das *matrizes do samba carioca* e das *rodas*, onde tudo começou. O **segundo** traz os atores deste enredo: os compositores de samba e suas muitas histórias de vida e de arte, nas quais revelam os diálogos que construíram e que reinventam o samba como uma expressão de cultura popular, como o lugar dos embates e das diferenças em relação.

Assim como uma escola que se prepara o ano todo para um momento na apoteose, minha escrita anseia pela apresentação. O julgamento dos quesitos é sempre temeroso. Penso na clareza do *enredo*, nas alegorias e adereços, na evolução e na harmonia, na bateria que faz pulsar este desfile. Tudo deveria funcionar com a mesma perfeição com que imaginamos, mas, como acontece em cada desfile, estamos trabalhando no terreno da imprevisibilidade. É um evento único e irrepetível.

Assim, meu enredo, com respeito, pede passagem para enveredar pelo caminho já trilhado por tantos e agradece pela oportunidade de poder celebrar a vida e a linguagem ao som de pandeiros, cuícas e tamborins. Orgulhosamente, apresento um pouco do muito que aprendi com este trabalho. Um pouco porque as lições são para a vida e eu não conseguiria expressar em palavras cada sentimento vivido nesses tempos.

Ao apresentar sua tese, o professor Valter Filé nomeou a sua escrita como uma ‘primeira’ ou ‘cabeça’, assim como os sambas que só têm a primeira parte, o começo, um mote.

Essa idéia de “uma cabeça” pretende abrir a apresentação deste ‘meu enredo’. Ela é indicativa da consciência dos limites, das incompletudes e da fé no outro. Que limites e incompletudes possam ser entendidos como vazios que reclamam o outro, como a sincopa (tempo fraco do compasso do samba) reclama ser preenchida pelo corpo. Certamente, muitos compositores poderiam terminar um samba sozinhos, mas preferiram a parceria como forma de alargamento dos *espaçotempos* – das amizades, das conversas, das convivências – que justificam a vida social. Da capacidade de uma “situação-idéia”, potencializar e dinamizar outras redes. Esta é a minha intenção com esta Primeira parte ou “cabeça”. Convidar os improvisos, as parcerias para continuar os desfiles, os sambas, as festas, no enfrentamento das misérias. (FILÉ, 2006, p.16)

Acatando o desafio, o que proponho é dar a minha contrapalavra, entrar nesse diálogo e fazer uma “segunda” para essa “cabeça”. Essa é uma forma de agradecer e de celebrar esses encontros que a vida nos proporciona.

Há um outro provérbio africano (de Camarões) que diz que *Aquele que pergunta não pode escolher as respostas*. É, assim, com o abrir-se um pouco às surpresas do encontro com novas palavras, que convido vocês para um diálogo, ou melhor, para esta festa, porque, como disse Beto Sem Braço: *O que espanta miséria é festa!* Que a celebração da vida e dos encontros, que a festa nos proporciona, nos resgate das misérias dos desacertos! E vamos festejar!

PRIMEIRO BLOCO

Introdução

Ao dissertar sobre *cultura popular*, convém pensar no quão sedutora e, ao mesmo tempo, capciosa é essa expressão. Nas palavras do escritor e pesquisador Ricardo Azevedo: são “múltiplas e variadas as linhas de estudo sobre a ‘cultura popular’ e nelas parece aflorar, não poucas vezes, uma espécie de angústia da exatidão” (2004, p.21). Querer definir com precisão, enquadrar, um fenômeno tão prenhe de diálogos e de ressignificações é certamente motivo de angústia e que leva, muitas vezes, à não compreensão dessa cultura, pois

a cultura popular, pelo menos a brasileira, é viva e porosa, ou seja, capaz de dialogar e de receber influências das elites como também de influenciá-las. Embora, indiscutivelmente, corra por vezes o risco de se descaracterizar, isso não significa necessariamente destruição, mas apenas um processo natural de ressignificação. (AZEVEDO, 2004, p.22)

Esse processo de ressignificação, afirmado constantemente em relação à cultura popular, que de um lado se definiria, desde sempre, pelos embates com a *alta* cultura, de outro, mais atualmente, pelas diferenças com os produtos da indústria cultural de massa, é constantemente referido quando se trata de explicar a identidade de objetos e práticas culturais. Esse diagnóstico reitera o discurso de que o destino da cultura popular é o de “ser sempre abafada, recalçada, arrasada e, ao mesmo tempo, sempre renascer das cinzas” (CHARTIER, 1995, p.181). No entanto, é preciso que esse diagnóstico seja abordado criticamente, tal como defendido pelo historiador Roger Chartier (1995), que alerta para o verdadeiro problema que deve ser discutido ao se estudar a cultura popular, a saber, o de “considerar, para cada época, como se elaboram as relações complexas entre formas impostas, mais ou menos constrangedoras e imperativas, e identidades afirmadas, mais ou menos desenvolvidas ou reprimidas” (CHARTIER, 1995, p.181).

Estudar uma manifestação popular como o samba é compreender que, no Brasil, especificamente, “existe uma cultura popular viva, contemporânea e influente gestada pelo próprio povo” (AZEVEDO, 2007, p.26), que resiste até certo ponto às imposições de uma cultura de massa, é capaz de reinventar-se independentemente desta. É uma cultura viva e que se renova porque é um lugar em que embates, encontros acontecem. Esse aspecto caracteriza sua pluralidade, como aponta De Certeau (1995),

pois essa cultura “não está mais reservada a um grupo social; ela não mais constitui uma propriedade particular de certas especialidades profissionais (docentes, profissionais liberais), ela não é mais estável e definida por um código aceito por todos” [...] mas, “funciona como um processo coletivo e incessante de produção de significados que molda a experiência social e configura as suas relações”. (p.104)

Os estudos de Bakhtin (2010a) sobre a cultura popular e o contexto de Rabelais nos remetem a um aspecto importante quando se objetiva tratar da cultura e do contato entre diferentes culturas num diálogo complexo e, muitas vezes, regulado pela inter(in)compreensão. Nessa obra, Bakhtin (2010a) defende que o diálogo entre a cultura *oficial* e a *não-oficial* não é delineado pela incompatibilidade entre classes ou grupos, mas pelo caráter da permeabilidade discursiva e pela sempre presente possibilidade de transgressão, infiltração e comutação de práticas e representações entre esses grupos.⁶

Por essa razão, a análise que proponho realizar dos enunciados desses sambistas parte de um princípio essencial da obra de Bakhtin e de seu Círculo, a saber, o caráter dialógico e ideológico que regula toda e qualquer produção simbólica (verbal ou não).

O historiador Peter Burke (2008) considera Bakhtin um dos teóricos mais originais do século XX, especialmente pela obra *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais* (2010a), e reconhece a importância para a Nova História Cultural (NHC) de alguns conceitos básicos com os quais Bakhtin trabalha na obra sobre Rabelais: *carnavalização, destronar, linguagem do mercado e realismo grotesco*, por exemplo. Destaca, ainda, dentre os conceitos de Bakhtin, a importância do estudo de *gêneros de fala e polifonia* para além da literatura, pois

⁶ De acordo com Bakhtin, a “ideologia oficial é entendida como relativamente dominante, procurando implantar uma concepção única de produção de mundo. A ideologia do cotidiano é considerada como a que brota e é constituída nos encontros casuais e fortuitos, no lugar do nascedouro dos sistemas de referência, na proximidade social com as condições de produção e reprodução da vida”. (MIOTELLO, 2008, p.168-169). Lembrando, ainda, que Bakhtin (e o Círculo) “não entende estas duas esferas [ideologia oficial e ideologia do cotidiano] como realidades independentes, mas em estreita interdependência. Ele vê a esfera dos sistemas ideológicos constituídos como se consolidando a partir das práticas da ideologia do cotidiano e, ao mesmo tempo, se renovando continuamente por meio de um vínculo orgânico com estas mesmas práticas que abrigam, segundo ele, os indicadores primeiros e mais sensíveis das mudanças socioculturais [...]. Essas mudanças socioculturais vão encontrar, mais tarde, sua expressão nas produções ideológicas mais elaboradas que, por sua vez, acabam por exercer uma forte influência sobre as práticas do cotidiano” (FARACO, 2009, p.63-64).

“podem ajudar a entender o carnaval, por exemplo, como a expressão de muitas vozes diferentes – jocosas e agressivas, altas e baixas, masculinas e femininas –, em vez de reduzi-lo a uma simples expressão da subversão popular” (BURKE, 2008, p.72).

O samba, hoje, reconhecido como cultura popular, como música popular brasileira, especificamente, confronta-nos com o incontestável impacto da indústria cultural de *massa*. Os enunciados que emergem nos depoimentos dos sujeitos atuantes na produção do samba nos mostram que muitas das ressignificações/reinvenções do samba foram fomentadas no embate que se estabelece entre os apelos ora da *alta cultura* que se oporia à *baixa cultura* que, diante de sua expansão, ampliaria os critérios de classificação e distinção de suas produções, ora da indústria cultural de massa, que há muito contribui para a difusão das reduções culturais e por certo reconhecimento, mas também é responsável por sua simplificação e, por vezes, pausteurização, nesse processo de mediação. É importante, assim, ter o cuidado de salientar que as manifestações oriundas da “expressão de muitas vozes” ou que emanam de um caráter de permeabilidade, de inter(in)compreensão, podem ser, muitas vezes, interpretadas como incompatíveis e não dialógicas.

São essas relações constituídas pela permeabilidade e pela inter(in)compressão que se pode depreender do que enunciam parte de pessoas mais ligadas às raízes do samba, sob a forma de recusa e crítica em relação ao samba “de massa”, como o “pagode romântico”, por exemplo, que se tornou popular a partir dos anos 1990, assim como ocorreu, na primeira metade do século XX, com o “samba de rádio”. O reconhecimento de que goza hoje o samba, suas diversas influências e desdobramentos para a música popular brasileira e para a nossa cultura em geral devem a esse processo de ampla difusão, de “massificação” promovida pela indústria cultural, que embora possa produzir fórmulas, tem contribuído para uma certa preservação e divulgação cultural do samba. Por outro lado, como o samba carioca comporta diferentes estilos, há um público jovem que só teve contato com os “sambas de raiz” por meio desses denominados “sambistas de massa”, como relata, em um dos depoimentos, o compositor Toninho Geraes. Sambistas, como Zeca Pagodinho, que mantém uma continuidade de venda, shows e exposição na mídia, superando muitos nomes celebrados na MPB, é um exemplo desses diálogos entre a produção mais massificada

dessa arte sem perder os laços com o samba construído nas comunidades, caracterização pelo traço informal, espontâneo, festivo de sua produção.

Esse embate, também denominado *tradição e comercialização*, acompanha a trajetória desse gênero “desde que o samba é samba” (relembrando os versos de Caetano), sendo um dos responsáveis pelo constante processo de renovação e ressignificação, regulado pelo princípio da *alternância*, que caracteriza, de acordo com o estudo de Bakhtin (2010a), o espírito popular: “Como tudo o que é fecundado, nasce, amadurece, morre e renasce, tudo o que existe está sempre numa posição relativa, efêmera e provisória.” (AZEVEDO, 2004, p.332). Essa efemeridade das coisas é descrita por Bakhtin na análise do Carnaval, na obra de Rabelais, que se caracterizava pela evasão, pela liberação temporária e simulada das regras, das relações de hierarquia. Enquanto as festas oficiais consagravam a estabilidade, que marcava as diferenças sociais, o carnaval com ela rompia.

Essa visão [percepção carnavalesca do mundo], oposta a toda ideia de acabamento e perfeição, necessitava manifestar-se através de formas de expressão dinâmicas e mutáveis (proteicas), flutuantes e ativas. Por isso todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades do poder (BAKHTIN, 2010a, p.10).

Além do princípio da *alternância*, que explicaria as eventuais mudanças por que passou o samba, é preciso considerar a atuação da *coletividade* – que é facilmente entendida se levarmos em conta um contexto social no qual a ajuda mútua é essencial para a sobrevivência, como acontece nas comunidades onde o samba desenvolveu-se. Tal contexto polemiza com uma sociedade moderna individualista, que lhe é contemporânea, na qual os interesses particulares estão acima dos interesses comunitários, como a que se forma nos centros urbanos. Assim, aspectos como a *sabedoria popular* ou o *senso comum* (aqui entendido como “um insubstituível acervo de conhecimento humano”⁷) constituem o samba tanto na sua produção como na sua socialização. O dia a dia das comunidades e os ensinamentos populares são cantados nos sambas, em seus mais variados estilos, desde um samba de partido a um samba de enredo, e retratam, nas palavras do artista, a vida de cada comunidade.

Com este trabalho, busco compreender, a partir da análise dos depoimentos dos sujeitos pertencentes às comunidades onde o samba se faz e se socializa, esse gênero

⁷ “Senso comum – samba e discurso popular”. Publicado na “Boitatá” - Revista do GT de Literatura Oral e Popular ANPOLL www.uel.br/revistas/boitata n°5 (AZEVEDO, 2004).

como um lugar onde se dá diálogos, embates entre as diferenças, mas em pé de igualdade, e que por isso o constituem como cultura popular, por isso vem sendo reinventado a cada novo contexto e frente aos apelos da indústria cultural, na atualidade, e de sua relação com a cultura de prestígio. Para tanto, trago, inicialmente, certas reflexões sobre a *cultura popular* que vigoraram e emergem nos discursos produzidos atualmente, e que ecoam ou questionam as significações que lhe foram atribuídas em outros tempos, de modo a compreender, na análise, o funcionamento discursivo próprio da emergência de enunciados onde figuram o sintagma *cultura popular*, ou um seu correspondente semântico, nos depoimentos de membros de comunidades do samba.

Aproximando-me da temática da Música Popular Brasileira, discorro, neste primeiro momento de reflexão, especificamente, sobre o gênero musical *samba*. Questões como a sua origem nos batuques africanos, o ritmo sincopado, as polêmicas do primeiro samba gravado, são percursos que me proponho a percorrer, mesmo que de forma panorâmica e breve, mas de modo a contextualizar certos elementos dessa longa história.

Ao deter-me nessas peculiaridades da história do samba, empreendo uma reflexão sobre o samba como um gênero, na visão de gênero proposta por Bakhtin (2006a), o qual se baseia num conjunto de características *relativamente estáveis*, tenhamos ou não consciência delas. Essas características configuram diferentes gêneros do discurso, que apresentam três aspectos básicos coexistentes: o *tema*, a *forma composicional* (a estrutura) e o *estilo* (usos específicos da língua). Estando os gêneros do discurso vinculados a uma esfera de atividade e de comunicação humana, eles permitem capturar, para além de aspectos estruturais de sua produção, também aspectos sócio-históricos e culturais. É exatamente a partir dessa concepção do samba como um gênero discursivo que busco observar as mudanças e os embates que levam o samba a ser considerado signo de uma cultura popular. É sempre um posicionamento ideológico, uma valoração social que dá sentido e ressignifica esse gênero.

1. Cultura e vida

Antes de abordar, especificamente, as questões que envolvem a cultura popular, apresento, como um mote, algumas ponderações acerca da arte e da vida, pois, ao lidar com depoimentos, creio, essa reflexão é de grande valor e suporte teórico.

O samba, visto por uma perspectiva comunitária, é uma celebração – um encontro de pessoas que celebram a vida partilhada, sua história e o evento único de cada encontro. Enfim, é um acontecimento pleno de vida. Por isso, é *regenerador*, no intuito de superar as adversidades ou de submetê-las ao riso e à festa, e é *renovador*, pois, cada novo encontro é único e essa novidade é que faz revigorar tal evento.

Esse entendimento reforça a concepção de que a cultura não deve ser entendida como uma realidade já dada, preestabelecida de alguma forma, mas construída na relação com os sujeitos sociais. O samba, portanto, resulta em uma construção viva e histórica do povo, da sua gente, e que é festejada todos os dias, em qualquer lugar onde ouvimos os seus batuques e o seu canto ser entoado.

Sendo o samba uma celebração, é nele que nos deparamos com as relações entre memória e história, entre o passado e o porvir, que se dá no presente. Em cada roda de samba, ecoa, entre outras, a voz de um povo que, no passado, sofreu as mazelas da escravidão; que, no presente, sofre as duras penas do preconceito; mas ecoa também o grito de sujeitos livres e que, ao lembrarem, no presente, o seu passado, constroem o seu projeto de futuro – um porvir libertador, quem sabe. É o samba, acima de tudo, uma celebração do momento presente, daquele encontro de pessoas ricas em suas diferenças que festejam a vida.

Portanto, analisar um objeto cultural, exige compreender as formas de estabelecimento de padrões e comportamentos prescritos historicamente, que visam fixar e delimitar os papéis sociais, diante da proliferação das diferenças, variações, usos diversos, formas de apropriação transgressoras. Assim,

A compreensão da cultura como orbe simbólico do homem em interação com seu outro faz com que os contextos cotidianos tomem lugar nas reflexões sobre essa temática, promovendo um novo conjunto teórico para se compreender as ações e interações do homem. O entendimento das relações humanas só pode ser concreto a partir da lógica da realidade que se faz presente no cotidiano das pessoas, da realidade do povo que não pode ser constituída a partir de uma superfície ideal, no entanto, seu valor deve fornecer os embasamentos que amparam a desmedida composição econômica, que nada mais é do que o próprio mundo material, o mundo real e mundo cultural (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV *apud* PAJEÚ, 2014, p.77).

Ao refletir sobre o conceito de *cultura*, que sabemos não ser, muitas vezes, consensual, o historiador cultural Roger Chartier considera as múltiplas significações desse termo que podem, segundo ele, ser distribuídas entre duas linhagens distintas:

a que designa as obras e os gestos que, em uma sociedade dada, se subtraem às urgências do cotidiano e se submetem a um juízo estético ou intelectual e a que aponta as práticas comuns através das quais uma sociedade ou um indivíduo vivem e refletem sobre sua relação com o mundo, com os outros ou com eles mesmos (2010, p. 34).

Tendo em vista todos os aspectos que compõem a relação dos sujeitos do samba com o seu lugar social, considero que esta pesquisa esteja em sintonia com a segunda perspectiva apresentada, mais inspirada pela antropologia, e que considera, para a compreensão da cultura, as manifestações coletivas, pois entende que “a totalidade das linguagens e das ações simbólicas próprias de uma comunidade constitui sua cultura” (CHARTIER, 2010, p. 35). Nessa linha, ressalta, ainda, o pesquisador Hélio Pajeú que

As questões que organizam as esferas de compreensão contemporânea da cultura, como conjuntos de eventos humanos, não se preocupam de modo exacerbado somente em constatar os andamentos em que ela toma feitiço nos modos de agir dos sujeitos, mas pelo modo como os sujeitos alargam as formas de se assentar diante dos acontecimentos culturais que instituem o diferente com o fundamento da sua subjetividade, da sua identidade, da sua cultura. (2014, p.79).

Considerando o enfrentamento da dicotomia “*mundo da cultura*, espaço em que nossos atos ganham significado, e *mundo da vida*, espaço específico e único em que um ato é realizado” (GERALDI, 2010, p.84) e no qual *cada um de nós cria, conhece, contempla, vive e morre*, apoio-me nos estudos de Mikhail Bakhtin, em *Para uma filosofia do ato responsável* (2010b), em que tal filósofo ressalta que, ao ser imposta uma divisão entre esses dois mundos, eles acabam objetificados e, dessa forma, “mutuamente impenetráveis”.

O ato da atividade de cada um, da experiência que cada um vive, olha, como um Jano bifronte, em duas direções opostas: para a unidade objetiva de um domínio da cultura e para a singularidade irrepitível da vida que se vive, mas não há um plano unitário e único em que as duas faces se determinem reciprocamente em relação a uma unidade única. Somente o evento singular do existir no seu efetuar-se pode constituir esta unidade única [...] (BAKHTIN, 2010b, p.43)

Ao avaliar criticamente as articulações “entre o mundo acabado da teoria e o mundo da vida, inacabado, pleno de riscos e mutável pelas ações nele realizadas, o autor define o plano onde se unem sentido e ação a partir da categoria da

responsabilidade/responsabilidade” (GERALDI, 2010, p.84), pois o “ato deve encontrar um único plano unitário para refletir-se em ambas as direções [...], somente assim se pode superar a perniciosa separação e a mútua impenetrabilidade entre cultura e vida” (BAKHTIN, 2010b, p.43). Dessa forma, exclusivamente “a partir do interior de tal ato como minha ação responsável, e não de seu produto tomado abstratamente, pode haver uma saída para a unidade do existir. Somente do interior de minha participação pode ser compreendida a função de cada participante” (BAKHTIN, 2010b, p.65-66).

Essa participação é entendida enquanto *ato responsável* e não apenas uma ação fortuita. Para tanto, esse filósofo distingue bem *ato* de *ação*.

A *ação* é um comportamento qualquer que pode ser até mecânico e impensado. O *ato* é responsável e assinado: o sujeito que pensa um pensamento assume que assim pensa face ao *outro*, o que quer dizer que ele *responde* por isso. Uma *ação* pode ser uma impostura: não me responsabilizo por ela e não a assino. Ao contrário, escondo-me nela. O *ato* é um gesto ético no qual o sujeito se revela e se arrisca inteiro. Pode-se mesmo dizer que ele é constitutivo de integridade. O sujeito se responsabiliza inteiramente pelo pensamento. (AMORIM, 2009, p. 22-23)

Reitero, aqui, a definição de *ato* de Bakhtin, enunciada acima por Amorim: “O *ato* é responsável e assinado: o sujeito que pensa um pensamento assume que assim pensa face ao *outro*, o que quer dizer que ele *responde* por isso”. Tal constatação nos possibilita entender que, ao considerar a singularidade do ser, Bakhtin não entra em contradição com a questão do signo social, tão cara nos estudos desse filósofo e do seu Círculo. Pelo contrário, complementa e explica, de certa forma, os escritos que seguem a este estudo (datado de 1920 a 1924). Isso porque o meu *ato responsável* é assumido em resposta ao *outro*, isto é, a singularidade participa, ela é um dos lados da interação (GEGe, 2010). Por esse processo de interação, entendemos que “a responsabilidade abarca, contém, implica necessariamente a alteridade perante a qual o ato responsável é uma resposta.” (GERALDI, 2010, p.85). E a alteridade, por sua vez, implica instabilidades, visto que, nessas relações, não há o previsto, mas o inusitado, as surpresas que o Outro nos possibilita ter.

Para Bakhtin, reside na singularidade do ato a possibilidade da religação entre cultura e vida, entre consciência cultural e consciência viva (PONZIO, 2010).

É pela axiologia, pela tomada de posição frente ao mundo que o ato permite aos sujeitos tornar a arquitetura⁸ da cultura uma unidade não abstratamente

⁸ O conceito de *arquitetônica* presente, inicialmente, em “Arte e Responsabilidade”, vincula-se às considerações feitas pelo filósofo russo acerca da relação entre arte e vida e da noção de responsabilidade.

metódica, mas valorativa a partir da posição única que cada um ocupa, de maneira insubstituível, no mundo, enquanto núcleo participativo e não indiferente nos seus arrolamentos com o outro. Logo, compreender a arquitetônica que une cultura e vida requer partir de uma filosofia que se propõe instaurar “uma relação que permite a manutenção da alteridade do centro de valor de tal arquitetônica, que é considerado de um ponto de vista transgrediente, por sua vez único e outro” (PONZIO, 2010c, p.31), isto é uma filosofia da vida. (PAJEÚ, 2014, p.82)

Nessa perspectiva, “os eventos que compõem a arquitetônica da cultura só podem ser compreendidos de dentro da vida, na sua relação de existência como evento único, irrepetível e singular composta por atos responsáveis” (PAJEÚ, 2014, p.81), pois, “esses domínios objetivos, fora do ato que os envolve, não são, em si, reais” (BAKHTIN, 2010b, p.43).

Diante disso, “somente a atenção à alteridade pode reconstruir o nosso mundo da vida compartilhando as responsabilidades de nossas respostas ao nosso pertencimento ao humano em processo constante de se fazer.” (GERALDI, 2010, p.99). Para Bakhtin, o homem constrói sua existência dentro das condições sócio-econômicas de uma sociedade. É como parte integrante de um grupo social que o indivíduo é capaz de ascender a uma realidade histórica e a uma produtividade cultural. Assim, a partir do momento em que ele se constitui como sujeito histórico, ele também se altera. Esse processo é algo que se estabelece socialmente, por meio das interações (GEGe, 2009).

Geraldi (2010) ressalta que “o pensamento bakhtiniano alicerça-se em dois pilares: a *alteridade*, pressupondo-se o Outro como existente e reconhecido pelo ‘eu’ como Outro que não-eu, e a *dialogia*, pela qual se qualifica a relação essencial entre o eu e o Outro. (p.105). Como o ato singular pressupõe uma responsabilidade perante o Outro, instaura-se uma relação de diálogo. A isso, Geraldi (2010) ainda alerta que

A arquitetônica é a construção ou estruturação do discurso – sempre relativamente estável -, que une e integra o material, a forma e o conteúdo. De acordo com Bakhtin, a arquitetônica da visão artística organiza tanto o espaço e o tempo, quanto o sentido. Um todo arquitetônico é imbuído da unidade advinda do sentido. O “todo” tem relação com o acabamento, que se vincula ao “excedente de visão” como elemento constitutivo basal tanto da interação, quanto da atividade autoral. As formas arquitetônicas (visão artística e processo de acabamento) determinam os procedimentos estéticos externos (as formas de composição): a ordem, a disposição, o acabamento. Assim, a forma arquitetônica é a concepção da obra como objeto estético. A forma composicional, por sua vez, é o modo específico de estruturação da obra externa a partir de sua concepção arquitetônica. O momento arquitetônico, do objeto estético, poderia ser comparado à formação do gênero, enquanto o momento composicional, da obra material, poderia ser pensado como a textualização do gênero concebido. Em suma, podemos dizer que a arquitetônica é a criação de um todo integrado. Diz-se, também, de uma arquitetônica do pensamento bakhtiniano, que defende que as categorias desenvolvidas em seus estudos devem ser compreendidas em diálogo. (GEGe, 2009, p.15-16)

“assumir a relação dialógica como essencial na constituição dos seres humanos não significa imaginá-la sempre harmoniosa, consensual e desprovida de conflitos.” (p.105-106). Bakhtin (2006a) afirma que é impossível alguém defender sua posição sem confrontá-la com outras posições, o que nos leva a olhar para o processo de construção da identidade do sujeito, cujos pensamentos, opiniões, visões de mundo, se constituem e se elaboram a partir de relações dialógicas com outros sujeitos e dizeres (GEGe, 2009).

2. A cultura popular e os muitos olhares que ela permite

Ao tratar de *cultura popular*, é necessário um afastamento em relação à ideia de exatidão, de definição precisa, tanto do primeiro quanto do segundo elemento dessa expressão. Estamos aqui no terreno do *inacabamento*. Por esse seu caráter ‘inacabado’, o emprego dessa expressão exige múltiplos olhares, múltiplas vozes e valorações diversas, pois todo ato cultural vive nas fronteiras, sem as quais ele perde terreno, torna-se vazio, pretensioso, degenera e morre (GEGe, 2009, p.27).

Entre os estudiosos que se dedicaram a refletir sobre o funcionamento da cultura, sua constituição, as injunções de sua produção, a relação com os indivíduos, o filósofo Bakhtin é uma referência incontornável, em especial em função de seu trabalho sobre a cultura popular na Idade Média e no Renascimento, ao focar a obra de Rabelais. Nesse autor, Bakhtin (2010a) encontrou materialidade para que pudesse investigar a existência de uma cultura, de um repertório que fazia parte do imaginário popular e da memória, naquele contexto em que Rabelais estava inserido. Este filósofo atesta a existência real do mundo que Rabelais transformou em prosa⁹, mas deixou claro que este existia paralelo a um mundo oficial, ligado à cultura de elite, ou seja, estava incorporado a um conjunto de tradições e valores que conviviam no mesmo espaço. Por essa razão, nem sempre se pode demarcar o limite entre essas duas culturas na obra de Rabelais, autor que explorava exatamente esse hibridismo.

⁹ Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica [...] ofereciam uma visão do mundo e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida* aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles *viviam* em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de *dualidade do mundo* [...]. (BAKHTIN, 2010a, p.4-5)

Nessa perspectiva, a cultura pode ser tomada como um campo de batalha, ou uma *arena*, onde estão em luta, onde dialogam, signos ideológicos, ou seja, lado a lado, aparecem uma cultura oficial e outra que se desenvolve no cotidiano – e o embate se dá exatamente neste encontro, nesta fronteira sempre e necessariamente permeável, móvel, inconstante, pois que não são isoladas, nem estão acabadas.

Interagindo com essa percepção, encontramos em Canclini um desafio:

O exame das culturas populares exige desfazer-se da suposição de que seu espaço próprio são comunidades auto-suficientes, isoladas dos agentes modernos que hoje as constituem tanto quanto suas tradições: as indústrias culturais, o turismo, as relações econômicas e políticas com o mercado nacional e o transnacional de bens simbólicos (CANCLINI, 2006, p. 245).

A cultura popular, portanto, é o lugar da hibridez dessas esferas, confrontada a suas formas de resistência e preservação.

Para Bakhtin (2010a), em seus estudos sobre a cultura popular, o *popular cômico* não é aquilo que está definido pela tradição, mas sim um meio de luta, uma arma de transformação que permite *destronar* e *renovar* a verdade oficial. Nessa cultura destaca-se, portanto, a forte relação entre a vida e a arte.

O núcleo dessa cultura, isto é, o carnaval, não é de maneira alguma a forma puramente *artística* do espetáculo teatral e, de forma geral, não entra no domínio da arte. Ele se situa nas fronteiras entre a vida e a arte. Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação. [...] O carnaval não era uma forma artística de espetáculo teatral, mas uma forma concreta (embora provisória) da própria vida [...] durante o carnaval é a própria vida que representa e interpreta [...] uma outra forma livre de realização, isto é, o seu próprio renascimento e renovação sobre melhores princípios. [...] Durante o carnaval, é a própria vida que representa, e por um certo tempo o jogo se transforma em vida real. [...] O carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua *vida festiva*. (BAKHTIN, 2010a, p. 6-7)

À época de Rabelais, o carnaval incorporava uma transformação social, ao desafiar, mesmo que provisoriamente, a verdade oficial baseada nos princípios de reafirmação da hierarquia, do medo e da vigilância do período da Idade Média.

O contexto em que se formou o samba revela os embates entre as expressões culturais, de dança, de música, vividas nas ruas, e a cultura erudita europeia vigente nos salões das primeiras décadas da República; bem como mostra que, num dado momento, essas expressões culturais se encontraram. Apesar e em função desses encontros, o samba viveu períodos marcados por muita marginalização, como alguns sambistas relatam. Com sua arte, desafiaram uma verdade oficial, tanto na luta pelo seu espaço

urbano, como pela manutenção e renovação dessa cultura. Tudo isso só foi possível graças ao encontro dessas diferentes manifestações culturais: a das ruas e a dos salões e espaços culturais da alta sociedade. O samba, hoje, é considerado um patrimônio cultural imaterial. Isso lhe confere oficialidade, ou seja, o samba no Brasil faz parte da cultura oficial, ou pelo menos um certo “samba exportação”, uma certa imagem do Brasil que necessariamente é caracterizada pelo samba. Por outro lado, essa mesma oficialidade, esse mesmo status, conferidos ao samba muitas vezes não se estende aos sujeitos que o reinventam e o preservam em suas composições, em sua celebração cotidiana, espontânea, regular, como festa, como exercício de vida em comum.

Considerando essa questão, a análise desses depoimentos busca ressaltar os embates que permeiam a história do samba e o constituem como cultura popular e que passa por relações tensas como as que envolvem a questão racial, a indústria fonográfica, entre outros. Os relatos contados e cantados pelos sambistas, ao revelarem o entrelaçamento entre a vida e a arte, fazem-nos pensar na cultura popular por meio de uma lente que desafia, inclusive, o discurso que se faz sobre o samba, oficial, e que está presente na mídia, de forma geral. Creio que esses depoimentos, de certa forma, são uma contrapalavra tanto à própria indústria fonográfica como ao discurso *made exportação* sobre o samba. É uma contrapalavra não com o intuito da negação, mas da extensão das vozes não amplificadas, não midiáticas, não reconhecidas para além da comunidade de origem, em sua legitimidade e autenticidade.

Voltemos aos estudos da obra de Rabelais. A amplitude da Cultura Popular Cômica na Idade Média e no Renascimento teve demasiada relevância. A variedade de formas e manifestações do riso “opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época” (BAKHTIN, 2010a, p.3).

A cultura cômica da Idade Média preparou as formas nas quais se expressaria essa sensação histórica¹⁰. De fato, essas formas tinham uma relação capital com o tempo, a mudança, o devir. Elas destronavam e renovavam o poder dirigente e a verdade oficial. Faziam triunfar o retorno de tempos melhores, da abundância universal e da justiça. A nova consciência histórica se preparava nelas também. Por esse motivo, essa consciência encontrou sua expressão mais radical no riso. (BAKHTIN, 2010a, p.85)

¹⁰ “A literatura, assim como os outros documentos do Renascimento, atestam a sensação excepcionalmente clara e nítida que tinham os contemporâneos da existência de uma grande fronteira histórica, da mudança radical de época, da alternância das fases históricas. Na França, durante os anos vinte e no começo da década de trinta do século XVI, essa sensação era particularmente aguda e traduzia-se frequentemente por declarações conscientes. Os homens davam adeus às ‘trevas do século gótico’ e avançavam para o sol da nova época.” (BAKHTIN, 2010a, p.85)

Ao evidenciar a expressão do riso como um meio de quebrar certos paradigmas da época, Bakhtin vai além de uma visão reducionista trazida por alguns estudos, considerando que

a concepção estreita do caráter popular do folclore, nascida na época pré-romântica e concluída, essencialmente, por Herder e os românticos, exclui quase totalmente a cultura específica da praça pública e também o humor popular em toda a riqueza das suas manifestações. Nem mesmo, posteriormente, os especialistas do folclore consideraram o humor do povo na praça pública como um objeto digno de estudo do ponto de vista cultural, histórico ou folclórico (BAKHTIN, 2010a, p. 3).

Nesses estudos, o *riso popular* ocupa apenas um lugar modesto e, mesmo assim, sua natureza específica “aparece totalmente deformada, porque são-lhe aplicadas ideias e noções que lhe são alheias, uma vez que se formaram sob o domínio da cultura e da estética burguesas dos tempos modernos” (BAKHTIN, 2010a, p. 3).

Em relação a essa visão, Azevedo (2004) entende que a definição de folclore como “manifestações populares, tradicionais e espontâneas, ritos, folias, cantos, danças, contos, lendas, costumes, crenças e técnicas praticadas e mantidas principalmente pelas populações populares rurais ao longo dos tempos” implica, naturalmente, alguns problemas:

Um deles é a crença estereotipada e ingênua, largamente difundida, de que essas manifestações são repetidas e mantidas exatamente da mesma forma século após século. Seu resultado: a visão de que o folclore, e por tabela, a cultura popular, tendem a ser estáticos e conservadores no pior sentido da palavra (AZEVEDO, 2004, p.28)

Os questionamentos em relação à perspectiva folclorista sobre a cultura popular, assumida pelos românticos, no século XIX, que, embora reconhecida e tornada visível por eles como forma de manifestação cultural de viés nacionalista, era, no entanto, sempre contraposta à cultura da elite e, portanto, vista numa posição hierárquica relativamente inferior em relação a outras formas culturais de maior prestígio, com a qual, por essa razão, era preciso ser condescendente. Essa visão do folclore correspondia, assim, a uma visão conservadora, como bem define ORTIZ (1985), baseado nos estudos do sociólogo Florestan Fernandes,

definir cultura popular como saber tradicional das classes subalternas das nações civilizadas implicaria imediatamente assimilá-lo à dimensão de “atraso”, de “retardatário”. Tal concepção legitimaria a existência de uma dicotomia estrutural da sociedade; por um lado teríamos uma elite que se consolidaria como fonte promulgadora do “progresso”, por outro as classes subalternas, que representariam a permanência de formas culturais que

arqueologicamente se acumulariam enquanto legado de um passado longínquo. (ORTIZ, 1985, p. 70)

Essa dicotomia apresenta-se da seguinte forma: à elite da sociedade compete a cultura erudita; às classes subalternas, o folclore e a cultura popular, colocadas em relação a cada uma delas as valorações que perpetuam uma posição de dominação de uma sobre a outra, de diferença essencial, de fronteiras. Crítico a essa visão, o que Bakhtin (2010a) demonstra é a condição da contradição que se encontra presente em toda e qualquer ação dos sujeitos em sociedade, segundo a qual a cultura ‘popular’, e seu outro (a cultura erudita), não devem ser vistas como realidades prontamente distintas, estanques, que se definem por seu antagonismo essencial, por sua incompatibilidade, por suas diferenças. Antes, é a permeabilidade, a imprecisão, a convulsão constante desses limites sempre passageiros que caracterizam o funcionamento cultural, exemplificado por ele com o carnaval. Assim, o filósofo nos lega a responsabilidade de descrever esses limites complexos e sempre relativos, ainda que tenhamos de discutir a relativa idealização de que sua divisão entre a festa oficial e a festa popular (o carnaval) apresenta. Segundo esse autor,

As festas oficiais da Idade Média [...] contribuía para consagrar, sancionar o regime em vigor, para fortificá-lo [...]. Na prática, a festa oficial olhava apenas para trás, para o passado de que se servia para consagrar a ordem social presente. A festa oficial, às vezes mesmo contra as suas intenções, tendia a consagrar a estabilidade, a imutabilidade e a perenidade das regras que regiam o mundo: hierarquias, valores, normas e tabus religiosos, políticos e morais correntes. A festa era o triunfo da verdade pré-fabricada, vitoriosa, dominante, que assumia a aparência de uma verdade eterna, imutável e peremptória. Por isso o tom da festa oficial só podia ser o da *seriedade* sem falha, e o princípio cômico lhe era estranho. (BAKHTIN, 2010a, p.8)

Por isso a festa oficial contrariava a natureza do que era festejar de fato para uma dada comunidade, mas que era mesmo assim tolerada por essa comunidade e tinha, portanto, o seu lugar na praça pública. Por sua vez, o *carnaval*

era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto. (BAKHTIN 2010a, p.8-9)

Cabe destacar, ainda, nesses diferentes focos de visão de cada uma das manifestações: *aquele*, que olha para o passado e *este*, que olha para o futuro, exatamente a abolição das relações hierárquicas no carnaval, mesmo que de forma

provisória. Se nas festas oficiais destacavam-se as divisões da hierarquia e, com isso, a perpetuação das desigualdades, onde cada personagem ocupava um lugar de acordo com os seus títulos e insígnias, no carnaval, “reinava uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar” (BAKHTIN 2010a, p.9). Por essa razão, a existência dessa *cultura popular cômica*, não oficial, só tem sentido se vista a partir da sua relação com os valores do mundo gótico medieval, que integra o seu contexto e é, ao mesmo tempo, a ideologia que lhe acrescenta e à qual faz referências constantemente.

Ainda desafiando estudos que priorizavam o objeto cultural em detrimento das pessoas envolvidas nas manifestações culturais, Bakhtin ressalta que “a festa popular na Idade Média e no Renascimento é composta, exatamente, pelo povo”:

A multidão em júbilo que enche as ruas ou a praça pública não é uma multidão qualquer. É *um todo popular*, organizado à sua maneira, à maneira popular, exterior e contrária a todas as formas existentes de estrutura coercitiva social, econômica e política, de alguma forma abolida enquanto dura a festa.

Essa organização é, antes de mais nada, profundamente concreta e sensível. Até mesmo o ajuntamento, o contato físico dos corpos, que são providos de um certo sentido. O indivíduo se sente parte indissolúvel da coletividade, membro do grande corpo popular. Nesse todo, o corpo individual cessa, até um certo ponto, de ser ele mesmo: pode-se, por assim dizer, *trocar mutuamente de corpo, renovar-se* (por meio das fantasias e máscaras). Ao mesmo tempo, *o povo sente sua unidade e sua comunidade concretas, sensíveis, materiais e corporais* (BAKHTIN, 2010a, p. 222).

De acordo com o próprio autor, os “espectadores não assistem ao carnaval, eles o *vivem*, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para *todo o povo*. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval” (BAKHTIN, 2010a, p.6).

Bakhtin (2010a) revela, ainda, que essa *segunda vida* permitia ao indivíduo firmar novas relações com seus semelhantes e relações verdadeiramente humanas, pois o “autêntico humanismo que caracterizava essas relações não era em absoluto fruto da imaginação ou do pensamento abstrato, mas experimentava-se concretamente nesse contato vivo, material e sensível” (BAKHTIN, 2010a, p.9). Como consequência dessa eliminação provisória das relações de hierarquia, criava-se uma forma particular de comunicação: elaboravam-se “formas especiais do vocabulário e do gesto da praça pública, francas e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos em

comunicação” (BAKHTIN, 2010a, p.9). Essas formas deram origem a uma linguagem própria e que transmite a “percepção carnavalesca do mundo, peculiar, porém complexa, do povo.”

Essa visão, oposta a toda idéia de acabamento e perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade, necessitava manifestar-se através de formas de expressão dinâmicas e mutáveis (protéicas), flutuantes e ativas. Por isso todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracterizava-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo (‘a roda’), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos bufões. A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um “mundo ao revés”. (BAKHTIN, 2010a, p.9-10)

Vale lembrar, porém, que a paródia carnavalesca da cultura popular não se reduz à negação pura, simples e formal, tal qual a paródia moderna, mas, ao negar, permite a ressurreição e a renovação, ao mesmo tempo. Nesse sentido,

Em sua filosofia [de Bakhtin], nenhuma recepção é passiva e nenhum conhecimento é estático e acabado, o que faz da cultura popular um lugar de troca, e desse modo qualquer manifestação da cultura só pode ser popular na medida em que germine revoluções. Ele sopesa a cultura popular não como um fenômeno estagnado, concreto e inalterável; mas como algo que se apresenta em tensa e contínua transformação e (re)elaboração dos relacionamentos, das influências, das incompatibilidades, ao integrar as relações de crise e subversão nas construções sociais sucessivas. Trata-se, pois, em sua perspectiva, de uma esfera na qual as formas e manifestações são sempre variáveis: a cultura popular viva que organiza os modos e meios de interação dos sujeitos e se torna palco de conflitos culturais latentes. Assim, na cultura popular tudo é mistura, tudo é mistura ideológica de (re)significação! (PAJEÚ, 2014, p.132)

A partir dessa concepção, é possível compreender a noção de cultura popular nos estudos de Bakhtin: ela não é um evento estagnado, acabado, mas em constante ressignificação e transformação; é o lugar em que ideologias diferentes ocupam o mesmo espaço, sem que haja apagamento de uma dessas vozes. Ao falar do samba, Filé (2006) refere-se a ele como sendo um espaço que acolhe as diferenças sem reduzi-las. É dessa perspectiva que olho para o samba como forma de manifestação de uma cultura popular. Por isso, comungo da ideia proposta por Pajeú (2014) de que não nos agrada ver a cultura popular sob o prisma da segregação, “com resquícios de um marxismo enrijecido que reflete e refrata uma luta de classes evidenciada somente pela hierarquia social, tampouco por uma perspectiva que a toma como objeto abstrato que se impõe às relações sociais e à consciência humana.” (p.133)

Bakhtin (2010a) considera que ao lado da cultura oficial existe uma cultura criada pelo povo, distinta do feitiço oficial, e que surge em meio aos embates ideológicos que se dão no cotidiano. Há, dessa forma, um movimento dialógico, no qual, essas classes diversas se completam de certo modo. Por essa razão, podemos entender que a cultura popular, notadamente, revela-se um espaço das diferenças, de múltiplos lugares, de diferentes sujeitos, de classes e povos “que postos em relação, num jogo dialógico, em arenas discursivas, fundam suas identidades pela alteridade, pela relação turbulenta com o outro evidenciando suas lutas” (PAJEÚ, 2014, p.133).

Portanto, a perspectiva sobre a cultura popular pautada nesse movimento dialógico que Bakhtin (2010a) aponta em seus estudos sobre a obra de Rabelais demonstra “por qué los investigadores deberían concentrarse más en el estudio de las conexiones entre las culturas populares y las de las elites que en las diferencias que separan a ambas” (VAUTHIER, 2006, p. 656). Isso envolve a ideia de um olhar dialógico para o que se apresenta, a princípio, como uma dicotomia.

Em seu texto sobre os estudos literários, à guisa de conclusão, Bakhtin afirma que

A cultura do outro só se revela com plenitude e profundidade (mas não em toda a plenitude, porque virão outras culturas que a verão e compreenderão ainda mais) aos olhos de outra *cultura*. Um sentido só revela as suas profundidades encontrando-se e contactando com outro, com o sentido do outro: entre eles começa uma espécie de *diálogo* que supera o fechamento e a unilateralidade desses sentidos, dessas culturas. [...] Nesse encontro de duas culturas, elas não se fundem nem se confundem; cada uma mantém a sua unidade e a sua integridade *aberta*, mas elas se enriquecem mutuamente. (2006a, p.366)

Ainda nessa linha, Chartier (1995) destaca que é

inútil querer identificar a cultura popular a partir da distribuição supostamente específica de certos objetos ou modelos culturais. O que importa, de fato, tanto quanto sua repartição, sempre mais complexa do que parece, é sua apropriação pelos grupos ou indivíduos. Não se pode mais aceitar acriticamente uma sociologia da distribuição que supõe implicitamente que à hierarquia das classes ou grupos corresponde uma hierarquia paralela das produções e dos hábitos culturais. (p.6)

Tanto a explanação de Bakhtin (2006a) sobre o diálogo entre duas culturas – e de como elas, em contato, mantêm, cada uma, a sua unidade, mas enriquecendo-se mutuamente – como a visão de Chartier (1995) sobre a importância de se olhar para apropriação que os grupos e indivíduos da cultura popular exercem – mais uma vez reforçando a ideia de que o foco deve estar nas pessoas que a produzem e não na

abstração da manifestação cultural, como um modelo acabado – revelam meios de se buscar, nesta pesquisa, nos depoimentos dos sambistas, as conexões, nos termos que Vauthier (2006) coloca, entre duas culturas, e não apenas as diferenças que as separam.

Em seus estudos sobre a cultura popular na Idade Média e no Renascimento, Bakhtin (2010a) entende que Rabelais é testemunha do seu tempo – embora fale da cultura popular pelo filtro da dominante, como erudito, como literato – e, por isso, ele destaca, ao falar da obra desse autor: “Pode-se dizer que toda a obra, do começo ao fim, saiu do próprio centro da vida da época, na qual o autor era um participante ativo ou uma testemunha interessada” (BAKHTIN, 2010a, p. 385). Dessa forma, interessava a este filósofo o embate entre essas duas culturas se dando nos mesmos espaços.

Interessa-nos na sua obra a grande linha principal da luta de duas culturas, a cultura popular e a cultura oficial medieval. Observamos várias vezes que essa grande linha se ligava organicamente aos ecos da atualidade, aos acontecimentos grandes e pequenos dos anos, meses e mesmo dias, em que Rabelais escrevia as diferentes partes do seu livro. (BAKHTIN, 2010a, p. 385)

O autor revela as contradições entre a cultura oficial e a popular medieval, porém não postula uma hierarquia no sentido de dominação de uma ou outra, visto que os “homens da Idade Média participavam igualmente de duas vidas: a oficial e a carnavalesca, e de dois aspectos do mundo: um piedoso e sério, o outro, cômico” (BAKHTIN, 2010a, p.83). No entanto, prevalece uma diferença de classe social, pois há “uma fronteira interna, clara, que delimita os dois aspectos: mesmo existindo lado a lado, eles não se confundem, não se misturam (BAKHTIN, 2010a, p. 83).

Ao estudarmos aspectos do samba, por meio de depoimentos de seus sujeitos, contemplamos o diálogo, observamos o embate dos encontros, as manifestações de interação entre diferentes culturas, que o modificam e o preservam, assim como a transgressão e as transformações proporcionadas por esses encontros. Por essa perspectiva, podemos entender o popular não como uma imposição da cultura oficial, da indústria cultural, especificamente, mas como algo construído nessas interações.

Bakhtin (2010a), ao estudar as práticas cotidianas, na praça pública e nas feiras, ou seja, nesses ambientes plenos de povo, “revela os lugares que refletiam e também de onde emergiam indícios que identificam as ideologias que circulavam na sociedade medieval. Assim, em seus estudos da cultura popular esse filósofo voltou suas lentes para o corpo grotesco materializado no espaço público” (PAJEÚ, 2014

p.136). Ao investigar o corpo grotesco nessa cultura popular, Bakhtin reconhece os ideais de liberdade e de universalidade.

No realismo grotesco (isto é, no sistema de imagens da cultura cômica popular), o princípio material corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica [...]; [o] *princípio material e corporal* é percebido como *universal e popular*, e como tal opõe-se a toda *separação das raízes materiais e corporais do mundo*, a todo *isolamento e confinamento em si mesmo*, a todo caráter ideal abstrato [...]

O porta-voz do princípio material e corporal não é aqui nem o ser biológico isolado nem o egoísta indivíduo burguês, mas o povo, um povo que na sua evolução cresce e se renova constantemente. [...] (BAKHTIN, 2010a, p.17)

Vale, ainda, destacar que um dos traços que marcam esse realismo grotesco é o *rebaixamento*, isto é, “a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato (BAKHTIN, 2010a, p.17)¹¹. Rebaixar é aproximar da terra, corporificar, e essa é a qualidade fundamental que distingue o realismo grotesco de outras formas de literatura da Idade Média, voltadas para o alto. E o que ordena todas as formas desse realismo grotesco é o *riso popular*, que está ligado ao baixo material e corporal. “O riso degrada e materializa” (BAKHTIN, 2010a, p.18) e é o que permite a renovação.

Ao olhar para o corpo, que para Rabelais “é a forma mais perfeita da organização da matéria, portanto, é a chave que dá acesso a toda matéria” (BAKHTIN, 2010a), no meio desse ambiente festivo, revela-se o encontro das ideologias que circulavam naquela sociedade, porque no centro desse riso

assiste-se a uma liberação consequente da palavra e do gesto dos tons penosamente sérios da prece, da lamentação, da humilhação, da piedade e daqueles, ameaçadores, da intimidação, da ameaça, da interdição. Todas as expressões oficiais que os homens da Idade Média empregavam, estavam exclusivamente impregnadas por esses tons, estavam envenenadas por eles, pois a cultura oficial ignorava a seriedade isenta de medo, livre e lúcida (BAKHTIN, 2010a, p. 334).

Por essa razão, os estudos de Bakhtin acerca da obra de Rabelais representam uma chave para a compreensão da cultura popular na atualidade, delineando-a como o lugar do destronamento, do embate entre o pequeno e o grande em pé de igualdade

¹¹ A orientação para baixo é própria de todas as formas da alegria popular e do realismo grotesco. Em baixo, do avesso, de trás para frente: tal é o movimento que marca todas essas formas. Elas se precipitam todas para baixo, viram-se e colocam-se sobre a cabeça, pondo o alto no lugar do baixo, o traseiro no da frente, tanto no plano do espaço real como no da metáfora. A orientação para baixo é própria das lutas, das brigas e golpes: esses reviram, lançam por terra, espezinham. Enterram. Ao mesmo tempo, são criadores: ressecam e ceifam (BAKHTIN, 2010a, p. 325).

(PAJEÚ, 2014). Bakhtin (2010a) destaca em Rabelais a qualidade de estar sempre em sintonia com as fontes populares, que instauravam a unidade da cultura de seu tempo, e de apreciar suas festas, na praça pública, das formas e manifestações do riso, que desafia a oficialidade, a hierarquia e a seriedade e reclusão do período medieval. Diante do temor que pregava tabus e proibições, de uma sociedade que fazia da hierarquia uma forma de subjugação de um povo, que perpetuava a desigualdade, desenvolveu-se uma cultura popular festiva que desafiava essa hierarquia por sua rebeldia e por celebrar o corpo humano e rir das normas impostas.

O riso era, pois, a arma para se combater esse universo monológico e Rabelais soube explorá-lo nas suas mais variadas formas, promovendo

uma brincadeira livre e alegre, mas que procurava dissipar a atmosfera de seriedade malsã e mentirosa que envolve o mundo e todos os seus fenômenos, [visando] fazer com que ele tome um aspecto diferente, mais material, mais próximo do homem e de seu coração, mais compreensível, acessível, fácil e que tudo dele se diz adquira por sua vez tonalidades diferentes, familiares e alegres, destituídas de medo. (GARDINER 2010, p. 229)

Assim, o riso, em Rabelais, aparece como regenerador por ser subversivo em relação ao pensamento unilateral da época. É sempre um riso festivo.

Não é, portanto, uma reação individual diante de um ou outro fato cômico isolado. O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio do povo (esse caráter popular é inerente à natureza do carnaval); todos riem, o riso é geral; em segundo lugar, é universal, atinge todas as coisas e pessoas, o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último esse riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente (BAKHTIN, 2010a, p. 10).

As imagens na obra de Rabelais estão repletas desse riso coletivo, popular, que desafiava os cânones vigentes, que se opunha a todas as regras e imposturas da época. Esse riso que está por detrás do sério e que se apresenta na obra de Rabelais evidencia um dos principais atributos que Ponzio (2008) atribui à cultura popular: a relação entre ideologia oficial e ideologia não oficial, que, por meio da comicidade popular, põe em questão as formas da cultura dominante.

Para estudar a cultura popular na Idade Média e no Renascimento, Bakhtin (2010a) escolhe como porta de entrada o *riso*, porque é nele que se revelam os lugares onde se davam os jogos de classes e que “congregava na mesma atmosfera a praça e o palácio, evidenciando uma ordem estética da cultura popular” (PAJEÚ, 2014, p.139). Dessa congregação resulta o caráter híbrido da cultura popular. Canclini (2006), ao falar

das *culturas populares urbanas*, exalta precisamente essa hibridação, avaliando que os cenários urbanos “desmoronam todas as categorias e os pares de oposição convencionais (subalterno/hegemônico, tradicional/moderno) usados para falar do popular” e que suas “novas modalidades de organização da cultura, de hibridação das classes, etnias e nações requerem outros instrumentos conceituais” (p.283). São, portanto, “manifestações que não cabem no culto ou no popular, que brotam de seus cruzamentos ou em suas margens” (p.283). Daí a cultura popular ser mestiça, híbrida, porque se trata de um movimento heterogêneo de manifestações distintas que não se inserem no interior de um sistema único, posto que ela seja plural (ORTIZ, 1985, *apud* PAJEÚ, 2014, p.140).

Essa conjunção se dá de forma dialógica com comandos dos dois lados e como lugar de encontro, de hibridez. Ela se torna um traço distintivo do homem, cumulativa, transmissível e dinâmica, tradicional e transformadora, ao se materializar por meio de ações éticas e simbólicas que configuram um sistema de sentidos mediante o qual uma sociedade é refletida, reproduzida e experimentada na sua vivencialidade intensa. Ela se torna cosmopolita.

Consequentemente,

A cultura popular híbrida segue ajeitando-se às novas situações e busca encaixar-se, sem grandes ressalvas, aos meios modernos e tecnológicos de comunicação uma vez que não se possa compreender a tradição sem compreender a inovação. Nela, não se procuram ver os influxos entre culturas, porém, os modos como o novo e o arcaico se entretêm e como as amarrações ficam frouxas, para serem reelaboradas a qualquer tempo, posto que não se trate de meras e enfraquecidas junções, todavia de contradições, união de vivências diferentes em um mesmo espaço. (PAJEÚ, 2014, p.140)

Como afirma Canclini (2006), ao concluir suas análises: “todas as culturas são de fronteira”; “todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes”. Por isso, “as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento” (p.348). Esse antropólogo adverte, ainda, que em “toda fronteira há arames rígidos e arames caídos. As ações exemplares, os subterfúgios culturais, os ritos são a maneira de transpor os limites por onde é possível” (p.349). Essa perspectiva remete ao que Bakhtin (2006a) critica nos estudos sobre a cultura:

ignoravam-se as questões da relação mútua e da interdependência entre os diversos campos da cultura; esquecia-se frequentemente que as fronteiras desses campos não são absolutas, que variam em diferentes épocas; não se levava em conta que a vida mais intensa e produtiva da cultura transcorre precisamente nas fronteiras de campos particulares dela e não onde e quando essas fronteiras se fecham em sua especificidade. (p.361)

Assim, como uma das formas de manifestação cultural, na sua história e no seu acontecimento, na sua tradição e na sua reinvenção constante, podemos enxergar esses entrecruzamentos que constituíram e constituem o samba desde a sua “fundação”. Dizer, como colocarei mais adiante, que entre as matrizes do samba destacam-se três, a saber, *samba de terreiro*, *partido alto* e *samba de enredo*, é reconhecer sua condição dialógica, cujos embates, aportes, empréstimos com seus diferentes outros constitutivos ampliam nosso olhar para essa manifestação cultural, uma vez que a “cultura popular não se trata do lugar puro de conservação das tradições em aversão aos processos da modernidade, nem às formas e produtos que as sobrepõem no solo sobre o qual as mudanças acontecem” (PAJEÚ, 2014. p.129).

É com base nessa concepção do funcionamento dialógico de toda e qualquer manifestação cultural, que visou empreender uma análise do que dizem sobre o samba carioca alguns de seus compositores, representantes e sujeitos de comunidades em que o samba se desenvolve, como forma de expressão integradora dessas comunidades e produtora de certas identidades. Nosso maior desafio é o de lidar com as fronteiras que são erigidas pelo emprego de etiquetas, que limitam nossa compreensão do fenômeno, como a que classifica o samba como próprio da ‘cultura popular’, colocando-o no avesso, ou em relação de antagonismo com o que seria uma ‘cultura da elite’, seja pela origem de classe de seus membros, seja pelas formas de difusão desse gênero. Nosso maior desafio é lidar com a condição de inacabamento desses limites e fronteiras teoricamente erigidos, definidos, buscando nos despir desse já sabido, desses pré-conceitos, das armadilhas do saber já dado, do pré-estabelecido, pois a “cultura não é criada a partir de elementos mortos” (BAKHTIN, 2006a, p.365), e quando tomo como objeto aquilo que os sujeitos dizem sobre si e sobre os outros, é preciso compreender as limitações de nosso olhar frente à vida, o existir dos sujeitos e de sua (nossa) cultura.

3. Algumas peculiaridades do samba

3.1. A formação

O samba é um gênero que, desde a sua popularização, está envolto em contradições, encontros e desencontros. Para entender o contexto que vivenciam os

compositores do samba, e, ainda, alargar a compreensão dos enunciados que eles nos trazem, acrescento, a esse estudo, alguns elementos que compõem o gênero musical sobre o qual discorrem os depoentes.

Muito se ouve dizer de músicos, e mesmo de leigos, que o samba é sincopado, que tem suas raízes nos batuques africanos. Isso já é lugar-comum. E essas afirmações não surgiram do nada. Como se chegou, então, a elas? Já que não é objetivo deste estudo uma análise musical do gênero samba, trago apenas algumas informações colhidas de relevantes estudos da área e que nos ajudam a responder a essa questão e a compreender um pouco mais esse gênero.

No livro *Feitiço decente – Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, que é fruto da sua tese de doutorado, o músico e professor Carlos Sandroni revela alguns estudos que nos possibilitam percorrer, mesmo sem um aprofundamento teórico musical, o caminho que leva a essas afirmações sobre *a síncope do samba*, a sua *origem africana* e de como esses dois elementos estão interligados. A escolha dessa obra como suporte se deu pela sua importância no estudo da música popular brasileira e pelos diálogos que o autor estabelece com outros pesquisadores, dos mais antigos aos mais recentes, sobre o samba.

Os verbetes de alguns dicionários de música colocam a síncope como: “efeito de ruptura que se produz quando a regularidade da acentuação é quebrada pelo deslocamento do acento rítmico esperado” ou “mudança da acentuação métrica normal” (SANDRONI, 2001, p.20 e 21). Ou seja, a *síncope* é identificada como aquilo que quebra a regularidade, a normalidade de um discurso musical. Por isso, o autor retoma Andrade Muricy (1963), o qual lamentara, num artigo sobre Ernesto Nazareth, “os finos artistas [que] estão com o senso rítmico viciado pelos ritmos regulares, e impossibilitados de reproduzirem com segurança e precisão um ritmo brasileiro característico, o ritmo sincopado” (SANDRONI, 2001, p.20). Mesmo contrapondo o ritmo sincopado ao regular, o autor citado não deixa de mencionar o fato de que o que se considera irregular é, no samba (e na música popular brasileira), aquilo que lhe é característico, a sua peculiaridade (ou, como afirma Sandroni, 2001, “a regra”).

O autor ressalta que a *síncope*, assim como o contratempo, na teoria clássica ocidental, são casos de contrametricidade, enquanto o compasso é o “normal”, mesmo sendo uma descoberta tão tardia quanto a síncope.

Citando a resenha que o etnomusicólogo Mieczyslaw Kolinsk fez do livro *Studies in African music*, de A. M. Jones, Sandroni (2001) nos mostra que a recorrência periódica de tempos fortes é estranha à música africana, a qual preza pela liberdade das articulações e das acentuações, não se submetendo a esquemas gerais. Assim, não faz sentido enquadrá-la em compassos, pois o que chamamos de contrametricidade, para ela, não é uma exceção, mas um recurso corrente e normal.

Assim, afirmar a origem africana da síncope tornou-se, então, um lugar-comum, como reconhecido pelo estudioso Mário de Andrade (1987), mesmo não se fundando em evidência documental. O que Mário de Andrade sugere, segundo Sandroni (2001), é que “o problema das origens seria de solução difícil e talvez mesmo irrelevante, tendo em vista que a fusão criada em solo americano era algo de novo, e igualmente novas eram as condições sociais que lhe deram lugar” (SANDRONI, 2001, p.23). A mesma origem Margareth Kartomi atribui ao jazz:

Ritmos de tambores africanos podem estar na origem de muitos ritmos sincopados característicos do jazz. Mas seus significados musicais e extramusicais foram totalmente transformados no novo contexto. Uma pesquisa sobre o jazz que se contentasse com remissões mecânicas a seus traços africanos, europeus ou outros estaria deixando de lado todo o processo pelo qual esta música foi criada. (*apud* SANDRONI, 2001, p.23)

Essa constatação não significa “descartar completamente a validade de uma indagação sobre as origens de determinados traços musicais” (SANDRONI, 2001, p.23). No entanto, tal indagação só é pertinente, segundo o autor, se responder a duas condições: “primeiro, que a atribuição de origem possa ser convincentemente arguida do ponto de vista histórico, filológico, organológico ou outro; segundo, que tal atribuição nos diga alguma coisa sobre o sentido atual da música em questão” (SANDRONI, 2001, p.23-24). É essa segunda condição que considero oportuna para o estudo aqui proposto, ou seja, no que a origem dos traços musicais contribui para que entendamos as relações propostas pelos compositores ao enunciarem sobre a autenticidade ou não do samba e, ainda, para demonstrar que muitas das polêmicas enunciadas por eles são de origem histórica no samba e marcadas pela influência da indústria cultural e pelos embates com as formas de expressão cultural de prestígio.

A música africana, acatando a sua diversidade, é repleta de frases rítmicas que são consideradas inusitadas aos padrões clássicos ocidentais. Segundo A. M. Jones (1959), estudioso da música africana, “a rítmica ocidental é *divisiva*, pois se baseia na

divisão de uma dada duração em valores iguais. [...] Já a rítmica africana é *aditiva*, pois atinge uma dada duração através da soma de unidades menores, que se agrupam formando novas unidades, que podem não possuir um divisor comum” (JONES *apud* SANDRONI, 2001, p.24).

Em relação a essas variações rítmicas, segundo Sandroni (2001), “o Brasil está muito mais perto da África do que da Europa” (p.25). Na música brasileira, há muitos casos que podem ser descritos mais adequadamente pelas variações africanas do que pela teoria do compasso:

No tambor-de-mina maranhense, no xangô e no maracatu pernambucanos, no candomblé e na capoeira baianos, na macumba e nos sambas cariocas, entre outros, fórmulas como 3+3+2, 3+2+3+2+2 e 3+2+2+3+2+2+2 fazem parte do dia a dia dos músicos. Essas fórmulas, em muitos casos, comportam-se exatamente como *time-lines*, aparecendo sob forma de palmas, batidas de agogôs ou tamborins, em *ostinati* escritos ou variados, muitas vezes coordenando polirritmias quase tão complexas quanto as africanas. Parece pois legítimo supor que elas fazem parte de uma herança musical trazida do Continente Negro, mesmo se o contexto e o sentido de tal herança se transfiguraram enormemente. (SANDRONI, 2001, p.26)

E conclui:

Quando, no século XIX, compositores de formação acadêmica começaram, por diferentes razões, a tentar reproduzir em suas partituras algo da vivacidade rítmica que sentiam na música dos africanos e afro-brasileiros, o fizeram, é claro, com os meios de que dispunha o sistema em que foram educados. Ora, [...] tal sistema não prevê (entre outras características da música africana) a interpolação de agrupamentos binários e ternários. O resultado é que os ritmos deste tipo apareceram nas partituras como deslocados, anormais, irregulares (exigindo, para sua correta execução, o recurso gráfico da ligadura e o recurso analítico da contagem) – em uma palavra, como síncope. Assim, *mesmo se a noção de síncope inexistente na rítmica africana, é por síncope que, no Brasil, elementos desta última vieram a se manifestar na música escrita; ou, se preferirmos, é por síncope que a música escrita fez alusões ao que há de africano em nossa música de tradição oral.* É nesse sentido, e só nesse, que tinham razão os que afirmavam que a origem da síncope brasileira estava na África. (SANDRONI, 2001, p.26, *grifos meus*)

O interessante é que dessa fusão da norma europeia com as práticas afro-brasileiras surgiu algo novo. A *síncope*, que, para o padrão europeu, é um desvio da norma, passa a ser praticada como norma na música brasileira. Assim, segundo Sandroni, “a síncope reiterada e elevada à norma muda de sentido, configurando um outro sistema que não é mais africano nem puramente europeu, no qual a noção acadêmica de síncope perde toda a razão de ser” (2001, p.27). Retomando Mário de

Andrade (1987), a combinação criada em solo americano era algo de novo, assim como novas eram as condições sociais que lhe deram lugar.

Outro autor a confirmar essa fusão criada no Brasil é o escrito Henrique L. Alves, que afirma em seu *Prelúdio à história do samba*:

O samba perde-se nas raízes da cultura africana, chegando ao Brasil e recebendo o batismo a caracterizá-lo como um ritmo, dança, melodia, coreografia nitidamente e eminentemente carioca com suas variações e tendências em outros estados. Sua história é uma evocação de um passado integrado na própria história do Brasil. Retratá-lo ou recompô-lo, torna-se necessário penetrar as mais variadas veredas, tirando-lhe as influências ou distorções para apresentá-lo como um ritmo ou dança essencialmente samba e como manifestação urbana. (ALVES, 1968, p.7)

O autor em questão mostra a preocupação em entender o samba como um ritmo nascido no Brasil e fruto de influências africanas, nas suas mais variadas formas.

Hoje em dia, as “sínopes brasileiras” estão no vocabulário tanto do músico de conservatório quanto dos leigos e dos músicos populares, conhecedores ou não das partituras, como afirma o Sandroni (2001). Pensando no contexto social desse gênero, o que é o samba senão uma forma de rompimento de padrões, de quebra de regras tal qual a sua composição numa partitura? Ele rompeu esses padrões e instaurou-se como um gênero brasileiro mestiço.

3.2. Sobre a consolidação do gênero “samba”

O primeiro samba gravado foi *Pelo telefone*, em 1917. Essa gravação trouxe à tona muitas questões polêmicas, dentre elas, se este era realmente um *samba*. Muitos disseram, à época, tratar-se de maxixe; outros de tango e alguns de samba carnavalesco. Vale a pena entendermos o motivo dessa polêmica.

Essa questão é sugerida por Sandroni (2001), por meio de dois paradigmas: do *Tresilho* e do *Estácio*. Vamos a eles.

O paradigma do tresillo – O tresillo foi assim denominado pelos cubanos por comportar três articulações, sendo construído sobre um ciclo de oito pulsações (3+3+2).

O padrão rítmico 3+3+2 pode ser encontrado hoje na música brasileira de tradição oral, por exemplo nas palmas que acompanham o samba-de-roda baiano, o coco nordestino e o partido-alto carioca; e também nos gonguês dos maracatus pernambucanos, em vários tipos de toques para divindades afro-brasileiras e assim por diante (SANDRONI, 2001, p.28).

O autor chama de *Paradigma de tresillo* a um conjunto de variantes que têm esse padrão rítmico como base, como o que Mário de Andrade cunhou como “síncope característica” ou outra subdivisão de grande difusão no final do século XIX e início do século XX, o *ritmo de habanera*, sendo esta fórmula de acompanhamento associada ao tango, na época. Daí a confusão para denominar o samba, quando de sua primeira gravação. Sandroni (2001), ao falar do que se chamava de imparidade rítmica, cita Argeliers León (1974), um dos “raros musicólogos que procuraram desfazer-se dos preconceitos do compasso ao estudar a música latino-americana”. Segundo León, “as acentuações não foram deslocadas¹²; o que aconteceu foi que a música se libertou de acentuações regulares e constantes, e no lugar delas se instalou um novo sentido rítmico... Não um deslocamento, mas uma nova articulação rítmica” (SANDRONI, 2001, p.30).

O que o autor explicita é que, de forma bem generalizada, consideram tanto a *síncope característica* como o *ritmo de habanera* como variantes do *tresillo*. Dessa forma, ele quer demonstrar que

[...] existe uma ligação entre o tipo de contrametricidade (ou concepção do que seja música “sincopada”) configurada pelo paradigma de *tresillo* e certa concepção do “afro-brasileiro” e do “tipicamente brasileiro”. E que certas composições musicais e não-musicais associadas cederão lugar, por volta de 1930, a um novo paradigma rítmico e a novas ideias sobre o que é “ser brasileiro”, ao mesmo tempo que os velhos gêneros confundidos cederão lugar ao samba popular por excelência. (SANDRONI, 2001, p. 31-32)

Assim, é absolutamente compreensível que à época não houvesse uma completa compreensão do samba como um gênero. O próprio Donga, compositor de *Pelo telefone* (as controvérsias de autoria também serão discutidas), ao falar da primeira gravação de um samba, em 1917, afirma: “Não pensava em dinheiro, porque não tinha a menor noção de que a gravação iria dar isto ou aquilo. Fiz o negócio pelo instinto e pelo grupo, porque [...] nós tínhamos que mostrar àquela gente que o samba não era aquilo que eles pensavam” (CALDEIRA, 2007, p.17). Havia, assim, uma necessidade de consolidação de um gênero, até então confundido com outros mais populares à época. Essa questão só se resolve, segundo Sandroni (2001), a partir de 1930.

¹² “Esse deslocamento refere-se à característica fundamental desse ‘paradigma de tresillo’, que é a marca contramétrica recorrente na quarta pulsação (ou, em notação convencional, na quarta semicólcheia) de um grupo de oito, que assim fica dividido em duas quase-metades desiguais (3+5). É esta marca que o distingue dos padrões rítmicos que obedecem à teoria clássica ocidental, para a qual a marca equivalente estaria não na quarta, mas na quinta pulsação (ou seja, no início do segundo tempo de um 2/4 convencional e simétrico).” (SANDRONI, 2001, p.30)

O paradigma do Estácio – De acordo com Sandroni (2001), há pouca menção às fórmulas rítmicas que compõem esse paradigma. Segundo ele, o primeiro a falar sobre isso é o músico e pesquisador Carlos Didier, que publicou, em 1984, uma nota no jornal *O catacumba*, onde afirmava que

Os sambas de Ismael Silva, Bide e Nilton Bastos, entre outros, diferenciaram-se daqueles consagradas por Sinhô, pelo menos por sua pulsação rítmica mais complexa. Enquanto estes guardavam vestígios de antigos maxixes, aqueles sambas que vinham do Estácio [caracterizavam-se] pela agregação de mais uma célula rítmica à marcação. (*apud* SANDRONI, 2001, p.32).

Ainda outro estudioso, Kazadi-wa Mukuda, segundo Sandroni (2001), menciona “certo ciclo rítmico”, que seria contraposto à “síncope característica”, para ele, uma herança do lundu. Tal autor considera este novo ciclo mais representativo do ritmo do samba, afirmando, ainda, que da característica básica do “samba carioca”, que é a divisão de tempo de 16 pulsações (como o “novo ciclo”) (SANDRONI, 2001).

Sandroni (2001) levanta, assim, algumas questões: pra Mukuna, “o novo ciclo é associado à forma ‘popular’ do samba (oposta implicitamente a sua forma ‘folclórica’) e à forma ‘carioca’ (oposta implicitamente à ‘baiana’). Do outro lado, a ‘síncope característica’ é associada ao lundu¹³”. Assim, o que para ele é o “novo ciclo” representaria melhor o samba por não estar associado a outros gêneros (SANDRONI, 2001, p.33-34). Esse novo ciclo é retomado por outro estudioso, Samuel Araújo, que o chama de “ciclo do tamborim” ou “padrão do tamborim”, por ele ser dado pelo tamborim numa orquestra de percussão.

Trata-se esse novo ciclo¹⁴ de 16 semicolcheias distribuídas em dois compassos de 2/4, com algumas variações. Falando assim, pode parecer complicado para um leigo em música entender, mas como o próprio Sandroni garante: “Qualquer habitante do Rio de Janeiro que tenha certo contato com rodas de samba não terá dificuldade em reconhecer auditivamente estas figuras, ou mesmo em batucá-las na mesa” (2001, p.36). São essas variantes tocadas por tamborins, cuícas e outros instrumentos que fazem com

¹³ De origem africana, mais precisamente da região de Angola e do Congo, o lundu foi trazido para o Brasil pelos escravos no fim do século XVIII. Caracteriza-se pelo canto e pela dança em que o alteamento dos braços, com o estalar dos dedos, e a umbigada – encontro dos umbigos dos homens e das mulheres – são acompanhados por palmas (DINIZ, 2012, p.20).

¹⁴ Retomando a comparação: “paradigma de tresillo corresponde à imparidade rítmica num ciclo de 8 pulsações (3+3+2 e suas variantes); e o novo paradigma que vimos predominar no samba carioca mais recente, à mesma num ciclo de 16 pulsações (2+2+3+2+2+2+3 e suas variantes)”. (SANDRONI, 2001, p.36)

que situemos “o ritmo em questão como pertencendo ao samba carioca posterior a 1930” (SANDRONI, 2001, p.36), como conclui o autor.

Vemos, assim, que Carlos Sandroni aponta questionamentos importantes sobre a formação do gênero *samba* que, segundo a opinião crítica dominante da época, apenas a partir do final dos anos 1920 poderia ser considerado um gênero de música popular, desvinculando-se do maxixe. Nem todos, porém, entendem aqueles posteriormente denominados “estilo antigo” e “estilo novo” como maxixe e samba (ou os paradigmas apresentados), respectivamente. A questão não se resolve de forma tão simples assim, pois há muita discussão sobre o nascimento e a consolidação desse gênero. Discussões que percorrem obras da época, como se pode notar nos dois primeiros livros publicados sobre o samba, *Na roda do samba*, de Vagalume, e *Samba*, de Orestes Barbosa, ambos de 1933, nos quais se emprega o termo *samba* tanto para designar um estilo quanto o outro. Essas obras representam a defesa, implícita, dos estilos “antigo” e “novo”, respectivamente, e foram feitas “no calor da hora”, por pessoas ligadas aos personagens centrais da história, conforme constatou Sandroni (2001). Convém ressaltar que Vagalume, em sua obra, identifica o estilo “antigo” como representante da *tradição* e o “novo” como fruto da lógica da *comercialização*. Esta é uma polêmica que percorre toda a trajetória do samba: uma certa *tradição* e uma *relação de proximidade conflitante, polêmica* com outras formas culturais de prestígio, com o impacto de sua *difusão* e *comercialização* como produto de massa da *indústria cultural* e que permitiu ao samba sempre estar em pauta, ser falado, discutido e, dessa forma, renovado e mantido como um ícone da cultura brasileira.

3.3. Das fontes do samba

Quando *Pelo telefone* foi gravado, muitos consideraram essa composição como sendo um maxixe, ritmo mais popular à época. O maxixe é uma dança popular urbana do Rio de Janeiro, mais conhecida a partir da metade do século XX.

O maxixe era pois associado a grupos rebarbativos, e praticado disfarçadamente, na calada da noite e num bairro de má fama. Portanto, não sendo de bom tom, é legítimo supor que, para aparecer nos jornais em 1880, já fosse praticado anonimamente antes disso. (SANDRONI, 2001, p.62)

O samba, que aparecia em citações da época com o sentido de festa, baile popular, “herdou” do maxixe essa conotação de “má fama”. Até a sua popularização pelo rádio, o samba era totalmente marginalizado, assim como a capoeira e as religiões de matriz africana (o que não quer dizer que a marginalização tenha acabado depois desse período). Eram praticados, assim como o maxixe, como contravenção. O samba não tinha a ligação com o carnaval carioca, pois este, na segunda metade do século XIX, era muito diferente do que é hoje. “As principais organizações carnavalescas não eram constituídas principalmente pelas classes populares, como são as atuais escolas de samba”¹⁵, mas, como indica Lima Barreto, esses “clubes carnavalescos, pelo próprio grau de permissividade mais acentuada que os caracterizava, foram os primeiros a introduzir na sociedade burguesa maneiras de dançar vulgares” (SANDRONI, 2001, p.63)

As confusões em relação à denominação de gêneros musicais, naquela época, eram correntes não apenas entre os leigos, mas entre os próprios músicos. Um dos maiores músicos da época, Ernesto Nazareth “foi acusado por quase toda a crítica posterior de ter cometido uma espécie de embuste ao batizar de tangos suas peças para piano, que na verdade seriam maxixes”. (SANDRONI, 2001, p.78)

Na virada do século XIX para o XX, o nome “maxixe” ainda “tinha conotação de vulgaridade mais forte do que ‘tango’, que já tinha sido até empregada por músicos eruditos” (SANDRONI, 2001, p.79). Talvez, por essa razão, muitos quiseram associar o samba ao tango, à época. A verdade é que a mistura de ritmos oriundos de diversos lugares acalentou a dúvida, ao mesmo tempo em que enriquecia a nossa música popular.

Esses gêneros eram ligados à dança popular da época e, como revela Sandroni (2001),

A dança do maxixe se fazia ao som de músicas que ainda não se chamavam assim: eram polcas, lundus, tangos (e todas as combinações desses nomes), era quase tudo, enfim, que fosse escrito em compasso binário, tivesse andamento vivo e estimulasse o requebrado dos dançarinos através do “sincopado”. (p.81)

O próprio tango é definido como polca abrazeirada. Por essas razões, o grande estudioso da música popular brasileira, José Ramos Tinhorão (1991) reconhece “a

¹⁵ Reportagem em vídeo, no documentário *Atrás do batuque negro*, disponível em <http://tvbrasil.ebc.com.br/caminhosdareportagem/episodio/atras-do-batuque-negro>

pouca importância que se dava aos nomes dos gêneros de dança, até bem dentro do século atual [XX]” (p.69). Assim conclui Sandroni:

Aqui somos obrigados a distinguir entre a visão do pesquisador e a visão da época e da sociedade com relação à música de que tratamos. O pesquisador não deveria, em princípio, deplorar a “imprecisão” de uma sociedade que chama indiferentemente de lundu ou de tango a mesma peça de música, nem afirma que o dito lundu é “na verdade” um tango ou vice-versa. O que se espera dele é que entenda por que, e em que circunstâncias, diferentes nomes são dados ao que lhe parece ser a mesma coisa.

Os elementos de que dispomos mostram que não se trata propriamente de imprecisão terminológica, mas de uma indiferença substantiva. [...] (2001, p.82)

É, nesse contexto de total confusão terminológica, que o samba busca firmar-se. E isso só acontece no final dos anos 1920, quando o novo paradigma rítmico é reconhecido de forma definitiva e com nome. Mas o que vemos é que essa afirmação do samba é cercada de contradições, que reiteram alguns pares que dialogam quando falamos de samba e de um contexto vivenciado naquela época: negro/branco, morro/cidade, tradição/comercialização etc. É o que aparece na afirmação do pesquisador Lúcio Rangel (1962):

[...] O samba é um só. Os amantes de classificações mais ou menos arbitrárias falam de samba de morro, como o da primeira fase, samba da cidade, segunda etapa, esquecendo-se de que a subida ao morro, das populações da cidade, por motivos única e exclusivamente econômicos, só se deu depois do aparecimento *oficial* do primeiro samba com partitura impressa e gravado em disco fonográfico comercial: o famoso “Pelo telefone”, nascido na residência da famosa Tia Ciata, na Praça Onze, em 1917, samba da cidade. (p.55)

Ampliando brevemente a discussão sobre a questão de o samba ser um só, como afirma Rangel (1962), devemos pensar, também, que, se há imprecisão num determinado momento, isso se deve a um movimento dialógico no samba que permite que nele circulem diferentes vozes, num mesmo espaço, o que se deve a todo um processo de acolhimento de diferentes culturas trazidas das mais diversas regiões do país, na cidade do Rio de Janeiro. Dessa forma, o samba não se reduz a um gênero musical, pois aí consideraríamos apenas a questão da indústria cultural. Se o colocamos em suas diversas esferas, isso permite uma ampliação das possibilidades de compreensão dessa manifestação cultural. A indústria cultural, sob os efeitos do mercado, quer dar ao samba um acabamento, ou seja, delimitá-lo, defini-lo de forma objetificada, desconsiderando o seu inacabamento, as suas transformações; mas ainda existem espaços onde o samba é vivido de outras formas, e é isso que os depoimentos dos sambistas vão revelar.

Rangel (1962) tenta desconstruir essa polêmica sobre *samba do morro* e *samba da cidade* e outras classificações, aproximando-se, talvez, do que poderíamos pensar na ideia do samba como a fusão, como a síntese, como a mestiçagem própria da identidade do brasileiro, nos termos de Mário de Andrade. Dessa forma, é possível entender a sua afirmação: *o samba é um só*, mas que não sejam desconsiderados os diálogos que lhe deram origem, que lhe permitiram (e lhe permitem) ser representativo de nossa cultura, pois isso é inerente à sua história.

3.4. *Pelo telefone* – Polêmica e transformação



O Chefe da Folia
Pelo telefone
Manda-me avisar
Que com alegria
Não se questione
Para se brincar

[Outra versão]

*O Chefe da Polícia
Pelo telefone
Manda-me avisar
Que na Carioca
Tem uma roleta
Para se jogar*

Ai, ai, ai
É deixar mágoas pra trás, ó rapaz
Ai, ai, ai
Fica triste se és capaz e verás

Tomara que tu apanhes
Pra não tornar a fazer isso
Tirar amores dos outros
Depois fazer teu feitiço

Ai, se a rolinha - Sinhô, Sinhô
Se embaraçou - Sinhô, Sinhô
É que a avezinha - Sinhô, Sinhô
Nunca sambou

[Outra versão]

*Olha a rolinha - Sinhô, Sinhô
Se embaraçou - Sinhô, Sinhô
Caiu no laço - Sinhô, Sinhô
Do nosso amor*

Porque este samba - Sinhô, Sinhô
É de arrepiar - Sinhô, Sinhô
Põe perna bamba - Sinhô, Sinhô
Mas faz gozar

O "Peru" me disse
Se o "Morcego" visse
Não fazer tolice
Que eu então saísse
Dessa esquisitice
De disse-não-disse

Ai, ai, ai
Aí está o canto ideal, triunfal
Ai, ai, ai
Viva o nosso Carnaval sem rival

Se quem tira amor dos outros
Por Deus fosse castigado
O mundo estava vazio
E o inferno habitado

Queres ou não - Sinhô, Sinhô

Vir pro cordão - Sinhô, Sinhô
É ser folião - Sinhô, Sinhô
De coração

Porque este samba - Sinhô, Sinhô
É de arrepiar - Sinhô, Sinhô
Põe perna bamba - Sinhô, Sinhô
Mas faz gozar

Quem for bom de gosto
Mostre-se disposto
Não procure encosto
Tenha o riso posto
Faça alegre o rosto
Nada de desgosto

Ai, ai, ai
Dança o samba com calor, meu amor
Ai, ai, ai
Pois quem dança não tem dor, nem calor

Composição: Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos) e
Mauro de Almeida.

Letra disponível em:
http://www.beakauffmann.com/mpb_p/pelo-telefone.html

Não há dúvida de que toda a transformação do samba, ao passar de um ritmo marginalizado a ícone da cultura brasileira, teve como ponto de partida o sucesso de *Pelo telefone*, o primeiro samba registrado em disco, em 1917¹⁶, na voz de Bahiano (Manuel Pedro dos Santos, de Santo Amaro da Purificação, BA, 1887-1944). Com o sucesso, vieram as polêmicas. Vamos a elas, pois discutir essas polêmicas contribui para o nosso entendimento desse gênero tão carregado de contradições. Como afirmou o cientista social Jorge Caldeira (2007): a “polêmica que nasceu com o samba e com o samba se criou revela muito sobre o lugar da música popular na sociedade brasileira” (p.11).

A primeira discussão é de gênero: *Pelo telefone* era de fato um samba? Confesso que ao ouvir a gravação da época¹⁷, a impressão que tenho é de que estou ouvindo um maxixe, daqueles consagrados por Chiquinha Gonzaga. Como nos mostra Caldeira (2007), esse estranhamento aconteceu na época da gravação também. Mauro de Almeida, o autor “oficial” da letra o chamava de “tango-samba”; Donga, o autor da melodia, de “samba amaxixado” e assim por diante. No entanto, Caldeira (2007) nos chama a atenção para as condições de gravação da época:

O andamento é lento e parte dessa lentidão se explica pelas condições técnicas de registros da época. Sendo os sulcos feitos em sistema mecânico, a extensão deles dependia diretamente da força da voz do cantor. Por isso, só gravava com qualidade quem tivesse potência vocal, com o gosto da época identificava com pendor operísticos –, e assim era Baiano. A essa voz não havia como superpor um acompanhamento igualmente potente. Mesmo com o conjunto e o coro econômicos utilizados, há uma distorção em cada *forte*. Essas limitações técnicas somadas ao gosto da época produziram consequências inevitáveis. Para mostrar as qualidades de sua voz, volta e meia Bahiano aumenta a extensão de um agudo – e os acompanhantes são obrigados a realizar breques involuntários. Assim o ritmo é seguidamente truncado. Essas interrupções, aliadas ao andamento lento para os padrões atuais, desfazem a ideia de cadência hoje associada ao samba. (p.12)

Todas essas nuances da gravação são facilmente perceptíveis como responsáveis pela “quebra” do ritmo, quando a ouvimos. Junta-se a isso uma melodia de formas variadas, composta de quatro partes: “duas solistas e duas com alternância entre solista e coral, alternância típica das melodias folclóricas” (CALDEIRA, 2007, p.12), o

¹⁶ Gravado pela Casa Edison/Odeon. Na época, era comum a música e os autores serem anunciados no início do próprio disco, como nos mostra a audição disponível no canal do *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=1ojqqtWNPSs>. Eram discos de 78 rpm e cada um só tinha uma música por lado, com no máximo 3 minutos e 10 segundos. Os discos eram de goma-laca, rígidos e pesados, e quebravam com muita facilidade. Muitos anos depois, surgiram os discos de vinil.

¹⁷ Disponível no canal do *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=1ojqqtWNPSs>

que dá a impressão de uma justaposição de diferentes estruturas melódicas, segundo o autor. Essa “sensação de hibridismo” acentua-se ainda mais na letra, que se revela uma verdadeira “colcha de retalhos”, escrita para diferentes públicos e com temáticas que não se encaixam entre si, de forma harmoniosa.

A letra começa com uma referência a um fenômeno então urbano e moderno: “O chefe da folia/ pelo telefone/ manda avisar”. Logo em seguida, vem um refrão tipicamente rural: “Olha a rolinha/ se embarçou/ caiu nos laços/ do nosso amor”. Já no início da segunda metade traz um trecho que hoje parece incompreensível: “O peru me disse/ se o morcego visse/ não fazer tolice”. Trata-se de uma citação familiar, um recado interno ao pequeno grupo social onde a canção primeiro circulou. Peru-dos-Pés-Frios era o apelido de Mauro de Almeida, autor da letra, e Morcego o de Roberto Augusto Freire do Amaral, amigo dos compositores. A esse trecho em jargão seguem-se versos “literários” de influência parnasiana, numa referência a um universo culto: “A estátua do amor ideal/ triunfal”. (CALDEIRA, 2007, p12-13)

Não há como negar que se trata de uma colagem musical. O próprio Donga afirma: “Cerquei o negócio como uma aranha e no fim deu certo” (CALDEIRA, 2007, p. 13). Segundo Caldeira, “‘Pelo telefone’ não é uma colagem apenas do ponto de vista do resultado, mas também da própria produção. Quase todos os trechos da música foram tirados de outras canções” (CALDEIRA, 2007, p.12-13).

Observando sob outro ponto de vista (nem por isso incompatível ao do autor citado), é preciso reconhecer que *Pelo telefone* nasce numa roda de partido-alto. Todos nós que já participamos de uma roda de samba reconhecemos o seu caráter de improviso, especialmente. Os versos improvisados, que se intercalam com o refrão, por diferentes partideiros, funcionam, muitas vezes, como um desafio, em que cada um quer mostrar as suas “coisas”, os temas que interessam a cada um, ali na roda. Há um refrão, mas não necessariamente um conteúdo monotemático. Como afirma Nei Lopes (2002)¹⁸:

antes da implantação do projeto que visa à globalização do mercado musical através da estética pop, a canção popular podia falar de tudo. Reportagens, crônicas, confissões, filosofia etc., compunham seu variadíssimo e inesgotável conteúdo. E, nesse particular, o samba sempre deu banho. [...] Modalidade de samba cantada, alternadamente, por dois ou mais solistas e que se compõe de uma parte coral (refrão ou "primeira") e uma parte solada com versos improvisados ou do repertório tradicional, os quais podem ou não se referir ao assunto do refrão, o partido- alto foi sempre o samba dos grandes sambistas.

¹⁸ Artigo de Nei Lopes sobre o *Partido alto*, originalmente escrito para a divulgação do I Festival de Partido Alto, realizado em fevereiro de 2002, no Rio de Janeiro. O texto está disponível em: <http://www.samba-choro.com.br/debates/1014109753/>

O conhecimento dessas peculiaridades do Partido ajuda a compreender a tal “colcha de retalhos” que configurou *Pelo telefone*. Essas “temáticas que não se encaixam entre si” são constituídas pelos versos que eram como “enunciações” que se encontravam numa mesma melodia.

Outro fato importante para entendermos essa “teia” criada por Donga é a referência do musicólogo Edigar de Alencar à Casa da Tia Ciata, a qual muitos afirmam ser o lugar de criação da música, numa roda de samba.

Edigar de Alencar chega a precisar a data em que a canção teria sido cantada por várias pessoas, entre elas Donga, na casa de Tia Ciata, reduto de músicos negros: 6 de agosto de 1916. Segundo Alencar, em cima dos versos teriam sido feitos alguns improvisos, e a eles teria sido somado um refrão de João da Mata, composto no morro de São Carlos, aludindo à perseguição ao jogo promovida pelo chefe da polícia carioca. A esses elementos teriam sido acrescentados ainda versos de Mauro de Almeida e a música daí resultante batizada de “Roceiro”. (CALDEIRA, 2007, p. 13)

Na versão gravada em 1917, essa referência à polícia não existia, mas as versões seguintes começam com os versos que fazem referência ao fato: “O chefe da polícia/ pelo telefone/ manda me avisar/ que na Carioca/ tem uma roleta/ para se jogar”. (CALDEIRA, 2007, p.13-14). Juntam-se a isso as entrevistas contraditórias de Donga que ora dizia frequentar a Casa de Tia Ciata, ora dizia não frequentar, vacilando muito ao abordar o assunto e, ainda, os compositores que reclamaram a sua autoria.

Essa questão é uma polêmica que não se resolve de forma simples. É uma espécie de “lenda”, daquelas discussões que fazem o samba circular até hoje. Gilberto Gil, com a música *Pela internet*¹⁹, celebra esse evento ao visitar essa canção que tanta polêmica causou, nos versos: *Eu quero entrar na rede para contatar/ Os lares do Nepal, os bares do Gabão/ Que o chefe da polícia carioca avisa pelo celular/ Que lá na praça Onze/ Tem um videopôquer para se jogar*. Além da referência direta dos três últimos versos, a alusão ao samba está já no título *Pela internet* (uma atualização de *Pelo telefone*) e na própria melodia da canção que empresta uma sequência de acordes do samba registrado por Donga e Almeida. Além disso, a construção harmônica das duas músicas possui trechos muito parecidos.

Para dar uma ideia desses embates em relação ao primeiro samba, temos outra análise:

Uma das boas contribuições para a compreensão do nascimento, vida e glória do samba, “Pelo telefone”, é de autoria de Sérgio Cabral, cuja pesquisa e

¹⁹ Do CD *Quanta* (1997), Warner Music.

levantamento de dados procura dar um tom de seriedade, esclarecendo tópicos de real importância. De uma colcha de retalhos, como afirma, nasceu o samba gravado a ter repercussão e a marcar o início da emancipação do termo, já usado e abusado sob outras formas. Agora, com a presença do mundo fonográfico, o samba tem um itinerário de sucessos e influências que serão dissecados ao longo da história da música popular brasileira. (ALVES, 1968, p.22)

Essas informações, além da confirmação do caráter de “colagem musical”, nos levam a uma segunda discussão sobre *Pelo telefone*: a questão da autoria ou, mais precisamente, a questão da propriedade e do acesso, no que tange ao procedimento de Donga.

Não foram poucos os que reclamaram a autoria da música registrada por Donga, como já vimos. Assim, não foi sem intenção que Gilberto Gil revisitou essa canção ao falar da internet. Como não pensar questões de autoria no mundo virtual? Assim, o que foi polêmico no início do século XX volta à tona com a canção de Gil. Como avaliar a autoria numa época em que quase nem havia registro de músicas populares? Como avaliar a autoria com as apropriações que se faziam naquela época de outras canções, assim como se fazem com os textos compartilhados na internet hoje? É a discussão proposta por Gil ao atualizar (e se apropriar de) alguns versos e linhas melódicas da canção registrada por Donga.

A importância de ponderarmos sobre a questão da propriedade e do acesso, muito mais do que a da autoria, justifica-se pelo proceder de Donga: ele recolhe versos nas rodas de samba da casa de Tia Ciata e se torna proprietário deles, na medida em que se declara autor desses versos.

Em consideração à relação entre autoria e propriedade, cabe ressaltar alguns dados históricos elencados por Foucault (1969), em sua Conferência *O que é um autor?* Esse filósofo demonstra que a noção de propriedade foi historicamente uma questão secundária.

Os textos, os livros, os discursos começaram a ter realmente autores (diferentes dos personagens míticos, diferentes das grandes figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor podia ser punido, ou seja, na medida em que os discursos podiam ser transgressores. O discurso, em nossa cultura (e, sem dúvida, em muitas outras), não era originalmente um produto, uma coisa, um bem; era essencialmente um ato - um ato que estava colocado no campo bipolar do sagrado e do profano, do lícito e do ilícito, do religioso e do blasfemo. Ele foi historicamente um gesto carregado de riscos antes de ser um bem extraído de um circuito de propriedades. (1969, p.14)

[...] a função autor não é exercida de uma maneira universal e constante em todos os discursos. Em nossa civilização, não são sempre os mesmos textos que exigiram receber uma atribuição. Houve um tempo em que esses textos que hoje chamaríamos de "literários" (narrativas, contos, epopéias, tragédias, comédias) eram aceitos, postos em circulação, valorizados sem que fosse colocada a questão do seu autor; o anonimato não constituía dificuldade, sua antiguidade, verdadeira ou suposta, era para eles garantia suficiente. Em compensação, os textos que chamaríamos atualmente de científicos, relacionando-se com a cosmologia e o céu, a medicina e as doenças, as ciências naturais ou a geografia, não eram aceitos na Idade Média e só mantinham um valor de verdade com a condição de serem marcados pelo nome do seu autor. (1969, p.15)

O que o filósofo destaca é que a normalização da atribuição de autoria e dos valores legais e comerciais que essa nomeação implicam hoje resulta de uma história e de uma relação dos sujeitos com as formas de expressão cultural segundo a qual o que nos parece, atualmente, normal, é fruto desse processo no qual textos e produções culturais diversas circularam sem necessidade de um nome de autor que validasse sua existência. A sua própria continuidade na cultura, a forma como se conservava através de gerações, era já uma comprovação de seu valor.

De instituição recente, do ponto de vista da História, a atribuição de um nome como a marca de uma certa origem individual de uma produção cultural, na Antiguidade, gozava de outro funcionamento e percepção:

Na Antiguidade, por exemplo, as lendas e os contos populares eram transmitidos, em grande parte, por via oral. Os poemas épicos eram declamados pelos bardos, que podiam improvisar e incluir seus próprios versos em sua performance. Seus acréscimos, no entanto, não eram marcados por uma assinatura. Poderiam posteriormente ser incorporados em outras apresentações, sem referência a uma atribuição. A criação poética de então não tinha um caráter individual. Ao contrário, era entendida como uma inspiração "soprada" pelas musas, entidades míticas que corporificavam a consciência da tradição coletiva. Uma prática, portanto, de natureza transcendental, anônima, e tratada como uma criação comum. (FERNANDES, 2003, *apud* MARTINS, 2013, p.34))

Nesse contexto, a irrelevância em relação a uma atribuição autoral se devia ao fato de que as obras eram consideradas um patrimônio comum, porque de inspiração divina, o que significa dizer que a origem da produção não era atribuída ao indivíduo, mas a algo anterior, superior e inspirador de sua prática.

Com a chegada da Modernidade e a emergência do projeto do sujeito autônomo, a figura do autor individual se fortalece. O ser humano, racional e consciente, passou a ocupar a centralidade do universo, a ser ele próprio o agente do conhecimento, acima do dogma religioso e das crenças. Paralelamente, esse foi também o período da invenção da imprensa e de significativas mudanças nas práticas de escrita e leitura. O texto se tornou

mais fechado em um duplo sentido: por um lado, passa a ter um autor individual identificado; por outro, não estava aberto para intervenções ou comentários. Ao mesmo tempo, a prática da leitura também se individualizou: as leituras públicas da era medieval foram pouco a pouco sendo substituídas pela leitura silenciosa e solitária. (MARTINS, 2013, p.35)

Essa abordagem histórica, mesmo que superficial, contribui para compreendermos a reflexão proposta em relação ao procedimento de Donga e às questões que levantei acima sobre a avaliação da autoria. Uma coisa é declarar-se autor; outra é regular a circulação de determinado produto cultural. O que Donga fez não foi apenas um registro autoral, mas de apropriação de um produto cultural, em função do funcionamento peculiar da autoria na contemporaneidade.

Um relato do prof. Valter Filé ilustra bem essa relação entre as formas de outorga oficial da autoria que predominam hoje em dia, nossa relação ‘mediada’ e simplificada com esse princípio quando o que está em jogo é a transmissão de produções culturais pela mídia, cujos intérpretes têm mais reconhecimento que os compositores, e as formas de exercício e de demanda de propriedade:

O Caso do Monarco em relação ao Chiquinho da Mangueira pode ser emblemático: ele foi ao lançamento do programa do Catoni e viu que no vídeo havíamos omitido o nome de um compositor [Chiquinho, um compositor da Mangueira]. Omitimos sem querer; aliás, foi o Catoni que nos disse o nome dos seus parceiros e não citou o nome do Chiquinho. Monarco nunca mais compareceu. Convidamos várias vezes, inclusive para gravarmos com ele, e ele sequer respondia. Segundo um dos seus filhos, Marcos Diniz, ele estava chateado. E mesmo que ele dissesse que nós do Puxando conversa éramos bacanas, e que o erro tinha sido do Catoni, não adiantava. Levamos de 1998 até 2004 para convencê-lo. Ele reclamava era da autoria e não da possibilidade de circulação do samba. Ele via como mais uma covardia que se fazia contra os compositores que são anônimos do grande público e pobres. Ele começou a se aproximar novamente quando viu que gravávamos com autores anônimos como Sarabanda, Pinga, Claudinho Inspiração, Wilsinho Saravá e tantos outros.

Se analisarmos o primeiro samba gravado com o olhar de hoje e a referência de composição que temos, certamente o veremos como um grande plágio (fato que vai se estabelecer somente com a indústria cultural e a lei de direitos autorais). Isso não foi contestado à época, visto que não havia indústria fonográfica interessada.

O que fazia sucesso muito raramente trazia melodia original. Habitualmente era mudado o andamento para que as letras coubessem em melodias conhecidas e, em algumas, nem isso. Não eram tidas como plágio, tal como se considera hoje. Na verdade, a falta de meios de divulgação pedia e justificava esse procedimento. O que importava era o assunto, o fato fugidio do momento, em versos que necessitavam de apoio melódico. A melodia

podia ser qualquer uma, desde que fosse conhecida, e quanto mais, melhor. (FRANCESCHI, 2002, p.98-99)²⁰

Verificamos, dessa forma, que na época a questão de autoria era bem relativizada, assim como ocorreu com os textos literários antes do advento da Modernidade e das relações com a imprensa. Se para outros gêneros musicais a autoria era uma condição exercida tal como nos textos literários do início do século XX, para o samba, em função de seu menor prestígio, de sua origem popular, de seu consumo popular, essa atribuição de um nome era relativizada. Em relação a esse gênero, tal relativização talvez se deva, por um lado, ao caráter de improviso, visto que os sambas ainda não tinham *segunda*, ou seja, eram improvisos sobre motes fixos, como ainda se vê nas rodas de partido-alto hoje; e, por outro lado, antes da indústria fonográfica, o samba talvez não fosse visto como negócio, o que não impediu que muitos reclamassem a autoria de *Pelo telefone*, tal como o problema levantado por Monarco, acima citado, que discutiu a apropriação da música.

Naquele contexto, o que importava era o resultado, como o próprio Donga afirma: “Tudo o que fiz foi consciente. Vocês deveriam perguntar aos outros brasileiros se eles tinham visto um samba gravado. Eu fiz um e fui feliz” (CALDEIRA, 2007, p.17)

Um mérito de Donga deve ser reconhecido: levou o samba que circulava num espaço limitado para um grupo mais amplo que jamais teria acesso a ele sem esse trabalho de comunicação. Além disso, havia a função de “explicar” o samba, de desfazer uma concepção errada que as pessoas “de fora” tinham sobre a música. Retomando as palavras do próprio Donga: “nós tínhamos que mostrar àquela gente que o samba não era aquilo que eles pensavam”. Essa iniciativa de Donga contribuiu para um diálogo entre grupos, classes diferentes no Rio de Janeiro, de alguma forma. Não foi o primeiro nem o único passo nessa direção, mas possibilitou, a seu modo, a socialização do samba.

Como vimos, *Pelo telefone* não é uma música marcada pela originalidade, nos termos em que a concebemos hoje, mas tal originalidade encontra-se “na consciência com que se fez uma canção circular num grupo social mais amplo” (CALDEIRA, 2007, p.17).

²⁰ Tanto a citação de Henrique Alves (1968) como esta de Franceschi (2002) remetem à discussão acerca da relação entre a tradição e a indústria cultural.

A atitude de Donga em relação ao samba causou muita polêmica. Apesar de o samba já ser conhecido e circular em alguns redutos, ninguém havia pensado em “oficializá-lo” como um gênero musical. Donga o fez. Donga “tomou posse” de *Pelo telefone* e mandou registrar a partitura na Biblioteca Nacional. Assim, o “novo gênero de música urbana não nascia anonimamente, mas entre pessoas que tinham consciência de constituir sua criação uma coisa registrável” (TINHORÃO, 1974, p.119). Donga ambicionou não apenas o registro, mas a circulação dessa música em outros grupos sociais. Ao tomar posse da música e tirá-la do anonimato, de expressão cultural de cunho coletivo, o samba passa para a valorização do indivíduo – talvez não nos termos apreogados pelos românticos, a saber,

Uma contribuição importante para a consolidação da noção de autoria como um atributo individual foi dada pelo movimento do Romantismo, nos séculos XVIII e XIX [...] o processo autoral passou a ser entendido como algo gerado a partir de uma profundidade subjetiva, em uma expressão única e original. Essa nova compreensão, por sua vez, deu base para o surgimento da figura do gênio criador. Nesse contexto, o trabalho intelectual alcançou outro estatuto, ou seja, a partir de então se tornou digno de ser remunerado como uma contribuição relevante à sociedade. Não mais de um artesão ou de um imitador, lidando com conteúdos culturais comuns ou transcendentais, mas de um criador que merece ser financeiramente recompensado por seu talento único e pela originalidade de sua produção. Foram aí lançados os fundamentos do direito autoral tal como o conhecemos (WOODMANSEE, 1994, *apud* MARTINS, 2013, p.36-37).

A atitude de Donga determinava uma nova direção: o samba passaria de uma expressão coletiva construída nas rodas para a valorização do indivíduo vinculada a um mercado que se estabelecia e que, mais tarde, vai investir sobre o produto, mesmo que tal atitude não considere os que o produzem e o povo que ali se reconhece. Se ele pensou isso em termos comerciais, não se pode afirmar, já que ele mesmo o nega, mas foi o que aconteceu, já que seu samba consagrou-se como o grande sucesso do Carnaval do Rio de Janeiro daquele ano. E esse sucesso já estabelece um padrão da produção cultural que vai definir o mercado fonográfico.

“Pelo telefone”, lançado em 1917, foi a primeira canção gravada a ter batismo – e nesse ato inaugural já se entrevia toda uma estratégia do compositor Donga para empregar a nomenclatura como marca de um novo tipo de produto cultural. Pode parecer estranho, mas as idéias envolvidas em uma estratégia desse tipo eram novidade até mesmo nos Estados Unidos. (CALDEIRA, 2007, p. 7)

Dessa forma, é possível reconstruir a noção de autoria para aquela época: o compositor visto como o articulador da estratégia de circulação da música. Essa estratégia é reconhecida por Muniz Sodré, que a define precisamente:

Neste momento, através do disco e do rádio, o samba fez seu ingresso no sistema de produção capitalista. O poder econômico e político emergente de um modelo escravagista multissecular, que reprimia culturalmente a população negra, começava a criar papéis sociais (como o de músico profissional) capazes de acomodar uma certa margem de competição entre negros e brancos. Ao mesmo tempo, a música negra, que tinha preservado as suas matrizes rítmicas através de um longo processo de continuidade e resistência culturais, passou a ser considerada fonte geradora de significações *nacionalistas*. (MUNIZ SODRÉ, 1998, p.39)

[...]

A comercialização do samba e a profissionalização do músico negro se faziam, evidentemente, no interior de um modo de produção, cujos imperativos ideológicos faziam do indivíduo um objeto privilegiado, procurando abolir seus laços com um campo social como um todo integrado. *Compositor* se define como aquele que organiza os sons segundo um projeto de produção individualizado. Em princípio, o músico negro teria que individualizar-se, abrir mão de seus fundamentos coletivistas (ou comunalistas), para poder ser captado como força de trabalho musical (MUNIZ SODRÉ, 1998, p.39-40)

Tal estratégia, obviamente, contraria a natureza do sambista e a própria forma de composição do samba, o que fica evidente em *Pelo telefone*: as marcas da coletividade que o mercado fonográfico queria tanto esconder estavam evidentes. O compositor visto como articulador estava no trabalho da “aranha”, nas palavras de Donga: “Cerquei o negócio como uma aranha e no final deu certo”.

Para fechar a discussão (por enquanto, já que esse diálogo percorre todo este trabalho), entendo que, ao tratar de autoria sem a pretensão de julgar o primeiro samba como um plágio, Caldeira (2007) desvenda a relação do artista com a música naquela época. O autor revela um entendimento do samba não “como produto de artistas ‘autênticos’ em sua exclusão social”, mas fruto da perspicácia desses músicos que conduziram um processo de comunicação consciente, “aproveitando as brechas num mercado restrito para obter o reconhecimento da figura que inventaram, o compositor popular” (p.7). Não que a questão envolva apenas isso, visto que o autor se centrou apenas na habilidade de uns sambistas (não de todos) em se moldar a uma nova forma de produção cultural. Um objetivo eles alcançaram: o sucesso aconteceu e esse artistas “souberam desenvolver um tipo de interpretação, criar um ponto de vista narrativo pela figura do malandro e marcar a identidade entre a música que produziam e a própria

nação brasileira.” (CALDEIRA, 2007, p.7-8). Mas consideremos: esse sucesso não se relaciona aos sambistas, mas ao samba como produto de mercado, o que vemos até hoje.

Alves também acena nessa direção:

Donga mantém o suspense, afirmando que é o autor legítimo do sambamaxixe “Pelo telefone”, gravado em 1917, registrado na Biblioteca Nacional e consagrado em várias versões pelo carioca, dando início ao novo ritmo, música e dança, sendo popularizado e tomando feições e formas nitidamente brasileiras. Almirante²¹ tem a sua versão, outros críticos e estudiosos da música popular brasileira vão injetando novas versões, algumas fantasiosas, outras aproximando-se da realidade e a coragem de entronizar este ou aquele autor de “Pelo telefone”, numa ânsia ou volúpia de originalidade que não existe. O samba foi gravado, caracterizado pela seqüência da consagração de Donga como autor, aquele que conseguiu aprisionar o “passarinho” (ALVES, 1968, p.27).

E eis que surge, na citação acima, uma frase emblemática para refletirmos esse tema: a consagração que se fez do autor porque foi “aquele que conseguiu aprisionar o ‘passarinho’”. Essa expressão é uma alusão à sentença polêmica atribuída a Sinhô, sobre a qual Muniz Sodré pondera:

O mestiço José Barbosa da Silva, o Sinhô (1888-1930), é um exemplo notável desse tipo de músico e compositor [ver citação acima deste autor]. Foi o primeiro a se projetar na sociedade global como autor-compositor de sambas. Embora Donga possa ter sido (o fato é historicamente discutível) o primeiro indivíduo compositor a ter uma música gravada com a designação de *samba* [...]. Sinhô reivindicava e brigava pelo reconhecimento social de suas criações como produção individualizada, como obras de autor. Mesmo que se apossasse de um tema coletivo, justificava o seu ato com a invocação de um direito de caça: “Samba é como o passarinho. É de quem pegar”. Em suas mãos, a música dita “folclórica” (de produção e uso coletivos, transmitida por meios orais) transformava-se em *música popular*, isto é, produzida por *autor* (um indivíduo conhecido) e veiculada num quadro social urbano. (MUNIZ SODRÉ, 1998, p. 40)

Em sinhô estava também presente um aspecto de ambivalência que marcaria daí em diante a produção da música negra em suas relações com o modo de produção dominante: a referência constante a valores da cultura negra, excluída enquanto sistema (apesar do aproveitamento de muitos de seus conteúdos) pela sociedade global. (MUNIZ SODRÉ, 1998, p.41)

Assim, é possível entender que alguns sambistas conseguiram se moldar a essa nova forma de produção cultural, não abrindo mão de sua vivência no samba e mantendo, como no caso de Sinhô, a referência à música negra. Em relação à música, essa nova produção implicou a perda do improviso e a adaptação dos instrumentos, mas não perdeu a síncope, mantendo, assim, suas características melódicas e rítmicas de feitiço negro, segundo o autor. Talvez a objeção maior se deva na relação do sambista. A

²¹ ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1963.

maneira como essa música entrou em contato com a forma de produção cultural é, certamente, questionável, basta observarmos o sentido que a apropriação defendida por Sinhô, assim como por Donga, pode ter representado nas relações posteriores entre o sambista e a indústria cultural. Penso que tudo o que discutimos sobre autoria no samba e o pouco reconhecimento dos compositores, como veremos nos relatos, têm sua raiz na forma como a comercialização do samba e a profissionalização do músico negro se deram nessa época, como mostrou Muniz Sodré (1998).

Voltando ao primeiro samba. A descrição que acompanha um dos áudios da gravação de *Pelo telefone*, no canal do *Youtube*²², indica, ainda, outra polêmica:

Antes de "Pelo Telefone" (apenas a música) ser registrado na Biblioteca Nacional, em 1916, por Ernesto Maria dos Santos (Donga) com o gênero de "samba", pelo menos dois outros sambas já haviam sido gravados: "Em casa de baiana" (Alfredo Carlos Brício, 1913) e "A viola está magoada" (Baiano, 1914). "Pelo Telefone", entretanto, fez mais sucesso e fixou o nome "samba" como um dos gêneros centrais da música popular urbana no Rio de Janeiro. Na realidade, o que se cantava nas casas das tias baianas, como Ciata, eram lembranças de festas nordestinas, intercaladas com improvisos de momento, verdadeiras colchas de retalho melódicas. Quase nada tinham em comum com o que hoje conhecemos como samba. O mote que deu origem à letra cantada por Bahiano e fixada em cera na Casa Edison, em 1916, dizia respeito à polêmica proibição dos jogos de azar pelo chefe de polícia Belizário Távora ocorrida três anos antes e à cobertura jornalística dada ao caso pelo jornal *A Noite*, cuja redação estava localizada no Largo da Carioca. Dois repórteres instalaram uma roleta na calçada em frente à porta do jornal e documentaram a jogatina, com intuito de desmoralizar a nova lei. Não só os jogos de azar eram perseguidos pela polícia. Manifestações populares, sobretudo as dos ex-escravos e seus descendentes, sofriam o mesmo tipo de repressão, conforme o documento datado de 25 de setembro de 1918, assinado pelo então chefe de polícia Aurelino Leal: "Providências para a Festa da Penha. Uma força da Brigada Policial composta por 10 praças de infantaria e 6 de cavalaria seguindo uma outra de 30 praças de infantaria e 20 de cavalaria. Recomendo-vos, outrossim, que absolutamente não permitais o divertimento denominado "Samba", visto que tal diversão tem sido a causa de discórdias e conflitos." (ARQUIVO NACIONAL, Ij6-678)²³

Há alguns pontos relatados aqui: foi em 1916? Foi de fato o primeiro samba? De uma coisa temos certeza: *Pelo telefone* é uma das canções brasileiras mais polêmicas de todos os tempos. Quase tudo foi motivo para discussões: era de fato um samba? Foi o primeiro? E a sua autoria? Foi um grande plágio? Todas essas questões, na verdade, acabaram por lhe constituir e foram integradas à sua história, conferindo-lhe singularidade e até um certo "charme". O seu sucesso foi imediato, marcando "o início

²² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=woLpDB4jjDU>

²³ Fontes: *A Síncopa das Ideias*, de Marcos Napolitano (Perseu Abramo, 2007) e *Samba de Sambar do Estácio*, de Humberto Franceschi (IMS, 2010).

do reinado da canção carnavalesca”, pois foi “a partir de sua popularização que o carnaval [carioca] ganha música própria e o samba começa a se fixar como gênero musical”²⁴. Em relação a essa ideia de fixação de um gênero, nota-se na afirmação *Quase nada tinham em comum com o que hoje conhecemos como samba* uma visão de samba que desconsidera as transformações próprias de uma manifestação cultural, ou seja, como se fosse algo que começou com um feitio que poderia ser reconhecido ainda hoje.

Ainda sobre as contestações de sua autoria, quero destacar a da própria Tia Ciata:

A principal [contestação quanto à autoria] veio de Tia Ciata, criando uma briga que jamais chegou à reconciliação, com um anúncio publicado no Jornal do Brasil garantindo que no Carnaval de 1917, na avenida Rio Branco, seria cantado o “verdadeiro tango Pelo Telefone dos inspirados carnavalescos João da Mata, o imortal Mestre Germano, a nossa velha amiguinha Ciata, o bom Hilário, com arranjo do pianista Sinhô, dedicado ao falecido repórter Mauro”, seguindo-se a letra com o nome de Roceiro, denunciando Donga nas entrelinhas: “Pelo telefone/A minha boa gente / Mandou avisar / Que meu bom arranjo / Era oferecido / Para se cantar – Ai; ai, ai / Leve a mão na consciência, / Meu bem / Ai, ai, ai / Mas porque tanta presença / meu bem? – O que caradura / De dizer nas rodas / Que esse arranjo é teu / E do bom Hilário / E da velha Ciata / Que o Sinhô escreveu – Tomara que tu apanhes / Para não tornar a fazer isso, / Escrever o que é dos outros / Sem olhar o compromisso”²⁵.

Muito interessante notar alguns aspectos dessa denúncia, nas entrelinhas, da atitude de Donga: “Escrever o que é dos outros / Sem olhar o compromisso”. Ao se apossar do samba cantado nas rodas, ao que essa frase indica, Donga quebrou um acordo firmado, não formalmente, mas culturalmente entre seus pares. Dessa forma, a reivindicação e a problematização da autoria, creio, não remetem a uma questão de pura “ vaidade”, mas de respeito a um grupo e a seus códigos de ética.

Esse era o clima, enfim, o contexto que fez de *Pelo telefone* não apenas o primeiro samba, mas um marco na música popular brasileira. Essas questões que nasceram com ele persistem por toda a sua trajetória e brotam em cada depoimento a que assisti dos compositores de samba e, por isso, servem para olharmos para cada época e entendermos os seus diferentes contextos.

²⁴ Texto disponível em <http://www.eternasmusicas.com/2015/04/pelo-telefone.html>

²⁵ Texto *Pelo telefone, o primeiro samba*, publicado em 17/11/2010 e disponível em <http://www.brasilcultura.com.br/cultura/pelo-telefone-o-primeiro-samba/>, que acusa como fonte *A Canção no Tempo* (Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello), *História do Samba* – Ed. Globo.

A idéias envolvidas podem servir para a retomada de certos fundamentos com novos olhares. Quando menos, porque não consideram os geniais criadores de novidades estéticas e tecnológicas como ingênuos excluídos – ou sua música como estética feita sem consciência de valor ou marginal ao mundo, então moderno, do disco e do rádio. (CALDEIRA, 2007, p. 8)

Veremos, em muitos depoimentos, serem retomadas as questões de autoria, de profissionalização do compositor e mesmo da “figura do malandro”, do compositor popular, de que nos fala Caldeira (2007), como identidade do sambista. E isso só reforça essa concepção de que o artista tem a consciência do valor da sua obra, mesmo que a sua consciência não seja pautada nos valores do mercado ou de uma elite que pretendem ser paradigma do povo, orientando-lhe a conduta.

4. As matrizes do samba carioca

Em dezembro de 2014, foi lançado o *Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro – partido-alto samba de terreiro samba-enredo*, coordenado pela gestora cultural e professora, Nilcemar Nogueira, neta de Cartola e Dona Zica e administradora do Centro Cultural Cartola. Esse trabalho, realizado no Rio de Janeiro entre janeiro e outubro de 2006, reuniu num dossiê textos teóricos e documentos que reforçaram a importância para a cultura brasileira das matrizes do samba no Rio de Janeiro.

O samba carioca foi proclamado Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) no dia 30 de novembro de 2007. O reconhecimento do samba carioca como patrimônio cultural do Brasil foi um passo importantíssimo, o primeiro de muitos outros necessários, na direção da valorização das comunidades tradicionais de sambistas - as velhas guardas, os compositores e ritmistas, as baianas, passistas - e de suas raízes afro-brasileiras, fundamentais na construção do país.

O samba é uma forma de vida e de expressão coletiva. [...]

No Rio, ele nasceu nas comunidades mais pobres, basicamente formadas por afro-descendentes, que lutavam duramente nas primeiras décadas do século passado por seus direitos e pela sua cidadania, contra o preconceito e a perseguição. Foi nesse contexto que o samba carioca e as escolas de samba apareceram, como declarações de uma identidade comunitária - e, depois, nacional - e expressões de vida, de dificuldades sim, mas também de profunda alegria. O samba é alegria de viver. Em canto, ritmo e dança.

O samba é, por natureza, democrático: reúne, agrega, mobiliza; o samba é aberto, a todas as etnias, a todas as religiões, a todas as classes, conquistou as ruas e o coração da cidade do Rio e do país, transformando em símbolo da nacionalidade. Mas a luta não acabou. (NOGUEIRA, 2011²⁶)

²⁶ *Das batidas do tambor, dos terreiros... surgiu o nosso samba!*, texto de Nilcemar Nogueira publicado em <http://www.sidneyrezende.com/blog/nilcemarnogueira>, em 02/12/2011.

As palavras de Nilcemar Nogueira endossam a concepção de samba enunciada no projeto *Puxando Conversa: é uma forma de vida e de expressão coletiva*; é um agente que *reúne, agrega, mobiliza*, sem distinção de etnia, classe ou credo. Essas peculiaridades, entre outras, constituem-no como cultura popular.

O que apresento, aqui, é uma contemplação, mesmo que breve, dessas matrizes do samba, conforme elencadas no *Dossiê*, não por defender “o engessamento dessa cultura viva e dinâmica”, mas pelo respeito, reconhecimento e transmissão de sua tradição, “nos aspectos que a identificam e diferenciam de vertentes que, atualmente, tomaram a forma de espetáculo. Essa tradição é o que sustenta os espaços destinados à prática, socialização e difusão do samba”. (NOGUEIRA, 2014, p.10)²⁷

Esta reflexão contribui, ainda, para a compreensão do samba como um gênero discursivo, que possui elementos distintos, traços estilísticos próprios e que representam a sua relativa estabilidade. São esses os estilos que mais estão correntes nos depoimentos dos sambistas do *Puxando Conversa*. Não se trata apenas de reconhecer as diferenças entre eles, e no interior de cada um deles, mas também as amarrações, os vínculos que permitem identificá-los como estilos componentes do samba carioca.

Samba, samba-chula, samba raiado, samba-choro, samba-canção, sambanredo, samba de breque, de terreiro, de quadra, de partido-alto. São tantos os estilos de fazer samba que podemos pensá-lo como uma espécie de metagênero, um grande ambiente sociomusical onde práticas culturais coletivas ocorrem a partir da música e através dela. Dentre as várias formas que o samba assume, podemos estabelecer uma distinção entre aqueles sambas feitos no contexto da indústria cultural e da música profissional, e aqueles feitos em contextos mais ou menos comunitários e informais. Essa distinção não corresponde a fronteiras estanques, mas pode ser pensada como pólos de um contínuo com razoável zona de intercâmbio e fluxo intenso entre as extremidades. Por esse motivo, a determinação de áreas matriciais desse metagênero é tarefa muitas vezes espinhosa, que demanda certos cuidados. Nesse sentido, a definição das três manifestações de samba aqui consideradas como eixos de definição das matrizes do gênero (partido-alto, samba de terreiro e samba-enredo) contempla exatamente o pólo deste contínuo mais distante dos meios de circulação massiva de música, da indústria do entretenimento, do mercado musical global. Estas expressam em suas estruturas musicais fundamentais as relações de sociabilidade cultivadas em ambientes sociais específicos, constituindo-se num patrimônio representativo da riqueza cultural do país. Veremos que essa origem comum ecoa em traços estilísticos característicos, que, de fato, demarcam aquilo que pode ser entendido como uma espécie de fundação do samba carioca. (NOGUEIRA, 2014, p.23)

²⁷ As informações que, aqui, relato têm como fonte o próprio dossiê, além de autores citados ao longo do texto.

O samba no Rio de Janeiro é um fenômeno cultural poderoso que atravessou o século XX. Nas primeiras décadas, foi objeto de discriminação e de perseguição até se tornar um ícone da cultura nacional. Foi, nas primeiras décadas que do século XX, um agente socializador, que possibilitou o encontro da “nata” do samba com as elites intelectuais que conduziam as políticas culturais do Estado.

No começo do século XX, comunidades negras do Rio de Janeiro, alvos estratégicos da reforma urbana que as afastou do centro da cidade. Com isso, foram excluídas de terem uma participação ativa nos mecanismos produtivos e políticos e, principalmente, viram suas celebrações de fé sofrerem duras perseguições. Nessas comunidades, o samba carioca (samba urbano, samba de morro) foi construído; assim como deram forma às escolas de samba como um espaço de troca de experiências, de criação artística e de festa.

O samba, as escolas, essas expressões populares de arte e que têm forte poder de integração foram a contrapalavra, a resposta, dessas comunidades à exclusão e ao preconceito da sociedade e das autoridades.

O samba foi e é um meio de comunicar experiências e demandas, individuais e de grupo; a escola de samba, nos terreiros/quadras e em seu momento maior, o desfile, que inicialmente se dava na Praça Onze, foi e é um exercício de política social ao levar os sambistas a reocupar as ruas, num processo de conquista e afirmação social que, embora avançando, ainda não foi concluído. (NOGUEIRA, 2014, p.9)

Aos poucos, as escolas de samba atraíram o interesse de segmentos sociais diversos, aproximando sambistas, classe média, intelectuais, mídia, poder público, políticos, indústria do entretenimento e do turismo.

Esses espaços destinados à prática e à socialização do samba, no começo do século XX, eram chamados terreiros. Ali era o lugar de encontro e celebração, onde, livremente, podiam cantar e celebrar seu samba, “com as marcas de sua ancestralidade”. Nesse espaço, foram desenvolvidas as matrizes do samba carioca: o *partido-alto*, o *samba de terreiro*, e o *samba-enredo*.

4.1. O partido-alto

Antes de adentrarmos a identificação do estilo de samba partido-alto, vale conhecermos um pouco da origem da expressão, aqui cunhada por Tinhorão (1998, p.282):

A expressão partido alto, aparentemente enigmática, serve para evidenciar [...] a ligação do rural ao urbano no Brasil: partido aí não é a agremiação política mas o nome que na zona açucareira se dava (e em vários pontos do país ainda se dá) à área de terra plantada de cana atribuída a alguém para exploração sob sua responsabilidade, geralmente em terra alheia. Do maior ao menor rendimento dos partidos resultava a maior ou menor prosperidade de seus detentores e, assim, gente do “partido-alto” ficava sendo a que melhores resultados conseguia. Entre os pioneiros do samba carioca ligados à época de preeminência dos baianos, a “gente do partido-alto” era formada, de fato, pelos mais experientes e mais conhecedores das coisas populares da comunidade, em geral, os mais velhos, e, por isso mesmo, mais respeitados”.

Obviamente que, num meio marcado pela oralidade e, por isso, carregado da imprevisão, da imprecisão, qualquer definição deve ser considerada em sua relação com o contexto e com outros olhares. Por outro lado, o que Tinhorão (1998) aponta remete a uma característica presente nas rodas de partido: um respeito à hierarquia. Relembro, aqui, as palavras de Tantininho da Mangueira (2004) que, em seu depoimento, disse que se chegasse em uma roda e lá estivesse Xangô da Mangueira, ele jamais iria entrar sem permissão ou sem ser convidado, porque reconhecia em Xangô um mestre do partido.

Um dos estudos mais abrangentes sobre o partido-alto é o do sambista e pesquisador Nei Lopes (2005) em *Partido-alto: samba de bambas*. Trata-se de uma revisitação do cotidiano dos redutos negros da cidade do Rio de Janeiro, no início da República – os morros, os subúrbios, a zona portuária. É nesses espaços que se integraram as pessoas vindas do interior do estado com os que vieram do nordeste e de Minas. Essa integração de diferentes raízes culturais permite ver as conexões entre o samba de partido-alto, o repente nordestino, o calango mineiro. Eles se aproximam pelo improviso dos versos, pela dinâmica do desafio. Com essa base, Lopes (2005) define o partido-alto, apresentando as variações que ocorrem dentro do próprio estilo. Para o autor, o partido-alto do passado seria

uma espécie de samba instrumental e ocasionalmente vocal (feito para dançar e cantar), constante de uma parte solada, chamada ‘chula’ (que dava a ele também o nome de samba-raiado ou chula-raiada), e de um refrão (que o diferenciava do samba corrido). Modernamente, espécie de samba cantado em forma de desafio por dois ou mais contendores e que se compõe de uma parte coral (refrão ou “primeira”) e uma parte solada com versos improvisados ou repertório tradicional, os quais podem ou não se referir ao assunto do refrão. [...] Entretanto, transcendendo qualquer aspecto formal, partido-alto é, sobretudo, o samba da elite dos sambistas, bem-humorado, encantador e espontâneo. (LOPES, 2005, p.27)

O samba de partido-alto é o principal representante de certa ancestralidade das matrizes do samba, o que se evidencia de diversas maneiras. Esse pesquisador considera o samba de partido o estilo mais complexo e criativo dentro do gênero.

Quanto à sua formação, [...] o partido é o resultado do cruzamento de diversas práticas musicais e coreográficas que formavam no início do século XX aquilo que José Ramos Tinhorão chamou de um “verdadeiro laboratório de experiências fragmentadas de usos e costumes de origem rural” na cidade do Rio de Janeiro (1998:265). Entre essas práticas, destacam-se as chulas, o lundu, o samba rural paulista, o samba de roda baiano e o calango, gênero de grande força principalmente no interior da região Sudeste, que também apresenta características de improviso e disputa entre os versadores. Todas essas misturas processadas em solo carioca moldaram o perfil e as características do partido desde suas primeiras ocorrências até seus desdobramentos atuais. (LOPES, 2005, *apud* NOGUEIRA, 2014, p.24)

Esses entrecruzamentos de diversas práticas musicais certamente conferiram a esse estilo variações estilísticas, mas com uma base. “O partido-alto é um tipo de samba e, como tal, corresponde à definição mais ampla do gênero tanto no aspecto sonoro quanto no rítmico”. A peculiaridade do samba de partido está no fato de que, enquanto o samba, em geral, pode ser acompanhado por uma variedade de instrumentos de percussão, cordas e sopros, o partido requer pouca configuração sonora, “sendo privilegiados a marcação do pandeiro e o suporte harmônico do violão e do cavaquinho”. Além disso, pelo fato de ser “uma canção em forma de desafio, os instrumentos acompanhadores do partido permanecem em um papel secundário no panorama geral de sua sonoridade, uma vez que há um grande destaque para o improviso do solista” (NOGUEIRA, 2014, p.25). A sonoridade é, assim, uma particularidade do samba de partido-alto em relação aos demais estilos de samba, mas não é a única.

Como já demonstrado aqui, o samba que se desenvolveu no Rio de Janeiro se constrói por um padrão polirrítmico, baseado primordialmente (mas não exclusivamente) no *paradigma do Estácio* (SANDRONI, 2001), executado simultaneamente a um instrumento médio-agudo de condução (pandeiro ou ganzá) e a um surdo atacado no contratempo.

Por sua vez, o samba de partido, que é um estilo que se constitui numa formação mais moderada que o modelo referencial, costuma usar como célula básica uma variante do *paradigma de Estácio*, executada especialmente pelo pandeiro.

Essa levada caracteriza-se por substituir a continuidade do pandeiro de condução, o que resulta em uma percepção mais quebrada, mais “dura”, interrompida, partida. Apesar de a repetição da levada representar um

elemento de continuidade, os cortes mais agudos dos ataques do pandeiro parecem “frear” a continuidade rítmica. A levada de partido-alto associa-se ainda a um andamento mais lento, favorecendo o desenvolvimento do canto tanto do coro quanto da parte versada. (NOGUEIRA, 2014, p.26)

Essa ‘levada’ é uma peculiaridade do partido-alto, mas não é o bastante para defini-lo, pois não é uma regra fixa, já que nada impede que acompanhamento ocorra a partir do padrão polirrítmico do samba, baseado no *Paradigma de Estácio*. É o que vemos, por exemplo, em *Moro na roça*, cantada várias vezes por Xangô, nos vídeos do *Puxando Conversa*.

Se o referencial rítmico e a sonoridade não são suficientes para definir o samba de partido, temos o recurso da alternância entre solo e coro (refrão), que, embora esteja presente em várias práticas musicais, não exclusivamente no partido-alto, é nele que essa prática ganha especificidade, visto que a canção está no refrão, em torno do qual se revezam segundas partes improvisadas.

É sabido que a adoção de segundas partes fixas e estáveis no samba é um fenômeno que se processou a partir do desenvolvimento de um mercado de gravações musicais, onde a autoria determinada se sobrepôs à criação coletiva e consagrou a forma canção popular como a conhecemos atualmente. Assim, deve-se destacar que as matrizes estéticas do que se popularizou como samba foram construídas a partir de uma concepção de música popular que prescindia de segunda parte. Em outras palavras, a música *era* o refrão. Este fato pode ser evidenciado tanto na prática do partido como na prática do samba de terreiro, que com frequência apresenta uma primeira parte forte e cantada em coro e uma segunda parte de estrutura melódica mais estável, porém livre para improvisos. (NOGUEIRA, 2014, p.26)

Considerando essas informações, a autora, em sua pesquisa, conclui que

Possivelmente o que caracteriza com maior eficácia o partido-alto é a presença desta segunda parte improvisada, isto é, “tirada” ou “versada” na hora, no momento da *performance*. Nesse sentido, o improviso está relacionado a uma habilidade de raciocínio rápido do versador em criar soluções poéticas convincentes respeitando a métrica da canção, as rimas baseadas no refrão e, muitas vezes, mas nem sempre, a sua temática. O caráter de desafio é elemento de grande relevância, pois instaura uma determinada ambiência social nas rodas de partido-alto baseada numa competição recheada de provocações, piadas, jogos de linguagem e muita criatividade. O versador ou partideiro é, portanto, figura de grande respeitabilidade nos circuitos de samba, sendo admirado por seu pensamento ágil. (NOGUEIRA, 2014, p.26-27)

Realmente, como já afirmou Lopes (2005), compor e cantar partido-alto não é para qualquer um. A dificuldade está, principalmente, em improvisar versos, amarrando-os ao tema e dentro do tempo da música. O autor ressalta que esse estilo, que começou nas festas religiosas do jongo, batido nos tambores, especialmente, ganhou

notoriedade no mercado fonográfico, como um “partido estilizado”, pois sambas inspirados na tradição do partido foram gravados, sem o improviso, para ter maior transitividade comercial. Martinho da Vila fez muito sucesso, a partir dos anos 1960; e esse estilo continua a impulsionar a carreira de muitos sambistas, como Zeca pagodinho, Dudu Nobre, Arlindo Cruz, que se destacam tanto no improviso quanto no partido estilizado, entre outros e outras sambistas.

Nei Lopes (2005) entende, ainda, que, embora seja o estilo de samba de menor apelo comercial, o partido-alto é o que vivifica as interações de partideiros anônimos, nos pagodes do Rio de Janeiro, capazes de ficar horas nesse desafio, e isso independe do mercado (discos, palco). O partido-alto depende, sim, da prática da roda de samba.

Em entrevista, Lopes²⁸, ao destacar alguns de seus estudos sobre o partido-alto, explica por que afirma que o samba de partido-alto é samba para grandes sambistas. Ele ressalta que o estilo requer maior criatividade, picardia e bom humor, tanto no fazer quanto no interpretar. Conta, ainda, que “grandes compositores que tentaram fazer, pensaram que estavam fazendo, e não conseguiram - porque não dominam o código intrínseco desse tipo de samba, mesmo o estilizado”. Há, alguns que se destacaram, como os já citados Zeca, Arlindo e Dudu Nobre e, mais recentemente, Xande de Pilares, mas “de partideiro anônimo, desses que seguram uma roda de improviso durante horas, os pagodes cariocas estão cheios”.

Nessa entrevista, ele aponta as regras do partido, que, como explica, não são rígidas: no partido-alto, a única regra é “improvisar de acordo com o tema proposto no refrão” porque “o partido é brincadeira; não é igual ao repente nordestino, que é aquela coisa rígida, fechada, cheia de regras. A cantoria do samba não é desafio: é brincadeira, sacanagem”. Ao comparar com o repente e dispor sobre as diversas influências, ressalta as peculiaridades desse estilo: “nele importa mais o balanço, a ginga de samba, a batucada, que se consegue quando, por exemplo, se criam rimas emparelhadas, rimas internas dentro dos versos. O verdadeiro partido-alto busca mais o efeito rítmico”.

Um dos maiores representantes desse estilo, reconhecido por estudiosos do samba, como o próprio Nei Lopes, e por seus pares, é Xangô da Mangueira. No *Puxando conversa*, ele apresenta alguns de seus partidos, como o já citado *Moro na*

²⁸ Em entrevista a Bruno Ribeiro, para o *Caderno C*. Em Campinas, dezembro de 2005. Disponível em <http://www.consciencia.net/2005/1221-neilopes.html>

roça (Adaptação de tema popular, de Xangô e Zagaia), e principalmente, *Isso não são horas*, composição sua, de Catoni e de chiquinho, e que foi cantado em diversos momentos, com a participação de vários partideiros que estiveram presentes no projeto. Interessante, ainda, ver a percepção de Xangô, em um desses programas gravados, quando ele indica ao percussionista qual era a variação de pandeiro daquele partido.

**Isso não são horas
De você chegar
Só pra me contrariar
Eu vou lhe abandonar
Já estou cansado de penar (eu falei pra você)**

Obra da fatalidade um acontecimento na vida real
Pois o homem que é homem não chora, a mulher vai
Embora, isso é natural
Essa mulher não me ama, essa mulher não me adora
Quando ela me vê no samba, não sei porque que ela
Chora (isso não são horas...)

Refrão

Naquelas flores se encontram a liberdade da sorte
Uma se encontra na vida, a outra se encontra na morte
Alecrim na beira d'água chora a terra em que nasceu
Eu também tenho chorado pelo amor que foi meu (isso
Não são horas...)

refrão

Sant'antônio pequenino é um santo sabidão
Pedi uma cabrocha pra mim, ele mandou uma porção
A mulher para ser minha, tem que ser namoradinha
Come pão com banana em casa e diz pra vizinha que
Comeu galinha (isso não são horas...)

Nos encontros do projeto, esse partido ganhou estrofes das mais variadas formas, trazendo traços da vida cotidiana, buscando, na maioria das vezes, uma sintonia com o refrão. Mas isso tudo só ganha vida ao ouvirmos a música cantada, especialmente nesses momentos de improviso. É aí que o partido-alto se constrói e se reinventa.

Cabe, ainda, ressaltar que esse estilo, geralmente, segue quatro jogos rítmicos: versos monorrítmicos, que repetem a mesma rima; versos em duque, estrofe de quatro versos, dois dísticos, em rimas emparelhadas; versos em quadra, estrofe de quatro versos, com rimas alternadas; sextilha, estrofe de seis versos, com flexibilidade rímica. Essa característica revela que “na roda de partido-alto há um amálgama da cultura negra e da cultura européia. O ritmo e a dança, de claras raízes africanas, mesclam-se com formas de versificação portuguesa, surgindo, então, uma expressão artística de caráter brasileiro” (NOGUEIRA, 2014, p.51)

4.2. O samba de terreiro

Na década de 1930, após a apresentação dos sambas de enredo, os versadores improvisavam alguns sambas de terreiro. A temática do samba de terreiro, geralmente, retrata o cotidiano das comunidades de cada escola de samba. Esse estilo frequentava os desfiles das escolas: primeiramente cantado após o samba-enredo, mais tarde, na descida/concentração das escolas. Com todo o processo de profissionalização/mercantilização das escolas de samba, esse estilo foi perdendo lugar nos desfiles e ficou relegado às quadras (antigos terreiros) das escolas.

Em alguns depoimentos que veremos dos sambistas participantes do *Puxando Conversa*, vez ou outra, eles explicam o que era esse estilo de samba. Na opinião de alguns, o samba de terreiro, que segue a esse período, mesmo restritos a festivais nas escolas, fortalecia e valorizava a ala dos compositores. Eram sambas produzidos durante todo o ano e apresentados nos espaços antes chamados terreiros e, posteriormente, quadra. Assim descreve Dedé da Portela:

Samba de terreiro é aquele samba que a gente canta antes do samba enredo acontecer, pra preencher...aliás, as escolas de samba, todas elas aboliram isso. [...] Valorizava a ala. Cada compositor fazia seu samba, na Portela era assim, escolhia dez samba pra cantar no terreiro. E fazia um festival, eu sempre classifiquei meu samba de terreiro na Portela, Norival nunca deixou de classificar...(DEDÉ DA PORTELA, 1998)

O samba de terreiro “cantava as experiências da vida, o amor, as lutas, as festas, a natureza e a exaltação da sua escola e do próprio samba”. É o samba que se define pelo contexto que o envolve, ou seja, o próprio terreiro.

O terreiro, amplamente definido, foi e é um espaço sociocultural de grande importância para o samba. ‘Terreiro’ pode ser o quintal de Tia Ciata, do mesmo modo como a palavra designa popularmente a casa de candomblé, e pode se referir também aos fundos de quintal dos subúrbios cariocas. As rodas de samba que agregavam (e ainda agregam) parentes, amigos, vizinhos num grande conagração afetivo e musical funcionavam (e ainda funcionam) também como momentos de intensas trocas culturais, realizadas sobretudo através da música. Assim, o terreiro do samba é um espaço de sociabilidade, no qual os sambistas se encontram, trocam idéias, histórias e sambas. (NOGUEIRA, 2014, p.31)

Num sentido mais restrito, o terreiro designava a área de uma escola de samba. Por essa razão, o samba de terreiro define-se como aquele feito para a própria escola, cantado naquele espaço. Constitui-se mais como

uma prática sociomusical do que propriamente como um tipo específico de samba, cujos elementos poderiam ser isolados e descritos. Por este motivo,

um samba só pode ser classificado como de terreiro por uma determinada “comunidade”. Apenas o grupo de pessoas auto-reconhecido como sambistas das escolas tem legitimidade para designar determinado samba ou grupo de sambas como sendo “de terreiro”, pois essa classificação deriva exatamente do fato de ele ter sido “apresentado” nas rodas dos terreiros e de representar esse ambiente, esse “lado de dentro”. Como resultado desta definição contextual, os sambas de terreiro apresentam grande variedade estilística. Tal (NOGUEIRA, 2014, p.31)

Mesmo tendo a sua função social como destaque, é possível identificar duas tendências estéticas que se fazem presentes nesse repertório. A primeira tendência, que, por sua estrutura musical, aproxima-se do partido-alto: “um refrão forte, cantado em coro, e uma segunda parte que se desenvolve através de caminhos melódico-harmônicos que estamos chamando aqui de ‘intuitivos’.” (NOGUEIRA, 2014, p.32), cantada livremente pelos versadores. A diferença é que a primeira parte é mais longa do que as do partido de estrutura típica, correspondendo, quase sempre, a 16 compassos e seis ou mais versos.

Assim como ocorreu com o chamado partido estilizado, após a gravação em discos, algumas dessas segundas partes tornaram-se fixas, mas, como também ocorreu com os partidos, isso não impediu que o samba estivesse aberto ao improvisado.

Monarco (2004), em seu depoimento, sobre o que era o samba de terreiro, por volta da década de 1950, conta que, naquela época, eles não contavam com microfones, folhetos. Por isso, os cantores cantavam a primeira (refrão) e deixavam na boca das pastoras. E, quando chegava a segunda, eles versavam de improviso, porque não tinha segunda. Em algumas oportunidades, eles faziam uma segunda pra poder cantar o samba, à noite, no terreiro da escola.

Fazia sucesso ali na comunidade porque a gente não cantava samba do rádio nos ensaios [...]. Era samba dali mesmo que nós fazíamos para a Portela. Como também não cantava na cidade porque era uma picardia que as escolas tinha. Fazia o esquentado com o samba que brotou na cabeça (?) e nos ensaios porque vários compositores lançavam, né? Eu lançava, Candeia lançava...cada um lançava o seu samba de terreiro, mas no meio daqueles, tinha ali, um ou dois, que as pastoras gostavam mais e o que elas cantavam mais era o que... Se elas não quisessem, nem adiantava! Quem mandava era elas. Se as pastoras não cantassem, não ia pra frente o samba. (MONARCO, 2004)

Esse relato, além de nos aproximar da história do samba de terreiro, revela ainda os impasses já criados pela indústria fonográfica. Em todo caso, o que fica claro é que se tratava de um samba feito na comunidade e para ela, característica básica desse estilo.

A segunda tendência possui uma estrutura mais fechada, com uma elaboração prévia da segunda parte. Não estar propensa ao improvisado garante unidade temática da letra. Essas composições, geralmente, possuem uma estrutura harmônica mais sofisticada. A integração entre os versos é tamanha que, dificilmente, encontramos um refrão ou podemos dividir em primeira e segunda parte. “Nesses casos, o canto coletivo com frequência percorre toda a composição, numa estratégia que se assemelha ao estilo de interpretação do samba-enredo” (NOGUEIRA, 2014, p.33).

A essa estrutura corresponde, por exemplo, o samba de Paulinho da Viola *Foi um rio que passou em minha vida*, uma verdadeira declaração de amor à Portela²⁹. Este samba foi cantado por Monarco e outros compositores convidados, no lançamento do seu programa no *Puxando Conversa*. Além disso, Paulinho da Viola é um nome mencionado em muitos depoimentos, especialmente de sambistas da Portela.

Laiá, laiá...

Se um dia
Meu coração for consultado
Para saber se andou errado
Será difícil negar
Meu coração
Tem mania de amor
Amor não é fácil de achar
A marca dos meus desenganos
Ficou, ficou
Só um amor pode apagar
A marca dos meus desenganos
Ficou, ficou

²⁹ Em 1968, Hermínio Bello de Carvalho resolveu fazer uma surpresa a Paulinho da Viola e inscreveu a música “Sei lá, Mangueira” na terceira edição do histórico festival de música da TV Record. A letra de Hermínio, musicada por Paulinho, exaltava a Mangueira, escola de samba rival à Portela. O fato causou preocupação em Paulinho que não queria projetar a música temendo uma reação negativa dos portelenses, mas isso é um caso diferente. O samba foi interpretado por Elza Soares e Paulinho passou a ser olhado com certa desconfiança na Portela, mas o compositor diz que nunca foi questionado por isso. A experiência do festival deixou uma dívida para Paulinho que buscava inspiração para compor uma música em homenagem à sua escola.

[...]

No ano de 1969, Paulinho venceu o último festival da TV Record com “Sinal fechado”. Tirou também, no mês de maio, o primeiro lugar na Feira Mensal de MPB da TV Tupi com o samba “Nada de novo” ao lado de “Que maravilha” de Toquinho e Jorge Bem. Meses depois, nessa mesma feira, lança o seu maior sucesso até hoje, “Foi um rio que passou em minha vida”, logo gravado num compacto com mais três músicas suas: “Sinal fechado”, “Ruas que sonhei” e “Nada de novo”.

“Foi um Rio que Passou em minha vida” tornou-se o maior sucesso do ano de 1970. Estourou em todo o país e projetou Paulinho nacionalmente. Finalmente foi a resposta que a Portela esperava pelo samba “Sei lá, Mangueira”, lançado um ano antes. A resposta de Paulinho veio em forma de sucesso nacional e tornou-se um hino de exaltação à sua escola de coração. Esta é a música mais lembrada de toda a carreira do compositor e no ano de 2000 foi considerada uma das 30 mais importantes músicas brasileiras da história pela maior rede de televisão do país, a Rede Globo. (Texto disponível em <http://www.paulinhodaviola.com.br/portugues/biografia/biografia.asp>)

Só um amor pode apagar...

Porém! Ai porém!
 Há um caso diferente
 Que marcou num breve tempo
 Meu coração para sempre
 Era dia de Carnaval
 Carregava uma tristeza
 Não pensava em novo amor
 Quando alguém
 Que não me lembro anunciou
 Portela, Portela
 O samba trazendo alvorada
 Meu coração conquistou...

Ah! Minha Portela!
 Quando vi você passar
 Senti meu coração apressado
 Todo o meu corpo tomado
 Minha alegria voltar
 Não posso definir
 Aquele azul
 Não era do céu
 Nem era do mar
 Foi um rio
 Que passou em minha vida
 E meu coração se deixou levar
 Foi um rio
 Que passou em minha vida
 E meu coração se deixou levar
 Foi um rio
 Que passou em minha vida
 E meu coração se deixou levar!

Laiá, laiá...

Este não foi o samba-enredo da Portela em 1970, mas foi o samba cantado no aquecimento e no final do desfile, característica que marca os primeiros sambas de terreiro.

Sambas como esse não comportam um improviso, “uma vez que sua configuração musical e poética simplesmente não se presta a essa prática. São sambas *autorais* no sentido estrito da palavra, onde o autor se faz presente em toda a canção, conferindo-lhe um estilo, um recado” (NOGUEIRA, 2014, p.33).

Uma característica desse samba de Paulinho que permite que o identifiquemos como um samba de terreiro é a temática voltada à exaltação da própria escola.

Os elogios à escola feitos no ambiente dos terreiros, e integrando o repertório referencial daquele grupo de pessoas, adquire grande importância, pois, em torno desse conjunto de canções, os sambistas constroem elos de amizade e de identidade coletiva. Nesses exemplos, é muito comum a narrativa de feitos, glórias, figuras e histórias que compõem o quadro de valores compartilhados da agremiação. Vale destacar que muitos sambas compostos

dessa forma se tornaram “clássicos” do repertório de diversas escolas. (NOGUEIRA, 2014, p.33)

Por essas suas peculiaridades, o samba de terreiro caracteriza uma identidade compartilhada pelas pessoas que integram a escola de samba. É por meio dos sambas de terreiro que a coletividade fala e se faz ouvir e seus sambas de terreiro expressam essa sua visão de mundo, seu pensamento, suas ideias e sua identidade.

É interessante ressaltar que esses aspectos de um samba produzido para uma determinada agremiação, com os seus próprios códigos, não configura um ambiente fechado, mas “um espaço com muitas frestas, entradas e saídas, que permitem aos sambas circularem por outras rodas, outros terreiros e até mesmo pelo mercado de música” (NOGUEIRA, 2014, p.35). É um processo dialógico que permite que, da mesma forma como essa música sai do terreiro, os movimentos musicais e as mudanças na sociedade alcancem o interior das escolas e, através dos sambas de terreiro, sejam interpretados e elaborados pela comunidade, que assim evidencia suas críticas sobre a sociedade mais ampla. Esse movimento, dessa forma, não impede que o compositor da escola expresse, em seus versos, uma visão partilhada no espaço da escola, por seus pares, sobre as transformações da música veiculada na mídia. “Essa função propriamente comunitária dos sambas de terreiro talvez seja seu mais alto valor cultural.” (NOGUEIRA, 2014, p.35).

Apesar dessa força comunitária, o processo de profissionalização das escolas de samba mexeu na sua estrutura.

À medida que as escolas vão sofrendo cada vez de forma mais célere transformações em sua estrutura, os terreiros se transformam em quadras e a denominação “samba de terreiro” perde sua força, consequência da queda de prestígio dos próprios sambistas no poder interno das escolas. Esse processo, já bastante documentado e comentado pela bibliografia, que ficou conhecido como “profissionalização” das escolas e do desfile, ocorreu no mesmo período (por volta da década de 1960) em que passaram a atuar no mercado de música cantores especializados em samba, que vão buscar no repertório dos sambas de terreiro canções para serem lançadas comercialmente. Observa-se então, que o samba que ocorria nos terreiros se desloca para outras rodas, para o mercado, ou mesmo dentro da estrutura das escolas, para espaços de menor destaque. (NOGUEIRA, 2014, p.35)

Numa entrevista à Revista de História³⁰, Nei Lopes atenta para outros aspectos que marcaram o processo de dissolução do samba de terreiro.

³⁰ Entrevista concedida a Rodrigo Elias e Vivi Fernandes de Lima, em 24/1/2011. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/nei-lopes>

RH Não tem mais nem o samba de terreiro?

NL Não tem, porque a lógica é outra. Antigamente você entrava em um terreiro de escola de samba – que nem se chamava quadra, se chamava terreiro mesmo, exatamente como os da religião africana. Homem não entrava no terreiro, só mulher, como no candomblé, que hoje também não tem mais essa distinção. Até o sentido da roda do samba era o mesmo do candomblé: o sentido anti-horário. Era assim: tinha o puxador cantando, os compositores cantando, a bateria de frente, como é até hoje, mas no centro do terreiro ficavam as pastoras ensaiando. E elas rodavam como rodam as iaôs no candomblé. E tinha um diretor de harmonia no meio, coordenando aquilo. Qual era o objetivo? Era elas aprenderem o samba, fazerem o coro e dançarem de uma forma semelhante à que iriam apresentar no desfile na avenida. Hoje você vai a uma escola de samba e é um grande baile de carnaval. Apenas isso. Não tem sentido simbólico nenhum. (REVISTA HISTÓRIA, 2011)

Se, na prática, esses espaços que antes eram chamados de terreiro já não representam mais um núcleo comunitário do fazer musical e da socialização do sambista, pode-se considerar que “o terreiro como espaço simbólico se mantém no imaginário de parte significativa do repertório do samba, especialmente cultivado naqueles sambistas que nutrem maior zelo pela trajetória do gênero e pela referência às suas matrizes.” (NOGUEIRA, 2014, p.35)

4.3. O Samba-enredo

Em sua *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*, Lopes (2004) revela algumas transformações que o enredo sofreu, no século XX, e que, conseqüentemente, influenciaram o seu samba. Assim ele define samba-enredo:

Modalidade de samba que consiste em letra e melodia criadas a partir do resumo do tema que for escolhido como enredo de uma escola de samba. Os primeiros exemplares dessa modalidade eram de livre criação: falavam do meio ambiente, do próprio samba, da realidade dos sambistas. Com a instituição das disputas entre as escolas, por meio de concursos, na década de 1930, eles, comprometidos com os temas apresentados, passaram a narrar episódios e exaltar personagens da história nacional, do ponto de vista da historiografia dominante. A mudança nessas abordagens, entretanto, começou em 1959, quando os Acadêmicos do Salgueiro apresentaram, com um enredo sobre a obra do desenhista francês Jean-Baptiste Debret, e com grande efeito visual, o cotidiano dos negros no Brasil na transição entre a Colônia e o Império, o que motivou uma sequência de enredos com Palmares*, Chica da Silva*, Aleijadinho* e Chico Rei*, descompromissados, tanto quanto possível, com a louvação dos heróis da classe dominante. Mas a partir daí – prescindindo da colaboração dos antigos artistas “Carnavalescos” das próprias comunidades – as escolas começariam a sofrer a forte influência dos cenógrafos e figurinistas de formação erudita ou oriundos do teatro musicado, criadores desses enredos. Esses artistas, entre os quais se destacam, numa segunda geração, os afro-descendentes Fernando Pinto* e Max Lopes*, imprimiram ao carnaval das escolas a feição com que ele

chegou ao século XXI, a qual já passara a exigir um novo tipo de samba-enredo, gênero que, à época da conclusão desta obra, apresentava, em termos de originalidade musical, salvo honrosas exceções, sinais de franca decadência. (LOPES, 2004, p.597)

O samba-enredo não se resume a um estilo de samba cuja temática é relativa ao enredo da escola. Há características que marcam a especificidade estética desse samba. Fundamentado “na estrutura do desfile carnavalesco, [...] associa a sonoridade pujante da bateria da escola de samba com uma forma de canção que se caracteriza sobretudo por sua narratividade”. Essa característica, como descreveu também Lopes (2004), “aos poucos se tornou imperativa na composição de sambas destinados aos desfiles” (NOGUEIRA, 2014, p.36).

Nogueira (2014), assim como a descrição de Lopes (2004), acima, aponta que, entre os sambas cantados nas escolas de samba, há uma distinção entre aqueles cantados nos primeiros desfiles, no anos 1930, que não tinham necessariamente uma relação com o enredo; aqueles que abordavam a temática do enredo, mas que eram composições musicais iguais as de outros sambas daqueles compositores – esses prevaleceram do final dos anos 1930 até o final dos anos 1940. (Cabe recordarmos que, ao abordar os sambas de partido e os de terreiro, vimos a característica de improviso dos sambas que acompanhavam o desfile. Muitos só tinham uma primeira, que as pastoras dominavam, e a segunda era improvisada pelos versadores – essa característica permite aproximar esses três estilos de samba). Além desses, há os sambas-enredo propriamente ditos, na concepção tal como os conhecemos hoje, que combinam uma determinada função no desfile a um feitiço musical específico.

Em meados dos anos 1930, embora apareça como quesito obrigatório e de julgamento, o enredo não determinava todos os elementos do desfile, inclusive a música.

Os historiadores consensualmente indicam que “é nos anos 1940 que se intensifica a tendência a um crescente planejamento e controle prévio sobre o que vai acontecer no desfile, tudo submetido a um “enredo” propriamente dito, que amarra os elementos da escola, incluindo todas as partes cantadas”. Em “1946 a presença de versos improvisados foi oficialmente proibida nos desfiles (CABRAL, 1996, p.142)”. É “provável que o processo tenha sido paulatino, e que algumas escolas já tivessem, antes desta data, introduzido o hábito de desfilar com as segundas partes previamente

compostas” (NOGUEIRA, 2014, p.37). Com isso, perdem espaço os sambas que tinham apenas uma primeira ensaiada e que improvisavam a segunda.

Essa modulação dos sambas improvisados para os sambas de enredo não teve um marco inicial. Ela aconteceu aos poucos e em épocas diferentes: antes dos anos 1940 já havia sambas com segundas previamente compostas; assim como nos anos 1940, havia ainda os improvisos. Como é possível perceber, não há um samba-enredo que possa ser apontado como o primeiro, pois o que houve foi um período de transição³¹. Aos poucos, o abandono da estrutura de (16x2) + 16 compassos, com primeira e segunda, para uma estrutura que poderíamos caracterizar como de “melodia infinita”, na qual desaparece a alternância coro/solista. A diminuição da parte do solista possibilita um canta mais coletivo. “Assim, o samba inteiro, e não apenas o refrão, se destina cada vez mais a ser cantado não apenas pelas pastoras, mas pelo conjunto da escola e, idealmente, pela multidão que assiste.” (NOGUEIRA, 2014, p.38)

Se num primeiro momento o samba-enredo foi basicamente um samba de terreiro, porém adequado ao enredo, com o passar dos anos o enredo vai se impondo ao samba e, como consequência, o caráter narrativo vai alterando a forma e a própria extensão das músicas apresentadas para o carnaval. É quando começam a aparecer alguns sambas que, em prol da narratividade do enredo, passam a buscar a todo custo “cobrir” todas as etapas descritas pelo desfile da escola. Apelidados de “lençóis”, esses sambas encarnam de forma ideal a noção de melodia infinita, pois seus vários versos (30, 40, às vezes quase 50) são entoados um a um, em seqüência, sem repetições melódicas por dezenas de compassos. Mais uma vez aqui se destaca o nome de Silas de Oliveira, autor de um “lençol” que se tornou um grande clássico do repertório do samba-enredo: Aquarela brasileira (transcrição integral adiante, após a página 65), samba apresentado pelo Império Serrano em 1964, com 36 versos e 136 (!) compassos, sem nenhuma repetição. A única repetição ocorre no “laia laia”, que funciona como uma introdução de oito compassos repetidos. (NOGUEIRA, 2014, p.39-40)

Em seu depoimento ao *Puxando Conversa*, Délcio Carvalho (1998) comenta exatamente sobre o estilo de Silas Oliveira que foi, aos poucos, perdendo seu espaço

³¹ Eis um exemplo dessa transição: “Este processo pode ser exemplificado pelos sambas do Império Serrano entre 1948 e 1951. No samba Castro Alves (Mano Décio, Molequinho e Cumprido, 1948), a letra já está totalmente dentro do espírito do samba-enredo tal qual o conhecemos hoje, mas a música representa uma espécie de transição entre os sambas do Estácio e o samba-enredo propriamente dito. É claramente dividido em duas partes, uma de caráter mais coral (correspondendo ao refrão, ou primeira) e outra de caráter mais solista (correspondendo ao verso, ou segunda). A principal diferença musical em relação a Chega de demanda ou Não quero mais amar a ninguém é que a primeira parte tem 24 compassos (correspondentes a seis versos), e não dezesseis. A segunda parte continua com 16 compassos e quatro versos. No ano seguinte, Exaltação a Tiradentes, também do Império (Mano Décio, Penteadó e Estanislau Silva), apresenta uma primeira parte de 24 compassos, que se transformam em 32 devido à repetição do último verso (de um total de cinco). A segunda parte já cresce para 24 compassos, ou seis versos.” (NOGUEIRA, 2014, p.39)

para um samba de andamento acelerado, próximo à marcha carnavalesca (por volta de 1969), o que trouxe uma mudança na vida do compositor.

Pesquisadores apontam para a virada dos anos 1940 para 1950 quando o samba-enredo define suas características mais específicas. É nesses tempos que os sambas-enredo se integram à narrativa, produzindo sambas extensos, praticamente sem repetições.

O início da década de 1970 marca uma transformação em todo o contexto do carnaval carioca. Essa transformação atinge “as práticas internas de samba de terreiro e do partido-alto, as estruturas de poder das escolas e a própria organização do carnaval, além, evidentemente, da estética do samba-enredo”. Com isso, gradativamente,

os compositores abandonaram a obrigatoriedade de descrever integralmente o enredo e se voltaram novamente para a composição de sambas com refrão. A intenção era conquistar o novo “público” dos desfiles carnavalescos, apoiado em padrões já consagrados de estruturas musicais. É quando, em muitos casos, a forma vira fôrma e engessa parte da liberdade criativa dos sambistas, afastando sua criação estética das motivações originais do fazer-samba-enredo, ligado à comunidade, ao canto coletivo, à narratividade de uma história contada em grupo. (NOGUEIRA, 2014, p.40)

Um outro aspecto bastante discutido sobre a performance do samba-enredo diz respeito à aceleração do seu andamento, que foi se tornando mais acentuada nas últimas décadas. Essa aceleração representa um agudo afastamento das características musicais do samba, uma vez que andamentos exageradamente rápidos mascaram as nuances rítmicas da levada da bateria, reduzem o potencial de interpretação dos cantores e escondem a riqueza dos caminhos melódicos e harmônicos, além de trazerem significativas conseqüências coreográficas. Todo esse processo representa um afastamento das matrizes do samba-enredo, que se tornou prática cada vez mais voltada para o comércio do carnaval e menos para a atividade cultural relevante no contexto das escolas. Ainda assim, é possível encontrar, de forma pontual nas escolas dos grupos de elite e de forma mais sistemática nas escolas dos chamados “grupos de acesso”, exemplos de belos sambas-enredo, resultado da inspiração de compositores afetivamente ligados às agremiações. (p.40)

Um samba-enredo que marcou época e que fez parte desse período de transição é o da Portela de 1970, *Lendas e narrativas da Amazônia*, composição de Catoni, Jabolô e Valtenir, samba que teve várias gravações, inclusive de Chico Buarque. Esse samba foi um marco para a escola e foi cantado por Catoni em seu depoimento. Vale lembrar que o samba de terreiro que animou a escola naquele ano foi o de Paulinho da Viola, acima citado³².

³² O ano de 1970 foi inesquecível para os portelenses. Sem vencer desde 1966, a entrada da Portela, 10ª e última escola a desfilar, era aguardada com muita expectativa pelo público que lotava as arquibancadas montadas na Av. Presidente Vargas. Ao som do recém-lançado "Foi um rio que passou em minha vida",

Nesta avenida colorida
 A Portela faz seu carnaval
 Lenda e mistérios da Amazônia
 Cantamos nesse samba original
 Dizem que os astros se amaram
 E não puderam se casar

A lua apaixonada chorou tanto
 Que do seu pranto nasceu o rio e o mar

A lua apaixonada chorou tanto
 Que do seu pranto nasceu o rio e o mar

E dizem mais
 Jaçanã bela como uma flor
 Certa manhã viu ser proibido seu amor
 Pois um valente guerreiro por ela se apaixonou
 Foi sacrificada pela ira do Pajé

E na vitória Régia
 Ela se transformou

Quando chegava a primavera
 A estação das flores
 Havia uma festa de amores
 Era tradição das Amazonas
 Mulheres guerreiras
 Aquele ambiente de alegria
 Só terminava ao raiar do dia

Os quindo lá lá
 Os quindo lê lê

Olha só quem vem lá
 É o Saci Pererê

Esse samba-enredo condiz bastante com a versão que, hoje, conhecemos desse estilo. Longe, de fato, das características do improvisado ou da letra que descreve as partes do enredo da escola.

Em relação a esses estilos que compõem as matrizes do samba carioca, a reflexão não se encerra aqui, visto que serão retomados ao longo do segundo bloco, especialmente, ao discutir a relação entre tradição e indústria cultural.

de Paulinho da Viola, a Portela se aquecia e empolgava sua enorme torcida. O grito de "já ganhou" podia ser ouvido antes mesmo do início do desfile, arrancando lágrimas e criando a atmosfera mágica que só os desfiles históricos alcançam.

Texto disponível em: http://www.portelaweb.com.br/outro.php?codigo=75&cod_cat=1

5. Das origens, da religiosidade e das rodas de samba

Esta ala é uma breve rememoração da história do samba, da sua origem ligada à religião e às rodas, com o intuito de discutir algumas questões sobre o papel dessas rodas e dos terreiros de candomblé como uma reconquista de espaço urbano no Rio de Janeiro, como um movimento de resistência no início do século XX, após uma ação “higienizadora” e “europeizadora” que a cidade do Rio de Janeiro sofreu no início da República.

Na dedicatória de seu livro *No princípio, era a roda* (2004), o músico e estudioso do samba, Roberto M. Moura, oferece o seu estudo para “os sambistas anônimos da grande Praça Onze, que ajudaram a fazer do Rio de Janeiro o lugar que definiu a cara musical do Brasil”. A Praça Onze é o lugar do encontro, das rodas; o berço do samba que se tornou um ícone da cultura popular brasileira. Olhar para as rodas de samba é olhar para esses “sambistas anônimos” que fizeram (e fazem) o samba ser parte constituinte do Rio de Janeiro.

As rodas de samba são espaço de acolhida. Nelas, “a amizade vale mais que o dinheiro e é a competência, não a fama, que forja laços, respeito e hierarquia”³³. Isso se manifesta tanto em rodas históricas, como a da Praça Onze, quanto em rodas casuais como a descrita pelo mestre Xangô da Mangueira, em seu depoimento, e que aconteciam no último vagão do trem e era o ponto de encontro dos trabalhadores e sambistas, que, em seus versos, contavam e cantavam um pouco do lugar onde viviam, ou ainda, nas rodas que são famosas no Rio de Janeiro, como a do Clube Renascença, no Andaraí, onde Moacyr Luz junta a sua turma com o *Samba do Trabalhador*, toda segunda-feira. Neste dia, também acontece a famosa roda de samba na *Pedra do Sal*, localizada no morro da Conceição.

A história de ser na segunda-feira se justifica por uma tradição, já que a maioria dos sambistas “das antigas” era feirante e o seu dia de folga era exatamente a segunda-feira, quando podiam festejar na roda com os amigos. Quanto à manutenção das rodas às segundas-feiras, podemos inferir que a escolha desse dia, na atualidade, já não tem mais os mesmos propósitos que lhe deram origem. Talvez essa escolha seja motivada mais por questões turísticas, como mostrar a manutenção de um costume e

³³ Nota da orelha do livro *No princípio, era a roda* (2004).

mesmo pela própria distribuição das atividades turísticas da cidade, ou seja, oferecer todos os dias atrações diferentes. Destacam-se, ainda, tantas outras rodas, como a do *Candongueiro*, em Pendotiba, Niterói, a do *Cacique de Ramos* e, ainda, a do *Samba da Ouvidor*, no centro da cidade, aos domingos, entre muitas outras. Há, portanto, inúmeras rodas de samba na cidade do Rio de Janeiro (e em muitas outras cidades do Brasil), com características bem diversas: umas mais voltadas ao público turista; outras mais da comunidade; umas instituídas, outras casuais e/ou familiares. Em cada canto, há sempre alguém rimando e mostrando o seu trabalho e a maioria dos que cantam seus versos ou tocam seus instrumentos, nessas rodas, continua sendo esses “sambistas anônimos” do grande público, de que nos fala Roberto Moura.

Em seu estudo, esse autor propõe uma trajetória do samba a partir de duas “convicções”:

A primeira, de que uma coisa é o samba, um gênero musical; outra, a escola de samba, sua institucionalização; e uma outra ainda é a roda de samba, que é a ambivalência que permitiu o desenvolvimento do samba como gênero e, portanto, antecede o gênero e a escola. A segunda convicção é a de que a roda é o lugar onde o sambista se sente verdadeiramente em casa – e é isso que explica o seu ressurgimento desde que, com o crescimento e a profissionalização das escolas, estas se tornaram progressivamente mais “rua” para aqueles que a fundaram (MOURA, 2004, p.5).

Muitos dos programas gravados para o *Puxando Conversa*, que compõem o corpus da minha pesquisa, acontecem num clima de roda de samba, com músicos convidados e parceiros de cada sambista. As declarações de cada um são intercaladas com muita música. É nesse lugar que o sambista constitui-se sambista. Essa contextualização do ambiente não significa que tenha sido um evento absolutamente informal, nem podemos acreditar que estamos diante de uma manifestação autêntica, natural e espontânea, visto que havia os elementos que envolvem uma produção de gravação: câmeras, microfones etc, mas, certamente, o cuidado da produção transportou para aquele ambiente e, posteriormente, para o vídeo o lugar do sambista.

Essa ambientação do samba remete à Praça Onze, considerada o berço do samba. Isso se deve ao fato de ali ser, no início do século XX, o reduto dos negros cariocas e das batucadas trazidas da Bahia, do lundu, dos ritmos que deram origem ao samba. Nessa praça, ficava a Casa da Tia Ciata, reconhecida como uma referência cultural da época. Tia Ciata era iniciada no Candomblé e uma excelente quituteira. Em sua casa, aconteciam os eventos religiosos e os saraus, com rodas de samba. Ali se

reuniam músicos e apreciadores de diferentes classes sociais. Foi nesses encontros musicais que o samba foi construído, ou seja, num ambiente de diversidade, no meio do povo. Por isso, mergulhar nesse universo do povo é o caminho que escolho para traçar o meu estudo. Do povo que iniciou o samba e do povo que lhe deu continuidade.

Bakhtin (2010a) ressalta, em seu estudo sobre a cultura popular na Idade Média, a qualidade de Rabelais de estar ligado às fontes populares. E esse reconhecimento contribui para entendermos que o estudo da cultura popular passa pela percepção das relações humanas de seu povo e da construção/reafirmação de identidade como fruto dessas relações.

De acordo, ainda, com os estudos de Azevedo (2004), em relação à cultura, há dois discursos em diálogo: o *hegemônico, moderno e escolarizado*, cujas características são: a valorização da ação individual; a valorização do pensamento analítico e reflexivo; a valorização do pensamento descontextualizado; a valorização da objetividade, da impessoalidade; o utilitarismo; a secularização; a valorização do progresso; evolucionismo; a valorização de uma determinada cultura escrita. Em contrapartida, o discurso *de consciência popular*, cujas características são: a valorização das hierarquias; a valorização do conhecimento construído a partir da experiência prática de vida, do ensinamento dos mais velhos e do senso comum; o uso do pensamento de síntese e não de análise; a valorização do pensamento contextualizado; a valorização da subjetividade; a valorização da religiosidade; a valorização da tradição e os aspectos de uma cultura construída a partir da oralidade (AZEVEDO, 2004). Essas características, porém, não se apresentam de forma absolutamente oposta, mas em interação, o que nos permite entender as relações de permeabilidade entre o que chamamos de alta e baixa cultura, na própria constituição e socialização do samba, como veremos.

Das características elencadas, destaco a valorização da religiosidade, que marca a cultura afro-brasileira, e que foi, especialmente no contexto aqui retratado, um modo de viver e interagir, uma forma de acolhimento na comunidade, o que deu sustento às pessoas marginalizadas pelo sistema ou que vinham de outros lugares.

A reflexão que proponho é sobre a origem e influências da religião (mais precisamente do Candomblé e da Umbanda³⁴) no samba e nas escolas de samba

³⁴ “A **Umbanda** é até ao momento, a única religião criada no Brasil, foi fundada em 1917 na cidade de Niterói. A umbanda é uma junção de elementos africanos (orixás e culto aos antepassados), indígenas (culto aos antepassados e elementos da natureza), Catolicismo (o europeu, que trouxe o cristianismo e

cariocas. Essa influência apresenta-se não apenas nas letras das músicas, mas nas roupas, nos acessórios e ainda na própria vivência dos sambistas, nas suas relações sociais. Ao discorrer sobre o samba, é importante considerar este seu contexto fortemente marcado pela religiosidade, que tanto nas escolas de samba como nos terreiros dão voz àqueles que não tinham voz na sociedade urbana.

A ancestralidade africana do samba e dos candomblés e todas as implicações dos quatro séculos de escravidão no Brasil fizeram, ainda, das agremiações e das casas de culto verdadeiros templos de afirmação e invenção de identidade. Colocaram no centro da cena, como protagonistas, populações economicamente subalternas que, pela cultura, assumiram o protagonismo de suas próprias vidas. (MIGÃO, 2013, p.1)

Esse laço estreito entre o samba e a religião é traçado no próprio nascimento do samba, como gênero musical, pois encontramos suas raízes nos batuques, nos ritmos africanos, oriundos das práticas de sujeitos escravizados trazidos de diferentes regiões da África. O samba urbano recebeu toda a influência da imigração que o Rio de Janeiro acolheu, como centro urbano e lugar de oportunidades, àquela época, de negros das diversas regiões do país, com muito destaque à Bahia, com toda a sua religiosidade.

A origem do samba no Rio de Janeiro é ligada especialmente às “conhecidas casas das ‘tias baianas’, como da Tia Ciata, que eram ao mesmo tempo moradia, local de culto e de lazer, e funcionavam como esteio tanto para o desenvolvimento do samba quanto do próprio Candomblé” (BAKKE, 2007, p.2). Personagens como Donga e Pixinguinha eram frequentadores da casa de Tia Ciata, na Praça Onze, berço do samba carioca (VIANNA, 1995). Aliás, foi nessa casa, numa roda de samba, que nasceu o polêmico *Pelo telefone*, considerado o primeiro samba gravado no Brasil.

Essas tias baianas da Cidade Nova, iniciadas no candomblé, promoviam, em suas casas, festas religiosas seguidas de rodas de samba, atraindo muitos artistas e outras pessoas da sociedade, e exercendo, assim, um papel fundamental na socialização do samba, na troca de experiências entre diferentes classes sociais, na propagação dos

seus santos que foram sincretizados pelos Negros Africanos), Espiritismo (fundamentos espíritas, reencarnação, lei do “karma”, progresso espiritual, etc). A Umbanda adota para seus Orixás cores diferentes das utilizadas no Candomblé”. Já “o **candomblé** é uma religião africana trazida para o Brasil no período em que os negros desembarcaram para serem escravos. Escravos de diversas tribos e nações Africanas continuaram a cultuar no Brasil os Orixás negros, suas divindades, e estiveram na origem da criação das chamadas “Casas de Santo” (Ilê), onde continuaram com os seus rituais e preceitos Africanos. Nesse período, a Igreja Católica proibia o ritual africano e ainda tinha o apoio do governo, que julgava o ato como criminoso, por isso os escravos cultuavam seus Orixás, Inquices e Vodun omitindo-os em santos católicos. As diversas origens das tribos, e as diversas regiões do Brasil onde se implantaram, deram origem às diversas Nações do Candomblé, onde o Ketu é tido como o mais tradicional.” (Texto disponível em <http://candomble-umbanda.tumblr.com/>)

batuques sagrados e profanos. Assim, o samba torna-se “uma forma de expressão que extrapola os limites musicais”; é “simultaneamente reunião social, apresentação coreográfica, exercício lúdico de criação e improviso de versos, espaço de ouvir e cantar, de comer e beber, de interação, enfim” (MOURA, 2004, p.68).

Refletindo sobre a questão do “espaço e identidade cultural”, a historiadora Mônica Pimenta Velloso (1990) refere-se às casas das tias baianas como “exemplo de resistência cultural”, como espaço de “reconhecimento e a legitimidade da comunidade negra”. Para a autora, essas casas eram um esteio da cultura urbana do Rio de Janeiro, pois, nelas, estava assegurado um espaço cultural de fundamental importância para a história social do Rio de Janeiro, pois a cultura popular carioca se origina dessa comunidade negra. (VELLOSO, 1990)

Essa tradição, ainda, se mantém no Rio de Janeiro. As rodas de samba, os espaços religiosos, as escolas de samba, funcionam como espaço acolhedor e socializador das atividades artísticas e a religião aparece no cotidiano desses indivíduos, dando-lhes sentido, exprimindo um estilo de vida. Sabemos que, atualmente, há um grande embate entre as religiões afro-brasileiras e as igrejas neopentecostais, muito presentes nos morros e periferias da cidade. A conversão de alguns artistas a essas igrejas os tem afastado desses espaços, mas ainda é nas religiões afrodescendentes que o sambista encontra sua identidade e ligação com suas raízes³⁵.

O samba nos põe em contato com os valores da religião que a ele é vinculada pelas raízes africanas, o Candomblé, em suas diversas matrizes e vertentes³⁶, e que é tão significativa para a nossa cultura popular. Através do samba, os símbolos, experiências, valores e elementos do ritual ultrapassam os limites dos locais de culto, os terreiros. O samba torna-se, assim, um importante veículo difusor do universo religioso afro-brasileiro, especificamente a umbanda e o candomblé, contribuindo para o

³⁵ Assunto sobre o qual discorro no segundo bloco.

³⁶ **AFRO-BRASILEIRAS.** Os traços culturais determinantes da africanidade no Brasil provêm, basicamente, de dois grandes extratos civilizatórios: o da civilização Kongo, florescida em parte dos atuais territórios de Congo-Kinshasa, Congo-Brazzaville, Gabão e Norte de Angola; e o das civilizações desenvolvidas na região do golfo da Guiné, principalmente na atual Nigéria e no Benin, antigo Daomé. Esses traços é que se costumam classificar como bantos (os primeiros) e sudaneses (os outros). O tráfico de escravos africanos trouxe para o Brasil trabalhadores bantos, do Centro-Oeste africano, e sudaneses, da África ocidental. Tanto uns quanto outros foram distribuídos, durante a Colônia e o Império, por quase todo o território brasileiro, e sua mão-de-obra atraída aos pólos irradiadores dos sucessivos ciclos econômicos. Entretanto, algumas regiões ficaram mais sensivelmente marcadas por traços culturais específicos, como é o caso da presença daomeana no Maranhão; da cong-angolana em parte do Nordeste e em todo o Sudeste; e da jeje-iorubana em Salvador. (Ver mais em LOPES, 2004, p.566 a 571)

conhecimento sobre o mesmo. É, portanto, a música popular um importante meio socializador dos valores religiosos afro-brasileiros para além dos muros dos terreiros.

O samba exerce, assim, o que podemos chamar de função educativa, pois nos relata, através de suas letras, ritmos e simbologias, um pouco da história dos negros no Brasil, sua vinda da África e sua atuação na cultura popular. Nas letras dos sambas estão presentes muitas significativas representações das religiões afro-brasileiras, suas principais divindades, magias, misticismo, além dos ritmos, dos batuques, dos instrumentos musicais.

Podemos chamar esse processo todo de um "retorno à África", como fonte de tradição e de legitimidade, que foi, e ainda é, para as religiões afro-brasileiras.

No processo de formação e legitimação dessas religiões, a idéia de "retorno à África" exerceu um importante papel, uma vez que esse continente funcionou, e ainda funciona, como uma fonte de tradição cultural. Retornar a ele e lá sorver conhecimento sobre as práticas rituais, o *awô* (segredo) do axé africano, é motivo de prestígio e gera, para aqueles que fizeram esse trajeto, importante capital social perante a comunidade religiosa. Como aponta os pesquisadores Maria do Carmo Brandão e Roberto Motta: "Nessa religião em que tudo é volta, ou diz ser volta, o retorno à África é a volta fundamental, é a fonte e a origem de toda religião verdadeira" (Brandão & Motta 2002:60). (BAKKE, 2007. p.4)

Importante frisar que África, nessa concepção, é usada de forma generalizada, pois África não constitui um país, ou um grupo cultural e étnico coeso, pelo contrário, prima pela diversidade. O texto, concretamente, fala de um retorno a determinadas regiões da África, com as quais o Brasil tem ligação, de alguma forma.

5.1. Um pouco da história do lugar do samba

Iluminai os terreiros que nós queremos sambar!

A historiadora Mônica Velloso, em seu estudo *Que cara tem o Brasil – As maneiras de pensar e sentir o nosso país* (2000), traça um breve histórico da identidade cultural brasileira, ressaltando a valorização da cultura negra e suas variadas manifestações, como a religião e o samba.

A autora ressalta que, no início do século XX, a valorização dessa cultura como uma expressão da nacionalidade era assunto bastante polêmico.

A cidade do Rio de Janeiro vivia um momento de grande tensão. A instauração da modernidade, que se processava num ambiente conflituoso, trouxe à tona todas as contradições daquele lugar. *Como, de repente, tornar moderno um país marcado pela experiência da colonização e pela história ainda recente da escravidão?* - indaga a autora.

Com grande parte da população negra e descendente direta dos escravos, percebia-se um verdadeiro abismo entre as metas governamentais das elites e as necessidades reais da população. *A maior parte da população não se reconhecia e nem era reconhecida como cidadã.* Esse grupo social estava excluído do mercado de trabalho, e, por isso, sobrevivia na condição de trabalhadores autônomos, ocupando funções diversas, como biscateiros, vendedores ambulantes, entre outras. Dessa forma, esse processo de exclusão política e econômica fez com que esse grupo buscasse meios próprios de sobrevivência, criando, assim, uma sociabilidade específica. “Isso aconteceu não só com as camadas populares, mas também com alguns grupos de intelectuais que se encontravam marginalizados da vida oficial” (VELLOSO, 2000, p.80-81)

Naquele momento decisivo em que o negro acabava de conquistar o direito de vender sua força de trabalho, foi determinante a formação de uma rede de solidariedade e sustentação que resultou num contato cultural enriquecedor e na miscigenação das várias etnias que aqui vieram ter e conviveram.

Esse meio de sociabilidade propiciou a articulação para que eles participassem da vida da cidade.

No Rio de Janeiro, os espaços informais da cultura, incluindo as ruas, largos e praças da cidade, funcionavam muitas vezes como ponto de reunião e de encontro. Não era essa exatamente a ideologia que marcava o cotidiano das metrópoles modernas; a palavra de ordem era circular, movimentar-se. Consideravam-se as ruas locais de passagem, de deslocamento e de circulação de pessoas e de mercadorias. Mas, no Rio, as ruas também eram lugar de identidade e de encontro. (VELLOSO, 2000, p.81)

Ali era o lugar de proximidade entre as pessoas, onde elas marcavam encontros, faziam negócios, *trocavam receitas e ideias*, procuravam e arrumavam empregos, ou simplesmente aproveitavam esse espaço para as festas. As ruas eram local de cooperação, de reunião e de sociabilidade.

Era nesse espaço que as pessoas expressavam sua cultura e viviam seus valores. Os quiosques, por exemplo, eram ponto de encontro. “Lá, estabeleciam-se contratos de trabalho, descansava-se entre uma tarefa e outra, bebia-se e conversava-se.

os jornalistas frequentemente faziam ponto junto aos tabuleiros das baianas, preferindo-os aos restaurantes”. (VELLOSO, 2000, p.81-82)

“O intercâmbio cultural entre artistas, intelectuais e as camadas populares tendia a ocorrer nas ruas, nos cafés, nas festas de igreja – como a da Penha –, nas casas de santo – como a da “tia” Ciata – e também nos carnavais” (p.83). Mas o reconhecimento da influência da cultura negra e a integração se processam lentamente e de forma, muitas vezes, conflituosa.

Eis um pouco da história para entendermos essa identidade da cultura brasileira.

A afirmação da cultura negra começou a aflorar no espaço deixado pelo declínio da cultura francesa na capital, após o término da Primeira Guerra Mundial.

Essa influência ocorreu meio a contragosto das elites políticas e intelectuais, que acreditavam ter junto à sociedade uma missão civilizadora. Baseadas nas teorias de Silvio Romero e de Nina Rodrigues, elas definiam os mestiços como raça pertencente a um estágio inferior de civilização. Portanto, viam-se incumbidas de difundir o modelo civilizatório europeu, considerado o padrão mais evoluído. Mas a ideia de “branqueamento” tornava-se cada dia mais insustentável. Impunha-se a que repensasse a mestiçagem. (VELLOSO, 2000, p.84)

No início do século XX, o governo Rodrigues Alves empreendeu uma série de reformas urbanas na capital, com o objetivo era transformar o Rio de Janeiro numa “Europa possível”, nas palavras do cronista da época, Figueiredo Pimentel.

Com a drástica intervenção urbanística realizada pelo prefeito Pereira Passos na primeira década do século XX promovida com o intuito confesso de “limpar” a cidade de tudo que representasse pobreza, doença e atraso, dando feitiço de modernidade a uma metrópole que se queria europeia. Esse projeto de modernização do Rio de Janeiro resultou numa série de violências contra as camadas populares. “O prefeito Pereira Passos empreendeu o famoso “Bota abaixo”, que deixou desabrigada grande parte da população. Desalojado de suas casas, esse grupo foi empurrado para os morros e subúrbios. Ficou distante da cidade moderna e de seus benefícios” (VELLOSO, 2000, p.85).

Nas revistas da época, as camadas populares eram consideradas as “nódoas da cidade”. As aglomerações populares eram pejorativamente denominadas “feiras africanas” ou “acampamentos indígenas”. O morro do Castelo, que ficava no centro da cidade, era um dos alvos prediletos. Como, em plena artéria da cidade moderna, permitir tão flagrante prova de nosso

subdesenvolvimento? Algumas revistas estampavam com frequência caricaturas e piadas grosseiras sobre os negros. (VELLOSO, 2000, p.86-86)

A população marginalizada se reuniu na região conhecida como Cidade Nova e aí, em torno da casa da baiana Tia Ciata, como veremos adiante, formou um poderoso núcleo de resistência cultural, cuja produção vigorosa começou a furar o bloqueio social, econômico e geográfico.

A modernização da cidade e a situação de transição nacional fazem com que indivíduos de diversas experiências sociais, raças e culturas se encontrem nas filas da estiva ou nos corredores das cabeças-de-porco, promovendo essa situação, já no fim da República Velha, a formação de uma cultura popular carioca definida por uma densa experiência sociocultural que, embora subalternizada e quase que omitida pelos meios de informação da época, se mostraria, juntamente com os novos hábitos civilizatórios das elites, fundamental na redefinição do Rio de Janeiro e na formação de sua personalidade moderna. (MOURA, 1995, p. 86-7.)

Em outra obra, o autor, ainda, destaca:

Nesse momento inaugural, o Brasil era um país com a República recém-proclamada (1889), a capital em expansão e sem sabe exatamente como lidar com os negros recém-libertos (1888). Talvez isso tenha levado a classe dominante a delimitar o que Muniz Sodré definiu como “reterritorialização dos lugares marcados pelo poder estatal para a movimentação dos subalternos”. Empurrados para a periferia, desfrutavam ali de uma liberdade de movimentos (em todos os sentidos, inclusive os movimentos rítmicos que, do lundu, foram dar no maxixe e no samba) impossível de ser admitida, digamos, nos altos salões da sociedade. (MOURA, 2004, p. 57)

Dessa forma, a ascensão desse núcleo cultural tão consistente, embora marginalizado, e construído e fortalecido exatamente nessa situação de exclusão, era inevitável. Obviamente, junto à ascensão, veio a resistência de parte da elite, o que, porém, deixava ainda mais claro “a expressividade da cultura negra e sua capacidade de atrair um número crescente de pessoas para sua órbita de influência”. Estava aí o motivo de essa cultura ser tão criticada e combatida. Nessa região “reterritorializada” do Rio de Janeiro, “área periférica habitada por excluídos, ex-escravos, judeus de várias partes do mundo, enfim toda sorte de pessoas que não participava da vida social da nossa capital, que o samba emergiu” (MOURA, 2004, p.58) e o fato é que a cultura negra ali socializada aos poucos começou a moldar a história do Rio de Janeiro. Assim, vemos que o nascedouro do samba são esses lugares não-oficiais, que congregam o mesmo e o diferente numa mesma relação de tempo e de espaço e configura os embates no interior da cultura popular.

A polêmica em relação à expansão dessa cultura para as regiões mais valorizadas da cidade ganhou mais força com o surgimento, em 1922, e sucesso do grupo musical Oito Batutas, com músicos como Pixinguinha e Donga. “O grupo estréia no Cinema Palais, na avenida Central, atual avenida Rio Branco. Composto por negros, o conjunto causou grande impacto na sociedade” (VELLOSO, 2000, p.86). O prestígio conferido aos músicos era desaprovado por muitas pessoas, que achavam uma desmoralização ter na “principal artéria” da capital uma orquestra de negros, segundo a autora. Ao mesmo tempo, havia outras que os defendiam como expressão de nossa cultura.

A verdade é que no, final de 1910, a burguesia carioca já começava a frequentar as gafieiras e cabarés da Cinelândia e da praça Tiradentes. Lentamente o lundu, a polca e o maxixe “foram se incorporando à cidade e passaram a atrair não só os cariocas, mas gente do Brasil inteiro e também de outros países” (VELLOSO, 2000, p.88). O sucesso do maxixe, dança que conquistou a cidade, foi alvo de resistência dos que prezavam a cultura europeia. A charge, a seguir, da época³⁷, revela o estranhamento e o preconceito motivados pela dança, e a cultura, que vinha dos cantos marginalizados da cidade.

³⁷ *A decadência da cultura*. RAUL PEDERNEIRAS. Cenas da vida carioca, 1921 (AGCRJ).



Charge que consta em VELLOSO, 2000, p.89

Ao reforçar a ordem corpórea e a expansão da gestualidade, o maxixe introduzia um processo de mudanças que punha em questão os referenciais dominantes do universo sensorial. Daí a polêmica social que desencadeia. Aparecem, ou, ao menos, se fortalecem, outras formas de pensar e viver a cultura. O tato, o olfato e a escuta ganham expressão³⁸.

Na caricatura de Raul Pederneiras essa questão é afervorada. “O contraste entre a valsa (outrolra) e o maxixe (hoje) é explicado em função dos distintos pertencimentos culturais, envolvendo formas de sentidos e percepção”: a valsa é para ser vista e apreciada. “Nela, prevalece a distância entre os corpos, condição imprescindível para a

³⁸ *A dança como alma da brasilidade - Paris, Rio de Janeiro e o maxixe*. Artigo de Mônica Pimenta Velloso para *IVe Journée d'histoire des sensibilités EHESS 6 mars 2007* e disponível em <https://nuevomundo.revues.org/3709>

arte da contemplação”; já no maxixe, “predomina o tato e o toque (corpos unidos), sugerindo-se, também, uma nova sensibilidade auditiva, provocada pelos instrumentos de percussão sonora”, o que caracteriza a proximidade entre as pessoas (VELLOSO, 2007).

A verdade é que o que estava em questão era a cultura negra, cultura esta que desestabilizou um projeto de europeização na capital e desafiou a resistência das elites, suscitando reações de impacto, críticas ou adesões. Assim, a “decadência da cultura”, na verdade é a decadência de uma cidade que se pretendia *civilizada, branca e europeia*, mas que descobriu sua identidade nos valores trazidos pela influência da cultura negra.

“A dança reflete a própria mudança de valores que se estava processando na sociedade moderna. E o caricaturista demonstra seu receio frente à mudança. É uma visão preconceituosa, já que ele intitula sua charge de ‘Decadência da cultura’”. (VELLOSO, 2000, p.90). O que revela o processo de carnavalização, como demonstrado por Bakhtin (2010a), que ali se estabelecia: a morte do velho e o surgimento do novo.

Por outro lado, houve retratos dessa época que mostraram essas diferenças culturais a partir de um outro lugar. É o caso do jornalista João do Rio, que, em vez de ficar confinado à redação de um jornal, saiu às ruas em busca dos acontecimentos.

Esse contato vivo com a cultura popular traduz a imagem de um país mais dinâmico, um país cuja cultura não se restringe apenas a espaços formais, como a academia, os salões de arte, os conservatórios de música e os teatros. É andando pelos bares e restaurantes populares que o cronista descobre as pinturas murais feitas por pintores anônimos. No morro de Santo Antônio, ouve as serestas nos coretos das praças, as bandas de música. (VELLOSO, 2000, p.92)

Ao publicar uma série de reportagens sobre as religiões do Rio, no jornal Gazeta de Notícias, em 1904, causa grande impacto. Se as novidades atraíram a curiosidade das elites, era pelo simples fato da curiosidade com relação à cultura popular. Predominava a dimensão exótica dessa cultura (que, na realidade, era também a visão do cronista).

O cronista dizia que o Rio era tão ambíguo que abrigava duas cidades distintas: a da “graça” e a do “vício”. A primeira europeizada, sofisticada e cosmopolita, enquanto a outra congregava a maior parte dos cidadãos. Mas o que é instigante, segundo nos mostra o cronista, é que essas duas partes trocavam influências entre si, não estavam separadas uma da outra. (VELLOSO, 2000, p.94)

Nesse relato está a chave para compreendermos a cultura popular: havia entre as diferentes culturas uma permeabilidade que possibilitava a troca de influências, ou seja, elas não existiam isoladamente. E esse é o aspecto que marca toda a trajetória do samba como expressão dessa cultura popular.

5.2. Axé e novo tempero na capital³⁹

Abram alas meus tumbeiros
Aos sete portais da Bahia
É a arte negra que desfila
Com seus encantos e magia
Da sua terra, trouxeram a saudade
A capoeira, o berimbau
Os enfeites coloridos
O pilão, colher de pau

Iorubá, Bantos, Gegês
No terreiro dançavam
Samba e batuquegê

Falavam a língua nagô
Rezavam forte com fé
Talhando arte deixaram
Imagens do candomblé

Pro mau olhado, figa de guiné

Ricas mucamas de branco
Com flores num só canto
Vão a igreja do Bonfim ofertar
Água no pote ao Pai Oxalá

Saravá, Atotô Obaluaiê
Yemanjá, Ogum, Oxumarê⁴⁰

Composição: Caruso, Caramba e Dominginhos Do Estácio

³⁹ Axé é um “termo de origem iorubá que, em sua acepção filosófica, significa a força que permite a realização da vida; que assegura a existência dinâmica; que possibilita os acontecimentos e as transformações”. [...] (LOPES, 2004, p.83)

⁴⁰ *Arte negra na legendária Bahia* (1976) - É talvez o maior samba da *Unidos de São Carlos*. De autoria de Caruso, Caramba e Dominginhos do Estácio, grandes compositores da história da escola. Como *Estácio de Sá*, reeditou esse samba em 2005, o que foi diretamente responsável para levar a escola ao grupo A. É absolutamente uma obra-prima em letra e melodia. Um samba que vale a pena ouvir. Melodia disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=zXkj90EP-qA>

Foi com esse belíssimo samba-enredo que a *Unidos de São Carlos* fez seu carnaval em 1976: *Arte negra na legendária Bahia*⁴¹.

É notória a importância que os movimentos de imigração tiveram na história da cidade do Rio de Janeiro. A cidade transformou-se num “pólo cultural, absorvendo as mais diversas influências. Entre os que chegaram, os negros conseguiram impor sua liderança”.

Grande parte dos que se dirigiam para a capital compunha-se de ex-escravos. A abolição da escravatura, em 1888, tinha concedido liberdade aos escravos, mas não lhes dera condições adequadas de sobrevivência. De repente, tiveram que se adaptar às duras leis do mercado capitalista. E essas leis davam clara preferência à mão-de-obra branca, formada pelos imigrantes de origem europeia. (VELLOSO, 2000, p.101)

Essa preferência pela mão-de-obra branca se deve a um pensamento disseminado que considerava os negros como indolentes e sem disposição para enfrentar jornadas de trabalho. Era uma forma clara de discriminação.

Nesse contexto, “o grupo que migrou da Bahia para o Rio de Janeiro escolheu a capital porque já estava acostumado a conviver com o mar. Pelo fato de muitos terem trabalhado como estivadores no cais do porto de Salvador, o Rio de Janeiro lhes parecia mais familiar” (VELLOSO, 2000, p.101-102). Assim, fixaram residência na parte da cidade onde a moradia era mais barata, perto do cais do porto, onde os homens, trabalhadores braçais, podiam trabalhar nas docas construídas em meados do século, que absorviam avidamente a mão-de-obra barata de estivadores. Assim, os baianos se concentraram nas ruas e ladeiras nas vizinhanças da Pedra da Prainha, depois conhecida por Pedra do Sal⁴². (NOGUEIRA, 2014).

⁴¹ Ouvei este samba numa roda do grupo *Filhos de Sinhá*, em Niterói/RJ. “Filhos de Sinhá” é um samba acústico, itinerante e não tem formação fixa de músicos, que são convidados a participar a cada edição. O “Filhos de Sinhá” propõe um repertório de samba tradicional, respeitando as raízes da cultura, mas também dando boas-vindas ao que tem de novo e bacana no universo do samba.

⁴² Inicialmente sediados na ladeira da Pedra do Sal, nas casas alugadas por baianos e africanos para abrigar as levas de recém-chegados, tornam-se tradicionais na zona portuária os zungus, casas coletivas ocupadas por negros escravos e forros, que se diferenciavam dos cortiços, onde cada indivíduo ou família se apertava em seu cubículo, apenas partilhando os banheiros e às vezes a cozinha coletiva. Nos zungus, geralmente iniciados por nações, famílias, ou por grupos de companheiros de trabalho, as tradições coletivistas negras vindas da situação tribal organizavam uma vida onde o aspecto comunitário e a partilha dos esforços era central. Aos poucos, se tornam centros de encontro de negros de diversas origens aproximados pela cidade, chamando logo a atenção constante dos ‘morcegos’, como eram por eles chamados os guardas urbanos. (NOGUEIRA, 2014, p.17)

Irrompe, então, na zona portuária, a “Pequena África”, nome criado por Heitor dos Prazeres para designar o trecho da cidade compreendido entre a área do porto e a Cidade Nova, em torno da Praça Onze (VELLOSO, 2000).

Aos poucos, esse grupo deu àquele local as nuances de sua cidade: “eles iam chegando e fixando residência nas áreas próximas ao porto denominadas Gamboa e Saúde. Em seguida, outros recém-chegados procuravam esse grupo, que os recebia e os apoiava nos primeiros passos na metrópole” (VELLOSO, 2000, p.102).

Dessa forma, os negros baianos conseguiram criar uma rede de apoio e de solidariedade bastante consistente. Compunham uma espécie de comunidade inspirada na prática de uma religião: o candomblé. As famílias não eram, necessariamente, constituídas com base nos laços sanguíneos. Valia mais o afeto e a convivência. Esse hábito de chamar de “tio” e “tia” é uma tradição que remonta originalmente aos hábitos baianos. Os tios, muitas vezes, desempenhavam o papel de pais, orientando e protegendo. O senso comunitário era uma característica marcante da cultura negra. (VELLOSO, 2000, p.102)

Diferente dos padrões da cultura dominante, “o candomblé era o ponto de união e de identidade do grupo. Um dos princípios simbólicos dessa religião era a ideia do *axé*, de abrir caminho e ganhar espaços”⁴³ (VELLOSO, 2000, p.102-103).

A valorização do seu espaço e a reafirmação de sua cultura, assim como o fato de se manterem unidos, foram atributos importantes não apenas de socialização, mas de sobrevivência, considerando a hostilização da cidade em relação aos que vinham de fora, nessas condições de vida tão precárias.

Os integrantes do grupo tinham esse sentido forte de união e de confraternização, o que conseguiu manter acesas as suas tradições e hábitos culturais. Mesmo deslocado de sua terra, o grupo não perdeu contato com suas tradições de origem. Pelo contrário: não apenas soube mantê-las vivas, como também divulgá-las para o conjunto da sociedade carioca. A cultura

⁴³ Se nas ruas a capoeira afirmava agressivamente a presença do negro, não mais apenas subalterno e mártir, a religião dos baianos daria uma nova dimensão ao negro carioca e em contato com os cultos dos bantos fundaria sob o panteão dos orixás uma religião negra nacional que no século seguinte se multiplicaria em diversas formas regionais, tendo como raiz o candomblé e como matriz transformadora a macumba carioca. O candomblé baiano era, é, de uma certa forma, uma nova liturgia, pois compensa as lacunas na cosmogonia iorubá ocasionadas pela escravatura com uma nova organização ritual, assentando num mesmo terreiro os cultos de diversos grupos e cidades, passando a representar uma pequena África, os orixás urbanos com seus assentamentos inicialmente dissimulados dos senhores e da tropa em quartos ou num barracão, enquanto as entidades de céu aberto eram cultuadas nas matas nas cercanias da cidade. O candomblé no Rio é tão antigo quanto as primeiras levas de baianos que chegam na capital depois das revoltas de 1831-1835 em Salvador, e logo, além dos cultos familiares, casas de grande importância seriam fundadas na cidade. Notícias quase perdidas no tempo dão conta do candomblé de Bamboche ou Bamboxê na Saúde, africano chegado à Bahia na metade do século XIX, que vem para o Rio, onde funda sua casa de santo, voltando depois para a África, fazendo parte de uma minoria que retorna logo depois da Abolição. (NOGUEIRA, 2014, p.16)

negra funcionou como poderoso pólo, aglutinando as camadas pobres dos imigrantes. (VELLOSO, 2000, p.)

Como, ainda, afirma Nogueira (2014):

Com a brusca mudança no meio negro ocasionada pela Abolição, que extinguiu as organizações de nação ainda existentes no Rio de Janeiro, o grupo baiano seria uma nova liderança. A vivência como alforriados em Salvador – de onde trouxeram o aprendizado de ofícios urbanos, e às vezes algum dinheiro poupado – e a experiência de liderança e administração de muitos de seus membros – em candomblés, irmandades, nas juntas ou na organização de grupos festeiros – os tornariam uma elite no meio negro carioca, quando se constituem num dos únicos grupos com tradições comuns, coesão e um sentido familístico que, vindo do religioso, expande o sentimento e o sentido da relação consanguínea. Assim, na Saúde, se formara uma diáspora baiana cuja influência se estenderia por toda a comunidade heterogênea que se forma nos bairros em torno do cais do porto e depois da Cidade Nova, povoados por esta gente pequena que seria tocada para fora do Centro pelas reformas urbanísticas que culminariam com as obras do prefeito Pereira Passos em 1904. (p.18)

Por esse tempo, ficou muito conhecida no Rio de Janeiro a casa da “tia” Ciata. Essa casa não “tinha o tradicional sentido de lugar privado, moradia e abrigo de uma família unida por laços consanguíneos”. Na verdade, “funcionava como verdadeiro centro cultural, capaz de aglutinar pessoas e dar sentido às suas vidas, fazendo-as participar. Enfim, inculca-lhes o sentido de pertencer a uma comunidade” (VELLOSO, 2000, p.103).



Tia Ciata e Tia Josefa posando para foto e ficando para a eternidade como as rainhas da Pequena África (Praça Onze) (NOGUEIRA, 2014, p.12)



Praça Onze. Foto: Augusto Malta⁴⁴

Nesse ambiente, aconteciam rodas de samba, música, capoeira, rezas, rituais, almoços e muitas festas. Lá, músicos como Pixinguinha, sinhô, Heitor dos Prazeres, entre outros, se reuniam, compunham músicas e estabeleciam parcerias.

Pouco a pouco, a burguesia carioca também começou a frequentar o local. De início, as pessoas iam lá porque a “tia” Ciata também era costureira, produzindo belas fantasias de carnaval. Muitas vezes, os fregueses acabavam sendo convidados para uma roda de samba, depois ficavam para experimentar o vatapá, e com isso virava-se a noite (VELLOSO, 2000, p.104).

Mas a cultura negra não ficou só restrita à casa da “tia” Ciata. Eram comuns as festas das igrejas, mais precisamente a Festa da Penha.

Quando começou, essa festa era liderada pelos portugueses. Acontecia em torno da igreja, sendo uma festa marcadamente religiosa. Os padres tinham forte influência em sua condução. Eram realizadas missas, novenas, promessas, mas a festa externa também corria animada. Cantavam-se fados, havia comidas portuguesas, vinho, bandeirinhas coloridas e acordeão. (VELLOSO, 2000, p.104)

Com o tempo, os negros baianos foram chegando e ganhando seu pedaço. Ali, montaram suas barracas de comida típica da Bahia, como vatapá, acarajé, caruru. “Nessas barracas, as rodas de samba e capoeira eram outro atrativo. Na época, ainda não existia o rádio, que só surgiria no final da década de 1920. Então, o concurso das

⁴⁴ Disponível em: <http://www.conscienciatranquila.com/#!HIST%C3%93RIAS-DA-PEQUENA-%C3%81FRICA-Pra%C3%A7a-Onze-de-Junho/ciio/FFE157C5-68B3-46A5-A212-CFA5551B28B3>

músicas carnavalescas acontecia ali mesmo, de viva voz, na Festa da Penha⁴⁵” (VELLOSO, 2000, p.104-105).

Festa da Penha - 1906 - A. C. da Costa Ribeiro



Festa da Penha - 1941 - Wessel



⁴⁵ A igreja de N.S. da Penha foi fundada em 1635 por um devoto português, o capitão Baltazar de Abreu Cardoso, em cumprimento de uma promessa por ocasião de um milagre. Foi reconstruída em 1872/77. A escadaria na pedra com 381 degraus ficou pronta em 1913. Texto e fotos disponíveis em: <http://pt.slideshare.net/AdinalzirLamego/a-penha-e-sua-grande-festa-antes-do>

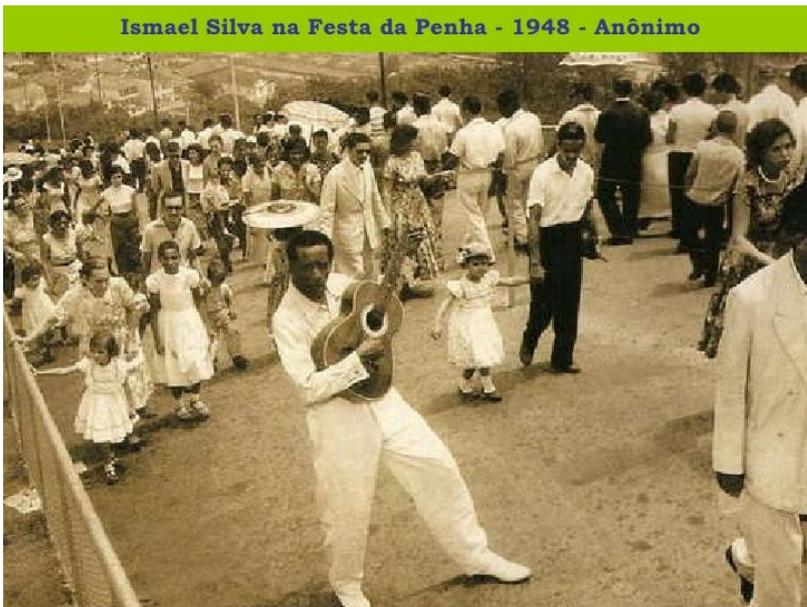


Foto rara de Ismael Silva, ao violão, na festa da Penha, 1948 (anônimo)⁴⁶

Assim como a casa da “tia” Ciata, aos poucos, a festa também começou a atrair setores da burguesia, tornando-se, assim, um espaço de interação cultural. Esses setores forma atraídos pela deliciosa comida das baianas, a música e a alegria da festa. Esses dois locais, eram, ainda, frequentados por intelectuais e artistas.

Na cultura carioca, podem-se perceber ainda hoje sinais desse tempo e desse processo. As baianas, algumas vestidas como antigamente, continuam vendendo seus quitutes nos tabuleiros. Nas próprias escolas de samba também se manifesta essa presença, através da ala das baianas. A memória da cultura negra ficou gravada na história da cidade. Na avenida Presidente Vargas, outrora território da “Pequena África”, estão alguns símbolos dessa cultura, como a estátua de Zumbi dos Palmares. Há um espaço no sambódromo com o nome do sambista João da Baiana e uma escola comunitária chamada Tia Ciata. Não é à toa que os atuais desfiles das escolas de samba acontecem nesse trecho da cidade, que foi a antiga praça Onze, berço do samba carioca. (VELLOSO, 2000, p.106)

Do encontro desses sujeitos carregados de suas diversas experiências sociais, raças e culturas “na estiva ou nas cabeças-de-porco, e depois no candomblé, na capoeira ou no rancho, instituições de marcada influência negra, resultaria a formação das matrizes fundamentais da cultura popular carioca”. Uma intensa experiência sociocultural que, embora abafada pelos meios de informação da época, tornou-se “fundamental na redefinição do Rio de Janeiro e na formação de sua personalidade moderna”. (NOGUEIRA, 2014, p.18)

⁴⁶ Os créditos constam nas fotos e estão disponíveis em: <http://pt.slideshare.net/AdinalzirLamego/a-penha-e-sua-grande-festa-antes-do>

A Pequena África, considerando a presença afirmativa do negro na zona portuária do Rio, progressivamente se estendendo para a Cidade Nova, é uma conquista política, a territorialização de seu próprio ambiente de vida e trabalho onde antes eram escravos, conquista confirmada, mesmo que ambigualmente, pela Abolição, já que se mantêm os preconceitos na subalternização, na pobreza e na repressão policial. Sua primeira experiência como “homem livre” na capital, embora contestada pela realidade de cada dia, obtida na marra pelo capoeira, exigida pelo rito religioso, se consolida na festa comunitária ou no *glamour* episódico nos espetáculos-negócio, onde os negros afirmariam sua arte, metamorfose moderna de antigas tradições. (NOGUEIRA, 2014, p.18)

Em sua moldabilidade, essa cultura popular incorporaria elementos de diversos códigos culturais, sobre os quais as tradições dos negros teriam liderança e dariam harmonia, o que tornaria a pluralidade cultural sob a hegemonia do negro a particularidade central dessas novas sínteses. A contribuição dos baianos se eternizando na macumba carioca, que reelabora os “cultos bantos sob o panteão dos orixás iorubá, permite que uma estrutura de *aldeia* se preserve na cidade, inveterado na sua cultura e no inconsciente coletivo de seu povo – e no samba, tornado sua música síntese da brasilidade”. (NOGUEIRA, 2014, p.18)

5.3. A Roda



Roda de bambas no Museu da República com a presença de Norival Reis, Walter Alfaiate, Delcio Carvalho, Sergio Fonseca, Luiz Grande, entre outros durante o lançamento do vídeo “Um preto velho chamado Catoni”. 1998⁴⁷

No livro *No princípio, era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*, o pesquisador e jornalista Roberto M. Moura traçou as diferenças entre samba (gênero), escola de samba (sua institucionalização) e roda de samba (a ambiência que permitiu o nascimento do gênero). A roda, segundo Moura (2004), está na origem de tudo, “estava presente antes mesmo de o samba ser samba”, e, ainda, nas diferentes formas em que o samba se insere da sua institucionalização na nossa sociedade e de sua profissionalização.

Para essas formas mais públicas de manifestação,

Ela [a roda] seria o equivalente musical e harmônico do quintal (onde, de fato, os sambistas a realizavam) ou da varanda. Um “espaço social” intermediário, repleto de ambiguidade, no qual os sambistas retomavam a intimidade da vida nas suas interioridades: na comida em comum, no apoio emocional, no pleno relaxamento de quem se encontra entre parentes e amigos, esses “tios” e “tias” que nos sustentam porque ficam exatamente entre o universo de sangue (e obediência e honra) da casa e o mundo marcado pelo mercado e pelas “durezas da vida” que são parte da esfera da rua. (DaMATTA, 2004, p.14)

⁴⁷ Fotógrafa: **Noale Toja**, no evento: Projeto *Puxando Conversa*, em 1998. Incluída no sítio por: Christiane de Assis Pacheco.

Disponível em: http://www.samba-choro.com.br/fotos/porexposicao/verfotos?chave_id=9

Segundo Roberto DaMatta, o estudo de Roberto Moura (2004) “desamarra e solta a grande mandala da música popular brasileira”:

A roda de samba que, como mostra a bela escrita de Roberto M. Moura, é o ponto de convergência e de divergência do samba como gênero musical, do samba como agenciador de um estilo de pertencer e, com ele, de uma certa sociabilidade, como ocorre com as escolas de samba; e do samba como contexto no qual se reconstroem e refazem os laços caseiros e íntimos, os elos perenes de amizade e de sangue fabricados na casa (DaMATTa, 2004, p.13)

Para Moura (2004), o espírito familiar, que fez e faz a roda girar o samba, vem de dentro de casa. Para compreender esse espírito, é preciso retomar, como aqui o fiz, mesmo que brevemente, às moradias festivas das tias baianas na Praça Onze, pois é aquele espaço que propicia a formação da roda, fazendo vivificar o samba. A roda, para Moura (2004), é o elemento fundamental tanto na geração, preservação, como na divulgação/socialização desse gênero musical que mais identifica o nosso país entre todos os que são originários do Brasil.

O samba une as pessoas – e quando as pessoas se unem por causa do samba, elas estão se juntando por causa de muitas outras coisas também, trocando impressões, sentimentos e criatividade. (Pedro Amorim, cavaquinista, em MOURA, 2004, p.25)

A descrição, a seguir, citada por Moura (2004, p.30), foi feita por um negro de 87 anos, frequentador das festas da casa da “tia” Ciata:

As nossas festas duravam dias, com comida, bebida, samba e batuque. A festa era feitas em dias especiais, para comemorar algum acontecimento mas também para reunir os moços e o povo de origem. Tia Ciata, por exemplo, fazia as festas para os sobrinhos dela se divertirem. [...] A festa era de preto, mas branco também ia lá se divertir. No samba, só entravam os bons de sapateado, só a elite. Quem ia pro samba, já sabia que era da nata. Naquele tempo eu era carapina (carpinteiro). Chegava do serviço e dizia: mãe, vou pra casa da tia Ciata. A mãe já sabia que não precisava se preocupar, pois lá tinha de tudo e a gente ficava lá quase morando, dias e dias se divertindo⁴⁸.

Portanto, conhecer o caminho das rodas é olhar, exatamente, para a Praça Onze e suas redondezas, onde aparece o samba, ainda marginalizado, estigmatizado por ser o canto de ex-escravos, enquanto a elite vivia no clima do choro. Da Praça Onze, aquele ambiente cultivado na casa da Tia Ciata “se espalhou - por bares, fundos de quintais, quadras de escolas de samba, ruas – e justamente em função da roda de samba” (MOURA, 2004, p.35). Dessa forma, o ritual que *preserva e atualiza o que está na*

⁴⁸ Esse depoimento foi registrado pela *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* e citada pelo pesquisador J. Muniz Jr. Essa citação é, ainda, atribuída a João da Baiana, em outros textos, mas, em Moura (2004) consta apenas “um negro de 87 anos”, (p.29-30)

origem, essa alma comunitária da roda foi incorporada aos terreiros das escolas de samba. Com o passar do tempo e as interferências da indústria cultural, esse clima familiar foi se alterando nas grandes agremiações. Assim, novas formas de interação foram sendo desenvolvidas, o que significa a redução do espaço para as rodas de samba tradicionais nas quadras, como sugerem alguns sambistas.

Independentemente dessas questões que envolvem as escolas de samba, as rodas vêm desempenhando papel histórico de ressignificação do samba. No Rio de Janeiro, a roda foi elemento fundamental na criação e difusão do novo gênero, e o seu valor está vivo na história e no cotidiano dos sambistas tradicionais, como atestam esses depoimentos.

A roda era o seguinte: cada um tem que ter uma música, estar fazendo um samba no partido. Chegava lá, começava a cantar. Chamava dois ou três e tocava um pagodezinho, aí batia pra gente e a gente começava... junto com ele. Aí quando ele já 'tava bem batido, é, bem batido, a gente levava pro instrumento. Aí já começava a bater no instrumento... (XANGÔ DA MANGUEIRA)

O partido alto, eu acompanho desde garoto... É através dos sambas no morro de Mangueira, nas tendinhas, na própria quadra, onde a gente sempre batia uma roda antes de começar o samba, aquelas coisas, e rolava o partido-alto. E a minha relação com o partido alto é desde muito garoto, que eu.... No morro se cantava muito partido alto, nas tendinhas, nas biroskas e eu andando pelo morro, sempre 'tive presente. (TANTINHO)

Como força cultural, a roda permanece na cena dos sambistas cariocas, mesmo deslocada de lugares tradicionais de manifestação, como as quadras das escolas, onde já é mais difícil ouvir o partido-alto e o samba de terreiro:

Na Mangueira não tem mais. Não tem nem samba de terreiro, quanto mais partido-alto. Então, na Mangueira não tem mais porque a Mangueira não está preocupada em formar garotos partideiros, garotos compositores que façam samba de terreiro. Eu já me ofereci pra fazermos uma oficina. (TANTINHO)

Fica claro que a roda é o principal meio de socialização do samba, e que uma diminuição do número de espaços comunitários para a sua manifestação é vista pelos sambistas como preocupante.

Aprendi vivendo mesmo aqui em Mangueira, como eu disse, assistindo os outros cantar e depois comecei já cedo praticar também... Já interferia nas rodas, mas que eles não deixavam a gente mais novo cantar. Os mais velhos não gostavam que os mais novos cantassem, mas eu arrumei uma maneira de desenvolver isso: me coleí no Xangô. Colei no Xangô e no Zagaia (...) É raro hoje você encontrar roda de partido alto, mas quando tem, eu brinco, dou meu recado (TANTINHO)

Tem muito samba de terreiro por aí, e muita gente cantando. Mas nas escolas de samba sumiram. As escolas acham que não é negócio. Preferem samba de comunicação, que toca no rádio, samba-enredo dos anos anteriores (...) As pessoas me mostram as letras, mas vai cantar onde? Só em roda de samba! O Moacyr Luz está dando oportunidade para a garotada. Tem muito compositor fazendo muita coisa bonita. Minha harmonia é diferente, tem uma juventude que onde eu vou, eles vão atrás. (WILSON MOREIRA)⁴⁹

A roda, assim, renova e resiste como elemento da cena do samba carioca, um de seus fundamentos. É, ainda, uma “manifestação que transcende o samba como gênero musical e a escola como instituição” (MOURA, 2004, p.64). Há, hoje, no Rio de Janeiro, muitos locais onde a roda é reinventada todos os dias.

Esta multiplicação de pagodes abre uma outra frente para a divulgação e afirmação do samba, inserindo-o num espaço de circulação extremamente amplo, inaugurando um novo estilo de organização cuja ênfase não está nem no espetáculo nem na necessidade imediata de produtos mas sim no reviver coletivo de um processo de criação e lazer, enquanto institui outros canais de comunicação e de troca com o mercado (PEREIRA, 1995, p.102)

Sem negar que o ritual da roda é capaz de fabricar produtos capazes de interessar ao consumo, Messeder Pereira afirma que o mais importante é o *hic et nunc* da roda, como confirma Moura (2004), o reviver coletivo de um processo de criação e lazer.

Moura (2004), ao discorrer sobre as funções que a roda de samba exerce – geradora de música, ponto de encontro, alavanca da dança etc – faz um paralelo entre ela e os meios de comunicação. “A função primária do meio de comunicação é informar. A da roda de samba é estabelecer o ambiente onde o samba se dá”, onde a “função principal é cantar, tocar e dançar um tipo específico de música” e nisso, podemos observar, segundo o autor, que reside “uma dose considerável de informação, tanto através das melodias como dos versos dos sambas” (MOURA, 2004, p.53)

Não há como negar “a relevância da roda de samba, esses encontros quase sempre amadores – ainda hoje quase sempre amadores – sobre os quais repousa parte de enorme significação da capacidade brasileira de se expressar musicalmente” (MOURA, 2004, p.56).

A roda é o samba que une as diferenças, que agrega e nos deixa “em casa”. Essa é a sensação que temos ao participar ou apenas observar, de longe, uma roda de samba. Mesmo sendo um ritual, cada roda de samba é um evento único, irrepetível e,

⁴⁹ Trechos de depoimentos que constam no *Dossiê das Matrizes do samba carioca* (NOGUEIRA, 2014)

como qualquer ritual, “preserva e atualiza o que está em sua origem” (MOURA, 2004, p.23). Ao celebrar o samba, a roda se renova em todas as manifestações casuais ou mais institucionalizadas.



Um dos primeiros Puxando Conversa nos jardins do Museu da República. Honram a roda Catoni, Norival Reis, Walter Alfaiate, Paulão 7 cordas, entre outros. 1998. Foto: Noale Toja

A roda de samba simboliza a tradição do uso de quintais ou terreiros para o lazer e a diversão. É compreensível esse fato se pensarmos que, no início do século XX, os sambistas sofriam perseguições, o que os levava para a clandestinidade dos terreiros, onde estavam protegidos. Muitas escolas de samba foram idealizadas nesses espaços.

Certamente que, ao olharmos para as rodas de samba na atualidade, compreendemos que algumas são espontâneas e outras mais comerciais. Essa diferença, porém, não tira o mérito daquele evento único e irrepetível. As pessoas estão ali celebrando a vida, compartilhando experiências, cantando, dançando e ouvindo samba. Isso é o clima da roda. As rodas são o acontecimento mais autêntico de integração entre as pessoas, acolhendo as diferenças. Como afirmou Moura (2004): a roda foi quem gerou o samba. Era ela que estava no princípio de tudo.

Mesmo com as mudanças, o importante é perceber que o espírito permanece vivíssimo. Novos caminhos foram criados. Em suas diversas formas, as rodas se espalham pela cidade do Rio de Janeiro e mantêm uma chama acesa.

Algumas rodas de samba espalhadas pelo Rio de Janeiro, em fotos capturadas por mim.



Samba da Ouvidor, outubro de 2014.



Samba do Trabalhador, Renascença Clube. Outubro, 2014 e *Samba da Arruda*, na praça Tobias Barreto, em Vila Isabel, 2015



SEGUNDO BLOCO

1. Os gêneros do discurso – a constituição dialógica do gênero *depoimento*

Para uma compreensão do gênero discursivo *depoimento*, por meio do qual analiso a história cantada e contada sobre o samba carioca, percorro, nesta ala, os estudos de Bakhtin, em seu ensaio *Os gêneros do discurso* (2006a), bem como outros textos que o Círculo desenvolveu sobre o processo de interação.

Antes de iniciar essa reflexão, é preciso elucidar o percurso desenvolvido por Bakhtin e o Círculo no estudo da linguagem, o qual toma a concepção da linguagem como organizadora do mundo e do próprio homem, na sua interação com o outro. Para isso, o Círculo investiga a relação da linguagem com a vida; da linguagem com a infraestrutura e com a superestrutura⁵⁰; da linguagem com as implicações das superestruturas ideológicas (ciência, religião, política etc) e, por outro lado, com as *atitudes responsivas* dos sujeitos que convivem na infra-estrutura⁵¹, nas atividades econômicas da base social.

Para começar esse processo investigativo, Bakhtin (2006b) (e o Círculo) opta por uma mudança de foco fundamental: analisa a perspectiva da filosofia da linguagem como sendo uma filosofia do *signo*. Isso porque a constituição do signo exige uma

⁵⁰ Trata-se de todo o sistema socioideológico que uma sociedade constitui na sua história. Bakhtin (2006b), no livro “Marxismo e filosofia da linguagem”, vai dedicar um capítulo para discutir a relação entre Superestrutura e Infraestrutura, nos mostrando que o lugar onde encontraremos a materialização da superestrutura é a palavra, ou ainda, o signo ideológico. A superestrutura, como a ciência, a cultura, a religião, a educação e a mídia, por exemplo, forma seus tipos relativamente estáveis de signos ideológicos. Não devemos, entretanto, colocar a superestrutura como fundadora desses signos, pois os signos se constituem na relação dialógica entre infraestrutura e superestrutura. (GEGe, 2009, p.98.)

⁵¹A *infra-estrutura* é a realidade concreta de onde parte o processo de comunicação. Os signos ideológicos se formam a partir desta realidade social, por isso a importância de entender o contexto histórico em que os signos são formados e a situação imediata em que a interação verbal ocorre para formá-los. A infra-estrutura sempre está relacionada com a superestrutura. É nesta relação que os sujeitos vivenciam a sua história através da linguagem. Os sujeitos constroem sua identidade tanto na sua vivência concreta em uma realidade infra-estrutural, quanto em uma realidade semiótica superestrutural. Precisamos porém tomar cuidado ao analisar essa relação, pois por vezes caímos no erro de separá-las, como se ora estivéssemos numa realidade infra-estrutural e ora estivéssemos na outra. Estamos sempre nessa região limítrofe entre as duas realidades. A superestrutura transforma o objeto em signo. O objeto se transforma em signo quando se envolve em uma esfera ideológica, quando a ideologia constituída em um determinado grupo o faz funcionar no interior de um sistema de valores. No grupo e no horizonte social tal objeto é determinado pelo valor semiótico e se transforma em signo. Daí dizermos que o signo se desenvolveu da infra-estrutura para a superestrutura, ou seja, da realidade concreta para o sistema ideológico de um determinado horizonte social. (GEGe, 2009, p.61-62).

dupla materialidade e um ponto de vista. O signo é um objeto físico e também objeto social; incorpora as memórias das relações que nele foram concebidas (GEGe, 2010).

O pão mata a fome, mas o pão da vó mata mais que a fome. “Compreender um signo consiste em aproximar o signo apreendido de outros signos já conhecidos; em outros termos, a compreensão é uma resposta a um signo por meio de signos”. Só se compreende a combinação material que dá origem ao pão como signo se o colocarmos para dialogar com outra combinação: casa da vó. Nesse momento, quando pronunciamos a palavra “pão” e o atrelamos a “casa da vó”, a compreensão possibilita inclusive que sintamos o cheiro do pão caseiro das tardes de domingo na casa da vó. E então o pão nos traz lembranças e vivências variadas, diversas e complexas. (GEGe, 2010, p.46)

Reconhecer o ponto de vista, o lugar que o sujeito ocupa e de onde ele vê o mundo, relaciona-se com este mundo e interage com outro sujeito, é fundamental no entendimento e na constituição do *signo*. É ir além da materialidade e é “viver o presente preenchendo-o com memórias variadas, tanto do que já vivemos quanto do que tencionamos ainda viver. Nossos sabores e nossos sonhos se emparelham, e revelam sempre as novidades no agora” (GEGE, 2010, p.46). E isso se dá por meio dos contatos físicos, das interações sociais entre os sujeitos, que asseguram as compreensões que podemos produzir. Bakhtin (2006b) é categórico ao afirmar que tudo o que é ideológico é signo.

E ele vai mais além ao dizer que o signo não se constitui fora de uma realidade material, mas reflete e refrata outras realidades. Os signos somente emergem e podem existir dentro da interação social, adquirindo significação dentro de uma realidade material e concreta. Eles comportam em si índices de valores que espelham e constituem os sujeitos que os utilizam e a realidade social por onde circulam. Tais índices operam como arenas de lutas em que diferentes ideologias entabulam entre si relações dialógicas e disputas pelos sentidos. Dentro do universo da linguagem, o signo tem seu espaço particular por operar como uma ponte entre a língua sistêmica e a realidade sócio-histórica, articulados pela ideologia. Assim, podemos dizer que o signo se dá em uma encruzilhada tripartite e inseparável: uma parte de material, uma parte de materialidade sócio-histórica, e uma parte do meu ponto de vista. (GEGe, 2009, p.93)

Para melhor refletir sobre esses aspectos da linguagem, ponderamos sobre a relação entre a vida e a arte ou entre a ética e a estética, pois nas esferas de atividade humana é que se desenvolvem os gêneros discursivos. A abordagem sobre a *ética* concebida por Bakhtin (2010b) diz respeito ao ato singular do sujeito singular como constituinte da dinâmica da interação social, ou seja, é o agir no mundo desse sujeito, de assumir o seu lugar único no mundo, de comprometer-se em relação com o Outro.

A *estética*, por sua vez, refere-se aos

modos de acabamento do agir dos sujeitos. O objeto estético encarna uma valoração, uma reflexão elaborada, portadora de acabamento – e não essencialmente acabada – acerca da ação ética desempenhada pelo sujeito a partir da linguagem. A concepção estética resulta de um processo que busca representar o mundo sob um ponto de vista exotópico do sujeito, de um posicionamento de fronteira de onde o homem enxerga o mundo com adequado distanciamento, para transfigurá-lo na edificação da sua palavra estética, que carrega também os aspectos sociais e históricos, é propriamente o lugar da representação, do simulacro. (PAJEÚ, 2014, p.100).

Sendo assim, a estética é constitutiva da esfera humana e, por isso, das interações éticas. A relação entre a ética e a estética acontece especialmente por intermédio dos gêneros do discurso, pois, neles, os eventos do mundo material são valorados, significados e humanizados por meio da linguagem.

Início a nossa reflexão com a definição de Bakhtin sobre os gêneros do discurso.

Todos os diversos campos da atividade humana estão ligados pelo uso da linguagem. Compreende-se perfeitamente que o caráter e as formas desse uso sejam tão multiformes quanto os campos da atividade humana, o que, é claro, não contradiz a unidade nacional de uma língua. O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, [...] mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissoluvelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo de comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso*. (BAKHTIN, 2006a, p.261-262)

Os *gêneros* – até então aplicados pela teoria literária e pela retórica para designar os gêneros clássicos (lírico, épico e dramático) e os gêneros modernos (a novela, o conto, o drama etc) – ganham, com os estudos de Bakhtin, um novo e mais amplo enfoque, ao incorporarem também os textos empregados nas diferentes esferas da comunicação cotidiana. Segundo esse filósofo, todos os textos que produzimos, sejam eles orais ou escritos, contêm características relativamente estáveis, as quais vão representar diferentes gêneros do discurso. Tais gêneros são compostos por três atributos básicos, como acima citado: o *conteúdo temático*, a *construção composicional* (a estrutura) e o *estilo* (usos específicos da língua), os quais são determinados pelo campo de comunicação.

Nas diversas atividades de interação verbal, a escolha do gênero não é completamente espontânea, pois é preciso atentar para as implicações da própria

situação de comunicação, ou seja, quem são os interlocutores, sobre o que se fala, qual a finalidade. Tais elementos condicionam as escolhas do enunciador, que, tendo ou não consciência deles, é levado a adotar o gênero mais adequado à situação. Portanto, devido à complexidade das sociedades, consideramos que complexos também são os gêneros do discurso que mediam as interações verbais.

O querer-dizer do locutor se realiza acima de tudo na escolha de um gênero do discurso. Essa escolha é determinada em função da especificidade de uma dada esfera da comunicação verbal, das necessidades de uma temática (do sentido do objeto), do conjunto constituído dos parceiros, etc. Depois disso, o intuito discursivo do locutor, sem que este renuncie à sua individualidade e à sua subjetividade, adapta-se e ajusta-se ao gênero escolhido, compõe-se e desenvolve-se na forma do gênero determinado (BAKHTIN, 2006a, p.301)

Neste ensaio sobre *Os gêneros do discurso*, Bakhtin (2006a) aponta, ainda, que

a riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo (p.262).

Essa heterogeneidade dos gêneros do discurso abrange tanto os gêneros da comunicação cotidiana, como os que emergem de um sistema mais complexo, como os da ciência, da arte, da filosofia. Assim, Bakhtin (2006a) faz uma diferenciação dessas duas possibilidades, ao definir gêneros primários e secundários.

Souza (2002) destaca que, para o filósofo, o que “esclarece a natureza do enunciado e sobretudo ‘o difícil problema da correlação entre língua, ideologias e visão do mundo’ é, por um lado a inter-relação entre os gêneros primários e secundários e, por outro, o processo histórico de formação dos gêneros secundários” (p.103-104). Portanto, para um entendimento da diferença entre a heterogeneidade de gêneros do discurso da vida cotidiana e a representação desses gêneros num suporte artístico-literário, como o romance, é necessário compreender a distinção entre esses gêneros primários e gêneros secundários (SOUZA, 2002, p.105).

Não se deve, de modo algum, minimizar a extrema heterogeneidade dos gêneros discursivos e a dificuldade daí advinda de definir a natureza geral do enunciado. Aqui é de especial importância atentar para a diferença essencial entre os gêneros discursivos primários (simples) e secundários (complexos) – não se trata de uma diferença funcional. Os gêneros discursivos secundários (complexos – romances, dramas, pesquisas científicas de toda espécie, os grandes gêneros publicísticos, etc.) surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) – artístico, científico, sociopolítico, etc. No processo de sua formação eles incorporam e reelaboram diversos gêneros

primários (simples), que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata. (BAKHTIN, 2006a, p.263)

Com base nessa premissa, observamos que os *gêneros primários* são aqueles de natureza simples, simples porque se formam nas condições da comunicação discursiva imediata, e permeiam as relações da vida ética, do cotidiano, e abrangem as formas de diálogo oral: conversa nas rodas de amigos, no ambiente familiar, num debate e, mais atualmente, os bate-papos nas redes sociais, que são escritos com a dinâmica do diálogo oral, entre outros. Nessa esfera cotidiana, esses gêneros apresentam formas variadas, que obedecem a uma hierarquia social, visto que estão presentes tanto numa esfera familiar, íntima, como numa esfera social, com certo grau de formalidade. Já os *gêneros secundários* são de natureza mais complexa, requerem, para tanto, um maior acabamento. São mais elaborados e aparecem, geralmente, na forma escrita. Como afirmado acima, eles, no “processo de sua formação incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples), que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata” e se estabelecem como relacionais entre si, numa troca infinita de sentidos e renovando continuamente os gêneros. É importante observar, então, que a presença do gênero primário no gênero secundário implica uma representação, visto que o primeiro é um fenômeno da vida cotidiana, e o segundo, da vida de um convívio cultural mais complexo e organizado – romance, discurso científico, discurso religioso, etc. (SOUZA, 2002). Por isso, além dessa distinção entre os gêneros primários e secundários, devemos estar atentos para o fluxo dialógico que os permeia, pois, mesmo sendo os gêneros secundários de natureza complexa e elaborados nas esferas da ciência, da arte, da filosofia, da política, nada impede que uma forma do cotidiano os incorpore. Essa incorporação faz com que ambas as esferas se alterem, se complementem. Ao ser integrado à nova esfera, o gênero adquire as nuances desse novo contexto (MACHADO, 2008). Como afirma Bakhtin (2006a), a “própria relação mútua dos gêneros primários e secundários e o processo de formação histórica dos últimos lançam luz sobre a natureza do enunciado (e antes de tudo sobre o complexo problema da relação de reciprocidade entre linguagem e ideologia)”. (p.264)

Diante dessas particularidades que integram a concepção dos gêneros discursivos, enfatizo, a seguir, a constituição dialógica do gênero *depoimento* que, como já apresentado, comporta o objeto desta pesquisa.

Para Bakhtin (2006a), existe um fluxo comunicativo contínuo – sem um começo preciso ou um fim absoluto – no qual um enunciado se manifesta como resposta a enunciados precedentes e, ainda, provoca respostas que podem estabelecer novos enunciados. O dialogismo constitui, assim, a realidade fundamental da língua. Dessa forma, “quando considera a função comunicativa, Bakhtin analisa a dialogia entre ouvinte e falante como um processo de interação ‘ativa’” (MACHADO, 2008, p.156), isto é, “o ouvinte, ao perceber e compreender o significado (linguístico) do discurso, imediatamente assume em relação a ele uma postura ativa de resposta” (BAKHTIN, 2006a, p.271). Por isso, o enunciatador torna-se um contestador em potencial:

ele não é o primeiro falante que interrompeu pela primeira vez o eterno silêncio do universo; ele não apenas pressupõe a existência do sistema da língua que utiliza como conta com a presença de certos enunciados anteriores, seus e alheios, com os quais estabelece todo tipo de relação (se apóia neles para problematizá-los ou simplesmente os supõe conhecidos de seus ouvintes). Todo enunciado é um elo na cadeia, muito complexamente organizada, de outros enunciados. (BAKHTIN, 2006a, p.272)

Portanto, para analisar a constituição dialógica de um gênero, é preciso observar essa particularidade do *enunciado concreto*⁵²: ele é um elo na cadeia da comunicação verbal de uma dada esfera. É um processo dialógico, no qual o falante pode incorporar enunciados que precederam ao seu, refutando-os ou assimilando-os, de acordo com a dinâmica da interação. Assim sendo, nossa posição está sempre correlacionada a outras. É por isso que todo enunciado é repleto de reações, respostas que se revelam nas mais diversas formas.

Quando observamos, aparentemente, um depoimento, como os que analiso, em vídeo, podemos ser ludibriados com a percepção de um enunciado monológico, sem atentarmos para sua heterogeneidade. Mas este enunciado concreto, aparentemente monológico, é fruto de relações dialógicas, explícitas ou não. Ele responde a outros enunciados e, seguramente, provoca respostas. Nesse fluxo dialógico, mesmo que outros discursos não estejam explícitos no enunciado, este constitui-se em sua relação com eles, em um embate constante, que converte a linguagem em uma arena ideológica. Dessa forma, vemos que a complexidade e a diversidade do funcionamento da linguagem constituem um enunciado aparentemente monológico.

⁵² Um estudo detalhado sobre o *enunciado concreto* encontra-se em SOUZA, Geraldo Tadeu. *Introdução à Teoria do Enunciado Concreto do Círculo Bakhtin / Volochinov / Medvedv*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2002.

Os depoimentos do projeto *Puxando conversa*, exibidos em vídeos, acontecem numa esfera que recria a informalidade de uma roda de samba. É uma representação artística de um evento da vida cotidiana. Neles, a voz que relata uma experiência de vida o faz por meio de um aparato tecnológico e adapta a sua linguagem àquela esfera. Não é uma simples e descompromissada conversa entre amigos; há uma imagem a ser veiculada. Assim, cada sambista, mesmo estando rodeado de amigos, com liberdade de expressão, está sujeito a elementos coercivos que delimitam a sua fala tendo ou não consciência disso. Essas coerções não são meramente proibitivas, interditórias do dizer. Elas são também injuntivas, quando impõem maneiras e temas socialmente estabelecidos para se falar do samba hoje. Assim, seja na manifestação de um saudosismo, seja na expressão eufórica da modernização do samba, há sempre um certo dever dizer.

O *Puxando Conversa* é um projeto de memórias do samba carioca, que se desenvolve por meio da coleta de depoimentos que compõem o corpus analisado pelo professor Valter Filé, o qual discorre sobre o processo de realização e de como ele foi idealizado e concebido. O projeto foi realizado em três etapas: 1990, 1998/1999 e 2004. O primeiro programa foi *Cheio de cantigas*, com Romildo, em 1990, programa este que só ganhou o formato final em 1997. Dessa conversa com Romildo, o programa se desdobrou:

Pelas conversas com Romildo, cheguei a Catoni, Adelsonilton, Edson Show, Sérgio Fonseca, Evandro Lima, Luiz Grande. Luiz Grande meteu na conversa seus parceiros Barbeirinho do Jacarezinho e Marquinhos Diniz. Marquinhos Diniz me levou a Tio Hélio, Sarabanda e Nego Fugão Das conversas com Sérgio Fonseca, cheguei a Norival Reis, Dedé da Portela, Paulinho Resende. Conversando com Evandro Lima, conheci Claudinho Inspiração, Mario Carabina, Jairo Bráulio, e a rede foi crescendo para todos os lados... Assim se tecem os encontros, vão-se desenrolando as conversas, vão-se tecendo as redes... Uma trama cuja tessitura é coletiva, sempre.

Em 1998, acontece a primeira roda de samba para o lançamento do segundo vídeo *Um preto velho chamado Catoni*, com a participação de muitos dos que foram homenageados pelo programa e outros bambas (como mostra a foto do primeiro bloco).

Os vídeos produzidos são exibidos em encontros públicos onde o gravado mescla-se com o 'ao vivo'. Não é um projeto de preservação da memória, mas de rearticulação da tradição (Alvito, op. cit.). Nos lançamentos, muitas as imagens/sons flagram encontros emocionantes: compositores mais jovens com outros que já se transformaram em verdadeiras entidades. Como no encontro de Teresa Cristina com Argemiro, da velha-guarda da Portela. A abertura do programa Gerações do samba, e da segunda parte desta tese, disponibiliza vários elementos que estão envolvidos neste encontro, entre

eles, os recados geracionais da gente negra, muitos deles, recados não-verbais, memórias da percussão nos corpos; encontros de gente simples com algumas resistências do Museu do Catete; de gente da Baixada Fluminense, do subúrbio, da zona sul, donas-de-casa, executivos, professores, estudantes...

Esse projeto, segundo o autor, sem financiamentos, sempre contou com parceiros, que o mantiveram dando apoio material e espiritual.

O envolvimento das pessoas – músicos, compositores, equipe, parceiros e outros “chegados” – com o projeto é a parte que dá o caldo dessa mistura. É o que embebe e dá “sustança” aos fios da trama. Músicos como Evandro Lima, Paulão 7 cordas, Toninho Galante, Roberto Lara, Lenildo Gomes, Marcelo Menezes, Chico Abreu, Zé Luiz da Cuíca, Osvaldo Cavalo e vários outros colocaram-se à disposição do projeto sem qualquer ‘ameaça’ de pagamento ou promessa de virar sucesso. Qual seria o motivo? Paulão 7 cordas, músico consagrado, à frente da direção musical da maioria dos CDs de sambas mais “tradicionais”, das apresentações e das gravações de Zeca Pagodinho, diz o seguinte: *Tudo o que eu sei de samba aprendi com eles* [referindo-se aos compositores que estavam presentes no ‘Puxando Conversa’ no dia da entrevista – Norival Reis, Catoni, Walter Alfaiate, Ari do Cavaco, Otacílio da Mangueira, Waldir 59, Jair do Cavaquinho, Xangô, entre outros]. *Então, hoje em dia, se eu estou forte, jovem, com saúde, não faço mais do que minha obrigação retribuir o que eles fizeram, não só por mim, mas por toda a música popular brasileira.* Este sentimento era compartilhado por todos. Uma espécie de retribuição a quem já tinha feito tanto e, muitas vezes, recebido tão pouco, principalmente em reconhecimento.

[...]

Evandro Lima foi o músico que atravessou todas as fases do projeto. Estava na primeira gravação com Romildo, em 1990. Gravação feita sob as árvores do quintal da casa de sua futura esposa. Anos mais tarde, 1998, saíamos às pressas de uma gravação – de Edson Show e Claudinho Inspiração – porque sua mulher já estava “de cara pro gol”, pronta para a vinda da Natália, sua filha. Em 2004, última apresentação pública do ‘Puxando Conversa’, lá estava Evandro, esbanjando seu talento e o seu bom humor, gargalhando com as coisas de Tio Hélio. Dá pra ver como se diverte com os causos dos compositores, que ele mesmo conhece aos montes – tanto os causos, como as composições. Foi personagem de um dos programas, juntamente com Pinga e seu parceiro Sérgio Fonseca.

Com relação à equipe, também composta de voluntários – pelo menos nas versões de 1999 e 2004 -, são sempre pessoas que se engajam pelo prazer de estar perto das histórias dos compositores, de uma espécie de obrigação moral, não com o projeto, mas, com os compositores. Uma espécie de reparação pública pelo descaso com que os poderes constituídos lidam com os compositores.

Essas parcerias que o projeto construiu, como demonstra o autor, vão além das relações profissionais. Tornou-se um vínculo de amizade, respeito e reconhecimento do valor de homenagear músicos que deram vida ao samba, que o reinventaram nos seus estilos e na qualidade musical.

Outra sabedoria do ‘Puxando Conversa’ está na qualidade das relações. Está no ambiente – não apenas falando dos recursos materiais, mas do acolhimento, do cuidado – que vamos disponibilizar para que as pessoas convidadas sintam-se bem. Não se trata de criar uma bajulação submissa. Trata-se de reconhecer a importância daquele que é convidado a nos confiar

sua palavra, sua história, sua memória. Trata-se de reconhecer o respeito e o cuidado que devem estar nas relações humanas. Não se trata de um conhecimento, uma prescrição. Trata-se de uma sabedoria. Uma sabedoria, um tato, um refinamento. Trata-se de uma sensibilidade que pode ser comparada à feitura de uma comida saborosa. Depende de uma certa manipulação dos ingredientes, da sua ordem de entrada, da ‘altura’ do fogo, da disposição espiritual de fazer a comida pelo prazer e entendimento de sua função de alimentar corpo e alma. Entendimento daquilo que a comida proporciona como ato de celebração, justificando a vida. Assim, uns fazem do fast-food sua referência constante de comida, para matar a fome. Outros intuem sobre a grandeza dos encontros em torno daquilo que nos mantém vivos.

Depois de cada gravação, de cada encontro, cria-se um tipo de vínculo com os sambistas. Nunca mais os que participaram poderão ouvir o nome dessas pessoas da mesma forma. Não foi uma gravação destas que se faz às pressas e depois, muito obrigado, tchau! É uma “re-articulação” de nossas histórias. Luizão 22 nos dá um exemplo do que digo. Nas gravações com Norival Reis, a compenetração dele era intensa. Não era um fato excepcional, pois ele é sempre assim. Mas, no caminho de volta de uma das gravações, ele me dizia: caramba, como eu ia imaginar que os sambas enredo da Portela, que eu cantava quando era menino, iam retornar nesta etapa da minha vida, da boca daquele que é o seu criador. Aquela ocasião fez a ligação entre tempos num outro tempo. Poderes da narrativa.

O ‘Puxando Conversa’ envolve saberes e sabores que são aprendidos, assim, na convivência. Não se ensina, se *aprendensina*. Sabedoria que faz parte da vivência do samba. Por isso, esta vivência está relacionada à comida, à bebida, ao sexo, à celebração da vida.” (FILÉ, 2006, p.44-49)

Diante desse relato, reconhecemos nos enunciados exibidos em tais depoimentos não apenas uma resposta a outros enunciados que os precederam, mas também ao contexto extraverbal que emoldurou aquele evento. O resultado daquele cuidado todo, do envolvimento dos que participaram do projeto, reflete em depoimentos que, embora estejam enredados num cenário tecnológico, reconhecem ali não apenas o lugar da representação, mas também o lugar da vivência e da partilha.

São esses aparatos que permitem uma atualização e diversificação do gênero, visto que a

possibilidade de os gêneros irem se atualizando, se modificando, está relacionada ao trabalho desenvolvido pelo sujeito ocupado com um projeto de dizer, junção de seu passado e de seu futuro, frente a uma alteridade viva e atuante, seu interlocutor. O trabalho responsivo do sujeito instabiliza o gênero a cada vez que determinado enunciado é empregado em determinada atividade humana. Esse movimento não nega a historicidade do sentido, nem o tipo e a forma já relativamente estabilizada⁵³, mas a movimentação para novas

⁵³ “A relativa estabilidade de um gênero estaria relacionada a sua historicidade (memória do passado). Os enunciados e seus tipos, isto é, os gêneros discursivos, são o retrato dos usos já feitos anteriormente, em várias atividades humanas, e são a memória e o acúmulo da história de suas utilizações; assim os enunciados vão se constituindo em tipos e formas mais consistentes para uso em esferas específicas, com estilos específicos, se compondo com formas específicas. Daí a discussão da relativa estabilidade para esses tipos e formas de enunciados: a repetição de uso daqueles enunciados naquela situação precisa,

possibilidades, instaurando novas formas e novos tipos que são usualmente empregados em outras atividades humanas; esse movimento relaciona gêneros, joga um dentro do outro, obriga enunciados a frequentar novas atividades e significá-las, e ao mesmo tempo, renova o gênero dentro do qual se enuncia. Esse trabalho dialógico, responsivo, centrado na alteridade, está sempre preñado de perspectivas, e busca por completudes de sentidos, de identidades, de relações sociais, sempre inconclusas. (GEGe, 2010, p.49)

É, enfim, uma atividade responsiva que institui a renovação do gênero, alterando-o com novas significações, novas possibilidades temáticas, reformulando sua estrutura formal, viabilizando um embate entre o estilo do gênero e o estilo individual. Como, ainda, ressalta Pajeú (2014)

Bakhtin nos mostra que para compreender qualquer gênero do discurso é necessário aprofundar o olhar para essas categorias que o sustentam, somente a partir das mudanças ocasionadas em seu interior, pode-se chegar ao entendimento desses tipos relativamente estáveis que juntam distintos textos em materialidades que se cumprem pelo discurso nas atividades dialógicas e responsivas da vida. A compreensão dos gêneros promulgada por esse filósofo tem o dialogismo da ação comunicativa e a linguagem, enquanto manifestação intensa das relações culturais e sociais, como centro em que ecoam vozes de grupos, de sujeitos que enunciam, travam arengas, expressam valores e adotam atitudes no mundo. É relevante ponderar que os gêneros do discurso estão sempre em um movimento ininterrupto de intercâmbio, eles se oferecem aos sujeitos como recursos para agir e interagir nos orbes da vida. (p.107-108)

Cabe, ainda, retomar a concepção dos estudos de Bakhtin (e do Círculo) sobre o enunciado concreto, que o entendem como aquele que tem um autor e um interlocutor, ou seja, que é uma unidade da comunicação verbal e é de natureza social. O enunciado é, assim, um ato que se constitui organicamente de uma parte verbal – a língua – e uma parte extraverbal – a situação. É isso que distingue esse enunciado e o enunciado monológico isolado – a frase, a sentença, a oração. (SOUZA, 2002)

As valorações que atribuímos às enunciações da vida real – se é verdade, mentira etc – olham para além dos aspectos verbais, linguísticos da enunciação:

Junto com a palavra abordam também a situação extraverbal da enunciação. Estes juízos e valorações se referem a uma certa totalidade na qual a palavra diretamente entra em contato com o acontecimento da vida e se funde com ele em uma unidade indissolúvel. A palavra tomada isoladamente, como fenômeno puramente lingüístico, não pode ser verdadeira, nem falsa, nem atrevida, nem tímida. (BAKHTIN, 2011, p.155)

Nisso, observamos a importância de estarmos cientes dos aspectos extraverbais que envolvem tanto as conversas do cotidiano como os gêneros secundários. Bakhtin

naquela atividade humana precisa, naquele jogo interativo preciso, vai estabilizando determinados tipos de enunciados que são os que chamamos *gêneros do discurso*.” (GEGe, 2010, p.48-49)

(2011) aponta, ainda, que o *contexto extraverbal* da enunciação se compõe de três aspectos: 1) um horizonte espacial compartilhado; 2) o conhecimento e a compreensão comum da situação; 3) a valoração compartilhada. Desta forma,

Cada enunciação da vida cotidiana é um entimema⁵⁴ socialmente objetivo. É uma espécie de palavra chave que somente conhecem os que pertencem a um mesmo horizonte social. A peculiaridade das enunciações da vida cotidiana consiste em que elas, mediante milhares de fios, se entrelaçam com o contexto extraverbal da vida e, ao serem separadas deste, perdem quase por completo seu sentido: quem desconhece o seu contexto vital mais próximo não as entenderá. (2011, p.156)

A preocupação na organização e desenvolvimento do projeto de coleta dos depoimentos era a de recriar um ambiente propício para a coleta e para fomentar os encontros pessoais ou a distância que fornecem o mote para a conversa “correr solta” e isso é fundamental para diminuir certa artificialidade da não contingência, do não acaso desses encontros. Havia laços que intermediaram tais depoimentos e que vão além do aparato de filmagem; havia pessoas envolvidas com o contexto, participantes ativas daquelas narrativas, interlocutores atentos que conseguiram desconstruir, de certo modo, o cenário de representação.

O fato de haver ali um ambiente e uma situação vivenciada, bem como a valoração partilhada do samba, exerceu uma influência essencial naquele gênero discursivo, o depoimento, fazendo com que ele ganhasse contornos de um evento ético.

As palavras de Filé (2006) também nos apresentam o aspecto dialógico daquele evento. Os depoimentos não foram programados com uma lista prévia, mas o encontro com um sambista levava a outro e “assim se tecem os encontros, vão-se desenrolando as conversas, vão-se tecendo as redes... Uma trama cuja tessitura é coletiva, sempre”.

Em dois momentos, Filé (2006) faz referência a um sentimento de gratidão, de reconhecimento, que só quem é do universo do samba pode nutrir. Segundo mostra, esse sentimento “era compartilhado por todos. Uma espécie de retribuição a quem já tinha feito tanto e, muitas vezes, recebido tão pouco, principalmente em reconhecimento”. E em outra passagem, destaca “pessoas que se engajam pelo prazer de estar perto das histórias dos compositores, de uma espécie de obrigação moral, não com o projeto, mas,

⁵⁴ “Segundo Aristóteles, silogismo fundado em premissas prováveis ou em signos; é o silogismo da retórica. O entimeme fundado em premissas prováveis nunca conclui necessariamente, pois as premissas prováveis valem na maioria das vezes, mas nem sempre. O entimema fundado em signos às vezes conclui necessariamente.” Definição disponível em http://www.filosofia.com.br/vi_dic.php?pg=3&palvr=E

com os compositores. Uma espécie reparação pública pelo descaso com que os poderes constituídos lidam com os compositores”. Assim a situação de comunicação de cada depoimento é envolvida por um sentimento de admiração, de respeito, que ultrapassa o status do profissionalismo.

O autor descreve, ainda, as relações de cumplicidade que foram se desenvolvendo pela equipe que “se diverte com os casos dos compositores”. Destaca, ainda, a qualidade das relações ali criadas. Há, acima de tudo, uma valoração que é compartilhada em relação às pessoas que foram escolhidas para narrar as suas vivências no samba.

Dessa forma, podemos perceber que a constituição dialógica do gênero depoimento ganha, aqui, elementos que permitem ampliar ainda mais a concepção desse gênero. Há uma voz que narra sua experiência de vida, que tem uma visão singular de um fato conhecido, que se esforça para modular o seu enunciado àquela esfera de comunicação, bem como àquele gênero específico. Seu depoimento se constitui certamente por outros enunciados que o precederam, é uma atitude responsiva a eles, e, conseqüentemente, provocará respostas, nesse fluxo dialógico ininterrupto, mas toda essa situação extraverbal relatada por Filé (2006) amplia ainda mais as marcas dialógicas instituídas pelo próprio gênero. Há interlocutores imediatos que apreciam aquele depoimento, que se integram àquele espaço de partilha, que estão envolvidos com o samba e que o conhecem e o valorizam verdadeiramente. É, por assim dizer, a primazia da alteridade, onde as pessoas envolvidas alteram e são alteradas nas suas relações.

Assim, ainda que resguarde vários aspectos próprios do gênero depoimento, tais como a narrativa em tom memorialístico, de testemunho, em 1ª pessoa, etc, para a finalidade de registro em mídia, com relativa antecipação da situação de fala, é sensível o extravasamento das fronteiras impostas pelo gênero, o que contribui para sua reconfiguração. Há a marca linguística do ‘nós’, porque os encontros produziram o diálogo, o que inevitavelmente impactou sobre possíveis automatismos ou artificialidades que pudessem decorrer do gênero. Esses encontros abriram as portas para a vida e como afirmou Filé: *Nunca mais os que participaram poderão ouvir o nome dessas pessoas da mesma forma.*

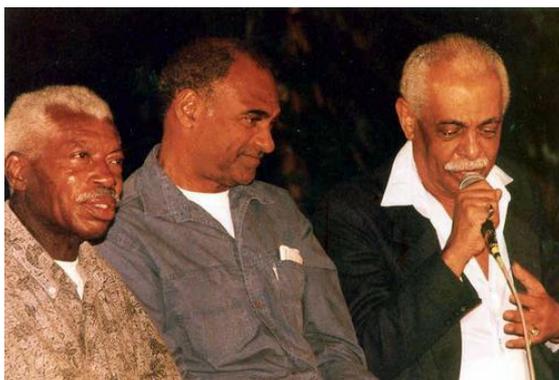
O projeto *Puxando conversa*, em algumas imagens⁵⁵

1990



Programa *Cheio de Cantigas*, que homenageia Romildo (Vídeo, 1990)

1998



Os compositores Catoni, Delcio Carvalho e Walter Alfaiate honrando a roda do *Puxando Conversa*. Maio 1998 (Noale Toja)



Um preto velho chamado Catoni, 1998 (Vídeo)

⁵⁵ Referências de autoria das fotos na legenda e disponíveis em http://www.samba-choro.com.br/fotos/porexposicao/verfotos?chave_id=9 (as da fotógrafa: Noale Toja) e as demais no endereço do vídeo correspondente.



Programa *Crônicas Cotidianas*, que homenageia Adelsonilton, Claudinho Insiração, Edson Show. Na foto: Claudinho, Edson show e Evandro Lima, 1998. (Vídeo)



Programa: *Histórias: fios desencapados*, que homenageia o Trio Calafrio. Outubro de 1998. (Vídeo)



Os bambas Dedé da Portela e Norival Reis puxando uma conversa durante a gravação do vídeo “Muitos enredos, várias alegorias”. Junho 1998. (Noale Toja)



Ary do Cavaco e Otacilio da Mangueira na gravação do Puxando Conversa “Trinta anos de parceria”. A gravação do vídeo foi realizada em fevereiro/março de 1999 e a apresentação aconteceu em abril de 1999. (Noale Toja)



Os irmãos Sarabanda e Nego Fogão na gravação do vídeo “Alicerce do samba”. A gravação foi realizada em julho de 1999 e a apresentação em agosto do mesmo ano. (Noale Toja)



Membros da Velha Guarda da Portela no *Cafeto da tia Surica* em Madureira: da esquerda para a direita, Áurea Maria, Tia Surica e Jair do Cavaquinho. (Noale Toja)



Gravação do Puxando conversa *Harmonia do samba*, com o grande Xangô da Mangueira. Junho de 1999. (Noale Toja)



Momentos: Waldir 59 e Beth Carvalho no lançamento do vídeo no salão do Museu Edson Carneiro. (Noale Toja)



Xangô e Tatinho da Mangueira, na roda de samba.⁵⁶

⁵⁶ Disponível em :

http://flickrhivemind.net/flickr_hvmnd.cgi?search_type=Tags&photo_number=50&photo_type=250&noform=t&quicksearch=1&sort=Interestingness&textinput=puxando



Gravação do programa *Mapa da mina*, que homenageia Serginho Meriti, 2004. (Vídeo)



Programa que homenageia Wilson das Neves, 2004. (Vídeo)



Programa *Coisa da antiga*, que homenageia Wilson Moreira, 1999. (Vídeo)



Teresa Cristina e Argemiro, *Gerações do samba*, 1999. (Vídeo)



Programa *Um senhor de respeito*, Monarco, 2004 (Vídeo)

2. *Memórias do samba carioca: uma reflexão sobre relatos de vida e de samba*

Esta reflexão parte de relatos cantados e contados, em depoimentos de sambistas ao Projeto *Puxando Conversa*, que, de 1990 a 2004, registrou em vídeo e exibiu, em locais públicos, aspectos da vida e da obra de 49 compositores de samba do Rio de Janeiro. Esses relatos nos dão a oportunidade de reconstruir, por suas memórias, a trajetória do samba como uma forma de expressão singular da cultura popular e da construção da identidade de um povo, de uma nação. Sendo assim, podemos refletir esses depoimentos não como um pensar individual, mas como *memórias coletivas*, pois tais memórias reconstróem não apenas uma trajetória de vida de um sujeito, mas a de toda uma comunidade, local, mas também, e ambigualmente, nacional.

Memória coletiva é um sintagma abordado nos estudos do sociólogo francês Maurice Halbwachs. Este autor enfoca a memória coletiva como fruto da interação social. Para ele, a memória individual se constrói a partir de uma memória coletiva, pelas lembranças compartilhadas num mesmo grupo social. Mas, sendo inegavelmente reiterada, revivida num âmbito individual, é, na verdade, um ponto de vista sobre a memória coletiva, pois se dá a partir do lugar ocupado pelo sujeito no interior do grupo e das relações de interação deste sujeito (HALBWACHS, 2006).

O presente estudo apoia-se nessa concepção de que as memórias, as lembranças dos sujeitos, suas relações e suas verdades compartilhadas, são construídas a partir das relações partilhadas dentro de um grupo social. Tais memórias, portanto, apresentam-se como um ponto de encontro de diferentes vozes e vivências sociais e como uma forma particular de articulação das mesmas. A memória é coletiva, mas atualizada de formas individuais, que se constituem nessa memória coletiva e que a constituem como tal, preservando-a e modificando-a, o que nos remete, ainda, ao que Bakhtin (2006b) enfoca sobre a enunciação, a qual, segundo o autor, não pode ser considerada “como individual no sentido estrito do termo”; mas sim “*de natureza social*” (p.113), visto que o “centro organizador de toda enunciação, de toda expressão, não é interior, mas exterior: está situado no meio social que envolve o indivíduo” (p.125).

Em outro estudo, porém, o autor, mesmo considerando a natureza social da enunciação, reconhece os elementos que determinam o texto como enunciado: a sua ideia (intenção) e a realização dessa intenção (BAKHTIN, 2006a, p.308) e aponta que,

por isso, “cada texto (como enunciado) é algo individual, único e singular, e nisso reside todo o seu sentido (sua intenção em prol da qual ele foi criado)” (BAKHTIN, 2006a p.310). Assim,

qualquer oração, inclusive a mais complexa, no fluxo ilimitado da fala pode repetir-se um número ilimitado de vezes em forma absolutamente idêntica, mas como enunciado (ou parte do enunciado) nenhuma oração, mesmo a de uma só palavra, jamais pode repetir-se: é sempre um novo enunciado (ainda que seja uma citação). (BAKHTIN, 2006a, p.313)

Em vista disso, entendemos que, embora sejam memórias coletivas, não se trata de enunciados que nos levam a um único ponto de reflexão, mas de enunciados que nos revelam embates sobre essa tensa relação entre a *linguagem* e a *subjetividade/interação social* e um outro olhar sobre o samba. Consideremos: os enunciados são ideológicos; não há neutralidade – respondem a outros, provocam respostas; são o *projeto de dizer* de cada sujeito, inscrito e marcado por seu pertencimento a uma comunidade, a um tempo, a uma cultura.

Para os depoentes do Projeto *Puxando Conversa*, falar do samba, interpretá-lo em suas músicas, não se trata simplesmente da reconstituição de memórias, mas de atos responsáveis que estão em embate para colocar aquele como o seu lugar da identidade. É memória não apenas de passado, mas também memória de futuro, pois não é uma memória que se estabilizou no depoimento e entrou no lugar da oficialidade. É uma memória que mostra os atos responsáveis desses sujeitos para construir essa cultura popular no embate tanto com as formas de expressão de uma cultura oficializada quanto com as formas de expressão de uma cultura mediatizada, reduzida a seus fins comerciais. Por isso, a relação que vemos se manifestar nesses depoimentos entre os depoentes e aquilo que falam não se reduz à mera reconstituição de uma memória do já passado; de uma memória a ser rememorada, comemorada, mas também, e talvez sobretudo, de uma memória que constitui esse porvir do samba.

Ela também se caracteriza como uma memória da alteridade. Em seus depoimentos, eles estão retomando vários dizeres sobre o samba de modo a validá-los ou com eles polemizarem, de modo a constituir e evidenciar esse embate que se dá na construção discursiva do samba. Há um *projeto de dizer* manifesto nos depoimentos individuais, e que se inscrevem numa dada relação com a memória, com os discursos sobre o samba, e que nesse material que constitui o *corpus* desta pesquisa varia, em conformidade com diferentes propósitos de cada esfera de sua enunciação: a do

depoente, a do editor do vídeo e a daqueles que interpretaram, como neste trabalho, o que foi enunciado sobre o samba.

O historiador Peter Burke (2000) indica algumas considerações a serem feitas quando estudamos a história, da mudança de perspectiva na relação entre memória e história escrita, visto que, supor que a memória reflita o que aconteceu na verdade ou que a história represente a memória são pensamentos demasiadamente simples.

Nem as memórias nem as histórias parecem mais ser objetivas. Nos dois casos, os historiadores aprendem a levar em conta a seleção consciente ou inconsciente, a interpretação e a distorção. Nos dois casos, passam a ver o processo de seleção, interpretação e distorção como condicionado, ou pelo menos influenciado, por grupos sociais. Não é obra de indivíduos isolados (BURKE, 2000, p.70).

O historiador nos apresenta assim a polêmica na Historiografia entre os modos de fazer história e o reconhecimento (ou não) dos relatos individuais, ou seja, da memória, discussão que muito ocupou e preocupou os historiadores. O reconhecimento das memórias individuais como fonte legítima, tal como de outras fontes tradicionais empregadas por historiadores, para a escrita da História, permitiu a ampliação e complexificação do gesto e dos procedimentos historiográficos.

Outra questão levantada pelo autor é a polêmica em relação à “importância da história vista de baixo”, ou seja, a de ouvir as vozes consideradas não-oficiais, que, muitas vezes, são menosprezadas. Bakhtin (2010a), ao estudar a cultura popular na Idade Média, propõe justamente esse caminho metodológico para se compreender esse lugar dos sentidos. Ele vai olhar o jogo que se dá na relação entre o palácio e a praça, na ideologia oficial e na ideologia do cotidiano. Para tanto ele escolhe como porta de entrada a ideologia do cotidiano para mostrar que, apesar de haver a oficial, a cultura popular é o lugar de embate que revela o jogo e a força de cada uma em paridade.

Segundo Burke (2000), “memórias oficiais e não-oficiais podem diferir de forma aguda, e as memórias não-oficiais, que têm sido relativamente pouco estudadas, são às vezes forças históricas por seus próprios méritos” (p.85). Essa questão que envolve o oficial e o não-oficial, em relação ao samba, permeia alguns caminhos, que dependem da relação com outros fatores. Quando considero as vozes desses compositores como “não-oficiais”, compreendo-as dentro da esfera de estudos sobre o samba, de um campo de saber acadêmico. Dentro das comunidades do samba, as vozes desses sambistas, obviamente, ganham contornos de oficialidade, tendo em vista a

importância e a liderança de cada um deles nesses espaços. Reconhecido como patrimônio cultural por órgãos oficiais, o samba também nos representa como produção cultural e identitário de uma nação e como patrimônio da humanidade. Por isso, é preciso entender essa questão de voz oficial ou não à luz de certa relativização, visto que o próprio samba faz parte, hoje, de uma memória oficial, institucionalizada do Brasil. Isso possibilita avaliar até que ponto ou de que forma as vozes desses sambistas constituem essa memória oficial do samba no Brasil ou se há uma tentativa de apagamento dessas vozes por certas apropriações feitas pelo mercado e pela cultura de massa.

Tais memórias, ou seja, esses atos responsáveis que são constituídos e que mostram uma tomada de posição muito firme na vida de cada um deles, reconstroem não apenas uma trajetória de vida de um determinado sujeito, mas a de uma comunidade, a do próprio samba, que é o modo como experienciam os eventos únicos da vida e os transportam para a esfera estética em gêneros bem delineados. Ao falarem do samba, falam da vida; questionam e provocam questionamentos sobre, por exemplo, os aspectos de comercialização e de profissionalização de tal cultura.

O desafio em analisar esses depoimentos consiste em selecioná-los e saber entender que cada enunciado é singular no seu processo dialógico, mas não isolado. Cada sambista que nos fala da vida, mostra a sua arte, e esse é o seu modo de valorar o samba. Cada sujeito tem, por meio de suas memórias, um *projeto de dizer*, uma intenção, paradoxalmente ligada a uma memória social. Cada enunciado é uma resposta a outros que o precederam e suscitam muitas outras perguntas.

A análise desses depoimentos, para entender as transformações e, com isso, a permanência e evolução do samba desde a sua difusão no rádio, passa por tensas relações dialógicas como aquela entre a tradição e a indústria cultural, entre os diferentes batuques que o samba acolheu; entre a velha e a jovem guarda do samba; e, ainda, a tensão que tem marcado a relação entre crenças religiosas diferentes na comunidade do samba. Dessa forma, analisar esses diálogos é reconhecer o samba como um lugar de embates; é olhar o igual e o diferente se dando no mesmo espaço, juntos, o que, para Bakhtin (2010a) é o ponto central da Cultura Popular.

São memórias nas quais não se dissociam vida, arte/evento e subjetividade, considerando, ainda, que os enunciados produzidos nessas memórias apresentam-se em

sua relação com outros que os precederam e, conseqüentemente, com outros que eles certamente suscitam. Dessa forma, cada sujeito tem um seu *projeto de dizer*, ou seja, ele assume também o seu ponto de vista em relação aos discursos que circulam sobre o samba e com isso as memórias ganham a sua versão, de acordo com o que este sujeito quer enfatizar.

Esse recordar o passado (aqui mostrado nos relatos) implica uma seleção. Assim como a história geral, a nossa história particular é constituída de lembranças e de esquecimentos. Cada enunciado traz um jogo de associações com outros discursos: o que o enunciador quer trazer do passado e o que ele quer suscitar no futuro⁵⁷; os enunciados que o precederam e os que ele provocará. Esse jogo de associações é que produz sempre novos sentidos às memórias.

A memória, ou perda dela, é sempre conservação e filtragem, é uma atualização do passado. A conservação se dá por conta dos significados, e a filtragem é uma rede de relações que conserva aquilo que de alguma forma precisamos. A “memória do passado” tem a cara que o presente lhe atribui. Ela é constantemente revisitada pelos interesses atuais, pelos sentidos presentes. E reformatada. O passado tem seu sentido presentificado. (MIOTELLO, 2006, p.280)

Pensando numa relação entre memórias coletivas e individuais, entendemos o coletivo não como elemento de coerção, mas como “o lugar das afinidades e tensões e também das trajetórias comuns” (MIOTELLO, 2006, p.280). Esse diálogo é o que faz vivificar e gerar novos sentidos. Cada relato não é só uma memória de vida de um determinado sujeito, mas um *projeto de dizer* desse enunciador, como já salientado, que, ao revelar aqueles aspectos (e não outros) de sua vida, quer revelar também toda uma trajetória dos sambistas e, assim, do próprio samba, como cultura popular. É dessa forma que “o passado tem seu sentido presentificado”.

Cada depoimento nos revela faces de uma trajetória de vida do sujeito que fala de si na relação com a sua arte; cada enunciado nos revela, ainda, os muitos embates que fizeram o samba renascer sempre, como afirma, num momento, Serginho Meriti (2004): *o samba agoniza mas não morre*, relembrando a canção de Nelson Sargento. Essa canção, aliás, muito indaga a marginalização e as influências recebidas pelo samba, o que quero retornar mais adiante. Há, portanto, no samba, um processo de reconstrução, de renovação, regulado pelo princípio da *alternância*, fruto de uma

⁵⁷ Considerando, ainda, que, para a AD, não é só querer, mas dever/poder, pois não há escolha subjetiva, já que é sempre social.

percepção carnavalesca do mundo, que é “oposta a toda idéia de acabamento e perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade” (BAKHTIN, 2010, p.9), que caracteriza, segundo esse autor, o espírito popular.

Em *Feitio de oração* (1932)⁵⁸, Noel Rosa já nos dá pistas de que o samba se desenvolveu num diálogo entre o “morro” e a “cidade”, o que o configura como cultura popular. Isso porque o samba nasce nesse embate entre diferentes ideologias, tradições culturais, e, principalmente, entre vozes sociais, se dando no mesmo espaço. O samba propiciou um encontro, mas não apagou as diferenças, como revela Velloso (2000):

Para ser aceito na sociedade, o negro passou a adotar alguns valores da cultura dominante. E o branco – ou pelo menos aqueles que assim se consideravam – também acabou adotando certos valores da cultura negra. É verdade que esse processo foi lento, mas cada vez mais seguro. (p.88)

O próprio Noel, um estudante de medicina e frequentador dos morros cariocas nos anos de 1920 e 1930, foi um grande mediador desse diálogo: *O samba na realidade não vem do morro/ Nem lá da cidade/ E quem suportar uma paixão/ Sentirá que o samba então/Nasce do coração* – afirma Noel no samba de 1932, acima citado.

Desde essa época, ao descer o morro⁵⁹, o samba ocupa um espaço mediador entre diferentes classes sociais. Obviamente que não posso reduzir esse grande embate a uma questão meramente social. Na verdade, trata-se de uma tensão que vai além, ela é racial. Pra entender isso, é preciso retomar um contexto pós-abolição, período marcado pela marginalização, visto que os negros libertados não tiveram uma estrutura capaz de incluí-los nem no mercado de trabalho nem na sociedade. É nos morros e subúrbios que, aos poucos, eles reconstruíram-se enquanto comunidade. Falar do samba como mediador entre diferentes classes sociais é colocá-lo como o espaço que permitiu uma aproximação entre essas classes e, precisamente, entre os negros e os brancos, mas que não representou uma conscientização ou abolição do problema racial no país.

Assim, o samba torna-se uma das formas de expressão responsável pelos diálogos e pelas influências culturais recíprocas das quais a cidade do Rio de Janeiro foi palco desde os últimos anos do Império.

Tudo indica, portanto, que, do começo até meados do século XX, houve na cidade do Rio de Janeiro uma grande aproximação, uma identificação, uma espécie de intimidade social e razoável sinergia cultural entre as diferentes classes econômicas. Isso significa que o samba, durante as primeiras décadas do século passado, agradava, era ouvido, cantado e fazia parte do gosto e do

⁵⁸ Noel Rosa. *Feitio de oração*. Odeon, 1932.

⁵⁹ Nessa época, o samba fez o caminho inverso do futebol, esporte até então de elite, que “subiu o morro”.

estilo de vida tanto de parte considerável da elite e das classes médias como do mais miserável proletariado (AZEVEDO, 2004, p.133).

Um fator marcante, no início do século XX, que contribuiu para esse diálogo, foi, segundo Tinhorão (1998), o aparecimento das gravações, pois estas permitiram a ampliação da produção de música popular, tanto no aspecto artístico como no industrial⁶⁰.

Essa questão do diálogo entre diferentes esferas sociais, regulado pelo princípio de *alternância*, da permeabilidade, e promovido por espaços como as casas das tias baianas, na origem, é enfatizado em muitas canções, como a de Noel que destaquei: *O samba na realidade não vem do morro/ Nem lá da cidade*, bem como em alguns depoimentos do *Puxando conversa*, como o do Tio Hélio: [...] *mas não é uma verdade? O pessoal do morro, quando desceu, a cidade ficou sendo outra!* (1999) Ou de Djalminha, outro compositor: *O samba é um malandro triste do morro que quebrou o protocolo da sociedade* (1999).

Tais palavras dão pistas, indícios colhidos nesses depoimentos, dos processos de interação, de socialização, de comunicação entre vários e diferentes elementos sociais, culturais, raciais (o do morro e o da cidade/ o do negro e o do branco/ o do pobre e o da elite) e que revelam mundos que pouco se conheciam e que se resignificaram, se alteraram, por meio do samba. Isso revela que o samba, nesse sentido, é popular por natureza, já que sua constituição abarca sempre duas (ou mais) vozes que estão no embate. Ele não é popular porque é feito pelo povo para o povo ou porque adentrou a esfera cultural, mas por conta dessas relações dialógicas que o constituem e que assinalam que o vínculo “do palácio e da praça” ocorre no mesmo tempo/espaço e em equivalência. O samba é, dessa forma, o lugar do popular, não do folclore, da preservação, não apenas da estética, mas da vida onde seus sujeitos realizam atos responsáveis, e cujos enunciados respondem a outros e se completam na relação.

⁶⁰ Se até o final do século XIX a comercialização da música popular era representada por um simplificado aparato de produção e distribuição, que ocorria pela venda de partituras, e envolvia diretamente o autor/compositor, o editor/impressor e os fabricantes de instrumentos musicais. Com o aparecimento do disco a estrutura produtiva se transforma radicalmente, assim como suas formas de distribuição. (CROCCO, 2010, p.2-3)

Neste sentido, Tinhorão comenta: “a primeira, através da profissionalização dos cantores (solistas ou dos coros), da participação mais ampla de instrumentistas (de orquestras, bandas e conjuntos em geral) e do surgimento de figuras novas (o maestro-arranjador e o diretor-artístico); a segunda, através do aparecimento das fábricas que exigiam capital, técnica e matéria prima” (TINHORÃO, 1998, p. 247).

O papel de mediador atribuído a Noel, no início do século XX, em tempos mais recentes, pode ser reconhecido no sambista Paulinho da Viola. As memórias de Argemiro (1998), sambista da Portela, revelam essa mediação que Paulinho fez entre os sambistas da Portela e ícones da MPB, como Vinícius de Moraes e Chico Buarque.

Uma vez, o Paulinho da Viola me levou lá no Leme, lá onde ele fazia pouso com Vinícius, esse Chico...lá no “pé sujo”, lá no Leme. Aí nós fomos. Todo domingo de manhã, ele vinha aqui pra Portelinha. Aí, num domingo assim, ele me chamou. Falou pra mim: vamos dar um pulo até lá no Leme. Lá, tu vai conhecer um cara legal pra caramba. Aí tinha sempre um negócio de um pandeirinho [...]. Aí cantaram, cantaram...Aí o Paulinho disse assim: este é o Argemiro. É lá da Portela. Eu conheci ele tocando pandeiro, agora ele ta fazendo uns sambinhas, umas coisas. Argemiro, canta um negócio aí! Aí eu cantei lá um negócio. Aí o Vinícius virou assim: “escuta! Gostei de você. Vamos tomar um uísque”. Aí eu tomei um uísque com ele. Aí ele disse assim: “você é capaz de fazer um samba sobre esta garrafa de cerveja que tai?” Aí eu olhei... “Não!” (Ele) “Por quê? Você não é compositor?” Eu digo: “não to sentindo nada por essa garrafa” [...] Temos que fazer uma coisa que você sinta aquilo. Entende? Aí eu vou fabricar. Ele ficou me olhando. Aí quando foi duas semanas depois, o Paulinho chegou aí na Portelinha e disse assim: Argemiro, aquele camarada que perguntou se você fazia um samba sobre aquela garrafa, ele mandou eu levar você lá. [...] (1999, 1’)

O depoimento de Ary do Cavaco, compositor portelense, indica esse mesmo caminho, ao contar sobre o seu início na Portela, mostrando, ainda, outro traço dessa permeabilidade, que foi a oportunidade promovida por Paulinho para os músicos tanto da escola como para os da “cidade” de conhecerem o trabalho um do outro, bem como abrir espaço para os mais jovens dentro da própria escola, coisa bastante difícil na época.

Eu aprendi a tocar cavaquinho pra eu me virar na Portela. Aí eu ficava lá, enchendo o saco com o cavaquinho. O Arlindão, pai do Arlindo Cruz, era o mestre de cavaquinho da Portela. Então ele era muito legal, ele dava aula a gente [...] Aí eu ia aprendendo, eu, o Garoto e outros compositores que tinha lá. Então era difícil eu cantar samba de terreiro porque quem acompanhava era Jair do cavaquinho. Mas quando Paulinho da Viola chegou na Portela, em 64, 65, ele carregou o Jair, carregou uma porção pra vim pra cidade fazer show. Então, a Portela ficou sem cavaquinho. Eu como já tinha uma malandragem pra dar o tom, aí eu passei a ficar dando tom pra rapaziada lá que ia cantar. Aí, nesse embalo, é que eu fui conseguindo me infiltrar pra cantar meu samba de terreiro na escola. (ARY DO CAVACO, 1999, 6’30)

Interessante, ainda, observar, no depoimento de Argemiro e, indiretamente, no depoimento de Ary, a menção ao encontro do samba/sambista com a cultura de traços mais eruditos. O encontro entre essas diferentes culturas é sempre o embate que marca a cultura popular e, certamente, alterou ambas as formas de fazer música.

Para entender essa tensa relação do popular com o erudito e, mais além, refletir sobre a questão social e racial envolvidas nesse diálogo, vamos retomar ao contexto do início do século XX e a personagens que, de formas distintas, promoveram esse encontro. A historiadora Mônica Velloso (2000) retrata esse encontro de duas culturas, inicialmente, a partir de quando o “*corta-jaca*” entra no palácio. Ela relata que, em 1914, Nair de Teffé, esposa do presidente da república, Hermes da Fonseca, durante um sarau no Palácio do Catete, pega o violão e toca o tango “Corta-jaca”, da maestrina Chiquinha Gonzaga. Eis uns versos: *Essa dança é buliçosa, tão dengosa/ Que todos querem dançar./ Não há ricas, baronesas, nem marquesas/ Que não saibam requebrar!* – Esses versos mostravam exatamente que não havia barreiras para que os que eram “do palácio” entrassem na dança exaltada pelo povo. Polêmicas vieram, obviamente. Velloso exemplifica essa polêmica com as palavras de Rui Barbosa, no senado: [...] *aqueles que deveriam dar ao país o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o “Corta-jaca” à altura de uma instituição social. [...] A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque, do cateretê e do samba.* (p.96)

Percebemos um preconceito declarado às músicas de origem africana, às quais Rui Barbosa se refere como *selvageria*. Somemos a isso, o fato de o violão ser considerado, à época, um instrumento de malandro. Com isso, é possível imaginar o choque da elite da época ao ver uma mulher, esposa do presidente, tocar essa música considerada selvagem, com um instrumento de malandro em pleno palácio presidencial.

Há muito o que ressaltar em relação ao papel da maestrina Chiquinha Gonzaga, naquele contexto marcado pelo preconceito, pelo fato de que ela promoveu essa mediação entre o que era considerada uma cultura erudita, pela sua formação em clássicos europeus, com a música popular brasileira cantada pelo povo nas ruas cidade, e que a encantou. Esse embate ela encarna na sua música e no seu estilo de vida, pois não apenas estudou essa música do povo, como também passou a frequentar os lugares de onde ela emergia.

Esse encontro do erudito e do popular na música de Chiquinha Gonzaga ou nas apresentações do cantor popular Catulo da Paixão Cearense, em ambientes antes só abertos ao erudito, não significou, à época, uma aceitação total da música que tinha suas matrizes africanas por parte da alta sociedade, muito menos representou a minimização

do preconceito contra o negro, mas simbolizou um encontro de duas culturas que se ignoravam mutuamente.

2.1. Os sambistas e as memórias do encontro com o samba

Há, nas memórias aqui transcritas, um processo muito revelador do que conhecemos como a identidade construída pela alteridade. Em *Estética da Criação Verbal* (2006a), o filósofo Bakhtin afirma que não há como defender uma posição sem correlacioná-la a outras e isso nos remete ao processo de construção da identidade do sujeito, cujas visões de mundo, ou do seu próprio lugar, constroem-se e renovam-se a partir de relações dialógicas e valorativas com outros sujeitos e outros dizeres e valores refratados.

A alteridade implica instabilidades, ou seja, é o lugar do imprevisto, e das surpresas que o encontro com o outro nos permite viver. Para Bakhtin (2010b), o homem constrói sua existência dentro das condições sócio-econômicas de uma sociedade. É como parte integrante de um grupo social que o indivíduo é capaz de ascender a uma realidade histórica e a uma produtividade cultural. Assim, a partir do momento em que ele se constitui, ele também se altera. Esse processo não está em sua consciência, mas é algo que se estabelece socialmente, por meio das interações (GEGe, 2009).

Tendo em vista todos os aspectos que compõem a relação dos sujeitos do samba com o seu lugar social, seus enunciados revelam que os eventos da cultura, na qual estão inseridos, só podem ser entendidos de dentro da vida, como seus atos responsáveis. Para compreender isso, é necessário enfrentar esta dicotomia, como destaca Geraldí (2010, p.84): “*mundo da cultura*, espaço em que nossos atos ganham significado, e *mundo da vida*, espaço específico e único em que um ato é realizado”. É no mundo da vida que podemos criar, compartilhar, contemplar, enfim, viver. Bakhtin (2010b) alerta que impor uma divisão entre esses mundos é objetificá-los e torná-los “mutuamente inseparáveis”

Os trechos das narrativas de vida desses sambistas, transcritos⁶¹ a seguir, nos mostram o samba muito além do gênero musical, ou seja, como um espaço de interação, de encontro de diferenças que, ao longo de sua trajetória, foram acomodando-se nesse

⁶¹ Trata-se de uma transcrição livre de todos os depoimentos que eu fiz, buscando preservar, sempre que possível, a pronúncia das palavras, tal qual apresentada nos vídeos.

espaço. A seguir, alguns relatos do encontro de alguns sambistas com a comunidade do samba.

Esse trem saía da estação às 6 horas e 4 minutos. Então, eles chamavam esse trem de “6 e 4”. Olha, então esse trem era o trem de ponto de encontro dos sambistas. Quer dizer que, nesse trem, o último vagão vinha todo mundo e cantando e cada um cantava o samba de seu setor, do seu local, da parada onde morava. [...] Então, juntava, cada um fazia, cada um dizia o seu verso, cada um queria mostrar o que tinha no seu bairro. Então, conclusão: então, eu comecei me entrosar [...]

– Você cantava lá nesse vagão?⁶²

Aí já cantava, já improvisava, né? Improvisava porque naquela época não existia segunda de samba. O samba, todo samba, tinha só a primeira. Só tinha a primeira o samba⁶³. (XANGÔ DA MANGUEIRA, 1999)

[...] Mas eu tive que passar por um teste lá na Mangueira, né? Me aceitaram, mas eu tive que passar por um teste. Qual o teste? O teste porque eu cheguei como improvisador. Cheguei como improvisador e eu cheguei brabo mesmo, cheguei nervoso lá, fui atropelando o pessoal todo, e eles... Então, vamos fazer um teste com esse homem pra ver se ele é mesmo... aí fiz o teste. Um teste entre dez mais ou menos improvisadores, né?, foram improvisar comigo. Improvisaram e todos eles eu fui anulando até que fiquei com o último que era o bamba da escola, que era o falecido Mário Nogueira. Então, vencemos esse e fomos vencedor e.. ele como primeiro e eu como segundo...não! Ele como segundo... porque o primeiro diretor era o Cartola, o primeiro diretor de harmonia. [...] (XANGÔ DA MANGUEIRA, 1999)

Eu cheguei na casa do Beto Sem Braço no dia em que ele havia voltado de Angola. [...] Aí em cheguei na casa de Beto Sem Braço, domingo à tarde, tava todo mundo lá, começamos a conversar, conversar... saí de lá um ano e oito meses depois (risos). Ele falou (imitando voz e gestos): “Tu faz o seguinte: tu pega a tua mulher e traz pra cá, pô! [...] Vai ficar comigo que eu vou te botar na fita, você vai gravar uma porrada de samba comigo (risos) [...]. Aí fomos. Fiquei lá, me deu quarto lá. Fizemos um montão de música [...]. (SERGINHO MERITI, 2004)

(1962) Porque naquele tempo, tinha uns que eram sagrados: Candeia, Walter Rosa, Casquinha, Mano Décio, Silas, eu convivia muito com eles. Eu era muito novo [...] eu ficava forçando barra pra mostrar um pagode pra eles, mas eles não deixava porque era Jorge (?), Osório Lima, gente que é braba, turma boa, Ramón Russo...e eu garoto novo, além de tudo eu claro, né? Aí eles não deixava eu cantar. Então, no meio da quadra da Portela, o Jaburu era o diretor de harmonia e ficava com aqueles prospectos na mão. Então eu, pra poder firmar, eu entregava o prospecto dos outros, aí deixava o meu com o Jaburu, mas acontece que o jaburu ia passando o meu sempre pra trás. Aí quando chegava no final do ensaio, quando não tinha mais ninguém, ele falava: vai lá cantar seu samba agora! Aí ficava chocando...Tanto é que eu entrei na Portela em 62 e só consegui cantar um samba de terreiro em 67. (ARY DO CAVACO, 1999, 5’09)

Quando eu comecei a ver a veia musical do Candeia, eu falei: pô! O que é isso aí? Porque eu já tava fazendo música, samba, mas eu não sabia...aí ele pá, caixa de fósforo, coisa e tal...queria lembrar a primeira música que

⁶² Nesses depoimentos, há raras intervenções de um interlocutor (no caso, Valter Filé), que ocorrem, normalmente, para solicitar detalhes de algo importante que o compositor esteja contando.

⁶³ Alguém introduzia uma primeira e os outros versos eram improvisados.

Candeia cantou pra mim...não era um troço assim...comum, mas você sentia profundidade...cantarola...[...] Aí começou a incentivar. Era todo tímido..aquela coisa de igreja...aí já largou igreja, largou tudo, a mãe brigou com ele, brigou comigo... [...] e aí que nós estávamos num ensaio da Portela, tinha um samba lá...aí pela aquela letra do samba da Portela... aí nós fizemos um outro samba, aí começou a surgir. Aí Paulo [da Portela] foi lá no nosso ensaio, a gente ensaiava porque a nossa ala era coreografada, [...] Ele ouviu...e aí foi que a gente começou a fazer samba na Portela.[...] Começamos no samba enredo, depois que veio o lado popular. Samba enredo nós fizemos um montão, ganhamos sete anos seguidos. (WALDIR 59, 1998, 22')

Esses enunciados nos revelam a aproximação desses compositores com a comunidade do samba. No primeiro caso, Xangô revela dois aspectos de sua vivência no samba: o entrosamento das rodas de samba, que se deu por um ambiente que lhe permitiu e o incentivou a mostrar o seu talento como improvisador e, mais tarde, o uso desse mesmo talento para ser aceito em outra escola, quando deixou a Portela e foi para a Mangueira. Ser um bom improvisador era a sua forma de empoderamento diante de um novo desafio. A valorização do talento, do saber improvisado, construído nas experiências da vida, é característica que marcava (e ainda marca) as comunidades do samba. O contexto a que se refere Xangô é o início dos anos 1940⁶⁴, o que nos revela, ainda, uma época em que as escolas de samba não eram esse objeto turístico que vemos hoje. Eram escolas mais próximas de uma celebração popular de rua, porém com a organização e o planejamento necessários para desfilar com a diversidade de blocos de uma escola, que preservavam algumas características mais locais e demonstravam um certo ritual de aceitação de novos integrantes.

Ao falar do improviso, Xangô refere-se ao samba construído nas rodas, em que alguém lançava uma “primeira” e os outros versos eram improvisados, como ainda acontece nos sambas de partido alto. Em muitos depoimentos, aparece esta alusão. É um modo de produção coletiva da música. Pode ocorrer de forma improvisada, como no partido alto tradicional, ou mesmo em outros estilos, com um maior cuidado na composição.

Já as palavras de Serginho Meriti são reveladoras de uma inserção no samba com vistas ao mercado musical, destacadas na fala de Beto Sem Braço: *Vai ficar*

⁶⁴ O Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira foi fundada em 28 de abril de 1928, no Morro da Mangueira, próximo à região do Maracanã, pelos sambistas Cartola, Seu Saturnino, Abelardo da Bolinha, Carlos Cachaça, Zé Espinguela, Seu Euclides, Seu Maçu e Pedro Paquetá.

comigo que eu vou te botar na fita, você vai gravar uma porrada de samba comigo. Isso caracteriza um processo de carnavalização, ou seja, é a morte e o renascimento; a mudança, a renovação do velho. Esse “botar na fita” é, além de uma introdução à comunidade do samba, uma aproximação com os artistas consagrados e que, reconhecendo o seu talento, podem lhe dar a oportunidade de gravar um samba e, com isso, poder ganhar dinheiro com a sua arte. Por isso, há um diálogo entre a *tradição*, no que se refere à forma de composição do samba, ao acolhimento na comunidade e a apropriação desse fazer artístico pela *indústria cultural*, responsável pela difusão dessas composições, ou seja, por gravar e possibilitar algum sucesso e retribuição financeira pela produção cultural, como também pelo próprio controle dessas produções populares, por certa modelização, o que será questionado por Serginho Meriti, na sequência desse depoimento.

O relato de Ary do Cavalo coloca a inserção no universo do samba pautada numa dada constituição e respeito de certa hierarquia própria do funcionamento das escolas de samba. Havia alguns que eram nomes sagrados, os “bambas” da escola, e ocupar aquele espaço não era tarefa pra qualquer um. Como relata Otacílio da Mangueira, parceiro de Ary: *pra tu ser compositor, diretor de bateria, ou tinha que ser valente ou considerado, como o Ary era. [...] Pra cantar o pagode tinha que ser brabo. “Vou cantar um negócio aí e já ir cantando”* (1999, 12’25). Ary, na sequência, diz que se considera “meio tímido”, mas revela que Otacílio é “arengueiro, chega e já vai cantando na roda, não tá nem aí”, ao que Otacílio justifica:

Eu sempre convivi com valente, né? É que eu fui criado no samba, né? Meu pai foi o primeiro puxador de samba da mangueira. Otacílio do pandeiro, tá vivo, 82 anos. Parou, tá devagar, mas quando o Ary nasceu, Ary é de 42, meu pai puxou samba na mangueira. Minha mãe trabalhou com Cartola no Cassino da Urca, minha mãe era corista. Quando a gente conheceu o samba, viado tinha que sair vestido de homem, malandro, pra se esconder da polícia, saía na ala das baianas...rs. E queria ver alguém falar alguma coisa!! Ninguém falava nada (vi valente sair de baiana...) ficava tudo quietinho...(risos) (OTACÍLIO, 1998, 10’20)

Sobre essa questão de ser valente, podemos observar que era uma característica bem comum naquele meio. No morro, o valente

é um agente da lei interna, ele garante a sua observância, independentemente do seu desempenho além das fronteiras da comunidade e, desse ponto de vista, sua violência, coragem física, decisão imediata etc, são ingredientes indispensáveis ao sucesso de sua *performance*. Dessa forma, ele é sempre um herói positivo porque o valente” não agride a moral comunitária, pelo

contrário, ele a reassegura através de seu comportamento e de sua estratégia de intervenção social” (GOLDWASSER, 1975, p.116).

Nas escolas de samba, a presença desses valentes era necessária para impor respeito. Otacílio mesmo revela como dirigiu uma bateria num desfile, de improviso, sem nem conhecer os integrantes, apenas impondo esse respeito. Conta, ainda, em outro momento, que alguns diretores de bateria tinham de andar armados. Enfim, são algumas regras particulares que se aplicam àquele contexto, em determinada época, mas que integram a história do samba, bem como as memórias socializadas e os valores que ali eram formados.

Essas interdições e esses desafios dos sambistas para integrar uma ala de compositores de uma escola encontram ressonância no depoimento de Romildo Bastos, entre outros. Ele conta sobre a dificuldade de entrar pra ala de compositores, já que quando chegou lá, só tinha “bamba”. Ele ficou envergonhado, mas “tomou uma” e conseguiu cantar e agradar Candeia (um dos “bambas”).

“Por mim você tá na ala de compositores!”. Porque Candeia sabe mesmo a escola. Porque tinha aquele problema de estagiário. Pra entrar pra ala de compositores, ninguém punha mole. Chega lá, dá um tranco, tu entrou na ala. Antigamente, tinha que fazer teste, era assim não. Aí os caras tinha esse problema de clausula sexta...faz parte do estatuto da escola. Aí eu passei a ser credenciado...na ala dos compositores. Então, Catoni falou: “ó, a tua carteira já está pronta”. Mas aí quando eu fui procurar minha carteira, a carteira sumiu. Procura daqui, procura dali [...] “Fica nervoso não, fica calmo, que tua carteira vai aparecer”. Não era tanto pela carteira, mas pela minha fotografia que podia parar numa macumba aí...botá na boca do sapo, costurar...(risos) Quando o carinha telefonou: “a carteirinha tá aqui, já achei a carteira dele”. Aí foi quando eu passei a pertencer à ala dos compositores da Portela. (canta) Aí eu entrei no Caribe Novo [enredo]. Aí tiramos segundo lugar. Quando foi no outro ano seguinte, segundo lugar. Outro ano seguinte, segundo lugar...engraçado que eu não sou vascaíno, sou fluminense. (risos) não sou vascaíno....só segundo, segundo, segundo...(risos) (ROMILDO, 1990, 5’10)

Esses relatos do enfrentamento das hierarquias nas escolas de samba percorrem muitos dos depoimentos, como o do próprio Xangô, acima transcrito: *Mas eu tive que passar por um teste lá na Mangueira, né? Me aceitaram, mas eu tive que passar por um teste* (1999). Em uma passagem já citada de Ary, quando conta do espaço propiciado por Paulinho da Viola, ao levar alguns músicos da quadra para fazer shows na cidade, mostra a sua forma de driblar essa hierarquia: *Eu como já tinha uma malandragem pra dar o tom, aí eu passei a ficar dando tom pra rapaziada lá que ia cantar. Aí, nesse embalo, é que eu fui conseguindo me infiltrar pra cantar meu samba de terreiro na escola.* (ARY, 1999). São essas alterações sofridas e promovidas que caracterizam a

cultura popular; é um desafiar sempre a regra, a hierarquia. A cultura popular é o lugar onde exatamente se dá esse desafio.

Já o relato de Waldir 59, por sua vez, exalta a parceria, essa aliada do samba desde sempre. Assim como Wilson Moreira enaltece a sua parceria com Nei Lopes, Waldir 59 conta da sua admiração por Candeia e da parceria vitoriosa deles. Esse aspecto da composição em parceria é um dos fundamentos do samba. Desde aquele que lança uma *primeira* pra alguém fazer a *segunda* até a elaboração mais requintada de um samba-enredo ou outro estilo. Além dos aspectos de sintonia musical, é possível perceber uma sintonia que vai além, que engloba amizade e pertencimento a um mesmo lugar social, mesmo que cada um traga pra esse lugar suas singularidades, traços de outras culturas, como veremos nos próximos relatos.

Seguindo essa abordagem sobre o encontro com o samba, vemos, a seguir, o relato de outro aspecto que marca a aproximação de um compositor com a comunidade do samba: o encontro entre diferentes gêneros musicais e tradições populares. Aliás, é um aspecto que já caracteriza o samba como cultura popular: sua mestiçagem, suas influências.

Eu sou do sertão de Ouro Preto, onde o sofrimento era alegria. Aí eles perguntam assim: por que o sofrimento era alegria? Porque a gente não tinha opção. Ou cantava ou capinava. Então, a tristeza não tinha lugar para ficar [...]. Você sabe o que é uma derrubada? Você se apoderava de um pedaço de terra, aí saía avisando na vizinhança: Fulano, você tem machado? Sicrano, você tem enxada? Tenho, por quê? Não, porque amanhã vou fazer uma derrubada. Derrubada é derrubar as árvores pra plantar. Então, no outro dia, saía aquele mutirão. Um na frente cantava: Janeiro, janeiro, o sol foi tão quente secou meu lençol – aí os que vinham atrás, respondiam: Oi, iaiá, o boi que me deu, oi iaiá, o boi que me deu... E ia aquela fila, descendo... Por exemplo, tinha uma casa aqui, aí, quando a pessoa escutava, já saía com o machado nas costas, entrava na fila também e ia pro trabalho. [...] Chegando nesse Rio de Janeiro, eu ainda trouxe minha sanfona de oito baixos. E pra chegar numa escola de samba meu caminho foi longo, sabe por quê? Eles não queriam me aceitar. Não aceitavam porque eles viam aquele crioulo tocando sanfona, com uma sanfona nas costas, eles diziam: “aqui não é lugar disso, esse negócio de calango é pra outro lado, aqui é escola de samba”. Uma vez, eu estava tocando tamborim e, como ainda não sabia direito, eu batia e olhava pros outros. Nisso que eu ia batendo, minha camisa fazia um vulto, atrás. Aí, chegou um sujeito e me perguntou: “– Escuta, você tá armado?” Eu disse que não. “– Então, o que é isso fazendo volume aí nas suas costas?” Eu disse: “– É a minha menina”. “– E quem é essa menina?” “– A minha foice!”. Toma a foice desse menino, eles disseram. Eu disse, não. “– Eu vou embora”. “– Vai e quando você voltar tem que voltar sem a foice e sem a sanfona”. Eles arrumaram uma roda assim e disseram: “– Isso é roda de samba. Cada um aqui vai dizer um verso.” Aí eu disse um verso, mas calangueado: re-te-te calango deu, re-te-te calango dá /Você pra cantar magina/ Eu canto sem maginá”. [...] (CATONI, 1998).

Da narrativa transcrita acima, uma coisa chama a atenção, em primeiro plano: a subversão da ordem, a troca dos papéis – *por que o sofrimento era alegria? Porque a gente não tinha opção. Ou cantava ou capinava. Então, a tristeza não tinha lugar para ficar.* Isso é um aspecto da carnavalização: transformar em alegria um contexto que tinha como regra a tristeza. É uma forma de subversão que, aliás, marca muito a história do samba, como veremos ao analisar as temáticas do samba.

A trajetória de Catoni certamente é a mesma de muitos migrantes que o Rio de Janeiro acolheu nas primeiras décadas do século XX. E, como a cidade recebeu essas diferenças vindas de diversos lugares do país, o samba tornou-se um espaço acolhedor, o lugar da diferença, da alteridade. Hoje, podemos ver, no samba, muitas referências musicais: é possível ouvir, por exemplo, a batida do funk numa bateria de escola de samba. A própria influência dos muitos estilos que compõem o samba urbano é um retrato dessa miscigenação de ritmos. Aliás, o samba, desde sua formação, constitui-se como um gênero mestiço. Isso não quer dizer que essa convivência tenha sido sempre consensual, mas mesmo com prováveis conflitos, esse papel agregador e ideológico do samba foi essencial para a sua construção e renovação, bem como para a diluição das fronteiras.

As palavras de Catoni nos revelam exatamente uma parte desse processo de acolhimento: migração e interação de gêneros musicais regionais. Se ele sofreu, a princípio, interdições dos membros da escola, como forma de autoproteção, não permeabilidade, esse encontro se revela depois numa hibridação, num diálogo entre essas diferentes culturas. Essa influência do calango mineiro⁶⁵ no samba é retratada, ainda, em outro depoimento:

⁶⁵ O Calango Mineiro tem uma levada gostosa, em 2/4, que muito pouco ou nada tem a ver com o Calango tradicional. Tem também o “Desafio”, mas tem a parte cantada, acompanhada dos instrumentos de percussão como o Pandeiro e a Timba, já sendo muito mesclado com a “modernidade”, para podermos ser precisos quanto a instrumentação original. Usa-se também a Viola ou o Violão, o Cavaquinho e a Sanfona.

História - Calango Mineiro

Calango: Deriva de ambundo kalanga ou rikalanga, que significa lagartixa (cf Jacques Raimundo em O Elemento afro-negro na língua portuguesa). Esta hipótese sugere que a dança seria originalmente imitativa, com dançarinos imitando o passo do Calango, arrastando o pé. Outra hipótese é de que o termo não seja Kalanga significando lagartixa, mas sim o verbo Kimbundo Kalanga que significa prevenção. Calangueiros em desafio devem sempre estar prevenidos. O desafio é a versão rural do repente nordestino e do partido alto carioca. A dança no baile de calango é feita em pares, que bailam de maneira parecida com as danças de salão. É um tipo rural de dança e música. (Texto disponível em <http://www.bibliotecaderitmos.com.br/ritmo/calango-mineiro/>)

Meu pai era calangueiro. E eu como via muito esse negócio de calango, calango no Santo Antônio, na Mangueira, lá no chalé, tinha muito negócio de calango, desafio, baile de salão, e partido alto muito também, né? E eu via aquelas coisa de partido alto, eu gostava muito de ver, eu não sei por quê. (TANTINHO, 2004)

Catoni ganhou seu espaço no samba como grande compositor. Em 1970, compôs com Jabolô e Valtemir o samba-enredo "Lendas e mistérios da Amazônia", com o qual a Portela foi campeã, com o samba interpretado por Silvinho do Pandeiro e com enredo do museólogo Clóvis Bornay⁶⁶. Os sotaques mineiros estão na música e nas palavras de Catoni. Ouvi-lo falar e cantar nos remete a um universo diverso ao de outros sambistas cariocas. Ele carrega, assim como Xangô, um traço de ancestralidade negra, na voz, no jeito de cantar e de valorizar a sua origem africana. É um grande exemplo de uma cultura popular apegada às suas raízes, mas disposta a enfrentar desafios, a abrir caminhos, como chegar numa escola de samba com uma sanfona nas costas e brigar, ali, para ter sua voz reconhecida. Essa renovação caracteriza a cultura popular. Ele trouxe o seu calango para dialogar com o samba.

Podemos notar, ainda, a influência do calango em composições do sambista Martinho da Vila, que nasceu numa região calangueira do norte do estado do Rio de Janeiro e nunca abandonou suas raízes, fazendo sempre questão de deixar clara sua influência de “calangueiro”, aprendida em festas folclóricas como as folias de reis da sua terra natal Duas Barras, no Rio de Janeiro (“... mas que fica a caminho de Minas”, como Martinho gosta de frisar).⁶⁷ Ele possui três canções sob o título de “Calango”. É, portanto, notável a relação entre o samba, especialmente o de partido, e o calango.

Apesar de não hegemônico no samba carioca produzido a partir da década de 1930, o ritmo 3-3-2 aparece em muitas gravações recentes de partideiros, quase sempre em sambas calangueados que evidenciam a ancestralidade entre as duas práticas e a estreita aproximação entre partido e calango. Essa herança musical e afetiva compartilhada aparece, por exemplo, em gravações de Martinho da Vila (*Segure tudo*), Seu Jair do Cavaquinho (*Doce na feira* e *Soltaram minha boiada*) e no samba *Coité e cuia* (Wilson Moreira e Nei Lopes), no qual os autores afirmam que “calango e samba é igual a coité e cuia, tudo da mesma família”. (NOGUEIRA, 2014, p.25)

A menção a essa influência aparece, ainda, no depoimento de Wilson Moreira (1998), parceiro de longa data de Nei Lopes. Ele canta a música *Coité e cuia*, acima citada por Nogueira, e, a seguir, conta a sua própria história. Esta música não apenas

⁶⁶ Texto disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/catoni/biografia>

⁶⁷ <http://www.violaurbana.com/pesquisa/39> "Pesquisa Viola Urbana: A influência da viola na música brasileira" (Texto: João Araújo)

fala dessa mistura, desse entrelaçamento, mas é, na letra e na melodia, um samba calangueado, ritmo irresistível (vale a pena ouvir a música para entender do que estou falando), e que só faz engrandecer a cultura popular.

Na coité bebi cachaça
De cana caiana, purinha
Comendo com a mão na cuia
Pirão no molho e farinha

Coité foi cuia
 Que é a metade da cabaça
 Quando tomo umas cachaça
 Como quase um murundu
 Fico danado
 Pra comer pirão no molho
 Carne-seca com repolho
 Desfiada com tutu

[...]

(Trecho falado)

É gente! Calango e samba é igual a cuité e cuia!

É tudo da mesma família!

E este samba calango vai pro pessoal da Zona da Mata,

Do Vale do Paraíba, Da baixada,

Pra Duas Barras, cidade de Martinho da Vila,

Pra Avelar, cidade do povo de Wilson Moreira,

Tudo terra de calangueiro, Tudo terra de coité e cuia

Segue seu depoimento:

[...] meu avós era tudo de lá mesmo. Era mineira, baiana, do estado do Rio mesmo. Até hoje reúne parente aí do Rio. Vou lá pra Paraíba do sul, tem aquele reencontro, né? Batendo papo, colhendo alguma coisa boa na cabeça, né? Que lá tem muita coisa boa pra gente captar. Eu, por exemplo, que gosto de fazer música, eu gosto de fazer jongo, gosto de fazer uma música, uma toadazinha, assim sertaneja, né? Gosto...Eu lamento que muita coisa eu não consegui aprender mais porque minhas tias, elas falou assim uma vez pra mim: filhinho, vem aqui que eu vou contar muita coisa pra você. Era jogueira, né?, lá em Paraíba do sul. Morava lá, mas ela veio de Minas com minha mãe, passaram por Avelar, stadão do Rio aí, né? E foi pra Paraíba do sul. Aí eu demorei lá. Aí quando eu fui lá, ela não estava mais. Eu falei: meu Deus do céu! Eu perdi uma chance boa. Você vai por esse estado do Rio aí, você vê cada coisa! [...]. Você fica maravilhado! (WILSON MOREIRA, 1998, aos 17'10)

A sua música *Calangueiro*, em parceria com Nei Lopes, sucesso na voz da mineira Clara Nunes, versa sobre essas raízes:

Eu vou me imbora pra Minas Gerais agora.

Eu vou pela estrada a fora, tocando meu candongueiro, oi.

Eu sou de Angola, bisneto de quilombola.

Não tive e não tenho escola, mas tenho meu candongueiro.

No cativo, quando estava capiongo, meu avô cantava jongo, pra poder segurar, oi.

A escravaria quando ouvia o candongueiro

Vinha logo pro terreiro, para saracotear.

[...]

Wilson segue seu relato...

As coisas vêm de lá, né? A gente vem herdando isso tudo deles, né? A gente num viu, né? Mas eles...minha mãe falava assim pra mim: “sabe que teu avô tocava uma sanfona, dançava um baile! Ele não podia ver um baile que ele ficava até o outro dia”. Minha mãe falava assim: “minha mãe, sua avó, ficava por aqui com ele, que ele chegava no outro dia, com a sanfona pendurada, deixava lá...tocava que é uma maravilha”. E minha mãe tinha uma percepção musical que era uma beleza. Eu aprendi muita coisa com a minha mãe.[...] Mamãe,ela ia pra cozinha... mãe levantava, quatro , cinco horas da manhã, ia pra cozinha, fazia café. Quando era umas cinco, seis horas, ela ia pro quintal brincar com as galinhas, dar comida pras galinhas e ficar conversando. As galinhas todas tinha um nome. Era Cocota, era Chiquita, era tudo lá. Mãe conversava com as galinhas: sem-vergonha, deixa a outra comer...brincava, brigava com os bichinhos. E cantando, rapaz! Ela ia fazer comida, ela lavava roupa, ela ficava cantando uma melodia, aquela coisa bem antiga, coisa que ela cantava e eu ficava...vou aprender isso! Coisa que eu até queria saber o que era, mas ela nunca passou pra mim. O pessoal da antiga eles são muito metucioso, eles tem aquilo que eles guardam uma coisa, passa muita coisa pra gente não. Mas eu aprendi e o pouco que eu aprendi foi assim, observando bem, e eu peguei muita influência dos antigos também, né? Com músicos, com compositores... (WILSON MOREIRA, 1998, 21’12)

O sambista, pesquisador e partideiro Nei Lopes (2005), parceiro de Wilson Moreira e grande letrista, nas palavras deste, afirma que o calango e o desafio calangueado foram fatores decisivos para a construção do samba conhecido como partido alto:

o resultado do cruzamento de diversas práticas musicais e coreográficas que formavam no início do século XX aquilo que José Ramos Tinhorão chamou de um “verdadeiro laboratório de experiências fragmentadas de usos e costumes de origem rural” na cidade do Rio de Janeiro (1998:265). Entre essas práticas, destacam-se as chulas, o lundu, o samba rural paulista, o samba de roda baiano e o calango, gênero de grande força principalmente no interior da região Sudeste, que também apresenta características de improviso e disputa entre os versadores. Todas essas misturas processadas em solo carioca moldaram o perfil e as características do partido desde suas primeiras ocorrências até seus desdobramentos atuais. (NOGUEIRA, 2014, p.24)

Quando esses fios se entrelaçam, a cultura popular cresce. Como vimos, essa cultura não representa uma estabilização, um modelo a ser adotado, copiado, celebrado, como muitos acreditam, mas se notabiliza exatamente por abarcar esses encontros, esses diálogos que lhe constituem, que lhe conferem um lugar de proximidade com a vida e de embates ideológicos.

A seguir, o relato de Wilson das Neves que indica como ele se descobriu músico. Tal depoimento revela um outro aspecto de se constituir como sambista, como músico. Ele frequentava um espaço diferente da maioria dos sambistas que participaram do *Puxando Conversa*. Mesmo reconhecendo no samba o seu lugar, participando de

uma escola de samba, como os outros, a sua trajetória é a de um músico profissional, baterista dos mais notáveis do país e, por isso, respeitado e reconhecido. É um músico que aliou o talento ao estudo da música.

A minha motivação pra música é que desde garoto eu tô acostumado a ouvir choro, primeiro no candomblé, que nós tivemos que ir, no centro espírita e no candomblé. Não tinha opção. Tinha que ir com a mãe e com o pai, né? Então lá tava os tambores pra me seduzir, desde garotinho. E tinha uma tia também que fazia muitas festas, tudo era motivo pra fazer uma festa....Ela morava na praça Tiradentes. Tinha uma padaria famosa, *Rei do pão quente*, e ela morava em cima, no terceiro andar; tinha um salão enorme. E a gente ia sempre, conjunto tocando choro, no princípio era choro, depois veio *jazz band*. Era bateria, não tinha contrabaixo, era engraçado, eu também não sabia, depois que eu fui perceber isso, né? Era bateria, instrumentos de sopro, cantores, banjo, e tinha um baterista que chamava Suruba, olha o apelido do cara! (risos), mas era um jazzista da época, do ponto de músicos ali do João Caetano, e aquela bateria dele ele tinha aquele instrumento El tigre, em 1940, por aí, 42, por aí, tinha um bumbo alto, aquela paisagem, antigamente eles usavam aquelas havaianas, com coqueiro, e a bateria acendia luzes. E aquilo eu ficava louco com aquilo, não saía dali, e eu dizia pra mim mesmo: eu sei como é que faz isso, eu sei fazer, mas não sabia como....tocar...sabe...tinha vontade de tocar... e a mãozinha ia lá de vez em quando no surdo do Suruba. Eu ficava ali quietinho, aí ia lá e batia e ele dizia: “menino, não mexa no meu ganha-pão”. Eu nunca mais me esqueci disso. E aquilo eu fui crescendo. Aí já não era mais o Suruba, era o Edgar Nunes Rocca⁶⁸, que era o grande Bituca, um grande baterista, aliás que na minha opinião, ele é meu ídolo maior, né, eu toco bateria por conta dele, ele que me inventou. Eu nunca vi ninguém tocar bateria, música brasileira, do jeito que ele tocava, nem parecido. [...] Aí desse conhecimento meu com o Bituca, ele passou a tocar nas festas da minha tia, e eu passei a ir nos bailes com ele. Fiz amizade. Eu acho que eu fui o primeiro *roadie* porque eu ajudava ele a carregar os instrumentos pra entrar no baile porque eu não tinha dinheiro pro convite; eu só tinha dinheiro pra passagem. De terno, gravata, tudo bonitinho...duro...então eu esperava ele na porta do baile, ajudava ele a carregar, pegava logo o maior que era o bombo...ficava lá, dançava...Quando acabava o baile eu ia lá, ajudava ele a guardar...quando é o próximo? [...] Até que um dia, eu tava dançando, né?... ele vira e falou pra mim: “você não gosta de bateria?” Falei: “gosto”....eu tinha 18 anos,..Ele: “por que não estuda?” “Não tenho referência....não tem como”. Daí então ele me levou pra uma escola onde ele tinha estudado, a escola chamava-se *Flor do ritmo*, no Méier, escola do professor Joaquim Naegele [...] Eu fui estudar com o professor Joaquim, aí eu ia pro baile com ele, mas aí eu já não dançava mais. Eu botava uma cadeira do lado, eu ficava ali acompanhando uma parte [na partitura]. Ele tocava e perguntava pra mim: “onde é que tá?” Eu dizia “tá aqui.” “ih já passou por aí”...eu não tinha aquele golpe de vista, eu sabia dividir música, mas eu não tinha aquele golpe de vista. [...] então eu ficava ali. Até um dia em que ele falou pro maestro, quando a gente saía pra lanchar: “deixa o Wilson tocar ai um pouquinho”. E o maestro Firmino Gonçalves... eu ficava com ódio dele porque ele dizia:

⁶⁸ BITUCA: (1930-96). Pseudônimo do músico brasileiro Edgard Nunes Rocca, nascido e falecido no Rio de Janeiro. Percussionista da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro durante 35 anos e um dos mais completos músicos em sua especialidade, foi o único brasileiro a integrar a Filarmônica Mundial, na qual permaneceu durante onze anos. Na música popular, foi o criador de uma escola de bateristas com fortes raízes no samba, que se evidenciou com a bossa nova. Professor, formou grande parte dos músicos atuantes em orquestras e conjuntos do Rio de Janeiro, implantou revolucionários métodos de ensino e deixou publicados quatro livros sobre percussão.

“não, isso aqui não é laboratório, isso aqui não é pra pesquisa”. “Mas deixa ele tocar”...[...] até que um dia que ele deixou eu tocar e quando era de noite eu ficava ali tocando. Não ganhava nada, mas eu me sentia...me sentia um baterista, né? [...] aí não parei mais e tô até hoje tocando. (WILSON DAS NEVES, 2004, 4'15)

Wilson das Neves (2004) revela um pouco do hibridismo, dessa mistura musical que sempre houve no Brasil. Ele é um baterista reconhecido que tocou com nomes consagrados da música como Elis Regina, Eliseth Cardoso, Roberto Carlos, Wilson Simonal, além da longa parceria com Chico Buarque, e especificamente do samba, com João Nogueira, Beth Carvalho, Cartola, Nelson Cavaquinho, Clara Nunes, Roberto Ribeiro, Martinho da Vila. Em 2013, gravou com o *rapper* Emicida⁶⁹. São, enfim, mais de cinquenta anos de carreira como baterista. É sem dúvida dono das baquetas mais reverenciadas da nossa música popular. Mas é o samba o seu lugar. O que ele revela, nessa passagem, é que o samba veio para ele em seu ambiente familiar e religioso, como muitos outros sambistas, mas se realizou no contato com gêneros como o jazz. Ele estudou música e sempre viveu da música, também um aspecto que diverge de outros compositores do samba.

⁶⁹ Outras informações estão disponíveis em <http://dicionariompb.com.br/wilson-das-neves/dados-artisticos>

2.2. Fazer samba: composição, inspiração, temas e estilos

O samba é meu dom

Aprendi bater samba ao compasso do meu coração
De quadra, de enredo, de roda, na palma da mão
De breque, de partido alto e o samba-canção

O samba é meu dom
Aprendi dançar samba vendo um samba de pé no chão
No Império Serrano, a escola da minha paixão
No terreiro, na rua, no bar, gafieira e salão

O samba é meu dom
Aprendi cantar samba com quem dele fez profissão
Mário Reis, Vassourinha, Ataulfo, Ismael, Jamelão
Com Roberto Silva, Sinhô, Donga, Ciro e João

O samba é meu dom
Aprendi muito samba
Com quem sempre fez samba bom
Silas, Zico, Aniceto, Anescar, Cachinê, Jaguarão
Zé com Fome, Herivelto, Marçal, Mirabô, Henricão

O samba é meu dom
É no samba que eu vivo
Do samba é que eu ganho o meu pão
E é no samba que eu quero morrer
De baqueta na mão
Pois quem é de samba
Meu nome não esquece mais não

(**composição:** Wilson das Neves e Paulo César Pinheiro)

Discorrer sobre a feitura do samba é considerar os elementos que compõem os gêneros do discurso e que o caracterizam na sua relativa estabilidade: a forma composicional, a temática e o estilo. Algumas características referentes a esses aspectos já foram contempladas ao longo do texto, especialmente a questão da estrutura do samba, da sua composição, no primeiro bloco, bem como os estilos considerados matrizes do samba carioca. O que objetivo, aqui, é, portanto, ressaltar os dizeres dos compositores que enfatizam alguma peculiaridade desses elementos, buscar os diálogos que permitem compreender o samba dentro da dimensão de música popular, por meio das práticas dos sambistas.

A composição do samba, além de toda uma estrutura musical, engloba vários encontros desde as parcerias de amizade até a parceria de gêneros musicais trazidos de

outros lugares para o Rio de Janeiro e que, ali, foram se acomodando no samba carioca. A esse respeito, vimos o samba de Catoni e de Wilson Moreira e as nuances mineiras que trouxeram; as raízes pernambucanas do samba de Romildo, entre outros. Por essa razão, o samba carioca comporta vários estilos, como samba-choro, samba-canção, samba-enredo, samba de breque, de terreiro, de quadra, de partido-alto, entre outros, dos quais já destaquei as matrizes – o partido alto, o samba de terreiro e o samba de enredo.

Em meio a esse hibridismo musical, “dentre essas várias formas que o samba assume, podemos estabelecer uma distinção entre aqueles sambas feitos no contexto da indústria cultural e da música profissional e aqueles feitos em contextos mais ou menos comunitários e informais” (NOGUEIRA, 2014, p.23), o que interfere na composição do samba, como vimos, por exemplo, em relação ao partido-alto improvisado nas rodas de samba e o partido estilizado, composto para a gravação. Não é intenção, aqui, apontar diferenças e conexões de cunho especificamente musical. Essas questões já foram contempladas em obras como a do professor Carlos Sandroni (2001), entre outros especialistas no assunto. O que trago aqui é um recorte do que caracteriza a composição do samba, as impressões que os próprios sambistas revelam em relação, principalmente, entre esse fazer informal e o fazer com vistas à gravação, aspectos que frequentam muitos desses depoimentos analisados.

Alguns depoimentos são bastante reveladores não só da diferença nesses contextos de produção, mas em como pode existir uma permeabilidade entre um fazer informal e um fazer comercial, um espaço em que essas duas formas atuam em paridade.

A princípio, um trecho do depoimento do sambista Monarco, um dos “bambas” do samba carioca e baluarte da Velha Guarda da Portela. É um dos sambistas mais respeitados e conhecidos do Rio de Janeiro e mantém uma carreira ativa de produção e shows.

[1952. Para cantar samba na Portela]

Não tinha os folhetinhos que hoje são nas mãos das pastoras. [Ficavam decorando.] Aí as meninas prestando atenção porque também tinha uma coisa: se elas não gostassem, não pegava. Elas é que mandavam.

Aí quando a Portela desceu, o diretor de bateria dizia: “Vamos cantar um samba para aquecer as baianas, as pastoras, né?” Que hoje eles falam do negócio do ‘samba do esquentar’. Vamos cantar um samba...vem cá, Monarco! Canta teu samba aí! [...] Aí a escola foi andando com o meu samba. [O seu primeiro samba, com o qual ele ninava o Mauro Diniz.]

[Aí foi chamado para entrar para a ala dos compositores. Não tinha microfone. Eles cantavam a 1ª e deixavam com as pastoras.]

Naquela época não tinha microfone, não tinha nada. Era ele, João das Gentes, Ventura. Três vozes que a Portela tinha. Não tinha microfone. Aí eles cantavam e deixavam na boca das pastoras. E quando chegava na 2ª, eles versavam de improviso. Não tinha 2ª. A maioria dos sambas não tinha 2ª. E o Alcides era desse time, na feira de Oswaldo Cruz. Eu era garoto ainda, meus 17 anos. Ele cantou *Você gostou de mim*. Aí eu disse: Alcides, que coisa bonita! (e ele): “Você quer acabar isso?”. Achei estranho aquilo: “você quer acabar isso?” Porque não tem segunda. “Você gostou?” “Ah! Se gostei!”. {Ficou decorando até a feira desmanchar as barracas. Fez a segunda para mostrar. Aí cantaram à noite, no ensaio. Cantaram no terreiro da escola.]

[O seu 1º samba gravado foi em 1957.]

Passava e ouvia as mulheres estendendo roupa e cantando. Ficava feliz. Fazia sucesso ali na comunidade porque a gente não cantava samba do rádio nos ensaios...não cantavam samba do rádio. Era samba dali mesmo que nós fazíamos para a Portela. Como também não cantava na cidade porque era uma picardia que as escolas tinha. Fazia o esquentado com o samba que brotou na cabeça (?) e nos ensaios porque vários compositores lançavam, né? Eu lançava, Candeia lançava...cada um lançava o seu samba de terreiro, mas no meio daqueles, tinha ali, um ou dois, que as pastoras gostavam mais e o que elas cantavam mais era o que... Se elas não quisessem, nem adiantava! Quem mandava era elas. Se as pastoras não cantassem, não ia pra frente o samba.

Então, eu fui feliz na Portela, em 52, 53, 54, 55, eu via várias vezes o meu samba esquentando...entendeu? Era melhor do que eu ganhar um samba enredo! (MONARCO, 2004)

Nesse depoimento, há muitas revelações de um aspecto informal e comunitário tanto de produção quanto de divulgação do samba, considerando um contexto sem muitos recursos tecnológicos, como o dos anos 1950. As marcas da oralidade, tão representativa de uma cultura que marcava a tradição daquelas comunidades à época, aparecem no samba sem escrita, que tinha que ser decorado e partilhado entre os membros de uma escola. Se hoje os intérpretes de samba das escolas (também chamados de “puxadores” – termo que um dos maiores na categoria, Jamelão, abominava, dizendo: *Não sou puxador. Não puxo carro, não puxo droga, nem puxo saco de ninguém. Eu sou é intérprete de samba-enredo!*) precisam ter voz potente para cantar por horas o samba da escola, imagina naquela época em que tinham que cantá-lo até ser decorado pelos componentes! Nesse contexto de produção comunitário, informal, com poucos recursos, destacam-se os estilos considerados eixos das matrizes do gênero samba carioca: o partido-alto, o samba de terreiro e o samba-enredo, pois se desenvolveram em ambientes mais distantes de “circulação massiva de música, da indústria do entretenimento, do mercado musical global” e “expressam em suas estruturas musicais fundamentais as relações de sociabilidade cultivadas em ambientes sociais específicos, constituindo-se num patrimônio representativo da riqueza cultural do país” (NOGUEIRA, 2014, p.23).

Monarco relata uma percepção de que havia sambas feitos de forma profissional, no contexto da indústria cultural, e outros produzidos e socializados em contextos comunitários e informais, quando revela que, na comunidade, *não cantava samba do rádio nos ensaios [...] Como também não cantava na cidade porque era uma picardia que as escolas tinha*. Essa “picardia”, certamente, se dava pela tensa relação entre a tradição, representada pelo samba produzido para a comunidade, e a comercialização, samba produzido para a rádio, embate que sempre marcou a história da cultura popular.

As suas palavras são também reveladoras não apenas da produção informal do samba, mas da própria circulação dessas composições: o samba que fazia sucesso na comunidade era o que as pastoras apreciavam: *Passava e ouvia as mulheres estendendo roupa e cantando. Ficava feliz. [...] Se elas não quisessem, nem adiantava! Quem mandava era elas. Se as pastoras não cantassem, não ia pra frente o samba*. Outro traço que revela a origem da transmissão oral, próprio da cultura popular, nos contextos comunitários da época. Nesses contextos, não há como deixar de destacar a influência da mulher na socialização do samba, tanto com o papel das pastoras à época como a presença de grandes intérpretes femininas, ao longo da história: Elizeth Cardoso, Clara Nunes, Beth Carvalho, Teresa Cristina, entre muitas outras.

Um aspecto que caracteriza o samba, especialmente, esses estudados como matrizes do samba carioca – partido-alto, samba de terreiro e samba-enredo – é a questão da divisão em *primeira* e *segunda*. Assim, eram compostos os primeiros sambas-enredo, os sambas de terreiro e ainda é a forma que marca os sambas de partido nas rodas. Nessa estrutura composicional, pode-se elaborar previamente uma segunda ou improvisá-la.

No relato de Monarco, acima transcrito, ele relembra o encontro com Alcides (Malandro Histórico) e a composição vinda desse encontro do samba *Você gostou de mim*, para o qual Alcides pediu que Monarco fizesse uma *segunda*. Mais uma vez, a questão da composição colaborativa, de um que faz a *primeira* e passa a *segunda* para outro. Essas falas remetem a um modo de promover a cultura bem como de interagir com outros parceiros de lugares e origem diferentes. Assim nasceram muitos sambas e muitas parcerias.

No trecho abaixo, Délcio Carvalho (1999) conta de uma parceria (de um amigo que sempre lhe dava a *primeira* para ele terminar e que uma vez até passou para uns cinco colegas terminarem e ficou fugindo deles depois).

Teve um caso interessante que ele dava...a gente ia pro Bola Preta e enchia a cara, aí quando terminava o baile, ia pra rua. Aí ele me dava a primeira parte no botequim. A gente meio grogue, fazia a segunda parte e esquecia, sabe? Uma vez, a não ser uns caras que ficava tudo em volta, aqueles companheiros que ficava ali perto, tinha uns que tinha bom ouvido, que guardava, mas era muito raro, mas teve um que...eu tava no (?) tomando cerveja, ele era do corpo de bombeiro [...]. Falou assim: “cumpadi, eu tomei a liberdade de botar um samba seu no festival de música do corpo de bombeiro”. Eu disse: “qual samba?” “Um que vocês fizeram no botequim”...”Agora canta aí!” Eu ouvia e não vou mais me recordar...o cara cantando ali, eu olhando na cara dele...”isso não é meu, filho”. “Eu sei que teu e eu vim falar contigo porque eu tenho certeza que é seu. Você fez o samba, eu aprendi e coloquei lá. Se você quiser, nós estamos lá nas semi-finais [...]” Mas o samba não tinha essa força, samba de (faz gesto de beber) FIM DE NOITE, pra ganhar festival. Eu fui lá ver, o cara cantou. Eu digo, “o que é que há? O samba já é ruim, e o cara ainda tá assassinando!” (risos) Conclusão: é o único samba que eu conheço porque esse rapaz levou lá pro festival do corpo de bombeiro. (DÉLCIO CARVALHO, 1999)

Esse relato revela esse fazer do samba nos encontros casuais, nas situações fortuitas do cotidiano, bem distante de um fazer profissional. Faz parte do processo de interação cotidiano dos amigos. Como ele mesmo diferencia: esse “samba de fim de noite” acontece ali, é um momento, não é para ser gravado, não se destina a um festival. Não tem uma intenção comercial e nem é essa a sua função. Por sua estrutura e temática, é uma forma de carnavalização do enquadramento do samba nos moldes da indústria fonográfica, com fins comerciais, porque sua composição é desobrigada de preocupações formais e estilísticas, é um samba para brindar um encontro, um evento único, mesmo que repetido constantemente. Para cada momento, um novo samba, mas que ficava ali. Qualquer tentativa de capturar aquela composição era comprometida porque ela só significava naquele contexto. Isso nos remete ao primeiro samba capturado por Donga, nas rodas de samba, e gravado. Quem o ouviu não compreendeu a “colcha de retalhos” que ele parecia, tantos eram os contextos ali contemplados. Era uma música específica para um grupo e, neste, era compreendida. Assim, o tema daquela enunciação fora determinado não pura e simplesmente pelas formas linguísticas escolhidas, mas pelos elementos extraverbais da situação (BAKHTIN, 2006b).

Essa mesma perspectiva de descomprometimento com a comercialização do samba é encontrada no depoimento de Xangô da Mangueira, ao falar sobre suas composições. As suas primeiras palavras já revelam o quanto ele é carnavalizado, pois

não subordina a sua produção às regras da indústria fonográfica. Ele a reconhece, mas “ri” dela, ao não colocá-la como princípio norteador de sua trajetória como compositor, e, por isso é liberto, diferente de outros que produzem exclusivamente para vender.

Minha trajetória de compositor é que eu fazia, mas... tava fazendo as músicas e ia guardando, né? Ia fazendo e guardando as parcerias com as pessoas... as pessoas deixavam aqui... e o que eu fazia eu guardava. E, por causa disso, tem muitas músicas inéditas ainda que eu ainda não gravei nem cantei pra outras pessoas. Primeiro, tem uma parceria com o Jamelão. O primeiro a gravar uma música minha foi o Jamelão. Minha e dele. Ai depois eu comecei a... eu mesmo...tanto insistiram, tanto insistiram, que aí eu peguei e gravei. Agora, depois que eu gravei, aí todo mundo queria gravar, né? Aí todo mundo parou pra gravar. Clara Nunes gravou “Quando eu vim de Minas”; o Martinho da Vila gravou “Recordações de um batuqueiro”; Paulo Marquês gravou “Recordações de um batuqueiro” e outras músicas, mais duas músicas... Aquele menino que era da... Silvinho! Gravou também... “O pagode é partido”; o conjunto Nosso Samba gravou; a Elza Soares, junto com o Roberto Ribeiro, gravou, Paulo Marquês gravou... e aí por aí foi... Eu gravei várias músicas nesse ritmo né? De baile e... como é que se diz?... Bem sacudido, bem jongo, bem né?... que é como se disse é... eu procurei sabe... ficar, ser diferente no ritmo de batuqueiro, ritmo de jongueiro... tanto que eu gravei até a música de Dona Ivone Lara, “Festa de Santo Antônio”, gravei várias músicas nesse... (XANGÔ DA MANGUEIRA, 1999)

A fala de Xangô é reveladora da pouca preocupação que alguns sambistas, em outras épocas, tinham em relação ao samba como produto comercial. Se antes as músicas, muitas vezes, eram produzidas em clima de interação, para diversão, hoje elas visam muito mais à comercialização.

Obviamente, essa despreocupação não marca uma ignorância ou mesmo desprezo em relação ao mercado da música. Xangô, ao citar nomes de sucesso da música popular e sambas seus que foram gravados, revela consciência da importância desses. Não era o princípio norteador da sua música, mas tinham relevância para a música popular. Sua fala não é a de quem é subordinado à indústria cultural, mas ele a usa como um contraponto; logo, demonstra a sua pertinência.

O depoimento de Norival Reis (1998) traz o outro lado desse embate, ou seja, o do samba comercial e as interdições para esse tipo de composição. Norival, além de grande compositor de samba, era diretor de estúdio da Continental, técnico de gravação.

O cantor Haroldo Santos tava gravando aquele samba meu e do Joel. Aí tamos gravando com o Haroldo Santos. [*Acalanto para Uiara* – composição de Joel Menezes, Norival Reis e Vicente Mattos] Sabe o que é que ele cantava? *Canto/ Meu canto é um ALCALANTO*. “Alcalanto” é muito mais difícil de falar do que acalanto, né? “Vamos Haroldo, firme agora!” “Canto, meu canto é um alcalanto”. Aí ele errou umas seis vezes. Eu digo: “pô, Haroldo. Meu canto é um ACALANTO, Haroldo”. Então como é que você quer que eu fale? Pode dizer palavra? [pergunta ao Filé]. “O que eu quero

que você diga é que eu sou um filho da puta, mas como você não pode gravar isso, eu quero que você cante ACALANTO, sua besta!” (risos)

Nervoso destrói o ser humano, né? E as pessoas quando vão gravar, todos eles diz que comigo não acontece isso, né? “Ah, eu vou de primeira!” “Comigo não acontece isso”. Quando eu comecei a gravar era cera de carnaúba. E eu era que polia a cera, quando eu comecei com o negócio de gravação. Aí eu poli 28 ceras. Ia gravar lá umas coisas. E tinha uma coisa parecida com uma geladeira, uma estufa pra aquecer a cera, pra na hora de ir lá gravar, cortar mais macia. Então, 28 ceras quentinhas na estufa, quando começamos a gravar com o cara. Sabe que ele destruiu as 28!! Quando ele escancalhou a última cera, eu gritei: “você conseguiu meu querido!” Ele falou: “ta bom?” “Não!!!as ceras acabaram!!”

[...]

[Norival conta que o compositor/intérprete não conseguia falar flor; dizia fror na hora de gravar] “O que tu vai falar? Ele disse: eu vou falar o que vier, é flor ou fror”. [Norival]: “Você não vai falar mais porque você não vai mais cantar mais essa música, não grava mais”. Quem mandava era eu. “Não vai falar mais, não vai gravar mais, não vai cantar mais nem flor nem fror. Tá cortado!”

A verdade é essa: a gente conversando aqui, ninguém fala o português direito, né? E português é uma língua bonita. Mas pronome, verbo, a gente bota tudo errado, né? Mas aí ninguém repara, é só linguagem, né? Mas tem uma moça, a gente tava no estúdio gravando, ela era professora de gramática. E tudo pra ela tava errado. Eu digo: “minha senhora, eu não vou poder gravar mais com a senhora aqui dentro não”. “Por quê?” “Porque a senhora quer que fale a gramática certa. Atualmente dizem que nós somos 150 milhões, tem umas quatro pessoas, uma é a senhora, que fala certo, o resto fala tudo errado.” (NORIVAL REIS, 1998)

Interessante notar que esse relato de Norival demonstra um processo de interdição em relação às formas de se cantar samba, numa situação de gravação. Isso é revelado em seu comentário sobre o problema que representava para ele a pronúncia das palavras “fror”, “alcalanto”. Há, nesse caso, talvez, uma tentativa de enquadrar o samba dentro de um padrão de músicas gravadas à época, que primavam por certa “correção”, ou uma restrição a essa sotaque, primando por certa padronização da língua. Por outro lado, sabemos que o samba, como cultura popular, não obedece a um padrão imposto, visto que a música, em geral, é uma das expressões mais legítimas da cultura e do modo de pensar e de agir de um povo, em sua diversidade, o que é manifestado na língua e seus sotaques. Esse seu caráter também é reconhecido pelo próprio Norival, quando ele pondera, ao se dirigir à professora, que as exigências nesse sentido têm limite.

Ainda em relação à produção do samba, é importante frisar que, mesmo as composições sendo feitas nesse processo de interação, havia uma certa interdição no próprio meio, uma seleção. Em outro momento do depoimento de Norival Reis, ele fala sobre um processo seletivo de samba que era realizado na escola, em que sambistas novatos traziam suas composições para serem avaliadas por ele. E, nesse processo, ele

agia com rigorosidade. Essa prática se aplicava especialmente às composições que seriam cantadas nas escolas de samba ou mesmo como um teste para o compositor integrar a ala de compositores da escola. As próprias rodas de samba eram um espaço para os compositores, novatos ou consagrados, testarem as suas composições. Era aquele espaço o termômetro pra medir se o samba era bom ou não. Essa, por sinal, é uma prática que ainda persiste.

2.3. Temas e inspirações

Ao relembrar um encontro promovido por Paulinho da viola, com músicos da MPB, no Leme, Argemiro, no trecho que segue, fala da inspiração para compor. É, na verdade, uma resposta a Vinícius de Moraes, quando o conheceu.

Não sou um compositor, um sambista consagrado, mas tenho alguma coisa pra contar e alguma coisa pro pessoal ouvir, graças a Deus. Não sou intelectual, não tenho muita cultura, mas no meu tempo estudava até o 5º ano primário. Então eu costumo fazer minhas letras sem muita correção. Letra. Agora, a melodia é nata. Eu não toco cavaquinho, não toco nada, mas todas as músicas minhas, eu faço a batida em casa... Aí vou fazer a minha harmonia e no final tá tudo certo. 32'20

Eu comecei a compor aos 56 anos de idade [as pessoas só o conheciam como pandeirista]. Quando os outros tão terminando é que eu comecei. 33'50

[Sobre as composições]É tudo com mulher!

– Mas por que esses sambas falando em mulher?

Porque mulher sabe de tudo, né? É a musa inspiradora do homem. Qual homem não fala em mulher, não pensa em mulher? Eu, como nunca briguei, nunca gostei de brigar com mulher, quando a mulher me dá um chifre, faço música!...eu não brigo. O meu desabafo é escrever!

[...]

Fazer samba não é o que a gente quer não, pra fazer direito. O samba não é invenção, acho eu, é inspiração. 1'

[...]

Aí ele [Vinícius de Moraes] disse assim: “você é capaz de fazer um samba sobre esta garrafa de cerveja que tai?” Aí eu olhei... “Não!” (Ele) “Por quê? Você não é compositor?” Eu digo: “não to sentindo nada por essa garrafa” [...] Temos que fazer uma coisa que você sinta aquilo. Entende? Aí eu vou fabricar. Ele ficou me olhando. Aí quando foi duas semanas depois, o Paulinho chegou aí na Portelinha e disse assim: Argemiro, aquele camarada que perguntou se você fazia um samba sobre aquela garrafa, ele mandou eu levar você lá. Ta bem. Eu vou. Mas já tinha feito o negócio...mas não fiz sobre a garrafa, fiz sobre uma coisa que veio na minha cabeça (canta: ... Eu vou dizer a vocês, vocês estão enganados, somente escrevo o que sinto, falo a verdade, não minto, culpada é a minha inspiração) Aí eu fiz isso. (ARGEMIRO, 1999, 32'20)

Sobre Argemiro da Portela (1923-2003), quando da sua morte, perto de completar oitenta anos, a pastora Surica, também da Velha Guarda da Portela, disse: “Ele não terá substituto no grupo, porque não temos esse hábito. [...] Estou muito triste. Ele, Manacéia, Alberto Lonato (já falecidos), Monarco, Casquinha e Seu Jair, têm uma temática, um lirismo, característicos da Portela. Uma forma de compor que está se extinguindo”⁷⁰.

As palavras iniciais de Argemiro remetem a essa forma genuína de compor, muito representativa de um meio informal de produção: letras sem muita “correção”, composição da melodia e harmonia sem o auxílio de um instrumento, só com voz – um reflexo claro de uma tradição oral. Por outro lado, o sambista, ao afirmar os elementos de sua música, revela já uma consciência de uma cultura mais vinculada à escrita e ao mercado fonográfico: não é um sambista consagrado, não tem muita cultura. Ser consagrado, no seu dizer, vai além do reconhecimento que ele recebe entre os seus pares, é ser reconhecido na *mídia* e a cultura a que ele se refere está relacionada ao estudo formal, como ele mesmo afirma, e até ao estudo da música. Ter pouco estudo é uma situação que não envolve uma cultura popular, mas é uma questão social: *no meu tempo estudava até o 5º ano primário*. Não é, portanto, um caso isolado, do Argemiro, mas das pessoas do seu lugar social, com quem ele se identificava: os moradores das favelas e dos subúrbios; as pessoas com poucos recursos financeiros. Lembremos: nem sempre a escola foi acessível a todas as classes sociais. Provavelmente, para ele e para muitos dos seus pares, essas são coisas que estão vinculadas: ter estudo, acesso à cultura (a erudita, provavelmente, no seu entender) e ser um artista consagrado. Situação, por exemplo, de seus contemporâneos “da zona sul”, como Vinícius de Moraes e Chico Buarque, que ele conheceu, por intermédio de Paulinho da Viola. A questão que Argemiro levanta engloba o prestígio de uma cultura em detrimento de outra. Ele é um compositor que viveu uma época da discriminação do samba. Afirmar-se sem cultura, mas com seu talento nato, é uma contrapalavra a um discurso que desprestigia o seu saber e a sua arte: eu não tenho a cultura que é valorizada, mas tenho algo para mostrar.

Argemiro começa o seu depoimento dizendo: *Eu sou do Rio, mas minhas raízes é de Minas Gerais. Não escolhi lugar pra nascer. Não vou escolher lugar pra*

⁷⁰ Entrevista disponível em <http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,morre-o-compositor-da-portela-argemiro-patrocínio,20030522p1342>

morrer. Essa valorização e esse reconhecimento das origens são marcas de uma cultura popular, em termos de valorização da vida, das contribuições que o lugar traz à pessoa, não apenas de uma estabilização cultural, mas nas possibilidades que essas suas raízes lhe trouxeram e contribuíram para a sua arte.

Argemiro fala da temática de suas canções: *É tudo com mulher! É este um assunto muito popular, que está ligado ao seu contexto de vida, como ele mesmo explica: mulher sabe de tudo, né? É a musa inspiradora do homem. Qual homem não fala em mulher, não pensa em mulher? Eu, como nunca briguei [...] quando a mulher me dá um chifre, faço música!...eu não brigo. O meu desabafo é escrever!* Essa temática de valorização da mulher tem muito a ver com o lugar social e de como, historicamente vimos, a mulher representou nas comunidades do samba: a *sabedoria*, nos terreiros de candomblé; o *sustento da casa*, como quituteiras e o *poder sobre a circulação da cultura*, como pastoras nas escolas de samba. Daí, acredito, a exclamação: *a mulher sabe de tudo!* E, no universo do samba, a mulher acumula essa influência com a de *musa inspiradora do homem*, já que é a beleza e a sensualidade da mulher que são destaques nas escolas de samba, junto com as baianas, que representam a primeira situação que coloquei, da tradição.

Sobre esse tema tão constitutivo do samba, acrescento um trecho da música de Toninho Geraes, cantada em seu depoimento, e um dos maiores sucessos na carreira de Matinho da Vila.

Já tive mulheres de todas as cores
De várias idades de muitos amores
Com umas até certo tempo fiquei
Pra outras apenas um pouco me dei

Já tive mulheres do tipo atrevida
Do tipo acanhada, do tipo vivida
Casada carente, solteira feliz
Já tive donzela e até meretriz

Mulheres cabeças e desequilibradas
Mulheres confusas de guerra e de paz
Mas nenhuma delas me fez tão feliz como você me faz
[...]

Sobre a composição dessa música, Toninho Geraes revela:

Sabe como eu fiz *Mulheres*? Vou te contar. Rapaz, eu tava num aperto de grana, [...] devia três meses de kitnet, eu tava num desespero, o português já nem me cumprimentava mais, só me xingava. Aí eu falei: eu tenho que fazer uma música pra sair do sufoco. Aí pretensiosamente, peguei o cavaquinho,

era sexta-feira, umas dez da manhã, eu gosto de compor muito de manhã. Aí eu fui tirar, só foi aparecer *Meu nome deixou...*só comum. Aí eu falei: Pô! Pra fazer sucesso, como eu to pretendendo, pra me tirar do sufoco, tem que ser algo que ninguém, fez, ninguém falou. Aí tentei tentei buscar uns termos, umas ideias e nada vinha. Aí peguei o violão, mexi pra cá, mexi pra lá e nada. Ah! já vi que hoje não é dia de fazer sucesso, o tal sucesso que eu tô pretendendo fazer. Já que hoje eu não vou compor nada, eu vou ter que fazer alguma coisa pra ganhar dinheiro, né? Lembrei que eu tinha feito um show em Angola, e o pessoal que me levou pra Angola, disseram: “foi tão bom o seu show aqui. Quando fizer um ano” – porque eles traz o artista, demora muito porque não dá publico, o pessoal é muito carente de grana – quando fizer um ano, você me liga que a gente quer trazer você de novo em angola”. Ah tava fazendo um ano que eu tinha ido à Angola. Ah! Já vou ligar pro pessoal de Angola [...] aí procura o telefone daqui procura dali o número e não achava. Ah lembrei! Eu guardei o cartãozinho [...] dentro da caixinha onde eu guardo fotografia. Aí eu fui buscar o cartãozinho. Quando eu abri, veio foto da pretinha, da loirinha, da moreninha...Caramba! já tive mulheres de todas as cores! Pô! Tô com o tema aqui!! Aí peguei o cavaquinho e foi mais fácil...foi mole, né? (TONINHO GERAES, 1999)

Esse relato de Toninho Geraes (1999) engloba vários aspectos da inspiração e da composição. Alguns, como o que envolve o objetivo do sucesso, analiso posteriormente ao falar da indústria cultural/fonográfica e retomar o depoimento desse autor. O que interessa, neste ponto, é a temática e inspiração do compositor. Embora ter a mulher como tema seja bastante comum na canção popular, Toninho buscou *algo que ninguém, fez, ninguém falou*, condição que ele coloca para obter sucesso. O artista tem dimensão do valor de sua obra. Quando Délcio Carvalho se referia ao seu “samba de fim de noite” como um samba ruim, era pelo conhecimento dos mecanismos de uma composição e seu lugar de circulação: para a diversão entre amigos e para participar de um festival ou ser gravada. É esse o enfoque de Toninho: ele precisava de um sucesso. Tinha um objetivo e sentiu quando ele foi alcançado, ao descobrir aquelas fotos. Ali estava a sua inspiração e daí foi fácil compor. Ele trouxe um aspecto singular a uma temática universal.

Retomando o depoimento de Argemiro. Falar do seu contexto social permite uma identificação da comunidade com a sua arte, que vai além da batida do samba, mas dos temas do cotidiano que são abordados e que são vividos por muitos. Isso é próprio da arte popular, reconhecida (e, por isso, nem sempre valorizada, como arte coletiva). Ao falar em arte coletiva, é preciso o cuidado de contextualizar. Segundo o sociólogo e literato Antônio Cândido (2006), “o que chamamos arte coletiva é a arte criada pelo indivíduo a tal ponto identificado às aspirações e valores do seu tempo, que parece dissolver-se nele, sobretudo levando em conta que, nestes casos, perde-se quase sempre

a identidade do criador-protótipo” (p.35). No caso, o autor fala de “arte coletiva⁷¹” em referência à usurpação de obras anônimas. Por esse aspecto, podemos remeter ao samba de roda, especificamente, à acusação de plágio que o primeiro samba gravado sofreu (lembrando que a discussão acerca desse samba não se restringe à autoria, mas engloba propriedade). No caso da obra de Argemiro, a coletividade se dá pela identificação que as pessoas têm com as temáticas que ele aborda e de como elas estão relacionadas com o seu contexto. A mesma identificação que teve a música de Toninho Geraes, embora este não pertencesse a uma comunidade específica de samba, mas conhecia seus valores.

A arte, de uma forma geral, não pode ser desvinculada de seu contexto e isso inclui o seu público. Antônio Cândido (2006), ao falar da literatura, afirma:

A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo.

Qual a influência entre eles; como se condicionam mutuamente; que relações humanas pressupõem ou motivam? São questões que o crítico propõe ao sociólogo, ou responde ele próprio colocando-se no ângulo deste. Procuremos falar como ambos, partindo da hipótese que, sob tal ponto de vista, a produção da obra literária deve ser inicialmente encarada com referência à posição social do escritor e à formação do público. (p.84)

Cabe ressaltar que a valorização da composição de Argemiro constitui exatamente, usando a expressão da pastora Surica, a temática e o lirismo característicos da Portela e que, segundo ela, está se extinguindo. Cantar o seu lugar, numa linguagem simples e com a qual a sua comunidade se identifica e que leva este seu mundo para além das divisões sociais, é uma arte tão valorosa quanto a reflexão/abstração presente em obras mais ligadas à cultura escrita. Nessa comparação, não acredito numa relação de oposição, mas de diversidade, como a nossa cultura o é. O que, para mim, é desnecessário é a supervalorização de uma em detrimento da outra, ou seja, a tentativa

⁷¹ Esta idéia de obras praticamente anônimas, surgidas da coletividade, veio sobretudo da Alemanha, onde Wolff afirmou, no século XVIII, que os poemas atribuídos a Homero haviam sido, na verdade, criação do gênio coletivo da Grécia, através de múltiplos cantos em que os aedos recolhiam a tradição, e que foram depois reunidos numa unidade precária. Tempos depois, a coletânea de contos populares dos irmãos Grimm veio como prova aparente das hipóteses deste tipo, — sem que se atentasse para o abismo que vai entre a ingênua história folclórica e o refinamento, a altura de concepção da *Ilíada* e da *Odisséia*. Nessa mesma era, encharcada de *Volksgeist*, esboçaram-se teorias sobre a formação popular das epopéias e romances medievais, o que era facilitado pela míngua de informação a respeito dos autores. Hoje, está superada esta noção de cunho acentuadamente romântico, e sabemos que a obra exige necessariamente a presença do artista criador. (CÂNDIDO, 2006, p.34-35)

de apagamento de uma das vozes ou mesmo uma modulação segundo as leis de mercado. Dizer, por exemplo, que as canções provindas da periferia, o *rap*, o samba, o *funk*, não possuem valor cultural porque não correspondem ao universo da elite é um embargo que os artistas ainda sofrem, apesar de todo um reconhecimento que os pesquisadores têm demonstrado em relação à diversidade cultural no Brasil. Aqui, refiro-me, a expressões culturais, como as de Argemiro, Xangô e tantos outros, de outros gêneros, que fazem da sua arte a voz do seu povo, o que difere do uso de uma expressão artística que apenas se molda à demanda do mercado fonográfico.

Argemiro fala, ainda, do seu modo de compor, “por inspiração”, e de como ele coloca essa questão numa situação de encontro entre dois exemplos de autores: aqueles que são marcados, de alguma forma, pela *cultura erudita*, oficial, aqui representados nas figuras de Vinícius de Moraes e de Chico Buarque, e aqueles *marcados pela popular*, não-oficial, que é o caso de Argemiro. Analisar (e comparar) as composições desses artistas sem considerar os diversos contextos em que eles se apoiam é um grande erro. De acordo com Bakhtin (2011): “A arte é também imanentemente social. O meio social extra-artístico, a influenciar a arte desde o exterior, encontra nela uma resposta imediata e interna” (p.150). Analisar plenamente a obra de cada artista vai além da análise da obra ou do meio social isolados, mas compreende as relações de interação no contexto extraverbal: um *horizonte espacial compartilhado; o conhecimento e a compreensão comum da situação e a valoração compartilhada* (BAKHTIN, 2011, p.156). A identificação com a música passa por esses caminhos, basta olharmos para a permeabilidade entre essas culturas diversas. O sentido de ser coletivo, na arte popular, tem a ver com as experiências compartilhadas e que são traduzidas em arte, por um autor.

O escritor, numa determinada sociedade, é não apenas o indivíduo capaz de exprimir a sua originalidade (que o delimita e especifica entre todos), mas alguém desempenhando um papel social, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores. A matéria e a forma da sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público. (CÂNDIDO, 2006, 83-84)

A concepção de *autor*, nos dicionários, está ligada ao de “inventor”, “criador”, “descobridor”, ou seja, uma ação individualista, como bem observa Azevedo (2004). Por essa concepção individualista da criação é que, muitas vezes, a arte popular, criada

no improviso, na coletividade, que remete a temas do cotidiano, é vítima de certo embargo por quem está impregnado de preconceito ou mesmo ignorância em relação à diversidade cultural. A improvisação dos versos de Xangô e a temática do cotidiano, da mulher, na obra de Argemiro, nos reportam a essa forma de composição, que são produções individuais, mas que remetem a um universo coletivo, assim como os ditados populares:

De fato, as anedotas ou os ditados populares, por exemplo, são concebidos ao léu, burilados e recriados espontaneamente, transmitidos de boca em boca por meio de um processo de múltipla autoria. Entretanto, cada anedota e cada ditado saiu, um dia, da cabeça de alguém. Anedotas e ditados podem ser espontâneos, mas não nascem em árvores. São criações humanas e construções sociais. (AZEVEDO, 2004, p.481)

É possível até que uma mesma piada ou um mesmo ditado surjam em diferentes cabeças e até em diferentes culturas. Tal processo implica, mesmo sendo intuitivo e incontrolável, um alto grau de elaboração humana, tanto no plano da síntese narrativa, como no plano semântico. (BENJAMIN *apud* AZEVEDO, 2004)

Em decorrência disso, não procede uma valoração que institua inferioridade e superioridade cultural. Mas, apesar de já superado esse ponto de vista, graças a valiosas pesquisas nesse campo, ainda perdura uma supervalorização da arte vinculada à cultura escrita, erudita. Essa situação é bastante corrente na chamada grande imprensa que tende, no Brasil, a perpetuar aquilo que corresponde aos interesses de uma classe dominante, o que não significa o apagamento das outras vozes. Se existe uma tensão, ela é dada exatamente porque essas vozes estão lutando pelo seu espaço e, apesar dos embargos da elite, há uma equivalência de forças e é isso que caracteriza o aspecto popular dessa cultura. Afinal, como afirmou Burke (2010): se todos, numa determinada sociedade, vivenciassem a mesma cultura, não haveria qualquer necessidade da expressão cultura popular. É um fator ideológico: há interesses avessos a mudanças, a transformações e que negam a diversidade e tentam monologizar a cultura. Dizer que, hoje, a imprensa, reconhecida como grande mídia, perpetua um discurso da classe dominante é exatamente pelo desmerecimento que ela reafirma em relação à cultura popular e à sua diversidade ou pela forma de apropriação peculiar, em que se estereotipa o popular, de modo a se dirigir comercialmente a esse público. Isso se relaciona ao que Bakhtin (2006b) afirma, ao refletir sobre a relação entre a infraestrutura e a super-

estrutura: a “classe dominante tende a conferir ao signo ideológico⁷² um caráter intangível e acima das diferenças de classe, a fim de abafar ou de ocultar a luta dos índices sociais de valor que aí se trava, a fim de tornar o signo monovalente” (p.48).

2.3.1 A relação tristeza e alegria

Vendaval da Vida

Vou sorrindo
 Com o meu interior chorando
 Amargando o meu viver sofrido
 Assistindo o que se vai passando
 Eu vou resistindo
 Resistindo
 Do meu posto o vendaval da vida
 Aplaudindo a quem já vai subindo
 E amparando a quem já vem caindo

Quantos risos de falsa alegria
 Paraíso sem nenhum valor
 Lutas pelo pão de cada dia
 Sustentando a morte do amor

Mas vou sorrindo...

(**composição:** Dêlcio Carvalho)

Ampliando um pouco a questão da temática no samba, uma abordagem bastante frequente é sobre a tristeza ou a relação da tristeza com a alegria, a festa. Obviamente, isso não ocorre somente no samba, mas é nele que essa temática ganha contornos de carnavalização, seja pelo riso jocoso, seja atitude de não se deixar abater pela adversidade. Este sentido é verificado no samba de Dêlcio Carvalho: sorrir, mesmo com o coração chorando. Essa temática ganha ainda mais vida na melodia dessa canção, carregada de emoção e que remete a uma atitude introspectiva.

Essa abordagem é possível perceber em alguns depoimentos que versam sobre o sofrimento e a adversidade, em diferentes enfoques.

Quem não sofre não é poeta. Quem não sofre não sabe fazer música. O sofrimento faz muito parte de mim, assim...pra compor. Casal perfeito não

⁷² “Tudo que é ideológico, possui um *significado* e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um *signo*. *Sem signos não existe ideologia*. [...]

Cada signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade. Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou outra coisa qualquer” (BAKHTIN, 2006b, p.31-33).

dá samba. [...]. Não é um sofrimento pesado; é um sofrimento mais leve, maleável...[...] É um problema assim: sofrimento satisfatório. Existe sofrimento satisfatório porque tu ta passando por aquilo, mas não tem nada não...vou dar a volta por cima. Eu já passei por muitas coisas, entendeu? E hoje em dia me recordo, então eu não tinha a quem me apegar, então me apeguei na música. (ROMILDO, 1990, 29'41)

Eu e o Ratinho fizemos um partido-alto pro Carlos Cachça quando ele morreu. O Ratinho gostava muito do seu Carlos, e o Ratinho veio do enterro dele...é...chorando né? Chorando, triste pra caramba, mas é aquela história: compositor triste, né? O compositor tava triste e aí aproveitou a tristeza pra fazer a “cabeça” pro Carlos Cachça. Aí me chamou e falou: fiz essa cabeça aqui, vamos terminar aí? Você conhece bem a história, e terminamos e fizemos um partido alto aí. (TANTINHO, 2004)

Esses dois relatos nos mostram um ponto em comum: a visão do sofrimento como parte constituinte do compositor, *Quem não sofre não sabe fazer música*, ou como motivação para compor, *o compositor tava triste e aproveitou a tristeza*. Porém, não pode ser um sofrimento pesado, mas “satisfatório”, que vê perspectivas.

Tantinho nos revela, em sua fala, que esse lidar com a dor e tê-la como inspiração é próprio do compositor: [...] *mas é aquela história: compositor triste, né?* O mesmo que nos revela Teresa Cristina (1999): *essa ideia do samba de juntar a alegria e a dor em uma mesma moeda, sabe?* [...]. É essa a relação de afetividade com a dor que inspira muitos poetas, que é própria do compositor.

Os relatos abaixo revelam um diálogo entre a tristeza, a adversidade, e a alegria.

Eu queria mostrar também uma música que eu fiz pra um componente da Velha Guarda, que é o Casquinha, que é uma pessoa que eu gosto dele de graça, eu to conhecendo mais ele ultimamente [...]. É um compositor que me toca muito... essa ideia do samba de juntar a alegria e a dor em uma mesma moeda, sabe? Eles estão cantando, tão fazendo a gente feliz, mas pra eles fazerem a gente feliz, eles passaram por muita coisa triste que até pelas letras do samba, a expressão deles é uma coisa que me toca muito...e a expressão do Casquinha, o rosto dele...não sei...dá pra fazer um disco inteiro, sabe? (TERESA CRISTINA, 1999)

Eu sou do sertão de Ouro Preto (pausa), onde o sofrimento era alegria. Aí eles perguntam assim: por que o sofrimento era alegria? Porque a gente não tinha opção (sorri). Ou cantava ou capinava, nunca as duas coisas (sorrindo). E então a tristeza não havia, ela não tinha lugar para ficar [...] (CATONI, 1998)

Se a gente não tiver uma esperança, é como um apagão porque esse Brasil é muito picado, cara. A gente tem que ter um laço de esperança pra poder sorrir porque eu gosto de rir...eu sou um cara que não é pra dentro não...eu sou um cara pra fora. Gosto de viver, praia, birita, chopp...o verão tá demorando, eu já tô invocado. E eu tenho esse laço, essa coisa de bom humor, e automaticamente é alegria é...otimismo. (DÉLCIO CARVALHO, 1999)

Pô Beto [Sem Braço], não é brincadeira não! Vai ter festa de novo na semana que vem? Você adora festa, hein? Ele: O que espanta miséria é festa! (BANDEIRA BRASIL, 2004)

Se há uma temática que persiste na história do samba, em épocas diferentes e em seus mais diversos estilos, é a mistura de alegria e dor. Essa mistura já gerou muitos sambas. Há alguns meses, eu assistia ao programa “Ensaio”, na TV Cultura, que tinha como convidado o *rapper* Emicida. Uma das falas dele foi dessa questão de como olhar a realidade e a diferença entre o Rap e o Samba. Segundo ele, olham para a mesma realidade, mas enquanto o rapper faz críticas duras, o sambista consegue ver “poesia”. Não que um enxergue a verdade mais que o outro, mas cada um a retrata a seu modo. Ele recorda, ainda, de quando saía com o dia amanhecendo e começou a contemplar, com o olhar de um “sambista”, a sua “quebrada” e, assim, viu beleza nas luzes que iam se acendendo aos poucos, conforme as pessoas acordavam. Lembrava as músicas de Cartola.

Tanto o relato de Teresa Cristina (1999), como o de Catoni (1998) e o de Délcio (1999) apontam para a alegria como uma contrapalavra às adversidades: Casquinha queria fazer as pessoas felizes; para Catoni: o sofrimento era alegria e a tristeza não tinha lugar pra ficar; para Délcio, se não houver uma esperança, um sorriso, ninguém aguenta as contrariedades da vida.

O samba tem essa relação afetiva e festiva com a adversidade. Se, por um lado, o olhar pode ser “poético”, como nos sambas de Cartola, de Délcio, ele é, na maioria das vezes, jocoso. É o riso que move o samba desde sempre.

Essa relação de não-rendição às situações adversas pode-se dizer que está nas raízes do povo negro, desde a época da escravidão. A tristeza desse povo inspirou muitos cantos de dor, os cantos religiosos, *spirituals*, de raiz africana e que deram origem ao Blues, segundo Hobsbawm (2011), o “coração do jazz”, no final do século XIX, cantado pelos negros americanos descendentes de escravos africanos, que entoavam esse cântico (*worksongs*) para embalar as suas intermináveis e sofridas jornadas de trabalho e que estão nas raízes jazzísticas, mas inspirou também muitas atitudes responsivas daquele povo à dor que lhe era imposta.

E pensando na resposta festiva às adversidades, o riso está nas festas em que eles extravasavam um pouco do sofrimento e, dessa forma, venciam, pelo menos por

alguns momentos, o medo. Era a sua contrapalavra à opressão. Ao falar do *riso carnavalesco*, Bakhtin (2010a) afirma-o em contrapalavra à seriedade oficial, que impõe o autoritarismo, a violência, a restrição e o medo: “Pelo contrário, o riso supõe que o medo foi dominado. O riso não impõe nenhuma interdição, nenhuma restrição. Jamais o poder, a violência, a autoridade empregam a linguagem do riso” (BAKHTIN, 2010a, p.78).

Essa ideia do riso como resposta à adversidade encontra sua ressonância maior nas palavras de Beto sem Braço a Bandeira Brasil: *O que espanta miséria é festa! É a ambivalência contida no riso carnavalesco de que nos fala Bakhtin. Há, no riso carnavalesco, esse aspecto jocoso e alegre, que lhe confere aspecto regenerador e positivo, e que o difere do riso irônico e sarcástico. Esse enunciado de Beto sem Braço nos revela exatamente a essência do grotesco, de acordo com Bakhtin (2010a): a sua força libertadora e ao mesmo tempo regeneradora, o que lhe confere esse tom alegre e jocoso. Esse desabafar, extravasar no riso as adversidades tem uma “significação positiva, regeneradora, criadora” (BAKHTIN, 2010a, p.61), que permite uma renovação, um renascer.*

Não podemos deixar de falar, ainda, do olhar para o aspecto grotesco que o próprio nome do artista revela. O seu nome já é uma carnavalização, é realismo grotesco puro.

A verdadeira natureza do grotesco – Sua verdadeira natureza é a expressão da plenitude contraditória e dual da vida, que contém a negação e a destruição (morte do antigo) consideradas como uma fase *indispensável*, inseparável da *afirmação*, do nascimento de algo novo e melhor. (BAKHTIN, 2010a, p.54)

Diante disso, podemos ver que *Beto Sem Braço* é um olhar para o grotesco de si, o que foge do padrão de idealização romântica; o que é considerado imperfeição. Esse encarar a “imperfeição” e transformá-la numa identidade (lembrando que o apelido é um olhar do outro, logo é uma identidade construída na alteridade) é “rir” das limitações humanas, é a sua forma de “carnavalizar-se”, de se libertar e se regenerar, de franquear os próprios limites. Repito: o riso grotesco é força regeneradora e renovadora. E essa característica marca de forma pontual o samba: os nomes dos sambistas carregam uma identidade. Muitos são os nomes de “batismo do samba” que estão presentes nesses depoimentos, sejam os dos próprios compositores, sejam de outros sambistas memoráveis que são citados, ao longo dos depoimentos, como o próprio *Beto sem*

braço, Nego Fogão, Alcides Malandro histórico, Wilsinho Saravá, Sarabanda, Barbeirinho do jacarezinho, entre outros. Cada nome carrega um traço da vida do sujeito que fica eternizado na sua vida artística. É o olhar do outro que lhe constitui, nesse ritual de “batismo” no samba, por meio do nome que lhe é conferido. Os “nomes e apelidos não só classificam, eles também funcionam em sua condição de símbolos que ecoam um conjunto de crenças, valores e convicções”. (PIOVEZANI, 2012, p.11)

2.3.2 Malandragem – uma faceta do samba

[...] o samba é um malandro triste do morro que quebrou o protocolo na sociedade.
(DJALMINHA, 1998)

Discorrer sobre malandragem no samba abrange duas faces de um mesmo tema: a discriminação do sambista, em meados do século XX, por ser-lhe atribuída a designação de malandro, e a malandragem como tema e estilo que consagrou alguns sambistas, como Bezerra da Silva, Dicró, entre outros.

A seguir, alguns trechos de depoimentos que abordam a primeira acepção:

Naquele tempo não existia... porque o sambista, naquele tempo, naquela época, era meio marginal, marginalizado pelo povo, porque o sambista era do morro, morava no morro. Então existia aquilo porque só morava no morro aquele que não tinha condições de morar... hã? Então, e aí outra coisa, que no morro morava aquelas pessoas que vinham do subúrbio, vinha dos estados, né? E chegava ali, o único local pra morar era o morro, onde ia fazer seu barraco...[...] (XANGÔ DA MANGUEIRA, 1999)

Semana passada eu tava conversando sobre o negócio do jongo(?) Que as pessoas as pessoas perguntam mesmo. No próprio samba, os sambistas mais antigos, agora não, mas até a terceira geração de samba [...] pai não fazia a menor questão que o filho fosse do samba não, pelo contrário...vai estudar, escuta samba aqui com a gente, mas...todo mundo realmente queria que o filho seguisse...porque o samba não é isso que tá hoje, que você tá aqui dando entrevista, todo todo... Era discriminado mesmo, era negócio de vagabundo, malandro, de preto... Então até os meus 12, 14 anos, o samba que eu frequentava era um negócio discriminado mesmo, só pra gente mesmo, entendeu? Não existia esse tipo de aceitação e a gente se lembra...tinha bar que você chegava: aqui é proibido batucar. Eu até brinco porque hoje você chega em qualquer botequim: “pelo amor de Deus, canta samba”. (ZÉ LUIZ DO IMPÉRIO, 2004, 8’18)

Eu até fiz um samba agora que a velha guarda da Vila Isabel vai gravar que fala disso aí, né? Nos tempos que batucar no bar da esquina era proibido/ o dono chamava, a polícia chegava e sempre... Exatamente essa história que era antigamente, que você batucava, o cara chamava a polícia. Então, naquela

época ninguém queria ser sambista, só o sambista que era sambista mesmo de verdade que encarava, que cantava, que sabia que chegava a polícia, vamos embora. Porque o cara que não era ele não queria ser. Agora todo mundo pode cantar no botequim, aí é uma maravilha [...] (BANDEIRA, 2004, 9'26)

A gente viu muito sambista de hoje, que vive do samba, entrar em cana ou correr da polícia. Os homens mandava parar mesmo. O sambista era conhecido pelo sapato, pelo sapato branco. Sapato branco na cidade, passava o carro da polícia...epa! "Tu é sambista, né?" "Sim, senhor." "Documento aí!" Sambista era conhecido pelo sapato branco. [...]

17' minha infância foi normal como a de qualquer um filho de pobre. Meu pai, família era grande, meu pai foi pai de 20, morreu 7, sobraram 13. Desde cedo tive que correr atrás. [...] trabalhei de cobrador, fui mecânico, aprendiz de oficina mecânica e depois fui trabalhar na Caixa Econômica. Aí foi onde eu vi que o samba era bem discriminado, que as pessoas não gostavam da gente [...] "chama o sambista!" Mas aí eu não dava importância a isso. [...] Hoje em dia eles me aplaudem. (OTACÍLIO DA MANGUEIRA, 1999, 11'50)

Xangô da Mangueira revela que o samba, na época de sua juventude, era um "samba marginal", ou seja, sofria a discriminação que toda atividade cultural provinda do morro, dos subúrbios e dos povos de origem africana ou de imigrantes ainda sofria, o que denota um preconceito racial e social. Zé Luiz do Império reitera o relato Xangô ressaltando que a discriminação provinha de o samba ser apontado como *negócio de vagabundo, de malandro, de preto*. Exatamente o que nos remete a um contexto ainda com resquícios do descaso com que os negros foram tratados após a abolição. Toda uma população foi libertada da escravidão, mas sem nenhuma estrutura para se encaixarem no mercado de trabalho vigente, o que obrigava essas pessoas a exercerem funções pouco convencionais para sobreviverem. Não é à toa que Zé Luiz aponta a sequência: vagabundo-malandro-preto, pois era essa a classe/raça discriminada e marginalizada, o que, obviamente, se estendia a sua manifestação cultural, música e religião.

Num outro trecho, Xangô (1999) ainda revela:

O sambista tinha que ter linha, né? Postura, né? Tinha que andar perfeito, se apresentar bem. E ele (Paulo da Portela⁷³), ele, por exemplo, ele era um "poeta"... ele usava aquela gravata tipo (?) com aqueles laços todos, camisa bem engomada, e ele era lustrador, né? Mas andava mais impecável que um

⁷³ Paulo Benjamin de Oliveira tem sua história confundida com o surgimento e a fixação do próprio samba na cidade do Rio de Janeiro. De origem negra e proletária, vivendo no subúrbio carioca de Oswaldo Cruz, logo percebeu a importância desse gênero musical e a possibilidade de organização e valorização de sua gente a partir do samba. Paulo foi capaz de interferir positivamente e contribuir para que o samba, da forma como era cultivado nos morros, se popularizasse. Aos 20 anos de idade, Paulo já era conhecido por suas boas maneiras e jeito elegante em se vestir, apesar dos poucos recursos. [...] Paulo da Portela tinha consciência de que a atividade artística que produziam era rica e poderia tornar-se profissional, daí a preocupação em diferenciar a imagem do sambista do malandro vadio perseguido pela polícia. Paulo era conhecido por "professor" e é assim que muitos sambistas, ainda hoje, se referem a ele. Texto disponível em <http://www.samba-choro.com.br/artistas/paulodaportela>

elemento de escritório... porque, naquela época também, todo mundo usava a sua gravatinha, ninguém deixava de usar, né? Que era... você ia num escritório, você ia numa missa, se você...qualquer coisa, a primeira coisa que... o cara botava a sua gravata, né?

– Por que tu acha que ele falava que era importante o sambista ficar assim?

Acho que era pra se valorizar, tem um valor, né? Tem um respeito, não é?

Nesse trecho, é interessante destacar a questão da elegância, do bem-vestir, primeiro como uma contrapalavra, uma atitude responsiva diante da marginalização do samba. Dessa forma, é o olhar do Outro, a alteridade que está constituindo o sujeito. Por que sambista tem que ter linha? Porque o samba era marginalizado, como o próprio Xangô diz, porque os sambistas eram do morro, era gente simples, marginalizada. Isso constituía um preconceito muito mais social/racial do que cultural, no sentido da cultura produzida. Era o preconceito contra tudo o que os pobres, os favelados, os negros, os imigrantes do morro produziam, a saber, o samba, a capoeira, o candomblé. Um resquício da época da escravidão, enfim. Diante disso, o sambista criou um estilo de se vestir para se valorizar, naquele contexto. Aos poucos, esses sambistas criaram, naquela época, um padrão – que impunha respeito e identificava o sambista. Esse mesmo padrão, no decorrer da história, deu margem à discriminação, como aponta o depoimento de Otacílio da Mangueira: *Sambista era conhecido pelo sapato branco*.

Esses relatos dialogam com o que nos diz Azevedo (2004) sobre a figura do malandro, com a qual o sambista era também identificado:

Quando associado a ele [o samba], o malandro ainda costuma ser tratado como um personagem folclórico datado historicamente. Teria surgido no Rio de Janeiro entre as décadas de 1910 e 1920, época em que poderia ser caracterizado como um tipo desocupado, um vadio ou baderneiro que anda de navalha no bolso, chinelos e lenço no pescoço. Nos anos 1930, passou a ser descrito ainda como um indivíduo que não trabalha, anda elegantemente vestido, de chapéu, camisa preta, terno e sapato branco e vive do jogo, de mulheres ou de otários, ou seja, à custa de outros. (p.401)

O historiador José Adriano Fenerick (2002) traduz um pensamento da época que comprova ainda mais os termos de racismo e discriminação em relação às pessoas e ao próprio samba.

Associar o malandro ao samba, ou mesmo tomar o malandro como sinônimo de sambista, implica em reforçar a imagem do samba como sendo um legítimo “produto do morro”, uma vez que o senso comum da época acreditava que os morros do Rio de Janeiro fossem habitados exclusivamente por malandros. (FENERICK, 2002, p.258)

Por outro lado, havia uma questão que se relacionava a um novo mercado de trabalho, à profissionalização do compositor popular, naquele contexto.

Se antes a malandragem era vista em imagem como uma escola de vida, que ensinava como sobreviver numa ordem social onde as possibilidades de realização eram restritas, agora – para os músicos, pelo menos – era também um modo de ascender socialmente sem a necessidade de um trabalho mal remunerado. E embora já fosse parte do processo de produção social, a música não aparecia para o compositor como uma forma de trabalho. Por isso, o sambista parecia realizar o sonho de acumular sem precisar trabalhar. (CALDEIRA, 1987, p.27)

Muito provavelmente essa postura apontada por Caldeira (1987) tenha servido à indústria fonográfica como um meio de desvalorização, se não de exploração, do compositor popular, do sambista especificamente.

Assim, quando Xangô (1999) diz que *Sambista tem que ter linha* refere-se não apenas à elegância mostrada por Paulo da Portela, mas à conduta do sambista, que tinha fama de arruaceiro, de briguento etc. É um querer mostrar que o sambista ia além dessa farra, era um artista compromissado. Porém tal atitude acabou por gerar outro estigma: o do malandro.

Ainda esse contexto de marginalização é revivido por muitos que não viveram essa época, como Bandeira Brasil, mas que demonstram conhecimento do contexto. Bandeira (2004) remete, ainda, aos confrontos com a polícia e ao fato de que ninguém queria ser sambista, só os que já compunham o contexto.

Por fim, o último trecho do depoimento de Otacílio (1999) aponta para o preconceito no mercado de trabalho convencional: era pejorativamente chamado de “sambista” (em tom de ironia que ele usa o termo) e é impossível não ampliar essa questão para o racismo: um negro sambista trabalhando numa instituição bancária.

Aos poucos, a malandragem vai ganhando contornos de meio de sobrevivência: malandro é o que consegue se virar para sobreviver sem, muitas vezes, ter um emprego formal ou mesmo para impor respeito dentro da própria comunidade. Porém, nunca se deixou de negar uma malandragem que está ligada aos arengueiros, aos contraventores, como apontam Ary e Otacílio, ao falarem dos componentes da bateria de uma escola de samba:

Na bateria é que tá a vagabundagem. (ARY, 1999)
Toda bateria, se não tiver malandro, não é boa. A bateria é aquela que o pessoal do bicho tá lá. A mangueira quando foi formada, aí eles escolheram a melhor bateria da escola: a bateria do bloco dos arengueiros. Só tinha valente. Só valente mesmo. (OTACÍLIO, 1999)

Numa segunda abordagem sobre a malandragem no samba, destaco alguns sambas que versam sobre essa temática e que foram cantados nos depoimentos, como

Malandro Rife, famoso na voz de Bezerra da Silva. Este samba faz certa apologia do malandro visto como herói.

Malandro Rife

Malandro é malandro mesmo (3x)
E o otário é otário mesmo

O malandro de primeira
Sempre foi considerado
Em qualquer bocada que ele chega
Ele é muito bem chegado
E quando tá caído não reclama
Sofre calado e não chora
Não bota culpa em ninguém
E nem joga conversa fora

Quem fala mal do malandro
Só pode ser por ciúme ou despeito
Malandro é um cara bacana
Homem de moral e de respeito
O defeito do malandro
É gostar de dinheiro, amizade e mulher
Malandro tem cabeça feita
Malandro sabe o que quer

Quando o bom malandro é rife
Comanda bonito a sua transação
Não faz covardia com os trabalhadores
E àqueles mais pobres ele da leite e pão
Quando pinta um safado no seu morro
Assaltando operário botando pra frente
Ele mesmo arrepia o tremendo canalha
E depois enterra como indigente

Composição: Octacílio da Mangueira/ Ary Do Cavaco

O rei do cheque sem fundo

Oh, ninguém sabe como é que ele faz pra enganar todo mundo
Será que é otário, malandro demais ou então vagabundo
Só sei que esse cara tem fama de rei
O rei do cheque sem fundo.

Só recebe quem saca primeiro
É o cheque chamado cowboy
Cheque que já teve lance corre para cobrir
Já passou pra mais de mil dentro de Niterói
Cheque pileque dá dor de cabeça
O peixe é o que bate no banco e nada
Aquele que me tem de regresso é o cheque boemia, rei da madrugada
Com esse ele compra fazendas de gado e cabeça de porco na Baixada.

[...]

Compositor: Edson Show / Wilsinho Saravá

A bocada

A polícia chegou e perguntou malandragem.
 Onde é a boca?
 Onde é a boca que todo mundo diz?
 E o malandro respondeu que a boca é embaixo do nariz
 E o malandro respondeu que a boca é embaixo do nariz
 Muito invocado com aquela informação
 Pegaram o malandro de tapa e foi pra caçapa de um camburão
 Chegou na delegacia perguntaram novamente
 E o malandro respondeu que na boca só pode ter dente
 É na boca É dente Na boca só pode ter dente
 O que tem na boca é dente
 Na boca fórmula só pode ter dente
 Muito invocado com o seu ponto de vista
 Vê-la naquela bocada tá parando até turista
 E o malandro respondeu que quem manja de boca é dentista
 Quem manja de boca é dentista (4x)
 E o pau comeu, o pau comeu meu irmão.
 O pau comeu
 Pois os homens não gostaram da dica que o malandro deu (2x)

Composição: Bebeto di são João, Edson show e Dicro

As diferentes formas com que o malandro é mencionado dentro desse universo, tanto das canções, como do samba, denotam sua popularidade em função dos embates que giram em torno dessa designação. Malandro é “um cara bacana, homem de moral e de respeito”, que desafia a autoridade, as leis, mas tem o respeito porque representa ora a proteção dos que vivem no morro (como numa oposição entre a cidade, protegida pelo Estado, e o morro, protegido pelos malandros); ora as pessoas espertas que conseguem enganar os outros para sobreviver, como no caso do cheque sem fundo e o malandro que é fiel a sua gente, que não entrega os companheiros, na divertida “A bocada”. Os embates não se resumem nisso.

A professora Claudia Matos, em seu *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio* (1982), enfoca esses dois temas vistos em perspectiva histórica, nos contextos sócio, político e econômico que indiretamente os gerou. A autora demonstra como a relação “samba-malandro” acaba por constituir a identidade de um grupo social e a construção de sua cultura. Para isso, ela começa por comparar Choro e Samba. O primeiro identificado com a "classe média branca", enquanto o segundo com os negros e mestiços, pobres. Assim:

A predominância de negros e mestiços nas favelas faz delas redutos de uma auto-afirmação racial que não encontra lugar fora delas, no espaço dominado pelos brancos. Aí se gera a possibilidade e a necessidade de cultivar e

preservar inteiramente manifestações culturais próprias à etnia negra, uma das quais é o samba. (MATOS, 1982, p.30)

A autora, ainda, enfoca, a coletividade da figura do malandro: “O sambista malandro fala sua voz individual, mas sua voz é a ‘voz do morro’: nunca é voz isolada, mas uma conjunção com outra ou outras vozes” (MATOS, 1982, p.75). Assim, a figura do malandro é “solitária por excelência e, ao mesmo tempo, catalisadora de aspirações e fantasias comunitárias” (MATOS, 1982, p.179).

Essa fluidez e relativismo da figura do malandro aparece em DaMatta, *Carnaval, malandros e heróis* (1979), quando afirma: “De fato, o malandro não cabe nem dentro da ordem, nem fora dela: vive nos seus interstícios, entre a ordem e a desordem, utilizando ambas e nutrindo-se tanto dos que estão fora quanto dos que estão dentro do mundo quadrado da estrutura” (p.133). Nessa relativização do malandro aparece como uma contrapalavra à ordem social, como o próprio autor coloca:

Mas quem é mesmo esse malandro? O que diz ele da ordem social brasileira? Ora, ele parece oferecer ao mundo da ordem e do cotidiano exatamente o que o Rei americano de Nova Orleans oferece ao povo americano: a possibilidade de ver o mundo de cabeça para baixo, ainda que seja por um momento muito breve. Assim, o malandro brasileiro introduz no mundo fechado da nossa moralidade a possibilidade de relativização. No nosso mundo burguês individualista, somos sempre ordenados por eixos únicos (da economia e da política), mas o malandro nos diz que existem outras dimensões e outros eixos. “Sou pobre, mas tenho a cabrocha (mulher), o luar e o violão.” O seu mundo, sendo intersticial, é aquele universo onde a realidade pode ser lida e ordenada por meio de múltiplos códigos e eixos. (1979, p.133)

Assim, essa temática nos remete a um processo de carnavalização, de um desafio a regras e hierarquias, onde não nos cabe, aqui, um julgamento de moral, mas um olhar diferente para essa voz que fala dentro desse embate social. Dessa forma,

A malandragem parece ser, no âmbito popular, um espaço social de autocrítica e de reflexão sobre a vida, os limites dos costumes, da moral compartilhada, da justiça, do perdão divino etc, mas sempre do ponto de vista da pessoa e seu contexto, e nunca da análise e da crítica abstratas. (AZEVEDO, 2004, p.404)

Para coroar essa reflexão sobre a malandragem, a apresentação do enredo do Salgueiro de 2016⁷⁴, que traduz todo esse diálogo que tal temática permite.

⁷⁴ Sinopse de apresentação disponível em <http://www.apoteose.com/carnaval-2016/enredos/academicos-do-salgueiro/>

Eis... o malandro “no palco” outra vez.
 Vem chegando assim de viés,
 Sambando miudinho, dizendo no pé!
 Pisa suave, riscando no asfalto os passos de uma ópera bem carioca.
 Uma obra em seis atos, embalada por um samba em homenagem
 à nata da malandragem.
 Por isso, se segura, malandro!!
 Vem aí...
 Salgueiro 2016 – a ópera do malandro

Malandro...
 É o tipo que entra faceiro na roda, abre o jogo e fecha com os seus.
 É o Rei da Ginga, Rei da Noite, o Barão da Ralé!
 Sagaz, invoca os personagens de um Rio lírico, nesta ópera tão pomposa
 que só um malandro poderia sonhar.
 (Ou tão ordinária que qualquer mendigo poderia pagar).

Malandro...
 Vai flanando triunfal por entre deuses e meretrizes, rainhas e monarcas...
 Delirantes fidalgos desta magnífica ópera das ruas.
 É aquele que faz das calçadas o palco das ilusões.
 Atento, não dorme no ponto nem cochila na linha.
 E só baixa a guarda quando o sol dá o ar de sua graça.

Malandro...
 É o mestre-sala das alcovas.
 O bailarino dos salões, o cavaleiro errante dos morros cariocas.
 Atua nas madrugadas, caminhando na ponta dos pés, como quem pisa nos corações.
 À luz do abajour, ama a todas que quiser.
 Das muchachas de Copacabana às mimosas da Praça Tiradentes.

Malandro...
 Dono de um jeito manso que é só seu de aparar os dilemas da vida no fio da navalha.
 É o sujeito cordial que desfila macio entre dados, cartas e roletas.
 É o rei de todos os naipes num carteadado de damas, valetes e coringas.
 Aquele que, mesmo quando o jogo vira contra, nunca joga a toalha.
 Porque é o filho gerado no ventre da sorte, a imperatriz do mundo!

Malandro...
 É o pensador dos botequins, filósofo das mesas de bar!
 O dono de um mundo que aprendeu a domar.
 Poeta, comanda o cortejo na cadência bonita do samba vadio
 que o luar lhe emprestou.

Malandro...
 Um homem de fé, que fecha o corpo e abre os caminhos ao próprio destino.
 Que não foge à luta e que pede a paz!
 Entidade saudada em mojobás, laroieis e saravás.
 É aquele que entra na gira pra fazer o mundo girar.
 Que guia a roda na palma da mão para sua gente ir adiante.
 É o dono da rua que vive na alma de cada carioca da gema,
 povo que “TRABALHA PACA”!!
 Que vai pro batente de todo dia chacoalhando guias e cordões no trem da Central.

Malandro...
 Astro maior desta ópera
 Que segue rumo ao ato derradeiro.
 E quando a luz se apagar...
 A orquestra silenciar...
 A poeira assentar no chão...

A plateia, de pé, em delírio...
 Bate palma e pede bis!
 Pois, a cada carnaval, ele renasce no coração de todo bamba.
 Afinal, malandro que é malandro nunca sai de cena...
 Vira samba!

2.4 Tradição e indústria cultural – o embate histórico

Antes de iniciar esta sessão, creio que seja construtivo refletir sobre os dois termos que envolvem esse embate, especialmente a *tradição*. De que tradição podemos falar em relação ao samba?

A historiadora Mônica Velloso, em seu belíssimo estudo *Que cara tem o Brasil?* – as maneiras de pensar e sentir o nosso país (2000), discorre sobre os modernistas paulistas, mais precisamente dois grupos: *Verde-amarelo*, de Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia e Plínio Salgado, que representava a ala conservadora do movimento, e o grupo liderado por Mário de Andrade. Esses grupos travaram uma luta contra o Parnasianismo, o Romantismo e o Realismo, mas entendiam a necessidade de atualizar a cultura de forma diferente, especialmente no que tange as tradições culturais.

O primeiro grupo entendia o passado e as tradições como “algo sagrado e intocável” e queria “conservá-los exatamente do jeito como eram” (VELLOSO, 2000, p.67). O manifesto Nhengaçu Verde-amarelo (1929) saudava o período colonial como uma época feliz em que o índio convivia em harmonia com os portugueses. Essa visão saudosista apresentava um “índio modelar e servil”, o qual era fortemente criticado pelo grupo antropofágico, liderado por Oswald de Andrade, o qual comparava “o índio dos verde-amarelos com um índio de tampa de lata de biscoitos, ou com uma múmia empalhada no museu – um índio adorno e objeto. Enfim, um índio sem vida [...] (VELLOSO, 2000, p.68). Era uma visão saudosista e que tentava apagar os conflitos inerentes à história.

Esse entendimento em relação à cultura brasileira fica bastante visível na obra *Martim Cererê*, de Cassiano Ricardo. A “epopeia” de Cassiano Ricardo louva o herói bandeirante que desbrava o país, mas que volta pra São Paulo. “O herói bandeirante de Cassiano Ricardo é um modelo, é um herói que vive uma história passada. Assim, ele vive para dar exemplo aos outros, para mostrar a história como modelo e não como processo dinâmico onde tudo pode acontecer” (VELLOSO, 2000, p.70).

Já o grupo liderado por Mário de Andrade pensava a tradição de forma muito distinta. Esse artista e pesquisador percorreu o país estudando o folclore, as cantigas de roda, hábitos alimentares; enfim, tudo o que pudesse representar nossas tradições culturais. Porém, sua proposta não era “trazer o passado de volta”, mas “entender o tempo presente, a brasilidade” (VELLOSO, 2000, p.69). Ele “desconfiava do passado como um tempo perfeito, digno de ser revivido”, por isso “queria entender a tradição no que ela tinha de atual e de vivo” – para ele, “tradições móveis”(VELLOSO, 2000, p.69).

Em “Prefácio interessantíssimo” (Pauliceia Desvairada,1922), Mário define o passado como “lição para meditar, não para repetir”, ou seja, o passado é a ponte que permite chegar ao presente; é passagem e não permanência (VELLOSO, 2000).

Para compreender essa concepção mais alargada em relação à tradição proposta por Mário de Andrade, basta um olhar para *Macunaíma*. Assim como *Martim Cererê*, esse livro fala de um herói e que também viaja por todo o Brasil, porém este não “tinha ponto de partida nem de chegada”. Vivia uma descoberta constante: queria conhecer o país. Assim, Mário de Andrade o coloca para sobrevoar o Brasil, ou seja, “vê-lo por inteiro”, sem as divisões regionais, que privilegiam algumas. Era o pensamento regionalista que o autor criticava. “Macunaíma é o Brasil: índio, negro, branco. Um país de várias caras e de várias culturas” (VELLOSO, 2000, p.72).

O grande legado de Mário de Andrade, e do movimento modernista, de uma forma geral, é a provocação, o desafio de pensar a própria história de um outro lugar, que não a do romântico ou a do colonizador. Abandonar a ideia de um país pronto e acabado, de uma história “encadernada”, mas mostrar a sua construção, história em movimento. Velloso destaca que a oposição entre a visão de Martim Cererê e Macunaíma já é demonstrada no subtítulo de cada obra: enquanto “Cassiano se referia ao *Brasil dos poetas, meninos e heróis*, Mário falava no *herói sem nenhum caráter*. Conceito este que equivale a indefinido, inacabado” (VELLOSO, 2000, p.73-74).

Essa abordagem me provoca no sentido de refletir sobre um embate que acontece em torno da tradição no samba. Ainda não se trata de pensar em *tradição vs indústria cultural*, mas qual tradição os vários discursos sobre o samba focalizam, especificamente pensando nos depoimentos dos sambistas participantes do projeto *Puxando Conversa*.

Em três depoimentos, não exclusivamente neles, aparece a referência à tradição do samba, numa abordagem que englobava a convivência entre a antiga e a nova geração do samba.

Nós respeitávamos muito pessoas mais velhas, mais antigas, sempre foram nossa referência. Então, duvido que eu entrava numa roda em que o Xangô estava cantando, a não ser que ele me chamasse. (TANTINHO, 2004)

Quantas jóias raras nós perdemos, entendeu?, por esquecimento, porque morreram, morreu junto com o autor, compreendeu? “Então, a gente corre atrás. De vez em quando, eu lembro umas coisas, né?, que eles cantavam pra mim. “E esse samba de quem é, Jair?”. “Eu não me lembro”. Esse samba é nosso!!! Daqui, Jair! É do falecido Bibias, eu me lembro dele...”Monarco, tu tem uma cabeça!! Eu nem me lembrava mais disso!”. Nós temos, quando fizer o 1º disco, nós vamos gravar isso pra sabe...se morre aí, se morre também. E essa rapaziada que tão lá, eles, além de não criar nada, eles não tão ligando pras coisas do passado. Acabou tudo. Paulinho diz: se acabar vocês, acaba tudo. Paulinho fala sobre a Velha Guarda, sobre a gente, sobre manter essa chama acesa, essa coisa de relembrar, segurar, registrar essas coisas...acaba! Eu falo pra ele: gente, faz aí uma cantinho, uma salinha, compreendeu?, pra gravar essas coisas, em fitas, compreendeu?. Grava porque se amanhã chegar um garoto aí de 8, 10 anos e perguntar de quem é esse samba...Esse samba é de Paulo da Portela, era do Monarco...compreendeu? A Portela tem uma história tão bonita e isso tá se perdendo aí...uma coisa bonita, um tesouro, entendeu? (MONARCO, 2004)

Eu acho que o marco na minha vida foi o show da Velha Guarda que eu fui, no Teatro de Arena [...]. Quando eu vi a Velha Guarda toda ali cantando [...], chorei o show inteiro! [...] Não conseguia falar nada... eles cantando uma música atrás da outra...Seu Jair versando com o Pedro Amorim, cantando, assim... Eu falei: eu acho que eu não vou querer ver outra coisa na minha vida, só vou querer saber disso, né? Aí ui até lá, abracei todos. Vi a Surica, que foi um amor à primeira vista...falei com a Surica como se eu conhecesse ela há não sei quantos anos e ela me tratou assim também. Eu acho que a postura deles, da Velha Guarda comigo, que eles não conheciam, eu era mais uma fã, foi uma coisa que me tocou muito porque as pessoas que eu admirava tinha uma distância muito grande e com eles não, eles eram ídolos que estavam pertinho, que acabava o show, eles vinham e abraçavam a gente com amor, sabe? Aí teve um pagode do Luisão Batista que foi a Velha Guarda quase toda, e aí eu fiquei lá babando ovo pro Seu Osmar, tirando foto, perguntando do Candeia e aí ele falou: Olha, eu vou num pagode no Lins, se você quiser...Você quer ir? Falei: claro que quero!! Aí a gente combinou e eu fui com eles. Foi o Seu Osmar, o Seu Jair, Argemiro, Casemiro, Surica, Guaraci...e aí eles começaram a cantar lá e assim, eu sou uma pessoa muito envergonhada, mas, graças a Deus, eu sou envergonhada, mas eu passo a vergonha, sabe? Por exemplo: eu tenho vergonha de cantar nos lugares, mas eu prefiro cantar e sentir vergonha depois do que não cantar. Aí deu uma coragem, assim, eu fui e cantei esse samba “Canto da Portela” e todo mundo gostou. Eu senti sinceridade neles, assim [...]. E, a partir dali, qualquer lugar que a Velha Guarda fosse, eu ia...eu arrumei um pretexto para vir na casa da Surica um dia [...] e daí eu não saí mais daqui do Cafofo, né? Alguns sambas meus nasceram aqui, os mais novos, e na minha vida ou na minha formação que é pouca, eu não consigo pensar em outra coisa que não seja a Velha Guarda da Portela. Eu tenho um sonho. Eu espero poder gravar todo mundo, sabe? Gravar músicas do Seu Jair, Argemiro, gravar músicas do Guaraci, que também compõe e quase ninguém conhece. O Casemiro compõe música, o

Seu Davi do pandeiro compõe música [...]. Daqui pra frente, se eu conseguir alguma coisa na minha vida, eu quero ajudar muito eles porque eles me ajudaram muito e não é dinheiro, não é posição social, é aprender mesmo. (TERESA CRISTINA, 1999)

Para refletir sobre essa relação de respeito e admiração que os sambistas mostram, em seus depoimentos, pelas gerações mais antigas e a postura dessa geração em dispor-se ao ensinamento, destaco algumas das características da *consciência popular*: a valorização das hierarquias e a valorização do conhecimento construído a partir da experiência prática de vida, do ensinamento dos mais velhos e do senso comum (AZEVEDO, 2004). Com todo o avanço proporcionado pela indústria fonográfica em relação à divulgação da música de todas as épocas, nada substitui essa interação entre os que estão iniciando e os que já estão na estrada há muito tempo. Esse momento de aprendizagem é que permite ao sambista da atualidade conhecer suas raízes. Os mais experientes são a referência e há uma relação hierárquica no samba, como diz Tatinho. Não perder essa referência é a preocupação que traz Monarco em relação à quantidade de composições que ficaram perdidas no tempo e de como encontrar um meio de não deixar isso acabar. Talvez essa preocupação seja o que mantém a Portela, especialmente, sempre ligada à Velha Guarda e com tantos novos talentos surgindo lá. Talentos como Teresa Cristina que nos mais velhos se inspirou e nos relata a emoção desse encontro e do carinho e prazer com que foi acolhida. É a renovação de que toda manifestação cultural necessita para se manter viva e ativa. Essa convivência permite um aprendizado fruto da observação (e não da imitação, simplesmente) e da troca de ideias entre essas gerações. Não se trata de simplesmente uma ensinar o que é certo à outra, mas de darem continuidade a um processo de construção de uma manifestação cultural que não está acabada, “embalsamada” no passado.

Um exemplo bem atual dessa troca de experiências é o programa *Samba na Gamboa*⁷⁵, exibido pela TV Brasil, e que busca o encontro de novos e de consagrados artistas da música brasileira, especialmente do samba. É uma grande contribuição cultural, um programa que caminha na contramão de outros que só apresentam músicos que “estão no auge”, na atualidade.

⁷⁵ O programa é resultado da coprodução entre a TV Brasil e a Giro e vai ao ar, na TV Brasil, às segundas-feiras, às 22h. Os vídeos e demais informações sobre o programa estão disponíveis em: <http://tvbrasil.etc.com.br/sambanagamboa>

O depoimento da sambista Teresa Cristina talvez seja o que mais traduz que o conhecimento da história, dessa tradição do samba, pode proporcionar um renascimento do artista, dar-lhe nova vida.

Eu fazia faculdade de Letras, eu estudava inglês e sempre me dava mal na faculdade porque eu não conseguia pensar em inglês e falar...era mais um sonho de menina. Eu sempre quis fazer isso, estudar isso. E eu resolvi abandonar o inglês e fazer literatura brasileira. Quando eu comecei a ler mais autores brasileiros, Machado de Assis...O próprio Saramago, português, eu fiquei tão encantada que isso me ajudou muito pra compor. [...] Eu li o *Casa Grande e Senzala* e fiquei... daquele livro ali, eu acho que fiz umas três músicas, tirei várias inspirações dali. Eu acho que nesse ponto a faculdade me ajudou muito.

Aí compus o *Canto da Portela* que foi a minha primeira música, dedicando à Portela e aos compositores que eu mais gostava que, por acaso, era portelenses.

Logo depois que eu compus este samba, eu encontrei um disco do Candeia [...], um disco chamado “Roda de samba”, que foi um disco que eu ouvi muito nova, eu devia ter uns 7, 8 anos. Meu pai era feirante, e ele ficava embalando, ensacando limão, e ele só tinha dois discos: era este e um disco do Roberto Ribeiro. Então eu e as minhas irmãs, a gente tinha esses discos todos de cor. E eu, a primeira vez que eu ouvi o Candeia, eu debochava dele porque era uma música completamente diferente do que eu ouvia. Na época, era muita música americana que eu ouvia. Eu não entendia direito o porquê daqueles temas, sabe? Uma música do Candeia com o Wilson Moreira, “Ioiô de Iaiá chorou” e a gente achava aquilo engraçado, ficava debochando do meu pai, mas cantando as músicas, né? [...] E quando eu reencontrei esse disco, eu fiquei muito emocionada porque eu lembrei muito daquela época, da infância...tudo o que lembra a infância a gente fica tocado, assim. E eu fiquei louca por aquele disco e falei: Meu Deus! Eu ouvia isso e não gostava! E aí eu procurei tudo de Candeia... e procurei livro. E aí eu acho que o Candeia, graças a Deus, assim, o Candeia foi me ajudando porque, através dele, né?, por conta do Candeia, fui procurando pessoas que conhecessem o Candeia ou que pudessem falar dele. Eu fui conhecendo gente que, se não tivesse conhecido, nem estaria aqui agora falando pra vocês. Conheci o João Batista Vargens, que foi o biógrafo do Candeia [...]. Através do João Batista, eu conheci o Wilson Moreira, que eu acho que é uma das pessoas mais maravilhosas que existem na face da terra. Ele é uma pessoa doce demais e me ajudou muito. Tudo o que ele representa, tudo o que ele falou pra mim, o carinho que ele demonstrou comigo, uma pessoa que ele nem conhecia! Me recebeu na casa dele, da melhor maneira possível, e, a partir daí...(TERESA CRISTINA, 1999)

Foi revisitando a tradição do samba que Teresa Cristina reinventou o seu caminho. Se, antes, ela tinha outra referência musical, a americana, foi no conhecimento e no amadurecimento como artista que ela deu uma guinada não só na sua vida, mas no próprio samba, levando a outros a música que lhe inspirou. Interessante observar que a cultura, a sua manifestação, nasce exatamente nesses embates, nesses questionamentos. Digo isso porque a mesma influência da música americana que ela ouvia é fruto de encontros musicais, com forte matriz africana, como o próprio samba o é, ou seja,

representa uma relação com a tradição daquele país. E a reconhecida *Black Music* está na base de e continua inspirando muitas manifestações de cultura popular, no Brasil, como o *rap* e a *soul music* e que dialogam com o próprio samba, em muitos momentos, basta olharmos a obra de Jorge Benjor e todo o seu hibridismo de ritmos e sons.

E pensando tanto na declaração de Tantininho (2004) como de Teresa Cristina (1999) em respeito à tradição e à história do samba, como na preocupação demonstrada por Monarco (2004) em relação a manter vivo todo um caminho que o samba, aqui representado pelos compositores e suas obras, percorreu, entendo que em nenhum momento a tradição é pensada, nesses depoimentos, como algo estabilizado, abstrato, mas como uma ponte, como frisou Velloso (2000), um caminho percorrido e que possibilitou toda essa história viva do samba como cultura popular. Dessa forma, é a história do próprio gênero que eles querem que seja conhecida e socializada, não para que seja apenas celebrada, ou imitada, mas para fortalecer essa voz dentro do grande diálogo que permite ao samba se constituir como cultura popular. Mostrar essa voz é colocar-se no diálogo que, muitas vezes, parece abafado por interesses do mercado, que buscam evidenciar apenas uma voz.

O ensejo de pessoas como Monarco não é, ao meu entender, o de uma manutenção do samba, numa abordagem saudosista, mas o de dar voz aos estilos e autores que integraram e integram o espaço comunitário e que, portanto, não foram/são conhecidos de um público maior que aprecia o samba. Dar voz para que o embate continue em pé de igualdade.

2.4.1 Já nos caminhos da indústria cultural

Dentre os estilos de samba que permeiam um caminho entre o contexto comunitário e o comercial é o samba enredo. Ele tem que ser acolhido na comunidade antes de ganhar a gravação. Por essa razão, ele sofre interdições em diferentes momentos. Como a maioria dos sambistas entrevistados tem um envolvimento com as escolas de samba, o samba-enredo foi um tema frequente em muitos desses depoimentos. Uns compositores apenas apresentaram seus sambas; outros discutiram esse assunto com mais veemência e mostraram alguns aspectos da composição desse estilo.

Naquela época, quando a gente fazia os samba enredo, era na época das festas. A gente começava a fazer os sambas enredo era com festa da Penha, com as festas do fim de ano porque o samba ele era escolhido na sexta feira de carnaval. Então a gente começava a fazer em dezembro, então a gente tava com o espírito mais alegre. Eu sou o presidente da ala de compositores da Portela. Daqui a, estamos em março, daqui a dois três meses, eu vou ter que entender o tema. Então o compositor ele vai desenvolver o enredo numa época triste, uma época de frio, de festa junina. Então o compositor, ele bota pra fora aquilo que ele cria naquele tempo. Se ele tiver apaixonado por uma mulher, ele faz um samba romântico, se ele quer que a mulher vai embora, ele faz um samba: vai pro inferno! Xingando a mulher. Então a gente vive de acordo com o clima... então, numa época de junho, com aquele friozinho, festa junina, não dá pra você desenvolver um samba enredo com melodia alegre [...] porque você tá vivendo um clima... não é de tristeza, mas uma época do ano que você tá mais pra dentro. (ARY DO CAVACO, 1999, 35'13)

[Evandro Lima, violonista] A gente vê samba enredo por aí com 9, 10 compositores....eu sou compositor de samba enredo, posso falar de cadeira. Na verdade, é o seguinte: há uma junção de dois sambas, geralmente, o carnavalesco não acha que o samba tá bom, então junta um samba com outro e faz um samba só. Então tem 3, 4 num samba e 4 no outro. Então quando você vê o samba completo, tem 8 compositores, 9, 10. Na verdade, quem compôs foram duas ou três pessoas, e juntou 2 ou 3 sambas e você tem que botar todos os compositores dentro do samba. [Claudinho] Eu acho que não houve uma sensibilidade de quem tava julgando aquele samba de entender que esse é melhor que aquele...eles fizeram uma média...acho que não é assim, né? ...Eu acho que é do povo. Se o povo cantou mais esse porque esse é melhor. [Evandro Lima] Afinal quem vai esperar lá é o povo – é o povo, não é meia dúzia de assessor não, é o povo que vai estar na hora lá, ele vai cantar aquele samba junto com o povo. Se não der força, se não cantarem o samba, não vai contagiar lá em cima....tem que ser correto. (CLAUDINHO INSPIRAÇÃO, 1998, 17'35)

Em 62, o grêmio queria que fosse parceiro do Da volta, tinha o apelido de Dick (?) Ele me propôs ser parceiro dele. Eu tenho uns sambas lá e você também tá começando... então, vamos fazer um samba juntos? Vamos. Fizemos o primeiro samba de terreiro e nos demos bem. Aí no ...O enredo era Brasil no Campo Cultural, era o enredo da Mocidade desse ano. Vamos pegar o tema e vamos fazer, vamos trabalhar. Primeira vez que eu participei disso, rapaz. Aí a gente pegou e fomos pra casa... [e faz o gesto de escrever...mulher falava vocês não vai dormir não?..[e continua com o gesto de escrever]...ficamos dez, onze horas da noite fazendo samba. Aí ta bom]...ficamos lá...escrevendo e cantando. Naquela época ficava tudo na cabeça legal. Todos os compositor, né? No dia de apresentar o samba, foi num domingo. Teve uma reunião dos compositores. A reunião foi na casa do presidente da ala, que era um compositor da Mocidade chamado Eurico Costa [...]. Aí rapaz, em meio a tantos sambas, uns dez sambas mais ou menos, dez doze sambas, por aí. Canta você e o Da Volta. Cantamos [e canta]. Aí empolgou todo mundo que tava na reunião. Aí o seu Eurico deu uma idéia: vamos fazer o seguinte. Por que a gente não pega um pedaço daquele samba

do Arceu e Rainha, pega um pedaço do Jurandir Cândido, bota nesse pedacinho aqui do Wilson com o Da Volta e vamos ver como é que o samba fica? Aí fizemos o teste. [...] Aí o samba ficou pronto, bonito, lindo, modéstia à parte. Nós já saímos dali, da casa do Eurico, pela rua cantando. Aí apareceu um cara lá na rua ticando pandeiro e fomos tocando pandeiro até a quadra, domingo de tardezinha. Aí primeiro paramos num botequim que tinha, porque toda escola de samba tem sempre um barzinho perto ... a gente para. Paramos. Aí as pessoas: o que é isso? É o samba enredo já pronto da Mocidade, já pro carnaval. Legal, só falta levar na reunião da escola e mostrar. Mas aí a diretoria já tinha aprovado já tudo. Olhou assim: o samba ta muito bonito. [...] Aí cantamos de noite lá na quadra. Aí pronto, foi uma coisa de louco. O pessoal já pegou na hora. (WILSON MOREIRA, 1998, 8'25)

A titia que morava no morro de Mangueira. E eu fugia muito de São João do Meriti e vinha pra Mangueira, novo ainda, e aquela coisa toda, né? [...]. Cheguei a desfilar no fundo da bateria, sem tocar um instrumento, na coordenação de bateria. Até que no ano de “Atrás da verde-rosa só não vai quem já morreu”, aí que entrei pra ala de compositores. De lá pra cá, foram dez anos, eu tirei sete segundos lugares consecutivos na Mangueira, igual ao Vasco, né? Campeão de segundo lugar. Depois não quis mais. [...]. Faço parte da ala de compositores, desfilo, mas... porque samba-enredo é uma outra coisa, né? Samba-enredo...é difícil,é difícil...e olha que eu sempre tive um bom relacionamento com a comunidade, escola, o pessoal que manda, mas não cheguei a ganhar não. [...] tive a ilusão por muito tempo de ganhar porque é uma coisa que eu gostaria de ter feito, gostaria de ter ganho o samba enredo, NA MANGUEIRA. Eu ganhei samba-enredo lá em outros lugares, blocos... eu gostaria muito de ganhar, mas é muito difícil. Hoje em dia eu não tenho mais saco pra ficar com aquela coisa toda ali não. (MERITI, 2004)

Para complementar esses relatos, Norival (1998) conta de uma disputa de samba enredo em que, ao final da primeira apresentação, distribuíram bala-puxa para o povo e ninguém deu conta de cantar o segundo samba e o primeiro ganhou disparado. Isso revela apenas que o samba-enredo está sempre envolto a um aspecto do carnaval: a competição. O clima de competição começa na própria escola, com a escolha do melhor samba para aquele enredo. Um aspecto comum em dois depoimentos é a junção de vários sambas-enredo concorrentes para a composição do samba final. Se é visto de forma positiva por Wilson Moreira (1998), Claudinho Inspiração (1998) coloca como injusto. Não cabe aqui julgar quem está correto, mas de apresentar essas práticas que constroem os estilos do samba, assim como questões que envolvem patrocínio na composição de enredos e na escolha do samba. Nesse aspecto, mais que as práticas comunitárias ou da organização da escola, há a interferência do mercado.

O depoimento de Ary do Cavaco (1999) versa sobre os aspectos extra-verbais que repercutem na composição do samba. Há, aqui, um cuidado com a inspiração de

quem compõe e revela que os sambas-enredo, muitas vezes, são compostos numa época inadequada para aquele estilo. Já Meriti (2004) alerta sobre outros aspectos extraverbais e a crítica levantada por ele, de forma subentendida, é em relação a um sistema que envolve alguns interesses e influências de patrocinadores e que dominam as escolhas dos sambas-enredo. Essa crítica é feita por diversos sambistas.

Praticamente todos compositores entrevistados, em algum momento, fizeram parte da ala de compositores de uma escola de samba. Daí um motivo para tantos comentários, nem todos colocados aqui, e de tantos sambas-enredo cantados nos vídeos. Cada um conta um pouco das artimanhas inventadas para competir no carnaval, como Tatinho (2004), entre outros, que contaram sobre como as pessoas se mobilizavam, nos morros, para proteger os cabritos que poderiam ser roubados para a macumba. Contam ainda de gestos simbólicos como o apito de Xangô da Mangueira, sobre o qual Tatinho (2004) revela: ao serem perguntadas se estavam prontas para descer o morro (no carnaval), as pessoas respondiam prontamente: só estou esperando o Xangô apitar!

Muitas mudanças aconteceram, ao longo da história, tanto no ritmo como nas letras do samba-enredo, como já vimos ao abordar as matrizes do samba. Tais mudanças não estão dissociadas do status que os desfiles foram ganhando até chegarem ao que vemos hoje. Já dizia, em 1982, o lendário samba-enredo de Beto Sem Braço e Aluísio Machado, *Bumbum Patitumbum Prugurundum*, do G.R.E.S. Império Serrano (RJ):

*Super Escolas de Samba S/A
Super-alegorias
Escondendo gente bamba
Que covardia!*

É exatamente essa a questão! A transformação em *Super Escolas*, certamente, impactou na composição dos sambas-enredo. Como vimos, no princípio, eram compostos de uma primeira, com as outras partes improvisadas, sem falar do tema da escola, necessariamente. Aos poucos, foram ganhando partes fixas e chegaram a sambas-lençol, que, na gíria do carnaval, é um samba de letra extensa e que faz uma cobertura de todo o enredo da escola. É um estilo de samba bem histórico, porém que mostra passagens da história do Brasil de forma bastante idealizada⁷⁶. Um dos maiores especialistas nesse estilo foi Silas de Oliveira, com sua famosa *Aquarela do Brasil*

⁷⁶ Disponível em <http://www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=rixxa19>

(Império serrano, 1964 e 2004)⁷⁷. Aos poucos, esse estilo foi perdendo espaço para sambas-enredo mais enxutos e não tão descritivos.

Em entrevista, o sambista e coordenador do Centro de Documentação e Memória do Samba, Marcos dos Santos, afirma que a transmissão dos desfiles na TV

acabou de desfigurar o carnaval. Não que eu seja purista, mas você vai assistir o desfile de uma escola de samba [na televisão] eles pegam metade da coreografia da Comissão de Frente e daí... Mulher pelada [o que segundo ele havia muito pouco antes do início das transmissões]. E também não tinha artista. Aliás, tinha. Nós éramos os artistas. A gente perdeu essa condição. Nós não somos mais, somos apenas coadjuvantes. Não sei se você sabe que esse negócio de artista a Globo impôs. E eu sou testemunha, porque na minha escola foi imposto. Muitos presidentes negam essa história. Eu vi.⁷⁸

A análise do samba-enredo certamente abrange, além da melodia, da harmonia, do ritmo, da estrutura, do andamento, também a sua relação com a indústria cultural. Assim, é possível entendermos as mudanças provocadas no samba-enredo desde sua origem até os dias atuais.

Após o auge dos sambas-lençol, a partir de 1968,

o samba-enredo se modifica novamente, o que coincide com o lançamento no mercado fonográfico dos primeiros LPs dedicados aos sambas-enredos das agremiações cariocas do primeiro grupo. Há, inicialmente, uma alteração na forma da música: letra e melodia são reduzidas com o objetivo de facilitar ao público a memorização imediata da obra musical. Assim, integra-se o samba-enredo como produto fonográfico na mídia, ou seja, como bem cultural, considerando-se o rádio e a televisão (BOSCARINO JÚNIOR, 2006. p.69)

Em 1968, foi produzido e lançado o primeiroelepê comercial de sambas-enredo, idealizado pelo compositor Norival Reis, que continha sete sambas-enredo gravados ao vivo. No encarte, havia uma explicação quanto à diminuição do número de versos:

Este disco mostra sete sambas-enredo de sete grandes Escolas de Samba concorrentes ao supercampeonato de 1968. São compostos de 20 a 30 versos, sendo visível a diminuição de seu tamanho face aos últimos anos. Instintivamente ou não, acertaram os compositores. A excessiva versificação,

⁷⁷ Não é exagero nenhum considerar Silas de Oliveira (1916-1972) como o “pai” deste gênero apaixonante, que é o samba-enredo. Filho de um professor, o compositor encontrou nos livros de história a linha mestra que nortearia a criação de seus sambas-enredo. Silas usava uma estrutura semelhante à epopéia clássica. Suas canções de carnaval se tornaram grandes sucessos, mesmo fora da avenida. É considerado por pesquisadores como o mais importante compositor de samba-enredo de todos os tempos, mesmo tendo nascido no seio de uma família de protestantes e encontrado uma forte barreira de seus pais para ingressar no mundo do samba. Texto disponível em: <http://www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=rixxa19>

⁷⁸ Entrevista concedida à geógrafa Vanir de Lima Belo para sua dissertação *O Enredo do Carnaval nos Enredos da Cidade – Dinâmica Territorial das Escolas de Samba em São Paulo* (USP, 2008, p.111-112).

prejudicando as possibilidades de empolgação do samba, concorria como fator negativo para a harmonia do desfile. Neste disco, a tônica é a empolgação. Gravado ao vivo nos terreiros onde os sambas-enredo se estruturam e se realizam, temos a exata dimensão, nas vozes das pastoras que os sustentam da sua grandeza. (BOSCARINO JÚNIOR, 2006, p.74)

Se o disco não foi um sucesso comercial, abriu caminho para a inserção dos sambistas nesse mercado fonográfico. A partir de 1970 que o mercado fonográfico passou a explorar os sambas-enredo como produto cultural. Com o tempo e a expansão do mercado fonográfico e sua relação conflituosa com as escolas e os compositores,

os sambas-enredo de maior sucesso passaram a ser os de mais fácil memorização. O grande público, submetido ao constante assédio das emissoras de rádio, tornava-se juiz da excelência dos sambas já divulgados antes do carnaval. Consagrava-se um processo circular, pelo qual o melhor samba-enredo era na verdade o mais divulgado, e vice-versa (AUGRAS, 1998, p.85)

Essa fala identifica de forma clara o papel da indústria cultural na concepção do que é *popular*, numa relação de tempo e espaço. O que está em evidência no momento e oferece retorno financeiro é popular, mesmo que seja esquecido rapidamente. Assim, o popular da indústria cultural diz respeito àquilo que é passageiro, com data de validade. Sabemos, por outra perspectiva, que o popular que representa lugar de luta, resistência e subversão, jamais será esquecido, pois se propaga e se ressignifica ao longo do tempo, construindo sua história.

Hoje, se não há mais essa primazia do mercado fonográfico, visto que há outros meios de divulgação digital, a influência da televisão, especificamente a rede Globo, continua forte, assim como os financiadores do carnaval de cada escola. De uma forma ou outra, isso impacta na composição dos sambas. Se ainda podemos ver o clima de interação descrito por Wilson Moreira (1998) ou a preocupação com a recepção do povo, como mostrou Evandro Lima (1998), muitas vezes, essa beleza toda fica encoberta, como diz o samba-enredo citado acima, pelas *super-alegorias* e pelos super efeitos.

2.4.2 Entre a tradição e a comercialização

Pela trajetória de Xangô, é possível perceber que o talento para o samba era, como ele mesmo revelou, o seu modo de se “entrosar” na sociedade: seja com os amigos de trabalho, seja na escola de samba. Talvez por ser, desde jovem, diretor de

harmonia da Mangueira, não visse a composição como atividade profissional. Ele, como a maioria dos compositores, não “vivia do samba”. O fato de compor e guardar a composição, sem sequer mostrá-la aos amigos é sinal dessa não apenas informalidade, mas despreocupação profissional com a composição. E mesmo demonstrando todo esse desprendimento, gravou vários LPs de destaque, como *Rei do partido-alto* (1972, Copacabana Discos); *O velho batuqueiro* (1975, Tapeçar) e *Chão da Mangueira* (1976, Tapeçar). Suas composições demonstram as influências do jongo e do calango, como ele mesmo cita.

Provavelmente, muitas composições de Xangô perderam-se nos seus “baús”. Se hoje muitos compositores disputam acirradamente uma chance de gravar uma música e apresentá-la em um programa, Xangô se mostra, como muitos de sua época, desprovido dessa preocupação. Tal atitude nos dá a dimensão da influência da indústria cultural nas relações de produção musical. Se, por um lado, vemos uma produção massiva de músicas voltadas exclusivamente ao consumo, por outro, é, por meio das gravações promovidas pelo mercado fonográfico e à sua popularização, que a história do samba e dos compositores que lhe deram origem pode ser conhecida. Mesmo à sua época, a popularização propiciou que o samba chegasse a um público que não fazia parte do círculo social de tais artistas, visão de mercado e de popularização de um gênero que o próprio Donga teve ao gravar *Pelo telefone*, em 1917. Quem, além dos amigos de Xangô, conheceria suas canções se não pelos discos que ele gravou? *O Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro* (NOGUEIRA, 2014) tem como fontes diversos aparatos da indústria fonográfica, como gravações em discos 78 r.p.m., discos de vinil, fitas cassete, CDs, etc.; registros audiovisuais, como depoimentos gravados, fotografias, filmes e documentários em película, fita VHS ou DVD, etc. (NOGUEIRA, 2014, p.11). Muitas das composições, como as de Xangô e de outros de sua época, pela não popularização fonográfica, foi desaparecendo. Hoje, a valorização do chamado “samba de raiz” quer resgatar essa história, por meio de pesquisas, já que a transmissão oral, tão presente fonte na manutenção de uma cultura popular, tem se extinguido.

Em relação às sugestões de salvaguarda, o documento enfatiza a necessidade de que sejam incentivadas as pesquisas de campo e históricas nas três modalidades, incluindo o levantamento da produção musical, recuperando letras e melodias, estimulando a gravação, tendo em vista que, segundo os organizadores do dossiê, a maior parte das composições oriundas das próprias comunidades, sem valor comercial, não está registrada, ficando à margem da indústria fonográfica e, conseqüentemente, sob risco de

desaparecimento. Parte destas obras sobreviveria apenas na memória dos mais velhos, sobretudo integrantes das velhas guardas. Com o enfraquecimento da transmissão de saber comunitário pela oralidade, o risco de perda seria concreto e a política de salvaguardas fundamental. O dossiê também percebe a necessidade das próprias comunidades de sambistas formarem seus pesquisadores, de forma que as vozes dos próprios “produtores” sejam fundamentais neste processo. (PAVÃO, 2008, p.10⁷⁹)

Alguns depoimentos analisam a importância dos grupos de pagode, das rodas da atualidade, como um lugar de respeito e socialização do samba e partilha da sua história, mas também uma interferência da indústria cultural nesses meios.

A importância do pagode do *Fundo de quintal*, da reunião daquele grupo foi importante porque deu uma nova cara ao samba sem perder a essência. O movimento do *Fundo de quintal* para o sambista foi muito importante. Daí deu o surgimento...porque o samba realmente tava aquele negócio de meu morro, barracão, não sei que, e ficou muito tempo nessa...então o fundo de quintal, através do pagode lá do Cacique de Ramos, deu essa renovada que foi importante. E eu cantei essa música pra estipular que foi legal pra mim também de ter gravado muitas músicas com eles também, entendeu? E achar que deveria ser, como o Bandeira falou, muitos pagodes que surge hoje não têm essa autenticidade, essa preocupação de fazer o que essas rodas de samba fazia, do Jairzinho, do próprio Bandeira, do pessoal de Oswaldo cruz, de tia Dica, do Fundo de quintal, porque ali dava, né?, condição de avaliar melhor as músicas,né? O pessoal ia lá pra mostrar e tinha um tipo de júri, que não era júri, né?, mas pra você cantar no meio daqueles caras, você tinha que ta com bagagem mesmo porque não ia mostrar uma coisa que não fosse legal ali no meio do pessoal, né? (ZÉ LUIZ DO IMPÉRIO, 2004, 12’24)

Há um tempo atrás, existia cinco pagodes. Cinco pagodes deflagraram todo esse movimento aí. Pagode do Arlindo, em..., pagode da tia Doca, em Oswaldo Cruz, Cacique de Ramos, o pagode do Mauro de sereno e do Adilson Martins, na beira do rio, em Oswaldo cruz [Oswaldo cruz era berço] e o pagode do Botafogo, que foi o primeiro pagode da zona sul...Esse cinco cinco pagodes foram o que deflagraram o movimento dos anos 80, né? ...Mas a mídia pegou isso como se eles tivessem descoberto a pólvora, lembra? Eles pegaram, eles deram uma guinada, que na verdade, eles eram o pai da coisa, da idéia, entendeu? Aí a gente foi fazer um programa de samba e na verdade quem dirigia o programa de samba era uma pessoa que não tinha nada a ver com samba. Então foi um programa só ao ar e foi depois [eu participei, Alcione, ...mas era aquele dinheiro todo jogado fora], aí eles começaram a dar tipo uma derrubada, esgotá-lo, pra mostrar que o samba não é nada daquilo que as pessoas faziam no terreiro...foi aí que os pagodes começaram a sofrer uma queda, a minar, a botar outras coisas. Eles fizeram um programa e tiraram do ar. Disseram que não era nada daquilo, quer dizer, não era nada daquilo porque quem estava fazendo não sabia fazer realmente, não tinha

⁷⁹ PAVÃO, Fábio Oliveira. O samba como patrimônio. Trabalho apresentado na 26ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 01 e 04 de junho, Porto Seguro, Bahia, Brasil. Disponível em http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_26_RBA/grupos_de_trabalho/trabalhos/GT%2013/fabio%20oliveira%20pavao.pdf

nada a ver com samba, tinha a ver com outros...com MBP, com rock, que eu não tenho nada contra, eu sou sambista...[o próprio pagode por causa disso de apropriaram da palavra, da forma *pagode* pra fazer aquele tipo de pagode que ficou tanto tempo aí, que deu no que deu. Pagode paulista, não sei o que, aqueles tipos de grupos, essas coisa que embelezaram o que a gente já sabia fazer, deram uma roupa nova, e ficou pagode, mas pagode...] e está até hoje aí. Pagode do Pedrosa ta até HOJE aí...(BANDEIRA BRASIL, 2004, 27'49)

O depoimento dos compositores Zé Luiz do Império e Bandeira Brasil (2004) traz alguns pontos bem interessantes da popularização do samba na mídia.

Primeiro, notamos a valorização do movimento *Fundo de Quintal*, do Cacique de Ramos: *deu uma cara nova ao samba sem perder a essência*. A renovação é constituinte da cultura popular, pois a estagnação significa que não está mais em circulação. E como ocorreu essa “renovada”?

O Fundo de Quintal é um grupo de samba formado em 1980 (ou final da década de 1970) dentro do Bloco Carnavalesco Cacique de Ramos, em Ramos, subúrbio da região da Leopoldina, no Rio de Janeiro. Esse grupo se notabilizou pela introdução de instrumentos pouco comuns nas rodas de samba, como o banjo com braço de cavaquinho (criado por Almir Guineto), o tantã (criado por Sereno), o repique-de-mão e o repique-de-anel (criado por Ubirany)⁸⁰. O grupo tocava músicas de grandes sambistas e composições próprias, inovando na maneira de falar do cotidiano e sempre com um ritmo diferente. Desta forma, foram considerados um dos criadores de um estilo que, posteriormente, influenciou praticamente todos os grupos de pagode, estilo de samba que surgia naquela época e que teve como auge os anos 1990.

Segundo Moura (2004), a atitude dos jovens caciqueanos foi a mesma do grupo Quilombo: “virar as costas às escolas, agremiações que pareciam deter o monopólio do gênero no Rio de Janeiro” (p.201).

Melhor: uma viagem em busca da tradição reconstruída. Na sua raiz etimológica, tradição tem a ver com transmissão (ou entrega). Assim, alguém (ou um

⁸⁰ A marcação do tempo forte é feita pelo tantã, instrumento resgatado dos trio boleristas dos anos 50, que ainda o denominavam tambora. Mas não é uma marcação pura e simples, já que, enquanto a mão direita do instrumentista percute a pele, a mão esquerda contraponteia no corpo, geralmente de madeira do instrumento. O mesmo acontece com o repique, um tambor menor, de timbre agudo, em que a importância da batida está no sincopado conseguido com os dedos da mão esquerda percutindo, às vezes, até com anéis, o corpo metálico do instrumento. Um outro dado importante é a utilização do banjo na harmonia e na percussão ao mesmo tempo, com a palheta trastejando no braço do instrumento. (LOPES, 2003, p.110)

grupo) é depositário de algo (costumes, ritos, traços culturais) que deve ser repassado às novas gerações. O que o Cacique de Ramos fez foi reinventar a tradição, entregando-a aos sambistas mais jovens numa versão renovada, mas com absoluto respeito pelos que moldaram a história do samba (MOURA, 2004, p.201-202)

Conhecer um pouco da história desse grupo nos ajuda a entender a alusão feita ao estilo tanto no depoimento de Zé Luiz como no de Bandeira. O ritmo, com novos instrumentos, e a forma de composição deram uma cara nova ao samba e influenciou a criação de muitos grupos de pagode, mas que, segundo Zé Luiz (2004), não tinham a mesma autenticidade, essa preocupação de fazer o que essas rodas de samba faziam. E isso, creio, se justifique pelo fato de que os, posteriormente, denominados “pagodes românticos” ou “neopagodes” mantiveram outros diálogos. Se o Fundo de Quintal dialogava com os sambas de partido-alto, os sambas das escolas, os outros dialogavam com a balada romântica, por exemplo.

Para Muniz Sodré (2002), tradição não implica necessariamente a ideia de

um passado imobilizado, a passagem de conteúdos inalterados de uma geração para outra. [...] Toda mudança transformadora, toda revolução, ocorre no interior de uma tradição, seja para recusar o negativo, seja para retomar o fluxo das forças necessárias à comunidade do grupo (p.154)

Por sua vez, os depoentes criticam não o grupo Fundo de Quintal, mas os que não mantêm, segundo Zé Luiz, uma relação com as rodas de samba, um cuidado com a música a ser apresentada, no entender dele. Crítica que decorre, ainda, de uma certa displicência musical porque

[...] o bom samba sempre primou pela riqueza melódica. E quanto mais ele usou a instrumentação básica do choro, violões de seis e sete cordas apoiados por cavaquinho, mais ele ganhou em expressividade harmônica. E esse foi o diferencial do que se resolveu chamar de ‘samba de raiz’. (LOPES, 2005, p.10)

A crítica que Bandeira faz já envolve a interferência da grande mídia nesse processo, visto que tentaram introduzir esses grupos que “deflagraram” o pagode nos anos 1980, mas o projeto não deu certo porque foi dirigido por alguém de fora do samba. Como não houve o sucesso esperado, a mídia deu início a um mecanismo *tipo uma derrubada, [para] esgotá-lo, pra mostrar que o samba não é nada daquilo que as pessoas faziam no terreiro*. Aí, segundo Bandeira (2004), é que grupos se apropriaram do termo “pagode” para “embelezar” o que os primeiros já faziam há tempos.

A seguir, coloco alguns trechos do depoimento de Serginho Meriti (2004) e que expõem um diálogo entre a concepção popular/comunitária da música e a influência da indústria cultural.

Eu comecei a fazer música justamente pela influência da família, do pessoal já lidar com isso, não profissionalmente, mas eu te digo de coração: desde a primeira vez que comecei a... desde a primeira música, desde as primeiras canções, das primeiras composições, eu tinha como meta ver as minhas músicas sendo projetadas, sendo cantadas por grandes intérpretes. Eu sabia, no início, que pra isso eu teria que passar por aquele período de adaptação... a gente não começa a fazer música e grava da primeira vez. As músicas, o processo de compor, isso vai lapidando, né?, o dom. A gente tinha desde cedo a certeza que algo poderia acontecer de bom comigo em relação à música porque eu sempre levei muito a sério; quando a gente faz o que gosta, leva a sério... sabia que faltava muita coisa no início, mas não seria difícil de aprender devido à minha dedicação. Eu sempre gostei muito de música, sabe? Eu sempre soube que não saberia fazer outra coisa a não ser música, lidar com música.

– E morar na baixada te ajudou ou te atrapalhou em alguma coisa, na tua carreira?

Nada, de forma alguma! Porque eu acredito que no meu caso, né?, as músicas que faço, as letras, os assuntos que abordo são situações do dia a dia, coisas que a gente viveu mesmo e a vida na Baixada Fluminense, na zona norte, nas periferias, né?, é mais recheadas de acontecimentos, e dali a gente tira um monte de coisa né? Então eu acredito que o fato de ter nascido na periferia, na Baixada Fluminense, em São João do Meriti, me ajudou muito, só me ajudou. (MERITI, 2004)

Há, nesses trechos, alguns pontos que destaco, inicialmente:

- 1) o pensamento mais profissional em relação ao samba, desde o início da carreira: *eu tinha como meta ver as minhas músicas sendo projetadas, sendo cantadas por grandes intérpretes*. Diferente da despreocupação mostrada por Xangô em relação à sua produção musical e do fato de a maioria dos sambistas daquela época (e de hoje) ter uma profissão à parte, não necessitar do samba para sobreviver, Meriti encara o samba como um ofício que pode lhe garantir uma renda;
- 2) a consciência que o sambista mostra da importância de “lapidar o dom”, ou seja, de aperfeiçoá-lo para se destacar no meio artístico e ser reconhecido (embora, sabemos que muitos moldam o seu dom a um padrão de música que vende mais no mercado ou que está na moda, e isso desde a época do rádio, o que não é o caso desse artista, já que ele é consciente de que o samba precisa de qualidade para ser reconhecido);
- 3) a ideia de que a música pode ser um caminho profissional, especialmente para os quem é pobre, com poucas alternativas, se houver empenho e dedicação (um pensamento muito vigente hoje nas periferias e do qual, muitas vezes, a indústria

fonográfica se apropria para “criar” novos talentos, de acordo com o gênero que está “na moda”);

4) a influência do meio social nas suas composições: *as músicas que faço, as letras, os assuntos que abordo são situações do dia a dia, coisas que a gente viveu mesmo e a vida na Baixada Fluminense [...] é mais recheadas de acontecimentos, e dali a gente tira um monte de coisa né?* – e que é um traço muito característico da cultura popular. Penso nisso ao entender que a cultura popular é a vida, o nascedouro das ideologias e, por isso, o compositor entende que ali ocorrem os embates, os temas que lhe servem de inspiração.

Voltemos ao depoimento.

Vai ficar comigo que eu vou te botar na fita, você vai gravar uma porrada de samba comigo (risos) [...]. Aí fomos. Fiquei lá, me deu quarto lá. Fizemos um montão de música, gravamos com Martinho, “Menina, cadê a farinha, farinha pra fazer pirão”; gravamos “Quem me guia”, com Almir Guineto: “Quem me guia...”(– Martinho gravou... –Martinho regravou essa música); Gravamos um dos primeiros sucessos do Zeca: “Iá ia, minha preta não sabe o que eu sei”.

Beto Sem Braço era uma pessoa muito engraçada (brinca, imitando Beto Sem Braço). Ele era uma pessoa muito, demais! Beto Sem Braço olhava pra ali, assim, pra parede, fazia uma música, não precisava de ambiente pra fazer música, aquela coisa toda, não, fazia música em qualquer lugar. Tá perto do Sem Braço tá fazendo música. Primeiro ele chegava: “amigo, eu tô com tasquinha aqui, de uma música aqui”. Ficava pensando... e, quando via, tinha uma música pronta. Eu divido a minha carreira em duas partes: antes e depois que conheci Beto Sem Braço. Porque antes de conhecer o Beto Sem Braço, eu sou uma pessoa, até certo ponto, tímida, né?, e o Sem Braço era aquele cara que me levava nas rodas e dizia (imitando voz e gestos): “Tu já escutou Serginho Meriti?(Ah, escutei...) Escutou nada! Escuta o cara!” Aí me botava na cara do Martinho da Vila, me botava pra cantar.

– E a galera ouvia...

Ah! Se não ouvisse! (Brinca, imitando). Começasse a cantar, tinha que fazer silêncio! [...]

Ele era engraçado. De vez em quando, a gente tava andando aí, na madrugada, a polícia parava a gente: Ô!! Ihhh! Já conheço! É o Beto Sem Braço!” E ele: “Claro que tu me conhece! Eu tô toda hora no Fantástico, ganhei...trabalhei no Império Serrano, cantei com Bete Carvalho, Martinho da Vila...Agora: eu não te conheço não!”(risos) Ele falava pro policial: “Eu não te conheço não!” [...]

Nós fazíamos parte do bonde do Beto Sem Braço, aquilo era um comboio! Sem Braço chegava e mais um montão de gente atrás. Altas histórias, um cara engraçado, um sambista de cantar, de compor, de tocar, o cara que recebe o sambista, aquela coisa de sambista, aquele papo de sambista, encarnação de sambista. Sambista é um jeito de corpo também, né? Sambista, você já olhava: Sem Braço, Guineto, Zeca, Deni de Lima, né? Não poderia ser outra coisa na vida: sambista mesmo. O cara já chega e já traz aquela coisa do samba mesmo.[...] (MERITI, 2004)

Meriti mostra o gesto de Beto Sem Braço, que o acolheu na comunidade do samba e na sua própria casa. É um processo bem carnavalizado, no sentido de um renascimento, visto que ele largou um pouco de sua vida pra trás e se entregou ao novo prometido por Beto: *vou te botar na fita!* E ele foi pra casa de Beto, levando sua esposa, e na casa de Beto ficou por mais de um ano. É a renovação, o renascimento do artista.

Ao mesmo tempo em que almeja esse mercado musical, não há como negar o caráter comunitário no processo de acolhida, de composição (até de inspiração como ele narra). É um lugar social marcado pela cultura, que, nesse espaço, está em diálogo com o mercado, mas é o lugar do povo, da coletividade, como ele mesmo relata: o lugar do sambista.

Meriti é um compositor muito focado nas questões que envolvem o mercado fonográfico. Questionador em prol dos compositores, ele conhece bem esse universo e entende o quanto todo esse status dado ao samba não inclui os seus compositores.

Eu acho que o Brasil é rico, diversas tendências musicais. Acho que o brasileiro tem essa coisa da música a florada mesmo, tudo o que o brasileiro faz em termos de música sai legal né? (...) Mas o samba é “só” expressão, né? O pessoal lá fora não sabe falar uma palavra em português, mas sabe falar “samba” (imitando o sotaque inglês). Samba é samba, né? Eu acho que o samba é tudo, a gente precisa cuidar mais do samba, né? Por intermédio do samba a gente pode mostrar mais a cara do país, tá? Futebol já tem esse privilégio, né? [...]. Eu acho que o samba é a nossa cara mesmo. Gostaria de ver mais cantores de samba em evidência. Hoje em dia, o compositor tem poucas opções, né? O compositor que vive de fazer música e mandar pro autor né... aí mandou pro Zeca, mandou pra Bete Carvalho... Parece que eles escolhem, durante um determinado tempo, alguém pra colocar na vitrine, né? E você vê cantores de outros ‘estilos’ tem, sertanejo tem muitos cantores [...] mas sambista parece que é piada...o Martinho, o Agepê, era o Roberto Ribeiro... parece que é sempre um; numa terra, num país que tem tanto sambista e samba de qualidade, né? Não é forçar a barra, é muita coisa boa... é Bandeira Brasil, Luis Carlos da Vila... compositores e sambistas que ficam, não tem gravadora, não contrata ninguém porque o disco não vende, é pirata e não sei mais o que lá...quer dizer, e a gente fica sem condições de trabalhar, né? Eu gostaria que tivesse mais pessoas, mais outros intérpretes que tivessem gravando. [...] (SERGINHO MERITI, 2004)

Interessante reparar na forma como ele faz uma referência ao samba como um produto, uma imagem que o mercado “vende” para os gringos. Obviamente, entendemos, pelos próprios relatos desse compositor, entre outros, que o samba não é um produto acabado da indústria cultural, um produto estético, mas um *ato responsável*, um colocar-se do sujeito no mundo, acima de tudo.

Além disso, faz reflexão acerca do funcionamento da indústria cultural: seleção, promoção, controle dos canais de divulgação, exposição de poucos artistas para torná-los conhecidos e por isso venderem mais: *Parece que eles escolhem, durante um determinado tempo, alguém pra colocar na vitrine, né? E você vê cantores de outros 'estilos' tem, sertanejo tem muitos cantores [...] mas sambista [...] parece que é sempre um.*

Em relação a isso, há algumas considerações a serem feitas. Esse sistema de funcionamento da indústria cultural, aqui representada pelo mercado fonográfico, de promover, de eleger uns e não outros, tem muito relação com o gênero musical em questão. O próprio Meriti já observou: *cantores de outros 'estilos' têm mais espaço.* Trata-se, aqui, de uma visão pela lógica do mercado: produção e consumo. O gênero sertanejo, citado por Meriti, em seu estilo universitário, é uma música que movimenta o mercado, com a produção de gigantescos rodeios e megashows. É a música que embala as festas do interior dos estados e do Brasil, especialmente. É uma música que vende. E para abastecer esse mercado, há uma necessidade de muitos artistas. Por isso, esse gênero põe em evidência tantos nomes, não se importando tanto assim com uma qualidade, mas com a demanda. E o que vemos são muitas dessas duplas com uma estrutura de show que somente víamos em superproduções estrangeiras. É uma música feita para multidões, para o consumo da “massa”. Há música de qualidade nesse gênero? Claro. E muitos desses artistas resgataram, ainda, depois de famosos (e, por isso, poderem cantar o que gostam e não apenas o que vende, como muitos assumiram), a música sertaneja mais “de raiz”.

O que acontece com o samba, o *rap*, o *funk*, é que são músicas mais ligadas aos chamados “guetos”, que corresponde a um mercado com poucos recursos. A evidência dada a poucos artistas desses gêneros não é suficiente em relação à produção, mas à demanda que o mercado almeja, sim. E muitos desses poucos artistas em evidência no mercado, hoje, estão ocupando o mesmo espaço dos sertanejos, como os grandes rodeios, o que demonstra, numa outra perspectiva, que o público começa a se abrir à diversidade, e o mercado da música sabe disso.

Retomando outro viés que não a lógica do mercado, observamos que muitos artistas que não estão “em evidência” na grande mídia, estão galgando a sua trajetória artística na sua comunidade, em outras mídias. A cultura popular não é refém de uma

indústria cultural. Muitos rappers e sambistas não estão nem aí para essa evidência de que fala Meriti. Eles são reconhecidos pelos seus pares, levam a sua música para muitos cantos, sem precisar se subordinar a um aparato que dite regras. Mostrar a sua arte é o seu ato responsável, como já disse, é a sua forma de ser no mundo, de fazer cultura, política etc, não apenas na mídia.

A concepção de valor da cultura não está exclusivamente ligada ao “estar em evidência”. Mesmo os sertanejos, que Meriti (2004) citou, fazem movimentar a cultura não pelas superproduções, mas por ter um público que se identifica com eles, com a vida que eles cantam, com as roupas que usam, com a sua linguagem. Assim, também o samba, o rap, o funk, o forró. Há pessoas que se sentem representadas em cada gesto, palavra, atitude; em cada música. Ter um reconhecimento profissional e um retorno financeiro é um outro lado dessa história.

Nós reconhecemos que a indústria cultural comporta valores diferentes. Se, por um lado, transforma tudo em produto de consumo, ou seja, desenvolvido para atender ao mercado; por outro, é um meio que permite, no caso do artista, difundir sua arte e ganhar dinheiro com isso. O que vemos, nos depoimentos, é que todos, de uma forma geral, compreendem a lógica do mercado, as suas interdições e muitos conseguem dialogar com essas questões, porém não podemos deixar de mencionar o fato de que a maioria desses compositores não é e nem se sente prestigiado nessa relação entre o samba e o mercado fonográfico.

O samba passou por um momento de superexposição midiática. Nos anos 1990, o denominado “pagode romântico” tomou conta da grande mídia, mas, nem por isso, era tão representativa do público consumidor do samba. Esse estilo revelou muitos artistas e trouxe o samba para um protagonismo na mídia, mas sofreu resistência, como disse, no próprio meio do samba. O depoimento do sambista Sarabanda remete a esse contexto: *Hoje em dia, tem que ter grana. Se não tem grana, tem que sair e rebolar lá no palco. E aí rebolar não dá porque eu sou muito feio e não tenho ginga pra isso...*(risos) (SARABANDA, 1999). Palavras que atestam que nem todos quiseram (ou puderam) aderir às exigências comerciais da época, na qual muitos grupos desse pagode vestiam roupas iguais e dançavam com coreografia.

Neste ponto, cabe uma reflexão sobre as forças centrípetas e centrífugas⁸¹ que constituem a indústria cultural. O professor de Estudos Culturais e Cinematográficos do departamento de cinema da Universidade de Nova Iorque, Robert Stam, reflete sobre a ambivalência da esquerda em relação às políticas culturais dos meios de comunicação de massa. Por um lado, uma esquerda pessimista (como a de Schiller, Matherlart, Adorno e Horkheimer) que “denuncia violentamente os meios de comunicação como a voz da hegemonia burguesa, o instrumento de reificação capitalista, um aparato opressivo ou ‘máquina de influenciar’ que provoca pouca resistência”; por outro, uma esquerda otimista que “saúda o impacto revolucionário das técnicas modernas de reprodução (Benjamin) ou a subversão midiática dos tradicionais privilégios de classe da elite literária (Enzensberger). Essa esquerda identifica um potencial progressista nos produtos culturais midiáticos [...]” (STAM, 2010, p.331-332). Diante disso, o autor afirma que, por uma perspectiva bakhtiniana, é possível entender a mídia de massa como uma “rede complexa de signos ideológicos”, e que, por exemplo, a televisão, um sempre grande exemplo desse tipo de comunicação, é de caráter dialógico, tornando-se “uma versão contemporânea do ‘romance’ onívoro de Bakhtin”, mesmo que a sua heteroglossia seja rigidamente controlada, visto que há uma tentativa de apagamento de certas vozes sociais. “Mas como matriz na qual os discursos centrípetos/dominantes e centrífugos/opositores se confrontam, a mídia de massa talvez nunca reduza completamente o diálogo antagônico das vozes das classes [...]” (STAM, 2010, p.333). Dessa forma, continua,

Existem padrões de supremacia, e claras tendências ideológicas, mas a dominação nunca é completa, pois a televisão não se constitui apenas de seus donos e gerentes executivos; ela também é constituída pelos participantes criativos, funcionários e audiência, que podem resistir, pressionar e decodificar.

Numa abordagem bakhtiniana, não existe nenhum texto unitário, nenhum produtor unitário, e nenhum espectador unitário; em vez disso, existe uma heteroglossia conflituosa que permeia o produtor, o texto, o contexto e o leitor/observador. Cada categoria é atravessada pelo centrípeto e pelo centrífugo, o hegemônico e o antagônico. A proporção pode variar, é claro, dependendo da categoria e da situação (STAM, 2010, p.333-334).

⁸¹ O signo, arena na qual acontece a luta de classes, é constituído por conflitos ideológicos, fomentados pela ação das forças centrípetas e centrífugas. As centrípetas tendem à unificação, à padronização, enquanto que as centrífugas descentralizam, desunificam. “Cada enunciação concreta do sujeito do discurso constitui o ponto de aplicação seja das forças centrípetas, como das centrífugas. Os processos de centralização, de unificação e de desunificação cruzam-se nesta enunciação, e ela basta não apenas à língua, como sua encarnação discursiva individualizada, mas também ao plutiliguismo, tornando-se seu participante ativo” (BAKHTIN, 1988, p.82).

Esse novo olhar sobre a mídia de massa nos leva a uma compreensão que vai além do pessimismo e da utopia. De natureza dialógica, a mídia de massa tende a promover produtos culturais que reforçam uma ideologia elitista, padronizada, mas, por ação das forças centrífugas, não é capaz de apagar as vozes da diversidade. De certa forma, era essa a indagação de Serginho Meriti: *Parece que eles escolhem, durante um determinado tempo, alguém pra colocar na vitrine, né?*

Meriti (2004) expõe aí o processo de controle que a indústria cultural exerce sobre a produção musical, delimitando quem deve “estar em evidência”, que vozes sociais devem aparecer e quais devem ser silenciadas, de acordo com os interesses ideológicos (esses interesses permitem, na verdade almejam, por exemplo, que a mesma voz apareça ou seja apagada, dependendo da situação). No entanto, como afirmou Stam (2010), esse domínio não é completo nem eterno, visto que, mesmo que tentem apagar algumas vozes, elas estão presentes e exercem a sua força sobre a mídia. Na música, o *funk*, o samba e o *rap* estão sempre no meio desses confrontos ideológicos. Mesmo que tenham interesses elitistas que sempre tentaram marginalizar esses gêneros, é inegável a força popular que eles exercem, o empoderamento que eles simbolizam como afirmação de uma identidade do gueto, dos negros, e que sofreu embargos culturais e tentativas de apagamento de suas vozes desde sempre. Esses gêneros dão voz aos morros e às periferias e vão entrar no embate no cenário cultural pelo seu espaço junto a outras expressões culturais. E mesmo dentro de cada um desses gêneros, é possível observar diversos diálogos, como estamos verificando no samba e que outros estudos revelam sobre os outros gêneros. É isso que faz a cultura popular, esse movimentar-se sempre, ser o lugar dos embates ideológicos.

Retomando os depoimentos, é possível captar alguns momentos em que esses compositores tiveram um contato mais direto com o mercado fonográfico e como é possível perceber que, para alguns, na época, não fazia parte do cotidiano desses sambistas, talvez nem de suas aspirações. Era o reconhecimento, mas ainda o desafio do desconhecido.

Eu nasci em Santa Tereza...e pequeno ainda me mudei pra Pilares. E dali foi que começou, porque eu já tinha, né, meu pai também era músico, mas a minha relação com o samba começou a partir de Pilares. Eu tinha parentes já no Império Serrano, e foi ali que eu comecei a conviver com o samba mais diretamente. Eu sempre tive hábito de escrever, sabe? Mas sem nenhuma preocupação que isso se tornasse música. Agora, profissionalmente aqui eu...porque antes de me tornar compositor, eu já era envolvido com samba,

né, com música, aí lá pros anos 70, comecinho de 70, Bandeira até se lembra, tinha um amigo nosso de garotada, que era Jorge Garrido, e ele já organizava os festivais de samba, essas coisas, e eu como tinha muita proximidade com ele, comecei a ajudar ele na comissão, essas coisas todinhas, e foi quando eu já tinha algumas músicas, mas nada gravado, viu. Aí eu conheci meu primeiro parceiro, que foi Nelson Rufino. Com tanta gente aqui pelo Rio, eu fui descobrir meu parceiro lá da Bahia porque nesse festival vinha gente de outros estados, né, principalmente da Bahia [...], grandes compositores lá de Salvador. Então nós ficamos muito próximos, né? Aí nas férias eu ia pra lá, esse negócio todo..., e começamos a fazer música, né? E foi tanta sorte que também nessa época [...] essa primeira geração de sambistas mais novos foi anos 70, né?, Luiz Ayrão, Roberto Ribeiro, Clara Nunes, veio tudo de uma mesma época. E nós demos sorte de gravar logo com Roberto Ribeiro algumas músicas, né? E aí o negócio foi ficando mais fácil, né? Você fazia e tinha como ser gravado, né? Muita procura, né? Aí profissionalmente foi a partir de 1972, por aí, que eu comecei a compor profissionalmente. (ZÉ LUIZ IMPÉRIO, 2004, 1'04)

Nessa fala, o sambista destaca uma forma diferente de inserção no mercado, que é pelos festivais, que revelavam muitos artistas e permitiam uma aproximação entre diferentes regiões. Outro ponto é a “primeira geração de artistas mais novos” que estavam “em evidência” e permitiu que eles conseguissem espaço como compositores – quanto mais artistas gravavam, mais opções os compositores têm. Ele, ainda, mostra a diferenciação que o artista faz entre o “hábito de escrever” e o “compor profissionalmente”, o que, obviamente, passa pela mediação do mercado.

Romildo (1990) conta, em seu depoimento e de forma divertida, sobre o primeiro encontro com Clara Nunes. Ele foi convidado pra ir ao estúdio da Odeon encontrar com Clara. Marcaram às 15h, mas ele chegou meio-dia, com medo de perder o horário, e morto de fome. Por sorte, encontrou o maestro que lhe deu um troco. Clara chegou e ele já foi convidado a ir pro estúdio porque ela já sabia a música dele que queria incluir em seu disco (ela ouvira da gravação de um programa de que ele participara). Ele estava muito apreensivo e ao encontrar com Clara, ela disse:

“Vem cá, Romildo, tu é daonde?” Sou de Recife. “Todo caboclo do norte bate zabumba e ganzá.” [...] Meu ganzá! Aí eu destruí, né?...coloquei ganzá e pandeiro [na gravação]. [...] Quando é seis horas da manhã, eu tô escutando [no rádio] aquilo: *É água no mar!*...aquilo pra mim foi uma surpresa, um susto, foi tudo de bom que aconteceu. Eu fiquei até com medo. E aí foi....(ROMILDO, 1990)

Tanto a participação de Romildo num programa de música como na gravação mostram a relação de pouca afinidade entre compositores do meio do samba com o mercado fonográfico. É o registro de uma época em que poucos conseguiam ter espaço nesses meios. É uma tensão entre o fazer comunitário e o profissional. O sambista vive

esse momento até mesmo quando apresenta suas músicas numa roda de bambas. É nesse ponto que se encontram a cultura e a vida, como já vimos, a música enquanto interação com os amigos e a música apresentada para um público.

2.4.3 Do *cultismo* e do *estilismo* no samba

Apresento, a seguir, mais alguns trechos dos depoimentos de dois artistas já mencionados: Xangô da Mangueira e Serginho Meriti. A escolha desses dois artistas, inicialmente⁸², é pelo contraponto de duas gerações e, especialmente, por nos remeterem a sempre polêmica relação do artista com o mercado de trabalho e o reconhecimento profissional.

Na voz desses sambistas, presenciamos, de forma especial, a relação dialógica entre a tradição e a indústria cultural. São artistas que viveram o samba em diferentes épocas e mostram essa vivência em sua história de vida. Constituem-se historicamente como sambistas na interação com o lugar social onde vivem, revelando que a constituição da identidade e sua singularidade como sujeitos do samba só é possível enquanto alteridade, no colocar-se em relação ao outro, como já afirmei.

Cabe lembrar aqui que, para Bakhtin (2006a), o *outro* não é necessariamente uma pessoa, mas o lugar social em que o sujeito vive, a sua história e a desse lugar, as histórias que fazem parte da sua vida, as várias vozes trazidas de suas relações. Isso se comprova, por exemplo, em trechos do depoimento de Serginho Meriti, já mencionados: “as músicas que faço, as letras, os assuntos que abordo são situações do dia a dia, [...] e a vida na Baixada Fluminense, [...], nas periferias, né?, é mais recheadas de acontecimentos [...]”. Assim, tal característica do samba, a de ser representante da cultura popular, se relaciona a essa origem da comunidade.

Reconhecemos, portanto, aqui, a alteridade na manifestação de uma cultura partilhada em seu lugar social. Assim, conhecer um pouco da história de vida desses sujeitos é conhecer o samba em sua essência e em sua evolução histórica e social, como cultura popular, como o lugar de respostas, de embates, de atos.

Xangô da Mangueira – Harmonia do samba (1999)

⁸² Digo inicialmente porque outros depoimentos serão incorporados, a fim de ampliar a discussão.

Se houvesse uma história social do samba, feita a partir de quem o vivencia e aprecia, aprenderíamos que existem dois tipos de sambistas: os cultores e os estilistas. Os cultores são músicos, cantores e poetas de enorme capacidade criativa que aprimoram a arte de compor e cantar samba. Já os estilistas são aqueles que simplesmente criam sua própria forma, única e original, de samba. Existem cultores que são até mais famosos que os estilistas, mas são os últimos que mantêm a chama da inovação e comprovam a riqueza rítmica e melódica do samba. Xangô da Mangueira é o maior dos estilistas do samba em atividade e conversar com ele foi como fazer um passeio por partes conhecidas de nossa própria história que, estranhamente, somos forçados a esquecer. [...].⁸³

Xangô da Mangueira (1923-2009)⁸⁴ não foi um desses sambistas cujo nome circulava na grande mídia, mas, com certeza, sempre foi “reconhecido por seus pares e pelo público ‘não-formador’ de opinião”⁸⁵. Trata-se de um artista cuja singularidade consiste exatamente em sua vivência nesse universo do samba, em seu contato com a história de seu povo. Essa vivência e história estão presentes na sua música e no seu falar com “sotaques ancestrais”. É um “carioca da gema”, como ele mesmo se apresenta. A história de Xangô mistura-se à história da evolução e consagração das escolas de samba do Rio de Janeiro. É uma vida dedicada ao samba e à escola.

O estilo único de Xangô é a soma de vários talentos e fruto de várias vivências [...]. O talento mais aparente é o de cantor. A voz poderosa, que atraiu a atenção de Paulo da Portela, tem peso e sotaques ancestrais. [...] O talento de compositor aparece nos sambas que misturam ritmos e personagens interioranos com uma picardia de sabor suburbano. A simplicidade dos versos estruturados em refrões, primeiras, refrões e segundas capturam o ouvinte em um universo de lavadeiras, pastoras, malandros, velhos batuqueiros e muitas rodas de samba.

Outro talento fundamental é o que o próprio Xangô chama de improvisador, uma atividade que só era possível quando as escolas de samba funcionavam realmente como escolas. O talento como improvisador levou-o a se

⁸³ Texto de introdução a uma entrevista concedida por Xangô da Mangueira e que é muito revelador desse personagem do samba carioca. A entrevista completa está disponível em: <http://www.samba-choro.com.br/artistas/xangodamangueira>. Este texto foi publicado inicialmente pela [Revista Afirma](#) e é republicado com autorização, sem data.

⁸⁴ Compositor, cantor, jongueiro, calangueiro, improvisador e versador. Mestre do partido-alto. Nasceu no bairro do Estácio, segundo alguns pesquisadores e no bairro do Rio Comprido, segundo outros. Em 1935, desfilava na Escola de Samba Unidos de Rocha Miranda. Por essa época, começou a compor. Por esta mesma data, entrou para o Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela, tornando-se conhecido como improvisador. Transferiu-se, juntamente com Paulo da Portela, para a ala de compositores da Escola Lira do Amor. Aos 16 anos ingressou no Grêmio Recreativo e Estação Primeira de Mangueira, após ter passado em um teste de improvisador. Inicialmente, foi diretor de harmonia, sendo auxiliar de Cartola. Até 1951, foi o puxador de samba da escola, quando passou o cargo para Jamelão. No ano seguinte, ingressou na Ala de Compositores da escola. Foi estivador do cais do Porto do Rio de Janeiro. Aposentou-se como guarda de segurança. Faleceu nos primeiros dias do mês de janeiro de 2009. Texto disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/xango-da-mangueira/biografia>

⁸⁵ Idem 83

A expressão “Não-formador de opinião” é um indicio relativo às formas de circulação e produção discursiva. Pode remeter a uma concepção elitista, por consequência, exclusivista, que seleciona a opinião que conta, que é considerada.

identificar com o partido-alto, que se tornaria popular nos anos 70. "Eu achava bonito o partido alto", comenta Xangô, "quando os antigos formavam aquela roda e ficavam ali horas e horas cantando aqueles partidos e versando, os compadres com as comadres, uma coisa bonita mesmo".⁸⁶

Essa descrição inicial de Xangô já revela algumas questões que me proponho a discutir aqui.

O jornalista (que fez a entrevista com Xangô, cujo nome não consta no texto) fala da existência de dois tipos de sambistas: os *cultores* e os *estilistas*. Os primeiros são os que *aprimoram a arte de compor e cantar samba*, enquanto os segundos *simplesmente criam sua própria forma, única e original, de samba*. Podemos aqui refletir sobre o impacto dessa diferença para o enriquecimento de uma cultura popular. Os *estilistas* estão mais ligados a uma forma popular de fazer música: criam, inovam e, dessa forma, *comprovam a riqueza rítmica e melódica do samba*. Nem sempre os artistas com esse talento têm o reconhecimento do grande público. Já os *cultores* são os artistas que aprimoram, que *lapidam o dom*, o que nos remete a um trecho do depoimento de Serginho Meriti: *As músicas, o processo de compor, isso vai lapidando, né, o dom*.

Lapidar o dom para conseguir um reconhecimento artístico. Essa diferença revela o porquê de muitos artistas *estilistas* não serem “consagrados” pela grande mídia e que os *cultores* podem ter mais visibilidade exatamente pelas formas de circulação da cultura de massa. É preciso, porém, certo cuidado com essas afirmações: não considero aqui uma relação de superioridade e de inferioridade, o que já surge naturalmente como mais um embate dentro do samba, mas diferenças necessárias tanto à renovação quanto à circulação de uma cultura. O samba, como cultura popular, precisa de estilistas que reinventem, que renovem, que saibam aproveitar a riqueza rítmica do samba. Por outro lado, a circulação, a difusão, depende muito daqueles que cultuam, dos que bebem da fonte e a propagam. Creio que esta relação de interação é que movimenta e não deixa a cultura popular estagnar. É o que verificamos em relação ao movimento Fundo de Quintal e de outros pagodes. Se não houver isso, a cultura morre.

Num segundo momento, o jornalista revela que Xangô nunca teve seu nome circulando na grande mídia, mas que sempre foi “reconhecido por seus pares e pelo público ‘não-formador’ de opinião”. Penso que, aqui, cabe uma atenção exatamente

⁸⁶ Idem 83

sobre o termo: não-formador de opinião. Para entender esse posicionamento, é preciso se voltar para o lugar de onde ele fala. É um jornalista; logo representante de uma mídia que tende a eleger qual opinião conta. Ao que parece, os pares de Xangô, da comunidade do samba, não representam esses formadores de opinião dentro da mídia e aí, ainda, é preciso considerar de que opinião ele fala e quem se está formando.

Durante o depoimento, entre uma história e outra, Xangô nos mostra alguns de seus sambas de partido-alto. A abertura se dá com “Formiguinha pequenina já mordeu o meu pé...”. Outro samba cantado por ele, e já gravado por Zeca Pagodinho e outros intérpretes, é “Moro na roça”, no qual há uma variação na letra, em algumas gravações, mantendo-se o refrão - o que é comum num samba desse estilo em que há improviso.

*Eu moro na roça Iaiá
Eu nunca morei na cidade
Eu compro jornal da manhã
É pra saber das novidades*

Amanhã, eu vou-me embora
Vou levar comigo Maria Candeia
Se a noite tiver chuva
Os olhos dela é que nos alumeia

Refrão

Quem te viu quem te vê
Quando aqui tu chegou
Todo tatibitati
Com aquele sotaque do interior

Refrão

É importante notar que a sua linguagem (que mistura normas linguísticas variadas – gíria, formal, informal), tanto na entrevista como nas letras de música que ele compôs, como a que vemos aqui, caracterizam a dimensão popular/comunitária da sua produção.

O samba de partido-alto fazia parte da vida e das relações sociais de Xangô, era o seu colocar-se como sujeito no mundo, o seu ato responsável. Segundo Bakhtin (2006a), o sujeito é pensado numa interação constitutiva com a sociedade: assim como necessita da sociedade para se constituir como tal, o sujeito constitui, em suas relações com outros, essa mesma sociedade. Dessas relações simples do cotidiano, nasce o grande artista Xangô e se reinventa o samba. Nas palavras do “velho batuqueiro”, o início de sua interação com o samba foi no *trem dos sambistas*, como já vimos aqui, onde cada um cantava, em versos improvisados, as coisas de seu lugar, de bairro. Esse

último vagão de trem aconchegava uma roda de samba, onde as proezas e singularidades de cada lugar social eram partilhadas.

Dos blocos às escolas de samba

As escolas foram fundadas... elas vêm de blocos, e os blocos vêm do futebol... “vamos ter um jogo aí”, tem um clube e esse clube vai jogar e leva aquela turma e aquela turma chega lá e começa a botar um pagode, não é a primeira coisa que eles botam é um pagode, né?... Então, foi dali que começou a coisa.... Chegava: “vamos fundar uma escola?” “Vamos fundar um bloco?” “Vamos!” “Pô, tá todo mundo aí? Fulano... mas quem é que fica encarregado?” Aí põe um elemento mais comunicativo... então esse camarada conhece tudo na área, todo mundo na área. Então, tá. “Olha, lá tem um cara que bate um pandeiro bom... vai lá, chama ele; outro bate um surdo, fulano de tal, sabe quem é ... e o outro, tamborim”. Então, já formava o ritmo... o ritmo já tá. “Agora a gente tá precisando de uma porta-bandeira”. “Tem uma porta-bandeira, tem a filha de dona fulana, ela é boa, ela gosta de se divertir, gosta de dançar, gosta de pular... vamos ponnhá ela como porta-bandeira e... a vizinha do lado com.. o vizinho da direita, com o da esquerda, com o do fundo, o da frente...” Então, faziam, formavam esse bloco e esse bloco, naquela época, era “bloco de sujos⁸⁷” que chamava esse bloco de “sujos”. E do bloco de sujo vinha um bloco limpo. Esse bloco aí já tem uma responsabilidade; tem essas pessoas que já fazem esse trabalho. Enquanto o ritmo faz... o ritmo já arranjou um compositor e faz a parte da bateria e daí já vai ficar um responsável... e daí já arranjava um porque tinha, né?, conhecimento nisso e gostava disso e assim sucessivamente. E assim montou-se bloco, do bloco veio a escola, a escola já veio com essas pessoas, e essa pessoa que ficou encarregada era quem dirigia a escola. (XANGÔ, 1999)

Nesse trecho, Xangô remete à origem das escolas de samba; de como os blocos aleatórios, informais, foram ganhando contornos de organização até se unirem numa escola⁸⁸. É um caminho da informalidade à profissionalização que hoje vemos. Nesse processo, não se pode negar as perdas de identidade cultural que os blocos sofreram.

⁸⁷ São manifestações populares típicas do carnaval de rua no Brasil, onde o improviso e a desorganização são a tônica: Um grupo de foliões com fantasias improvisadas, ou mesmo de roupa comum, se reúnem no carnaval e ao som de instrumentos também improvisados e desfilam pelas ruas da cidade, cantando e sambando marchinhas carnavalescas e sambas-enredo das escolas de samba. (Texto disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Bloco_carnavalesco, que tem como referência: PIMENTEL, João. *Blocos: uma história informal do carnaval de rua*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Prefeitura, 2002.)

⁸⁸ A origem [da escola de samba Mangueira] refere-se à dissidência aos blocos que existiam no morro. Esses blocos que brincavam o carnaval eram todos familiares ou ligados a instituições religiosas. E alguns jovens na faixa dos 18, 20 anos, como Cartola, Carlos Cachça e Saturnino, não queriam saber de nada familiar, mas sim de namorar as mulheres do morro, beber, falar palavrões. Sempre expulsos, acabaram criando o Bloco dos Arengueiros (“que faz intriga”, segundo o dicionário Houaiss), que existiu por apenas por dois anos, pois os integrantes entravam no meio de outros blocos vestidos de mulher, brigavam, chamava-se a polícia, eles eram presos. Daí, no dia 28 de abril de 1928, Cartola sugeriu acabar com o bloco e criar uma escola de samba, a Estação Primeira de Mangueira. Sugeriu também o verde-e-rosa, inspirado nas cores de um bloco, o Arrepiados, do bairro de Laranjeiras, em que desfilava junto com o pai quando criança. A escola saiu pela primeira vez em 1929, com cerca de 60 integrantes. (Texto disponível em <http://www.revistaforum.com.br/blog/2011/10/80-anos-em-verde-e-rosa/>)

Xangô nos revela a forma de estruturação desses blocos: formavam-se entre os conhecidos, numa conversa casual, mas já com uma estrutura, um responsável para cada setor. Uma análise profunda da história dos blocos de carnaval requer uma discussão mais ampla do que a que coloco aqui. Os blocos estão na origem das escolas, mas ainda sobrevivem como símbolo de resistência ao carnaval “comercial”. Trata-se de outro embate: o dos blocos com as escolas de samba, com a cultura de massa e com indústria cultural.

A mangueira mantinha as tradições e crenças de seus ancestrais, seus batuques e seus cantos, agora abrazeirados, numa fusão de tradições de várias nações africanas, com influências indígenas e também dos brancos: afro-brasileiras. O candomblé e a umbanda tinham muitos adeptos na comunidade e alguns casebres serviam de templos. Neles eram realizadas cerimônias religiosas e outras comemorações. Os terreiros da Tia Fé, Chiquinho Crioulo, de Minan e Maria Rainha, entre outros, serviam ao sagrado e ao profano, ao som dos atabaques.

Nos carnavais, como não podiam participar dos elegantes desfiles dos brancos, tinham seus blocos para se divertirem. Familiares, tudo com muito respeito. Mas justamente os melhores sambistas – e Mangueira já era um conhecido reduto do samba – não eram bem vindos. Eles bebiam, falavam palavrão, se metiam em brigas e por conta disso estavam barrados nos blocos carnavalescos das famílias do morro. Para resolver o problema, criaram um bloco só de homens, o bloco dos Arengueiros, que significa fazer arengaria, algazarra, farra, bagunça. Segundo contam, saíram pela primeira vez em 1923, vestidos de mulher, arrumando briga com todos os blocos que encontravam. Depois de apanharem, baterem e serem presos por cinco anos, no dia 28 de abril de 1928, decidiram unir todos os blocos de Mangueira, para desfilar na Praça Onze⁸⁹.

Essa característica de resistência, como vimos, está já na origem dos próprios blocos: *não podiam participar dos elegantes desfiles dos brancos* e, mesmo dentro da comunidade, havia os excluídos, que não se encaixavam nos padrões familiares e religiosos dos blocos do morro – *justamente os melhores sambistas*. Ser a resistência, a não-oficialidade caracteriza ainda os muitos blocos que percorrem as ruas durante o carnaval. Enquanto as escolas ganharam o status que *os elegantes desfiles dos brancos* tinham à época, os blocos mantêm uma organização mais alinhada com a rebeldia (embora alguns já tenham contornos de oficialidade), mostrando a sua diversidade, com “blocos de sujos, as pequenas escolas, os ranchos e as bandas arrastam uma multidão pelos bairros da cidade, fazendo da festa de momo um momento mágico de brincadeira e convivência democrática” (DINIZ, 2012, p.274). Esse embate hoje no Rio é muito

⁸⁹ Texto de Fernando Antônio Guerra Peixe, Rubens de Sant’Anna e Heloísa Alves, disponível em <http://www.mangueira.com.br/a-mangueira/historia/historia-da-mangueira/>

forte, pois os blocos estão tomando força de um modo descomunal. Isso mostra que o carnaval não se resume aos desfiles nem as escolas de samba são proprietárias do gênero, como já vimos, em relação à criação dos pagodes. Esses blocos, esse pagodes, são outras vozes que ganham força no embate com o carnaval, tão impregnado pela indústria cultural e que, por muito tempo, parecia ser a única manifestação de samba no Rio de Janeiro a ganhar destaque.

Esse conflito entre os blocos e as escolas de samba foi tema do OSTERIO, que promoveu um debate, em 8 de julho de 2015, sobre o assunto, com o título: *As escolas de samba perdem, os blocos herdam*⁹⁰. A colunista do jornal O Globo, Flávia Oliveira, apontou alguns fatos indicadores de que as escolas de samba passam por um momento de reavaliação e que necessitam reinventar o seu carnaval. Os problemas que enfrentam passam pelas más administrações das agremiações, que ainda estão ligadas à contravenção, aos “bicheiros”; pela necessidade de patrocínio para uma festa tão luxuosa e a limitação de formas de publicidade, o que resulta em enredos patrocinados. Como afirma a jornalista: “ao mesmo tempo em que o controle do merchandising é rígido, temos enredos de aluguel”, o que tem gerado crise criativa e desinteresse do público.

Numa outra ponta, temos a ascensão dos blocos de rua, que têm despertado o interesse da população. Em 2015, eram 466 blocos oficializados e mais 50 extraoficiais, segundo a presidenta da associação dos blocos de rua *Sebastiana*, Rita Fernandes, também jornalista e uma das fundadoras do bloco *Imprensa Que eu Gamo*. Essa expansão, segundo ela, se deu por volta de 2004, quando “começa a retomada das rodas de samba, choro e jongo pelo Centro da cidade do Rio de Janeiro. Foram os músicos envolvidos neste movimento que fizeram proliferar os blocos de rua”. Depois, blocos como *Monobloco* e *Bangalafumenga*, “com suas novas escolas de percussão, trouxeram uma juventude impressionante para o movimento. Hoje, os blocos reúnem uma grande diversidade de grupos e ritmos [...], as ruas foram tomadas pelo povo, de novo”, destaca Rita.

Felipe Ferreira, coordenador do Centro de Referência do Carnaval (UERJ) destaca algo semelhante ao que vimos na fala de Xangô, acima transcrita, sobre os

⁹⁰ O debate também teve a presença da jornalista Flávia Oliveira, de Rita Fernandes, presidenta da associação de blocos de rua *Sebastiana* e Felipe Ferreira, coordenador do Centro de Referência do Carnaval da UERJ. Texto e vídeo disponíveis em <http://vozerio.org.br/As-escolas-de-samba-perdem-os>

blocos e as escolas: “Parecem duas coisas isoladas, mas não são. O que está acontecendo agora é uma nova expressão de algo que já ocorreu antes. O carnaval do Sambódromo já foi um carnaval de rua”. Lembra que, no final do século XIX e início do século XX, diversos grupos se reuniam para festejar na Praça Onze. “Em contraste com o já conhecido desfile na Avenida Rio Branco e seus ranchos carnavalescos, esses grupos se enfrentavam pela disputa do território”. Desses grupos, que se reuniam e desfilavam em vários bairros da cidade, nasceram as escolas de samba. E então as disputas se firmam. Felipe Ferreira, ainda, critica o monopólio da Liga Independente das Escolas de Samba do RJ e a transmissão pela TV: “Hoje, a televisão até dita os horários dos desfiles. A transmissão é chata e afasta as pessoas”. Basta assistir a um único desfile para percebermos que a preocupação da TV está mais em mostrar os artistas de sua emissora que estão desfilando do que apresentar o enredo da escola.

A jornalista Flávia Oliveira, ainda, destaca: “O carnaval define muito bem a alma do carioca, mas também tem muito a ver com a indústria cultural e geração de trabalho e renda”, mas, mesmo com todo um retorno que pode dar, “hoje, não se tem carteira assinada e nenhuma preocupação com o desenvolvimento local”. Conclui: “Eu queria que o carnaval desse mais dignidade a esse povo que vive e produz essa festa [...]. Ver essa desidratação é muito triste, tanto pelas nossas tradições históricas e culturais, como pela perda de geração de trabalho e renda”.

Creio que esse debate levantou questões importantes em relação ao carnaval: os blocos estão fervilhando pela cidade e as escolas necessitando de uma reinvenção para ganharem voz nesse embate. Os dois sofrem com a falta de estrutura, o que requer um estudo e debate mais específico sobre o assunto.

Hoje, blocos e escolas percorrem caminhos diferentes, enfrentam disputas diferentes, mas têm a mesma origem, como já destacara Xangô. Menção a esses fatos ainda estão em outros depoimentos, como o de Wilson Moreira (1998):

Eu lembro de uma escola de samba: Unidos da Água Branca, primeira escola que eu participei. De lá, fui pra mocidade, né? Na época, tava começando. O povo lá em Realengo convidaram a gente pra participar, fazer ajuntamento, né?, pra ir pra Praça Onze. Então a gente foi [...], fomos lá pra padre Miguel e ficamos sendo como fundador da Mocidade. A mocidade veio pra Praça Onze. Tirou primeiro lugar em tudo. Aí eu já saí numa ala...chamava-se Ala dos boêmios. [...]

[...] A mocidade veio desfilando entre as grandes escolas. Saiu da praça onze e passou o desfile pra saída do tablado da Candelária com a Rio Branco. Antigamente tinha as grandes escolas, as 4 grandes: Portela, Mangueira, Império e Salgueiro, né? Tinha as chamadas 4 grandes. Mas tinha a Capela,

a ...de Lucas, A Corações Unidos, que veio mais tarde...O Catoni deve saber disso; é a área do Catoni. A Corações Unidos e, mais tarde veio Vila não sei qual foi escola aí vieram ser União do Jacarepagua, daonde estava lá Paulinho; Catoni era de lá também.

Retomando o depoimento de Xangô.

Mangueira

Aí eu chamei ele (Paulo da Portela) e disse a ele que eu tinha vontade também de sair porque eu gostava de uma escola. E ele disse: “qual é essa escola?” Eu digo: “eu gosto da Mangueira”. Ele disse: “Pô! Legal, eu tenho muito conhecimento lá... Mangueira, muitos conhecidos, gente boa... se você precisar, eu faço até uma apresentação lá pra você, que você é um menino educado⁹¹, uma pessoa que presta bem atenção nas coisas... do que é bom”. E que ele sempre me chamava e dizia pra mim: “olha, você tem duas coisas de sambista: a educação e a humildade. Você tem que tratar esse pessoal com humildade... pastoras, os compositores, os componentes da escola, tem que tratar com humildade porque eles é que vão nos ajudar, eles é que nos ajudam pra que a gente faça um bom trabalho”. E é a realidade. E assim foi que eu consegui vencer como sambista, né? Mas eu tive que passar por um teste lá na Mangueira, né? Me aceitaram, mas eu tive que passar por um teste. Qual o teste? O teste porque eu cheguei como improvisador. Cheguei como improvisador e eu cheguei brabo mesmo, cheguei nervoso lá, fui atropelando o pessoal todo, e eles... Então, vamos fazer um teste com esse homem pra ver se ele é mesmo... aí fiz o teste. Um teste entre dez mais ou menos improvisadores, né? foram improvisar comigo. Improvisaram e todos eles eu fui anulando até que fiquei com o último que era o bamba da escola, que era o falecido Mário Nogueira. Então, vencemos esse e fomos vencedor e.. .ele como primeiro e eu como segundo...não! Ele como segundo... porque o primeiro diretor era o Cartola, o primeiro diretor de harmonia. Mas ele como improvisador, ele era o segundo diretor de harmonia e segundo diretor de canto, improvisador... e eu fiquei como terceiro diretor de... veja bem: cheguei e, quando cheguei, logo apanhei um posto, sendo o terceiro diretor de harmonia da Mangueira.

As características atribuídas a Xangô são sempre aquelas ligadas ao artista comunitário: o talento nato; o respeito pelos mais velhos e a humildade, características essas valorizadas no contexto popular e comunitário: não basta ter talento, tem que respeitar os outros. O valor de Xangô, por outro lado, vem da arte de saber improvisar. *O Dossiê das matrizes do samba do Rio de Janeiro* (NOGUEIRA, 2014), como vimos, encontra as raízes do samba carioca em três dos seus diversos estilos: o *partido-alto*, o *samba de terreiro* e o *samba-enredo*. Curiosamente, três estilos que, em algum momento, primaram pelo improviso.

Pode-se afirmar com certa tranquilidade que, musicalmente, as matrizes do samba de alguma forma passam pela questão do improviso. Estreitamente identificado com o pólo amador e comunitário do fazer musical sambista, e ao mesmo tempo pouco adaptável ao pólo oposto desse contínuo, o improviso demarca uma forma de atuação musical que revela muito sobre o

⁹¹ Por volta de 1941, quando Xangô tinha 18 anos.

pensamento musical do samba. Podemos observar que o samba de terreiro era um samba com espaço para improvisação e que os sambas cantados nos desfiles das escolas tiveram parte improvisada (o que corresponderia à segunda parte, ou estrofe solada, por oposição ao refrão coral) até os anos 1940. Da mesma forma, o partido-alto é um estilo de samba cuja força expressiva e capacidade de comunicação se encontram fundamentalmente no momento do “verso de improviso”, esperado, e até mesmo comemorado, durante a *performance*. É possível verificar que os sambistas identificados com as matrizes musicais do samba nutrem grande respeito pela arte do improviso, que adquire grande *status* perante a comunidade. Esse respeito aparece com recorrência em alguns sambas, que exaltam a arte do partido. (NOGUEIRA, 2014, p.41)

Ao mesmo tempo, como vimos, é uma arte valorizada na comunidade, por geralmente remeterem àquele contexto em seus versos. Esse fazer de cunho amador e comunitário, porém, não serve como motivo para uma valoração menor dessa arte, pelo contrário, como afirmou Nei Lopes (2005) acerca do partido-alto: versar numa roda de partido não é para qualquer um. Embora pareça simples para quem ouve, há toda uma técnica com grau de dificuldade que é própria desse estilo, como nos mostra Nogueira.

Musicalmente, o improviso caracteriza-se pela criação de versos a partir de uma base harmônica e melódica pré-determinada. Como consequência, as melodias construídas nos versos de diversos sambas são muito parecidas entre si. Este fato, ao invés de diminuir o valor estético e a riqueza musical dessa prática de samba, é fator de alta relevância para o desenvolvimento da parte improvisada, uma vez que o reconhecimento de um caminho melódico previsível e muitas vezes já ouvido representa um apoio seguro para o versador. Podemos constatar, por exemplo, que diversos improvisos são finalizados através de um caminho descendente por graus conjuntos ou arpejos pelo acorde de dominante, configurando uma espécie de jargão melódico-harmônico que norteia a estruturação do trecho versado.

As melodias intuitivas, além de facilitarem a percepção e valorizarem a letra, representam uma memória coletiva compartilhada, fortalecendo o caráter comunitário dos eventos das rodas e do próprio momento do improviso. Ao mesmo tempo em que essa coletividade ecoa em melodias quase-conhecidas, o saber-fazer individual do versador é altamente valorizado nos circuitos de partido. (NOGUEIRA, 2014, p.41)

Como vimos, a improvisação de versos foi proibida nos desfiles competitivos em 1946. Analogamente, o declínio da prática do samba de terreiro e a forma bissexta com que o partido-alto hoje circula pelos ambientes de samba (de um lado a outro do contínuo mercadológico) são pistas de uma relativa perda de referências do samba carioca, cada vez mais envolvido com o mercado musical em suas várias esferas (carnaval, indústria fonográfica, showbizz de grande e pequeno porte). (NOGUEIRA, 2014, p.43)

Serginho Meriti – Mapa da mina (2004)

Serginho Meriti é um compositor de uma geração mais jovem, mais consciente da necessidade que o artista tem de uma valorização profissional. Escolheu ser

compositor porque sonhou com o reconhecimento artístico e financeiro de seu talento, de tê-lo como projeto de vida e profissão.

– E você nunca fez outra coisa? Sempre viveu de música?
 Sim, sim, tem aquelas entrelinhas, né? Enquanto você espera as coisas acontecer, enquanto você sonha, né? Eu sou de uma família pobre. Minha mãe lavava roupa, lavadeira doméstica, diarista; meu pai, funcionário na rede ferroviária federal, aposentado, oito filhos, uma dificuldade muito grande. E a gente tinha na época, pra fazer as coisas, pra realizar os sonhos, né? E eu vim dali, aquela dificuldade toda e eu sabia que a minha tábuca de salvação poderia ser através da música e eu vim perseguindo isso. Hoje em dia posso dizer que SOBREVIVO de música. (MERITI, 2004)

Esse trecho confirma a origem humilde e a identidade local do sambista: nasceu em família pobre e é da Baixada Fluminense. O que o diferencia em relação a sambistas como Xangô é a sua visão profissional do compositor de samba, como já analisado anteriormente. *As entrelinhas* a que ele se refere são os trabalhos que exerceu até *as coisas acontecerem*, ou seja, até o reconhecimento do seu talento. É um artista ligado às questões da indústria fonográfica, sem abrir mão da sua “raiz”.

Ao questionar o sistema de seleção, de modulação da indústria fonográfica que escolhe uns poucos sambistas para pôr em evidência, deixando o compositor sem muitas opções, como já visto em outros trechos de seu depoimento, ele reconhece no samba um produto que poderia ser mais bem trabalhado no mercado, pela sua potência popular.

As gravadoras podiam olhar pra isso até mesmo porque o samba é o que vende, o samba é o que vende, é o que mantém aí essa estrutura do mercado fonográfico no Brasil, acho que é o samba, o samba tá sempre aí. O Nelson Sargento já falou: “agoniza e não morre” mesmo e vai tá sempre aí. Daria pra gente viver de samba e não só sobreviver de samba né? (MERITI, 2004)

Quero, ainda, destacar, desse trecho, a citação da música de Nelson Sargento⁹² *Agoniza mas não morre*⁹³. A sua letra nos revela muito de um já mencionado processo

⁹² **Nelson Sargento** (Rio de Janeiro, 25 de julho de 1924), nome artístico de Nelson Mattos, é compositor, cantor, pesquisador da música popular brasileira, artista plástico, ator e escritor brasileiro. Sua trajetória na música, na literatura e nas artes são suficientes para vários carnavais. O *Sargento*, do autor do samba *Agoniza mas não morre* (de 1979), corresponde, na verdade, à mais alta patente que o cidadão Nelson Mattos atingiu quando serviu ao Exército brasileiro. Viveu durante longos anos nos morros da cidade do Rio de Janeiro. Atualmente vive em Copacabana e é considerado cidadão do mundo, já que sua música é conhecida, pelo menos, nas Américas e no Japão. Casado com Evonete Belizario Mattos - empresária e produtora - criou onze filhos e vários netos e bisnetos. O compositor mangueirense possui, aproximadamente, quatrocentas músicas em seu repertório. Mudou-se do Morro do Salgueiro para o Morro da Mangueira aos 12 anos de idade. Nelson Sargento milita pelo samba desde os anos 1950, quando o gênero era marginalizado. Destaco esse artista, pois, em 2014, o mesmo recebeu uma homenagem pelos seus 90 anos, que é a fonte desses dados. (Portal EBC, de 23/07/2014, no documentário *Nelson Sargento: 90 anos de um sambista de alta patente*. EBC, 2014)

de marginalização (contra a qual o próprio autor militava, nos anos 1950), da aceitação e da interação cultural que o samba viveu. Vejamos:

Samba,
Agoniza mas não morre,
Alguém sempre te socorre,
Antes do suspiro derradeiro.

Samba,
Negro, forte, destemido,
Foi duramente perseguido,
Na esquina, no botequim, no terreiro.

Samba,
Inocente, pé-no-chão,
A fidalguia do salão,
Te abraçou, te envolveu,
Mudaram toda a sua estrutura,
Te impuseram outra cultura,
E você nem percebeu.

Há, nessa letra e, especialmente, na melodia, um tom de lamento. Um lamento por essa sempre “angústia” da perda de suas características. Há, ainda, a menção ao medo de o samba morrer, como acontece também em outras canções, como *Não deixe o samba morrer*, composta por Edson Conceição e Aloísio Silva, e que ficou famosa na voz de Alcione, que a gravou, pela primeira vez, em 1975.

Esse trecho citado por Meriti revela, antes de qualquer coisa, um aspecto de carnavalização do samba: agoniza, mas não morre; renasce sempre.

É possível entender que a preocupação com um processo de desenraizamento de uma manifestação cultural pode estar ligada ao seu desaparecimento, à sua morte. Essa é uma temática constante tanto nas letras dos sambas como em muitas declarações dos próprios artistas. Cito, ainda, o famoso samba de Paulinho da Viola, *Argumento*⁹⁴, onde o sambista, ao seu modo, aborda o assunto e aponta as considerações que devem ser feitas tanto pela antiga quanto pela nova geração do samba:

Tá legal
Eu aceito o argumento
Mas não me altere o samba tanto assim
Olha que a rapaziada está sentindo a falta
De um cavaco, de um pandeiro
Ou de um tamborim

⁹³ Do disco *Encanto da paisagem*, de 1979. A música *Agoniza mas não morre* teve a participação de Beth Carvalho, que a chamou de “hino do sambista brasileiro”, e da Velha Guarda da Portela. Fonte: <http://www.nelsonsargento.com.br/>, com pesquisa em 14/04/2015.

⁹⁴ Do disco Paulinho da Viola (1975). Já à época, este samba causou polêmica pelo respeito que pedia ao samba.

Sem preconceito
 Ou mania de passado
 Sem querer ficar do lado
 De quem não quer navegar
 Faça como um velho marinheiro
 Que durante o nevoeiro
 Leva o barco devagar

Essas duas canções revelam o quanto é uma luta, é sempre um embate, uma disputa, na cultura popular. Nelson afirma: “Mudaram toda a sua estrutura/ Te impuseram outra cultura”; e Paulinho: “Não me altere o samba tanto assim”. Se eles dizem isso, é porque outras vozes entraram na disputa; vozes que clamam por uma renovação e que dão vida à cultura popular. Essas músicas são respostas, contrapalavras a discursos que poderiam afirmar que o samba estava morrendo ou que estava sofrendo muitas alterações etc. É esse o caminho do embate na cultura popular.

Voltemos ao depoimento de Serginho Meriti.

Falta reconhecimento profissional

É... eu acho que sobreviver de música é você, após ter feito o necessário, ter se esforçado, ter dado bastante, ter suado a camisa... Depois de feitos, ter a felicidade de ter gravado com os maiores intérpretes da música popular brasileira, Bete Carvalho, Alcione, Martinho da Vila, Almir Guineto, Fundo de Quintal, Neguinho da Beija-flor, Roberto Ribeiro, eu acredito...eu pensava, no início da minha carreira que, depois desses feitos, eu me estabilizar, viver bem de música, comprar uma casa decente, e ter um plano de saúde decente, colégio pros meus filhos decente... não que a gente não consiga fazer isso hoje, mas eu acho que, se fôssemos bem remunerados, poderíamos fazer isso com mais facilidade, né? Não é questão de queixa contra a música não, tudo tem que se organizar, mas eu acho que o direito autoral ainda beneficia a alguns e outros... Acho que poderia ser uma coisa mais correta, né? Você vê: a maioria dos grandes compositores chegam ao final da vida... nós temos aí exemplos de compositores que fizeram tanto pela música e, ao final de tudo, morreram sem ter condições nem sequer de pagar o enterro, aquela coisa toda...é muito chato...e nós esperamos dias melhores, quanto à remuneração, à assistência médica. Acredito que as pessoas que regem o mercado, a sociedade, tá na hora de chamar e falar: “olha, vem cá, você vai ter que dar isso, mas você tem direito a isso”... porque nem sempre você está compondo. Eu tive a felicidade de fazer uma música recentemente que valeria por todas as outras músicas que fiz porque, de uma hora pra outra, uma música pode mudar a vida de um compositor, mas nem sempre a gente tem a felicidade de gravar essa música que vai tocar, que vai dar condições a gente, aí a gente acaba valendo pela... Se você tem uma música que tá tocando... mas se sair dali... Como em todas as outras profissões, eu acho que o cara trabalha tem direito a médico, tem direito a uma série de benefícios que profissional...sabe como é que fica, a gente lida com música, o cara é pedreiro, o outro é arquiteto, o outro é advogado, mas existe já, nas outras profissões, uma estrutura pra aquela hora em que o cara não pode produzir, porque ninguém vai fazer música a vida toda porque chega uma hora em que o cara não vai mais poder compor, não vai estar em evidência, certo? E a música dele não vai estar mais tocando porque música é modismo... se a música parou de tocar, você parou de receber. Não quero dizer que o cara tenha que ficar recebendo aquela mesma quantia quando a música estava em

evidência, mas tem que ter um teto base pra dizer: “Bom, cara, agora você tem X pra você comprar, pra pagar o seu aluguel, pra comprar suas coisas mais básicas, né? Não existe essa coisa na música. Música enquanto tá, tá! (MERITI, 2004)

Primeiramente, podemos pensar na relação de trabalho conflituosa entre os sambistas e as gravadoras. Num outro momento, o artista já fala dos mecanismos de seleção de eleição de um único representante do gênero para pôr em evidência, o que se traduz em poucas opções para o compositor. Nesse trecho, ele chama a atenção para o próprio sistema da indústria fonográfica e dos responsáveis pela cultura popular que não oferecem condições de profissionalização de seus artistas para que eles possam produzir sem ter que se preocupar em manter uma outra ocupação para a sua sobrevivência.

Ainda vivemos um sistema muito precário em relação à profissionalização dos artistas e, acredito, dos esportistas no Brasil. Só há uma segurança enquanto uma gravadora está produzindo a sua música, enquanto há um patrocinador que lhe garanta uma renda. Ao deixar de produzir, só os que acumularam capital ou que pagaram uma previdência particular têm uma segurança financeira. É um pouco isso que Meriti cobra em relação à profissionalização do sambista, em especial.

Cabe destacar, também, que as críticas do sambista direcionadas às gravadoras, e aos meios de comunicação de massa, remetem ainda “às questões financeiras de exploração do intérprete e dos compositores dos sambas, ora pelo não pagamento correto dos direitos autorais, ora por ocultarem os nomes dos compositores”⁹⁵. E, como sabemos, as questões trazidas por Serginho Meriti não são novidades, visto que artistas como Bezerra da Silva já levantavam críticas como: “a tensão entre parceria e autoria, muitas vezes exigidas pelas gravadoras como estratégia de negócio para dar visibilidade ao produto musical” ou, ainda, “a relação conflituosa entre a postura do sambista participante da *malandragem-boêmia* e a necessidade de se inserir na indústria fonográfica como um profissional, e se submeter às exigências do mercado da música para poder gravar e difundir suas músicas” (CROCCO, 2010, p.11-12⁹⁶).

⁹⁵ Questões já levantadas pelo sambista Bezerra da Silva, em muitos momentos de sua carreira, como consta no texto disponível em: http://www.estudosdotrabalho.org/anais-vii-7-seminario-trabalho-ret-2010/Fabio_Luiz_Tezini_Crocco_Bezerra_da_Silva_entre_a_boemia_e_a_industria_cultural.pdf

⁹⁶ CROCCO, Fábio Luiz T. *Bezerra da Silva entre a boêmia e a indústria cultural: condições e contradições do trabalho artístico no final do século XX*, 2010. Texto disponível em http://www.estudosdotrabalho.org/anais-vii-7-seminario-trabalho-ret-2010/Fabio_Luiz_Tezini_Crocco_Bezerra_da_Silva_entre_a_boemia_e_a_industria_cultural.pdf

Algumas reflexões sobre os dois depoimentos apresentados:

Talvez, podemos, a princípio, pensar nesses dois sambistas, Xangô e Meriti, como sendo o primeiro um representante do que chamamos de *tradição* no samba carioca, um *estilista* e o segundo, um compositor mais ligado às questões que envolvem o mercado da música, a indústria cultural, um *cultor*. Porém, a questão não é tão simples assim.

Como já relatei aqui, a convivência entre a *tradição* e a *indústria cultural* é visível nessa cultura desde que o samba se popularizou, nos anos 1920. E esse debate já marcava os primeiros livros publicados sobre o samba, *Na roda do samba*, de Vagalume, e *Samba*, de Orestes Barbosa, ambos de 1933. Vagalume, em sua obra, identifica o estilo “antigo” como representante da *tradição* e o “novo” como fruto da lógica da *comercialização*⁹⁷. Assim, essa discussão entre a polarização existente entre *tradição* e *indústria cultural* não frequenta apenas o discurso da atualidade, mas permeia a história do samba há muito tempo.

Em meio a esse embate, é preciso considerar a atuação da *coletividade* – que é facilmente entendida se levarmos em conta um contexto social no qual a ajuda mútua é essencial para a sobrevivência, como acontece nas comunidades onde o samba se desenvolveu. Basta lembrarmos, por exemplo, as declarações de Serginho Meriti em relação a Beto Sem Braço, que não só o acolheu na comunidade do samba, apresentando o seu talento aos parceiros, como também o acolheu em sua própria casa, numa atitude a que podemos chamar de “ritual de iniciação” no samba, pelo qual um sambista iniciante é apresentado à comunidade e recebe ensinamentos de alguém já consolidado na comunidade.

Assim, a questão da *coletividade* e do *lugar social* é especialmente importante para entendermos um pouco mais esse gênero musical que ao mesmo tempo é música e é um espaço de troca de vivência (como diz a canção de Paulinho da Viola, *Eu canto*

⁹⁷ Relembrando: A análise sociológica e musical das transformações do samba no início de sua popularização, discutidas na obra *Feitiço decente - Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, do músico e professor Carlos Sandroni (2001), aponta questionamentos importantes sobre a formação do gênero *samba* que, segundo a opinião crítica dominante da época, apenas a partir do final dos anos 1920 poderia ser considerado um gênero de música popular, desvinculando-se do maxixe. Nem todos, porém, entendem aqueles posteriormente denominados “estilo antigo” e “estilo novo” como maxixe e samba, respectivamente. Isso se pode notar nos dois primeiros livros publicados sobre o samba, *Na roda do samba*, de Vagalume, e *Samba*, de Orestes Barbosa, ambos de 1933, nos quais se emprega o termo *samba* tanto para designar um estilo quanto o outro.

samba/ Porque só assim eu me sinto contente/ Eu vou ao samba/ Porque longe dele eu não posso viver.), e é nessa troca de vivências, nesse espaço do samba, que o sujeito se constitui. Assim, podemos considerar *sambista* como uma identidade construída na alteridade. O sujeito é reconhecido pelos seus pares como sambista, como nos revelou Serginho Meriti: você olha e já vê que é sambista; tem jeito de sambista. É o olhar do outro que o constitui.

A reiteração, em ambos os depoimentos, da importância de pertencer a um grupo social, de interagir com esse grupo, atesta esse traço coletivo de vivência do samba. A questão da marcação da origem, tão própria no universo do samba e de outras manifestações culturais populares surgidas nas periferias, aparece já no próprio nome artístico de cada um: Xangô *da Mangueira* e Serginho *Meriti* – referências ao Morro da Mangueira e ao município da Baixada Fluminense, respectivamente.

Além disso, a ideia de pertencimento a um grupo social aparece nos depoimentos desses sambistas: o desejo/necessidade do sujeito de “personificar-se, tornar-se mais definido”, “não ficar na tangente, irromper no círculo da vida, tornar-se gente entre as gentes.” (BAKHTIN, 2006a, p.383-384). Esse irrompimento no “círculo da vida” é marcado em ambas as falas:

[...] o último vagão vinha todo mundo e cantando e cada um cantava o samba de seu setor, do seu local, da parada onde morava. [...] Então, juntava, cada um fazia, cada dizia o seu verso, cada um queria mostrar sua... o que tinha no seu bairro. Então, conclusão: então, eu comecei me entrosar, me entrosar.

A tal balança era onde os batuqueiros iam batucar nas palavras... “seu batuqueiro, você tem que ir lá pesar na balança”

E assim foi que eu consegui vencer como sambista, né? Mas eu tive que passar por um teste lá na Mangueira, né? Me aceitaram, mas eu tive que passar por um teste. (XANGÔ, 1999)

[...] as músicas que faço, as letras, os assuntos que abordo são situações do dia a dia, coisas que a gente viveu mesmo e a vida na Baixada Fluminense, na zona norte, nas periferias, né?, são mais recheadas de acontecimentos, e dali a gente tira um monte de coisa né?

Vai ficar comigo que eu vou te botar na fita, você vai gravar uma porrada de samba comigo.

Nós fazíamos parte do bonde do Beto Sem Braço, aquilo era um comboio! Sem Braço chegava e mais um montão de gente atrás. [...] Sambista, você já olhava: Sem Braço, Guineto, Zeca, Deni de Lima, né? Não poderia ser outra coisa na vida: sambista mesmo. O cara já chega e já traz aquela coisa do samba mesmo. (SERGINHO MERITI, 2004)

Essa pertença espacial, e por extensão cultural, manifesta-se com frequência nos sambas. Parte da identidade do samba, como manifestação cultural, diz respeito à origem do povo, comunitária, e por isso autêntica, manifesta pelas letras que falam como o povo fala, do lugar de onde vem e de como vive. A história de vida desses sujeitos confunde-se com a do samba.

Ainda Bakhtin (2006a) ressalta a importância do outro na constituição do indivíduo como sujeito:

Tudo o que me diz respeito, a começar pelo meu nome, chega ao mundo exterior à minha consciência pela boca dos outros [...]. A princípio, eu tomo consciência de mim através dos outros: deles eu recebo as palavras, as formas e a tonalidade para a formação da primeira noção de mim mesmo (p.373-374).

Outro aspecto interessante nos depoimentos e a ser considerado como característica do gênero em questão é o da alteridade da palavra alheia, quando, aqui, o enunciador assume a fala do outro no diálogo. “A procura da própria palavra é, de fato, procura da palavra precisamente não minha, mas de uma palavra maior que eu mesmo; é o intento de sair de minhas próprias palavras [...]”. (BAKHTIN, 2006a, p. 385).

Embora sejam sambistas de estilos diferentes, ambos mostram um enraizamento no mundo do samba, um pertencimento a uma comunidade, tendo o talento descoberto e incentivado por pessoas já pertencentes a tais lugares: como Paulo da Portela, no caso de Xangô, e Beto Sem Braço, no caso de Serginho Meriti. Interessante notar que aspectos como esse acolhimento na comunidade, a partilha do conhecimento aos mais jovens, é o que faz revitalizar o samba. Basta observarmos, por exemplo, como o improviso e o talento para tal foram fundamentais para a inserção de Xangô numa outra comunidade do samba mais estruturada, visto que esta (a Mangueira) já era conhecida e tinha seus artistas.

Assim, nas comunidades, o samba vai se ressignificando na convivência entre os mais velhos e os aprendizes. É claro que as escolas de samba, hoje, ganharam um status de cultura massificada, que obedece a padrões de mercado (como por exemplo, ter um planejamento de desfile delimitado pelas redes de televisão que compraram o direito de transmissão), mas isso não exclui o fato de que mantêm projetos de formação de artistas, além de rodas de samba que permitem a troca de experiências, em suas comunidades, durante todo o ano. Esse aprendizado informal gratuito, frequente, é um

traço da carnavalização, constitui a cultura popular; é o novo e o velho, é a festa da renovação.

Dessa forma, a relação que há entre a tradição no samba e a indústria cultural é dialógica. Podemos dizer que o samba, como cultura popular, encontra-se na fronteira entre a *tradição oral*, comunitária, de partilha, de vivência em comunidade e a *indústria cultural*, aqui representada pelo mercado fonográfico, que, ao mesmo tempo, em que estigmatiza tal cultura, serve como suporte à manutenção e propagação da mesma. As questões levantadas por Serginho Meriti (2004) sobre a valorização profissional dos compositores/sambistas mostram claramente uma necessidade criada em relação à cultura: se o artista não tem como sobreviver de sua arte, esta pode acabar. Isso faz parte das ressignificações pelas quais uma manifestação cultural passa.

Esses dois sambistas vivem diferentes épocas do samba. Isso fica evidenciado, por um lado, na despreocupação de Xangô com a gravação e popularização de suas composições (“o que eu fazia eu guardava. E, por causa disso, tem muitas músicas inéditas ainda que eu ainda não gravei nem cantei pra outras pessoas”), o que revela outro traço da cultura popular, que é a informalidade, a frouxidão nas formas de institucionalização das práticas, ao menos se comparadas às da cultura erudita (remetendo às formas de produção popular que já avaliei); e por outro lado, na atitude profissional de Meriti em relação ao reconhecimento do compositor e à questão da autoria, em trechos como:

Como em todas as outras profissões, eu acho que o cara que trabalha tem direito a médico, tem direito a uma série de benefícios que profissional...sabe como é que fica, a gente lida com música, o cara é pedreiro, o outro é arquiteto, o outro é advogado, mas existe já, nas outras profissões, uma estrutura pra aquela hora em que o cara não pode produzir, porque ninguém vai fazer música a vida toda porque chega uma hora em que o cara não vai mais poder compor, não vai estar em evidência, certo? E a música dele não vai estar mais tocando porque música é modismo... se a música parou de tocar, você parou de receber. (MERITI, 2004)

A informalidade da produção, aqui, se mistura com exigências e modelos de produção da cultura de massa e com o mercado: o desejo de profissionalização e o reconhecimento dessa profissionalização. A espontaneidade, a produção por amor, eventual, não profissional, caracterizada pelo improviso, pela diversão, pela dimensão comunitária da produção, já são menos considerados, como notamos em declarações como:

mas eu acho que o direito autoral ainda beneficia a alguns e outros... Acho que poderia ser uma coisa mais correta, né? Você vê: a maioria dos grandes compositores chegam ao final da vida... nós temos aí exemplos de compositores que fizeram tanto pela música e, ao final de tudo, morreram sem ter condições nem sequer de pagar o enterro [...] (MERITI, 2004)

Percebemos que a relação dialógica aparece, ainda, nesses discursos, na forma de contrapalavras a outros da época de cada um: Xangô ressalta a postura do sambista, “sambista tem que ter linha”, e isso responde a outra questão levantada por ele: o samba/sambista, naquela época, era marginal/marginalizado. Assim, o sambista, pra ser aceito, sentia a necessidade de vestir-se “mais impecável que um elemento de escritório”, “andar perfeito, se apresentar bem”. Meriti já apresenta um discurso que responde ao mercado fonográfico e à desvalorização do compositor e do próprio gênero musical, como no trecho citado acima.

É interessante ressaltar que o depoimento de Serginho Meriti (2004) mostra, ainda, muito de um aspecto ligado às origens do samba, como no enunciado: “Não tem como não falar dessa *coisa enraizada*”, que nos remete à ideia do samba, da cultura popular, como algo que tem uma *raiz*. Porém, percebemos, no mesmo discurso, em expressões como “estar em evidência”, “música é modismo” ou “música enquanto tá, tá”, a voz da cultura de massa, desses apelos que atuam como “formas impostas, mais ou menos constrangedoras e imperativas”, que acompanham a “lógica do mercado”, e que inevitavelmente impactam sobre a tradição de origem popular. É o que revela a cientista social Vivian Catenacci:

O popular é visto pela mídia através da lógica do mercado, e cultura popular para os comunicólogos não é resultado das diferenças entre locais, mas da ação difusora e integradora da indústria cultural. O popular é, dessa forma, o que vende, o que agrada multidões e não o que é criado pelo povo. O que importa é o popular enquanto popularidade. Além disso, para o mercado e para a mídia o popular não interessa como tradição, ou seja, como algo que perdura. Ao contrário, o que tem popularidade na indústria cultural deve ser, após atingir o seu auge, relegado ao esquecimento, a fim de dar espaço a um novo produto que deverá ser acessível ao povo, ser do gosto do povo, enfim, ser popular. (2001, p.32)

Dessa forma, os enunciados apresentados se mostram o lugar de um embate entre diversas vozes sociais. Para Bakhtin (2006b), é somente nessas relações dialógicas que o sujeito se instaura enquanto ser responsivo, visto que viver é tomar posições, e, a partir delas, reagir às palavras do outro. Qualquer enunciado é, na concepção do Círculo [de Bakhtin], *sempre ideológico* [...]: se dá na esfera de uma das ideologias [numa das

áreas da atividade intelectual humana] e expressa sempre uma posição avaliativa [i.e., não há enunciado neutro] (FARACO, 2009, p.47).

Na introdução ao depoimento de Xangô, destaquei um texto no qual o autor supõe dois tipos de sambistas: “os cultores e os estilistas”, sendo os primeiros, os que aprimoram a arte de compor e cantar samba; enquanto os estilistas criam sua própria forma, única e original. Esses últimos “mantêm a chama da inovação e comprovam a riqueza rítmica e melódica do samba”. Sinto, como o autor do texto já afirmou, que Xangô é um grande representante dos “estilistas” e, por outro lado, podemos ver na competência musical de Serginho Meriti, um dos grandes cultores do samba. Isso apenas reforça a nossa ideia da riqueza do samba enquanto cultura popular, o que fica comprovado na vida e na obra desses sambistas.

Assim, compreender essas relações dialógicas estabelecidas pelos sambistas com a comunidade e, ainda, com a força do mercado fonográfico, especialmente, é compreender uma relação de alteridade que implica entender que o sujeito, ao mesmo tempo em que se constitui a partir do outro, também afirma sua singularidade, pois a alteridade não corresponde a uma diluição do eu. Essa questão da alteridade e das relações humanas, cabe ressaltar, não se limita (nem deve se limitar) apenas a uma teoria, mas, pelo que comprovamos nos trechos dos depoimentos estudados, revela-se uma forma de viver, uma necessidade do ser humano em meio ao individualismo tão presente no sistema capitalista em que nos inserimos.

Indo um pouco além dos dois depoimentos mostrados, trago outros trechos de depoimentos para dialogarem sobre a polêmica que envolve a relação entre a tradição popular e a indústria cultural.

Sou careca de tanto carregar saco na cabeça.

Eu trabalhei em novela. Trabalhei em *Fim do Mundo*. Depois trabalhei em *Chica da Silva*. Diversas novelas. Mas o que acontece é que eu não podia continuar porque se tivesse um telefone qualquer coisa de música lá em casa eu tava lá gravando aí já perdía, né? Na *Chica da Silva* eu perdi porque fui lá praqueles cantos do bobó, perdi...me botaram uma tanga lá pra ser escravo, né cumpadre? Tinha que dar comida pra porco. E eu fiquei lá dando comida pra porco e perdi uma música. Mas não tô reclamando não porque é tudo válido, né? Você vê uma coisa: eu tenho o quê? Mais de 15 gravações. É com Jamelão, com Grupo Raça, Originais do Samba, agora com Toninho Geraes... um montão assim, né? Mas não aparece por quê? Porque [...] eu não posso divulgar minha música. Não tenho dinheiro. Hoje em dia, tem que ter grana. Se não tem grana, tem que sair e rebolar lá no palco. E aí rebolar não dá porque eu sou muito feio e não tenho ginga pra isso...[risos] (SARABANDA, 1999, 3'50)

Passava e ouvia as mulheres estendendo roupa e cantando. Ficava feliz. Fazia sucesso ali na comunidade porque a gente não cantava samba do rádio nos ensaios... não cantavam samba do rádio. Era samba dali mesmo que nós fazíamos para a Portela. Como também não cantava na cidade porque era uma picardia que as escolas tinha. Fazia o esquentar com o samba que brotou na cabeça (?) e nos ensaios porque vários compositores lançavam, né? Eu lançava, Candeia lançava...cada um lançava o seu samba de terreiro [...] (MONARCO, 2004)

Tem umas pessoas que falam assim: porra! Demora, né? A história da arte, não só na música, mas em qualquer tipo de arte, demora... A gente pensa que vai... mas é demorado mesmo. Não é questão de ser demorado, mas é questão de trabalho, de fazer, no dia a dia fazendo o seu trabalho. E a recompensa às vezes vem assim, né? De você tá participando agora como um dos que estão ali trabalhando para que nunca se esqueça que a trilha sonora do brasileiro é o samba; é a alma que canta essa trilha sonora que é o samba. É essa a história do brasileiro. (DORINA, 2004, 4')

O samba tem sempre uma coisa assim um pouco mais devagar no respeito com o público, né? Somente quando a pessoa alcança uma idade assim um pouco mais elevada, né?, e que o pessoal tem um pouco mais de respeito pelo samba, pelo sambista, né? É como se o sambista fosse capaz de sobreviver a tudo pelo bel prazer da sociedade de ter o sambista como uma figura assim, à parte, marginal e necessária. E, no entanto, o sambista come, bebe, quer ter casa, comida, roupa lavada, morar em apartamento, não morar em casa encostada no pé do morro somente. Porque isso aí é uma filosofia da classe média alta que acha que o sambista tem que ter esse estereótipo: poucos dentes na boca e muito sorriso pra dar pro público, né? Então eu acho que o *Puxando Conversa* tem isso aí. Ele expõe o sambista da baixada ou, não queria que fosse só da Baixada, de toda cidade num museu onde já passaram vários presidentes na época da nossa cidade como capital do Brasil e bota ele com dignidade aqui, apresentando ele pra um público especial. (MOACYR LUZ, 1998)

[sobre o filho] É mestre-sala ele. Viaja por aí nesses cantos aí, dessas escolas de samba tudo aí, né? Agora tudo é grana, né? É mercenário...Jerônimo [...] – e você acha ruim isso?

Pra fazer uma coisa, rapaz, eu faço com amor...é isso, fugir desse negócio de grana, né? Se vier, se pintar, pintou. Agora, o cara que faz isso só por causa de grana não tem amor àquela agremiação... Eu nunca saí da Portela! (ARGEMIRO, 1999, 35')

Toninho Geraes. Taí, ó! Quem escutou o Faustão, no domingo, viu aquele programa do Martinho, o Martinho cantando aquela música, todo mundo cantando, *Já tive mulheres*... Pô! Nem o nome do Toninho tem ali! Fiquei triste com isso, mas não é preciso, que a verdade vem à tona! Sei que isso nem é por culpa do Martinho, compreendeu? Mas é um furo dele de aparecer a obra e o autor ficar no anonimato. Isso aí é triste isso. (MONARCO, 2004)

Nesses outros depoimentos, há algumas coisas interessantes de destacar. Sarabanda (1999) fala de dois aspectos importantes: a difícil conciliação entre ser músico e trabalhar para o sustento, o que explica a cobrança que Meriti faz em relação à profissionalização do sambista e da relação do músico desconhecido com a indústria

fonográfica: qual o perfil de sambista que a indústria valoriza? Ao mencionar o sambista que rebola no palco, responde, como já vimos, à explosão do pagode romântico nos anos 1990, em que a maioria dos grupos se apresentava com coreografias. É a sua resposta a uma estigmatização da figura do sambista valorizada, de certa forma, pela indústria fonográfica, naquele contexto.

Monarco (2004) nos revela algo muito interessante em relação ao samba de meados do século XX: a querela entre o *samba de terreiro*⁹⁸, estilo surgido por volta de 1930, nos terreiros (posteriormente quadras) das escolas de samba e o *samba de rádio*, que fazia sucesso, como já vimos anteriormente. Essa tensa relação ainda gerou muitas controvérsias nas escolas de samba, conforme nos relata o jornalista e pesquisador de samba André Carvalho:

Este formato de samba enredo (usando os sambas de terreiro no desfile) acabou quando Getúlio Vargas baixou uma norma obrigando os sambas enredo a terem uma temática histórica. Aí o samba de terreiro ficou restrito ao próprio terreiro e deixou de ser cantado em fevereiro. Nesta mesma época, Vargas passou a censurar os sambas com a temática da malandragem. Surgiu, então, o 'malandro regenerado'. Com o passar dos anos, os sambas de terreiro começaram a tocar nas rádios e serem gravados. Aí surgiu uma contradição: ao mesmo tempo que profissionalizava compositores, a ida destes sambistas para o rádio e para o disco desvirtuava o ritual das escolas. Já nos anos 30, José Gonçalves, vulgo Zé com Fome (depois Zé da Zilda), sambista de Mangueira, foi proibido de cantar um samba seu porque estava tocando nas rádios. Porém, enquanto as escolas preservaram suas características, o samba de terreiro foi preservado (mesmo tendo virado samba de quadra). A partir do momento, entretanto, em que as escolas viraram "Super Escolas S.A." e os sambistas perderam seus espaços dentro de casa, o samba de terreiro desapareceu. Aluízio Machado e Beto sem Braço cantaram em 1982: "Super escolas de samba S.A./ Super alegorias/ Escondendo gente bamba/ Que covardia". Seu Jair do Cavaquinho, um ano antes de sua morte sentenciou: "O samba de terreiro não existe mais. Os jovens da escola não têm mais o espírito que nós tínhamos. Eles só querem saber de fazer um samba para gravar e ganhar dinheiro"⁹⁹.

Tanto as memórias de Monarco, aqui retomadas, como as palavras de Seu Jair mostram uma luta de resistência (é sempre uma luta) à massificação da cultura, às formas impostas pelo mercado. Ao mesmo tempo, põem em questionamento a validade

⁹⁸ "Nos anos 30, as escolas desfilavam cantando sambas quaisquer (só a primeira parte) e os melhores versadores improvisavam na segunda parte. Estes sambas saíam do terreiro das escolas (hoje, quadra). O samba de terreiro era, portanto, o que dava sustentação a escola de samba. Era praticado durante todo o ano e em fevereiro saía para a Praça 11 (local dos desfiles). Trecho do artigo *O samba de terreiro*, de André Carvalho, jornalista e pesquisador de samba, disponível em: <http://academiadosamba.com.br/memoriasamba/artigos/artigo-220.htm>

⁹⁹ Trecho do artigo *O samba de terreiro*, de André Carvalho, jornalista e pesquisador de samba, disponível em: <http://academiadosamba.com.br/memoriasamba/artigos/artigo-220.htm>

da profissionalização do sambista. Tema este que também é trazido por Argemiro (1999), ao se referir ao filho como “mercenário”, por exercer profissionalmente a função de mestre-sala. Já, em outro momento, Monarco fala da falta de reconhecimento do compositor, temática também já abordada por Meriti, ao expor (ambos) que a mídia seleciona os que devem ser reconhecidos. Reconhecimento que Dorina (2004) afirma que “demora” a acontecer na vida do artista e só acontece com muito trabalho e, se não é pela “grande mídia”, é entre seus pares, no seu meio que se dá esse reconhecimento. E é de grande beleza as suas palavras: *a trilha sonora do brasileiro é o samba; é a alma que canta essa trilha sonora que é o samba.*

Dos depoimentos apresentados, um me chamou a atenção, de modo especial. São as palavras de Moacyr Luz, as quais relembro:

É como se o sambista fosse capaz de sobreviver a tudo pelo bel prazer da sociedade de ter o sambista como uma figura assim, à parte, marginal e necessária. E, no entanto, o sambista come, bebe, quer ter casa, comida, roupa lavada, morar em apartamento, não morar em casa encostada no pé do morro somente. Porque isso aí é uma filosofia da classe média alta que acha que o sambista tem que ter esse estereótipo: poucos dentes na boca e muito sorriso pra dar pro público, né? (MOACYR LUZ, 1998)

A identidade do sambista se constitui pelo outro, é o outro quem diz isso. Assim, o sambista foi visto como o malandro, em diferentes épocas, e essa era uma visão carregada de preconceito pelos que não vivem nas comunidades e, ao mesmo tempo, uma denominação que oscilava entre a esperteza do sujeito e a vida de contravenção, entre seus pares.

Vejo, ainda, nessas palavras dois focos que envolvem a indústria cultural: o reconhecimento da necessidade de profissionalização do artista e valorização da sua arte e o estereótipo que embasa a “marginalização do samba” na figura do sambista que ele descreve, figura esta criada por interesses em manter o sambista na sua condição de “pobreza”. Há questões de ordem social aqui: há conveniência de se manter uma desigualdade social. Sim. Não estou falando de diferença, já que esta é identidade; mas de desigualdade. Relembrando as palavras de João Wanderley Geraldi: *a diferença identifica; a desigualdade deforma* (2010). O empoderamento do negro, do pobre, incomoda a muita gente e isso está relacionado à perpetuação de discursos que ligam a figura do sambista (assim como do rapper e do funkeiro) à pobreza e à marginalização, como fatores culturais e não de ordem racial, social e política. Por isso as palavras tão

certeiras de Moacyr Luz. Quem propaga esses discursos “quer fazer crer que estamos presos à racionalidade do mercado” (GERALDI, 2010, p.104), a uma ordem estrutural acabada. “O mundo viu desaparecerem outros saberes, [...] apequenou-se no grande feito de desqualificar o diferente e moldá-lo à imagem real e concreta do homem branco, ocidental e europeizado” (p.104).

Aqueles que se beneficiam com a exclusão, os únicos rumores que ouvem são os humores do mercado. E no mercado atuam seus pares. A estes não interessa pensar o inimaginável e arriscar-se a extrair dos acontecimentos os conteúdos para o futuro. Interessa-lhes transmitir o conhecimento para que o já acontecido permaneça como o único acontecimento possível do futuro. (GERALDI, 2010, p.113)

Assim, o autor nos mostra que não por acaso essas vozes sofrem uma tentativa de apagamento, mesmo todo o nosso contexto clamando pela diversidade, escancarando as nossas diferenças. Geraldi (2010) completa:

Depredação e recusa na relação com a alteridade produziram desigualdades, e muitas do que denominamos ‘diferenças sociais’ são produções dessas desigualdades, já que diferenças apenas podem emergir entre semelhantes ou entre iguais. [...] Diferença não é sinônimo de desigualdade. Com diferenças muitas vezes escondemos desigualdades. Diferenças só são percebidas nas familiaridades compartilhadas; desigualdades são recusas de partilha (p.114)

Essas desigualdades emergem na tensa relação do samba com a indústria cultural e que atinge diretamente nos pontos relatados por Moacyr Luz (1998) sobre o estereótipo do sambista que lhe é apregoado pela classe média alta, segundo o compositor.

Esses depoimentos, por fim, remetem a essa tensa relação entre a cultura popular e a indústria cultural. Tensa porque a impressão que fica é de que só há dois caminhos para o sambista (e o músico de mesma origem): ou ele é reconhecido profissionalmente e, com isso, perde suas raízes ou se apega às raízes e, dessa forma, fica condenado ao anonimato e à marginalização. As duas coisas acontecem com frequência: artistas que se submetem a cantar a música da moda para atender aos apelos do mercado, como descritos por Catenacci (2001), e aqueles que se recusam a isso e veem a sua arte se restringir ao seu grupo social (o que não configura algo negativo, mas que restringe, delimita espaços, em alguns casos). Há outra opção? Acredito que sim. Se há dois elementos tão fortes em diálogo divergente, surge nesse embate um caminho. Um exemplo disso, no universo do samba, pode ser de artistas como Zeca

Pagodinho, que se apresenta em programas de televisão considerados massificadores, mas sempre leva com ele um compositor da comunidade, artistas da Velha Guarda da Portela e assim por diante. É uma forma de ter sucesso e ser reconhecido e, ao mesmo tempo, usar isso para expandir o seu progresso aos outros de sua comunidade. É uma atitude de valorização das raízes, da coletividade e do lugar social do samba; atitude, como já mencionei, que se distingue do individualismo que impera na sociedade, de uma forma geral.

Outros depoimentos nos revelam meios encontrados pelos compositores de lidar com o mercado fonográfico. É quando o artista entra nesse embate por entender a necessidade de mostrar a sua voz.

Quando tem alguma parada pra resolver, negócio de música, e eu sinto que a parada é pesada, aí eu falo: Otacilio! 7 horas lá, viu? (risos) Só tem que eu não vou, né? [ele mesmo não vai]. Quando a parada é ruim, a última parada que nós tivemos com a Corroteli (?), negócio da nossa música [...] Otacílio: “Então nós vamos resolver aquela parada lá no hotel que aqueles baianos tão lá”. Eu falei: “então tá legal, Otacílio, que horas?” Tal hora. Eu falei: “tal hora eu tô lá”. Só que ele tá me esperando até hoje! (risos) Aí ele resolveu. As paradas difícil, ele resolveu bem. (ARY DO CAVACO, 1999, 23’30)

[Otacílio explica a parada]. Parece tudo mesmo [falando da música que ouviram]. Aí nós já tínhamos notado...essa música é nossa. [- “qual música?”] “Na beira do mangue” e a música Nega da bundinha (?) Essa música é nossa...Aí o Ary chegou pra mim: “parceiro, já ouviu?” “Digo: “Já!”. “Ary, o negócio é nós contar os compassos”. Aí fomos na editora, aí falamos pro editor: “Dêlcio, já ouviu essa música aí?” Aí o editor falou assim: “ih rapaz, é melhor deixar essa porcaria pra lá porque eu não vou arrumar nada não”. [Otacílio fala para Ary] “Aí...será que ele tá a fim de dar a volta na gente, cara?” [...] “Ary, vou mandar escrever”. [...] aí eu pedi pra Ratinho. “Ratinho, faz aí. Escreve as duas”. Aí nesse lance, escreveu as duas, conferiu, e botou embaixo: devido às notas semelhantes e tal, sou obrigado a declarar que isso é plágio. (OTACÍLIO, 1999, 24’ 17)

[Zé Luiz fala sobre o Candongueiro, famoso espaço do samba em Niterói]. Wilson é um guerreiro também, ele e a Ilda, um cara que também deu a importância ao samba, que valorizou muito com a roda de samba dele. Engraçado que o Wilson é atualmente um dos poucos que se preocupa, ele e a Ilda/ ainda lá do Candongueiro, com o sambista. Atualmente quem se preocupa com o sambista no RJ, se preocupa que eu digo é assim, que ele sabe, ele fica desesperado, o que eu vou fazer pra compor o Candongueiro sábado que vem: Zé Luiz e Bandeira tão precisando, mas tem outros que também tão precisando...Então é o Zeca pagodinho tendo que botar [vários] num disco com 14 faixas e o Wilson tendo que botar dois cada sábado na programação do Candongueiro... Ele tá sempre fortalecendo, nós somos muito bem tratados.

É legal a gente falar isso porque são as pessoas que não cafetizam o samba. [...] Eu vi o Candongueiro começar... É o cara que é músico e tem essa coisa de saber que músico sofre mesmo. Então se a casa dele tem o sucesso que tem é através de muito esforço e de ser uma cara legal que trata o samba com dignidade. [...] (ZÉ LUIZ DO IMPÉRIO, 2004, 31’33)

No depoimento de Zé Luiz e Bandeira Brasil (2004), eles falam do fato de o sucesso da música nem sempre se estender ao compositor. Bandeira fala de um amigo que veio da Alemanha dizendo que ele, Bandeira, era o maior sucesso lá, mas ele nunca foi lá e nem imaginava isso e nem ganhou nada por isso. Conta ainda que enviaram para ele, do Japão, 60 centavos referentes a um sucesso que o Fundo de Quintal cantou lá e o Zé Luiz fala de receber 2,50 por alguma música. Por outro lado, destacam que há lugares que se preocupam em dar espaço para os sambistas mostrarem seu talento. É o caso do Candongueiro, como eles contam. Mas é o que Meriti já dizia em seu depoimento: há poucos cantores em evidência e poucos lugares para o sambista. Assim, Zeca tem que colocar num disco muitos compositores e espaços como o Candongueiro precisam incluir todos na programação, como diz Bandeira (2004).

Otacílio e Ary (1999) trazem uma amostra das situações que os compositores enfrentam em relação, por exemplo, ao plágio, e que recebem pouco apoio, haja vista Ary classificar tal situação como “parada pesada” e a atitude de Otacílio para provar tal feito. As relações, nesse caso, se dão com pouco amparo profissional ao compositor, como eles relatam.

O depoimento de Wilson das Neves (2004), por sua vez, aponta as consequências de uma visão de mercado que, aos poucos, foi se alastrando pelas escolas de samba.

O samba mudou muito. Na época que eu conheci, tinha um amor à escola, sabe, era uma honra pra menina ser uma porta-badeira, o menino ser mestre-sala...agora eles trocam de camisa...tá no Império, tá num sei aonde...e tudo por causa de dinheiro, né? [...] Mas quem começou isso foi o Natal, da Portela, que começou a bancar e levar pra lá, principalmente do Império. Vários mestres-salas do Império ele levou pra Portela [...] Às vezes bem intencionado pra melhorar a escola dele, mas criou um precedente aí que agora todo mundo quer dinheiro. [...] Cada um agora um ano tá numa escola. Você já viu os puxadores aí?. [...]

– Dominginhos do Estácio na Viradouro, Paulinho Mocidade na ...

É...mas é o tal negócio do dinheiro que...o Dominginhos já teve na Estácio, já teve em outras, na Imperatriz...o problema aí é outro. Entra outra história, é o dinheiro, eles vivem disso. Antigamente não. O cara trabalhava e ia no sábado cantar o samba da escola que pra ele era uma honra! Também não envolvia gravação, ninguém ganhava nada. Hoje, eu acho até que eles estão certo, porque todo mundo ganha dinheiro com a escola de samba, menos os sambistas que paga pra sair. Me explica isso? Todo mundo ganha, não ganha? E o cara que compra roupa pra sair! Esse num ganha nada. E paga pra sair! Então se tá pagando pra todo mundo, então quero o meu! Todo mundo quer. Já pensou uma bateria de escola de samba arriar as peças no chão [...] e diz: “toca vocês! Se não me der nada, eu não vou tocar. Se não me der dinheiro eu não toco”. Como é que faz? [...] é que são apaixonados pela escola.[...] Antigamente as escolas tinha: bateria, as pastoras, essas que são as baianas, diretoria, mestre sala, porta bandeira e ala de compositores, não

tinha mais nada. Só isso. Aí foram criando destaque e não sei o que e carros...e aí ta essa coisa aí que virou outra historia, pra mim. Com essas alegorias enormes, parecendo carnaval de Veneza, isso não tem nada a ver. [...] tinha um carro só, que era pra identificar o enredo [...] “Saúda o povo e pede passagem” [...] A escola de samba tomou outro rumo, virou show business. (WILSON DAS NEVES, 2004, 29’09)

Esse depoimento do músico Wilson das Neves revela alguns pontos interessantes. Segundo afirma, a questão de alguns componentes receberem dinheiro partiu de dentro da organização de uma escola de samba. Isso faz recordar o depoimento de Argemiro da Portela, quando ele critica a atitude de seu filho por ser um mestre-sala que desfila por dinheiro. Ele, ainda, destaca que esse pagamento é para alguns componentes. A maioria paga para desfilar. Ao mesmo tempo, ele reconhece que se há pessoas que ganham com o desfile, por que alguns componentes que desfilam em quesitos que valem nota não podem ganhar?

Os depoimentos de Wilson Moreira e Wilsinho Saravá já mostram um outro lado, muito representativo desse universo dos compositores. Uma relação de amor ao samba, que vai além do mercado da música nem dele depende.

No meu caso, vou responder por mim porque, de repente, tem outros compositores que dão um pouco mais sorte que eu em termos monetários, vamos dizer assim, em termos de grana. Eu sinceramente, se não tivesse uma coisa paralela à música, estaria passando dificuldade. Eu sempre trabalhei no ramo de auto peças, né? Abri uma firmazinha pra mim de auto peças, em 92. De lá pra cá, eu... sempre atuei no ramo de auto peças, tá. Mas não posso dizer que a música não me deu grana, eu estaria mentindo. Eu gravei com Neguinho a música *Esse mundo tá todo mudado*, em 87, e essa música me deu uma casa, né? Eu morava no final do morro e agora estou morando próximo da estação e agradeço a esse sucesso que o Neguinho fez e graças a Deus foi a música que, na minha opinião, sinceramente falano, é certo que o Neguinho é muito bom, tem outras histórias pra contar, respeito o Neguinho da Beija-flor, mas a minha música que realmente teve uma repercussão maior na vida dele. Por quê? Não que seja o maior sucesso dele, na minha opinião o maior sucesso do neguinho é *Negra Ângela*, do Serginho Meriti, que inclusive está nesse disco, mas é que eu tive a felicidade da minha música vir puxando o disco. E até então ele morava em Nilópolis; depois disso, ele veio morar na Barra, né? Então..a música que deu essa projeção maior na vida dele, fez com que muita coisa tivesse mudado, na época, entendeu?Aí, graças a Deus, a sequência muito boa porque logo em seguida veio Serginho Meriti com *Negra Ângela*, que arrebentou. Então, se as músicas são boas... *Esse mundo tá todo mudado*, hoje em dia, todo lugar que você canta, todo mundo lembra. Todo mundo lembra dessa música porque ela fez muito sucesso realmente. Mas a que se immortalizou mesmo foi *Negra Ângela*, do Serginho Meriti. (WILSINHO SARAVÁ, 2004, 15’30)

A gente não ganha o que merece, né? Tem gente que chega pra mim e fala assim: pô, se morasse em tal lugar lá fora, na Europa, exterior, vocês estava bem. Por quê? Porque vejo cada coisa maravilhosa sua (o cara falou assim, né?)...Lá fora, fulano, beltrano tá assim, tá assado... mas a gente é patriota, não vai largar a nossa casa pra ir lá pra fora. A gente quebra a cara, a gente...

tem que acostumar com a nossa raiz, né? Onde a gente nasceu. Mas o que eu vou fazer? Eu sou um cara que gosta...que nunca desisti de cantar nem de compor. Eu, quando eu componho, eu gosto de mostrar a todos. Tem gente que diz que é uma cachaça. (risos) Eu não ligo pra cachaça não. É a coisa que eu gosto de fazer, sabe? Eles não me dá valor, mas o povo me dá valor aquela coisa que a gente faz, né? (WILSON MOREIRA, 1998, 44'30)

Wilsinho Saravá (2004) reconhece o valor de sua música, mas entende que, como compositor, não consegue depender dela para viver. Interessante é como ele atrela o sucesso de Neguinho da Beija-flor ao talento dos compositores que este canta. Ele conseguiu ascensão social com um disco encabeçado por uma música sua e outra de Serginho Meriti. Não é o desmerecimento do talento de Neguinho, mas o enaltecimento das músicas boas que podem dar uma guinada na vida tanto do compositor como do intérprete, este bem mais. Nem sempre o sucesso do samba chega aos compositores. O paralelo que ele faz é representativo dessa diferença: aquela música lhe deu uma casa melhor no morro, mas o intérprete saiu da periferia e foi pra uma das regiões mais valorizadas da cidade. Uma ilustração perfeita para esse quadro de sucesso para os compositores. Serginho Meriti compôs um dos maiores sucessos de Zeca Pagodinho, *Deixa a vida me levar*, e você vê, por exemplo, numa prova de concurso (que eu verifiquei), o trecho da letra atribuída ao intérprete, sem sequer mencionar o compositor. Essas questões são ainda muito caras ao samba; é este um lugar de tensão, de conflitos que vão muito além do foco musical, artístico.

No depoimento de Wilson Moreira, de uma forma bem interessante, vemos a diferença do samba como um produto a ser consumido, difundido e o samba como um lugar do sujeito, como o seu ato responsável. Ele recusa, e esse é o seu colocar-se como sujeito, os apelos do mercado da música. Não é o sucesso de um produto comercial que o faz sambista, mas poder estar com a sua gente, mostrar a sua música aos seus pares. É a opinião deles que vale. A indústria não lhe dá valor? Não importa. Essa valorização ele encontra junto aos seus, na sua comunidade.

O sistema cultural dominante nas sociedades modernas tem a economia como base fundamental. Como afirma DaMatta (1979), vivemos impregnados por uma “ideologia econômica, fundada na noção do indivíduo e na ideia de mercado, local onde tudo pode ser trocado, comprado e vendido” (p.17). Isso, muitas vezes, nos impele a uma não compreensão das atitudes relatadas por Wilson Moreira, por exemplo, de virar as costas a um mercado promissor que poderia lhe oferecer uma vida financeira

confortável. O olhar da indústria cultural é o que tem como base de avaliação a economia e o individualismo. Pelo que podemos aprender com esses depoimentos é que o olhar desses compositores, de sua comunidade, até flertam com a indústria cultural, mas se reconhecem no espírito de coletividade do seu lugar social. É esse o seu modo de valoração.

Talvez o compositor de samba, mais precisamente, ainda, sofra com uma herança histórica de uma relação conflituosa com a indústria cultural, especificamente com o mercado fonográfico. Isso passa pelas criações coletivas que não visavam a um mercado e, especialmente, por um período marcado pela venda de sambas ou venda de parcerias, na relação entre cantores famosos e sambistas. Tal prática é bem provável que ainda ocorra, em alguns estilos e em determinados locais. “Trata-se de uma forma de repartir direitos autorais que deveriam pertencer exclusivamente ao compositor, em troca da gravação e consequente exposição da música”¹⁰⁰ (AZEVEDO, 2004, p.492)

Não é função, aqui, demonstrar que a influência da indústria cultural é totalmente negativa ou que apenas traz prejuízos, mas revelar que há outros modos de olhar a arte, que não a que a enquadra como produto comercial.

Todos os depoimentos que vimos, aqui, revelam, enfim, todo um diálogo que é próprio da cultura popular. Eles demonstram que a vivacidade da cultura está não na sua fragmentação, mas na sua capacidade de acolher, na contramão de um sistema que nega a diversidade, como o sistema de poder da cultura ocidental, que, segundo Sodré (1998), apoia-se

numa estratégia de disjunção, na redução de heterogeneidade simbólica a um esquema de divisões binárias (produtor/consumidor, cultura/natureza, morte/vida etc) segundo o qual uma identidade só pode existir disjuntivamente como ‘ou isto ou aquilo’ – por exemplo ou se é produtor ou consumidor no samba... (p.55)

Dessa forma, não se trata de uma divisão tradição/indústria cultural, mas de enaltecer, e esse é um mérito desses depoimentos, a voz que nem sempre aparece ou que sofre uma tentativa de abafamento. Para exemplificar um outro lado dessa relação entre o samba e a indústria, trago o depoimento de Toninho Geraes (1999).

¹⁰⁰ Em relação a esse tema, vale a pena ler as entrevistas feitas por Sérgio Cabral com alguns sambistas como Cartola, Carlos Cachaca, nas quais esse assunto é abordado com relevância (em CABRAL, *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, Lumiar, 1996)

17'48 Minha infância musical nasceu assim de amor a um grupo regional que tinha em BH chamado Tônico e seus chicletes. Esse grupo fazia choro, baião, samba-canção, músicas brasileiras regionais, e eu era o mascote desse grupo, eu freqüentava a roda desse pessoal, e principalmente samba que eles faziam. Então eu gostava e aprendia cantar alguns sambas de Ataúpho, Ary Barroso e eu era muito garoto, muito criança, tinha mais ou menos 9, 10 anos, e eles me chamavam pra cantar com eles, nas manhãs de domingo, onde tinha um bar que tinha esse chorinho, eles gostavam muito de mim. E a minha família [...] com condições de sobrevivência muito precária, todo mundo trabalhava...até as crianças. Eu com dez anos ia pra rua com a minha mãe vender loteria. [...] Eu sempre tive facilidade de me enturmar com o pessoal da mais antiga do samba em MG. Eu ouvia muito a rádio, agora acabou, a rádio Jornal de Minas. O Alcir ?, que hoje tá na rádio Itatiaia, em BH, ele tinha um programa chamado *Pagodinho Matinal*. Era o único programa de samba que tinha em BH na época em que eu era garoto. [...] E aí tocava Candeia... Cartola, Pixinguinha, Dona Ivone Lara. [...] Então eu aprendia os sambas nesse programa e quando eu cantava pro pessoal na roda dos coroaos, eles “Pô! Aonde vc aprende esses sambas?”. É só ligar na rádio Jornal, de manhã. “De manhã, eu tenho que trabalhar, eu vou ficar ouvindo rádio!”. [...]

21'54 Fazer música não é difícil. Aí comecei a fazer as minhas primeiras canções. O primeiro samba que eu fiz era assim: “Baiana baiana baianinha, você não vai sambar sozinha...”. Aí eu fiz esse samba e fiquei muito empolgado porque todo mundo falava desse samba na voz de Martinho da Vila seria um grande sucesso. E eu comecei a pensar naquela história que essa música tinha que ser pro Martinho da Vila. Eu falei: vou fugir de casa, vou pro RJ, vou mostrar essa música pro Martinho da Vila. E eu vou ficar rico, como diz aí, vou fazer música. Ah! Lá no Rio se você procurar um artista, ele compra a música, dá um dinheirão na sua música. Aí eu falei: então eu vou vender essa música pro Martinho da Vila. Na minha inocência, achando que música era mercadoria, né? Chegava aqui, eu tenho uma música e te vendo, né? Naquela minha inocência, eu vim pro RJ. Fugi de casa, deixei um bilhete pra minha mãe. Peguei carona porque não dava pra vir de ônibus [...] Aí com 16 anos eu bati em Copacabana [...] praticamente com a roupa do corpo. [...] [Sai para conhecer a praia, deixa o violão com o porteiro de um prédio e deixa a sua muda de roupa e o sapato, dentro de uma sacola plástica, enterrados perto de uma barraca. Quando volta, o dono da barraca tinha ido embora e ele não conseguia mais localizar onde tinha enterrado a roupa.]

25'29 – Minha primeira noite no Rio, andando pela praia de Ipanema, ali perto do arpoador, eu fiz uns versinhos que escrevi, papel, caneta tava na minha mão, escrevi assim: *como faço, meu senhor, como faço? Do meu sapato, me sobrou só o cadarço, com o cadarço, amarrei as minhas calças, As minhas calças usei como cobertor; do cobertor eu fiz lona do barraco, mas do barraco, eu não sou morador.* (TONINHO GERAES, 1999)

Há, nesse relato, um diálogo bem interessante entre o samba e a indústria cultural. Primeiro, vemos que Toninho não nasceu numa comunidade de samba. Foi através do rádio que ele conheceu sambistas famosos como Cartola, Candeia, Dona Ivone Lara, entre outros, e aprendeu seus sambas, desde criança. Ao se descobrir compositor, na sua “inocência”, vê o samba como uma mercadoria que ele poderia vender e ganhar dinheiro. Hoje, depois de décadas de vivência no samba no Rio de Janeiro, ele enxerga que esse olhar para o samba era inocente, pois este não se restringe a um produto pronto e embalado para a venda. Mas o olhar de quem conheceu o samba

pelo rádio imaginava-o como ele ali se apresentava, desconhecendo o seu viver coletivo, o seu lugar de interação, que é muito maior do que o produto que sai na mídia. Mas foi esse conhecimento e amor pela música propriamente dita que o motivou a ir para o Rio de Janeiro “vender” uma música para Martinho da Vila. Nós sabemos que esse sonho ele realizou, de certa forma, pois é um compositor de talento bastante reconhecido.

Toninho Geraes é, por sinal, um sambista que representa muito essa permeabilidade que a relação entre a tradição do samba e a indústria cultural permite existir. Conheceu o samba pelo rádio; já no Rio, passou a frequentar os pagodes do Cacique, entre outros; é um talentoso versador nas rodas de partido; compõe sambas mais românticos, no estilo dos pagodes românticos; enfim, carrega as marcas que o constituíram como sambista desde quando era criança e cantava no grupo de BH. Estão nele, e em suas composições, os traços dos sambas dos “bambas” que ouvia no rádio e, ao mesmo tempo, uma visão profissional do samba, como ele demonstra neste e em outros trechos já citados do seu depoimento.

Essa ligação entre o samba mais tradicional e suas reinvenções composicionais, temáticas e de estilo encontra, ainda, na figura de Marcos Diniz um grande representante, que, no vídeo, aparece na homenagem ao Trio Calafrio. Valter Filé (2006) destaca o papel relevante desse sambista para a rede do *Puxando conversa*.

Marcos Diniz, que, no dizer de Barbeirinho, é “sangue bom para transfusão universal”, pois é filho do Monarco da Portela. Essa é uma referência que ele faz, não porque necessite, mas por orgulho. Dono de uma voz poderosa, Marquinhos é uma pessoa emblemática do samba. Talentoso conhecedor das zonas obscuras da noite. Bom versador numa roda de samba e respeitador das autoridades, dos “mais velhos”. Autoridade, aqui, não significa um poder adquirido desde fora que resulta num cargo. Autoridade no samba é aquilo que vai sendo autorizado, aos poucos, sem cerimônia de posse, com o tempo, nas relações. (FILÉ, 2006, p.79)

Esse sambista foi responsável pelo encontro do programa com compositores como Sarabanda e seu irmão do Nego Fugão, Tio Hélio e o próprio Monarco. É um sambista de belíssima voz e grande carisma.

O *Puxando conversa* faz, em 1998, um vídeo em homenagem ao *Trio Calafrio*, grupo que traz o samba que une crítica e deboche, identidade e criatividade. O trio é composto por Luiz Grande, Barbeirinho do Jacarezinho e Marcos Diniz, definidos, com precisão, nas palavras de Nei Lopes (num *release* sobre o grupo, em 2003¹⁰¹):

¹⁰¹ *Release* disponível em <http://www.samba-choro.com.br/noticias/arquivo/6225>

O motorista de táxi Luiz Grande, bamba da Imperatriz Leopoldinense, é um dos grandes estilistas do samba. Seu jeito peculiar de compor, com ênfase no sincopado, está presente em antológicas gravações do saudoso João Nogueira, como naquele suingado "por onde andará Maria Rita?" ainda nos anos 70. Já Barbeirinho (cujo apelido é mais que uma carteira do Ministério do Trabalho), letrista de rara inventiva, cavaquinista esperto e cria dos Unidos Jacarezinho, chegou depois mas chegou bonito, principalmente na voz de Zeca Pagodinho. E na lateral esquerda, Marcos Diniz, irmão de Mauro e filho de Monarco, de quem herdou a bela voz; e, como o pai, fazendo a ponte melódica entre o Jacarezinho e Osvaldo Cruz, de maneira tão poética quanto irônica e tão sarcástica quanto lírica.

O trio reflete essa vertente de humor que é uma característica tão marcante do samba. O mesmo humor com que Barbeirinho relata o motivo de seu apelido.

Sou Carlos Roberto Ferreira César, nascido em 30/07/1950, na maternidade em Laranjeiras. Vim com dois anos de idade pra Jacarezinho. E ali o Carlinhos passou a Barbeirinho. É que meu pai era barbeiro, sabe? Eu, a princípio, até pensei: pô! Vou seguir a profissão do coroa, mas tive um negócio desagradável, sabe? Eu peguei o meu irmão de cobaia, afinei a tesoura. Tava tudo certo, quando eu fui rodar a tesoura aqui no pé do cabelo dele, cortou um pedacinho da orelha. Foi sangue pra todo lado. Eu botei pó de café. Em casa, minha mãe me deu uma pancada. Aí eu: poxa, tudo bem, mas eu não vou desistir não. Peguei um espelho velho, arrumei uma navalhazinha do meu pai, amolava ela e a gente ia brincar de barbearia. Aí vinha um e passava e limpava...aí eu falei: Pô! Esses caras tão fazendo barba sem ter barba, coisa de moleque, né? Aí passei na sobrelha do moleque, raspei a sobrelha dele toda. Aí ele chegou em casa, a mãe dele: "moleque, você tá estranho. O que tá acontecendo?" "Não..." "Fala se não eu vou te meter a porrada". "Não...o filho do seu Adão, o barbeirinho..." Aí pronto! Vai aquele montão de mãe lá na porta de casa. "Seu filho é uma ameaça!" E eu escondido debaixo da cama. Depois que saiu, minha mãe me puxou, me deu outra surra e eu falei: "não vou ser mais barbeiro!" [...] É, além da música, a gente sai andando...servente de pedreiro, qualquer passada que pintar a gente...porque é o seguinte: "na hora que a barriga do moleque ronca, aí que a gente mete bronca". (BARBEIRINHO, 1998, 13'20)

A música do trio traz um pouco desse olhar de humor, mas que, ao retratar a vida difícil das pessoas que batalham pela sobrevivência, revela o olhar crítico do sambista.

Luiz Grande é um compositor que transcende essa marca do Trio. Como Nei Lopes afirmou: ele é um grande estilista, desses que criam sua própria fórmula de compor. São esses estilistas, como já vimos, os responsáveis pelas inovações e reinvenções do gênero musical. Além disso, é dono de uma voz e de um estilo de canto muito peculiares. Das lembranças trazidas por Luiz Grande (1998), ele ressaltou um episódio que envolve um dos maiores sucessos de João Nogueira, *Maria Rita*, e que é composição sua.

A *Maria Rita*... Tava no táxi com passageiro, a música tocando no rádio. "Pô! Aumenta isso moço! Eu gosto dessa música! Aumenta aí um pouquinho!" E

eu, na minha, aumentava. Era ruim de eu dizer que era minha. O cara ia dizer: Pô! Esse cara é maluco dizendo que essa música é dele, esse sucesso e ele aí no taxi aí ralando, dizer que essa música... Eu ficava na minha, aumentava o rádio (risos). (LUIZ GRANDE, 1998, 10'05)

Essa é um relato que traduz, de forma tão breve e clara, a vida da maioria dos compositores de samba que participaram do *Puxando Conversa* e de outros tantos compositores. A vida simples de pessoas que “ralam” pela sobrevivência destoa do *status* que uma música de sucesso pode alcançar. Todos aclamam o intérprete, mas o compositor tem bem pouco reconhecimento. Isso ainda é mais claro no samba, como revelou Serginho Meriti (2004), quando falou dos poucos sambistas “em evidência”. Isso ainda foi confirmado por Bandeira Brasil (2004), quando ele mostra a dificuldade de um sambista de sucesso, como Zeca Pagodinho, conseguir contemplar em um único disco todos os compositores que “estão precisando”. Como, ainda, vimos no depoimento do Wilsinho Saravá (2004) comparando os benefícios de um sucesso para o intérprete, no caso Neguinho da Beija-flor, e para o compositor.

Essa batalha do sambista é ainda relatada em outros trechos do seu depoimento:

É rapaz...tamos aí, né? Um pouquinho de tempo nessa estrada. Um bocado de tempo, a gente vai lutando aí, né Filé? Correndo atrás...música, táxi, vou sobrevivendo aí, né? – E no táxi? Já rolou alguma coisa? Várias, várias músicas – e como é que é? – tinha que parar. Tava vazio, encostava num cantinho, ficava lá rabiscando, se não esquece, né? Aí já escrevia ali, tal, pra não perder... porque, de repente, entra um passageiro...já esquece a música. Às vezes eu ia até embora. Quando sentia que a música era boa, eu ia embora pra não esquecer. Às vezes, não tinha um gravador na hora. Largava trabalho e ia embora pra não perder a música.

É, rapaz, eu comecei, eu morava na Saúde. Era garotão, tinha meus 18 anos, 19 anos, aí eu comecei com um bloco lá, *Coração das meninas*...fazia aqueles sambinhas pra lá, aí os caras deixava eu cantar, - e quando é que você achou que um samba seu foi reconhecido ou que...? – É, Filé, isso é mais os outros que falava. “É rapaz, o teu negócio ta um negócio legal, corre atrás”. A gente não leva muita fé, né? Fazia os negócios, mas aquilo era mais uma onda, né? Mas os pessoal dizia que a gente podia correr atrás, podia dar certo. A gente acreditou, né? Bem, o primeiro gravado, eu não lembro, o primeiro foi até o pessoal da baixada aí, o falecido Bira Quinino, que foi um parceiro meu aqui, que eu gostava muito. Nós começamos juntos, no mesmo disco, na gravadora CBS, isso foi em 72, por aí, 72, 73, aí foi o primeiro, foi o *Xô gafanhoto*. Essa música teve até na novela, na trilha sonora da novela *Chega mais*, com a Beth Carvalho [canta um trecho], é eu, falecido Ivan Carlos e Rubens da Mangueira. [...] Eu tive o prazer de conhecer o meu amiguinho João nogueira, gravou muitos sambas meus, gravou uns oito anos de sucesso, ele com Maria Rita, né? Fiz parceria com ele, - em qual música? – *Malandro 100* [canta]. [sobre a letra da música] – Quer dizer, se o cara não pagar, recorre ao samba. – O samba, nossa arma, né? Matar o cara, não tem revolver...rs, faz um samba e sacaneia o cara. – e os seus parceiros aqui da baixada? – aqui de nova Iguaçu, tem Dedé, fizemos música juntos, já

ganhamos samba enredo lá em SP, falecido Romildo, era meu parceiro, tenho vários sambas com ele...fizemos vários. Se encontrava nas madrugadas aí. Saímos dum pagode lá na Tijuca, tava no taco, ele pediu pra levar ele na praça Mauá pra pegar ônibus pra nova Iguaçu. Aí tava na presidente Vargas, Uruguaiana, aí tinha um botequim de um conhecido aberto. Vamos parar aí! Isso era duas horas. Saímos lá de manhã, sete e tal da manhã. Aí fizemos esse samba: *No tempo de Sinhô, Donga e Pixinguinha. Na casa da tia Ciata, vatapá e xinxim de galinha. Onde os poetas faziam concentração, madrugada afora, sob a luz do lampião, do lampião. Onde a simplicidade era o fator principal, não existia riqueza, o samba era original. A praça onze imperava, nos velhos tempos de outrora, o samba era bem diferente do samba de agora. Se Deus me desse o prazer, de viver naquela geração, hoje em dia podia dizer: sou poeta por convicção. Mas se o futuro seguir o exemplo daquela humildade, simplesmente só posso sentir saudade...* (LUIZ GRANDE, 1998, 0'44)

A simplicidade, em todos os sentidos, de quem tem um talento tão peculiar é uma resposta que provoca um pouco a percepção do que seja a música popular brasileira e da sua relação com o mercado fonográfico. É “colocar o dedo na ferida”, mostrar o que a indústria do entretenimento insiste em esconder: o samba, como cultura popular, vai muito além dos sucessos de alguns intérpretes, e, mesmo, esses sucessos têm todo um contexto que lhe é de origem. Essa relação conflituosa, Luiz Grande, ainda, traduz em forma de canção, em *Talento e sacrifício*:

Fazer samba desde menino eu aprendi
 Ser um bamba, eu lutei tanto e consegui
 Porém divulgar o que eu faço é tão difícil
 Quase ninguém reconhece o talento e o sacrifício
 Mas não vou desanimar, seja o que Deus quiser
 Porque também aprendi remar contra a maré

Aprendi a lutar pela vida
 Desde os tempos de criança
 Mas apesar dos pesares
 Não perdi a esperança
 Se o samba corre em meu sangue
 Não posso ficar na minha
 Se o samba não grava
 Não me desagrava
 Eu canto na tendinha

Esse samba, que foi cantado numa roda do *Puxando Conversa*, representa, com muita clareza, a relação do sambista com o mercado fonográfico que, e aí está o grande trunfo desse músico, revela o seu modo bem peculiar e carnavalesco, em relação a essa mídia. Depois de todo o sacrifício para ser reconhecido, ele mostra que o samba vai muito além do que o sucesso, nos últimos belíssimos versos. Ser sambista é muito mais que gravar sambas.

3 De volta à origem: samba e religião

Samba e religião foram por muito tempo elementos indissociáveis. E podemos afirmar que essa integração ainda persiste, mesmo em meio às transformações que essa relação tem sofrido. Não faltam elementos para comprovar, como vimos ao longo deste texto, que festa e fé quase sempre estiveram de mãos dadas.

Essa correlação remete ao período do surgimento do gênero, quando samba e religião dividiam o espaço físico e a atenção de seus cultores (NOGUEIRA, 2014), como atesta a descrição feita por Roberto Moura da casa da Tia Ciata:

A casa que alugava era bastante grande, se fosse um pouquinho maior o senhorio fazia logo albergue, ou até uma cabeça-de-porco para arranjar mais dinheiro. Uma sala de visitas ampla, onde nos dias de festa ficava o baile. A casa se encompridava para o fundo, um corredor escuro onde se enfileiravam três quartos grandes com uma pequena área por onde entrava luz através de uma clarabóia;no fundo uma sala de refeições, a cozinha grande onde se trabalhava, e a despensa. Atrás um quintal com um centro de terra batida para se dançar e um barracão de madeira com as coisas do culto. Na sala o baile, onde se tocava os sambas de partido entre os mais velhos, e mesmo música instrumental quando apareciam os músicos profissionais negros, muitos da primeira geração dos filhos dos baianos, que freqüentavam a casa. No terreiro o samba raiado e às vezes as rodas de batuque entre os mais moços. (MOURA, 1983, p.67)

Por questão de identidade, conveniência ou estratégia de sobrevivência, a esfera do samba e a da religião se misturavam desde antes de o samba carioca ser assim chamado e antes até de existirem as escolas de samba. (NOGUEIRA, 2014)

Na passagem do século XIX para o XX, “as agremiações carnavalescas consideravam a Folia de Reis, festa do calendário da religião católica e de forte apelo popular e folclórico, uma data importante a ser comemorada”, como menciona o jornalista Sérgio Cabral (1996):

A Mangueira era um canteiro de manifestações de cultura popular. Com uma população formada, principalmente, por pessoas vindas do interior dos estados do Rio de Janeiro e de Minas Gerais, a cantoria e a dança do jongo faziam parte da rotina de seus moradores. Entre o Natal e o Dia de Reis, conjuntos de pastorinhas percorriam o morro. (p.61).

Como já vimos, no calendário do samba carioca, ao longo de quase todo o século XX, a Festa da Penha, no mês de outubro, representou importante momento de conagração e até de competição.

Compor para a Festa da Penha, local de reunião em que o trabalho dos compositores populares tinha espaço para divulgação, era quase obrigatório. Segundo testemunho de vários sambistas e cronistas carnavalescos, era na Penha que se lançavam os sambas novos. As mulheres se trajavam de baianas e havia disputa quanto àquela que seria a principal do grupo. Após o surgimento das escolas de samba, firmou-se a tradição de que cada uma das consideradas “grandes” (a saber, Mangueira, Portela, Império Serrano e Salgueiro) liderava a festa num dos domingos do mês de outubro. Há relatos em entrevistas de sambistas antigos dos preparativos para essa importante “embaixada”, quase uma “obrigação”, no sentido religioso do termo. (NOGUEIRA, 2014, p.66)

É interessante ressaltar que as escolas de samba se formaram, em geral, em torno de lideranças religiosas fortes, como mencionado anteriormente. O espaço que hoje chamamos de quadra outrora era um terreiro.

É um fenômeno que tem uma explicação na energia que vem das casas de omolokô, da tradição religiosa de base africana, que juntou o culto às almas, da gira de Preto Velho e Caboclo e vai até o culto aos orixás. Foi lá que nasceu a Portela, da energia de Seu Napoleão Nascimento, que era o pai do Natal. No Estácio, foi da energia de Tancredo da Silva, grande pai de santo de omolokô. Na Mangueira, Dona Maria da Fé estimulada por Elói Antero Dias para que criassem uma escola de samba. Antes de fundar o Império Serrano Sr. Elói fundou o Deixa Malhar, no Baixo Tijuca, onde é hoje a rua Almirante Candido Brasil. O Elói Antero Dias, que assessorava Getúlio Vargas com alguns outros pais de santo, foi incentivado por Getúlio a criar uma escola de samba para competir com Paulo da Portela que tinha entrado para o partido comunista, querendo provar que o samba era um gênero musical de sociabilidade. Quem me contou esta história foi o João Saldanha quando perguntado porque ele era portelense. O Império Serrano foi uma escola sindicalista. O Salgueiro também contou com a liderança do Calça Larga e dos pais de santo para a criação da escola. (Rubem Confete¹⁰² apud NOGUEIRA, 2014, p.)

E, na bateria, sem dúvida, o “coração” das escolas, essa relação é ainda mais perceptível. A influência religiosa se estendeu às características rítmicas de cada escola. Luís Fernando Vieira, que recolheu e publicou em livro os sambas da *Estação Primeira de Mangueira*, cita um testemunho dessa relação: *A bateria, sempre acompanhando a marcação do ponto do santo da escola, Oxóssi (São Sebastião), trazia como principal característica a pancada do surdo grande (maracanã), dada desde o primeiro desfile pelo marcador Lúcio Pato.* (1998, p.15)

¹⁰² Compositor, jornalista, roteirista, teatrólogo, radialista, gráfico, cantor, ativista e estudioso das questões afrobrasileiras. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/rubem-confete>

A relação entre festa e fé ainda se apresenta viva e pujante na maioria das comunidades de samba do Rio, sobretudo nas mais tradicionais. A festa em honra do padroeiro é o mais vivo exemplo disso. A Mangueira promove em honra a São Sebastião uma alvorada, em que a bateria tem papel destacado, tocando nos primeiros segundos do raiar do dia 20 de janeiro, data consagrada a seu padroeiro. Após queima de fogos, é servido aos ritmistas um copo de chocolate, e o samba prossegue até manhã alta. No Império Serrano a procissão motorizada em honra a São Jorge, padroeiro da escola, acontece no domingo subsequente ao dia 23 de abril e dura o dia inteiro. (NOGUEIRA, 2014, p.67)

Samba e religião se emaranham: festas religiosas, santos e orixás são frequentemente homenageados em sambas. As escolas de samba, a partir dos anos 1960/1970, quando os temas da história oficial deixaram de ser o costume nos enredos, apresentaram uma série de sambas sobre as tradições religiosas afro-brasileiras, o que voltou a aparecer com força no carnaval de 2016, como veremos mais adiante.

Obviamente que essas referências geraram e, ainda geram, muita polêmica, consequência de certa intolerância religiosa que, desde quando as religiões afro-brasileiras se firmaram, se faz presente. É inegável, porém, que houve uma relação mais de permeabilidade entre religiões de diferentes matrizes do que, necessariamente, uma dicotomia. Na origem das escolas de samba, por exemplo, é possível observar não apenas os traços da religiosidade afro-brasileira, “no toque dos surdos/tambores, mas também a forte influência da religião do colonizador português, que se manifesta, entre outros indícios, no próprio caráter processional de deslocamento das escolas, típico das festas religiosas do Rio de Janeiro colonial” (NOGUEIRA, 2014, p.68).

Alguns depoimentos versaram sobre a religiosidade de formas diferentes: nos sambas compostos, na narrativa de experiências pessoais que envolviam fé ou misticismo, nos comentários sobre o samba.

Você pra entrar pra ala de compositores, você tinha que fazer um samba sozinho. Eles te davam um tema, você tinha que fazer pra ser aprovado. Hoje em dia, tá no Salgueiro, vai pro Império...até compositor muda de escola! [...] É complicado. Perdeu aquele amor, aquela coisa, carinho, a bandeira da escola anda na mão de qualquer um, sabe? Quem levava a bandeira pra avenida era o diretor de harmonia. [...] e entregava pra porta bandeira, na avenida. [...] Eu vejo a minha escola de outra maneira, não vejo como uma casa de negócio. Porque a escola de samba tem um fundo religioso, veio do candomblé, sabia? É, amigo, os crioulos cantavam para louvar os orixás e os senhores achavam que eles estavam se distraíndo e daquilo foi virando. [...] Tia Ciata, Ismael...e aí, mas eles cantavam em louvor aos santos. Você não vê que tem a ala das baianas, são todas filhas de santo [...] Escola de samba vem do candomblé. Tanto é que...,hoje permitem, mas mulher não tocava na bateria porque, no candomblé, mulher não toca. É coisa de Ogan, de homem. Hoje sai, né? Aquilo lá era aquele axé [...] (WILSON DAS NEVES, 2004, 35'06)

Foi num dia de natal, e eu estava detido ainda, então eu fui pra ...é a primeira vez que eu tô contando isso pra jornalista. É muito interessante porque serve de lição pros outros. Meu pai era uma pessoa muito espiritualizada, frequentava Alan Kardec, esse tipo de coisa, mas eu nunca tinha ido com ele [...] Eu tava tomando banho, eu comecei: qual é a minha, hein? Aquele papo...tomando banho. Comecei a fazer a tal musica. É que a história é longa. Comecei a tomar banho...pode parecer fantasia, que tinha droga no meio, mas não é nada disso [...] Eu comecei a ver num outro lugar, eu tomando um banho de cachoeira, me purificando de todas aquelas coisas que tavam dizendo que eu era, que eu era isso, que era aquilo...eu comecei a chorar e saí dali do box e fui lá pro espelho...e quem aparece na imagem? Era meu pai. É o maior barato isso aí. Você vai ouvir o final da história e vai ver por quê. Eu ali me questionando e meu pai me indicando um caminho [...] Vai por aqui, o caminho é esse...Daí eu fui e liguei pra ele. Minha mãe, chorando: “o que foi? fizeram alguma coisa com você?” “Não [...] meu pai tá?” “Tá. Tá dormindo”. Aí é que vem o susto, o bonito da história: meu pai atendeu o telefone e falou pra mim: “eu estava, olha me arrepiou todo, eu estava com você naquele momento”, que ele apareceu, ele estava comigo. Como é que ele sabia? Me explica...Eu estava com você naquele momento...ele me falou tudo..porque eu achava que se eu tinha que dar uma explicação a alguém seria a ele. A ele eu tinha que baixar cabeça e pedir perdão...Foi um negócio assim que...eu não devo nada a ninguém, né? (WILSON DAS NEVES, 2004, 15’)

O primeiro relato de Wilson das Neves relata as origens do samba e sua ligação com o candomblé: *os crioulos cantavam e tocavam para louvar os orixás*. E esse louvor, aos poucos, foi tomando a dimensão de uma festa. O segundo relato é uma experiência espiritual de um momento difícil na vida do artista. É uma espiritualidade que fortalece. Da mesma forma, Catoni (1998) já contava da fé que o fazia passar pela fogueira no dia; da sua mãe que dizia: “a reza não ocupa lugar, meu filho, se rezar você tem tudo na vida” ou ainda do encantamento das cobras que o seu pai fazia, às quais ele atraía com o assovio e descobria aquela que tinha mordido alguém. São relatos dessa aproximação do homem, sambista, com a fé, com um pensamento religioso, místico, encantado. Esses expedientes são amplamente usados pelo povo que recorre a rituais religiosos para obter benefícios, para agradecer uma dádiva ou mesmo para explicar algum fenômeno. E essa recorrência vem de diferentes raízes, como a portuguesa, as africanas, que compõem as práticas populares:

Refiro-me a profecias, sacrifícios, oferendas, figas, talismãs, patuás, imagens, símbolos protetores, amuletos, danças como a de São Gonçalo, macumbas e despachos, por exemplo, assim como conceitos como “olho gordo”, “olho ruim”, “quebranto”, “despacho”, “benzedura”, “muamba”, “macumba”, “serviço”, “feitiço”, “mau-olhado”, “puçanga”, “urucubaca”, o ato de “secar”, “corpo fechado”, “amarrar”, “ziguizira” etc. (AZEVEDO, 2004, p.442)

Azevedo (2004) ressalta, ainda, o aspecto de humanização e personificação dos santos e entidades. Cita Brandão (2001), o qual relata que, durante as danças de São Gonçalo, as “imagens de São Gonçalo, São Benedito e Nossa Senhora da Aparecida devem estar presentes, mas as de outros santos podem ser também ‘convidadas’. Não é raro que um devoto leve uma imagem para ‘assistir à festa’” (AZEVEDO, 2004, p.443). É essa interação que permite ao homem, segundo Azevedo (2004), a relação concreta de falar, pedir, presentear, dar comida e bebida e até ameaçar os santos de devoção. Assim, conclui o autor: “a fé popular nada tem de abstrata. Implica ‘fatos concretos’, santos que são pessoas, a inseparabilidade entre o ‘natural’ e o ‘sobrenatural’ e a possibilidade de ocorrerem milagres e feitiços (p.443).

Essa percepção de convivência com o sagrado, com o espiritual, marca o samba desde o seu princípio. Está na vida dos sambistas e nas letras que fazem alusão a santos, orixás, que agradecem e suplicam a Deus. Assim, a espiritualidade, esse contato com os santos, permite ao homem crer na renovação, em tempos melhores, como conta Catoni (1998): *se rezar, você tem tudo na vida*. Esse pensamento reforça a ideia de alternância, da relatividade das verdades e autoridades no poder, como ressalta Bakhtin (2010a). Dessa forma, os fenômenos, na cultura popular, são reversíveis, transitórios, efêmeros; concepção essa que difere de “certas visões ‘cultas’ e ‘evoluídas’ recorrentes que encaram cultura popular como algo ‘fixo’, ‘imutável’ e ‘parado no tempo’” (AZEVEDO, 2004, p.446). Assim, não creio que a religiosidade seja um aspecto de comodismo ou passividade, como muitos afirmam, mas de uma contrapalavra a forças que primam pela perenidade de hierarquias opressoras. É, portanto, uma reafirmação da identidade construída nessa relação com o outro. Gomes e Pereira (1992), na obra que apresenta análises interdisciplinares sobre a cultura popular e a cultura afro-brasileira em Minas Gerais, trazem a fala de um depoente de Ponte Nova, interior de Minas: “os rico pensa de um jeito e qué que todo mundo pensa igual a eles” (1992, p.194). A fé é, dessa forma, uma expressão da sua identidade, como concluem os autores:

Por meio da religiosidade, o homem do interior mineiro relaciona-se com o mundo. Através das benzeções exorciza os males, pela ação de plantas curativas, supre a ausência do atendimento médico, com as promessas e os festejos religiosos, fala aos santos de sua devoção. O universo divino não se coloca paralelamente ao universo humano, mas penetra-o, investindo-o de possibilidades sobre-humanas. O pensamento mítico é revigorado nas celebrações, quando o santo padroeiro é portador das verdades primordiais. (GOMES, PEREIRA, 1992, p.161).

A relação com o inefável que sustenta a religiosidade desafia o entendimento de quem observa a vida pelo viés da racionalidade absoluta que exige comprovação de todo fenômeno. A compreensão da cultura popular, nesse aspecto, exige uma abertura, já que a religiosidade é uma voz de força desafiadora. O samba tem na sua origem e na sua vivência esse caráter. A religiosidade popular (aqui pensada além das instituições religiosas que cerceiam a fé) continua viva, nas festas e manifestações que homenageiam santos e orixás, nas letras de samba, nas rodas que ainda encerram encontros religiosos. É uma forma de empoderar as pessoas. Como, ainda, afirma Azevedo (2004): “inacessível ou não, regressiva ou não, arcaica ou não, a religiosidade popular [...] aparece com toda a sua extraordinária força, magia, sincretismo e complexidade nas letras de samba” (p.451).

A seguir, coloco o depoimento de três compositores (e os demais que possam vir a ser incorporados neste trecho) que contribuem para a observação de que a presença da religião no samba atravessa diferentes gerações. Nesses depoimentos, nos deparamos com algumas menções, nas falas ou nas canções escolhidas, sobre a religião. Tal postura é uma parcela representante da ligação histórica que o samba tem com a religião, especialmente as de matriz africana, em toda a sua diversidade. E demonstra, ainda, que essa ligação remete tanto ao cunho popular do samba como também a um seu aspecto ligado à indústria cultural.

Xangô (1999) nos conta, em seu depoimento, que muitos acham que seu apelido era por ele ser um pai-de-santo (figura muito comum no seu contexto social) ou coisa assim, mas a história é outra. Ele era conhecido por apelidar todos os que trabalhavam com ele. Na chegada de um colega novo, perguntaram-lhe qual seria o apelido e ele disse: “Macumba!” O cara aceitou, mas retrucou: “Se eu sou Macumba, você é Xangô!”. E assim ficou. São dois termos¹⁰³ que, como vemos, estão ligados ao

¹⁰³ **XANGÔ [1]**. Grande e poderoso orixá iorubano, senhor do raio e do trovão. Segundo alguns relatos tradicionais, é divindade superior, tendo participado da Criação como controlador da atmosfera. Xangô (Songo), filho de Óranmíán e neto de Ogum, nasceu na cidade de Oió, da qual foi rei (alaafin). Deificado, depois de morto, como o orixá do trovão, ele atira pedras de raio do Céu para a Terra, matando ou incendiando as casas daqueles que o ofendem. Seus raios (edun ará) são pedras que as pessoas recolhem para ser guardadas em seus assentamentos como símbolos que representam a presença do orixá. (LOPES, 2004, p.405)

MACUMBA [1]. Antenor Nascentes, talvez fazendo eco a Raymundo, remete ao quimbundo makumba, plural de dikumba, "cadeado", "fechadura", em função das "cerimônias de fechamento de corpos" que se realizam nesses rituais. No entanto, a origem parece estar no quicongo makumba, plural de kumba, "prodígios", "fatos miraculosos", ligado a cumba*, "feiticeiro". O termo, provavelmente com outras

universo religioso e fazem parte do cotidiano dessas pessoas, ao ponto de se tornarem apelidos.

Na voz de Xangô, em seu depoimento, ouvimos muitas histórias e sambas de partido-alto. Entre eles, Xangô canta um partido de Dona Ivone Lara: *Festa de Santo Antônio* (relançada por ele em 1976) – um samba que mistura elementos da religião católica e das religiões afrodescendentes.

Lá, laiá, lá, laiá! Ê, ê, eia! (6x)

Santo Antônio, Santo Antônio
deu uma festa pra oxalá
convidou vovó Maria pra ladainha rezar

Tio José emocionado começou a discursar
comovendo seus irmãos que começaram a chorar

Sinhá Tereza centenária co'a tristeza acabou
foi dançar seu caxambu e a todos interessou

Fim de festa animada Santo Antônio agradeceu
e nos pés de oxalá lindas flores ofereceu

Esse diálogo entre diferentes denominações religiosas faz parte de uma resignificação que o contexto religioso dos morros, como de outros lugares com as mesmas características, permite viver e que propicia essa mistura de elementos da Igreja Católica e das religiões de matrizes africanas, como o Candomblé e a Umbanda, esta mais presente no Rio de Janeiro e na região sudeste, em geral, no universo do samba: junto a guias, pulseiras, há crucifixos e terços e os santos católicos se misturam aos orixás e às diferentes formas de celebrar esses santos. Segundo Renato Ortiz (1980), esse caráter de ambiguidade, de sincretismo (que “consiste em se unir os pedaço das histórias míticas de duas tradições diferentes em um todo que permanece ordenado por um mesmo sistema¹⁰⁴) é inerente à cultura popular e aparece em muitas letras de samba, nos enredos das escolas de samba, e em sincretismos como Santa Bárbara - Iansã, São João - Xangô, São Jorge - Ogum e Santo Antônio - Exú (e que ainda podem variar conforme a origem desse sincretismo). Assim, enquanto a instituição religiosa polariza, o povo agrega, numa integração que não é absolutamente consensual, mas tornou-se,

origens etimológicas, designou também, no Brasil, uma espécie de reco-reco e um tipo de jogo de azar. Ver MAYOMBE. (LOPES, 2004, p.687)

¹⁰⁴ Roger Bastide *apud* Ortiz (1980, p.100)

com o tempo, necessária em determinados lugares, o que permitiu (e permite) a convivência dessas diferenças.

As grandes festas católicas sempre tiveram a participação popular e, conseqüentemente, do samba, como vemos nestas descrições do *Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro*, lançado pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), no Centro Cultural Cartola, e que reconhece o samba Carioca como Patrimônio Cultural do Brasil:

No calendário do samba carioca ao longo de quase todo o século a Festa da Penha, no mês de outubro, representava uma importante ocasião de conagração e até de competição. Compôr para a Festa da Penha, local de reunião em que o trabalho dos compositores populares tinha espaço para divulgação, era quase obrigatório. Segundo testemunho de vários sambistas e cronistas carnavalescos, era na Penha que se lançavam os sambas novos. As mulheres se trajavam de baianas e havia disputa quanto àquela que seria a principal do grupo. Após o surgimento das escolas de samba, firmou-se a tradição de que cada uma das consideradas “grandes” (a saber, Mangueira, Portela, Império Serrano e Salgueiro) liderava a festa num dos domingos do mês de outubro. Há relatos em entrevistas de sambistas antigos dos preparativos para essa importante “embaixada”, quase uma “obrigação”, no sentido religioso do termo. [...]

A relação entre festa e fé ainda se apresenta viva e pujante na maioria das comunidades de samba do Rio, sobretudo nas mais tradicionais. A festa em honra do padroeiro é o mais vivo exemplo disso. A Mangueira promove em honra a São Sebastião uma alvorada, em que a bateria tem papel destacado, tocando nos primeiros segundos do raiar do dia 20 de janeiro, data consagrada a seu padroeiro. Após queima de fogos, é servido aos ritmistas um copo de chocolate, e o samba prossegue até manhã alta. No Império Serrano a procissão motorizada em honra a São Jorge, padroeiro da escola, acontece no domingo subseqüente ao dia 23 de abril e dura o dia inteiro. (NOGUEIRA, 2014, p.66-67)

Tanto o partido-alto apresentado por Xangô como a descrição acima revelam um diálogo entre o samba e a religião e, mais que isso, a integração com a Igreja Católica. Tal integração se deu por uma necessidade de sobrevivência da comunidade negra num lugar fortemente marcado pelo universo católico, como confirma Moura, ao se referir à tradicional festa em honra à Nossa Senhora, na igreja da Penha:

A festa portuguesa era organizada pela comissão de festejos da Irmandade da Penha, a missa solene, as cerimônias de bênção e as barraquinhas de prendas, jogos e comidas, a que se juntaria o ritual e o espetáculo do cumprimento de promessas que faziam penitentes infatigáveis subir os 365 degraus que levam ao santuário.

[...]

Já celebrizada no grupo baiano, Tia Ciata com sua gente começa a montar regularmente barracas nos fins de semana festivos de outubro. As mulheres, acompanhadas pelas crianças só despertas pela excitação da festa, saíam ainda de madrugada da praça Onze para pegar à Central o primeiro trem com seus embrulhos de comidas e utensílios. Arriadas as coisas, era assistida no

arraial, a primeira missa do dia junto com muitas portuguesas penitentes, formando os baianos um grupo diverso não só pela cor e pelas roupas como pela interpretação íntima que davam à cerimônia cristã, subordinando-a à mística do candomblé, reduzindo-a a um rito propiciatório. Depois de terminados os preceitos, reverenciados os orixás num assentamento no fundo onde se iam montar as barracas, Ciata e as mais velhas lideravam o preparo dos quitutes quase sempre cantando, enquanto as mais moças ralavam o coco, catavam o arroz, aprendendo as receitas elaboradas que se materializavam nos generosos panelões, enquanto os moleques erguiam as tendas e as mesas de tábua corrida. Mais uma vez são essas mulheres o esteio do grupo, criando as condições para a festa, os homens chegando à tarde com seus instrumentos de percussão, pandeiros e tamborins a que se juntam pratos e colheres na roda do samba. (MOURA, 1995, p.108-109)

Essa junção mostra muito bem que não se trata de um evento estético objetificado no campo da cultura, mas de um lugar de vivência ética. Essa mesma vivência que encontramos ainda em muitos lugares e nos próprios desfiles de carnaval. Um exemplo recente foi o do desfile da GRES Estácio de Sá, de 2016. A escola homenageou São Jorge, com o aval do cardeal Dom Orani, diante da promessa de um desfile respeitoso, e que conta a história do santo, do nascimento na Capadócia à fé dos cariocas, como afirma o carnavalesco¹⁰⁵. Se há, por um lado, o reconhecimento da importância da cultura popular; por outro, a concessão da arquidiocese também pode estar relacionada a um certo temor pelo crescimento das igrejas neopentecostais nos espaços mais marcantes do samba. Como afirmou o professor Luiz Antônio Simas:

As igrejas evangélicas estão ocupando o espaço dos terreiros e casas de santo das comunidades, e a igreja católica enxerga isto. Não dava mais para ir contra o carnaval e atrapalhar a manifestação cultural. O samba da Estácio tem elementos facilmente identificáveis pelos iniciados: fala de feijoada, a comida de Ogum, e de axé, a energia da construção no candomblé. São referências pouco explícitas, mas profundamente respeitosas a todos os credos¹⁰⁶.

Mesmo com o sincretismo mostrado no desfile, onde havia a gigantesca escultura de São Jorge, mas também a imagem de Ogum, havia essa convivência respeitosa. Se, em relação ao catolicismo, ainda é possível um diálogo harmonioso, ou pelo menos, respeitoso, na atualidade, o mesmo não se pode dizer da convivência das religiões de matrizes africanas e as igrejas neopentecostais, especialmente. Essas mesmas que estão cada vez mais presentes nas comunidades do samba.

¹⁰⁵ Texto disponível em <http://oglobo.globo.com/rio/bairros/carnaval-religiao-mistura-entre-fe-fofia-18600188#ixzz41NbJhph9>

¹⁰⁶ Texto disponível em <http://oglobo.globo.com/rio/bairros/carnaval-religiao-mistura-entre-fe-fofia-18600188#ixzz41NbJhph9>

O professor Vagner Gonçalves da Silva, que organizou o estudo *Intolerância religiosa. Impactos do neopentecostalismo no campo religioso afro-brasileiro* (2007), obra que revela o impacto do crescimento das igrejas neopentecostais, com seus discursos e práticas de ataque e intolerância religiosa, no campo religioso afro-brasileiro e do Cone Sul, assim como em outras áreas da vida social (direitos civis e discriminação por orientação sexual), explica alguns pontos dessa intolerância religiosa e suas consequências:

O neopentecostalismo, em consequência da crença de que é preciso eliminar a presença e a ação do demônio no mundo, tem como característica classificar as outras denominações religiosas como pouco engajadas nessa batalha, ou até mesmo como espaços privilegiados da ação dos demônios, os quais se "disfarçariam" em divindades cultuadas nesses sistemas. É o caso, sobretudo, das religiões afro-brasileiras, cujos deuses, principalmente os exus e as pombagiras, são vistos como manifestações dos demônios¹⁰⁷.

Segundo o autor, há um paradoxo, se observarmos a "incorporação" da liturgia afro-brasileira nas práticas neopentecostais de algumas igrejas, assunto que ele analisa com precisão, ao refletir não sobre as diferenças, mas sobre o que essas denominações têm em comum, assunto demasiadamente complexo para esta abordagem que faço. Algumas consequências, porém, dessa intolerância, valem ser destacadas:

Quando as atividades religiosas (festas de orixá, oferendas, procissões etc.) são feitas em lugares públicos (praias, matas, cachoeiras, ruas, largos e ginásios), os adeptos ficam mais expostos a esses ataques, que englobam desde a simples distribuição aos presentes de panfletos com propaganda contra esses cultos até a tentativa de interrupção forçada dos rituais. Durante uma festa de Iemanjá ocorrida na praia do Leme, Rio de Janeiro, neopentecostais pregaram contra esta cerimônia com o auxílio de alto-falantes e destruíram os presentes ofertados a esta entidade associada ao mar. O mesmo ocorreu durante uma festa de erês (entidades infantis) realizada na Quinta da Boa Vista, quando os neopentecostais quebraram imagens e queimaram roupas de santo. (Da SILVA, 2007, p.14)

Símbolos da herança africana no Brasil, mesmo que não sejam exatamente religiosos, mas de alguma forma aludam às religiões afro-brasileiras, são estigmatizados e combatidos. No Rio de Janeiro, por influência das igrejas neopentecostais, houve um esvaziamento da bateria mirim da "Toca o Bonde – Usina de Gente", uma organização não-governamental que ensina música às crianças e aos jovens carentes moradores em algumas comunidades da

¹⁰⁷ *Neopentecostalismo e religiões afro-brasileiras: significados do ataque aos símbolos da herança religiosa africana no Brasil contemporâneo.* Artigo disponível em mana vol.13 no.1 rio de janeiro apr. 2007 <http://dx.doi.org/10.1590/s0104-93132007000100008>

região de Santa Teresa. Os pais evangélicos retiraram seus filhos dessa ONG, alegando que o samba está vinculado ao "culto do demônio". Nessa ótica, escola de samba é, portanto, "escola do capeta"¹⁰⁸ (Da SILVA, 2007, p.15)

De uma forma ou outra, essa intolerância repercute no meio do samba, considerado, como afirma o autor, um lugar “vinculado ao ‘culto do demônio’”. Não se trata apenas de intolerância violenta, mas também a negação que, por exemplo, sambistas que se convertem a uma religião pentecostal ou neopentecostal fazem da sua vida antes da religião. Um exemplo é o do sambista Mauro Diniz, participante do *Puxando conversa*, que conta, numa entrevista, que não canta mais a parte da música *Meu Lugar* (parceria sua com Arlindo Cruz) que diz: *O meu lugar é caminho de Ogum e Iansã*, desde que se converteu à igreja Assembleia de Deus. Essa igreja não o proibiu, porém, de permanecer no samba, tanto que ele faz shows e integra o samba da Portela, o que não é a realidade dos neopentecostais, por exemplo.

Em 2012, José Carlos Netto, jornalista e baluarte da Mangueira, escreveu um artigo intitulado: *Bancada evangélica do samba aumenta a cada dia*¹⁰⁹, onde reflete sobre sambistas que diziam ter “trocado o samba pela igreja evangélica” e afirma: “O mais estranho que ao deixar o samba eles saem falando cobras e lagartos, e que agora estavam indo encontrar Jesus, como se o Nazareno não estivesse em todos os lugares”. Esse é um assunto polêmico, e por isso, carece ser discutido, já que é uma realidade das comunidades e, portanto, da atualidade desse lugar social do samba. Que essa “conversão religiosa” produz mudanças no samba da atualidade, isso é inegável. Também na pesquisa de Araújo e Dupret sobre *Memória do samba e negras religiões*¹¹⁰, o já mencionado compositor Mauro Diniz se esquivou da entrevista por se dizer evangélico, mas confirmou a relação do samba com a religião afrodescendente, embora atribua isso ao “samba do passado”.

Não cabe, aqui, decidir sobre a legitimidade de qualquer religião, mas refletir sobre um diálogo que, de tão conflituoso, beira ao ódio, em alguns casos. A imposição de uma doutrina não combina com uma manifestação de cultura popular. Qualquer imposição é a tentativa de apagamento de vozes, de afastamento de dois campos que estão interligados. Mas, certamente, essa intolerância gera também um resposta, na

¹⁰⁸ Informação de Leandro Braga, maestro dirigente da organização na lista de discussão Samba e Choro, 2004. (www.samba-choro.com.br). Informações do autor presentes no livro.

¹⁰⁹ Artigo disponível em <http://www.sidneyrezende.com/noticia/187767>.

¹¹⁰ Artigo disponível em <http://www.abhr.org.br/plura/ojs/index.php/anais/article/viewFile/530/369>

reafirmação da sua crença, na criação de leis de proteção à liberdade religiosa e na arte, já que o próprio samba das escolas reafirmam suas raízes nas religiões afro-brasileiras. Basta observarmos os enredos de muitas escolas do Rio de Janeiro, em 2016:

- a campeã **Mangueira**, com o seu enredo: “*Maria Bethânia – a menina dos olhos de Oyá*”, cujo samba trazia versos como: *Oyá matamba de kakorocá zinguê/ Abebé ilumina meu caminhar/ Abre o terreiro que hoje vai ter xirê/ Xeu epa babá, xeu epa babá/ Valei-me senhor do Onfim... Magia/ Morada de todos os santos... Bahia/ A brasilidade que vem de lá/ A retratar a miscigenação*¹¹¹;

- **Estácio de Sá**, com “*Salve Jorge! o guerreiro na fé*”, com o samba que remete à oração ao santo: *Estou vestindo com as armas de Jorge/ Meus inimigos não vão me alcançar/ Tu és bondade pelo mundo inteiro/ Santo padroeiro igual não há*¹¹²;

- **Alegria da Zona Sul**, com *Ogum*, outra homenagem ao santo guerreiro, em seus versos: *Quando toca o adarrum/ É batuque pra Ogum... axé (axé, axé)/ Patakori guerreiro, nos abençoi/ Ogunhê, meu pai*¹¹³;

- **Unidos do Viradouro**, com “*O Alabê de Jerusalém, a saga de Ogundana*”, que traz versos como: *Kawó kabiesilé Xangô/ Ora yê yê, mamãe Oxum do ouro/ São João Batista que me batizou/ É o protetor da minha Viradouro*¹¹⁴;

- **Renascer de Jacarepaguá**, com “*Ibejís – nas brincadeiras de criança: os orixás que viraram santos no Brasil*” e versos como: *Salve Cosme e Damião!/ Irmãos, ibejis Mãos caridosas/ A esperança é maravilhosa/ Pra criança renascer! Doum Erê de paz/ Dos orixás é o mensageiro/Nas ruas, nos quintais/ Nos rituais do meu terreiro/ Nas casas e também pelos sinais/ A mão na roda sempre em comunhão*¹¹⁵

Esses são alguns exemplos, entre outros. E isso comprova que, de uma forma ou outra, a resistência continua, ou melhor, é ela o ato responsável que constitui o samba. Se, por um lado, as escolas de samba têm sido duramente criticadas, como vimos, pelos enredos “financiados” (basta lembrar a polêmica da Beija-flor, em

¹¹¹ **Composição:** Lequinho / Gilson Bernini / Junior Fionda / Gabriel Machado / Flavinho Horta / Igor Lea

¹¹² **Composição:** Edson Marinho, Adilson Alves, Jorge Xavier, André Félix, JB e Salviano

¹¹³ **Composição:** Pixulé, Meiners, Tubino, James Bernardes, Alex Bagé, André K, Gilson, José Mario, Junior e Victor Alves

¹¹⁴ **Composição:** Paulo César Feital, Zé Gloria, Felipe Filósofo, Maria Preta e Fabio Borges William (Participação Especial: Zé Augusto e Bertolo)

¹¹⁵ **Composição:** Cláudio Russo, Moacyr Luz e Teresa Cristina

2015¹¹⁶); por outro, ainda resistem com sambas que buscam dar voz à sua história, ao papel primordial da religião na própria constituição das escolas de samba e do próprio samba. Em meio à indústria que vê no carnaval e no samba o lucro de uns, bem distantes dos integrantes das escolas, surge uma contrapalavra que ainda resiste ao reafirmar sua fé.

Ainda pensando nessa questão da resistência, e voltando aos depoimentos e à história que marca o percurso do samba, tanto Xangô como Wilson Moreira trouxeram para o *Puxando Conversa* o samba *Yaô*¹¹⁷ (1938), de Pixinguinha e Gastão Viana, no qual há referências a práticas cotidianas de cunho religioso e, nele, a questão religiosa extravasa numa letra repleta de expressões de origem africana e que remetem à própria religião.

Yaô

Aqui có no terreiro
Pelú adié
Faz inveja pra gente
Que não tem mulher (Bis)

No jacutá de preto velho
Há uma festa de yaô (Bis)

Ôi tem nêga de Ogum
De Oxalá, de Iemanjá

Mucama de Oxossi é caçador
Ora viva Nanã
Nanã buruku (Bis)

Yô yôo
Yô yôoo

No terreiro de preto velho iaiá
Vamos saravá (a quem meu pai?)
Xangô!

Compositores como Pixinguinha “eram crias das casas das velhas baianas que na capital brasileira se estabeleceram e fundaram, em cortiços, suas casas de culto.” Assim, é evidente a influência religiosa desses sambistas, visto que “compunham suas

¹¹⁶ O enredo foi patrocinado pela Guiné Equatorial, país africano comandado há 35 anos por Teodoro Obiang Nguema Mbasogo, que, segundo a ONG Anistia Internacional, é acusado de violações de direitos humanos, tortura e prisões arbitrárias. Disponível em: <http://carnaval.uol.com.br/2015/noticias/redacao/2015/02/17/com-enredo-polemico-beija-flor-desfila-patrocinada-pela-guine-equatorial.htm>

¹¹⁷ *Iaô*: No Candomblé, título adquirido pela inicianda após o Sudidé, quando ultrapassa a condição de abiã. Do ioruba iyàwó, “esposa mais jovem”, “recém-casada”. (LOPES, 2004, p.333)

canções dentro do ambiente festivo e sagrado dos terreiros dessas mães de santo, e porque não, do samba.” (ARAÚJO & DUPRET, 2012, p. 5)

Para compreendermos o contexto da música apresentada por Xangô, é preciso retomar, neste ponto, a questão do *lugar social*, de onde emerge o samba e da *coletividade* que lhe constitui, pois são fatores essenciais para a continuidade e manifestação de uma cultura popular, e são, ainda, fundamentais para entendermos o universo de composição do samba.

Quando as casas das “tias baianas” surgiram, o Rio de Janeiro vivia um projeto de modernização, como já verificamos no estudo apresentado no primeiro bloco, segundo esta historiadora:

Sabe-se que uma das metas do projeto modernizador é a obtenção da homogeneidade, fato que o torna inflexível em relação às territorialidades culturais. *Cidade sertaneja, aldeamento indígena, feira africana* foram expressões utilizadas pelas nossas elites, referindo-se aos espaços da cidade que pretendiam excluir do imaginário urbano. Dessa forma, a República não consegue oferecer as bases integrativas capazes de unificar a sociedade. Imigrantes nordestinos, índios, ciganos e negros são vistos como elementos indesejáveis, incapazes de serem absorvidos pela “cidade moderna”. (VELLOSO, 1990, p.2)

Segundo a autora, esse contexto vivifica a “ideia de pertencimento ao *pedaço*” desse povo marginalizado pela sociedade. Assim, pertencer ao espaço, ao lugar, não implica uma ideia de posse, mas uma “rede de relações”, que, assumida, torna-se parte da identidade do indivíduo. Há, por isso, uma reação, uma atitude responsiva, que se revela na organização do grupo e na rede de relações, como vimos anteriormente, e na própria reafirmação e socialização da cultura e religião desses excluídos. Assim, a cultura popular se constituiu não apenas na produção, mas como o lugar da resposta, da construção de suas identidades e da constituição desses atos responsáveis.

A “Pequena África”, trecho da cidade geralmente habitada pelos negros baianos, constitui um exemplo nesse sentido. Para eles, demarcar e defender o *pedaço* era uma estratégia de sobrevivência, que aparecia nas mais variadas práticas do cotidiano. [...] Era comum no *pedaço* o uso dos dialetos africanos, principalmente os de origem nagô. A música *Yaô*, de Pixinguinha e Gastão Viana, é um exemplo vivo do enraizamento cultural. Composta provavelmente na segunda década do século, ela só seria gravada em 1950 (Sodré, 1979:61 e Rocha, 1986). A música traz a África de volta; grande parte da letra é escrita em iorubá, a marca da identidade lutando contra o exílio da memória. Mesmo sendo lembrança remota ou construção do imaginário, a África permanece como ponto de referência para o grupo, no sentido de marcar a sua identidade. (VELLOSO, 1990, p.2)

Assim, esses povos excluídos, especialmente os negros baianos, introduziram no Rio de Janeiro novos costumes e valores que influenciaram a cultura carioca. Esses valores contrastam visivelmente com os introduzidos pela modernidade.

A música *Yaô* é, portanto, profundamente reveladora dessa reafirmação e construção de uma identidade por um povo marginalizado pela sociedade elitista. E essa reafirmação está presente em toda a trajetória do samba, bem como de outras manifestações da nossa cultura popular.

Brigando pelo espaço, esses grupos, na realidade, estavam brigando para terem reconhecida a sua própria existência. A territorialização aponta para a especificidade, revelando como o homem entra em ação com o meio imprimindo nele as suas marcas. Assim, a idéia de território está estreitamente ligada à questão da identidade. Demarcando um espaço, o grupo está estabelecendo a sua diferença em relação aos outros (Sodré, 1988). É a marca da propriedade, aqui no sentido original do termo, ou seja, do que é próprio e específico em relação ao conjunto. (VELLOSO, 1990, p.1)

Tal projeto, como vimos nas relações entre o sambista e o mercado fonográfico, não encontra amparo na indústria cultural quando esta sugere a autoria centrada no indivíduo, num processo de eliminação, ou pelo menos, desconsideração desse fazer coletivo, próprio do lugar social do samba. Esse é um exemplo da imposição dos valores individualistas da elite social e intelectual em oposição aos da coletividade de outros grupos sociais. As relações estabelecidas pela indústria cultural têm como referência os primeiros.

Dessa forma, vemos que essas músicas, e a manifestação religiosa nelas contida, funcionaram (e funcionam, ainda) como atos responsáveis, contrapalavras a uma sociedade excludente, na qual raízes e hábitos culturais africanos eram por vezes negados e subjugados. O samba praticado no Rio de Janeiro foi perseguido e discriminado no início do século XX, assim como os descendentes africanos.

Oferecer uma contrapalavra faz parte do ato de interação que demonstra uma compreensão ativa, a qual permite uma atitude responsiva (BAKHTIN, 2006b), no caso, um enfrentamento diante do opressor. Dessa forma se deu o diálogo entre os negros, suas culturas e religiões, e a sociedade/o governo que lhes impunha a exclusão. Tal conflito nos revela o quanto os enunciados se constituem um espaço de luta, de conflito, entre vozes sociais, e que, por isso, são um lugar da contradição (BAKHTIN, 2006b). É sempre uma resposta, uma tomada de posição ideológica.

O processo de resistência que a música *Yaô* (um lundu transformado em samba) representa não se dá por uma reflexão sobre a situação imposta colocada na letra (como normalmente vemos em canções de protesto), mas o próprio uso de expressões africanas e de situações que remetem ao universo do candomblé e à vida dos negros da região é a sua resposta, a sua assinatura. Tal enunciado deve, portanto, ser entendido não no significado das palavras isoladas, mas no signo ideológico que o todo da canção representa, a saber, a luta ideológica pelo reconhecimento da própria existência, pois o ato responsável demanda o reconhecimento para adentrar ao mundo da cultura.

Em relação a Xangô e a Wilson Moreira, vejo a remissão a essas músicas também como uma reafirmação dessa luta histórica dos descendentes africanos pelo reconhecimento de sua música e de sua fé. Reportar a canções como esta é uma forma de resistência da cultura popular. É como se dissessem: aqui está a nossa raiz, a nossa voz.

Nem sempre o samba teve essa aceitação tanto na sociedade como na indústria cultural, como vemos hoje (o que não significa que ela seja consensual e valorizada por isso). Aludir a essas canções de cunho religioso é, ainda, uma forma de resistência de uma cultura que, embora tenha sido seduzida pela massificação, ainda quer ter preservada a sua história. Nesse caso, a indústria cultural torna-se os dois lados da moeda: de um, contribui para o processo de massificação do produto e, do outro, é um dos aparatos que lhe permite a preservação. O próprio jeito de cantar e de pronunciar as palavras de Xangô já nos revela a história desse povo e a sua cultura. O que Xangô nos mostra é que a popularização de uma cultura não pode implicar um apagamento de sua história – da história de seu povo.

O depoimento de Romildo Bastos¹¹⁸ (1941-1990) foi concedido em 7 de maio de 1990 (Romildo faleceu em 13 de maio de 1990). As músicas apresentadas por Romildo no depoimento, em sua composição, são frutos de parcerias, um exemplo do diálogo entre os sujeitos do samba, que convivem em suas diferenças. Essas músicas nos revelam todo um universo religioso, com os seus nomes de referências, os lugares

¹¹⁸ Compositor e cantor. Nasceu na Ilha de Itamaracá. Integrou a Ala de Compositores da Mocidade Independente de Padre Miguel. Foi um dos compositores preferidos da cantora Clara Nunes, que gravou seus maiores sucessos. Pertenceu à Ala dos Compositores da Portela. Faleceu vítima de um enfarto. (Texto disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/romildo/biografia> e pesquisado em 30/06/2014)

santos, as práticas religiosas. Não é à toa que as composições dessas parcerias caíram no gosto de Clara Nunes, a mineira que “marcou época no mercado fonográfico brasileiro como a primeira mulher a vender mais de cem mil cópias de disco com um repertório reconhecidamente rico em referências ao candomblé e à umbanda” e que “revelou ao país as relações significativas entre a MPB e as religiões afro-brasileiras”, contribuindo, assim, “para a divulgação e elaboração de um imaginário positivo dessas religiões no universo geral da cultura nacional.” (BAKKE, 2007, p. 2).

As canções trazidas por Romildo marcaram a sua trajetória como compositor, e ficaram famosas na voz de Clara Nunes. Tais canções fazem referência direta às religiões de origem africana.

Moeda (Romildo Bastos/Toninho Nascimento)

[...]

Ê, ofício
Oi, que vida difícil de entender

O meu enfeite
É uma figa, é uma concha, é uma guia
É uma folha de arruda, é simpatia
Que a gente não pode saber

O meu amor
É mistura de denço e de carinho
É um molho de coentro e de cominho
É uma reza maldita de benzer

Minha cantiga
É oração das rezadeiras
É o canto das lavadeiras
Que eu sempre quis aprender

Ê, ofício
Oi, que vida difícil de entender

A Deusa dos Orixás (Romildo Bastos/Toninho Nascimento)

Yansã, cadê Ogum? Foi pro mar
Mas Yansã, cadê Ogum? Foi pro mar (3X)

Yansã penteia os seus cabelos macios
Quando a luz da lua cheia clareia as águas do rio
Ogum sonhava com a filha de Nanã
E pensava que as estrelas eram os olhos de Yansã

Mas Yansã, cadê Ogum? Foi pro mar
 Mas Yansã, cadê Ogum? Foi pro mar...

Na terra dos orixás, o amor se dividia
 Entre um deus que era de paz
 E outro deus que combatia
 Como a luta só termina quando existe um vencedor

Yansã virou rainha da coroa de Xangô
 Mas Yansã, cadê Ogum? Foi pro mar
 Yansã, cadê Ogum? Foi pro mar
 mas Yansã, cadê Ogum? Foi pro mar...

Em *Segredos guardados, orixás na alma brasileira*, Reginaldo Prandi (2005) afirma que

a presença dos orixás e de muitos elementos do Candomblé e da Umbanda em letras de músicas, divulgadas no rádio, desde seu surgimento, tem servido ao lado de outros meios culturais, para divulgar as religiões afro-brasileiras, tornar conhecidos seus deuses, espíritos e personagens, divulgar mitos e valores, popularizar suas práticas e mistérios. As letras das músicas, em sua maioria, fazem referências positiva às religiões afro-brasileiras, enquanto outras como é de se esperar, reforçam preconceitos e reafirmam idéias desfavoráveis (PRANDI, 2005, p. 187)

Essas músicas, cantadas espontaneamente no depoimento de Romildo¹¹⁹, exemplificam a dimensão religiosa da obra com que ele se identifica. Tais letras nos apresentam o universo do candomblé, com seus símbolos, seus rituais, seus deuses; levam tal cultura religiosa para além dos terreiros, como sinalizou Prandi (2005) e revelam o quanto o samba está ligado a esse universo e como esse gênero pode ser um importante porta-voz da cultura religiosa de origem africana. Por outro lado, a temática relacionada à religião tem também um aspecto comercial: produzem para um determinado público consumidor.

A contribuição dada pela vida religiosa na formação de instrumentistas – alabês – e intérpretes, contribuiu para o desenvolvimento de inúmeras formas musicais, [...] da mesma maneira que interferiu no desenvolvimento do samba. A vida na comunidade de terreiro também proporciona reuniões

¹¹⁹ “A letra citada acima [A deusa dos orixás], de autoria de Romildo Bastos e Toninho Nascimento é uma entre tantas composições com a temática afrorreligiosa presente no trabalho de ambos compositores que por muito tempo se dedicaram em letras que alcançaram amplo sucesso na voz de Clara Nunes. Neste caso, ‘A Deusa dos Orixás’ é uma canção que revive um mito iorubá, onde reinam os conflitos que envolvem amor e tristeza. Na lista de sucessos da dupla de sambistas encontram-se ainda ‘Conto de Areia’, ‘Menino Velho’, ‘Fuzuê’, ‘Senhora das Candeias’, ‘Congada’, todas interpretadas por Clara Nunes; ‘Aroeira’ gravada na voz de Elizete Cardoso; e com outros parceiros, Romildo gravou ‘São Jorge da Costa da Mina’, canção já citada no início deste texto, composta em dupla com Sérgio Fonseca, e ‘Batuque de Semba’ com Alex e Paulinho Rezende, estas duas últimas gravadas por Agepê”. (ARAÚJO & DUPRET, 2012, p.6)

festivas, espaços de lazer, momentos de certo desenvolvimento musical. Em última instância os membros da comunidade do terreiro se identificam com as canções de samba, e consomem seus produtos, deste modo, a existência de temáticas afroreligiosas em muitas letras não é apenas uma questão de identidade do artista, mas também, um assunto que envolve o mercado. (ARAÚJO & DUPRET, 2012, p.6)

Por meio desse exemplo, é possível compreender a dimensão do diálogo entre a tradição e a indústria cultural no samba e que tal diálogo serve para mostrar que a indústria cultural pode ser benéfica à cultura. Há, por um lado, um público que se identifica com a religião de matriz africana e, ao mesmo tempo, carece de produtos culturais que se relacionem a essa religião; por outro lado, há artistas, como Clara Nunes, que querem difundir a sua crença através da música. Cria-se uma relação que une a difusão e o empoderamento de uma religião com a necessidade de consumo de tal produto. Assim, o fato de ser cantada, e, com isso, ser difundida a um público maior, cria um certo orgulho entre os seus praticantes, orgulho que desvincula tal religião de uma marginalização histórica. É uma questão de representatividade.

Há quem afirme que, ao atingir, conseqüentemente, outros grupos sociais, tal cultura (a religião) perde a sua originalidade (o mesmo sempre se disse do samba), mas, a meu ver, o desconhecimento é muito pior, visto que reforça o preconceito. Donga, quando se propôs a gravar um samba, e assim levá-lo a outros grupos sociais, afirmou que sua intenção era mostrar que o samba não era o que andavam dizendo que era. Da mesma forma, vejo que a popularização dos termos ligados ao candomblé, por meio desses sambas, veio, se não esclarecer, mas “desdemonizar” uma religião tão marginalizada na nossa história. A beleza das letras, da melodia e das palavras africanas, assim como a da imagem de Clara Nunes cantando, certamente trouxeram uma outra visão da religião, até mesmo para os seus adeptos, e este é o empoderamento do qual falei, e que foi proporcionado por esse diálogo entre a tradição e a difusão do samba.

Obviamente, que esse diálogo, quando envolve as questões das religiões de matrizes africanas, bem como a da cultura negra, passa por outros caminhos que não são exatamente tão positivos. Há muita desinformação e, conseqüentemente, muito preconceito em relação a esses temas. Mesmo quando incluídos no mercado, às vezes, são-lhes atribuídos um caráter de depreciação, quando não de exotismo, desrespeitando tais crenças. Essas características, historicamente, marcam as tensões da relação do

negro com uma sociedade que lhe imputava, bem como a sua cultura, tais aspectos, como nos mostrou Velloso (2000), ao retratar a forma como a sociedade da época tratava o negro e tudo o que lhe constituía culturalmente. Mesmo quando a indústria fonográfica acolheu a sua música, tolheu o seu carácter de coletividade, atribuindo-lhe a referência da sociedade elitista.

O depoimento de Serginho Meriti¹²⁰, concedido em agosto de 2004, inicia com o samba *Lá vai Marola* (composição de Serginho Meriti e Claudinho Guimarães), cuja letra mostra um pouco dessa mistura de batuques que compõem o samba como um gênero nascido da convivência das diferenças e que está ligado às crenças de um povo, aos seus ancestrais.

Pedro Batuque não é de dar mole à tristeza
 Ele firma no coro, na casca na mesa.
 A sua defesa é seu batucar
 Seja em cima do palco ou no meio da praça
 Em qualquer lugar onde aglomere a massa
 Ele bota na raça o povo pra sambar

*Seu batuque vem de Angola
 Vem da Guiné
 Tem um quê de quilombola de candomblé
 Quem escuta deita e rola
 Homem ou mulher
 Sendo assim lá vai marola
 Pois Pedro é*

O mestre a nos ensinar
 Que a gente tem que respeitar
 Fazer por onde merecer axé
 E só mestre Pedro nos dá
 Quando ele começa a tocar
 Parece que estamos em Daomé

Produto do nosso quintal
 O representante ideal
 Da nossa Cultura e da nossa fé
 Retrato da nossa nação
 Que faz com sua percussão
 O país inteiro dizer no pé

A construção dessa letra demonstra, por parte dos compositores, a consciência da mistura própria da cultura popular brasileira, suas origens africanas e sua síntese e acabamento que os usos no Brasil lhe garantiram, fazendo do samba, aqui representado

¹²⁰ Cantor e compositor nascido em 1959, em Madureira, mas criado em São João de Meriti, onde foi batizado com o apelido que o consagrou. É autor de sambas como *Deixa a vida me levar*, gravado por Zeca Pagodinho e ganhador do Grammy latino em 2003.

na figura de Pedro, um “Produto do nosso quintal/ O representante ideal/ Da nossa Cultura e da nossa fé”. Ilustra, ainda, a influência da religião e apresenta o samba como símbolo de *cultura* e *fé*, o que está expresso não apenas pela temática da canção, mas pela escolhas dos termos.

O nascimento do samba, como gênero musical, está ligado ao Candomblé, como já mostrado aqui, pois encontramos suas raízes nos batuques, nos ritmos africanos, oriundos de diferentes regiões da África. A origem do samba no Rio de Janeiro é ligada especialmente às conhecidas casas das ‘tias baianas’, local de moradia, de culto e de lazer, como verificamos no percurso histórico do samba. Este laço entre o samba e as religiões de matrizes africanas, portanto, se dá tanto pela origem musical quanto pelo espaço de socialização. Espaço este que possibilitou ao samba um encontro com diferentes ritmos trazidos das diversas regiões que o Rio de Janeiro acolheu àquela época. Além disso, tanto o samba quanto o candomblé foram instrumentos essenciais na luta pelo espaço e pela identidade que os negros empreenderam no Brasil pós-república, diante do processo de higienização e exclusão social que o governo impôs à sociedade.

Serginho Meriti é um compositor profissional, como ele mesmo afirma em seu depoimento, ou seja, vive do samba, ou melhor, “sobrevive do samba”. O que percebemos, em suas músicas, é que a sua profissionalização não está ligada a uma mediotização, uma massificação do seu trabalho para obedecer à demanda da indústria de massa. É um cultor do samba, desses que “lapidam o dom”. Dessa forma, está ligado não apenas ao mercado da música, mas também ao samba como o lugar da interação e da carnavalização. É o que vemos em *Lá vai Marola*: um samba de sucesso na voz de Zeca Pagodinho e que nos revela raízes desse gênero. E isso demonstra que ser sucesso, tocar nas rádios e nas rodas, não faz de um produto algo descartável, mas integra o recurso próprio dos meios de circulação da música. Obviamente que ao me remeter ao sucesso de uma música, devo considerar todas as discussões que empreendi até aqui, visto que tal sucesso, assim como muitos afirmaram, é elitista e não representativo do reconhecimento que o compositor tem em seu lugar social.

Em um dos trechos de seu depoimento, Serginho Meriti expressa a sua homenagem a Beto Sem Braço¹²¹, referindo-se ao mesmo como uma pessoa que o

¹²¹ Compositor. Trabalhou como feirante. Seu pseudônimo lhe foi dado na infância, em consequência de uma queda de cavalo, na qual perdeu o braço direito. Pertenceu à Ala de Compositores da Vila Isabel e mais tarde, transferiu-se para a Escola de Samba Império Serrano. [...] Para o Império Serrano compôs o

acolheu (assim como a muitos outros sambistas) na comunidade do samba, enfatizando a dimensão dessa atitude que revela um sentimento de *coletividade* presente nos “morros” e nas periferias dos grandes centros. Essa hoje chamada “coletividade na quebrada”, promovida por artistas individualmente ou por movimentos sociais, permite dar visibilidade a novos artistas que não têm acesso à grande mídia. Tal movimento é muito frequente tanto no samba quanto no *hip hop*, especialmente por serem considerados oriundos desses lugares sociais.

A acolhida de Beto Sem Braço a Meriti é marcada por um ato religioso, como este nos conta:

Não tem como não falar dessa coisa enraizada e não falar de Laudemir Casimiro, que era o nome de Beto Sem Braço, meu amigo, meu parceiro e meu padrinho de batismo. Eu fui batizado aos vinte e oito anos, lá na igreja do morro, na Penha, por Beto Sem Braço. Beto Sem Braço chegou pra mim um dia e falou (imitando voz e gestos): “você não é batizado? Não acredito que você não é batizado! Vou te batizar amanhã, porra”. Aí ele me batizou e batizou o Serafim, que era um (faz gesto de pequeno)... do pessoal que andava com a gente... do bonde do movimento do Fundo de Quintal. Era um anão, né? Pequeninho... o Serafim é uma pessoa muito engraçada. Fomos batizados juntos lá, né? Foi uma festa muito bonita. Passamos o dia todo cantando, né? (MERITI, 2004)

O trecho acima destaca um símbolo religioso, um sacramento cristão, como forma de inserção do indivíduo na comunidade. Isso nos recorda o significado de *batismo*: “2. rito de iniciação ou purificação 3. ato de dar um nome” (HOUAISS, 2011, p.116). O próprio termo “batismo” é uma adaptação do grego *baptismós*, que significa “imersão”¹²². Assim, ser batizado, no início do seu contato com aquele grupo, significou analogicamente a “imersão” de Serginho Meriti na comunidade do morro e do samba; deu-lhe um novo nome – como um ritual de passagem para uma nova etapa na sua vida. Aliás, os nomes, os apelidos, as designações dos sambistas trazem um traço da informalidade, da intimidade, do improvisado, da percepção fina, dos traços do cotidiano, da ironia ou do *riso*. É o ritual do *batizado no samba*. E o nome novo, de trabalho, está ligado a esse novo nascimento, quando se faz parte de uma instituição como o samba. Os ritos de passagem são sempre marcados por renovação dos nomes. É esse um

seu maior sucesso carnavalesco, "Bum, bum baticumbum, prugurundum", em parceria com Aluizio Machado. Nesta escola foi diretor de bateria por vários anos. Faleceu aos 53 anos, vitimado por tuberculose. (Texto disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/beto-sem-braco/biografia> e pesquisado em 30/06/2014)

¹²² Trata-se, aqui, da escolha de uma conotação mais sociológica que religiosa do termo *batismo*.

aspecto fundamental da cultura popular. O batismo, o apelido, isso configura o carnavalizar.

Diante do contexto do qual emerge o samba, vimos que tal gênero não pode ser estudado sem considerar a atuação do meio no seu desenvolvimento. E esse meio (social, histórico, cultural e racial) é fortemente marcado pela religiosidade. Essa mesma religiosidade que marca a *consciência popular* da qual nos fala Azevedo (2004). Como podemos observar, a “Casa da tia Ciata” (bem como outras “casas das tias baianas”), como centro de religião e entretenimento, tinham, ainda, um caráter *social*, por ser um espaço de interações de classes sociais diferentes; *histórico*, por simbolizar o enfrentamento de uma classe excluída – “a pequena África” em meio a uma política de homogeneização da sociedade carioca (basta recordarmos a importância da música Yaô como símbolo de resistência e do fato de Pixinguinha ser um assíduo frequentador da casa da tia Ciata); e *cultural*, por ter contribuído, com a abertura dada aos artistas, para o nascimento do samba urbano. Essa origem ligada a um espaço religioso e à temática de reafirmação da identidade de um povo marca a origem e a história do samba até os dias atuais. O samba é “o representante ideal/ da nossa cultura e da nossa fé”, como afirma a música de Serginho Meriti.

Mesmo considerando as diferenças ideológicas do que observamos como duas sociedades cariocas, a do “morro” e a da “cidade”, ou mais especificamente, sem interdições, a dos negros e a dos brancos, entendo que tais diferenças não impediram a convivência e o desenvolvimento de um panorama cultural sincrético e peculiar no Rio de Janeiro. Essa interação foi propiciada, na origem, pelas casas das tias baianas, como centro de convivência religiosa e artística e se manteve nesses compartilhamentos de que nos fala Serginho Meriti. Assim, tal contexto nos aponta o caminho para as relações dialógicas, nas quais os sentidos são gerados na convivência com o diferente; o discurso é constituído na relação com os discursos alheios, como nos aponta os estudos de Bakhtin e de seu Círculo (2006b). Foi nessa relação entre diferentes classes sociais e raciais que o samba se tornou um ícone da cultura popular brasileira, ou seja, constituem-no como cultura popular, pois é onde se encontra “o palácio e a praça” em interação.

Um pouco mais de conversa

Há muitas surpresas, muitas descobertas que aconteceram ao longo do percurso desta pesquisa. Ao iniciar o meu trabalho, imaginava que o grande embate que permeava o samba era o da tradição vs indústria cultural. Os depoimentos me mostraram que há outras curvas nesse caminho. Esse embate é intenso e percorre toda a história do samba, mas não é ele unicamente que constitui o samba como cultura popular. Há muitas outras vozes nessa arena.

Relatos como esses apresentados pelo *Puxando Conversa* trazem a memória do samba em suas dimensões de cultura e de vida. Temos, assim, um ponto de tensão entre o “mundo da cultura” (onde os sentidos circulam) e o “mundo da vida” (onde os atos são executados, inclusive os discursivos) e esses mundos têm uma relação constitutiva: “um mundo somente existe porque constituído pelo outro. Um muda o outro permanentemente” (GERALDI, 2007, p.4-5).

Tais enunciados revelam alguns diálogos, alguns pontos de tensão. São esses embates, essas tensões, que mexem com a cultura popular e permitem que ela se reinvente a cada novo contexto. Nas palavras de Xangô, de Catoni, de Serginho Meriti, de Monarco, de Tatinho e de Teresa Cristina, vemos algumas situações que permitiram ao samba os encontros e a interação: são os lugares cantados no “trem dos sambistas”, o desafio pra entrar numa escola de samba; o encontro truncado entre o samba e o calango mineiro, o tamborim e a sanfona; o desafio de ser reconhecido no meio, de ser acolhido como sambista. Esses diálogos e rituais se fazem presentes na história e, assim, permitem ao samba continuar sua trajetória entre tais desafios que o revigoram mais do que o descaracterizam.

Essas declarações desvelam, assim, um espaço de conflito entre vozes sociais. É este um fator constitutivo das diferentes posições sociais que circulam numa determinada formação social, pois a escolha do objeto de reflexão já prevê uma aproximação com o que está repleto de ressonância da voz de outro; cercado, envolto em outros discursos. Do outro de onde o discurso procede e, especialmente, do outro a quem ele se dirige. Segundo Bakhtin (1988):

entre o discurso e o objeto, entre ele e a personalidade do falante interpõe-se um meio flexível, frequentemente difícil de ser penetrado, de discurso de

outrem, de discursos “alheios”, sobre o mesmo objeto, sobre o mesmo tema. [...] Pois todo discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto para o qual está voltado sempre, por assim dizer, já desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por sua névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele. O objeto está amarrado e penetrado por idéias gerais, por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações. Orientado para o seu objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e de entonações. Ele se entrelaça com eles em interações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando com terceiros (p.86).

Nessas declarações, e no olhar o contexto do qual elas emergem e ao qual elas se referem, encontra-se a ressonância da voz de outro. Assim, falar sobre o samba e a sua relação com a sociedade e com outras culturas é entender que nos deparamos com um objeto já marcado, já repleto, constituído por discursos de outrem, tanto de discursos que o enaltecem quanto o denigrem, desde a sua imersão na sociedade em geral, e até no meio que lhe é de origem.

Essas memórias nos remetem, ainda, ao entendimento de que nada do que é falado sobre o samba pode ser representado por uma concepção individualista. O samba constitui-se e ressignifica-se nesses encontros e desencontros de pessoas, de culturas, de batuques, e mais, nessas diferenças que encontram nele o seu espaço de convivência e não de anulação. É o samba que possibilitou (e possibilita), ainda, esse diálogo entre diferentes classes sociais; é, portanto, um *agente socializador*. E, desde a sua formação, o samba sempre esteve ligado a uma ideia de comunidade, de um espaço-tempo de socialização. O *samba*, como produção cultural, e o que se diz sobre ele, são oriundos, portanto, dessa interação social.

Em relação a esse ponto, não posso deixar de falar das parcerias. Para os sambistas, as parcerias vão muito além da composição formal de um samba. Elas ultrapassam esses limites e constituem o sujeito sambista na sua relação de alteridade. Recorrer a um parceiro para fazer uma *segunda* é o abrir-se do sambista ao outro. Muitas vezes, ele pode terminar o samba sozinho, mas quer outra palavra e a busca nos seus parceiros. Os depoimentos mostram parcerias memoráveis, que se transformaram em laços de amizade, como de Romildo e Toninho Nascimento, dos integrantes do Trio Calafrio, Barbeirinho, Marcos Diniz e Luiz Grande, de Wilson Moreira e Nei Lopes, de Monarco e Alcides Malandro Histórico e de tantos outros. Dessas parcerias nasceram sambas memoráveis

A partir de “uma cabeça”, de “uma primeira”, criam-se mundos, diluem-se os tempos e os contratempos. Muitas histórias dão conta das cumplicidades

vividas em torno da invenção de um samba que é o nó da própria invenção dos cotidianos dos parceiros, sambistas, criado em redes de conhecimentos, crenças, valores e significados. (FILÉ, 2006, p.17)

Importante, ainda, lembrar que essas parcerias eram o encontro das diferenças, muitas vezes gritantes, entre classes sociais distintas, entre negros e brancos. Basta recordarmos uma das parcerias mais duradouras do samba carioca: Ary do Cavaco e Otacílio da Mangueira. Opostos que se encontram e se traduzem nessa parceria que rendeu muitos sambas: Ary, um sujeito branco, franzino e comedido e Otacílio, um negro forte, “arengueiro”, cheio de valentia. São as artimanhas do samba.

Da mesma forma que as parcerias, os embates que constituem o samba não podem ser vistos como pares de elementos incompatíveis e em contradição, ou numa relação de positivo e negativo para a cultura popular. Bakhtin (2010a), em seu estudo sobre a cultura popular, nos mostra que o diálogo entre a cultura ‘oficial’ e a ‘não-oficial’ não é delineado pela incompatibilidade entre classes ou grupos, mas pelo caráter da permeabilidade discursiva e pela sempre presente possibilidade de transgressão, infiltração e comutação de práticas e representações entre esses grupos, como já mostrei anteriormente. E é exatamente esse caráter de permeabilidade que os depoimentos revelam, de pessoas que construíram e constroem o samba como cultura popular e que reafirmam a sua identidade, considerando, assim, que a cultura popular emerge das suas fontes e se ressignifica nas suas relações dialógicas com outras culturas.

Não posso deixar de mencionar, ainda, o papel da mulher em todo esse processo. Talvez nem precisasse, já que a história do samba já se encarrega disso. Foi na casa de mulheres baianas que o samba se fez samba. Eram essas mães-de-santo, quituteiras, o esteio da família, o apoio espiritual que acolhia os marginalizados, naqueles espaços de culto e de festa. As pastoras das escolas de samba eram as responsáveis por difundir os sambas de terreiro produzidos na comunidade. Numa entrevista¹²³, a sambista Leci Brandão, fala da importância das pastoras.

Minha avó, minha mãe e minha madrinha foram pastoras da Mangueira e eu, assim que comecei a frequentar os ensaios da escola, quando ainda aconteciam na fábrica de cerâmica, eu via Dona Neuma e Dona Zica à frente das pastoras adentrando o salão para que depois os demais pudessem entrar.

¹²³ Artigo *As negras mulheres do samba*, por Raika Julie Moisés e Taís de Amorim, disponível em: <http://of.org.br/noticias-analises/as-negras-mulheres-do-samba/>

Era um momento de extremo respeito a história e a imagem destas mulheres. Essas mulheres tinham uma autoridade fundamental para a identidade da escola, pois conheciam profundamente a comunidade em que estavam e traziam a realidade do povo para as rodas. Cantavam um cotidiano onde homens e mulheres eram representados e as mulheres eram reconhecidas pela sua sensibilidade e essência e não pela expressão física de seus corpos.

Essas mulheres eram, e ainda o são, símbolos de resistência, tanto na “Pequena África” como na sociedade excludente em que ainda vivemos. As palavras de Leci nos mostram muito de uma identidade, especialmente, da mulher negra, em resposta a um olhar racista/machista que restringe a mulher do samba aos seus atributos físicos. Como afirma Muniz Sodré, 2015: “Constrói-se, assim, por identificação pejorativa, uma identidade negra com os materiais fantasísticos (trazido do culto individualista das aparências) do homem branco” (p.291).

As mulheres sambistas estiveram presente em número bem menor entre os participantes do *Puxado Conversa*. Tia Surica e Teresa Cristina foram destaque e o programa, ainda, contou com a presença de Dorina, numa festa de lançamento. Mas a alusão à presença das mulheres no samba esteve em praticamente todos os depoimentos. Mesmo com esse reconhecimento, sabemos que esse espaço conquistado pelas mulheres é resultado de muita luta. Se houve reconhecimento foi graças a grandes intérpretes que foram mencionadas nos depoimentos: Elizeth Cardoso, Clara Nunes, Dona Ivone Lara (esta considerada “a rainha do samba. É a primeira compositora a fazer samba-enredo, é a primeira mulher a ser admitida numa ala de compositores de escola de samba que não podia sair o nome. Ela fazia as músicas, mas não saía o nome, né?”)¹²⁴, Jovelina Pérola Negra, Beth Carvalho e, mais recentemente, a própria Teresa Cristina. Desta intérprete quero destacar alguns pontos: a preocupação com a presença da voz feminina no samba e a socialização do samba entre os mais jovens. Esses dois aspectos são abordados numa entrevista concedida por ocasião do lançamento o *Sambabook* (Musickeria) de Dona Ivone Lara. Para Teresa, imortalizar a importância dessa grande sambista tem um viés feminista.

Pode contribuir com isso com o aumento de compositoras mulheres no samba. Isso, a gente tem esse exemplo de uma vida que é Dona Ivone Lara. Eu, como compositora, eu me encorajo muito olhando pra obra de Dona

¹²⁴ Entrevista de Wilson das Neves a Fabiano Alcântara disponível em <http://virgula.uol.com.br/musica/no-dia-do-samba-wilson-das-neves-falam-que-interesse-dos-jovens-renova-genero/>

Ivone porque é uma compositora que não deve nada a ninguém. As músicas dela são incríveis, você pega um grande clássico da Dona Ivone, você pode equiparar a um grande clássico do Cartola ou do Nelson Cavaquinho, tá tudo ali no mesmo patamar. Eu acho que a gente falar dela, lançar luz sobre ela é importante para lembrar que a mulher também tem espaço no samba. Existe espaço para mulher no samba, compondo, cantando.¹²⁵

Além disso, Teresa exalta a importância do interesse dos jovens.

Pelo menos, eu posso falar de mim, desde que eu comecei a cantar samba, no final dos anos 90, o maior acerto que a minha geração teve foi levar o samba pra galera mais nova, os jovens, que são quem vai continuar essa cultura. As pessoas de mais idade já gostavam do samba, da minha idade, agora o garoto de 13, 14 anos, que antes de aprender a tocar guitarra, que ele sabe até tocar, ele também quer tocar cavaquinho, um bandolim, um sete cordas, um instrumento de percussão, quer saber quem foi Pixinguinha, João da Baiana, Dona Ivone Lara. Esse garoto pré-adolescente que começou a estudar música, isso é ganho, é exercício do bem que a gente tá formando pro futuro. Isso é muito importante.¹²⁶

Para a cultura popular, é de suma importância a abertura do espaço tanto para as mulheres quanto para um público mais jovem. As mulheres têm um papel fundamental na construção da história do samba, mas o protagonismo e o reconhecimento das compositoras, especialmente, representam uma luta constante. Por outro lado, o interesse dos jovens pelo samba movimenta a cultura, permite a sua renovação. A própria Teresa Cristina representa esses dois aspectos: a presença da mulher compositora/intérprete e a convivência entre a “velha guarda” do samba e a juventude, visto que foi esse o caminho que ela escolheu para se inserir no samba e é a bandeira que ela defende.

Ampliando essa discussão, voltamos ao plano da alteridade e do quão cara é para o contexto do samba a sua rejeição. Ainda nos deparamos com uma sociedade de pensamento excludente, que rejeita as diferenças ou mesmo que as submete a uma lente que reduz as questões raciais a problemas de classes. A questão racial se faz presente no universo do samba.

Todo esse processo sempre gerou contrapalavras, como mostram alguns depoimentos:

A Portela, de um tempo pra cá, descaracterizou muito. Muito branco. Vocês me desculpem, vocês brancos puros, me desculpem, mas branco puro, no Brasil, é meio difícil, né? Uma vez nós ficamos, na Portela, no palanque de compositores, procurando negros. Acharmos um negro numa ala. E isso

¹²⁵ Entrevista de Teresa Cristina a Fabiano Alcântara disponível em <http://virgula.uol.com.br/musica/no-dia-do-samba-wilson-das-neves-falam-que-interesse-dos-jovens-renova-genero/>

¹²⁶ Idem

descharacteriza a escola, meu filho, porque, não adianta, que sambar, gostar de samba, é negro. O branco gosta muito, mas o negro... (NORIVAL REIS, 1998)

– O que você achou quando o Casquinha fundou o Quilombo?

Eu achei legal, mas depois...Ele fundou o Quilombo porque era um clube de crioulo, entende? Então, eu achei aquilo esquisito, né? Tava lutando contra o preconceito, como ele funda um clube só pra crioulo? Já começou o preconceito ali, né não? Por quê? Tem tanto branco bom de samba aí. [...] Eu gosto de tudo quanto é raça. Não tem negócio de preto, se tiver branco, eu também vou, se tiver que namorar branca, eu namoro, né?

– O negócio é misturar.

É misturar, miscigenação, não é isso? Não tá tão bonito isso? [...] (ARGEMIRO, 1999, 38'15)

A partir desses enunciados e de tantos outros que, indiretamente, abordam a questão, podemos compreender a tensão desse embate. Não é função aqui julgar, mas expor esses enunciados que, de alguma, forma, respondem a outros veiculados historicamente. Sobre essa rejeição às diferenças, Muniz Sodré (2015), ainda, explica que essa rejeição abarca uma ideia de espaço: o negro, o migrante, o índio, é visto como intruso, ao ocupar um lugar que não lhe é pré-determinado. Esse é o embate que marcou a história do samba e da relação dos compositores com a indústria fonográfica, mecanismo que cerceou a cultura negra impondo-lhe, à época, os paradigmas individualistas das elites.

Por esses enfrentamentos todos, é que podemos atribuir ao samba, não apenas a ele, obviamente, um traço de resistência. Resistência esta que se construiu nesses diálogos que os sambistas nos permitiram compreender e que lhe constituem como cultura popular, como o espaço das alteridades.

Quando apresentei esse meu trabalho, falei da importância dessa diversidade de olhares sobre esse objeto e que o que me propunha era complementar esses saberes. Penso que é assim que a pesquisa deve ser conduzida. Não cabe uma hierarquização, mas uma forma diferente de recriar saberes. Isso tudo a gente aprende com o samba: ser o lugar da acolhida, da alteração, jamais o da indiferença ou da exclusão.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Henrique L. *Sua Excelência o Samba*. São Paulo: Palma Palermo, 1968.
- AMORIM, Marília. Para uma filosofia do ato: “válido e inserido no contexto”. In. BRAIT, B. (org). *Bakhtin, dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009.
- ANDRADE, Mário de. *As melodias do boi e outras peças*. São Paulo: Martins, 1987.
- ARAÚJO, Anderson Leon Almeida de & DUPRET, Leila. *Memória do samba e negras religiões – musicalidade e identidade*. Texto disponível em <http://www.abhr.org.br/plura/ojs/index.php/anais/article/viewFile/530/369>, 2012.
- AUGRAS, Monique. *O Brasil do samba-enredo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- AZEVEDO, Ricardo. *Abençoado e danado do samba: O discurso da pessoa, das hierarquias, do contexto, da religiosidade, do senso comum, da oralidade e da folia*. São Paulo: EDUSP, mimeo.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. Trad. Aurora Bernardini et al. São Paulo: Unesp, 1988.
- _____. *Estética da Criação Verbal*. 4ª ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.
- _____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 12ª ed. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2006b.
- _____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Francois Rabelais*. 7ª Ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010a.
- _____. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro&João Editores, 2010b.
- _____. *Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação/ A palavra na vida e na poesia – introdução ao problema da poética sociológica*. Trad. Valdemir Miotello et al. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.
- BAKKE, Rachel Rua Baptista. *Tem orixá no samba: Clara Nunes e a presença do candomblé e da umbanda na música popular brasileira*. In. *Relig. soc.* vol.27 no.2. Rio de Janeiro Dec. 2007. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/S0100-85872007000200005>
- BOSCARINO JUNIOR, Alberto. *O apito no samba: os diferentes matizes do samba-enredo na cidade do Rio de Janeiro*. UNIRIO, 2006. Texto disponível em: <http://www.unirio.br/ppgm/arquivos/dissertacoes/alberto-boscarino>
- BURKE, Peter. *Varietades de História Cultural*. Trad. Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- _____. *O que é História Cultural?* Trad. Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BURKE, P. *Cultura Popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

- CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- CALDEIRA, Jorge. *A Construção do Samba*. São Paulo: Mameluco, 2007.
- _____. *Noel Rosa. De costas para o mar*. 3ª edição. SP Brasiliense, 1987.
- CANCLINI, Néstor G. *Culturas híbridas*. São Paulo: EDUSP, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CATENACCI, Vivian. “Cultura popular: entre a tradição e a transformação”. In *Perspectiva*, vol.15 no.2. São Paulo Apr./June, 2001. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/spp/v15n2/8574.pdf>.
- CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.
- _____. “Cultura Popular: Revisitando um Conceito Historiográfico”. *Estudo Históricas*, Rio de Janeiro, vol.8, n.16, 1995, pp. 179-192.
- DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- DA MATTA, Roberto. Prefácio em forma de breque para Roberto M. Moura. In. MOURA, Roberto. *No princípio, era a roda. Um estudo sobre samba, partido alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- DA SILVA, Vagner Gonçalves. *Intolerância religiosa: impactos do neopentecostalismo no campo religioso afro-brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.
- DE CERTEAU, Michel. *A cultura no plural*. São Paulo: Papyrus, 1995.
- DINIZ, André. *Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem e diálogo – as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola, 2009.
- FENERICK, J. A. *Nem no morro, nem na cidade: as transformações do samba e a indústria cultural – 1920-1945*. Tese de doutorado. USP, 2002. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8137/tde-28052003-160547/pt-br.php>
- FILÉ, Valter. *O que espanta miséria é festa! – Puxando conversa: narrativas e memórias nas redes educativas do samba*. Tese de doutorado. UERJ, 2006. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br>.
- FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: editora Ática, 2007.
- FOUCAUL, Michel. *O que é um autor?* 1969. Texto disponível em https://vk.com/topic-73890329_30434439
- GARDINER, M. O carnaval de Bakhtin: a utopia como crítica. p. 211-255. In: RIBEIRO, A.P. G.; SACRAMENTO, I (org). *Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.

GERALDI, João Wanderley. *Ancoragens. Estudos bakhtinianos*. São Carlos: Pedro&João Editores, 2010.

_____. *Problematizar o futuro não é perder a memória do que há de vir*. Revista ECOS, Ano V, n 5, 2007, pp. 67-70.

_____. Heterocientificidade nos estudos linguísticos. In. GEGe (org.) *Palavras e contrapalavras – enfrentando questões da metodologia bakhtiniana*. São Carlos: Pedro&João Editores, 2012.

GOLDWASSER, Maria Júlia. *O palácio do samba – estudos antropológicos da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

GOMES, Núbia P. M. & PEREIRA, Edmilson P. *Mundo encaixado: significação da cultura popular*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1992.

GRUPO DE ESTUDOS DOS GÊNEROS DO DISCURSO - GEGE. *Palavras e contrapalavras: glossariando conceitos, categorias e noções de Bakhtin*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2009.

_____. *Palavras e contrapalavras: conversando sobre os trabalhos de Bakhtin*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.

HALBWACHS, Maurice. *A memória Coletiva*, São Paulo: Ed. Centauro, 2006.

HOBBSAWM, Eric J. *História social do Jazz*. São Paulo: Paz e Terra Ltda, 2011.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Objetiva, 2011.

LOPES, Nei. *Sambeabá, o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/ Folha seca, 2003.

_____. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.

_____. *Partido-alto: samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

MACHADO, Irene. Gêneros discursivos. In *Bakhtin conceitos-chave*. Beth Brait (org.) São Paulo: Editora Contexto, 2008.

MARTINS, Beatriz Cintra. Autoria e propriedade – inflexões e perspectivas de uma relação em crise. In. LOGOS 39 *Ética e Autoria*. Vol.20, Nº 02, 2º semestre 2013.

MATOS, Cláudia Neiva de. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MIGÃO, Pedro. *Histórias Brasileiras – “Samba de Fundamento: as escolas de samba e as casas do candomblé”*. Artigo disponível em <http://www.pedromigao.com.br/ourodetolo/2013/02/historias-brasileiras-samba-de-fundamento-as-escolas-de-samba-e-as-casas-do-candomble/> e publicado em 9 de fevereiro de 2013.

MIOTELLO, Valdemir. A memória do passado em jogo com a memória do futuro constitui sentidos agora. Daí que os projetos de dizer dos sujeitos têm importância. *Veredas bakhtinianas – de objetos a sujeitos*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2006.

MOURA, Roberto M. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

_____. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Funarte, 1995.

_____. *No princípio, era a roda. Um estudo sobre samba, partido alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

NOGUEIRA, Nilcemar (coord.). *Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola, 2014.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *A consciência fragmentada: ensaios de cultura popular e religião*. São Paulo: Paz e terra, 1980.

PAJEÚ, Hélio M. *A estética da cultura popular na folia de Momo do Recife - questões de alteridade, corporeidade e transgressão*. Tese de doutorado. UFSCar, 2014.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Reinventando a tradição* (O mundo do samba carioca, o movimento de pagode e o bloco Cacique de Ramos). Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

PIOVEZANI, Carlos. Identidades e metamorfoses na denominação dos jogadores de futebol no Brasil. *Esporte e Sociedade*. Rio de Janeiro, n.19, 2012.

PONZIO, Augusto. A concepção bakhtiniana do ato como dar um passo. In. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro&João Editores, 2010. p.9-38

PONZIO 2008 A revolução bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea. Coordenação de tradução Valdemir Miotello. São Paulo: Contexto, 2008.

PRANDI, J. Reginaldo. *Segredos guardados: orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

RANGEL, Lúcio. *Sambistas e chorões*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1962.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: UFRJ, 2001.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

_____. *O terreiro e a cidade – a forma social negro-brasileira*. Rio de Janeiro: Imago. Salvador, BA: Secretaria da Cultura e Turismo, 2002.

_____. *Claros e escuros*. Identidade, povo, mídia e cotas no Brasil. Petrópolis: Vozes, 2015.

SOUZA, Geraldo Tadeu. *Introdução à Teoria do Enunciado Concreto: do círculo Bakhtin/Volochinov Medvedev* (2ª. Edição). São Paulo: EDUSP, 2002.

STAM, Robert. Bakhtin e a crítica midiática. In: RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, I (org). *Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010. p.331-357.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *As Tias Baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro*; Estudos Históricos, n.6, 1990.

_____. *Que cara tem o Brasil? As maneiras de pensar e sentir o nosso país*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular, da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Art, 1991.

_____. *História social da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.

VAUTHIER, B. Mijail Bajtin, ¿historiador de lo popular? In: García, P. M. C. et al. *La literatura popular impresa en España y en la América colonial: formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*. Salamanca: SEMYR, 2006, p. 655-67.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 1995.

VIEIRA, Luís Fernando. *Sambas da Mangueira*. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

VIDEOGRAFIA¹²⁷

ADELSONILTON, CLAUDINHO INSPIRAÇÃO E EDSON SHOW - *Crônicas Cotidianas*, 1998. Disponível em <http://vimeo.com/album/1587771/video/39868487>

ARGEMIRO E TERESA CRISTINA - *Gerações do samba*, 1998. Disponível em <https://vimeo.com/24109955>

ARY DO CAVACO E OTACILIO DA MANGUEIRA - *Trinta anos de parceria*, 1999. Disponível em <http://vimeo.com/album/1587771/video/24147803>

BANDEIRA BRASIL E ZÉ LUIZ DO IMPÉRIO - *Traços de amizade*, 2004. Disponível em <http://vimeo.com/album/1587771/video/24127736>

BEBETO DE SÃO JOÃO E WILSINHO SARAVÁ - *Crônicas da Baixada*, 2004. Disponível em <http://vimeo.com/album/1587771/video/24079639>

CATONI - *Um preto velho chamado Catoni*, 1998. Disponível em <https://vimeo.com/39939760>

DÉLCIO CARVALHO - *Escravo do bom samba*, 1999. Disponível em <http://vimeo.com/album/1587771/video/24100121>

¹²⁷ Todos os vídeos selecionados estão disponíveis em: <https://vimeo.com/search/page:1?q=Puxando+Conversa> e também em <http://www.museuafrorio.uerj.br/?work=puxando-conversa>, com exceção do vídeo em homenagem ao *Trio Calafrio*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-2R3I8hWgwA> (Parte 1) e em <https://www.youtube.com/watch?v=TwN4Sk2kobM> (Parte 2).

- MONARCO – *Um senhor de respeito*, 2004. Disponível em <https://vimeo.com/25005180>
- NORIVAL REIS E DEDÉ DA PORTELA - *Dois enredos, muitas alegorias*, 1998. Disponível em <http://vimeo.com/album/1587771/video/42034559>
- ROMILDO BASTOS – *Cheio de cantigas*. TV Maxambomba. Cecip, 1990. Disponível em <https://vimeo.com/23458416>
- SARABANDA E NEGO FUGÃO – *Alicerce do samba*, 1999. Disponível em <https://vimeo.com/40103445>
- SERGINHO MERITI – *Mapa da mina*, 2004. Disponível em <https://vimeo.com/25081679>
- TANTINHO DA MANGUEIRA – *Talento mangueirense*, 2004. Disponível em <https://vimeo.com/24117982>
- TONINHO GERAES E PAULINHO REZENDE - *Tempero*, 1999. Disponível em <http://vimeo.com/album/1587771/video/39890354>
- XANGÔ DA MANGUEIRA – *Harmonia do samba*, 1999. Disponível em <https://vimeo.com/24414081>
- WALDIR 59 E MARQUINHOS DE OSWALDO CRUZ - *Histórias que se cruzam*, 1999. Disponível em <http://vimeo.com/album/1587771/video/24378177>
- WILSON DAS NEVES - *Wilson das Neves*, 2004. Disponível em <http://vimeo.com/album/1587771/video/23384491>
- WILSON MOREIRA *Coisa da antiga*, 1998. Disponível em <http://vimeo.com/album/1587771/video/24088103>