

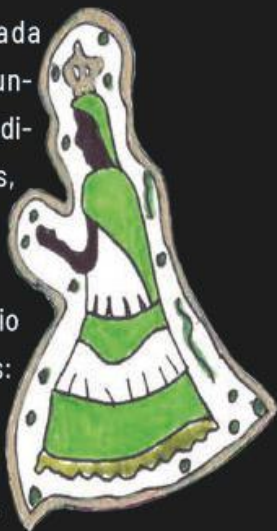
samba, sambistas e sociedade

um ensaio etnomusicológico

Samuel Araújo



Minha mãe, amparada na experiência profunda da cultura e das tradições afro-brasileiras, recomendava reiteradamente a abertura do olhar para o mistério revelado diante de nós: “É preciso ter olhos de ver”, dizia ela. O olhar e, para além dele, a vivência da tradição negra



a duras penas preservada e adaptada ao longo dos séculos estavam sendo entregues a uma sociedade cujas forças hegemônicas buscavam – e ainda buscam – o seu aniquilamento. É racismo o principal vetor dos processos de desqualificação e inferiorização que terminam por nublar a capacidade analítica de muita gente.

Qualificando o olhar acadêmico com ferramentas de ruptura com tais processos, Samuel Araújo foi pioneiro ao abordar, em sua tese de doutoramento (1992), os diferentes pressupostos envolvidos na formulação do conceito de música e, nele, de samba. É incisivo ao assinalar a conexão entre a produção conceitual da área e os mecanismos de afirmação ideológica de um grupo específico que, no caso dos estudos do samba e do Carnaval, têm visível conexão com estratégias de inferiorização de negras e negros brasileiros.

Apoiando-se no pensamento de Henri Bergson, o autor destaca o impacto da generalização da ideia de tempo homogêneo como ferramenta que privilegia e homenageia o conceito e a prática de música ocidental, europeia, branca. Suas consequências de fortalecimento do *status quo* eurocêntrico, de inferiorização da produção de não ocidentais, não europeus, não brancos, são recusadas. E mais, ao introduzir o conceito de trabalho acústico, Araújo estabelece condições para que a produção de afrodescendentes e a porção de humanidade que estes representam se mostrem em toda plenitude produtiva e comunicacional.

A publicação de sua pesquisa em forma de livro nos dá a chance de ultrapassar lugares-comuns, de nos associarmos a leituras e ações transformadoras do pensamento, do fazer acadêmico e, no limite, das sociedades atuais. É um trabalho que convoca quem quer estudar e aprender a, com essas lentes bem postas, olhar, ver e entender. E a dar os passos necessários para seguirmos adiante.



Jurema Werneck

Médica, doutora em Comunicação e Cultura (ECO/UFRJ) e diretora-executiva da Anistia Internacional Brasil





Universidade Federal do Rio de Janeiro

Reitora

Denise Pires de Carvalho

Vice-reitor

Carlos Frederico Leão Rocha

*Coordenadora do
Fórum de Ciência
e Cultura*

Tatiana Roque



Editora Universidade Federal do Rio de Janeiro

Diretor

Marcelo Jacques de Moraes

Diretora adjunta

Fernanda Ribeiro

Conselho editorial

Marcelo Jacques de Moraes (presidente)

Cristiane Henriques Costa

David Man Wai Zee

Flávio dos Santos Gomes

João Camillo Barros de Oliveira Penna

Tania Cristina Rivera

Samuel Araújo

samba, sambistas e sociedade

um ensaio etnomusicológico

Samuel Araújo



EDITORIA UFRJ



FAPERJ

© 2021 Samuel Araújo

Ficha catalográfica elaborada por Maria Luíza Cavalcanti Jardim (CRB7-1878)

A663s Araújo, Samuel,

Samba, sambistas e sociedade: um ensaio etnomusicológico / Samuel Araújo. – Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2021.

280 p. ; il.; 16 x 23 cm.

Bibliografia: p. 186-199

ISBN: 978-65-88388-35-8

1. Samba – História e crítica. 2. Escolas de samba. 3. Etnomusicologia.

I. Título.

CDD: 780.721

Coordenação editorial

Thiago Lins

Maíra Aves

Preparação de originais

Vânia Garcia

Revisão

Patrícia Vieira

Paula Halfeld

Capa, projeto gráfico e diagramação

Marisa Araujo

Todas as ilustrações presentes neste livro
são de autoria de Guilherme Sá.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FÓRUM DE CIÊNCIA E CULTURA

EDITORA UFRJ
Av. Pasteur, 250, Urca
Rio de Janeiro, RJ – CEP 22290-902
Tel./Fax: (21) 3938-5484 e 3938-5487

www.editora.ufrj.br

LIVRARIA EDITORA UFRJ
Rua Lauro Müller, 1A, Botafogo
Rio de Janeiro, RJ – CEP 22290-160
Tel.: (21) 3938-0624

www.facebook.com/editora.ufrj

Apoio:



Fundação Universitária
José Bonifácio



PREÂMBULO

Este livro¹ apresenta em forma de ensaio ideias contidas originalmente na tese de doutorado do autor, defendida em 1992 na Universidade de Illinois em Urbana-Champaign (Uiuc/EUA), sob a orientação de Bruno Nettl. Suas bases teóricas fundamentam-se em ideias apresentadas de modo sistemático pioneiramente na versão original em inglês e, mais tarde, desenvolvidas em diversos artigos publicados a partir de novos temas e abordagens, os quais serão objeto de outro livro. Esta obra propõe pontos de apoio para uma história crítica do samba, no contexto do Rio de Janeiro, como um universo relacional fortemente referenciado na produção e na interpretação de canções, na execução de instrumentos e na dança. Destacando-se as escolas de samba como uma importante, embora não única, instância mediadora de investimentos coletivos e particulares que definem o “mundo do samba”, o fluxo de convergências e conflitos nessa seara é abordado em diálogo direto ou indireto com seus produtores e com referência a registros variados da elaboração de canções (composição) e a outros aspectos da prática do samba trazidos à tona. Argumenta-se em favor da reconceitualização desse objeto de estudo como trabalho (acústico) humano, salientando-se seus potenciais para a transcendência de importantes dilemas que atravessam o estudo de práticas em geral compreendidas tão somente como “música”.

Nesta oportunidade, reitero meus profundos agradecimentos a vários indivíduos e instituições que contribuíram de alguma maneira para a elaboração e finalização desta obra. Ela resulta de apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), através de Bolsa de Produtividade em Pesquisa para desenvolvimento do projeto “Música, pesquisa-ação participativa e processos político-sociais no mundo lusófono: um estudo comparativo”; de concessão de Bolsa de Doutorado Pleno no Exterior; e de autorização para pesquisa de campo complementar no Rio de Janeiro entre os meses de outubro e novembro de 1989.

Em Champaign-Urbana, a Universidade de Illinois, sua Divisão de Musicologia e seus corpos docente, técnico-administrativo e discente propiciaram-me uma atmosfera de trabalho estimulante e agradável, assim como oportunidades de parti-

¹ Esta publicação recebeu auxílio do Programa de Apoio à Editoração da Faperj (edital nº 02/2020).

cipação em uma série de atividades extracurriculares e sociais. Agradeço a concessão de uma Tinker Summer Scholarship (Bolsa Tinker para Pesquisa no Verão) pelo Centro de Estudos para a América Latina e Caribe da Uic, que me permitiu a realização de pesquisa de campo no Rio de Janeiro entre maio e agosto de 1988.

No Rio de Janeiro, devo agradecimentos especiais a pessoas que me prestaram eficiente e solidário apoio, através de instituições como o Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola de Música da UFRJ, o Instituto Nacional do Folclore – órgão subordinado ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) –, a Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional e o Museu da Imagem e do Som.

Além do apoio institucional aqui registrado, meu trabalho no Rio de Janeiro foi encorajado e decisivamente auxiliado pela *expertise* e paciência do jornalista Sérgio Cabral, do músico Luciano Perrone e dos antropólogos José Sávio Leopoldi e Maria Júlia Goldwasser, todos estudiosos do mundo do samba, embora de diferentes maneiras e enfoques. Não obstante, meus maiores agradecimentos se devem aos (às) sambistas que, em tempos nada fáceis, concordaram em dialogar comigo sobre as “coisas do samba”, seus caminhos, obstáculos e desvios.

Rio de Janeiro, 30 de julho de 2020.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadros

1. Linha temporal implícita em abordagens do samba ¶ 35
2. Trabalho acústico: processo de circulação ¶ 50
3. Diferentes subconjuntos de instrumentos ¶ 112
4. Distribuição de instrumentos em baterias selecionadas (Grupo Especial) ¶ 116
5. Plano de desfile da Portela (anos 1930) ¶ 118

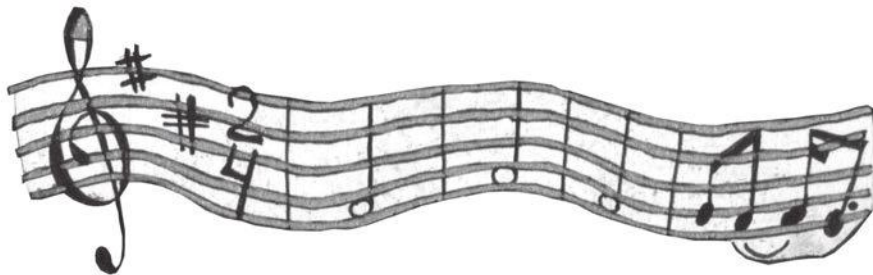
Figuras

1. Tocador de laminofone no Largo da Glória ¶ 61
2. Marimba ¶ 63
3. Ritmos divisivos na bateria ¶ 124
4. Ciclo do tarol/caixa reinterpretado ¶ 124
5. Ritmos aditivos ¶ 125
6. Ciclo do tamborim, perspectiva de um executante ¶ 125
- 7a. Paradas breves ¶ 128
- 7b. Práticas de pergunta e resposta durante paradas ¶ 128
- 7c. Células sinalizadoras de paradas ¶ 128
- 8a. Virada ¶ 129
- 8b. Convenção ¶ 129

Exemplos

1. “Pelo telefone” ¶ 205
2. “Nunca conheci paixão” ¶ 210
3. “Lá no Largo da Sé” ¶ 212

4. “Lamento da lavadeira” ¶ 216
5. “Mangueira” ¶ 218
6. “Coração” ¶ 220
7. “Cadê Viramundo” ¶ 222
8. “Dora” ¶ 224
9. “Vim da Bahia” ¶ 230
10. “Falsa baiana” ¶ 233
11. “Desaforo eu não carrego” ¶ 236
12. “Minha Portela querida” ¶ 238
13. “Festa para um rei negro (Pega no ganzê)” ¶ 240
14. “Nossa madrinha (Tengo, tengo)” ¶ 243
15. “Kizomba, festa da raça” ¶ 245
16. “Recordar é viver” ¶ 249
17. “Bahia de todos os deuses” ¶ 252
18. “Chica da Silva” ¶ 255
19. “Vale do São Francisco” ¶ 259
20. “(Exaltação a) Tiradentes” ¶ 262
21. “Exaltação à Mangueira” ¶ 264
22. “Nem é bom falar” ¶ 266
23. “Encanto da paisagem” ¶ 268
24. “Felicidade” ¶ 271
25. “Brasil, fonte das artes” ¶ 273



SUMÁRIO

Prefácio ¶ 12

Introdução ¶ 16

1. Perspectivas críticas sobre o samba de seus registros iniciais a 1990 ¶ 22

Procedimentos metodológicos ¶ 23

Revisão da literatura ¶ 28

O samba como prática musical, misterioso silêncio ¶ 36

Sobre o poder, o tempo e a noção de música: repensando ¶ 38
a etnomusicologia

Reconsiderando o tempo como categoria constitutiva de poder ¶ 40

Trabalho acústico: música e tempo em perspectiva teórica ¶ 47

2. Samba como formação acústica ¶ 54

Notas preliminares sobre raça e estratificação socioeconômica ¶ 55

Aspectos da música e dança afro-brasileiras no Rio de Janeiro ¶ 59
ao final do século XIX

Samba como prática cotidiana ¶ 65

Samba como representação do afro-brasileiro ¶ 73

Samba e meios de comunicação de massa: o efeito Carmen Miranda ¶ 78

3. Escolas de samba ¶ 86

Denominação e espaço social ¶ 87

Afiliações: fundamento e espetáculo ¶ 88

O formal *versus* o carnavalesco ¶ 89

Competição e controle ¶ 96

4. Bateria: expectativas e questões ¶ 102

Afiliação ¶ 104

Caminhos de aprendizado ¶ 108

Nota preliminar sobre o trabalho acústico nas baterias ¶ 110

Instrumentação e contextos de *performance* ¶ 111

A bateria em ação: mediação aural da multitemporalidade ¶ 119

5. Compositores ¶ 132

Compositores e seus sambas: questões conceituais ¶ 135

Compositores ¶ 135

Samba como gênero ou estilo ¶ 137

Samba de quadra (samba de terreiro) ¶ 139

Sambas-enredo (ou sambas de enredo) ¶ 141

Partido-alto ¶ 145

Subgêneros variados ¶ 146

Caminhando pelo mundo do samba: diálogos com compositores ¶ 147

Reconsiderando a composição no samba como trabalho acústico ¶ 178

Comentários finais ¶ 180

Referências ¶ 186

Apêndices ¶ 202

Apêndice I: Entrevistas com compositores ¶ 203

Apêndice II: Transcrição dos sambas usados como exemplos ¶ 205

Apêndice III: Texto de Sabiá entregue ao júri na inscrição de samba-enredo ¶ 277
para o Salgueiro



Prefácio

Não me recordo em que altura dos anos 1990 tive acesso à tese de Samuel, defendida em 1992 na Universidade de Illinois, sob a orientação de Bruno Nettl. Recordo que a sua leitura me causou um forte impacto. Esse impacto teve a ver inicialmente com o apoio da parte teórica central da tese em Marx conforme, sobretudo, a leitura de Bourdieu na célebre *Teoria da prática*. Esse apoio se espria pela semiótica e por uma profunda reflexão sobre o tempo, radicada em Bergson e Fabian, entre outros. Isso leva o autor ao estranhamento da categoria “música” e à elaboração do conceito de trabalho acústico, a partir da definição de formação acústica, de origem na semiótica. Noto que eu, investido em formação antropológica no Brasil e sendo um anfíbio por opção – entre a antropologia e a música –, ia por caminhos similares.

Uma segunda diferença trazida por este livro em relação aos que eu conhecia ligados à mesma temática o coloca muito além da tradição culturalista então prevalecente. Samuel vai buscar na literatura africanista, a partir de Waterman – aquele que cunhou a célebre expressão *metronomic sense*, inspiração para o meu próprio *diapasonic sense* Kamayurá –, um dos suportes primordiais para o seu inovador trabalho. Então a música dos pretos das Américas não é vista por ele sob o prisma da perda cultural – ou, como se dizia, aculturação –, devendo ser enfocada em sua inteireza, de cabo a rabo. O estudo que Samuel realiza da música do Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro é exemplar nesse sentido, baseado em trabalho de campo com a perspectiva clássica da observação participante e em uma leitura generosa da literatura brasileira, africanista e americanista sobre o tema. A composição de canções e a elaboração do conjunto instrumental da escola – a bateria – são o seu foco, assim como as relações entre esses dois mundos no contexto do samba do Rio de Janeiro.

O apoio numa rica bibliografia etnomusicológica – envolvendo autores como Keil, Coplan, Turino, Erlmann, Middleton, entre outros – e antropológica, produzida por estudos pioneiros no Brasil – como os de Goldwasser e de Leopoldi, além do clássico de Roberto DaMatta *Carnavais, malandros e heróis*, orientador dos dois anteriores –, tudo somado ao seu respaldo na literatura africanista, concedeu ao estudo de Samuel um forte vigor. Para finalizar, o meu encanto com este belo livro teve muito a ver com a sua politicidade. Segundo Samuel, ainda nos Estados Unidos, enquanto escrevia a sua tese, ele assistira a uma concorrida conferência de Paulo Freire que o marcara para sempre.

Além da temática deste livro – destinado a ser um clássico –, Samuel tem se dedicado a muitas outras, sendo autor pioneiro no tema da música brega. Ele tem tido também uma relevância expressiva na formação e consolidação da etnomusicologia no Brasil e na América Latina. Ex-estudantes seus são hoje etnomusicólogos e etnomusicólogas importantes. Para fechar esta pequena nota, vale registrar que Samuel tem tido, há tempos, uma participação de destaque no âmbito de sociedades científicas, sendo um dos fundadores da Associação Brasileira de Etnomusicologia (Abet) e um participante de grande relevo no International Council for Traditional Music (ICTM).

Rafael José de Menezes Bastos

Professor Titular de Antropologia, aposentado
e voluntário (Universidade Federal de Santa Catarina)





Introdução

Como a composição de um samba-enredo, este livro foi concebido por provocação de uma sinopse, vestígios embaçados de visões de mundo. Sua introdução começou a tomar forma em 14 de fevereiro de 1990, próximo ao final de uma longa residência para cursar um doutorado em musicologia. Alguns dias antes, na capa de sua edição dominical, o *New York Times* chamava a atenção de seus leitores para o que seu correspondente no Rio de Janeiro denominou “uma situação crescentemente caótica”. Inflação galopante, saques de alimentos em mercados, desespero e um nível absurdo de especulação financeira e cambial delineavam o retrato de tórrido exotismo apresentado na matéria em questão. Como se os dados estatísticos fornecidos e as projeções desencorajadoras parecessem insuficientes, o “gancho” final do artigo acrescentava que,

com o Carnaval do Rio chegando daqui a duas semanas, muitos brasileiros de classe média [estão] cortando despesas em um período no qual, em geral, permite-se gastar sem muito controle. Num leilão ocorrido na semana passada, a agência de turismo estatal do Rio [Riotur, órgão do governo municipal] conseguiu encontrar apenas dezesseis compradores para os 66 camarotes com vista para o desfile das escolas de samba. (*New York Times*, 1990, p. 1)

Esse breve comentário certamente pode ser lido de muitas formas. Seu tom evocativo, no entanto, claramente procura condensar um complexo campo semântico de modo inteligível tanto ao leitor iniciado quanto ao casual. Alguns eixos possíveis de sentido não excludentes entre si seriam: Brasil/Terceiro Mundo/o outro/crise econômica; Rio/Carnaval/erotismo/catarse/festa; samba/música/dança/diversão e exotismo/espetáculo/negócios. Não importando como se possa assimilá-los, (des)investimentos de todo tipo estão sintetizados no artigo de forma a que uma ampla rede de leitores (desde os Estados Unidos a um âmbito internacional) rapidamente possa lhes dar sentido, como provavelmente imagina o articulista. Assim, cada sentença ou termo cuja explicação seja omitida deve possuir ao menos algum potencial de grande alcance para sinalizar algo aparentemente familiar, qualquer que seja sua definição.

Alardeado por muito tempo como um dos mais lucrativos eventos turísticos do mundo (segundo um lugar comum midiático, “o maior *show* da Terra”), é concebível que o desfile das escolas de samba possa, de fato, parecer um signo persuasivo

no contexto referido pela notícia citada. No imaginário nacional e internacional, em certa medida corroborado pelos fatos, as escolas de samba são agremiações que congregam literalmente milhares de pessoas, que disputam anualmente entre si o título de campeã no principal palco do calendário oficial do Carnaval do Rio. Os desfiles são realizados no espaço municipal conhecido mais popularmente como Sambódromo (ou ainda, Sapucaí, em referência ao nome da avenida Marques de Sapucaí, onde se localiza tal equipamento), notadamente os do assim chamado Grupo Especial, o estrato mais alto na hierarquia do desfile. Neste, o desfile individual de cada escola se desenvolve a partir de uma temática distintiva, exibição à qual se confere unidade através de música, dança e uma sucessão de alegorias. A unidade musical e, em larga medida, a de todo o efeito conjunto apoia-se na *performance* de uma canção no gênero samba-enredo, cantada em uníssono pelos integrantes da escola e acompanhada por um conjunto instrumental, com uso predominante de instrumentos de som percutido e que compreende, em geral, cerca de trezentos musicistas.

Durante os dois dias de competição entre as escolas de samba, cerca de sessenta mil pessoas – representando uma significativa amostra interseccional da sociedade brasileira e incluindo um efetivo de visitantes estrangeiros – são vistas e ouvidas em suas coloridas fantasias, vistosos adereços e gigantescos carros alegóricos. Nos casos mais bem-sucedidos, elas são aplaudidas presencialmente por um número comensurável de pessoas acomodadas em instalações dispostas em ambos os lados da passarela de desfile. Essa plateia, que paga um preço relativamente alto por uma visão do espetáculo, é composta em sua maioria por turistas nacionais e estrangeiros, que geralmente têm lotado os hotéis do Rio de Janeiro durante a temporada do Carnaval desde os anos 1970.

É ponto pacífico, no entanto, que a aparente demonstração de fraternidade e entusiasmo associada aos desfiles não é compartilhada por toda a sociedade. Simultaneamente à transmissão televisiva do desfile das escolas de samba que leva ao Brasil e ao mundo a imagem de um exuberante evento de massa a céu aberto, modelado a partir de ideais de desempenho próximos aos do *show business*, o aumento dos preços de certos bens essenciais está pronto para ser anunciado publicamente pelas autoridades econômicas a qualquer minuto, o que torna muitos brasileiros desconfiados do efeito domesticador de resistência oculto por tal demonstração de grandiosidade. Obviamente, porém, mesmo os mais críticos concordarão que

o papel incisivo das escolas de samba e seus desfiles anuais nas estratégias de um amplo espectro social as tem levado a representar, em grau considerável, as complexidades e impasses da sociedade brasileira em sentido igualmente abrangente.

De um ponto de vista histórico, mesmo este breve perfil introdutório exige reconhecimento da complexidade do fenômeno aqui examinado. A palavra “samba” se estabeleceu no século XIX entre áreas do Rio de Janeiro onde residia e trabalhava uma população predominante afrodescendente e pobre. “Samba” designava então práticas sociais com códigos próprios e fundamentos pautados, como é razoável supor, por relações de convivência não monetárias. Em sentido estrito, os traços mais salientes de tais práticas aos sentidos de não iniciados – *outsiders* – envolvia o uso da voz, as expressões corporais e a execução de instrumentos de produção sonora, algo rotulado, no auge de sua condescendência (ou esperteza) colonial, “música” pelos europeus. No entanto, a primeira ocorrência identificada, pelo menos até o início dos anos 1990, de referência impressa ao uso do termo “samba no Rio de Janeiro” (Tinhorão, 1974) associava-se a um produto comercial: um anúncio jornalístico de espetáculo do teatro musical, uma das primeiras “vitrines”, não só no Brasil, para lançamento de novidades musicais voltadas à esfera pública.

Dinâmicas e significados rituais – religiosos ou seculares – permearam, porém, os encontros iniciais de samba de modos eventualmente além da compreensão de seus primeiros cronistas e, notadamente, das autoridades governamentais. Consistentemente documentadas na literatura relacionada ao samba são as restrições impostas a eventos públicos ou mesmo privados promovidos e/ou frequentados por negros,¹ assim como a repressão policial, não raro violenta, a tais manifestações (Borges Pereira, 1967; Moura, R., 1983).

No entanto, como canções compostas nesse contexto não tardaram a demonstrar seu apelo comercial como mercadoria, marcadamente a partir de 1917,² a designação “samba” assumiria vida própria, associada mais estritamente a determinados tipos de música, sem necessariamente implicar seu universo de referência

¹ Neste livro, o autor utiliza o termo “negro” em referência a atributos fenotípico-culturais que marcam as relações sociais no Brasil, e os termos “afrodescendente” e “afro-brasileiro”, às expressões culturais da diáspora africana no país.

² Definido como “samba carnavalesco” na partitura impressa comercialmente, a canção “Pelo telefone”, cujos direitos autorais foram registrados em 1916 por Ernesto dos Santos (Donga) e Mauro Almeida, foi lançada em disco por Bahiano e o Coro da Casa Edison para o Carnaval de 1917. Para comentário mais detalhado sobre a canção e essa gravação, ver exemplo 1 (apêndice II).

mais amplo em atividades privadas, não comerciais, das mais informais a festividades e rituais religiosos e seculares. A partir das décadas de 1920 e 1930, tornou-se índice de um tipo de música popular registrado em disco, assim difundido principalmente por cantores brancos de classe média e centrado na produção de canções por autores de variada origem étnica e social, mas com presença significativa de negros e mestiços. Produto desse encontro desequilibrado entre a afluência de poucos e a pobreza de muitos em hoje lendários espaços boêmios do Rio do início do século XX, essa música “quente” ainda permanecia fortemente ligada aos espaços de residência e trânsito da população negra, ao mesmo tempo que desfrutava de enorme popularidade e reconhecimento também entre outros setores da população.

Tomando partido dessa relativa legitimação por volta de 1930, as classes trabalhadoras da cidade, predominantemente compostas por negros, perceberam a possibilidade de ampliar o espaço social aberto a suas práticas culturais, mas nada ou nem tão aberto a seus praticantes, formando os primeiros grupos de Carnaval em torno da *performance* de sambas. Essas associações, em princípio informais, e algumas com a denominação “escolas de samba”, representaram uma oportunidade de inserção de massas como entes coletivos na vida pública do Rio de Janeiro. Embora continuassem a ser encaradas com a costumeira suspeita e eventual violência pelos aparatos de Estado, ainda em meados dos anos 1930, passaram a ser alvo de políticas clientelistas (Raphael, 1980), uma vez que atrair a progressiva adesão de um amplo espectro social no contexto urbano se converteu em objetivo estratégico de novas forças políticas contra a oligarquia rural que até então dominara a política brasileira em plano nacional.

Assumindo progressivamente o papel de principal foco de atenção midiática e governamental entre as diversas formas de associação carnavalesca então existentes (p. ex., ranchos, cordões, blocos), as escolas de samba passaram por substanciais transformações antes de se tornarem amplamente reconhecidas como uma forma rentável de negócio. Ao longo desse processo, perderam seu caráter de associações constituídas quase exclusivamente por indivíduos originários dos setores mais pobres da população e se reconfiguraram como um corpo social interclassista, de marcada singularidade quando comparadas a outros âmbitos institucionais no Brasil.

Outra importante dimensão dessas transformações, intrinsecamente ligada aos aspectos de classe já destacados, tem sido a crescente heterogeneidade na com-

posição étnico-racial das escolas de samba. Como veremos no próximo capítulo, percepções relativas à cor da pele e a índices culturais preconceituosamente a ela associados permanecem como uma importante matriz da divisão do trabalho no Brasil. Pessoas com ascendência africana (em torno de 50% da população do país) ainda estão sistemicamente relegadas aos estratos mais baixos da escala socioeconômica, o que demonstra na prática a falácia da propalada idealização do Brasil como “democracia racial”. Portanto, ao admitir outros estratos sociais em sua composição, as escolas de samba concomitantemente assumem um perfil social, étnico e racial heterogêneo, que, à superfície, se adequaria à imagem de harmonia racial tão cara ao discurso oficial, embora anulada tanto pelo mais insuspeito trabalho estatístico quanto pela observação atenta da vida cotidiana.

Este livro propõe alguns balizamentos para uma história crítica do samba na cidade do Rio de Janeiro. Sua definição de samba inter-relaciona práticas acústicas e cinéticas nomeadas como tal, sem excluir outros aspectos intrínsecos a elas (sociabilidade, institucionalidade, etc.), que se assentam sobre concepções de tempo próprias de determinados âmbitos da vida social na cidade. O foco mais específico recai sobre a elaboração de canções e algumas particularidades do trabalho do conjunto instrumental de escolas de samba – as baterias. Com isso, busca-se ilustrar a relação entre ambos os fazeres e sua crucial significância para a mediação entre os diversos âmbitos do samba no Rio de Janeiro, assim como para o equacionamento de dilemas sociais de maior abrangência no país.

Após discutir introdutoriamente os procedimentos metodológicos, o capítulo 1 resenha a literatura relacionada ao samba, aponta a relativa ausência e possível relevância de abordagens musicológicas sobre o tema e propõe uma ênfase teórico-metodológica no samba como trabalho. Dessa perspectiva, o capítulo 2 aborda as contribuições históricas que incidem sobre os modos de fazer samba no Rio de Janeiro. No capítulo 3, empreende-se um estudo exploratório acerca das escolas de samba, seus antecedentes, afiliação, metas, atividades e formas de patrocínio. A composição social, organização e atributos do conjunto instrumental percussivo (bateria) serão discutidos no capítulo 4, enquanto a elaboração e o universo



Perspectivas ¹ críticas sobre o samba de seus registros iniciais a 1990

Procedimentos metodológicos

As escolhas metodológicas iniciais relativas a este livro refletiram não apenas a definição de um projeto de tese de doutorado, mas também o trajeto anterior do autor como professor de música em universidade brasileira, como participante e eventual executante de sambas em variadas situações e, acima de tudo, como ouvinte atento por mais de vinte anos. Em termos concisos, as direções tomadas durante a pesquisa partiram de uma mirada abrangente sobre o fazer samba desde suas reportadas origens, tomado como atividade coletiva que afeta de maneiras distintas as vidas de um vasto contingente de pessoas, assim como, simultaneamente, um conjunto de práticas em processo contínuo de diversificação qualitativa por cerca de um século.

Entre outros aspectos, a reconceitualização do objeto de estudo buscada nas distintas seções deste capítulo certamente deve muito à participação do autor em esforços para incluir matérias como o samba no cerne de estudos e práticas acadêmicas de “música”. A constatação de que tal meta tem enfrentado resistência e obtido sucesso apenas restrito (p. ex., como seções de disciplinas optativas de música “folclórica” ou “popular”, ou em atividades de extensão) impulsionou discussões que transcendem a especificidade de cada situação em que tal fato ocorria, o que será discutido aqui, oxalá, em termos mais consistentes.

O extenso e duradouro debate conceitual sobre o objeto de estudo primordial – música e/ou sonoridades outras? – do campo da etnomusicologia será condensado aqui a alguns poucos posicionamentos que identifico como exemplares de tendências-chave, uma vez que sua ramificação na literatura é vasta demais para ser exaustivamente tratada neste livro. Deve-se notar, todavia, que as questões levantadas em tal debate passaram a ser crescentemente confrontadas por uma tendência relativamente coesa a tratar a “música” como uma entre outras práticas sociais interdependentes – para alguns exemplos pioneiros, Keil (1985), Coplan (1985), Turino (1988, 1989), Erlmann (1990), Meintjes (1990), Waterman (1990) e Middleton (1990). O lugar de tais práticas no conjunto de estratégias de reprodução e/ou ruptura desenvolvidas por distintos grupos sociais sob diferentes condicionantes sociais e históricos constitui o objeto privilegiado dessa corrente de estudos. Pareceu-nos então coerente que esse veio de literatura, bem como suas referências em campos como antropologia e teoria social, informassem nossa

bibliografia, embora sendo problematizados quando necessário. O primeiro passo na pesquisa de tese compreendeu, portanto, a seleção e uma leitura exploratória de 208 títulos, cobrindo tópicos amplamente definidos como samba, música no Brasil, etnomusicologia, antropologia e teoria social.

Pesquisa *in situ* foi desenvolvida no Rio de Janeiro entre maio e meados de agosto de 1988.¹ Essa parte do trabalho procurava mapear perspectivas variadas sobre a prática do samba, porém destacando um aspecto essencial à manutenção em andamento da prática do samba, e assim ressaltado pela literatura, embora nela mesma pouco tratado: a composição de canções. Esse estudo basicamente compreendeu: 1) entrevistas abertas com compositores; 2) partituras de samba publicadas; 3) documentos escritos relacionados ao samba em geral e às escolas de samba em particular; e 4) gravações comerciais de samba e gêneros correlatos lançados entre, aproximadamente, 1914 e 1990, com ênfase no assim chamado *boom* do samba-enredo a partir de 1971, ano que marca o início do êxito comercial estável dessa parcela de produção de samba.

A ideia de base, tanto em torno das entrevistas quanto do mapeamento de acervos documentais, centrava-se no que incipientemente se definia como “estilo do samba”, abrangendo práticas não exclusivamente sonoras, cujos variados componentes (dança, culinária, formas de sociabilidade em geral, etc.) se alimentavam reciprocamente em distintos níveis. Seguindo licenciosamente uma proposição de Jacques Attali (1985), sustentava-se que pelo menos três desses níveis – ou, nos termos do autor em questão, redes – têm estado simultaneamente em relação desde o primeiro sucesso do samba lançado em disco (1917), “Pelo telefone”: 1) o informal (sacrificial, segundo Attali), articulado durante todo o ano através de *performances* em geral sem separação mais nítida entre palco e plateia, e sem envolver pagamento para admissão e participação em eventos; 2) o representacional, em que há limites à participação pública, como a existência de separação entre palco, em sentido restritivo que permite no máximo uma simulação de informalidade, e plateia, em geral reforçada por exigência de pagamento para admissão ao evento;

¹ Essa etapa do trabalho foi financiada por um auxílio à pesquisa, Tinker Summer Research Fellowship, concedido via edital do Centro de Estudos Latino-americanos e Caribenhos da Universidade de Illinois em Urbana-Champaign, EUA.

e 3) o da produção massiva, que envolve uma cadeia de meios de comunicação privados e públicos, abrangendo o disco, o rádio, o filme ou a televisão e, ainda mais recentemente, os meios virtuais.

Se essa pesquisa *in situ* tencionava enfocar as inter-relações entre as diferentes redes de produção acima destacadas a partir do ponto de vista dos produtores (basicamente, responsáveis pela criação de canções e instrumentistas ligados às baterias), pareceu igualmente oportuno realizar uma pesquisa mais aprofundada sobre a dinâmica cotidiana desse universo específico de produção. Entre os vários aspectos da prática do samba na cidade, a preparação para o carnaval de 1990 foi escolhida como objeto de um curto, porém factível, estudo etnográfico. Considerando-se as circunstâncias, foi selecionada como ponto focal uma escola de samba importante, o Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, amplamente reconhecida entre suas instituições-pares como sensível catalisadora de tendências inovadoras.

A ideia original era seguir, por meio de observação participante, as atividades de seus(suas) compositores(as) (cada escola, à época, tinha um contingente de cerca de cem afiliados aos quadros de suas respectivas alas de compositores) e de integrantes do conjunto instrumental percussivo, a bateria, durante um período de cerca de cinco meses, de final de setembro de 1989 até fevereiro de 1990. Esse acompanhamento teria início durante a competição interna pelo samba-enredo que seria cantado pela escola no desfile e se estenderia até o desfile oficial.

Para permitir uma base de comparação entre esse processo no âmbito do Salgueiro e seus equivalentes nas demais escolas do Grupo Especial, previu-se complementar o trabalho com uma pesquisa seriada em dois dos principais jornais do Rio de Janeiro, de agosto de 1989 a fevereiro de 1990. A cobertura especializada da preparação das escolas de samba segue em geral a crescente intensidade desses grupos até o carnaval. De notas esparsas, publicadas em geral no mês de agosto, sobre os temas selecionados por cada escola para seu respectivo desfile, os jornais consultados dedicavam seções mais amplas à medida que o evento-fim se aproximava, atingindo um clímax nas edições especiais de carnaval, em que dificilmente havia espaço para qualquer outro tipo de matéria além do desfile das escolas. Os dois jornais escolhidos eram em geral reconhecidos como os que proviam a melhor cobertura do evento.

Em termos gerais, essa segunda etapa de estudo no Rio havia sido pensada como uma ampliação da perspectiva de análise para situar a produção de samba como um espaço de articulação entre interesses variados e interseccionais. No

entanto, limites institucionais relativos à bolsa de doutoramento em vigor restringiram a permanência do autor na cidade à duração de cerca de dois meses, de 30 de outubro de 1989 a 28 de dezembro de 1990. Em consequência, os objetivos da pesquisa de campo no período tiveram que ser reorientados a fundamentalmente expandir o trabalho levado a cabo um ano antes por meio de novas entrevistas com compositores(as) e instrumentistas, de trabalho em arquivo e da ampliação da base discográfica para posterior análise. Em que pese essa mudança considerável de planos, ainda foi possível a realização de observação participante em 29 tipos diferentes de *performance* na quadra de ensaios do Salgueiro, permitindo uma importante mirada etnográfica – embora mais breve que o inicialmente imaginado – sobre a dinâmica de preparação da escola para o desfile, assim como o estabelecimento de significativas interações com membros ou simpatizantes da escola, experiência essa registrada em diário de campo de cerca de 120 páginas (papel ofício). A pesquisa em jornais diários, porém, foi empreendida como planejada, contando com a colaboração de parentes e pessoas amigas no Rio de Janeiro.

Portanto, além das fontes bibliográficas, o material acumulado para análise final consistiu em:

1. entrevistas extensas (registradas em fita cassete de áudio ou em anotações escritas) com 25 compositores(as) de sambas de diferentes escolas, 10 mestres de bateria,² 4 pesquisadores cujos respectivos trabalhos enfatizaram diferentes aspectos do samba e 1 ex-presidente do Salgueiro, com papel amplamente reconhecido e decisivo nas transformações por que passou a escola em suas relações com o assim chamado mercado;
2. vinte horas de gravação em fitas cassete de áudio, compreendendo cerca de quinhentos exemplos musicais distintos (em sua maioria canções, mas também *performances* de baterias sem sobreposição de canto) discriminados em seus suportes (selos, capas, contracapas) ou pelo autor, como sambas-enredo (aproximadamente 190 itens), sambas de partido-alto (aproximadamente 80), sambas de quadra (aproximadamente 60), sambas em 78 rpm (aproximadamente 50, originais ou relançamentos em LP ou cassete) e sem classificação, embora relacionados (aproximadamente 120);

² Para essa definição, ver capítulo 4.

3. fotocópias de cerca de trinta partituras com o termo “samba” utilizado como estratégia publicitária, impressas durante o primeiro surto de sucesso do samba enquanto canção, entre 1917-1947;
4. o diário de campo já comentado;
5. recortes de jornais do período de sete meses cobertos pela pesquisa seriada;
6. uma miscelânea de documentos escritos, como, por exemplo, disposições internas a escolas de samba específicas, currículos preparados por alguns compositores ou as resoluções do I Congresso do Samba, de 1961 – encontro formal de agentes do universo em questão e determinados pesquisadores(as).

Documentação adicional foi ainda buscada em gravações comerciais em vídeo de desfiles de escolas de samba lançadas por emissoras de TV (1987-1990) e, na presença do pesquisador, em apresentações musicais envolvendo a *performance* de sambas em gravações de programas de rádio.

A análise propriamente dita basicamente confrontou um *corpus* de informação verbal sobre a elaboração de canções e sobre o trabalho do conjunto instrumental de percussão com o aparato conceitual reunido pelo autor, a partir de sua formação em etnomusicologia, bem como com a escuta analítica de gravações selecionadas segundo critérios a serem explicitados posteriormente no livro. Em termos mais específicos, isso envolveu centrar a análise num diálogo entre as compreensões do autor e dos produtores acerca do trabalho corporificado nas gravações e através delas preservado, o que inclui modelagem e seccionamento da canção, andamento, aspectos métricos, instrumentação e referências sócio-históricas.

Os exemplos em apêndice visam a clarificar em mais profundidade o trabalho de estruturação das canções no contexto da produção de sambas. Sua apresentação em notação musical padronizada no âmbito da música de concerto, à maneira de uma tradução para os leitores versados em tal tipo de notação, não abarca, porém, importantes eventos sonoros ouvidos nas gravações tomadas aqui como referência, o que torna a notação adotada tão somente uma representação parcial de tais eventos. No entanto, como apontado por Merriam (1964, p. 59), o uso de tal notação permite “descrição e análise razoavelmente precisas de destacados padrões estruturais”. Em estudos do que “um músico se dispõe a fazer cada vez que toca uma dada peça musical”, sugere Blacking, “a transcrição final deveria, se possível, ser tão clara e de tão imediata leitura quanto uma partitura convencional de música, que, em qualquer caso, é apenas uma guia para uma *performance* musical e uma aproximação do som produzido” (Blacking, 1959, p. 15). Não obstante, assinala-se

aqui a familiaridade do autor deste livro com os justificados argumentos contra o uso indiscriminado desse tipo de notação e com os esforços correlatos em se conceberem sistemas de notação não enviesados de eventos sonoros, bem como outros meios e dispositivos, do mesmo modo, capazes de assim os representar.³

De modo incipiente, a metodologia esboçada procura destacar elementos que possam constituir, no campo da música e fenômenos correlatos, algo aproximado ao que Rossi-Landi (1983) distingue, no campo do que denomina “trabalho linguístico”, como capital constante e capital variável.⁴ Por um lado, toma-se como ponto de partida a delineação de um aparato determinado – o capital constante – capaz de corresponder ao trabalho de todos os seus produtores sob a perspectiva de uma noção qualitativa de tempo – uma linguagem, como propõe Rossi-Landi; aqui, de maneira homóloga, uma formação acústica. Por outro lado, mantém-se a percepção crítica das formas múltiplas e em permanente movimento tomada pelo trabalho de seus produtores concretos em diferentes tempos e espaços – o capital variável.

Levantando continuidades e discontinuidades, concordâncias e discrepâncias, e parcialmente recobrando o diversificado universo referencial do samba, o trabalho específico aqui realizado pode apenas modestamente esperar levar seu autor e eventuais leitoras e leitores a pensar sua posição relacional no interior de lutas que os afetam e que assim prosseguem, não raro à margem de sua percepção por esses mesmos sujeitos.

Revisão da literatura

Perspectivas relevantes acerca do samba no contexto do Rio de Janeiro podem ser encontradas em literatura relativamente vasta. Deve-se notar, porém, que a maioria dessas fontes não deriva de trabalho estritamente acadêmico, sendo frequentemente limitada tanto em termos crítico-interpretativos quanto empíricos. Tal

³ Ver, p. ex., Seeger (1958).

⁴ Rossi-Landi (1983) antecipa a reação dos que poderiam objetar que o conceito de capital, sendo historicamente circunscrito, não seria universalmente aplicável a qualquer formação social. Ele argumenta, porém, que, em seu sentido de riqueza ou patrimônio (isto é, a acumulação de ferramentas e materiais passados de geração a geração), o capital é de fato uma noção supra-histórica de modo algum incompatível com desafios impostos a formulações teóricas abrangentes.

predominância pode ser ao menos parcialmente explicada pelas particularidades do mercado do livro no Brasil⁵ e pelo amplo interesse despertado pela temática em questão. No entanto, uma explicação quicá mais aprofundada poderia ser, de fato, buscada nas ideologias de imediatismo e utilitarismo que permeiam uma formação social baseada, simultaneamente, em um enorme desequilíbrio socioeconômico e em uma arraigada herança neocolonial.

Assim, não parece surpreendente que apenas ao final da década de 1970, e lentamente, o interesse acadêmico sobre o samba tenha começado a se expandir, infletindo o debate acerca do tema tanto com dados mais consistentemente documentados quanto com quadros interpretativos mais sofisticados de um ponto de vista teórico. De fato, tal tendência acompanhou a intensificação das lutas pelo controle social e autodeterminação, tanto no universo da prática do samba – mais notadamente no âmbito das escolas de samba – quanto na sociedade que o envolvia e que, à época, visava a pôr termo ao regime ditatorial civil-militar.

Ao se buscar discernir amplas tendências em meio a essa heterogênea literatura, há de se considerar também, como importante critério, seu igualmente diversificado público-alvo. Desse modo, poder-se-ia talvez denominar o grupo mais representativo como “literatura geral orientada ao grande público”, subdividindo-o em dois outros: um arbitrariamente designado como “relatos populares histórico-descritivos”,⁶ e o outro como “estudos biográficos de ‘personalidades’ relacionadas direta ou indiretamente ao samba”, abrangendo desde relatos diversos de compositores selecionados a biografias contextualizadas de determinados sambistas.⁷

⁵ Isto é, o tamanho e o perfil da rede de leitores em país com problemas dramáticos derivados da concentração de renda e com indicadores bastante modestos relativos à leitura, mesmo em comparação com alguns países vizinhos.

⁶ Para esses estudos, apresenta-se aqui uma proposta de organização em tópicos: samba em geral (Barbosa, 1933; Alves, s/d; Muniz, 1976, s/d); prática do samba no início do século XX (Guimarães, 1933); história e organização das escolas de samba (Gardel, 1967; Araújo; Jório, 1969; Cabral, 1974); escolas individuais (Silva; Oliveira, 1980; Valença, 1981; Costa, 1984); perspectivas de agentes relevantes do mundo do samba (Candeia; Isnard, 1978; Lopes, 1981); perspectivas variadas em coleções de ensaios (Tupy, 1985; Moura, M., 1986); etnografia participativa em uma escola de samba (Guillermoprieto, 1990).

⁷ Tais estudos foram produzidos por Alves (1957), Pacheco (1955, 1958), Rangel (1962), Cardoso (1978), Cabral (1978, 1979), Silva e Oliveira (1979), Barbosa e Oliveira (1979, 1985), Carvalho (1980), Alencar (1981), Silva (1981), Costa (1982), Duarte (1984), Soares (1985), Gomes (1985) e Máximo e Didier (1991).

Em grande medida descritivas e claramente direcionadas a um amplo espectro de leitores, essas fontes em geral apresentam referências anotadas entremeadas a outras não anotadas e informação obtida em situações não muito detalhadas, derivadas, em certos casos, de observação participante, embora não necessariamente entendida sob viés acadêmico. Autoras e autores nesse veio de literatura vêm comumente de experiência jornalística e/ou formação acadêmica em campos de saber variados (p. ex., sociologia, estudos literários e outros). Em certos casos, alguns desses trabalhos têm apoio em fontes bibliográficas ou de outro tipo, sistematicamente referenciadas no próprio texto; em outros, participantes orgânicos da dinâmica do samba na cidade do Rio de Janeiro legaram perspectivas analíticas únicas e de grande importância com base exclusivamente testemunhal.

Como indicado anteriormente, o segmento acadêmico tem sido o menos representativo desse crescente rol de publicações.⁸ Não obstante, ele será objeto de escrutínio mais detalhado aqui devido a suas maiores afinidades com os propósitos deste livro, voltados para a busca de um engajamento crítico do autor com seu objeto a partir de um ângulo interpretativo coerentemente articulado.

Um passo qualitativo decisivo nos estudos sobre o samba de um ponto de vista acadêmico foi a publicação de dois trabalhos sobre escolas de samba, um sobre a Mangueira e o outro sobre a Mocidade Independente de Padre Miguel,

⁸ Trabalhos acadêmicos de maior fôlego exclusivamente dedicados ao samba o têm abordado a partir dos seguintes campos: antropologia (Goldwasser, 1975; Leopoldi, 1978), comunicação (Araújo; Herd, 1978; Sodré, 1979), história social (Moura, 1978), musicologia (Siqueira, 1978), ciência política (Raphael, 1980), estudos literários (Matos, 1982) e sociologia (Rodrigues, 1984). Também seguindo orientação acadêmica, discussões sobre o samba carioca aparecem em fontes que tratam de assuntos mais abrangentes, tais como estudos de musicologia histórica (Almeida, 1942), ensaios musicológicos sobre música folclórica e popular (Alvarenga, 1950), histórias do carnaval carioca (Eneida, 1958), estudos de folclore (Carneiro, 1961), história social da música popular brasileira (Tinhorão, 1974), estudos panorâmicos da música folclórica e popular brasileira (Schreiner, 1978; Oliveira Pinto, 1986), estudos etnomusicológicos sobre as matrizes da música afro-brasileira (Kubik, 1979; Kazadi, s/d), antropologia urbana (Zaluar, 1985) e léxicos musicais (Marcondes, 1977; Andrade, 1989). A categoria “acadêmica” também poderia ser pertinente a uma série de artigos parcial ou exclusivamente dedicados ao samba no Rio de Janeiro publicados em periódicos dedicados à pesquisa em diversas áreas de conhecimento (Silva, 1939; Castelo, 1942; Osório *et al.*, 1970; Tati, 1970; Vianna, 1973; Béhague, 1973; Menezes Bastos, 1974; Berlinck, 1976; Silva, 1978; DaMatta, 1979; Oliven, 1984; Queiroz, 1985), embora a maioria dessas fontes não tenham ido muito além de exposições descritivas e/ou inventários documentais acerca do samba.

assinados respectivamente por Maria Júlia Goldwasser (1975) e José Sávio Leopoldi (1978). Ambos resultam de dissertações de mestrado orientadas por Roberto DaMatta, defendidas no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAS/MN/UFRJ). Destacado professor do programa, DaMatta havia publicado previamente um ensaio seminal de interpretação do carnaval do Rio (DaMatta, 1973). Sua preocupação com o que denominou “ideologia da tranquilidade” – isto é, uma representação ideológica do Brasil relativamente homogênea como uma formação social sem tensões e, em geral, fraterna – foi tomada como ponto de partida em ambas as dissertações. Inspirado pelo conceito de *communitas* de Victor Turner (1969), DaMatta argumentava basicamente que o carnaval (considerando o desfile de escolas de samba seu caso exemplar) constituía-se fundamentalmente em um ritual de inversão durante o qual todas as hierarquias são temporariamente abolidas.⁹ Nesse breve período de tempo, relações igualitárias, de outro modo tidas como utópicas, emergiriam concretamente entre agentes sociais diferenciados e potencialmente em conflito na vida cotidiana. Em variados níveis, as proposições de DaMatta podem ser vistas como o ponto de partida dos pioneiros estudos acadêmicos de escolas destacados anteriormente.

O trabalho de Maria Júlia Goldwasser enfoca as relações interpessoais (isto é, políticas, “artísticas”, espaciais, sociais e outras) entre os componentes da Mangureira e suas categorias de representação social (isto é, conceitos equivalentes a *insider*, *outsider*, competência e outros). Reelaborando dados levantados principalmente através de procedimentos da história oral e observação participante, a autora constrói sua análise apoiada em uma série de oposições por ela percebidas empiricamente, a saber, sociais, temporais, ontológicas e institucionais. Em síntese, a autora conclui que a escola de samba serve como uma agência mediadora entre tais oposições, transformando, dentro do possível, em rotinas seculares a abolição do *status quo* que, de acordo com DaMatta, ocorreria de modo ritualizado durante o carnaval. Embora sendo um objetivo além dos que se propôs a abarcar,

⁹ Tempos mais tarde, DaMatta (1987) admitiu desconhecer, à época de sua pioneira publicação, a seminal interpretação do significado histórico do carnaval e de formas carnavalescas de representação no contexto europeu proposta por Mikhail Bakhtin. Escrita nos anos 1930, na União Soviética sob Stalin, a obra só chegaria à publicação na própria URSS tão somente em 1965. Na análise de Bakhtin, as formas carnavalescas exerceram historicamente o papel de trazer à tona representações formalmente reprimidas de renovação, tanto em acepção física quanto social. A morte do velho e o nascimento do novo, propõe ele, é seu tema supra-histórico (Bakhtin, 1984).

Goldwasser se permite sugerir brevemente uma incompatibilidade do estado de *communitas* com o desenvolvimento de uma consciência política.

José Sávio Leopoldi (1978), por sua vez, lança mão criticamente da interpretação de DaMatta como eixo teórico de seu estudo de caso, isto é, a dinâmica interna da Mocidade Independente de Padre Miguel. De modo a projetar ritualmente uma utopia igualitária, conclui Leopoldi, a ordem social estabelecida entra em estado de suspensão durante o desfile, estado esse progressivamente construído através da preparação da escola para a competição no carnaval. Mesmo durante esse estado efêmero, quando as tensões sociais se encontram ao menos consideravelmente abrandadas, sugere o autor, os integrantes posicionados em estratos sociais diferenciados permanecem conscientes de sua oposição “na vida real”. Não obstante, consentem em relevar seu peso desagregador em função de objetivos coletivos temporários, à maneira de um time esportivo – tal analogia é tomada por empréstimo a Goffman (1959).

Uma abordagem deliberadamente contrastante a esse quadro referencial, que dá destaque fundamentalmente a dimensões simbólicas das relações sociais, é adotada por Ana Maria Rodrigues (1984), em livro que também deriva de dissertação de mestrado (1978), em ciências sociais, apresentada à Universidade de São Paulo. Seu estudo de caso de quatro escolas de samba, realizado entre 1976 e 1978, discute as oposições internas e relações de poder – também estudadas, sob outras perspectivas, por Goldwasser e Leopoldi – em termos de questões socioeconômicas, raciais e ideológicas. A autora analisa principalmente as contradições que emergem entre, por um lado, uma prática cultural mantida primordialmente por uma classe trabalhadora e um lumpemproletariado predominantemente negro e, por outro, o tipo lucrativo de negócios assim gerado. Este, argumenta, permanece controlado tanto financeira quanto esteticamente por empresários brancos (cabendo, talvez, a ressalva “mais brancos”).

As conclusões de Rodrigues apontam para uma realidade paradoxal em que negros, em geral desprovidos dos mínimos direitos de cidadania e de plena e equânime integração ao mercado de trabalho, produziram gratuitamente os principais elementos (a música e, quiçá em dimensão mais reduzida no período em estudo, a dança) de uma atividade que resulta em lucros expressivos a uma minoria de brancos privilegiados, assim reproduzindo os padrões de exploração em vigor no âmbito da sociedade envolvente. E talvez pareça ainda mais paradoxal que tal

desapropriação seja consentida somente em troca de condições precárias de reprodução da classe trabalhadora, quando se considera que tal sociedade se subordina amplamente a relações capitalistas, em que essa relação, ao menos teoricamente, deve chegar a um maior grau de equilíbrio. O que esperaria em retorno por tal consentimento à relativa desapropriação um grupo social como os negros associados às escolas de samba? Em seu estudo de caso, argumenta Rodrigues, a resposta estaria relacionada a um desejo coletivo de afastar-se, ainda que por um breve período de tempo, da exclusão da sociedade mais ampla através da participação em ritual legitimado de integração sociorracial, o desfile das escolas de samba.

Mesmo deixando em aberto esses intrigantes paradoxos,¹⁰ o trabalho de Rodrigues levanta uma questão fundamental: o papel de relações de poder macrocósmicas no estudo de formas de representação social. Além disso, dá relevo inédito ao fato até então obliterado em sua justa medida de que, no Brasil, a estratificação social e seus padrões associados de inclusão/exclusão são intrinsecamente articulados a relações étnico-raciais assentadas na contínua e violenta espoliação da população negra como mão de obra escravizada ou assalariada e no igualmente violento racismo que a sustenta. Incidentalmente, outro trabalho acadêmico – a tese de doutorado de Alison Raphael em ciência política, defendida na Universidade Columbia em 1980 – se encontrava em gestação concomitantemente à pesquisa de Rodrigues, e tratava de temas semelhantes de um ponto de vista mais historiográfico. Raphael tentou cobrir não apenas o porquê e como o processo de desapropriação se desenvolvia, mas também sob que mecanismos se reproduzia a situação paradoxal apontada por Rodrigues.

Numa análise que percorre a história brasileira no século XX, Raphael é principalmente inspirada por uma formulação particular das relações de dependência (Palma, 1978), de modo a compreender a problemática integração das escolas de samba a uma economia de mercado. Os mecanismos para o alcance dessa integração, argumenta, são basicamente de uma dupla natureza: 1) ideológica, infletindo os valores de outras classes sociais em uma manifestação das classes socioeconomicamente mais “baixas”, reforçando entre estas a aceitação do *status quo*; e 2) econômica, através de pequenos incentivos que provêm de uma ampla gama de

¹⁰ Uma questão básica sobre por que negros desprovidos, na prática, de direitos e de integração igualitária à estrutura socioeconômica aceitariam “pacificamente” a associação perversa entre raça e classe social, por meio da qual têm se mantido tão aviltante e violentamente explorados, permanece não respondida (ou, quiçá, respondida de modo não convincente) no texto.

fontes (p. ex., entidades estatais de turismo, organizações ilegais de jogo lotérico – o assim chamado “jogo do bicho” –, a indústria do entretenimento, etc.). Em seu trabalho, Raphael sugere que as escolas de samba funcionam como “ferramentas de desmobilização sociopolítica”, demonstrando como “uma classe dirigente” pode ser bem-sucedida em “cooptar e absorver a cultura popular [entendida como práticas mantidas por grupos sociais subordinados] com o fim de utilizá-la como mecanismo de controle” (Raphael, 1980, p. 233).

Em que pese sua significativa contribuição crítica a uma história social do Brasil em geral e, em particular, das escolas de samba, a tese de Raphael deve ser cuidadosamente examinada. Em primeiro lugar, ela reitera uma série de concepções equivocadas sobre a aparição da manifestação tomada como foco. As escolas de samba são inicialmente apresentadas como um desdobramento aparentemente autônomo de setores sociais subalternos, exclusivamente direcionadas a atender necessidades internas aos grupos em questão, e não, como defendido aqui em seção posterior, também como uma prática de negociação eventual por espaço político, como aliás formas carnavalescas têm se mostrado historicamente. Em segundo lugar, o trabalho da cientista política negligencia a consideração mais sistemática dos limites históricos particulares – incluindo, muito significativamente, dois regimes ditatoriais – que operaram durante ao menos parte do período de tempo reconstruído documentalmente por ela e virtualmente durante todo o período de realização de sua pesquisa. Tal desconsideração, bem como sua forte confiança em análise de conteúdo dos documentos analisados, debilitam as asserções mais incisivas da tese, algo que pode ser amplamente demonstrado pela comparação com textos (letras) de canções críticos do período pós-ditatorial.¹¹

Contribuindo para a ampliação da literatura acadêmica sobre o universo do samba carioca, um estudo de Maria Isaura Pereira de Queiroz (1985) lança perspectivas originais sobre as relações entre o jogo do bicho e as escolas de samba. Apesar de algumas generalizações um tanto imprecisas (p. ex., a caracterização dos domínios espaciais das escolas de samba como sendo essencialmente os do subúrbio), o artigo provê uma descrição razoável de como se deu o paulatino controle estratégico da presidência das escolas de maior renome por chefes proeminentes do jogo do bicho. A trajetória dessa relação teria tido início com um clientelismo

¹¹ Ver Araújo (1989).

em pequena escala que, pouco a pouco, se configurou como uma absorção completa da estrutura administrativa das escolas de samba e de sua entidade associativa (à época em que escrevia Queiroz, a Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro). Como demonstra a autora, esse processo espelhava a ascensão do prestígio social das escolas, oferecendo uma fachada pública relativamente segura a homens de negócio, de outra feita, vistos como figuras públicas de extrema circunspeção. Em sentido contrário, argumenta Queiroz, escolas de menor porte viram crescer seu reconhecimento em meio a esse mesmo processo (p. ex., a Beija-Flor de Nilópolis) graças à benemerência e ao controle por “bicheiros” – empresários-chefes do jogo do bicho – em ascensão.

Retrospectivamente, talvez a análise de conteúdo seja o modo mais produtivo de articular os diferentes tipos e as distintas proposições da extensa e variada literatura sobre o samba, aí incluído o segmento acadêmico, destacando e situando historicamente suas continuidades e descontinuidades, além de abrir possibilidades de leitura das ideologias que lhe são subjacentes. Essa é uma tarefa muito além do que é proposto aqui, mas se pode afirmar que, apesar de sua ampla diversidade no tocante a abordagens e metas, a maioria das publicações sobre o samba do Rio de Janeiro compartilha uma concepção diacrônica mais ou menos homogênea de sua trajetória. Tal concepção baseia-se no entendimento de que a história do samba espelha a história socioeconômica do Brasil, mais frequentemente devido a estratégias sociais unilineares de cooptação ou, alternativamente, de evasão. Essa tendência seria frequentemente sublinhada pela oposição binária entre determinados termos e expressões como “nos primórdios/hoje em dia”, “tradicional/moderno” ou “recreação/ comercialização”. Tal terminologia é aplicada de maneira relativamente consistente, em que pese eventuais – embora significativos – desacordos (p. ex., relativos à abrangência de certas tendências, periodizações, etc.). Um esforço em sintetizar os marcadores limítrofes desse implícito contínuo espaçotemporal é sugerido no quadro 1 abaixo:

Quadro 1 – Linha temporal implícita em abordagens do samba

Primórdios	Dias de hoje
Afro-brasileiro	Mistura racial
Classe trabalhadora e lumpemproletariado	Mistura social
Autonomia	Dependência, controle

(continua)

Estabilidade	Conflito
Repressão	Cooptação
Preconceito	Legitimação
Autêntico	<i>Kitsch</i>
Informal	Formal
Entretenimento	Indústria do entretenimento

Embora reconhecendo alguma utilidade no quadro acima de um ponto de vista heurístico, argumentar-se-á aqui que tal contínuo nos leva, em última instância, a uma tautologia. Por um lado, reitera, implícita ou explicitamente, que somente no momento em que reassumissem o controle sobre suas práticas culturais os seres humanos seriam capazes de transcender sua alienação. Em sentido inverso, tal transcendência aparece como uma exigência indispensável para que essa transformação da condição humana em mercadoria possa eventualmente se tornar uma coisa do passado, objeto de interesse meramente arqueológico. Esse círculo fechado projeta assim um limite potencialmente estagnante à análise, em que todo movimento percebido não passaria de uma ilusão cinética, inexoravelmente redundando na perpetuação do *status quo*.

Ao não professar crenças positivistas no irreversível progresso da ciência – ou, mais precisamente, por ter cuidado em situá-las criticamente –, um dos objetivos deste livro é se engajar, de modo crítico e desencantado, na busca por – e na articulação entre – contraindicadores a abordagens tautológicas. Não deveria ser tomada como estabelecida, por exemplo, a extensão em que o estudo do samba, como um meio particular de trocas entre indivíduos socialmente situados (incluído este autor), possa trazer ensinamentos de maior abrangência sobre os potenciais de transcendência coletiva e progressiva da alienação humana. Ainda assim, permanecer aquém de refletir sobre tais questões pode levantar sérias dúvidas sobre a relevância mesma de exercícios “estritamente acadêmicos”, notadamente em tempos críticos com muitas contradições e iniquidades à sua origem.

O samba como prática musical, misterioso silêncio

A compreensão do samba do Rio de Janeiro, como prática cultural mantida por indivíduos concretos e historicamente situados, certamente se enriquece com a

variedade de perspectivas a partir das quais essa prática tem sido estudada. Não obstante, é ao menos intrigante que, sendo o samba centrado em atividades que abrangem a produção de canções, o canto, a dança e a execução de instrumentos musicais, com particular destaque aos de percussão, tais dimensões de seu fazer tenham merecido, relativamente, tão pouca atenção. Breves discussões de natureza descritiva desses aspectos de sua *performance* aparecem, de fato, em algumas das fontes mais antigas sobre as músicas folclórica e popular no Brasil (examinadas no capítulo II).

Contribuições mais incisivas nessa direção só são publicadas, porém, ao final da década de 1970, examinando, por exemplo, casos particulares de transculturação (isto é, a adaptação de certas práticas culturais a um novo contexto) de práticas advindas da África, como as canções, danças e jogos angolanos estudados por Gerhard Kubik (1978) ou os instrumentos musicais derivados de território fronteiriço entre as atuais Repúblicas do Congo e do Zaire pesquisados por Kazadi wa Mukuna (s/d [1979]). Ambos os estudos enfatizam o esforço adaptativo empreendido por povos afrodescendentes na tentativa de manter a integridade de seu patrimônio cultural sob circunstâncias amplamente adversas. Suas respectivas conclusões são de certo modo congruentes entre si: a medida em que tal estratégia coletiva poderia ser bem-sucedida dependeu da assimilação, pelas populações envolvidas, de valores europeus e neoeuropeus às práticas de derivação africana, isto é, do “branqueamento” destas últimas. Kubik, no entanto, reconhece em sua argumentação a grande complexidade de tal processo, notando que um número considerável de pessoas brancas no Brasil demonstra forte sentimento de pertencimento e compromisso em relação a atividades com forte inflexão africana, sugerindo ser possível argumentar solidamente, e de maneira reversa, que houve um “enegrecimento” de parte da população branca brasileira. Em que pese compartilharem um viés claramente difusionista, que tende a minimizar as especificidades da nova situação que afeta o massivo contingente de pessoas africanas escravizadas trazidas ao Brasil, privilegiando, em sentido contrário, um encontro de formas culturais um tanto idealizadas, ambos os livros enriquecem as perspectivas sobre o samba carioca (mas não apenas sobre ele) ao enfocarem sua dimensão acústico-musical. Desde seus respectivos lançamentos até o final da década de 1980 e início da de 1990, apenas dois estudos panorâmicos das músicas folclórica e popular brasileiras buscaram apresentar alguma, embora pouca, informação sobre suas características musicais, bem como perspectivas históricas acerca de sua trajetória (Schreiner, 1978; Oliveira Pinto, 1986).

Refletir sobre as possíveis causas de tal negligência e sobre o porquê e como seria possível superá-la pode demandar algo que pouco se discute nas universidades: a reconsideração crítica do que se tem legitimado como o estudo acadêmico das mais variadas práticas musicais a partir de forte inflexão eurocêntrica. Assim orientada criticamente, a próxima seção abordará, em um primeiro momento, os debates correntes na década de 1980 e início da de 1990 na etnomusicologia sobre sua autodefinição como campo de estudos e seu lugar entre as ciências sociais e humanas. Em seguida, argumentar-se-á em favor de que as respostas a ambas as questões deverão ser respondidas não em termos de uma prática historicamente circunscrita – a música –, mas de um tipo específico de trabalho humano que equaciona o tempo na vida cotidiana por meio de recursos acústicos.

Sobre o poder, o tempo e a noção de música: repensando a etnomusicologia

Discutindo a prática da etnomusicologia e sua posição entre os estudos do homem, Nettl notou que o enraizamento daquela disciplina em

estudos comparativos resultou da visão de mundo de uma cultura colonialista e dos aportes da incipiente antropologia, baseados no social-darwinismo; a atividade missionária e o acúmulo de espécimes de museu também desempenharam seu papel. (Nettl, 1984, p. 39)

É pelo menos significativo que, em edição posterior do mesmo periódico do qual extraímos a citação acima – *World of Music* –, e que consiste em seu segundo exemplar dedicado à discussão de “universalidades musicais”, duas contribuições acerquem-se de estudos comparativos partindo de perspectivas contraditórias. Por um lado, é lançada uma ambiciosa “história mundial da música” sob o patrocínio do Conselho Internacional da Música da Unesco (Brook; Bain, 1984), pautando-se por métodos comparativos convencionais: um inventário em dez volumes de características empiricamente observáveis em diversas culturas musicais, das quais um certo número de universalidades seriam deduzidas e arroladas em volume conclusivo. Ainda que a referência à comparação intercultural nesse primeiro documento permaneça restrita a procedimentos metodológicos, o desenho em si do

projeto¹² parece aceitar implicitamente uma noção que vem causando desconforto a muitos estudiosos, precisamente por seu talhe evolucionista; ou seja, todos os povos do mundo cultivariam práticas simplesmente traduzíveis como “música”.

No entanto, como contra-argumenta Kenneth Gourlay no mesmo periódico (refletindo sobre a ainda corrente onda de popularidade da assim chamada “*world music*”, ou “*world beat*”, na Europa), essa ideia de universalidade tem seu terreno limitado à “conceituação ocidental, daí propagando a ideia de que a música possui semelhanças pelo mundo afora, semelhanças que são espúrias, porque nós [europeus] escolhemos ouvir apenas aquilo que reforça essa concepção errônea” (Gourlay, 1984, p. 32).

Prosseguindo em sua crítica ao empiricismo, Gourlay sugeriu que, ao invés desse caminho,

[n]ós devemos começar não supondo que alguma forma de “música”, como a conhecemos, seja universal, mas sim que haja maior possibilidade de universalidade de alguma forma de expressão para a qual ainda não temos qualquer denominação, a não ser sabermos tratar-se de “não música” – não no sentido dado por Merriam a “ruído”, mas num sentido mais amplo de uma forma de expressão criativa que subsume aquelas comumente designadas como “som musical”, “dança”, “drama” e “ritual”. (Gourlay, 1984, p. 36)

Essa consideração final – apontando para um corte ideológico em plena demanda, embora ainda amplamente limitado à negação de cânones disciplinares – dava ressonância ao que vários etnomusicólogos (e, antes destes, alguns antropólogos) tinham experimentado em algum ponto de suas respectivas práticas de pesquisa. Na verdade, abordava um tema-chave que tem provocado recorrentes reflexões acerca do direcionamento e do próprio sentido da disciplina etnomusicologia. O cerne da crítica de Gourlay, no entanto, tendeu a permanecer pelo menos neutralizado em tal debate, na medida em que se podia ler, ainda em 1987, argumentos em prol de uma “musicologia completa” que pudesse integrar “nosso conhecimento de música ao nosso conhecimento de processos mentais, históricos e espirituais e à música de todos os povos e nações” (Rice, 1987, p. 483). Essa e outras perspecti-

¹² Basicamente dez volumes sobre distintas “músicas” regionais, que seriam seguidos de um “volume sinóptico final em que ligações, identidades e possíveis universalidades seriam propostas” (Brook; Bain, 1984, p. 211).

vas revisionistas simultaneamente evadem a questão central: a reconceituação de uma disciplina e seu objeto, além de manter o posicionamento privilegiado de um “observador ocidental neutro” (“nosso conhecimento”, no texto de Rice). Tal construção ideológica – que traveste distanciamento no tempo, como instrumento de dominação, em alteridade no espaço e é definida pelo acúmulo de “adequados” instrumentos analíticos – é, pois, fadada a retornar tautologicamente a seu ponto de partida: a legitimação e reprodução de uma hierarquia entre formações sociais dentro de um campo dado de forças em conflito. Reconsiderar o conceito em si de tempo parece-nos então um passo necessário para que se possa aprofundar o corte proposto por Gourlay.

Reconsiderando o tempo como categoria constitutiva de poder

Uma noção comumente repassada a estudantes de música pelo mundo afora apresenta o ritmo isolado como o parâmetro que dá expressão ao tempo no fazer musical. Refletindo um conceito de tempo amplamente hegemônico (embora arbitrário), projetado sobre espaço homogêneo (Bergson, 1910) – i.e., dividido em unidades iguais mensuráveis –, encontra-se sua analogia em pulsações musicais “equidistantes”, suas subdivisões e múltiplos. Na medida em que tal noção particular tem sido tomada como representativa do tempo em geral, sua virtual predominância em todos os domínios da atividade humana, incluída a música, permanece incontestada.

Entretanto, um sem-número de escritos provindos de diversos campos de conhecimento tem não apenas demonstrado quão frequentemente acrítica tem sido a aceitação de tal conceito, mas também procurado discutir mais a fundo suas raízes históricas e seu conteúdo ideológico.¹³

Este livro ressaltará algumas das críticas mais relevantes nessa linha de questionamento e suas implicações mais abrangentes para a delineação discursiva do

¹³ Deve-se notar a tendência crescente ao questionamento dessa noção limitada na literatura acadêmica sobre a música (cf. Kamien, 1988) e, particularmente, do papel crucial representado pela etnomusicologia em tal processo (cf., p. ex., Maceda, 1986).

campo da música e, por extensão, de seu estudo acadêmico. O objetivo geral é argumentar que a transcendência de um dos perceptíveis dilemas vindos à tona no discurso acadêmico sobre a matéria “música” (mas também em reflexões que abordam outros aspectos da prática humana) – explicitamente, a procura de uma objetividade intercítica diante das limitações da subjetividade autoral – pressupõe a inserção da música, definida como uma prática historicamente circunscrita, em um campo infinitamente mais amplo e conceitualmente mais preciso de práticas humanas verdadeiramente universais. Meramente legitimar estas últimas como “músicas”, sejam quais foram os preceitos éticos invocados, apenas nos levaria a um retorno a ditames evolutivo-hierárquicos, ou, com Attali (1985), a uma arqueologia hierárquica, instrumento ideológico crucial para legitimar a exploração político-econômica. Por consequência, recusando-se a reconsiderar certas especificidades de espaço e tempo, tende-se a obscurecer o objeto de estudo na música mesmo em sua acepção mais eurocêntrica, restrita à música de concerto surgida na Europa a partir do século XVIII; seus fundamentos racionais, indubitavelmente significativos, são amiúde hiperenfatizados, em detrimento de suas dimensões intuitivas, relegadas a uma posição, quando muito, corolária.

O filósofo francês Henri Bergson foi um pensador pioneiro em perceber agudamente a noção de tempo definida em termos de um espaço homogêneo como fonte de perigosa reificação (ele utiliza, porém, o termo “erro”), trazendo consequências, a seu ver, desastrosas ao curso da filosofia. Sua tese de doutoramento (Bergson, 1910 [1889]) consistiu então em demonstrar que relações espaciais, originalmente tomadas por empréstimo à ciência como instrumento analítico adequado a certos propósitos específicos e logo projetadas indiscriminadamente sobre reflexões acerca do tempo, tinham vindo a estreitar por demasiado sua (errônea) conceituação. Enfatizando a natureza qualitativa do tempo (duração), Bergson traria por fim essa noção, que viria a desempenhar um papel central em sua investigação filosófica. Significativamente, ele fez partir a maioria de suas analogias do campo das artes e, entre estas, deu preeminência ao campo da música. O tempo qualitativo ou, segundo o filósofo,

duração pura é a forma que a sucessão de nossos estágios conscientes assume quando nosso ego deixa-se *viver*, quando evita separar seu estágio presente de seus estágios anteriores. Com esse propósito não precisa ser inteiramente absorvido na sensação ou ideia passageira; uma vez que, ao contrário, não *duraria*. Nem precisa esquecer seus estágios anteriores: é suficiente que, ao relembrar esses estágios, não os coloque

lado a lado com seu estágio atual, mas conforme tanto os passados quanto o presente estágio num todo orgânico, como acontece quando recordamos as notas de uma melodia, desmanchando-se, por assim dizer, umas nas outras. (Bergson, 1910, p. 100)

Discutindo uma questão central em estudos da condição humana, o livre-arbítrio, Bergson chegou a sugerir que a redução absoluta de tais estágios simultâneos e interpermeáveis a dimensões meramente quantitativas (passado/presente/futuro) poderia apenas operar o controle de uma conduta por meios um dia criados tão somente para a explicar.¹⁴ Como indicado por Deleuze, “a teoria bergsoniana da simultaneidade tende assim a confirmar a concepção de duração como a virtual coexistência de todos os graus de um tempo único e idêntico” (Deleuze, 1988, p. 85). Paralelamente, Bergson propôs-se a acentuar o papel da intuição para além de suas usuais associações com a aleatoriedade, atribuindo-lhe status de método rigoroso não centrado em sucessão cronológica, mas na memória e em simultaneidades inter-relacionadas.

Tal método se propõe primeiramente a determinar as condições dos problemas, isto é, a expor problemas falsos ou questões falsamente colocadas, e descobrir as variáveis sob as quais um dado problema pode ser enunciado como tal. Os meios usados pela intuição são, por um lado, um corte ou divisão da realidade num determinado domínio, segundo linhas de diferentes naturezas, e, por outro lado, uma interseção de linhas que são tomadas de vários domínios e que convergem. É essa complexa operação linear, consistindo em um corte segundo articulações e um interseccionamento segundo convergências, que leva à colocação adequada de um problema, de tal maneira que a própria solução dependa dela. (Deleuze, 1988, p. 115-116)

¹⁴ Crítica semelhante é feita quase cem anos mais tarde por um cientista social (incidentalmente francês), sem referência sequer a Bergson, numa tentativa de romper com a noção estruturalista de que regras pré-formadas direcionam as práticas sociais. Assim, escreve Bourdieu, “o efeito destemporalizador [...] que a ciência produz quando ela esquece a transformação que impõe às práticas inscritas no tempo presente, isto é, destotalizado, simplesmente totalizando-o, nunca é mais pernicioso do que quando exercido sobre práticas [como o fazer música] definidas pelo fato de que sua estrutura temporal, direção e ritmo são constitutivos de seu significado” (Bourdieu, 1977, p. 9).

Esse procedimento, de maneira homóloga ao materialismo histórico de Marx,¹⁵ apresentava de algum modo um grande potencial para dissipar e transcender falsas dicotomias frequentemente invocadas em disciplinas que enfocam os seres humanos enquanto seres sociais, como é o caso da etnomusicologia. Dentre essas dicotomias ilusórias (e talvez a mais problemática de todas) destacaríamos aquela estabelecida entre o historicismo – uma vez reificado e daí estigmatizado como essencialmente diacrônico e evolucionário – e um estudo objetivo da condição humana (suas implicações para a presente discussão serão acentuadas mais adiante neste livro).

Enquanto a noção de tempo tem, sem dúvida, ocupado muitos pensadores de formações as mais diversas desde Bergson, a obra deste último tem permanecido amplamente negligenciada.¹⁶ Um exemplo recente e bastante surpreendente de tal distanciamento é o livro *Time and the Other*, de Johannes Fabian (1983), cuja argumentação é bastante convergente ao bergsonismo, sem que se faça qualquer referência ao filósofo. O autor, no entanto, não apenas coincide com Bergson na crítica à absoluta espacialização do tempo, mapeando em particular os seus efeitos enganosos e mistificadores em escritos antropológicos e etnográficos, mas também procura historiar sua gênese e desenvolvimento, além de – o que é mais importante – discutir as condições sob as quais tudo isso toma forma.

Particularmente efetiva no livro em questão é sua análise, inspirada principalmente por Foucault, de como e por que o tempo espacializado tem sido usado em discursos antropológicos distintos e eventualmente antagônicos como meio de marcar a distância entre a esfera do observador e a do observado. Fabian indica que, distintamente do momento de elaboração de suas notas de campo imerso no tempo qualitativo de seu objeto de estudo – um modelo de coetaneidade ou campo compartilhado –, o antropólogo/etnógrafo permite que esse tempo seja subsumido em seu texto final pela dimensão quantitativa, indo ao encontro das expectativas racionais de uma formação discursiva particular (frequentemente e, como apontado pelo autor, imprecisamente denominada “ocidental”). Esta última, por seu turno, tem legitimado historicamente um modelo segmentado e hierárquico através do delineamento de tal distância no tempo (p. ex., o culto à

¹⁵ Ver Deleuze (1988) e Adorno (1973) para comentários sobre essa aparentemente estranha analogia entre um metafísico e um materialista.

¹⁶ Ver a introdução dos tradutores em Deleuze (1988).

“modernidade”), um papel do qual, como notado por Fabian, depende sua própria legitimação (isto é, daquela formação discursiva particular, do antropólogo).

Obviamente, tal conjuntura é configurada menos pelo arbítrio próprio do antropólogo (que pode ser conscienciosamente dirigido à busca da objetividade ou, desconfiando de posições neutras, à emergência do mundo subordinado) do que pelas condições políticas agregadas que validam seu discurso. Seguindo Fabian, seríamos levados a concluir que, apesar de suas superfícies aparentemente paradoxais, as relações entre esses agregados mutuamente revigorantes e seus discursos correlatos, embora talvez de difícil caracterização, definitivamente não são randômicas ou contraditórias. Dentro de uma dinâmica de amplitude mundial sob a hegemonia capitalista, elas têm sido relativamente eficientes em otimizar as formas mutantes de relações de exploração entre classes e formações sociais sob condições em permanente movimento.¹⁷

A filosofia bergsoniana não cessou, no entanto, de inspirar ou desafiar um sem-número de importantes filósofos e cientistas sociais (principalmente franceses), como, por exemplo, Georges Canguilhem, Gaston Bachelard, Martin Heidegger, Jean Paul Sartre e Gilles Deleuze. De fato, sua influência se estenderia a áreas não hegemônicas do mundo acadêmico, como ilustrado pelo trabalho do sociólogo brasileiro Gilberto Freyre. A contribuição de Freyre para a posição aqui articulada abrange não apenas a introdução do autor ao conceito de tempo e ao pensamento bergsoniano em geral, mas, mais relevantemente, a uma das formulações primeiras e relativamente originais daquele que apenas mais tarde se tornaria um termo corrente na produção acadêmica: pós-modernismo.

Vai além dos objetivos deste livro sintetizar o pensamento de Freyre sobre o tempo, mas vale considerá-lo em maior detalhe. Segundo a própria apresentação da questão pelo autor, suas formulações partiram de sua preocupação com “possíveis futuros humanos em geral, brasileiros em particular. Todos, porém, interligados

¹⁷ Fabian (1984) parece argumentar a favor de uma ênfase na coetaneidade como uma possível chave metodológica para a recolocação do encontro etnográfico em um campo de reciprocidade humana, em contraste com o das usuais relações de exploração. Entretanto, em face do próprio conteúdo de seu livro, somos forçados a reconhecer os limites de tal proposição, que não parece envolver nada além do assumir voluntariamente uma determinada postura teórico-metodológica.

por serem tendências essencialmente pós-modernas, ora em continuidade àquelas meramente modernas, ora em oposição a estas” (Freyre, 1973, p. xviii).

Adotando a noção bergsoniana de duração, ou tempo qualitativo, Freyre passa a considerar impossível estabelecer os limites entre o moderno e o pós-moderno, dada a natureza interseccional de ambos os conceitos. Isso, segundo ele, não apenas permitiria o reconhecimento de “o que se possa considerar efêmero no assim chamado moderno” (Freyre, 1973, p. xviii), mas também exigiria das ciências humanas a sistematização de um conceito de tempo com pertinência universal, isto é, que fosse além de uma noção meramente cronométrica (em seu entender, menos relevante na vida social pós-moderna), sem deixar de reconhecer a limitada validade dessa mesma noção para determinados propósitos. Freyre não se furtou a apresentar um conceito próprio de tempo qualitativo, tempo tríplice, aparentemente tomado por empréstimo aos estudos do fenômeno da fricção, e abarcando uma espécie de justaposição entre passado, presente e futuro no decorrer de um único processo mental.

Implicações mais diretas para o ensaio que aqui se apresenta vêm da referência específica de Freyre, no mesmo livro, às escolas de samba como balões de ensaio em escala microcômica do que denomina “sociedade do ócio” (do latim *otium*, tempo livre). Debatendo o que percebe como a crescente liberação de tempo livre no mundo pós-moderno, o sociólogo reclama a reconsideração das relações entre tempo e humanidade como forma de evitar um presumível vácuo existencial que assombraria um mundo social literalmente disciplinado pelo relógio. A noção quantitativa de tempo, enfatiza o autor, terá de ser deslocada de seu status hegemônico e coexistir com sua contraparte qualitativa, que, por sua vez, deve ter sua centralidade restaurada em uma ética humana não deificada.

Em conformidade com o conceito bergsoniano de duração, Freyre especula, ainda mais além, sobre as possíveis relações entre formações sociais hoje tidas como tecnologicamente atrasadas, porém relativamente menos subordinadas ao tempo cronométrico, e as formações sociais industriais ditas avançadas. As primeiras, em seu entendimento, retiveram um sentido qualitativo de tempo¹⁸ que será essencial a qualquer civilização pós-moderna, enquanto as últimas já estariam passando, e passariam ainda mais, por dificuldades em lidar com o tempo livre.

¹⁸ Discutindo os diferentes conceitos de tempo em uso nas formações sociais capitalistas e pré-capitalistas europeias, o historiador inglês E. P. Thompson demonstra o uso formal (p. ex., jurídico) de diferentes tipos de mensuração correntes no senso comum, incluindo alguns bem subjetivos, como, por exemplo, a “passagem do mijo” (Thompson, 1967, p. 58).

Seguindo essa argumentação, a mais extrema significância das escolas de samba parece-lhe transcender suas projeções simbólicas de lutas pretéritas e presentes por reconhecimento identitário e inclusão socioeconômica, localizando-se na configuração de um rito pós-moderno que celebra o ócio humano, antitético à primazia do negócio.

É necessário, não obstante, observar que a realização da utopia particular de Freyre implicaria uma ação deliberada em prol de formas menos exploradoras de interação humana, das quais dificilmente se percebe, nas escolas de samba, quaisquer sinais mais efetivos e, em menor frequência ainda, estáveis. Sob condições ideais, segundo Freyre (assim como outras perspectivas emancipacionistas), as necessidades existenciais humanas voltariam a ser atendidas por um mínimo de trabalho alienado, simultâneo a um tempo livre expandido que, sugere ele, seria desejavelmente preenchido com elaborações simbólicas. Utopias à parte, e como os prospectos de reverter o atual declínio mundial na absorção de mão de obra pelo sistema produtivo pós-industrial parecem igualmente improváveis, somos levados a acreditar que as ansiedades coletivas por bem-estar e proteção ocuparão o debate público de modo crescente e mais intenso. Em todo caso, se isso ocorrerá através de uma mediação simbólica em meio a uma comunidade mundial mais equilibrada (algo antecipado, segundo Freyre, pelas escolas de samba) ou será, ao contrário, o combustível de lutas extremamente devastadoras entre os virtualmente excluídos e o espectro cada vez mais reduzido, embora mortalmente poderoso, dos poucos eleitos parece ser um dilema de urgente equação em termos mundiais.

No contexto brasileiro, foi também sugerido na literatura que manifestações coletivas como as escolas de samba se constituem em caso ao menos ambíguo no que tange à mitigação das discriminações e desigualdades. Assim, podem ser vistas como uma forma de domesticação das massas ou como uma maneira potencialmente emancipatória de inserção organizada dessas mesmas massas em jogo político de intrincada mediação (Queiroz, 1985). Que esse seja um debate crucial para um futuro próximo parece inquestionável, e a tarefa imposta à teoria, como apontado um dia por Marx, é o infletir substancialmente, assumindo as dificuldades em remover do caminho as falsas questões. Aqui, porém, retornaremos ao principal objeto desta seção, uma ontologia do fazer musical e suas possíveis implicações tanto para a reconceituação do próprio campo da etnomusicologia quanto para o recorte de estudo aqui delimitado.

Trabalho acústico: música e tempo em perspectiva teórica

Reexaminando as questões levantadas anteriormente a partir de um diálogo com autores como Bergson, Fabian e Freyre, pode-se esboçar algumas diretrizes teóricas que consideramos potencialmente produtivas:

1. o que chamamos música e passamos a tomar como referencial para “entender” práticas que percebemos como análogas (p. ex., a “música indígena”) deve ser entendida como apenas uma formação acústica – ou conjunto de relações – entre muitas outras categorias de entendimento de uso circunscrito no espaço e no tempo, através das quais seres humanos organizam ou, mais precisamente, trabalham acusticamente¹⁹ o tempo; portanto, enquanto o surgimento da prática musical em sentido estrito deve ser fundamentalmente reconstituído em um segmento específico da história da Europa Ocidental, aparece claramente que outras formações correlatas, embora não exatamente as mesmas (p. ex., “a música no Brasil”), têm compartilhado e continuarão a compartilhar seu tempo e espaço;
2. o termo “trabalho acústico” parece assim caracterizar melhor a noção abstrata, universal, de trabalho humano particular ao qual estamos aludindo, enquanto suas múltiplas manifestações coletivas circunscritas no tempo e no espaço, bem como mediadas diferencialmente (das quais o samba é obviamente apenas um exemplo), seriam denominadas “formações acústicas”;
3. é proposto que a transcendência de abordagens etnocêntricas aplicadas a formações acústicas, como buscada algo erráticamente pela etnomusicologia (e por outras disciplinas em domínios distintos embora a ela relacionadas), deverá ter necessariamente um contorno sócio-ontológico, isto é, deverá refletir sobre o fato de essas formações derivarem do trabalho de seres humanos em seu processo de constituição como seres sociais, contribuindo assim para uma teoria do trabalho humano como uma totalidade, que

¹⁹ O termo “acústico”, bem como seus correlatos, será utilizado neste livro em seu sentido registrado na Grécia antiga, “da audição”. O conceito de formação acústica empregado aqui é inspirado na definição de formações discursivas formulada por Foucault (1972), como um conjunto de práticas discursivas historicamente circunscritas, inter-relacionadas, embora descontínuas (i.e., às vezes através de oposição, ao invés de concordância) e hierarquizadas, eventualmente transcendendo domínios e disciplinas.

- compreende formas homólogas num sentido marxiano – ao invés de subordinadas hierarquicamente (como em muitas formas de determinismo) ou virtualmente segmentadas (como em correntes idealistas);
4. dessa forma, pode-se evidenciar por que o tempo não deveria ser simplesmente tomado como parâmetro entre muitos outros subsumido a conceitos de música universalizados *a priori*; ao contrário, música e quaisquer outras formações acústicas, com suas categorias próprias, constituem formas contextualizadas de trabalhar um tempo sincrônico, qualitativo – ou tempo tribúio, segundo Freyre (1973);
 5. pode-se mesmo argumentar, provocativamente, que todos os assim chamados parâmetros musicais são de fato aspectos parciais do trabalho total, realizado por ferramentas ou dispositivos dados para o trabalho do tempo acústico, sendo estes últimos produzidos (através do aparato perceptivo) pelo ouvido humano, do qual são simultaneamente produtores (através das sensações ou qualidades percebidas);
 6. simplesmente submeter a análise de outras formações acústicas, e especialmente daquelas que mantêm correlações mais imediatamente observáveis com a música (p. ex., o samba), aos cânones e modelos de referência desta última formação pode soar legitimado o suficiente perante parte da academia (outro termo não tão neutro), mas isso apenas demonstra o papel que relações de poder, em nível global, desempenham em circunscrever o espaço de reflexão humana.

A homologia aqui proposta entre formas acústicas e não acústicas do trabalho, ou entre os respectivos processos de trabalho envolvidos, requer melhor qualificação, uma vez que não é feita arbitrariamente ou por mera especulação terminológica. Ela tem, de fato, precedentes em outros campos de investigação, tais quais a semiótica e a antropologia social. Rossi-Landi (1983 [1968]), por exemplo, vislumbrou em Marx os passos incipientes de uma semiótica desmistificada e desmistificadora e discutiu a linguagem enquanto trabalho²⁰ e comércio. Por essa

²⁰ Termo traduzido pelo próprio Rossi-Landi como *work* na primeira versão em inglês do livro, mas mantido em nossa tese de doutorado como “labor”, para consistência com as traduções dos textos de Marx para aquele idioma.

linha, o filósofo defendeu a exploração da homologia, ou a origem comum, num trabalho humano genérico e apenas pensável como abstração, desenvolvendo-se em campos de crescente autonomia relativa – entre o trabalho linguístico e o não linguístico (um termo consistentemente empregado pelo autor para referir-se à produção material) como um caminho de reflexão mutuamente iluminador direcionado à transcendência da alienação.

A mesma relação, manteria mais tarde Pierre Bourdieu (1977), pode ser estendida a todo o domínio da produção simbólica, sendo de fato constatada na relativa indiferenciação do trabalho (i.e., simbólico *versus* material) observado em cosmologias próprias de sociedades não capitalistas. Bourdieu inclusive reprovava certas análises marxistas daquelas formações em sua

aceitação de uma definição de dividendo [interesse ou juro são traduções igualmente cabíveis] econômico, o qual, em sua forma explícita, é o produto histórico do capitalismo: a constituição de áreas de prática relativamente autônomas é acompanhada de um processo através do qual dividendos simbólicos (frequentemente descritos como “espirituais” ou “culturais”) vêm a ser postos em oposição a dividendos estritamente econômicos da forma como são definidos no campo das transações econômicas pela tautologia fundamental “negócio é negócio”. (Bourdieu, 1977, p. 177)

Ao criticar certas correntes do marxismo, Bourdieu reconhece, no entanto, o corte fundamental operado por Marx com a economia política burguesa a-histórica de seu tempo (segundo a opinião de muitos de seus críticos, não o faria plenamente). Na verdade, nenhuma das citações acima, nem a perspectiva particular adotada neste livro, podem ser dissociadas do reconhecimento de que “tipos úteis de trabalho [...] são funções do organismo humano e [...] cada uma dessas funções, qualquer que seja sua natureza ou forma, é essencialmente dispêndio do cérebro humano, nervos, músculos, etc.” (Marx, 1906 [1867]). Daí, o conceito de trabalho acústico referir-se ao dispêndio de energia humana em fenômenos acústicos, isto é, aqueles fenômenos que envolvem a produção e propagação de energia vibratória (ou, hoje em dia, de seus muitos simulacros) e sua recepção através do aparelho auditivo – ou a sensação de som. Como qualquer outra forma de trabalho, portanto, compreende uma noção de valor (diferenciada no tempo e no espaço) e pode envolver secundariamente conceitos que emergem da produção de valor em condições históricas dadas. No caso da hegemonia capitalista, por exemplo, conceitos como dividendos, acumulação e lucro são úteis não em termos de uma analogia

que desvende todos os problemas teóricos do autor, mas ao evitar que se percam de vista articulações que encontram sua explicação na ligação orgânica entre a produção simbólica e a material. Sem dúvida, os produtos do trabalho acústico podem ter muitas utilidades e servir a muitas funções, “mas [eles são] também tempo dispendido, produzido, ouvido e trocado” (Attali, 1985, p. 9).

Assim, um esforço teórico para lidar com a categoria de valor no campo do trabalho acústico parece se constituir em passo crucial à abordagem apropriada das condições de existência de uma formação acústica. Jacques Attali (1985) foi quixá o primeiro autor a perceber a produção da música em termos de uma crítica marxista à economia política. Para ele, a produção de valor (ou, em suas palavras, dinheiro) na música é diferenciada daquela que ocorre na produção material por depender fundamentalmente de trabalhadores improdutivos (ou não assalariados) – em sua argumentação, os compositores. Somente quando esses artesãos concedem a exploração de seu respectivo trabalho por meio de um contrato, afirma Attali, a assim chamada produção capitalista pode ser iniciada. Seu argumento investe pesadamente nessa aparente ambiguidade, que traz embutida uma capacidade subversora de supostamente antecipar uma nova situação econômica ou rede de liberdade e tolerância criativa.

No entanto, e não obstante as ambiguidades inerentes, pode-se objetar que os compositores e trabalhadores não assalariados envolvidos na esfera de produção acústica ainda permanecem em papel de subordinação em relação ao processo capitalista em que se inserem quando for o caso. Consequentemente, é imperativo ressaltar a importância de se examinarem com mais detalhes as categorias de valor embutidas em cada aspecto desse tipo particular de circulação de produtos do trabalho acústico, de uma maneira sincrônica, como esboçado no quadro a seguir.

Quadro 2 – Trabalho acústico: processo de circulação*

(1) PRODUTOS DO TRABALHO E SEUS PRODUTORES/PROPRIETÁRIOS
Valor de uso: produto (p. ex., canção/composição), produtor (p. ex., autor/compositor); a estipulação de seu valor pode ser derivada de diversos fatores discutidos abaixo.

(continua)

<p>(2) MERCADORIAS VENDIDAS A UM INTERMEDIÁRIO CAPITALISTA**</p> <p>Valor de troca: soma de gastos com força de trabalho (somados os gastos com o produtor inicial e com aqueles empregados de algum modo no processo produtivo) e meios de produção (p. ex., infraestrutura, equipamentos, etc.) realizados por empresas intermediárias visando a comprar, armazenar e divulgar os produtos de produtores outrossim isolados.</p>
<p>Valor excedente: relacionado aos mesmos itens anteriores, mas acrescentado, e igualmente apropriado, por empresas intermediárias.</p>
<p>(3) TEMPO-TRABALHO E MEIOS DE PRODUÇÃO VENDIDOS A UM CAPITALISTA</p> <p>Valor de troca: soma dos gastos com força de trabalho (com os componentes dos processos produtivo e reprodutivo – p. ex., técnicos, artistas atuando em gravações, trabalhadores de uma gravadora ou divulgadora) e com meios de produção (p. ex., direitos autorais, gravação, impressão sobre suportes, acabamento).</p>
<p>Valor excedente: valor acrescentado ao valor de troca de uma mercadoria (p. ex., o resultante no preço por atacado ou no varejo).</p>
<p>(4) MERCADORIA VENDIDA AO CONSUMIDOR</p> <p>Valor de uso: percepção acústica do trabalho humano, produção de uma demanda.</p> <p>Valor de troca: grau de legitimação heterogêneo de mercadorias distintas.</p>
<p>Valor excedente: resultado da ascensão hierárquica de determinadas mercadorias em detrimento de outras.</p>

*Os exemplos de mercadorias aqui apresentados se remetem à indústria, mas os conceitos de gravações comerciais a elas associados parecem ser igualmente pertinentes a outros segmentos da produção musical em sentido abrangente.

**Esse aspecto pode não ser aplicável em determinadas situações.

Algumas observações parecem necessárias. Primeiramente, deve-se destacar a interdependência das formas distintas de valor acima discriminadas, assim como a das diversas formas de circulação igualmente esboçadas. Em segundo lugar, deve-se comentar o que se insinua no quadro como condições de produção de valor. Nesse aspecto, pode-se constatar a delinação de uma visível contradição entre o trabalho acústico do consumidor-produtor – isto é, a percepção e apreciação (uso) do trabalho humano com base em um dado produto – e, uma vez inseridas no cir-

cuito de troca capitalista, o caráter intrinsecamente fetichista das mercadorias. O fetichismo, sendo uma operação em que os produtos do trabalho aparecem diante de nossos olhos como dissociados do próprio trabalho, levam a indústria da música a algo que Jacques Attali denomina “produção da demanda”, o que significa que “uma porção significativa do valor excedente criado na produção de oferta pode ser gasto para produção de demanda” (Attali, 1985, p. 42). Isso depende de uma série virtualmente ilimitada de dispositivos de legitimação e sedução, que vão da estatística a padrões relacionais de qualidade ou “correção” política, de aulas de apreciação musical a impulsos imprevisíveis de volição.

Attali defende que essa relação entre uma criação artificial de valor e o status dos criadores seria ilustrativa das lutas correntes pela reprodução do capitalismo e pode vir a ser “a marca distintiva de algo por vir” (Attali, 1985, p. 42), em amplo sentido socioeconômico. Suas melhores projeções, sustenta o autor, apontariam para uma situação de autocontrole e liberdade criativa, tolerância e autonomia. Em seu entendimento, “a alienação não nasce da produção e troca, ou da propriedade, mas do uso” (p. 134); portanto, somente ao libertar o produtor da conformação a um código, estariam consolidadas as sementes de uma nova forma social.

Não obstante, mesmo se aceitando tal argumento, parece persistir a indagação sobre se seria possível que isso acontecesse tão somente entre uma minoria “eleita” em detrimento de, e mesmo excluindo ostensivamente, uma vasta maioria da humanidade privada de autodeterminação – compreendendo inclusive setores das assim chamadas sociedades capitalistas avançadas ou pós-modernas. Tal foi a história mundial sob a hegemonia do capitalismo de produção em massa (ou, com Attali, da rede de reprodução).





Samba como **2** **formação** **acústica**

Notas preliminares sobre raça e estratificação socioeconômica

Esta seção, derivada de uma pesquisa com marco-limite nos agitados anos de transição entre as décadas de 1980 e 1990, teve originalmente como objetivo tão somente afirmar ser impossível tratar separadamente raça e classe como aspectos da formação social brasileira. Esse foi, porém, um período igualmente efervescente do reconhecimento do caráter estruturante e predatório do racismo em nossa sociedade. E o escopo de literatura aqui mobilizado já não dava conta, sequer à época, da reviravolta de perspectivas sobre as relações raciais no Brasil e dos avanços e impasses no caminho de sua erradicação. Como uma decisão geral tomada em relação a este livro foi manter-se restrito ao conhecimento acumulado até mais ou menos 1990, no caso fundamental do debate sobre o racismo, a seção correspondente no texto original buscava ressaltar a tese mais básica: racismo = estrutura social. O que é tratado aqui não abarca, portanto, o conhecimento atualizado desde então até os dias de hoje, com contribuições de maior contundência, que levaram esse debate a patamares mais potentes – política e epistemologicamente – rumo à erradicação do racismo. O recorte que se segue é, assim, assumidamente resumido a perspectivas clássicas incipientemente esboçadas na contramão do mito da democracia racial, bem distante de dar conta do conjunto de discussões atuais sobre as dimensões estruturais do racismo à brasileira. No entanto, a leitores e leitoras que necessitem mais familiaridade com esse debate recomendo enfaticamente que se aprofundem nessa literatura, limitando-me aqui à sugestão de nomes de algumas autoras e autores fundamentais que não aparecerão referenciados neste livro: Lélia Gonzalez, Abdias do Nascimento, Sueli Carneiro, Luiza Bairros, Silvio Almeida, Kabengele Munanga, Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva e Maria Beatriz Nascimento. Ressalto as contribuições instigantes aos estudos do samba oferecidas em trabalhos de fôlego por Antonio José Espírito Santo e Jurema Werneck, esta última inclusive faz generosa referência à tese que deu origem a este livro em seu doutorado pela Escola de Comunicação da UFRJ.¹

¹ Ver Espírito Santo (2016) e Werneck (2007). O autor agradece à/ao parecerista anônima(o) por sugerir ajustes ao texto original, bem como à contribuição crítica coletiva para a elaboração desses ajustes oferecida pelo Negô, grupo de pesquisas integrante do Laboratório de Etnomusicologia

Na literatura socioantropológica até 1990, foi sugerido que o emprego generalizado do termo *raça* no contexto brasileiro usualmente acentua a atribuição de origens étnicas comuns e características culturais, mais que percepções de fenótipos – p. ex., Damatta (1981). Como indicado anteriormente, o uso do termo *samba* para designar práticas sociais no Rio de Janeiro é encontrado na literatura a partir de eventos em enclaves afrodescendentes da cidade na virada dos séculos XIX/XX. No período imediatamente seguinte à Abolição da Escravatura, em 1888, um contingente demograficamente expressivo e culturalmente diversificado da população afro-brasileira se encontrava na cidade. Africanos então recentemente libertos, com antecedentes étnicos fundamentalmente associados a uma extensa área do sudoeste africano, que inclui Angola e Congo, e em menor escala à região sudeste, notadamente Moçambique, e brasileiros negros e mestiços (alguns nascidos livres e outros em cativeiro) advindos de uma ampla variedade de antecedentes regionais e ocupacionais se constituem tão somente em alguns exemplos dessa diversidade. Mesmo levando-se em consideração o segmento mestiço dessa população, com mais mobilidade social, a população negra permanecia amplamente confinada aos estratos mais baixos da hierarquia socioeconômica.

No período, o Brasil era um país sob a hegemonia do setor cafeeiro, altamente dependente da exportação do produto, com a produção baseada sobretudo na região ocidental da província de São Paulo. A transição do uso de mão de obra escravizada para o trabalho assalariado não redundou, porém, em assimilação notável à classe trabalhadora da oferta massiva e sem precedentes de trabalho criado após a Abolição. Os plantadores de café já realizavam havia algum tempo experiências de substituição de mão de obra escravizada negra por trabalhadores imigrantes europeus, mesmo antes que a escravidão fosse extinta. Após período de ajustes forçosos em razão da Lei Áurea,² essa diretiva se tornou a norma nas plantações de café. Simultaneamente, políticas governamentais inspiradas em “teorias”

da UFRJ, formado por Leonardo Moraes Batista, Acsa Braga, Danilo Furtado, Thamara Colares e Victor Cantuária.

² Como apontado por Conrad (1972), os plantadores de café de São Paulo dependeram, geralmente e em grande medida, do trabalho escravizado e cerraram fileiras até o último momento com a oposição ao abolicionismo. Suas experiências anteriores a 1888 com o trabalho de migrantes do Velho Continente (em certos casos, lado a lado com mão de obra escravizada africana e negra) expuseram os riscos derivados do choque dos europeus com as condições de trabalho e relações empregador-em-

européias racistas,³ bastante difundidas internacionalmente, estimularam ainda mais a migração massiva da Europa, ao passo que induziram o fechamento literal das portas à migração africana para o Brasil. Entre outras pseudojustificativas para tal, a “preguiça natural” africana seria então substituída pela iniciativa industriosa e pelo “empreendedorismo” europeus, quem sabe levando o país a igualar o “sucesso” de estados nacionais vizinhos, como o argentino, em tornar virtualmente invisível sua um dia expressiva população negra.

Esse processo afetou, obviamente, uma ampla gama de práticas e estratégias sociais, incluindo os mais variados âmbitos de produção simbólica. Mesmo aquilo que se poderia tolerar em escravizados (p. ex., sua “música rudimentar”), talvez como compensação à falta de liberdade e alienação coerciva, tornou-se um marcador crucial de distinção entre grupos sociais e indivíduos apenas nominalmente iguais no contexto pós-abolicionista. Concomitantemente, formas de expressão subordinadas, previamente confinadas a determinados espaços permitidos, procuraram ampliar seu território de ação. Isso produziu um incremento de violências simbólicas (sem cessar a física, já costumeira então) e outras, com a estigmatização e perseguição como seus desdobramentos “naturais”, mas também significou a abertura de novos âmbitos de negociação, através de mecanismos como o voyeurismo e a audição, e de bricolagem, através de mimetismo e apropriação. Como sintetizado por Cardoso:

Não obstante o fato de que o preconceito racial foi um fator organizador da sociedade escravista, o impedimento legal da condição de “escravo” e a violência dos donos de “escravos” foram suficientes para assegurar a espoliação do negro em uma ordem burocrática. Numa sociedade de classes, com todos se tornando iguais perante a lei, era necessário desenvolver mecanismos sociais que assegurassem, em nome de uma desigualdade natural, a acomodação do negro a um sistema assimétrico de posições e vantagens. (Cardoso, 1962, p. 283-284)

De todo modo, foi em meio a um contexto claramente discriminatório que esse reforçado contingente de cidadãos brasileiros negros⁴ desenvolveu novas estratégias

pregado existentes, não muito diferentes da situação em plantações com mão de obra exclusivamente escravista (Dean, 1976).

³ Alguns influentes foram escritores como Henry Buckle (nenhuma “alta” civilização floresceria nos trópicos), Joseph-Arthur de Gobineau (“teoria” da estratificação racial) e Herbert Spencer (darwinismo social, ou, como mais comumente sintetizado, sobrevivência dos mais aptos).

⁴ A população negra constituía 15,8% da população total brasileira em 1874 (Conrad, 1972).

em sua luta por sobrevivência e reprodução, sob limites bastante estreitos de acesso a emprego e mobilidade. Amplamente excluídos das oportunidades abertas pelo *boom* do café e também pela incipiente industrialização, impulsionada pelo mercado de exportação, esta seria somente a primeira entre diversas gerações de população negra no Brasil a ser historicamente confinada a empregos formais de baixa renda, ao subemprego ou ao desemprego.⁵ Nem mesmo a consolidação do Brasil como economia industrial periférica entre as décadas de 1940 e 1970, nem seus aspectos corolários (p. ex., a implantação de um sistema educacional público em âmbito nacional), seriam o bastante para prevenir que o *gap* socioeconômico profundo e em ampliação observado na formação social brasileira adquirisse e mantivesse um consistente perfil étnico-racial.⁶

Hoje, mais de cem anos passados desde a Abolição da Escravatura, a maioria de negros encara desafios de semelhante gravidade, ou em alguns casos ainda mais agudos, em comparação aos de seus antecessores. Em 1980, por exemplo, somente 5,8% desses indivíduos acima dos 9 anos de idade haviam terminado o grau da escola regular correspondente a sua idade (IBGE, 1982); e a população masculina economicamente ativa ganhava em média 50% da renda aferida pela população branca correspondente (Silva, N., 1985). A luta do negro por cidadania se desenvolve entre dois polos de estereótipo: o positivo, associado a ocupações como trabalhador da indústria do entretenimento (p. ex., a forte conexão com o samba e o futebol); e o negativo, de uso generalizante e generalizado, associado ao trabalho não qualificado e ao marginalizado (Hasenbalg; Silva, N., 1988).

⁵ De acordo com o censo de 1890, o maior contingente de população negra economicamente ativa da cidade do Rio de Janeiro (48%) estava empregado em serviços domésticos. O grupo mais próximo deste era o de trabalhadores industriais (17%).

⁶ No entanto, deve-se observar que as inter-relações entre percepções de raça e indicadores socioeconômicos no Brasil têm sido objeto de uma extensa controvérsia. Ao menos três teses nela se distinguem: 1) a de que a miscigenação gerou uma sociedade em que a cor não conta como fator relevante de distinção social e econômica (*colorblind society*), gerando uma sociedade que privilegia ou exclui indistintamente brancos e negros (p. ex., a tese da “democracia racial”, defendida por Gilberto Freyre na década de 1930); 2) a de que a classe social é o principal fator que constrange ou impede a mobilidade socioeconômica da população negra (Azevedo, 1951; Harris, 1964; Pierson, 1967; Wagley, 1969); e 3) a de que um mal disfarçado racismo desempenha um papel bastante efetivo em fomentar o desequilíbrio de poder entre capital e trabalho no país (Fernandes, 1966; Cardoso, 1962; Ianni, 1972; Hasenbalg, 1979; Araujo; Porcaro; Oliveira, 1985).

Mesclando evidências sociodemográficas a preconceitos relacionados ao modo de ocupação do espaço sem que ambos sejam examinados em perspectiva sócio-histórica, abre-se obviamente amplo espaço a mais discriminação negativa. Preconceitos assim direcionados à população negra abrangem, portanto, todas as esferas de sua existência, incluindo as grandes áreas urbanas onde vive a maioria de seus membros, mal servidas pelo Estado. Mesmo para os residentes negros de classe média do Rio de Janeiro, declarar não ser ou jamais ter sido um do estimado um milhão de habitantes (ca. 1990) que vivem nas 460 favelas de cidades (Leal, 1991) é algo não raramente interpretado como evasão de um estigma.

Foi então em meio a essa discriminação segregacionista velada, mal encoberta, “plenamente percebida apenas por aqueles que a sofrem” (Moura, C., 1977, p. 169), que os negros se organizaram e continuam a se organizar tão sólida e amplamente quanto as condições lhes permitem. Com um amplo contingente de outros brasileiros, também eles propugnam mudanças políticas fundamentais; mas sua parte nessa luta demanda trazer simultaneamente ao primeiro plano dilemas históricos até aqui não resolvidos.

Aspectos da música e dança afro-brasileiras no Rio de Janeiro ao final do século XIX

A formação acústica aqui tratada como “samba no Rio de Janeiro” teve sua delineação intensificada particularmente durante o último quartel do século XIX. Sua aparição como um campo de articulações em torno de práticas acústicas e cinéticas (i.e., do movimento) foi, assim, amplamente condicionada por tendências de época da fragmentação socioespacial (discutida na seção anterior). Fontes contemporâneas publicadas por memorialistas estrangeiros (viajantes, homens de negócio e, já à época, conselheiros militares) ou autores literários locais proveram descrições dessas práticas e, eventualmente, suas representações iconográficas produzidas por artistas profissionais ou amadores.

Se o Rio de Janeiro contemplado por olhos estrangeiros parecia de algum modo semelhante aos respectivos lugares de origem dos viajantes (alguns deles, no entanto, haviam viajado por – e eventualmente residido em – outros territórios coloniais), algumas peculiaridades da cidade, retratadas em abundância, sugerem poder de sedução e, frequentemente, perturbação da ordem. Descrições literárias ou pictóricas de particular importância (embora comumente preconceituosas) da vida cotidiana do Rio no século XIX foram legadas por tais observadores, algumas delas representando práticas acústico-cinéticas diversificadas.

Um aspecto singular da formação social brasileira com profundo impacto nesses escritores e artistas foi precisamente a instituição da escravidão em si e assuntos a ela associados, como as relações proprietário/escravizados, vida e cultura dos escravizados e outros. A julgar por essas representações e comparando-as com os indicadores populacionais disponíveis para o período, práticas relacionadas a diferentes origens étnicas e regionais na África, incluindo as que envolviam trabalho acústico, constituíam eventos de rua de ocorrência praticamente diária.

Um dado que se ressalta em tais narrativas de época é a relativa tolerância de donos de escravizados no Brasil a *performances* de música e dança percebidas como “recreativas” (Karasch, 1972).⁷ Concentrações eventuais de escravizados em mercados, praças ou em torno de chafarizes públicos foram vividamente registradas por cronistas e artistas. Alguns deles anotam que, não obstante a apontada tolerância, a persistência em cantar e dançar além dos limites “apropriados” não raro resultava em repressão, por vezes levando à violência física.

Dos vários instrumentos derivados de protótipos africanos registrados por essas fontes nas ruas do Rio, um *laminofone*,⁸ no Brasil conhecido por *marimba*, surpreende o leitor dos dias de hoje por sua incidência, em contraste com seu desaparecimento dos contextos carioca e brasileiro a partir do século XX.⁹ As primeiras

⁷ Em seu estudo detalhado da vida cotidiana da população escravizada no Rio de Janeiro entre 1808-1850, Mary Karasch (1972) atribui importância menor a essas atividades “recreativas”. Enfatiza o que a seu ver seria culturalmente mais relevante do ponto de vista da população escravizada: o papel de dramas rituais que, por meio de sincretismo, logravam manter valores institucionais relativamente mais profundos.

⁸ Termo da organologia para um tipo de instrumento tocado com os dedos, cujos sons fundamentais são obtidos pela vibração de lâminas de ferro ou madeira graduadas em escalas ou modos musicais, sobrepostas e presas a uma espécie de bandeja quadrada ou retangular de madeira. No entanto, em outros casos de sua ocorrência nas Américas em práticas derivadas do continente africano, o termo *marimba* é mais comumente associado a xilofones, instrumentos tocados com baquetas, em que se utilizam lâminas de madeira em geral de maior porte, sobrepostas e presas a uma espécie de suporte ou moldura também de madeira.

⁹ Deve-se notar também que, assim como em outras partes das Américas e do Caribe, os tambores africanos foram objeto de legislação proibitiva (Karasch, 1972, p. 293). A primeira fonte iconográfica para o laminofone, ou marimba, no Brasil vem de uma coleção de desenhos produzida pela expedição que o naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira (1970) liderou entre as províncias do Mato Grosso e do Pará no período de 1783 a 1792. Ver também Thiermann (1971) e Kubik (1979). A última referência ao emprego do termo no Rio de Janeiro atribui ao mesmo o significado de “mau piano” (Nascentes, 1922).

ilustrações de marimbas no Rio, todas elas acompanhadas por descrições verbais, foram produzidas durante a primeira metade do século XIX por dois visitantes estrangeiros, o tenente britânico e pintor R. Chamberlain e o arquiteto e artista J. B. Debret. Em 1822, Chamberlain publicou um desenho seu de um laminofone (figura 1), o qual, informava ele, era chamado por seu executante de “Madimba de Btsche, instrumento musical do Congo”. Era tocado por um carregador de lenha no mercado do Largo da Glória. Uma descrição geral da cena precede o desenho, relatando aos leitores que “as notas produzidas são agradáveis e harmoniosas, e, nas mãos de alguns dos executantes, a música [*Musick*, no original] é de modo algum reprovável” (Chamberlain, 1822, s/p).¹⁰



Figura 1 – Tocador de laminofone no Largo da Glória.

Fonte: Chamberlain (1822, s/p).

Outro visitante, o estadunidense Thomas Ewbank, assim comentou o uso aparentemente comum da marimba (figura 2) na cidade do Rio de Janeiro, sua associação eventual ao mundo do trabalho e sua diversificação, que atribui às origens étnicas dos executantes respectivos:

¹⁰ Edição em língua portuguesa: Chamberlain, Henry. *Vistas e costumes da cidade e arredores do Rio de Janeiro em 1819-1820*. Tradução e prefácio: Rubens Borba de Moraes. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos, 1943. (Coleção Temas Brasileiros, n. 1). Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/227375>. Acesso em: 21 jan. 2021.

Esta manhã (Quarta-feira de Cinzas), um escravo veio com um fardo sobre a cabeça e ambas as mãos dentro de uma grande cabaça, da qual ele extraía uma melodia de valsa da moda. Aproveitei a oportunidade para examinar a popular Marimba. Todas as nações africanas têm a sua, de modo que um instrumento Congo, Angola, Minas [provavelmente referindo-se à Mina], Ashante ou Moçambique é reconhecível, mas as diferenças não são grandes. Uma série de ripas finas de ferro, de dez a quinze, são afixadas sobre uma tábua fina, de uns quinze a dezoito centímetros quadrados [original, de umas 5 a 7 polegadas quadradas], à maneira de chaves de flautas, a que se assemelham. Uma longa e uma curta se alternam, às vezes diminuindo [i.e., os tamanhos respectivos das lâminas] como em flautas-de-pã. A tábua é afixada à metade maior de uma cabaça seca. Segurando-a por baixo com seus dedos e seus polegares sobre as teclas, ele produz, ao pressioná-las para baixo em uma extremidade e a deixando vibrar de volta, um som doce sussurrado aproximado ao do berimbau-de-boca [*Jew's harp*, no original]. A cidade é um teatro etíope, e este é o instrumento favorito da orquestra. Os escravos se encontram tocando diariamente, nele, árias Africanas, e os grupos retornando ao campo [as plantações de café] possuem comumente um ou dois [instrumentos] entre eles. (Ewbank, 1856, p. 111-112)

Em meio às muitas descrições de *performances* exclusivamente instrumentais ou vocais/instrumentais realizadas por escravizados e encontradas em fontes do período aqui discutido, há um bom número que retrata rituais ou danças dramáticas.¹¹ As especificidades das práticas envolvendo dança e música têm sua compreensão muitas vezes dificultada por terminologia evasiva – p. ex., uma variedade de termos pode ser aplicada a práticas em grande medida similares, e vice-versa – ou pelas próprias limitações da descrição verbal. Dar conta de todas as situações desse tipo encontradas nas fontes consultadas significaria ir além dos objetivos desta seção. No entanto, deve-se registrar determinadas características com presença mais ou menos sistemática na produção acústico-cinética de distintas gerações de afro-brasileiros, que comentaremos brevemente aqui.

Uma das mais comuns dentre essas características é a disposição dos participantes em círculo, cantando e batendo palmas, em pé e dançando ou respondendo de algum modo, com o corpo, ao fluxo da *performance* sonora. Alternadamente,

¹¹ Para este último conceito, ver Andrade (1982).



Figura 2 – Marimba.

Fonte: Ewbank (1822, p. 111).

um ou mais dançarinos e, em certos casos, instrumentistas adentram a roda. Tal procedimento foi reportado no contexto do Rio de Janeiro ao menos desde a primeira metade do século XIX. Uma das primeiras descrições também mencionava o uso de um laminofone, neste caso, acompanhado por um tambor:

Para a frente se apressavam os grupos de várias nações africanas, para o campo de Sant Ana [sic], teatro de destino de festividades e alarido. Aqui estava o nativo de Cabinda, Luanda, Benguela e Angola [...]. A densa população do campo de Sant Ana [sic] foi subdividida em círculos espaçosos, cada qual formado por trezentos a quatrocentos negros, homens e mulheres.

Dentro desses círculos, os participantes dançavam uma música lá também localizada; e não sei qual a energia a ser mais admirada, se a dos músicos ou dos dançarinos. Você poderia ver a bochecha de um atleta de Angola pronta a se quebrar sob o esforço de produzir uma canção hedionda de uma cabaça, enquanto outro participante dava golpes tão firmes em seu tambor, que somente a natureza inquebrantável de um couro de boi poderia lhes resistir [...]. Oito ou dez figurantes para a frente e para trás no meio do círculo [...]. Agora, dois ou três em pé na multidão pareceram pensar não haver animação suficiente; com um grito ou uma

canção, eles correram para dentro e se juntaram à dança. Os músicos tocaram uma música mais alta e mais discordante; os dançarinos, reforçados pelos auxiliares já mencionados, redobram a animação; os próprios auxiliares pareciam envolvidos na fúria dos demônios; os gritos de aprovação e o bater das mãos foi redobrado. (Robertson; Robertson, 1838, p. 164-169, v. I)

Além de sua presença no Rio, essa forma também caracterizou danças cultivadas no Brasil até os dias de hoje. Carneiro (1961) as associou a práticas africanas nomeadas genericamente de *batuques* (designando o ato genérico de bater, geralmente o tambor) por cronistas portugueses do século XIX. Segundo essas fontes, outras características comuns dos batuques eram (1) canto responsorial (resposta em canto coletivo a um canto individual); (2) bater de palmas; e (3) um gesto particular executado pelos dançarinos ao passar o turno para que novos dançarinos adentrassem o círculo. Este último aspecto frequente consistia em uma umbigada, ou seja, o encontro dos umbigos de dois dançarinos, um gesto que aparece consistentemente em práticas afrodescendentes no Brasil, embora efeito semelhante seja obtido, em alguns casos, por gestos equivalentes, como, por exemplo, um toque entre pernas. Um autor citado por Carneiro nomeia esse gesto de *semba*, levando o estudioso do folclore brasileiro a especular sobre sua transformação no termo afro-brasileiro “samba”, amplamente disseminado pelo país.¹²

Prosseguindo, Carneiro pensou ser possível agrupar as várias práticas acústicas/cinéticas afrodescendentes de derivação Bantu presentes no Brasil relacionadas ao batuque em uma “área nacional do samba”, abrangendo três subáreas: a) a área do coco (Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco e Alagoas); b) a área do *samba* (Maranhão, Bahia, São Paulo e Rio de Janeiro, além de partes dispersas do Piauí e de Minas Gerais); e c) a área do *jongo* (Rio de Janeiro, São Paulo e partes dispersas de Minas Gerais e Goiás).

As designações e especificidades respectivas de cada uma dessas práticas podem assim variar, segundo o esquema de Carneiro, uma vez que algumas das características do batuque sejam mantidas. Além disso, práticas correntes em

¹² Ver também Machado Filho (1943), de cujo estudo de comunidades afro-brasileiras em Minas Gerais Edison Carneiro extrai o suporte para suas especulações. Para uma hipótese terminológica distinta, ver Siqueira (1978).

uma área determinada podem eventualmente, por efeito de processos migratórios, ser levadas a outras áreas, nas quais outras formas relacionadas ao batuque já eram cultivadas anteriormente. Um caso em questão envolvia o samba de roda da Bahia levado no século XIX para a cidade do Rio de Janeiro por migrantes. Uma vez no Rio, sustenta Carneiro, práticas de samba de roda passariam por inúmeras mudanças em sua forma e, possivelmente, conteúdo, o que incluiu a progressiva perda do nome de alguns de seus passos de dança – p. ex., o miudinho (em que os pés se movem sutilmente para a frente e para trás), o corta-a-jaca (ou corta-jaca) e o apanha o bago.¹³

Enquanto as práticas associadas com a África eram geralmente discriminadas dentro da hierarquia social como “manifestações de escravos”, durante o regime escravocrata, e como “das classes inferiores”, após a abolição, uma atitude mais tolerante e mesmo apreciativa era dirigida às incontáveis práticas envolvendo a participação de negros e mulatos em contextos de *performance* que evocavam em alguma medida modelos europeus. Bandas militares, orquestras em teatros, fanfarras e conjuntos musicais *ad hoc* para funções privadas como festas e celebrações diversas são apenas alguns exemplos de tais atividades. Essa diversidade da experiência afro-brasileira – sem dúvida, em posição político-econômica subordinada – se constituiria em fator crucial na simultânea negociação e luta pela cidadania na virada do século. No bojo desse processo, emergiu o campo do samba.

Samba como prática cotidiana

Um importante enclave da cidade do Rio de Janeiro, no início do século XX, estava localizado no bairro da Saúde, a “Pequena África”. Um amplo leque de atividades comunitárias era promovido dentro e fora da Saúde e tinha como seus organizadores migrantes da Bahia, os baianos. Entre essas atividades, havia eventos sociais denominados pagode, que ocorriam usualmente nas casas das “tias baianas”.

¹³ Em sua discussão sobre uma prática relacionada (samba de viola, observado no Recôncavo baiano na década de 1970), Wadley (1981) menciona passos de dança nomeados por seus participantes como *miudinho* e *corta-jaca*, demonstrando que há ao menos uma terminologia comum a tais práticas. O samba de viola estudado pelo autor continha originalmente conotação religiosa e um conjunto prescritivo de práticas de *performance* que se viam em meio a um processo de substituição pelos modos de fazer seculares do samba de Carnaval da Bahia.

Como lembrado mais tarde por participantes,¹⁴ um pagode consistia tipicamente em um ritual de candomblé¹⁵ dentro da casa, como abertura, seguido de uma parte mais informal, incluindo a *performance* de samba, jongo e outras formas de dança e canto acompanhadas por instrumentos em espaço aberto (“no fundo do quintal”). Embora esta última parte possa ser caracterizada como “mais informal”, ou talvez menos prescritiva que a sessão ritual (candomblé), suas conotações religiosas ou metafísicas não deveriam ser subestimadas. O jongo, por exemplo, é prática relacionada ao culto aos ancestrais e envolve canto responsorial, dança, práticas percussivas e oferendas de alimento e bebida. De acordo com um praticante respeitado e recentemente falecido,¹⁶ no jongo, os dançarinos deveriam sempre ter os dois pés descalços sobre o chão, fortalecendo os vínculos entre os vivos e os mortos.

O público participante dos pagodes era constituído amplamente por setores heterogêneos da população negra. Músicos profissionais e semiprofissionais – empregados em bandas militares, no teatro musical, lojas de música e outros estabelecimentos – interagem com não profissionais portadores de *expertise*, familiarizados com um amplo repertório vocal proveniente de uma variedade de fontes. Qualquer conjunto de instrumentos podia prover o acompanhamento durante a *performance* de sambas, mas uma combinação de violão (ou violões), cavaquinho, pandeiro e prato-e-faca parece ter sido utilizada mais consistentemente.

Aparentemente, vários dos primeiros sambas gravados nasceram em tais contextos a partir de trabalho coletivo envolvendo grandes níveis de improvisação e bricolagem. A canção “Pelo telefone” (exemplo 1, apêndice II),¹⁷ gravada por Baiano

¹⁴ Ver, p. ex., Tinhorão (1974), Muniz (1976) e, particularmente, Roberto Moura (1983).

¹⁵ Sistema religioso afro-brasileiro fortemente influenciado por sistemas religiosos da África Ocidental, compreendendo também assimilações do catolicismo e de outros sistemas de crença (p. ex., cultos aos ancestrais de proveniência do sul da África). Seus nomes particulares e práticas respectivas variam em certa medida de determinado contexto a outro, dando margem a pelo menos dois outros sistemas de crença importantes no Brasil, o candomblé de caboclo (com componentes de crenças ameríndias) e a umbanda (comportando fortes laços com o espiritualismo kardecista de origem europeia).

¹⁶ O compositor de samba Aniceto, citado por Fernandes (1986). Formas do jongo, incluindo algumas estilizadas, ainda se encontram em prática no Rio de Janeiro. A literatura sobre a prática de jongo em outras partes do Brasil é relativamente mais extensa. Ver, p. ex., Ribeiro (1984).

¹⁷ No qual todos os exemplos mencionados nesta seção são abordados com mais detalhe.

para o Carnaval de 2017, é um exemplo significativo. Registrado em 1916 pelo compositor, violonista e banjoísta Donga – Ernesto dos Santos, filho de Amélia, uma conhecida “tia baiana” – como composição sua em parceria com o jornalista Mauro de Almeida, tornou-se a primeira peça, descrita no rótulo do disco como “samba”, a obter repercussão expressiva no incipiente mercado fonográfico brasileiro¹⁸ e um modelo para lançamentos carnavalescos subsequentes, também definidos como sambas por seus respectivos autores (Silva, F., 1978; Moura, R., 1983).

“Pelo telefone” compreendia quatro seções, as quais, segundo explicação do próprio Donga, haviam sido recortadas de pagodes na casa de Tia Ciata. A última seção, por exemplo, consistia em uma conhecida canção de um repertório de tradição oral difundido pelo Nordeste brasileiro. As seções remanescentes da melodia e seu acompanhamento instrumental fazem uso consistente de uma célula rítmica característica do maxixe, dança de salão muito popular à época e um dos números preferidos pelo público do teatro de revista.¹⁹

Independentemente da denominação (p. ex., pagodes, sambas) ou do conteúdo que lhes eram atribuídos, a realização de tais eventos dependia de autorização policial e era consistentemente reprimida, algumas vezes de modo violento (Borges Pereira, 1967). Um dos pretextos básicos alegados pelas autoridades públicas para tal controle era a associação a presumidas práticas de feitiçaria, das quais o uso de tambores seria considerado um dos sinais mais claros. Mas outros motivos podiam ser igualmente invocados. Dado o grande número de desempregados e subempregados entre a população negra da cidade, o samba se tornou um termo equiparado à malandragem. Esse termo aludia a um estilo ou código de vida quase mítico, visto em senso comum como de repulsa ao trabalho (i.e., trabalho alienado como condição de subsistência). A figura do malandro – homem que usa roupas elegantes, envolvido com belas mulheres, conversador, mas sem jamais esquecer a navalha atada à perna – personificava esse mundo não funcional condenado e estigmatizado pelos ideólogos do progresso capitalista. O malando mítico, segundo um dito popular, já nasce cansado de tanto que seu pai trabalhou. Em contexto

¹⁸ Embora bem-sucedida na versão de Baiano, a primeira gravação dessa canção consistiu em versão para banda de música (Odeon 121.312), um procedimento comum em tempo e lugar nos quais os coretos de banda de música constituíam locais-chave de difusão do repertório.

¹⁹ A célula rítmica característica do maxixe delinea a parte da mão esquerda na partitura comercial para piano e permanece como aspecto quase obrigatório em praticamente todas as execuções de “Pelo telefone” até hoje.

emergente de progresso, argumentavam autores pretensamente abalizados, o malandro eventualmente desapareceria; “a consciência de que o trabalho representa a condição humana básica [já havia] chegado ao quartel-general dos compositores [de samba]” (Castelo, 1942, p. 175).

Para o malandro, a *performance* do samba não estaria restrita aos enclaves negros do Rio de Janeiro. Ele era capaz de circular em outras esferas sociais, tais como as áreas boêmias frequentadas por membros de estratos sociais intermediários ou mesmo mais altos, classificados segundo gradação relativamente imprecisa entre “almofadinhas” e “doutores”.²⁰ Em uma variedade de cafês, restaurantes ou outros pontos de encontro, sambas se alternavam com tangos, modinhas, valsas, foxtrotes e outros gêneros, na voz de “doutores”, malandros, almofadinhas e valentes (reconhecidos como “bons de briga”). Um novo samba, cantado em um pagode, poderia rapidamente atingir outras audiências por meio da rede articulada pela malandragem, assim “driblando” barreiras sociais, de outro modo, severamente fechadas.

Simultaneamente, novas canções eram originadas em ambientes boêmios e adjacências, contendo referentes que desafiavam a competência classificatória de seus próprios criadores. Donga, por exemplo, já havia identificado “Pelo telefone” como um samba-tango carnavalesco em entrevista jornalística de 1917 (*apud* Moura, R., 1983). Gêneros híbridos, lançados principalmente para a temporada do Carnaval e que incluíam o termo “samba” (p. ex., samba-jongo, samba-choro, samba-rumba, samba-canção, samba-macumbeiro), proliferariam nos anos subsequentes ao marco bem-sucedido de “Pelo telefone” e se tornariam um dos sustentáculos do rádio e do mercado fonográfico em expansão. Em algum momento desse processo, a maioria das canções referenciadas ao samba – mesmo aquelas provavelmente derivadas desse hibridismo – passou a adotar a designação curta que lhe era comum (samba), amplificando a ressonância do termo tanto local quanto nacionalmente.

A consolidação do samba como uma mercadoria midiática no início da década de 1930 também criou condições para a venda, por sambistas situados nos estratos sociais mais baixos, de direitos autorais de canções a terceiros situados em posições socioeconômicas mais confortáveis. Não poucos sambas tiveram sua autoria assim “compartilhada” ou inteiramente apropriada por “almofadinhas” e

²⁰ Para uma análise perspicaz da dialética da malandragem, ver Cândido (1970).

“doutores”, alguns dos quais se tornaram celebridades midiáticas de seu tempo. Como sucedeu à população negra, componente majoritário dos estratos sociais mais baixos, os verdadeiros criadores de muitos desses sambas também haviam sido simultaneamente forçados a abandonar áreas residenciais como a Saúde, mais próxima ao Centro do Rio, notadamente durante e após a reforma urbana concluída em 1908 (sob a prefeitura de Pereira Passos). Assim, radicaram-se em expressiva medida nos morros da cidade, expandindo o fenômeno de ocupação urbana conhecido como “favela” desde o século XIX. O episódio narrado abaixo é ilustrativo desse cenário:

Chico Viola [apelido do cantor Francisco Alves, o Rei da Voz] encontrou Bide [compositor e instrumentista de samba], na época trabalhador da fábrica de sapatos Bordallo, na gafieira [baile de salão de classe média baixa] Estrela Dalva, no Rio Comprido, [e logo] gravou o samba “A malandra” [...]. Mais tarde, através do próprio compositor, ele contactou outro sambista do Estácio, Ismael Silva [mencionado também nos capítulos 3 e 4], do qual comprou um samba, “Me faz carinho”, por cem mil réis. (Cabral, 1967, p. 36)

Nos morros, pagodes se multiplicariam e seriam ainda mais enriquecidos através da contribuição criativa de levas de migrantes negros – muitos dos quais originários de zonas rurais – que continuavam a chegar à então capital brasileira. No entanto, em que pese o impacto dessa diversificação, o samba ainda oferecia a essa população um referencial-chave a processos de negociação simbólica. Migrantes recentemente chegados mais cedo ou mais tarde absorveram essa atmosfera, e as composições de membros dos grupos recém-chegados passavam em certa medida a serem definidas também como sambas.

As primeiras escolas de samba foram tão somente um entre outros produtos que emergiram desse universo. Grupos de Carnaval mais ou menos organizados entre os estratos sociais mais baixos haviam sido formados desde o século XIX em resposta à crescente repressão policial ao entrudo, o Carnaval popular de rua (Encida, 1958). Os grupos mais informais, blocos e cordões, consistiriam tão somente de um número de dançarinos – geralmente oriundos dos estratos sociais mais baixos – isolados do público assistente por longas cordas a sua volta. Esses grupos eram também vistos, porém, com suspeição, pois mantinham uma resistente prática afro-brasileira: contavam com a presença de capoeiristas (praticantes da arte marcial da capoeira) abrindo caminho para os cortejos.

Esse não foi o caso de outra típica associação carnavalesca dos estratos sociais mais baixos por volta da virada dos séculos XIX-XX, os ranchos. Formados fundamentalmente por trabalhadores de baixa renda, empregados em setores de serviços ou governamentais, os ranchos eram modelados hibridamente sobre práticas homônimas características do Nordeste brasileiro, bem como nos préstitos de carros alegóricos das manifestações carnavalescas típicas dos estratos mais abastados. Das primeiras, os ranchos mantiveram a forma processional, apropriando-se simultaneamente da ênfase das sociedades em determinada unidade temática, carros e outros dispositivos alegóricos, assim como em um conjunto de instrumentos musicais relativamente grande (Efegê, 1965). Um dos primeiros e mais influentes ranchos (Dois de Ouro) foi criado pelo mesmo Hilário Jovino ao qual a autoria de “Pelo telefone” tem sido ocasionalmente atribuída.

Ao final da década de 1920, quando os primeiros grupos carnavalescos dos morros cariocas decidiram cantar e dançar sambas durante suas *performances*, assimilaram aspectos de organização dos grupos anteriores, autodenominando-se “blocos” ou mesmo “ranchos”. O primeiro grupo assim formado a adotar, em 1929, a designação “escola de samba” foi constituído por sambistas do morro do Estácio. Uma breve discussão dessa iniciativa abrirá o capítulo seguinte, mas aqui é suficiente dizer que a atribuição desses nomes genéricos (blocos, ranchos e, logo, escolas) e a orientação estética relativamente aproximada entre a maioria das agremiações populares só se consumariam ao final da década de 1930, em conexão com o envolvimento delas com competições patrocinadas pelo Estado. A participação de cada agremiação em tais disputas era condicionada a sua constituição como associações civis regidas por estatutos, com uma sede estabelecida, não raro na residência ou no “fundo de quintal” de um dos membros, onde havia lugar para a preparação para o Carnaval, assim como para rodas de samba durante todo o ano. Como sugerido anteriormente, as dimensões acústicas e cinéticas da prática do samba são ainda pouco estudadas, tanto de um ponto de vista musicológico quanto etnomusicológico. Ainda assim, um olhar pioneiro sobre sua prática foi publicado ao final dos anos 1930 (Silva, E., 1939) como um relato de uma visita à Mangueira realizada por estudantes da então Escola Nacional de Música (hoje Escola de Música da UFRJ) ao morro da Mangueira. A introdução provê uma descrição da sede da escola de samba local – uma sala modesta na casa de um de seus diretores – e do contexto mais abrangente no qual se insere. Os visitantes foram

levados ao local por duas fileiras de passistas (dançarinas e dançarinos) que cantavam o “samba-hino” da agremiação. No cômodo em questão, onde os visitantes notaram (“infelizmente”) a presença de um rádio, o diretor manifestou suas fortes dúvidas acerca da vitória na próxima competição devido à conversão do evento a um negócio complicado, regido por interesses financeiros que levavam à desonestidade e à corrupção.

Entre os aspectos gerais da *performance* destacados no artigo, são mencionadas características que ainda se podem observar entre as escolas de hoje:

1. introdução instrumental por um conjunto de dois violões, cavaquinho e pandeiro;
2. seccionamento da canção em duas partes, uma seção pré-composta (texto e melodia fixos) cantada comumente após a introdução instrumental por um coro misto em uníssono, alternando-se a uma seção composta durante sua *performance* (uma espécie de improviso elaborado a partir de um estoque de fórmulas melódicas memorizado sem uso de registro escrito²¹); e
3. “vozes com um timbre geralmente aberto, forte e às vezes nasal [que cantavam], naturalmente ou com um sutil portamento, intervalos difíceis (quintas diminutas, sextas menores, sétimas)” (Silva, E., 1939, p. 47).

Outros aspectos característicos da prática hoje corrente são encontrados na transcrição de um samba incluída no artigo em questão (exemplo 2, apêndice II), notadamente as partes instrumentais constituídas por ciclos rítmicos entrelaçados em polifonia e as relações entre os acentos expressivos das partes, respectivamente vocal e do surdo (tambor grave). A descrição dos aspectos cinéticos do samba, um tanto comprometida em função do enfoque preconceituoso dos observadores, também sugere continuidades com *performances* por sambistas de hoje:

Não é propriamente uma dança, mas cortejos ritmicamente coordenados. Dois casais – um composto por crianças e, o outro, por adultos – fazem solos, que consistem em passos curtos e pouca variedade, e que são de interesse por causa de sua

²¹ Em língua inglesa se usa a expressão *through-composed* (lit., “composta através”) para nomear tal prática, mais conhecida no senso comum como improvisação.

estilização instintiva dos movimentos de mãos, cintura e pernas e também da expressiva concentração da face dos dançarinos. (Silva, E., 1939, p. 48)²²

A ação fundamental de cintura e pernas (mas também dos ombros, deve-se acrescentar) contrastando com o papel subordinado do restante do corpo permanece como um importante símbolo de distinção relativa entre *insiders* e *outsiders* no samba. A tendência a se destacar o movimento pélvico tem sido também marcada como traço distintivo de práticas cinéticas de áreas de fronteira entre Angola e a região sul do Zaire, bem como entre os Shona do Zimbábwe. Entre estes, os movimentos de mulheres durante a dança Jerusarema, segundo descritos por Welsh Asante, parecem aproximados aos ideais cinéticos do samba:

O atributo particular desejado pelas mulheres para executar essa dança é a cintura relaxada. É a cintura flexível, e não as nádegas flexíveis, que confere ao movimento a ilusão de total liberdade e vibração física. O pé, com a sola levantada e apoiado no peito, dando impulsão, enquanto o outro pé desliza ou ziguezagueia, ora para um lado, ora para o outro. Embora o peso das ancas normalmente declinasse neste movimento agitado, a torção da cintura e a impulsão do pé jogam as ancas para o lado oposto. Ao invés de um estado de colapso, há uma extraordinária elevação e leveza nesses gestos. Os ombros, peito, braços e cabeça ficam essencialmente relaxados, a menos que sejam realçados durante um surto criativo por um dos dançarinos. (Welsh Asante, 1985, p. 392-393)

Assim, contemplando retrospectivamente antigas práticas do samba, obtém-se de imediato um quadro de distinções relativas e interseções consistentes entre esferas relativamente autônomas de produção/reprodução delineadas na seção anterior a partir de Jacques Attali (1985). O fato de as distinções continuarem a ser feitas a despeito das visíveis influências recíprocas entre elas é evidenciada por um construto ideológico invocado recorrentemente por sambistas: o “mundo do samba”. A autora Goldwasser foi a primeira a acentuar a significância desse termo para o *ethos* que permeia a relação entre sambistas:

²² O número de dançarinos reportado no artigo não deve ser visto como uma prescrição estrita. Mesmo hoje em dia, o número pode ser reduzido em uma *performance* diante de estranhos percebidos como prestigiosos.

De um ponto de vista histórico, o mundo do samba quase corresponde a um construto mitológico, habitado por heróis e episódios extraordinários, contados e recontados por sambistas “históricos” e “antológicos”, e que atravessa invariavelmente as fronteiras entre escolas, para se transformar em patrimônio de cada sambista. (Goldwasser, 1975, p. 13)

O mundo do samba é, portanto, articulado como um universo relacional de alianças e contradições em permanente (res)surgimento. Quaisquer de seus agentes individuais podem ocupar simultâneas posições estratégicas, mas serão em última instância avaliados em termos de um compromisso a projetar, em sua ação individual, recolecções, percepções e aspirações coletivas em um tempo sincrônico. Exemplificar como a produção de sambas, enraizada nesse mundo do samba e na vida cotidiana, se reconhece simultaneamente como parte integrante e estranha à esfera da mercadoria será a tarefa assumida nas seções seguintes.

Samba como representação do afro-brasileiro

Durante a pesquisa que fundamenta este livro, não foram encontradas muitas indicações de características das formações acústicas em fontes escritas além daquelas contidas em descrições orais produzidas por cronistas. Em tal contexto, Mário de Andrade (1944) situou a publicação em partitura do *lundu* de salão “Lá no Largo da Sé” (exemplo 3, apêndice II), de Cândido Inácio da Silva, com data estimada por Andrade próxima a 1834, como o primeiro documento a evidenciar ligações significativas com as músicas afro-brasileiras de seu tempo (1893-1945). Comentando a formação e carreira de Cândido Inácio da Silva como tenor lírico, Andrade assim enfatizou a importância do *lundu* em questão:

Não se trata nem de longe duma colheita folclórica. É um aproveitamento de temas populares. E um aproveitamento de curiosa sabedoria e aristocracia, pelo número de gestos constâncias do povo (no caso, negros) que ele, dentre os que conheço, é o primeiro em data a denunciar. Principalmente a síncope de colcheia no primeiro tempo do dois-por-quatro. Insisto em salientar a síncope do primeiro tempo apenas, porque a do segundo tempo, distribuição racial divertida, iria se sistematizar, sozinha, no fado português, que também por esse tempo estava nascendo no Brasil. (Andrade, 1944, p. 24)

Outro argumento relevante do musicólogo/poeta/escritor no artigo em questão é o da aparição sistemática de uma característica musical “brasileira [...], a

antecipação sincopada, passando de um compasso para outro, em movimentos cadenciais (comp. 17, 18, e especialmente 20 e 24)” (Andrade, 1944, p. 27). Por “brasileira”, cuidou o autor em esclarecer, não queria sugerir que essa forma de sincopação fosse exclusivamente brasileira, mas apenas recorrentemente encontrada no Brasil. E tal ocorreria em uma dimensão que acreditava não ser comparável a qualquer outro país da América Latina e Caribe, onde a sincopação é amplamente atribuída a influências musicais africanas.

Sugestões adicionais de influência “negro-brasileiras”, no mesmo *lundu*, de acordo com Andrade, apareciam ainda na oscilação do 7º grau da escala entre um *si* natural e um *si bemol*, este último empregado com moderação (ou, em suas palavras, “covardemente”), sempre como dominante secundária do tom de *fá maior*: “E então, num [...] breque do acompanhamento instrumental (comp. 25º), com toda a coragem, ele ataca a sétima abaixada, sem nenhum sofisma modulatório, em pleno dó maior. Era a constância escalar brasileira em toda sua nudez” (Andrade, 1944, p. 29).

O autor prossegue, especulando sobre a origem “mulata” do autor da canção e levantando dois outros pontos importantes para embasar sua interpretação: 1) o caráter cômico do *lundu* em questão, facilitando sua aceitação e difusão entre os estratos sociais mais privilegiados na hierarquia social, fenômeno este que Andrade relaciona ao da *opera buffa* na Itália; 2) dois conhecidos desenhos feitos por Rugendas no século XIX – um mostrando um *lundu* dançado por um grupo de pessoas brancas, e outro, dança homônima realizada por um grupo de pessoas pretas –, confirmando, segundo Andrade, sua hipótese de transcendência de “barreiras de classe” e configuração do *lundu* como um gênero “nacional” de canção e dança. Assim, ele conclui:

Por tudo isto o *lundu*, e por causa dele o “Lá no Largo da Sé”, de Cândido Inácio da Silva, assume uma importância histórica e sociológica bem grande na formação da sociedade brasileira e sua música. É ele a primeira forma musical que adquire foros de nacionalidade. Não é mais de classe. Não é mais de raça. Não é branco, mas não é negro mais. É nacional. (Andrade, 1944, p. 39)

Pode-se facilmente questionar, atendo-se aos marcos temporais da pesquisa (1987-1990), o interesse de Andrade em delinear os fundamentos de uma música ou cultura nacional através de uma reconstrução unilinear como essa. A mesma cer-

tamente passa ao largo da possibilidade de o termo *lundu* poder haver se tornado, por volta do início do Primeiro Império (i.e., 1822), uma categoria guarda-chuva para variadas “formas musicais” socialmente diferenciadas, embora estilisticamente permeáveis entre si. Produto de um autor influente e profundamente implicado nos embates ideológicos de seu tempo, incluindo a definição do que viria a se chamar “nacional”, a obra de Andrade (como, p. ex., o clássico *Macunaíma*, de 1984) ambicionou reforçar os fundamentos acadêmicos de um argumento difusionista ainda hoje bastante influente: a “essência” tripartite (ameríndia, africana e europeia) da formação sociocultural brasileira.²³

Por outro lado, é impossível negar que sua análise dos referentes acústicos em “Lá no Largo da Sé” apresenta pontos em comum com várias formas de trabalho acústico que estarão em evidência ao longo do século XX, incluindo aquelas reunidas aqui sob a rubrica “samba no Rio de Janeiro”. Particularmente significativas nessa conexão são a esboçada configuração escalar (“oscilação do 7º grau”) e a ocorrência de distintas terminações de frase ou motivo entre as partes vocais e instrumentais baseadas em “antecipação sincopada”, tentativamente descrita no artigo, características que aparecem recorrentemente em *performances* de sambas.

A diversificação social da vida urbana no Rio de Janeiro na passagem do século XIX ao XX e seus reflexos quanto aos estabelecimentos voltados ao entretenimento na cidade estimularam cronistas a registrar por escrito muitos dos produtos em competição em tal mercado. Tais descrições revelam muito claramente como o voyeurismo dos estratos médios e mais altos em relação às práticas afro-brasileiras, já evidenciadas desde as pioneiras descrições do cotidiano das ruas no Rio e no Brasil, foi utilizado para otimizar o potencial de mercadorias lucrativas. Um exemplo ilustrativo disso foi legado pelo jornalista Luiz Edmundo (Costa, 1938), que destacou, entre outros aspectos da vida cotidiana, uma apresentação em um “chope berrante”: um espaço apertado, abarrotado de mesas, com um pequeno palco ao fundo, em geral dispendo de um piano.

Já os das mesas perto do piano começam a pedir, findo o último *couplé* da francesa: – *Brejeiro de Nazaré, pianista! Corta-jaca!* O pianista sorri complacente. O pianista não quer outra coisa que não esmurrar o piano. O seu fraque movimenta-se, a sua cabeleira balouça e a gravata de laço borboleta, desfraldada, flutua. O homem já

²³ Como sugerido pelo eminente poeta parnasiano Olavo Bilac, “flor-amorosa de três raças tristes” (*apud* Almeida, 1948, p. 17).

está batucando forte o instrumento mal afinado e bulhão, e a plateia, seguindo o ritmo malemolente do samba crioulo, acompanhando-o de assobio, batendo o compasso com o punho fechado no tampo da mesa, ou rufando com a ponta dos dedos a caixa de fósforos. [...] Sobe ao estrado a mulata Farusca. O número é regional. Veste ela a indumentária das pretas da Costa da Mina, um pano listrado de negro, à *negligé*, sobre o ombro, o peito nu, mostrando a mama gelatinosa e sensual, de bico negro, que espia através do crivo da camisinha bordada a miçanga. [...] É a Lascívia que dança. É a evocação impudica e brejeira do lundum [*sic*] da colônia, da dança dos terreiros, pela época em que as Vênus africanas despertavam, pelo acicate da Volúpia, o sangue reinol, que era um pouco do mouro e era um pouco do bode. (Costa, 1938, p. 495-496)

Pode-se dizer que as duas perspectivas apresentadas acima, respectivamente por Andrade e Edmundo, relacionando o nacionalismo ao voyeurismo perverso e refratário à igualdade e à inclusão, desempenharam e continuam a desempenhar hoje um papel decisivo em representações comerciais do samba. Em ambos os casos, uma certa ansiedade pelo Outro, o exótico, é otimizada, recanalizada como mercadoria, fetichizada e apresentada como feito significativo. Mas, no que tange aos produtos de tal processo, as consequências têm estado longe de ser uniformes. Um exemplo a destacar pode ser extraído da esfera do *show business* por volta dos anos 1950-1960.

A exposição nacional e internacional do samba por meio do rádio e do cinema, notadamente através do fenômeno Carmen Miranda, nos anos 1940 (ver a seção seguinte), criaram condições para a exploração do samba como uma marca registrada de autenticidade em pontos de concentração turística da cidade. Estabelecimentos como clubes noturnos e hotéis, como o Copacabana Palace, competiam entre si nessa faixa de mercado, o que criava uma demanda por profissionais de origem afro-brasileira, como dançarinos e, principalmente, dançarinas, percussionistas, cantores, cantoras e, em menor escala, autores de canções, muitos dos quais sem – ou com pouca – experiência profissional anterior.

O cantor, compositor e pintor (*naif*, como era rotulado) Monsueto de Menezes (1924-1973) foi um entre muitos dos agentes do mundo do samba que assim se profissionalizou. Nascido e criado no morro do Pinto, Monsueto (como é mais conhecido artisticamente) se viu órfão de pai e mãe antes de completar 3 anos de

idade (Machado, 1986). Sua infância e juventude foram em grande medida repassadas de modo familiar à maioria dos moradores do morro do Pinto: viu-se forçado a abandonar os estudos antes de concluir a escola primária, a assumir empregos precários e efêmeros, a andar “por aí” ao lado de amigos e a tocar em baterias de escola de samba. Eventuais conexões com músicos profissionais o levaram a tocar bateria em clubes noturnos aparentemente “menores” ao final dos anos 1940. Sua “grande chance” teria surgido, porém, na década seguinte, quando foi contratado como baterista da orquestra do hotel Copacabana Palace e obteve seu primeiro sucesso como compositor de sambas, com a composição “Me deixa em paz” (1952). As canções de Monsueto começaram então a ser regularmente veiculadas não apenas em *shows* de clubes noturnos, mas também em disco, no cinema e, logo, em *shows* de TV. Simultaneamente, construiu uma carreira como ator, comediante e multiartista (*showman*, como se dizia à época), desdobramentos tais que o levaram a viajar pelo Brasil, África, Europa e Américas.

Versões de canções de Monsueto foram gravadas por cantores de sucesso no *show business*, tipicamente acompanhados por – assim chamados – conjuntos regionais (cordas dedilhadas, instrumentos melódicos e poucos, se mais de um, instrumentos de percussão) ou por orquestras. No entanto, as versões gravadas pelo próprio Monsueto empregam consistentemente, e com destaque, instrumentos de percussão de samba, um coro feminino cantando em tessitura relativamente aguda e ocasionalmente um trombone realçando o efeito conhecido em meio acadêmico-musical como *glissando*.²⁴ O som geral resultante muitas vezes produz a impressão de um canto responsorial afro-brasileiro sobreposto ao improvisado de um músico de jazz (exemplo 4, apêndice II). Muitas dessas canções, na contracorrente de expectativas de mercado (p. ex., as modeladas pelo sucesso de Carmen Miranda), possuem características que contrastam marcadamente com as encontradas em composições de samba mais reconhecidas como tal. Simultaneamente, sugerem ligações com práticas de resistência cultural cujas origens precedem a formação do samba carioca, notadamente seu perfil melódico modal, secionamento do canto responsorial e conteúdo de crítica social das letras das canções.

Em seu conjunto, a carreira profissional, a produção como compositor e o reconhecimento de Monsueto no âmbito do mundo do samba (i.e., entre os agentes

²⁴ “Deslizar” de uma nota a outra passando por todo o espectro microtonal entre ambas.

que articulam sua ideologia)²⁵ desafiam interpretações amarradas a oposições binárias entre bom/mau, tradição/modernidade, dominação/resistência. Seus logros apontam táticas mais sutis que transformam representações em capital manipulável, sob circunstâncias e condições em movimento permanente (i.e., diferenciação, voyeurismo, cálculo econômico e ideologia conflitiva). A discussão que se segue, sobre os modos de representação e reprodução do samba em veículos de comunicação massiva, abre perspectivas adicionais sobre esse processo.

Samba e meios de comunicação de massa: o efeito Carmen Miranda

A consolidação do samba como gênero popular de Carnaval, seguindo-se ao sucesso de “Pelo telefone”, expandiu o prestígio de vários outros participantes dos pagodes da Tia Ciata através dos anos 1920. Nomes como Pixinguinha (flautista e mais tarde saxofonista também), seu primo Caninha (violonista e cavaquinhoista), Donga (ativo executante de violão, cavaquinho e banjo) e Sinhô (pianista e alcunhado Rei do Samba, não sem contestação) se tornaram amplamente conhecidos e, não raro, em posições rivais nesse incipiente mundo do samba. Sua participação como arranjadores, instrumentistas ou compositores, principalmente em gravações dirigidas ao Carnaval, parecia compensadora no entendimento de companhias de disco, como a Casa Edison do Rio de Janeiro, e do público consumidor. Como observado desde o sucesso de “Pelo telefone”, as partes cantadas nessa emergente produção discográfica permaneciam, no entanto, restritas a estrelas do teatro musical, como Baiano, ou a cantores populares do mundo do circo, como Eduardo das Neves.

Tal tendência sofreria mudanças após um jovem estudante de direito e cantor ocasional em programas radiofônicos, Mário Reis, concordar em gravar alguns sambas de Sinhô. Como artistas individuais de crescente popularidade ou como

²⁵ Não havendo jamais se filiado a qualquer escola de samba, Monsueto foi talvez o único sambista reconhecido de seu tempo a participar de escolas diferentes a cada ano. Ver Machado (1986) e Marcondes (1977). Enquanto a maioria, ou quiçá a totalidade, de outros indivíduos em tal situação poderia deparar-se com animosidades, declínio em prestígio ou desconfiança, Monsueto teve seu *status* como sambista engrandecido por esse fato. Ver carta de Martinho da Vila a Monsueto enviada após sua morte (*apud* Machado, 1986).

parceiros eventuais em dupla de cantores, Reis e o já mencionado Francisco Alves (apelidado de Chico Viola) inaugurariam uma era sem precedentes de reconhecimento do “gênero musical” samba. Além disso, através dos dois cantores, vários sambistas dos morros e de outros setores marginalizados da cidade teriam sua primeira exposição aos meios de comunicação, entre eles, Ismael Silva,²⁶ um dos fundadores da escola de samba Deixa Falar, também mencionada anteriormente.

Com a recepção mais calorosa do “novo gênero” pelos estratos mais altos na hierarquia social, cantar sambas em ambientes de classes média e média alta começou a tornar-se comum, notadamente sob a forma de pequenos conjuntos em eventos como serenatas, festas ou atividades carnavalescas. Um grupo assim formado foi o Bando da Lua, que chegaria a obter repercussão internacional nos anos 1940 como conjunto acompanhante de Carmen Miranda. Segundo seu cantor, violonista e principal porta-voz, Aloysio de Oliveira (1982), o grupo foi organizado por filhos de médicos e oficiais de alta patente fundamentalmente para tocar em bailes e banhos à fantasia durante o período carnavalesco no afluyente bairro do Flamengo.

Todos estudantes de colégios prestigiosos, alguns dos membros do Bando da Lua prosseguiram em seus estudos mesmo depois do sucesso de seus primeiros discos e sua transformação em grupo profissional. O sucesso do Bando da Lua, diz Aloysio de Oliveira (1982), deve bastante à influência absorvida de cantores do cinema como Bing Crosby e Cab Calloway, ou o conjunto vocal Mills Brothers. Estes últimos, acrescenta ele, foram de fato tomados como modelo para muitas das “adaptações” vocais de samba, marchas e outros gêneros brasileiros concebidas pelo grupo (exemplo 5, apêndice II).

Enquanto o Bando da Lua adentrava a indústria fonográfica, a cantora Carmen Miranda, de antecedentes de classe média, já desfrutava de popularidade tal que seu antigo e cuidadosamente oculto segredo – cantar regularmente em festas privadas sem que a família o soubesse – se tornou impossível. Em um Carnaval orientado cada vez mais para o mercado, mercado este então exclusivamente dominado por cantores homens, Carmen Miranda abriu caminho a outras intérpretes mulheres, bem como a compositores anteriormente obscuros. Entre eles, estava seu (um dia) motorista particular, um morador do morro da Formiga, Synval Silva (exemplo 6, apêndice II).

²⁶ Ver exemplo 16 (apêndice II), gravado originalmente por Mário Reis.

A trajetória de Carmen Miranda no rádio e no disco também a levou à bem-sucedida participação na incipiente produção cinematográfica brasileira, em que suas aparições em geral relacionadas ao Carnaval (era igualmente talentosa como dançarina) atraíam novos adeptos a sua já extensa audiência. No entanto, em 1939, surgiu-lhe uma oportunidade por ela própria considerada particularmente desafiadora.

Fui especialmente contratada [...] para participar num grande *show* de caráter cosmopolita que estreará na Feira [Mundial] de Nova York. Artistas típicos de todo o mundo apresentarão canções e músicas populares de seus países. Foi-me oferecida a grande oportunidade e honra de ser a intérprete das coisas brasileiras. Esta será a primeira grande oportunidade dada ao samba. Por esta razão, envidarei todos os meus esforços para conseguir dar conta do recado, para que a música popular do Brasil possa vencer, o que abriria um caminho para sua aclamação em todo o mundo. (Carmen Miranda *apud* Cardoso Júnior, 1978, p. 139-140)

Embora hoje possa parecer uma época estranha para tantas expectativas, isso ocorria em simultaneidade aos esforços do Departamento de Estado dos Estados Unidos em fomentar uma ampla e a seu ver necessária campanha – consumada mais abertamente com a assim chamada Política de Boa Vizinhança – para atrair alianças com governos de países ainda não alinhados. O Brasil, sob a ditadura de Getúlio Vargas (1937-1945), era um instrumento prioritário devido a sua posição geográfica estratégica e às relações inicialmente ambíguas mantidas por seus mandatários com a aliança nazifascista.

Sob a reforçada ideologia do pan-americanismo, transações econômicas e políticas deveriam ser acompanhadas por relações culturais mais próximas.²⁷ Nesse processo específico, a indústria fonográfica e, em particular, Hollywood foram

²⁷ Fundado em 1830 e comandado pelo secretário de Estado (equivalente a ministro de Relações Exteriores) dos EUA, o Escritório Internacional das Repúblicas Americanas foi o predecessor da atual Organização dos Estados Americanos (OEA). Seu quarto diretor e influente mentor, John Barrett, asseverou desse modo o caráter pacífico de seus vizinhos continentais: “Dois terços da área e da população dos países abaixo do sul dos Estados Unidos não conheceram qualquer revolução séria nos últimos quinze anos [...]. O capital é um excelente termômetro de estabilidade. Hoje, dinheiro europeu e estadunidense está fluindo para a maioria dos países latino-americanos tão rapidamente como o fazem para os estados e territórios do oeste dos Estados Unidos” (Barrett, 1911,

chamados a desempenhar papéis fundamentais. “Músicas nacionais” estilizadas e “personagens nacionais” estereotipados passariam a aparecer no cinema, em geral em contraponto à “sofisticação” do “novo rico”. Em tal contexto, Walt Disney em pessoa faria uma visita a uma escola de samba em 1941 (Santos; Silva, 1979), após a qual outro “ícone nacional” seria criado: o personagem de animação malandro e sambista Zé Carioca.

Carmen Miranda pode ter ficado moderadamente entusiasmada com sua contratação para um primeiro compromisso nos EUA, mas os eventos subsequentes levariam de fato sua carreira a dimensões sem precedentes. Anos mais tarde (1948), após ter sido aclamada como a “bomba brasileira” (*brazilian bombshell*), a cantora teceu considerações críticas à recepção do samba como gênero popular no exterior:

O público americano nunca tinha ouvido essas coisas e, naturalmente, ficou entusiasmado com elas – mesmo não entendendo as letras. Além disso, eu dei sorte em ter vindo para cá acompanhada dos rapazes do antigo Bando da Lua. Eles trouxeram o ritmo brasileiro – que a maioria absoluta das orquestras ainda misturam com o cubano e o mexicano. Sem esse ritmo, eu teria sido apenas mais uma cantora latino-americana. Vocês sabem bem como as canções brasileiras se tornam acubanadas e amexicanadas quando caem nas mãos das orquestras americanas. Agora me imaginem cantando o “Tico-Tico” em ritmo de rumba! Não é possível! Tem que ter pandeiro, tamborim, cuíca e violão. De outro modo, não é música brasileira, pode até ter um bom ritmo, mas é rumba, guaracha ou bolero. Samba é samba – e, no momento, só brasileiros sabem como tocar samba. Apesar de todo o esforço que tem sido feito, os americanos não distinguem o samba de outras músicas populares da América Latina. Nós ainda temos muito trabalho pela frente, mas acho que é perfeitamente possível que o samba venha a tirar o lugar da rumba nas boates e salões americanos. (Carmen Miranda *apud* Cardoso Júnior, 1978, p. 193)

O tom da cantora na passagem acima contrastava marcadamente com os inúmeros relatos sensacionalistas da imprensa brasileira sobre sua extremamente bem-sucedida propulsão do samba (agora, “nossa música popular”) no exterior – medida, como Adorno (1978) certamente poderia supor, por seu padrão de vida e repercussão publicitária. Mas, dada a correlação de forças envolvidas, a emergência

p. 10-11). Segundo a mesma fonte, um único país latino-americano – incidentalmente, o Brasil – era depositário de 1,5 bilhão de dólares exclusivamente em investimentos britânicos.

de uma nova e fetichizada mercadoria, o samba, tornou-se inevitável. Assim como tomar café ou, mais tarde, dar o chute inaugural em partida de futebol, visitar uma escola de samba (se possível, ensaiando alguns passos de dança) passaria a ser incluído como um gesto recomendável de boas intenções nas agendas respectivas de missões diplomáticas e agências publicitárias brasileiras. Conforme um ditado popular, “o mundo mais uma vez se curvava ao Brasil”.

Esse “efeito Carmen Miranda” produziu múltiplas consequências nas direções tomadas por diversas formações acústicas no Brasil. Tinhorão (1969), por exemplo, indicou que processos análogos de reificação (fragmentação de totalidades, valor de troca fomentado como valor de uso) podem ter condicionado o lançamento da bossa nova pouco antes do início dos anos 1960. Um acontecimento singular nesse aspecto pode ser extraído do campo da produção do samba no Rio de Janeiro. A época em que Carmen Miranda e o Bando da Lua deram início a suas respectivas carreiras no disco (ca. 1930), outro grupo vocal/instrumental associado ao Carnaval – o Conjunto Tupy – foi constituído em torno de um cantor e compositor de canções ativo em muitas frentes: J. B. (João Batista) de Carvalho ou, como se tornou popularmente conhecido, “O batuqueiro famoso”. Ex-estivador, lutador de box eventual e automobilista – “motorista de corrida”, segundo Cardoso Júnior (1962) –, Carvalho (1909-1979) nasceu no Rio. As gravações do Conjunto Tupy não eram limitadas a associações com o Carnaval; várias delas tratavam substancialmente de temas religiosos afro-brasileiros, apontando de muitas maneiras para o universo referencial do candomblé como praticado no Rio (p. ex., em letras, orações iniciais, tessitura e timbre vocais). Essa associação com práticas religiosas era ainda reforçada pelo fato de Carvalho atuar como apresentador de um programa de candomblé (ou *macumba*, como às vezes é referido o candomblé no Rio de Janeiro) na Rádio Cajuti durante os anos 1930. A propósito, reporta-se que esses programas “ao vivo” (i.e., transmitidos diretamente de um auditório com espectadores) eram frequentemente interrompidos por incursões da polícia nos auditórios sempre que alguém entrava em transe (Marcondes, 1977, Tomo I, p. 165).

Originalmente gravado pelo Conjunto Tupy em julho de 1931 (gravadora Victor 33459), o batuque “Cadê Viramundo” (exemplo 7, apêndice II), composto por Carvalho, se tornaria uma espécie de peça emblemática desse processo. Essa gravação aparentemente obteve imediato sucesso e assegurou um lugar dura-

douro no mundo do disco comercial tanto ao grupo quanto a seu solista, J. B. de Carvalho.²⁸ Muitos detalhes dessa versão se colocam em marcado contraste com outras gravações contemporâneas de música relacionada ao samba (p. ex., Mário Reis, Bando da Lua e outros). Nela se destacam: a voz de mulheres em tessitura aguda “dobrando” (i.e., reproduzindo exatamente) a melodia dos refrãos cantada pelo homem solista; o acompanhamento por um conjunto de formação aparentemente improvisada de acordo com as circunstâncias; e a curta oração introdutória entoada por Carvalho de modo que remeta a práticas do candomblé. De maneira geral, produz-se um efeito de novidade a partir de um grupo criado apenas a poucos meses de seu primeiro lançamento fonográfico em janeiro de 1941, mirando o período carnavalesco.

A canção definitivamente apresentava pontos em comum com outros sambas gravados em torno do mesmo período: a extensão melódica além do intervalo de oitava; as “antecipações” sugeridas por Mário de Andrade em já comentado artigo (a não coincidência dos padrões de acentuação entre as partes vocais e as instrumentais); saltos melódicos extensos entre notas consecutivas da melodia; a instrumentação propriamente dita (incluindo um banjo que executava funções geralmente designadas ao cavaquinho); a voz masculina atingindo uma tessitura bem aguda em *falsetto* (efeito vocal que parece aproximar a extensão vocal dos homens à das mulheres); e uma estrutura de seções assemelhada o bastante a de muitos sambas (refrão cantado por duas vozes, seguido por estrofes alternadas sobre uma linha melódica básica). Mas as consistentes associações com o candomblé presentes na letra e o estilo de emissão vocal (pelo menos, em comparação com os padrões de um Mário Reis ou um Chico Alves) fazem de “Cadê Viramundo” um exemplo singular o bastante entre os sucessos fonográficos do início dos anos 1930.²⁹

²⁸ De acordo com Cardoso Jr. (1962), a carreira de J. B. de Carvalho em discos de 78 rpm consistiu em 86 lançamentos, abrangendo 129 canções, das quais muitas eram corimás (cantos sagrados) tomados integralmente do candomblé ou adaptados de repertório da mesma fonte.

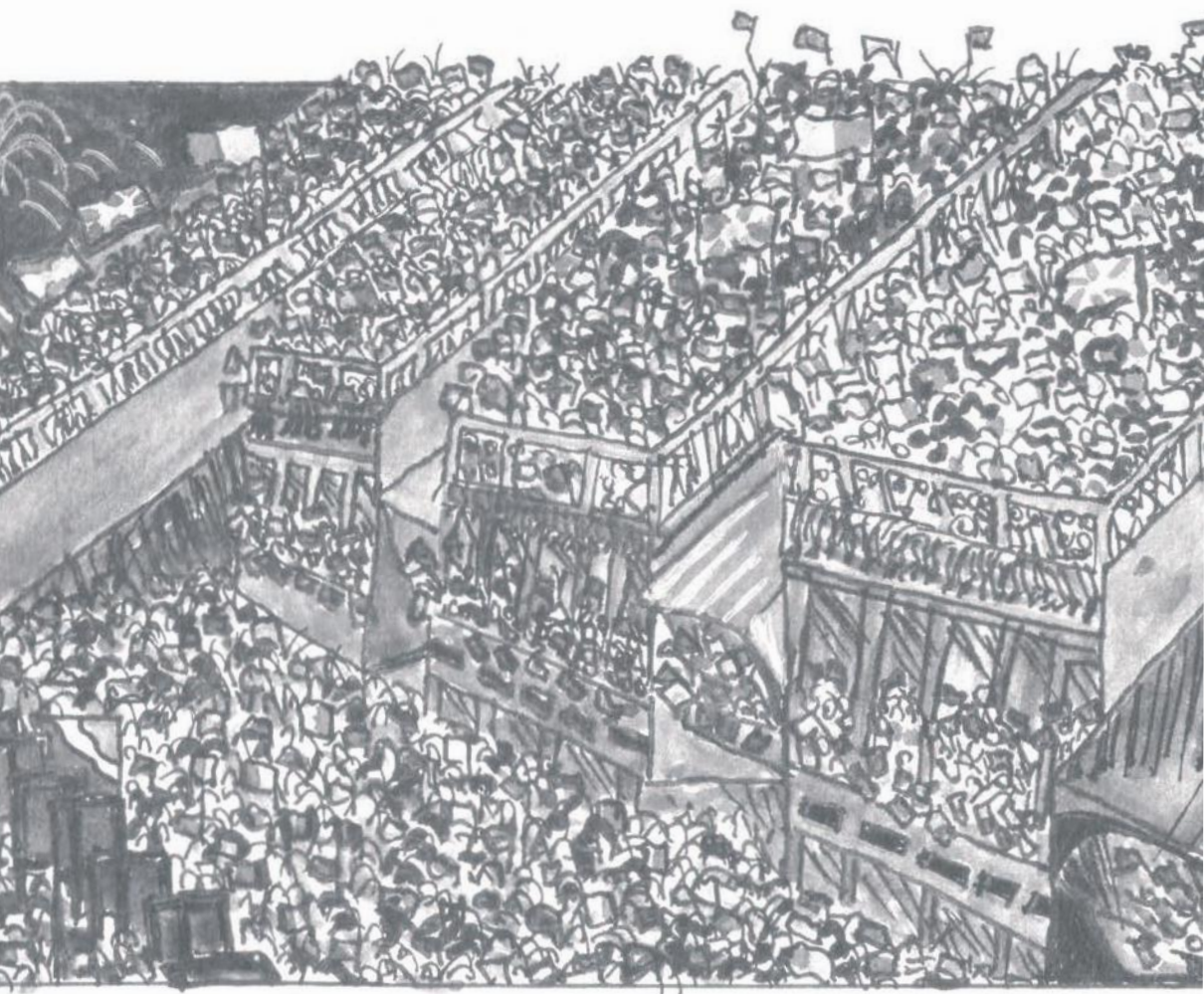
²⁹ No entanto, “Cadê Viramundo” não foi, de modo algum, gravação pioneira relacionada à prática do candomblé. Designado diretor artístico da Casa Edison (selos Odeon e Parlophon) em julho de 1930, Eduardo Souto manifestou em entrevista “sua intenção de gravar o que estava acontecendo na música brasileira, do samba da moda aos ainda pouco conhecidos cantos de terreiros de umbanda (como visto, um sistema religioso, com interseções com o candomblé), de coisas feitas no exterior a todos os tipos de experiência sonora doméstica” (Máximo; Didier, 1991, p. 134). Dois discos 78 rpm da Odeon, contendo exclusivamente pontos de macumba (cantos religiosos de candomblé), foram lançados respectivamente em setembro e outubro de 1930.

Não foi, portanto, uma absoluta surpresa que “Cadê Viramundo” fosse incluída no musical cinematográfico *That Night in Rio* lançado pela Fox em 1941, estrelado por Alice Faye e ninguém menos que Carmen Miranda. Embora o impacto público da canção no mercado norte-americano e de outros países seja difícil de estimar com precisão, parece atestar tal fato a realização de gravações de “Cadê Viramundo” posteriores ao filme por Xavier Cugat (prestigioso regente de orquestra cubano radicado nos EUA e presença constante em números musicais “latinos” em produções hollywoodianas) e pelo pianista e também regente estadunidense Carmen Cavallaro (nome de considerável repercussão em termos comerciais). Independentemente das preocupações externadas acima por Carmen Miranda em relação à assimilação precária das particularidades da rítmica brasileira em versões hollywoodianas do samba, essa exposição amplificada do gênero levou a reedições internacionais (Inglaterra, França e Argentina) da canção de J. B. de Carvalho, tornando-a sua marca pessoal como personalidade do mundo artístico.

No entanto, com a intensificação da competitividade no mundo do entretenimento comercial durante os anos 1950 e consequente volatilidade do sucesso comercial no disco, no rádio, no cinema e na TV, nota-se considerável declínio na repercussão pública do trabalho de J. B. de Carvalho no Brasil. Quando o Batuqueiro Famoso tentou retomar sua carreira no disco (CBD 630.437 L), por volta de 1960, o autor do texto da contracapa se sentiu obrigado a listar explicitamente vários dos feitos do artista nos anos 1930 e 1940. Compreensivelmente, “Cadê Viramundo” abria o LP, mas em uma versão orquestral mais próxima à hollywoodiana, que basicamente compreendia “um coro homogêneo e acompanhamentos dosados [...], mantendo ao máximo a maneira de cantar do batuqueiro” (Anônimo, s.d.).

Entre alegorias de valor de uso e valor de troca, demarcadas pela sobreposição e complexa inter-relação entre enredos de produção – nos termos de Attali (1985), redes sacrificial, de representação e de produção massiva – e sensibilidades relativamente distintas, samba, sambistas e sociedade já então se moviam. Nos capítulos seguintes, examinaremos desdobramentos sociais, políticos e estéticos de tal movimento, destacando nele a importância do trabalho acústico.





Escolas 3 de samba

Denominação e espaço social

As escolas de samba do Rio de Janeiro são fundamentalmente associações ligadas ao Carnaval, situadas em determinadas áreas da cidade com as quais são fortemente identificadas. Têm como objetivo a participação na competição oficial entre suas congêneres sob subsídio municipal. São controversas as origens da denominação “escola de samba”. Uma das explicações mais conhecidas¹ relaciona o termo à primeira entre as associações pioneiras – de carácter inicialmente não competitivo – a assumir publicamente tal designação, por volta de 1928, a Escola de Samba Deixa Falar. Segundo um de seus cofundadores, Ismael Silva, o termo “escola de samba” surgiu originalmente como alusão à escola de preparação de professoras (escola normal) localizada próximo a um ponto de encontro dos fundadores da Deixa Falar, no bairro do Estácio. Explicação sujeita ou não a polémica, a designação “escola de samba” foi progressivamente adotada por agremiações carnavalescas similares nos anos subsequentes. Hoje, todas as escolas utilizam, em sua denominação completa, os termos Grêmio Recreativo e Escola de Samba antecedendo a referência local (p. ex., Acadêmicos do Salgueiro, Portela, Porto da Pedra, etc.), alusiva a uma base sociogeográfica, podendo referir-se a uma comunidade específica ou a uma unidade mais abrangente, como um bairro, ou mesmo a uma área metropolitana mais extensa. No primeiro caso, muitas são as referências a morros e áreas favelizadas do Rio (p. ex., Mangueira, Salgueiro, Tuiuti).

Favela e morro são termos investidos de conotações negativas em discursos de senso comum, como condições de vida precárias ou intoleráveis, pobreza, marginalidade e violência. Suas respectivas formações étnica e social são igualmente subsumidas a categorias estigmatizadoras como “criolêu” (termo derogatório para designação coletiva de indivíduos negros) ou “favelados” (termo discriminatório associado a moradores de favela). Vimos anteriormente que, apesar de ser “factualmente compreensível” (i.e., resultante da imediatamente visível predominância de negros entre os escalões mais baixos da hierarquia social ou com os chocantes padrões de existência encontráveis em favelas), esse conjunto de estigmas pressupõe

¹ Para outras versões, ver Raphael (1980).

deixar de lado qualquer procura crítica por determinantes históricos e políticos que levaram a tão alarmantes padrões de diferenciação social.

Quais sejam as formas pelas quais suas denominações respectivas se refiram a unidades sociopolíticas, as escolas de samba se situam majoritariamente em bairros proletários ou de baixa renda (p. ex., Mocidade Independente de Padre Miguel ou Caprichosos de Pilares). Mas também há aquelas que aludem a outras cidades da região metropolitana do Rio, como Nilópolis (Beija-Flor de Nilópolis) e Niterói (Unidos do Viradouro). No entanto, em alguns exemplos excepcionais, o nome de uma escola pode referir-se a um nome de rua (São Clemente) ou não conter quaisquer alusões socioespaciais (Em Cima da Hora).

Distinções como essas à parte, deve-se notar que, em virtualmente todos os casos, uma afiliação de baixa renda e predominantemente afrodescendente caracteriza muitas escolas, se não a maioria. Por exemplo, mesmo nos casos escassos em que uma escola é nomeada a partir de um bairro relativamente diferenciado (p. ex., Unidos da Tijuca), seus afiliados mais orgânicos certamente provêm de enclaves desprivilegiados no interior desse mesmo bairro (os morros da Tijuca, no exemplo mencionado), onde o contorno étnico-racial da divisão do trabalho no Brasil é mais uma vez reafirmado. Consequentemente, expectativas de um bom resultado no concurso de escolas de samba são por vezes mescladas a esperanças frustradas de projeção positiva das comunidades de referência na esfera pública, que possivelmente abram caminhos para o atendimento de algumas de suas necessidades mais básicas (i.e., fim da discriminação, melhores condições de vida, mobilidade socioeconômica, etc.).

Afiliações: fundamento e espetáculo

Discutir de forma precipitada, sem estudo mais detalhado, os padrões de afiliação de integrantes, perpassando as diversas escolas de samba, é tarefa inócua. Mas cobrimos vários elementos na seção passada para sinalizar a gama extremamente diversificada de possibilidades que podem contribuir para diferenciar escolas de diferentes localidades de origem ou configurações sociais. Por exemplo, no interior do que aqui foi caracterizado genericamente como estratos de baixa renda, pode-se encontrar trabalhadores assalariados, especializados ou não, e os assim chamados “informais”, divididos por uma linha muito tênue, cruzada com alguma

frequência de um lado a outro por não poucos indivíduos. Uma fluidez semelhante é observada em relação à composição étnico-racial. A oposição branco/negro, derivada da já mencionada exclusão socioeconômica dos não brancos em geral, é frequentemente tornada ambígua por, entre outros dispositivos, várias gradações de cor de pele percebidas de modo subjetivo.

A preocupação aqui, porém, é apontar modos de identificação mais abrangentes com a escola de samba, simultaneamente orientando e dividindo seus afiliados em unidades mais visíveis. Estudos prévios das escolas de samba tentaram, com resultados discutíveis, delinear tais unidades a partir de um fator étnico-racial inequívoco – p. ex., Rodrigues (1980) –, levando a oposições binárias que frequentemente passam ao largo das relações internas entre indivíduos em distintos estratos ou classes sociais. Outra posição analítica, centrada nos padrões de dependência socioeconômica entre diferentes segmentos da sociedade, como representados nas escolas, tem enfatizado a pressão de valores dos setores dominantes sobre os dos subalternos. Chega-se ao ponto de se sugerir a total sujeição destes últimos e de se desconsiderar a possibilidade de existência de quaisquer espaços relativamente autônomos de articulação de resistência a – e superação de – tal sujeição (Raphael, 1980, 1990).

No entanto, uma abordagem alternativa (Leopoldi, 1978) focalizou os diferentes graus de comprometimento de diferentes sujeitos com o chamado mundo do samba (i.e., o envolvimento com a prática do samba em geral, não restrito ao Carnaval ou mesmo às escolas *per se*), sem descuidar das dimensões (relações étnico-raciais, de classe, etc.) destacadas em outras análises. Tal abordagem parece mais afinada com as formas de distinção mais frequentemente utilizadas pelos próprios sambistas sempre que confrontados (ao menos publicamente) com questões que opõem *insiders* e *outsiders*, isto é, agentes reconhecidos ou não, do mundo do samba. Também se adequa melhor à abordagem geral buscada aqui, que examina a possibilidade de delineação de campos mais flexíveis de articulação de resistência e superação no interior de práticas sociais que se movem em âmbitos de restrita autonomia.

O formal versus o carnavalesco

A unidade básica de uma escola de samba, um tipo de associação orientada para um desfile competitivo, são os componentes, i.e., qualquer indivíduo que tome parte no desfile como dançarino, músico ou destaque – figura representativa cuja

aparição em geral confere prestígio à escola em questão. Essa categoria – componente – não é necessariamente a mesma que a de sócio, reservada a membros que pagam uma mensalidade, alguns dos quais poderão participar exclusivamente de aspectos burocráticos da instituição ou simplesmente serem seus entusiastas.

Assim, muitos dos componentes não são membros da escola;² podem ser (mediante pagamento de taxa) membros de unidades menores, como as alas, que congregam componentes por meio de critérios como relações de amizade, lugar de residência ou grupo etário. Cada ala representa no desfile um aspecto particular do enredo a ser desenvolvido a cada ano. Enquanto o sócio tem assegurada a admissão livre a todos os eventos da escola, membros de ala podem ter somente asseguradas a sua participação no desfile e a entrada gratuita nos ensaios. As alas mantêm uma existência relativamente autônoma administrativa e financeiramente, e as maiores podem chegar a compreender cerca de cem pessoas. Suas respectivas direções se encarregam da encomenda das fantasias, da organização das finanças, da promoção de atividades para captar recursos e da representação da ala junto à diretoria da escola.

É importante enfatizar que, hoje, as alas representam segmentos relativamente autônomos de um todo amplamente diferenciado em termos sociais, abrangendo desde os estratos mais baixos da hierarquia social (principalmente moradores do local de referência da escola e de suas imediações) até, gradualmente, estratos posicionados no topo da mesma hierarquia (segmentos mais afluentes, em certos casos). Obviamente, as alas com concentração dos estratos sociais mais baixos encontram dificuldades em adquirir fantasias que se adequem aos atuais padrões de espetáculo buscados pelas escolas (a serem discutidos mais adiante), assim como condições estruturais mais limitadas (p. ex., com relação a eventuais patrocínios).

O potencial para um estranhamento acentuado entre o conjunto da escola e sua comunidade fundadora tem sido consistentemente pautado como assunto preocupante no mundo do samba, embora em graus variáveis e nem sempre de modo explícito. Se, por um lado, padrões de *show business* chegaram a ser considerados intrínsecos e cruciais a um desfile de escola de samba, permanece presente a possibilidade de surgirem situações em que agentes do mundo do samba venham

² A ala da bateria é um caso excepcional em número de membros, padrões de afiliação, privilégios e responsabilidades.

a entender como impossível ou indesejável prosseguir em sua ultrajante dependência de sujeitos outros e contínua falta de reconhecimento. Essa possibilidade é mitigada por discursos sobre o perigo de decadência em decorrência de um eventual afastamento do modelo de *show* comercial. Nesse debate, é frequente o uso de terminologia religiosa afro-brasileira assinalando movimentos de aproximação e afastamento do assim chamado “fundamento” – conjunto de valores espirituais compartilhados –, em alusão à marca profunda das comunidades fundadoras.

Um certo número de medidas conciliatórias, em geral paliativas, tem sido tomado pelas escolas, particularmente aquelas relacionadas ao número crescente de pessoas das bases comunitárias que não podem pagar sequer as taxas de afiliação às alas ou às escolas. O Salgueiro, por exemplo, decidiu criar em 1989/1990 a categoria “sócio carente”, isenta de taxas. Um grupo de sócios carentes poderia formar uma ala, mas seus privilégios de afiliação – admissão gratuita aos ensaios, um lugar no desfile – seriam assegurados pela escola, e as fantasias, especificamente pelo presidente.

Entre as alas com participação maciça de estratos sociais mais baixos, duas não podem faltar à escola, em função do próprio regulamento do desfile: a ala das baianas e a da bateria. Esta última é um dos itens de julgamento isolado na competição, o que torna sua *performance* um fator decisivo no resultado final. Entendida como uma homenagem às raízes baianas do samba, qualquer deslize na apresentação das baianas (número limitado, fantasias pouco vistosas, etc.) também é penalizado na avaliação. Ambos os grupos ostentam fantasias próprias doadas pelas escolas,³ uma prática também estendida a duas unidades do conjunto formadas predominantemente (ao menos até o período da pesquisa de campo) por representantes dos estratos sociais mais baixos e que também são pontuadas separadamente: a comissão de frente (formada por notáveis e respeitados sambistas) e a dupla de mestre-sala e porta-bandeira.

Há ainda um pequeno número de componentes cuja participação não envolve associação com alas determinadas. Um exemplo são os ritmistas (especialistas em percussão que executam alguns efeitos incomuns em seus instrumentos), passistas, dançarinos destacados (homens e mulheres) ou destaques. Esta última categoria

³ As fantasias das baianas – basicamente saia rodada, bata, torso e pano de costa – foram originalmente (ca. 1930) utilizadas por homens, sob a alegação de que eram uma forma de esconder suas respectivas navalhas. Hoje é utilizada de modo exclusivo por mulheres, embora seja relativamente recente a proibição de que homens continuem a assim desfilar.

atende a várias possibilidades; uma delas é a presença de uma celebridade no dia do desfile (como, em 1990, Adolfo Pérez Esquivel, Prêmio Nobel da Paz em 1980), cuja simples aparição possa produzir impacto junto ao público assistente. A tais participantes são atribuídos em geral, embora não necessariamente, papéis importantes no enredo, que às vezes envolvem o uso de uma fantasia exuberante e/ou o posicionamento da personalidade em lugar visível, como no topo de um carro alegórico. Em outro extremo, expoentes do mundo do samba, como Dona Neuma e Dona Zica, duas lendárias sambistas e líderes comunitárias da Mangueira, também aparecem como destaques.

Outros componentes cuja participação não depende de afiliação com alas são: as duplas de mestre-sala e porta-bandeira (na época do estudo, uma escola poderia ter mais de uma, mas apenas uma delas era pontuada); o intérprete (também conhecido como “puxador”, cantor que lidera o canto coletivo junto a uma caminhonete com o equipamento de amplificação, o carro de som); músicos acompanhantes (um conjunto de cantores de suporte e executantes de violão e cavaquinho); e os membros da comissão de frente. Alguns desses componentes podem ser simultaneamente membros de certas alas, como a dos compositores.

Além de assegurar que a escola tenha um número adequado de componentes (cerca de quatro mil, pelos padrões vigentes da época), a preparação para o desfile envolve os seguintes estágios básicos:

1. escolha de um enredo e elaboração de uma sinopse a ser distribuída entre os compositores de samba (julho-agosto aproximadamente);
2. desenvolvimento do enredo em termos de: (a) desenhar as fantasias e adereços a serem utilizados pelos membros de ala; (b) criar as alegorias; e (c) estabelecer o plano do desfile, i.e., o plano gráfico designando o posicionamento de cada unidade particular (alas, carros alegóricos, componentes isolados) sobre a passarela (agosto-novembro);
3. escolha de um samba-enredo, basicamente uma canção de samba baseada no enredo, passando por um concurso interno entre os compositores da escola, que pode envolver cerca de trinta canções ao todo, cada uma composta em geral por um grupo de coautores (outubro); e
4. elaboração das fantasias e dos carros alegóricos – estes últimos construídos nos assim chamados “barracões”, oficinas localizadas em espaços amplos (novembro-fevereiro).

Embora a diretoria se comprometa a prover todos os meios para sua execução, esses passos recaem sob a responsabilidade do(a) carnavalesco(a), diretor artístico do desfile em geral. Esse(a) é usualmente um(a) artista acadêmico(a) e/ou profissional em cenografia e misteres afins, cuja principal função é conceber o efeito total da exibição da escola durante o desfile.

A figura do artista profissional geralmente posicionado em um estrato social relativamente diferenciado, concentrando tais poderes em manifestação originada entre os estratos sociais mais baixos da hierarquia social, tem provocado fortes críticas de determinados sambistas, entusiastas do samba em geral e lideranças associadas a projetos emancipatórios. Semelhantes críticas têm sido direcionadas, entre outros aspectos, à imposição “de cima a baixo” de valores estranhos aos núcleos fundadores das escolas, a ponto de sufocar a sua já limitada autodeterminação, assim como à alegada transformação do desfile em uma má imitação de um *show* à moda de Las Vegas e à consequente alienação dos “verdadeiros sambistas” – reclamação frequente.

A despeito desta última alegação, não poucos sambistas têm manifestado, de maneira mais velada, seu inconformismo com a atitude impositiva de certas diretorias, em particular de certos presidentes que, em muitos casos, não desejariam (buscando se aproximar dos ideais de sofisticação do carnavalesco) ou não seriam capazes (por falta de conhecimento ou interesse na história de sua respectiva escola) de questionar as eventuais incongruências no trabalho do carnavalesco. Estes, segundo alguns sambistas, algumas vezes manifestam abertura à crítica de agentes reconhecidos do mundo do samba, mas muitas vezes tal crítica não é tornada pública devido à defesa por vezes impermeável ou mesmo destemperada de concepções iniciais do carnavalesco por determinados membros da diretoria.

Protestos à parte, a concepção do carnavalesco parece receber o maior grau de aceitação geral entre os vários aspectos relacionados ao desfile. Ao menos é o que se pode deduzir de uma leitura superficial das seções da imprensa escrita especializadas em Carnaval. Atribui-se a certos carnavalescos a conquista do título máximo por suas respectivas escolas, reforçando, assim, a visão dominante sobre a importância de seu papel. A cobertura de mídia em geral destaca os carros alegóricos (treze por escola em 1991) ou longas tomadas televisivas da escola em toda a sua extensão, apenas ocasionalmente enfocando indivíduos (em geral, os destaques ou pessoas em trajes sumários, como as mulheres) ou alas. Uma lógica semelhante orienta em alguma medida os jurados, cujos antecedentes de formação (ver a próxima seção) geralmente coincidem com os do carnavalesco. Cores,

plumas, figuras e cenários gigantescos de papel *maché* emulando padrões do *show business* se tornam parâmetros-chave de julgamento. Tal percepção, inclinada ao espetáculo, minimiza, portanto, os aspectos “não funcionais”, como a sutileza e a concepção de tempo próprias à dança do samba, mesmo entre jurados simpáticos a suas implicações estético-ideológicas, não desejosos de “punirem” seu eventual sacrifício com uma baixa pontuação.

Não é difícil inferir, no contexto esboçado acima, a importância da diretoria em responder rapidamente às demandas operacionais de naturezas as mais distintas e aos eventuais impasses durante o período preparatório para o desfile. O variado conjunto de funções (tesouraria, secretaria, relações públicas, etc.) é subordinado ao presidente da escola.⁴ Hoje a tendência dominante é que a presidência seja idealmente ocupada por um indivíduo com relativo poder econômico, capaz de suprir com patrocínio pessoal aspectos da preparação que possam correr risco de, por outra via, serem negligenciados.⁵

Dois argumentos básicos são frequentemente invocados para justificar essa tendência. Primeiramente, as dimensões espetaculares do desfile sempre exigem recursos financeiros que não são inteiramente cobertos pelo patrocínio comercial e pelas atividades de levantamento de fundos das escolas. A mais sistemática dessas atividades são os ensaios aos finais de semana e as festas (ou rodas) de samba, que envolvem ingresso pago para o público em geral e operação de bar. Outras fontes regulares de renda são os dividendos de cada escola em: 1) venda de assentos para o desfile; 2) venda de direitos de difusão e *merchandising*; 3) venda do LP/CD contendo os sambas-enredo de cada uma das escolas competidoras (a serem tratados em detalhe em capítulo específico).

Apesar dos números brutos relativamente altos (p. ex., os direitos de difusão em 1990 teriam sido negociados por um consórcio de estações de TV brasileiras por cerca de US\$ 1 milhão), os três itens destacados anteriormente pouco contribuem para a participação das escolas na competição depois que os valores brutos são

⁴ Seu modelo de administração, segundo Araújo e Jório (1969), foram os clubes amadores de futebol no interior das próprias comunidades-sede das escolas de samba, ou em suas proximidades.

⁵ Até o ano de 1991 teria havido uma única exceção à dominância masculina nesse aspecto: Ruça, da Unidos de Vila Isabel, que, após ser eleita presidente em 1987 e levar sua escola ao campeonato em 1988, a dirige continuamente. Como militante comunista, foi eleita vereadora em 1988 pelo PCB.

repartidos. Certas escolas têm estimado suas despesas respectivas com Carnaval (descontados os custos bancados pelos componentes) em cerca de US\$ 2 milhões. O déficit resultante coloca particularmente em risco a participação justamente dos setores mais despossuídos das escolas.

Em segundo lugar, e certamente seguindo um padrão na história dos negócios em geral, a reforçada legitimação das escolas de samba no contexto do Rio de Janeiro e do Brasil, simultaneamente como um campo ideológico chave e como evento midiático, tornou-as extremamente atrativas como potenciais fachadas de empresas ao menos nominalmente ilegais. O semiclandestino jogo do bicho – forma altamente estruturada de loteria – foi particularmente rápido em tirar partido de sua já sólida inserção em áreas com intenso padrão de exclusão social que constrange uma parte substancial da população da cidade.

Para os relativamente desprovidos de atenção do Estado, os executivos do jogo do bicho têm representado o poder alternativo de se contar com alguma ajuda na provisão das necessidades mais básicas de existência, em face da omissão dos representantes políticos eleitos em parte pelos próprios desassistidos. Não são poucos os sambistas empregados (em geral, “informalmente”) pelos controladores do jogo do bicho (banqueiros ou, mais genericamente, “bicheiros”), e alguns sambistas chegam eventualmente a gerir um dos pontos de venda isolados (pontos de bicho) na área de um determinado banqueiro. Estes, por sua vez, têm patrocinado as escolas de samba de uma maneira ou outra, fortalecendo sua influência política e seu respectivo suporte comunitário em contraste com sua estigmatização por círculos sociais minoritários, embora relativamente legitimados.

Essa conexão, consolidada durante os anos 1970 através do progressivo controle das presidências das principais escolas de samba por “banqueiros”, atingiria o seu clímax em 1985 com a criação da Liga das Escolas de Samba (Liesa), que congrega as presidências das escolas do Grupo Especial e de Acesso, representando-as e regulando estritamente todos os aspectos relacionados à competição entre as agremiações. Seu principal objetivo tem sido buscar formar uma estrutura de negócios tão forte e competente quanto a do jogo do bicho para tornar as escolas autossustentáveis ou mesmo lucrativas. Entre suas atribuições está a elaboração de regras da competição carnavalesca; a negociação das cotas de participação nas vendas de ingressos pela prefeitura da cidade; a venda de direitos de difusão e a repartição dos recursos assim arrecadados; e a produção e comercialização da compilação dos sambas-enredo de cada escola concorrente em um dado ano, lançada, à época da pesquisa, em LP, cassete e CD.

As relações entre o jogo do bicho e as autoridades de governo brasileiras têm uma história, em geral, ambígua desde seus primórdios (1889). No entanto, após a aproximação mais estreita daquela atividade com o campo das escolas de samba (anos 1970/1980), tem havido demonstrações de crescente tolerância oficial, ou mesmo de aberta aceitação por parte de tais autoridades. Pouco antes do desfile de 1991, por exemplo, um grupo dos principais banqueiros de bicho da cidade foi recebido pelo então governador do estado do Rio de Janeiro, obviamente, no papel de “personalidades do samba”. O governador, que havia sido batido de modo constrangedor em eleição recente e necessitando preparar seus futuros anos no campo da oposição, comparou o evento à recepção dos Beatles pela rainha da Inglaterra.

Competição e controle

A competição entre as escolas de samba é organizada de maneira semelhante à de competições esportivas em geral, compreendendo divisões hierarquicamente distintas. Em torno de 1990, em ordem decrescente de importância, a hierarquia compreendia o Grupo Especial, o Grupo de Acesso e os Grupos 1, 2 e 3, que são complementados por divisões de acesso. Cada uma dessas divisões era formada por um dado número de escolas de samba, e o número de agremiações concorrentes dos Grupos Especial e de Acesso era estabelecido pela Liesa, enquanto a decisão relativa aos demais era subordinada à Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Como poderemos observar mais adiante, o número de escolas de samba em determinado grupo pode variar a cada ano em razão de arranjos políticos nem sempre transparentes entre as partes envolvidas, em geral as respectivas presidências.⁶ Assim, todos os demais critérios, incluindo o de mobilidade de um grupo a outro, também pode mudar. Em 1991, por exemplo, as escolas que obtiveram as quatro últimas colocações no Grupo Especial (entre elas, o Império Serrano, ícone da tradição entre as escolas) “desceram” para o Grupo de Acesso, enquanto apenas as duas primeiras colocadas neste último, e não as quatro primeiras como preestabelecido, foram admitidas no Especial.

⁶ Uma fluidez semelhante é observável na designação das três principais subdivisões. Em 1991, haviam sido renomeadas Grupos 1A, 1B e 2, enquanto previamente eram denominadas Grupos 1, 2 e 3.

Dezesseis escolas tomaram parte na competição do Grupo Especial em 1991,⁷ e tanto esse grupo (metade no domingo e a outra metade na segunda-feira) quanto o Grupo de Acesso (no sábado à noite) desfilaram, como de praxe, na Passarela do Samba. O “Sambódromo” é um espaço público construído no Catumbi, próximo ao Centro da cidade, especificamente para a competição das escolas de samba, e compreende basicamente duas fileiras de arquibancadas e camarotes separadas por uma passarela.⁸ O menos prestigioso desfile do Grupo 2 teve lugar na avenida Rio Branco, no Centro do Rio de Janeiro.

Um entendimento ainda bastante difundido, embora não reconhecido oficialmente, distingue as superescolas (Amauri; Jório, 1969) – como Mangueira, Portela, Salgueiro, Império Serrano – das demais, geralmente com base no maior número de premiações na história dos desfiles, sua melhor condição econômica para construir um espetáculo imponente e reconhecimento de seu enraizamento profundo na tradição do samba. Tal percepção também se desdobra em distinções subjetivas e mais polêmicas entre as demais escolas. Araújo e Jório (1969), por exemplo, subdividem-nas em três estratos: grandes, intermediárias e pequenas, definidos em relação a fatores econômicos. Mas admitem ser esta uma classificação discutível, sujeita a mudanças eventuais, principalmente porque afeta o patrocínio dos desfiles.⁹

As regras estabelecidas pela liga para o desfile de 1991 estabeleciam que cada escola do Grupo Especial tivesse um máximo de oitenta minutos de exibição, além do qual teria um décimo subtraído do respectivo total (máximo de dez) por cada minuto excedente. Como veremos adiante, tal pontuação negativa pode ser crucial na disputa pelo primeiro lugar.

⁷ Sequência de apresentação das escolas do Grupo Especial em 1991: Grande Rio, Lins Imperial, União da Ilha, Imperatriz Leopoldinense, Beija-Flor de Nilópolis, Estação Primeira de Mangueira, Estácio de Sá e São Clemente (domingo); Unidos do Viradouro, Caprichosos de Pilares, Unidos da Tijuca, Portela, Mocidade Independente de Padre Miguel, Acadêmicos do Salgueiro, Unidos de Vila Isabel e Império Serrano (segunda-feira).

⁸ Projetado por Oscar Niemeyer, arquiteto renomado mundialmente por sua obra e mais notadamente pelos respectivos projetos de edificação de Brasília e do prédio das Organizações das Nações Unidas (ONU) em Nova York.

⁹ A Beija-Flor de Nilópolis, p. ex., foi classificada pelos autores como intermediária (cf. Araújo; Jório, 1969), mas em 1991, bastando seguir um critério exclusivamente econômico, poucos hesitariam em colocá-la entre as que aqueles autores denominam superescolas. Sua trajetória de ascensão em meados dos anos 1970 é traçável principalmente pela importância crescente de seu patrono-presidente na hierarquia do jogo do bicho na região do Grande Rio, como apontado por Queiroz (1985).

O desfile de uma escola parte da concentração, área da passarela onde todos os componentes e alegorias aguardam o início do deslocamento. A ansiedade é grande enquanto as alas vão se formando, e a escola é colocada em sua posição de desfile. As equipes de televisão e jornalistas em geral realizam suas últimas entrevistas com componentes em clima de excitação; alas e diretores gritam e gesticulam agitadamente, enquanto visitantes não credenciados procuram obter acesso à passarela e tirar partido da relativa confusão.

Em dado momento, um sinal é dado ao intérprete, que, após uma breve exortação e à fibra dos componentes, a meio caminho de canto e grito de guerra, literalmente “puxa” o samba das entranhas do corpo. Sua voz amplificada, em intenso volume e acompanhada por cavaquinho e violão, entoia a canção uma vez, produzindo inequívoco impacto emocional. Tal início de apresentação leva os componentes a um estado de envolvimento progressivo e eleva a expectativa do público que assiste ao espetáculo. Próximo ao começo da primeira repetição integral da canção, um sinal de entrada é dado à bateria pelo diretor, e sua batida arrebatadora leva os corpos e vozes irresistivelmente à ação. Repentinamente, com apenas outro breve sinal, a comissão de frente e a alegoria de abertura adentram a passarela; as tensões são minimizadas, dentro do possível, e a escola de samba se põe em desfile.

Do ponto de concentração, a escola segue adiante tentando simultaneamente obter a aclamação da plateia com sua demonstração de graça, harmonia e animação. Quando tal efeito é obtido, os expectadores eventualmente se voltam para os componentes que desfilam, aplaudem entusiasticamente e/ou cantam o samba. O pico da *performance*, no entanto, ocorre sempre em frente aos camarotes de jurados, momento em que cada componente tem de “dar tudo de si”. Após passar pelo último camarote de jurados, e monitorando cuidadosamente o tempo, a escola segue em direção à Praça da Apoteose, espaço amplo que separa os dois conjuntos de arquibancadas com os assentos de preço mais barato. É após passar pela Apoteose que a escola se dispersa, tendo que fazê-lo a tempo, para não se expor a penalizações (estas podem mudar a cada ano; no Carnaval de 1991, p. ex., houve a aplicação de uma multa).

Dez itens foram julgados em 1991: bateria, samba-enredo, harmonia (equilíbrio entre o canto e a bateria), evolução (seguimento das disposições técnicas do

desfile, a dança e a expressão corporal), enredo, conjunto, alegorias e adereços, fantasias, comissão de frente, mestre-sala e porta-bandeira. No mesmo ano, três jurados foram designados para cada item; a escolha de jurados tem recaído tradicionalmente sobre indivíduos com algum destaque no mundo do Carnaval ou em áreas correlatas, como artes acadêmicas, *show business* e indústria cultural em sentido amplo. Esse critério geral tem sido, porém, criticado em muitas oportunidades por sambistas e entusiastas das escolas com base em seus pressupostos ideológicos óbvios, que, segundo argumentam, legitimariam uma visão estagnada da hierarquia social. Mais especificamente, tais críticos têm destacado essa prática como a causa de vários julgamentos equivocados ou mesmo de avaliações absurdas que permeiam a história do desfile de escolas de samba e que, em sua opinião, intensificaram o afastamento dos “verdadeiros sambistas”. Por exemplo, a bateria é geralmente julgada por músicos profissionais – em geral percussionistas – e/ou músicos acadêmicos respeitados, com mínima ou qualquer familiaridade com os saberes específicos e o funcionamento interno do conjunto em questão, mas principalmente com os valores particulares agregados em torno de sua prática.

Os “executivos” do samba, por sua vez, têm defendido essa decisão, argumentando que não há outra forma de assegurar a imparcialidade de julgamento. Dizem que pessoas relacionadas ao mundo do samba tendem a ser mais ligadas afetivamente (quando não abertamente) a uma escola em particular. Sendo esse um problema (i.e., encontrar árbitros neutros) inerente a muitos tipos de competição (se não a todos), vários recursos paliativos são acionados. Por exemplo, um livreto listando os aspectos da *performance* a passarem por escrutínio passou a ser distribuído aos jurados pela Liga das Escolas de Samba. Em 1991, continha a seguinte orientação a respeito da bateria:

O jurado deve observar: a manutenção e a sustentação regulares da cadência ditada pelo ritmo; a marcação firme e precisa, que pode ser variada e diversificada através dos breques e/ou paradas, notando que o retorno à cadência, feito corretamente, evidenciará a versatilidade da bateria; a constância e a inalterabilidade do ritmo e a perfeita junção dos sons produzidos pelos diferentes instrumentos. (Duarte, S., 1991, p. 7)

No entanto, veremos no próximo capítulo, que trata especificamente da bateria, quão confusa pode ser essa orientação se tomada em seu sentido mais imediato.

Consistente com a prática recém-discutida, ao menos em determinado grau, é também a diferença, em geral pequena ou “apertada”, entre as notas dadas às

escolas que obtêm as primeiras colocações, uma vez que nuances significativas em *performance* podem ser negligenciadas por jurados que não são familiarizados com elas. A distância, por exemplo, entre a quinta e a primeira colocada permanece usualmente limitada a uma faixa de cinco décimos, o que confere um papel fundamental à pontuação negativa atribuída por fatores como atraso, uso de *merchandising* (cinco décimos, como observado anteriormente em relação ao Império Serrano) e/ou outro desvio das regras do concurso.

Com certa frequência ocorrem empates entre duas ou mais escolas. Em 1991, a ordem aqui apresentada dos itens de julgamento assumiu um caráter hierárquico para fins de desempate, ou seja, a bateria foi o primeiro critério de desempate, seguida, se necessário, pelos demais itens na ordem citada.

Toda a ambiguidade e a dificuldade resultantes de tais procedimentos têm produzido historicamente muito descontentamento e desavença, a ponto de transformar a cerimônia de contagem dos votos dos jurados (na Quarta-Feira de Cinzas) em matéria de certa precaução por parte das autoridades de segurança da cidade. Nos anos mais próximos ao desfile de 1991, porém, o básico preceito do jogo do bicho “vale o que está escrito” foi aparentemente bem-sucedido em prevenir eventuais animosidades que resultassem em confrontos mais violentos (Valeu..., 1990).





Bateria: expectativas e questões

É frequente a afirmação de que a bateria é o coração de uma escola de samba. Sua boa *performance* não apenas anima os demais componentes, mas é significativamente responsável pela obtenção de um equilíbrio harmonioso entre o canto, a dança e uma progressão tranquila no desfile da escola pela passarela.

Mas quais aspectos assegurariam uma boa *performance* da bateria segundo o escrutínio de alguém familiarizado com seus objetivos e modo de funcionamento? Primeiramente, e de modo algum surpreendente, ela deve ser estritamente coordenada do ponto de vista rítmico. Isso em si é uma tarefa assaz exigente, considerado o expressivo número de músicos em cada bateria (cerca de trezentos) e a variedade, por um lado, de instrumentos envolvidos (cerca de dez diferentes subconjuntos de instrumentos-tipo) e, por outro, de seus respectivos padrões rítmicos polifonicamente entrelaçados. Em segundo lugar, a bateria deve estabelecer definitivamente a ambiência própria ao desfile entre contenção excessiva e demasiada euforia. O andamento (ou, dito de outro modo, a sensação de velocidade) da execução musical assim como o timbre (qualidade do som resultante de cada subconjunto e também do efeito global do conjunto mais amplo) e a intensidade (ou “volume”) são igualmente fatores-chave para a produção de tal ambiência.

Um terceiro objeto de avaliação por um *insider*, não necessariamente percebido como tal por não iniciados, consiste nas convenções, células rítmicas (ou frases sonoras de duração relativamente curta, contrastando com as mais duradouras) tocadas por determinados subconjuntos. As convenções sinalizam determinadas partes das canções e ajudam a prevenir problemas (sincronia, encaixe entre as estrofes, etc.) com o canto simultâneo por milhares de pessoas (como será visto no próximo capítulo, a canção em si contém sinalizações com semelhante função). Dado o espaço entre as diferentes alas e entre estas e a bateria, há de se prestar atenção constante a eventual descoordenação – ou mesmo conflito – do canto coletivo em relação ao posicionamento das diferentes seções da canção durante o desfile. Uma boa convenção de bateria deve ajudar a manter o canto animado e coeso, e pode até mesmo ser imitada por uma escola rival em anos subsequentes.

Seguindo com mais detalhes sobre como esses objetivos são trabalhados, e indagando como determinadas práticas historicamente tomaram forma, este capítulo examina o conjunto de percussão e suas funções correntes em uma escola de samba – como trabalho acústico e como uma esfera que tanto intermedeia quanto gera certo número de contradições. Esse processo particular em constante

evolução, argumenta-se aqui, comporta tensões macroscópicas entre seus entes constitutivos e permite o estabelecimento de correlações estreitas e complexas com as tensões presentes na vida social brasileira em sentido mais abrangente.

Afiliação

A competência em *performance* e as relações de gênero parecem ser os mais visíveis critérios de diferenciação entre os membros da bateria; o primeiro é prontamente reconhecido como tal pelos *insiders*. Percepções sobre a pouca participação de mulheres em baterias e sua atribuição a apenas alguns tipos de instrumento como um dado “natural e espontâneo” (porquanto persistissem entre sambistas homens e mulheres durante os anos de trabalho de campo para este trabalho) já encontravam focos de contestação e pareciam estar a caminho de serem ultrapassadas.

Assim, a competência aparecia – e, sem dúvida, continua a aparecer – como fator mais claramente definido de pertencimento e hierarquização no conjunto, e mais acentuadamente na distinção entre “mestres” (com responsabilidades escalonadas de liderança) e “batedores” (instrumentistas).¹ Ter competência reconhecida em todos os instrumentos-tipo que compõem o conjunto da bateria é o atributo tipicamente requerido de um mestre, embora, em alguns casos, estes manifestem habilidade limitada em um ou outro dos instrumentos em questão. A função principal de um mestre é assessorar o diretor de bateria – i.e., da ala – durante os ensaios e desfiles. Um mestre pode liderar um subconjunto de instrumentos (p. ex., o naipe de tamborins) durante o ensaio até que seja atingido o padrão de *performance* desejado; substituir temporariamente o diretor de bateria na condução do conjunto em ensaios; ou simplesmente permanecer atento, observando criticamente uma *performance*. Durante o desfile no Carnaval, o diretor conduz a bateria, enquanto cada mestre lidera um subconjunto pré-designado.

¹ “Ritmistas” é outro termo em uso corrente para referência aos componentes da ala que executam instrumentos de percussão. Embora os mestres o utilizem genericamente, é mais empregado em referência a instrumentistas que saem como destaques individuais entre as alas, isto é, fora da bateria, prática não tão comum. Podem vir também em pequenos grupos de duas a quatro pessoas, acompanhados de um número equivalente de passistas (dançarinas e, eventualmente, dançarinos de semelhante destaque) em alguns casos. Sua *performance* enfatiza a demonstração de habilidades excepcionais e envolve por vezes passos de dança um tanto acrobáticos e um manuseio diferenciado de seus instrumentos, também de efeito coreográfico. Isso, porém, não afeta a *performance* da bateria ou o canto coletivo da escola.

Do diretor de ala (diretor de bateria), porém, não é apenas requerida proficiência em cada um dos instrumentos-tipo, mas acima de tudo capacidade de liderança. Por ele também são passadas as instruções definitivas, com o instrumento em questão à mão, para cada um dos componentes. Essa aptidão envolve, em geral, além de personalidade forte e sólida musicalidade, uma dose elevada de carisma, que quase sempre emana de seu envolvimento com o mundo do samba.²

Quando o cargo se torna vago, um novo diretor é designado pelo presidente da escola, em geral após consulta a outros batedores e sambistas respeitados. Tão consensual quanto possa ser, a escolha final pode ser contestada abertamente ou, como mais característico, de maneira velada. Comentando verbalmente sobre a complexidade de tal decisão, Lourival Serra (“Louro”), diretor de bateria do Salgueiro, assim recordou o momento em que foi escolhido pela primeira vez como mestre:

Na época, o primeiro mestre de bateria [i.e., diretor] era o Almir [o célebre compositor e cantor de samba Almir Guineto], meu irmão, mas ele nunca teve a coragem de me convidar para ser diretor [neste caso, mestre ou assistente] com ele. [pausa] Ele [Mané] trabalhava com meu irmão Almir. O falecido Mané [pausa], Mané Perigoso, me convidou. (Serra, 1988)

O mandato de um diretor de bateria pode durar indefinidamente ou apenas um ou dois anos, a depender de uma série de fatores, mas principalmente do caráter amistoso de sua relação com os sucessivos corpos administrativos da escola e de sua saúde pessoal. Em caso de desavenças com o corpo administrativo, ele é em geral cooptado para o mesmo cargo por outra agremiação.

Não somente os membros da escola, mas eventualmente qualquer pessoa considerada proficiente em seu instrumento de escolha, podem pleitear diretamente uma chance ou serem indicados por terceiros para admissão na ala. Quando essa possibilidade se confirma por uma dessas vias – tais proposições frequentemente ocorrem em número maior que a demanda existente por instrumentistas em dado momento –, o potencial afiliado pode ser solicitado a se juntar à bateria em um ou dois ensaios, durante os quais é avaliado pelos mestres. O diretor de bateria tem, porém, a palavra final.

² Esse aspecto é significativamente correlato ao conhecimento e às habilidades demandados de líderes de conjuntos tradicionais de percussão tanto na África Subsaariana (Tracey, 1948) quanto em contextos da diáspora afro-americana (Herskowitz, 1944; Behague, 1984).

Todos os componentes da ala devem participar do desfile, e seu número total é geralmente estipulado em cerca de trezentos. Circunstâncias como doenças, viagens inesperadas ou, como lembrado por alguns diretores, prisões (uma recorrência fragmentadora de tempo na vida dos setores desprivilegiados em situações de profunda desigualdade) levam a oscilar o número efetivo de componentes no desfile. Por vezes, apesar de haver vagas disponíveis, o diretor de bateria pode decidir pela inclusão de uns batedores mais novos, por uma ou outra razão, como, por exemplo, por terem provado sua competência em seus respectivos instrumentos a tempo de desfilar, reforçando assim um subconjunto que o diretor considere com necessidade de mais volume ou consistência.

As origens sociais respectivas de componentes da ala são variadas, mas há predominância de ritmistas que moram ou foram criados na comunidade de referência da escola ou em sua vizinhança. Como todas as escolas são fortemente ligadas a áreas residenciais onde vive a parcela mais pobre da cidade, é expressivo o número de instrumentistas em situação de emprego temporário ou desemprego, ou ainda inseridos no setor informal da economia e no setor menos qualificado da classe trabalhadora formal, com o recebimento de baixos salários, sendo frequente o trânsito entre essas duas situações em relação à estrutura produtiva.

No entanto, pode-se encontrar representantes de estratos sociais intermediários, ou mesmo superiores, da estrutura social em uma bateria, como um efeito lateral das já mencionadas transformações envolvendo o campo das escolas de samba desde os anos 1960. Portanto, não surpreende, nos dias de hoje, por exemplo, a presença de funcionários de estabelecimentos públicos ou privados, profissionais liberais estrangeiros, médicos, advogados ou artistas profissionais de classe média alta entre os componentes de uma bateria.

Deve-se notar também que, em uma bateria, persiste a visível correlação observada no âmbito geral da sociedade brasileira entre profissões, com seus respectivos padrões diferenciais de renda e posições de prestígio social, e a já mencionada divisão étnico-racial do trabalho. Assim, os negros constituem a maioria dos componentes posicionados nos escalões inferiores da escala social, enquanto um efeito “embranquecedor” pode ser percebido em relação àqueles progressivamente posicionados nos escalões superiores.

Origens sociais e étnico-raciais não são, porém, um recurso que assegure poder naquela seção da escola de samba, onde um pequeno erro durante a *performance*

pode causar um total desmantelamento do efeito pretendido. A competência é, portanto, questão muito mais relevante para determinar a hierarquia – implícita, porém palpável – na ala, e veremos mais adiante como esses dois aspectos se entrecruzam. Ainda assim, em certos momentos, as origens sociais e étnicas podem desempenhar um papel significativo nos caminhos e desvios em termos estéticos ou estilísticos.

A ala da bateria possui amplamente um domínio masculino. A predominância numérica de homens é bastante visível, e relativamente poucas posições eram ocupadas por mulheres durante o tempo da pesquisa. Embora o primeiro exemplo conhecido de mulher atuando em bateria – Dagmar da Silva Pinto, que tocava cuíca na Portela – venha dos anos 1940, apenas em período mais próximo ao final dos anos 1980 cresceu significativamente a participação feminina. Por exemplo, Mestre Tião, diretor de bateria da Unidos de Cabuçu, reportou que,³ por motivo de desaprovação dos homens, teve que dispensar as duas únicas mulheres de sua ala em 1980. Pouco depois, no entanto, notou a indiferença dos batedores homens em relação aos instrumentos menores, também conhecidos como “miudezas”, como o chocalho e o tamborim. Ele, então, reconsiderou o assunto e começou a até mesmo encorajar mulheres ritmistas a assumir tais instrumentos. Para o Carnaval de 1990, a Unidos do Cabuçu teria trinta mulheres na bateria – número recorde entre todas as escolas –, cuja maioria tocava chocalhos.

Escolas menos afamadas, como a Cabuçu e a Unidos do Jacarezinho (com vinte batedoras), apresentaram o maior número de mulheres instrumentistas no período em questão, mas algumas mais prestigiosas também evidenciaram aumento da participação feminina (oito mulheres na Vila Isabel e quatro na Império Serrano e na Beija-Flor). A seção de couros pesados (nome genérico aplicado aos tambores de dimensões maiores) é geralmente associada a ideais de masculinidade, enquanto a de miudezas permanece ainda como a mais acessível às mulheres, havendo ocorrido, porém, exceções.

Na bateria do Salgueiro, por exemplo, um surdo centralizador (um dos três tipos de tambores mais graves, todos chamados surdos) era tocado ao final dos anos 1980 por Maria Eugênia de Oliveira, uma mulher de 38 anos, casada e mãe de oito filhos. Nascida no morro do Salgueiro, aprendeu com seu irmão, mestre de bateria, a tocar todos os instrumentos. Maria Eugênia, no entanto, decidiu

³ Em comunicação pessoal ao autor em novembro de 1989.

enfrentar as prováveis críticas por escolher o surdo (segundo ela, manifestadas principalmente por mulheres) em 1974. Desde então, as mulheres começaram a tocá-lo em desfiles.⁴

Caminhos de aprendizado

Para aqueles situados entre os estratos mais baixos da hierarquia social, o aprendizado geralmente começa “cedo” – em geral aos 5 ou 6 anos de idade. A primeira exposição ao samba em tais casos acontece em casa ou em sua proximidade, assistindo adultos cantando, tocando e dançando, e os imitando, acompanhados por instrumentos improvisados como latas, garrafas e caixas de várias formas e tamanhos. A supervisão por adultos ou ajuda informal durante os estágios iniciais do processo de aprendizado é mais comumente disponível quando os pais, parentes e pessoas próximas já participam de uma bateria e/ou são músicos inseridos de algum modo no mercado de música.⁵

Por volta dos 12 anos de idade, um ritmista destacado pode ser, inclusive, convidado a se juntar à bateria. No entanto, o ritmista em nível considerado mediano tem maiores chances na bateria da escola mirim – ou bateria mirim –, formada por batedores em nível de escolaridade fundamental ou médio. As escolas mirins foram formadas pelas principais escolas de samba nos anos 1980 e competiram oficialmente pela primeira vez em 1990. A bateria mirim segue, em grande medida, os padrões de organização da bateria da “escola-mãe” e é dirigida por um adolescente⁶ cujas habilidades como batedor e liderança entre seus pares são relativamente proporcionais às daquelas do diretor da bateria adulta entre os seus.

⁴ Em comunicação pessoal de Maria Eugênia de Oliveira ao autor em novembro de 1989.

⁵ Deve-se enfatizar aqui que, além de sua ampla dependência em assimilação de disposições motossensoriais, assim como de seus limites socioespaciais, esse aprendizado em idade tenra entre crianças e adolescentes de estratos populacionais de baixa renda tem lugar em meio à ampla recepção de informação, em variados graus de consistência, advinda dos mais diversos contextos culturais mundo afora (uma espécie de universalismo através da globalização). Em seu estudo socioantropológico da recepção massiva e ressignificação do *hip-hop* estadunidense entre a juventude afrodescendente de estratos de baixa renda no Rio de Janeiro, Hermano Vianna (1988) conclui que um número significativo de sujeitos gravitava entre os bailes *funk* e *performances* diversas de samba (escolas de samba, pagodes públicos e privados).

⁶ Registre-se aqui, porém, pleno conhecimento dos questionamentos à naturalização de categorias como infância, adolescência e juventude existentes em campos como educação, psicologia, saúde e outros.

Um ou mais membros da escola-mãe com vasto conhecimento sobre os saberes relacionados ao bom desempenho da bateria, mas não necessariamente membros da ala, são designados para supervisionar a bateria mirim. Durante os seus ensaios, alguns ritmistas da escola-mãe podem eventualmente reforçar um subconjunto ou outro de instrumentos. É importante assinalar também, entre membros da bateria mirim, a presença visivelmente mais reduzida de estratos médios e superiores da escala social, assim como de ritmistas mulheres.

Enquanto condições mais homogêneas circunscrevem o processo de aprendizagem da maioria dos membros da bateria da escola-mãe provenientes de estratos sociais de baixa renda, os processos podem ser mais diversificados entre batedores dos estratos intermediários e superiores. Nos casos de indivíduos que ascenderam socialmente de um estrato inferior a um mais alto na escala social, o aprendizado passa por essas diferentes facetas. Isso claramente contrasta com a trajetória de um indivíduo que inicia sua formação comprando um instrumento em loja comercial, ao final de sua adolescência ou mais tarde; que toma lições ou pratica privadamente um instrumento ouvindo gravações comerciais; e que toca inicialmente em ambientes distanciados dos padrões de avaliação mais pertinentes ao mundo do samba. Recaindo entre esses dois polos nesse hipotético contínuo, uma boa variedade de rotas de aprendizado é possível.

Há de se ter claro, porém, não ser raro que estar posicionado em estratos superiores da escala social resulte em obsessão em reproduzir – mais do que reprecisar ou modificar – práticas consideradas “tradicionais” ou “autênticas”. Um ritmista de origem social diferenciada pode se tornar, assim, um opositor militante a movimentos inovadores que possam ter obtido a aprovação da maioria dos ritmistas dos estratos inferiores, e notadamente posicionar-se contra aqueles que sejam percebidos pelos “tradicionalistas” como índices de seus próprios referenciais culturais. Um exemplo de tal atitude surgiu durante uma conversa com Luciano Perrone, o primeiro baterista branco de classe média a ter incorporado a batida do samba à bateria (o instrumento, e não o conjunto típico das escolas de samba) nos anos 1920. Observador interessado e, em suas próprias palavras, entusiasmado com as primeiras baterias de escolas de samba,⁷ expressou sua insatisfação com as baterias de hoje por conta de seu afastamento radical das práticas comuns dos “velhos tempos” (ca. 1930). Entre outras “desandadas” típicas dos tempos atuais,

⁷ Na infância e início da adolescência, ele e sua família moravam próximo à Praça Onze, o epicentro do Carnaval na região central da cidade.

ele deplorou o andamento mais rápido e os surdos tocando em cada tempo (pulsção reguladora) de um compasso, quando, “nos velhos tempos, você tinha todo o suingue possível dado pela batida acentuada somente no contratempo [segunda entre as duas pulsações básicas do compasso do samba]” (Perrone, 1988).

Nota preliminar sobre o trabalho acústico nas baterias⁸

Traçar possíveis continuidades transcontinentais entre as práticas culturais predominantemente mantidas por recentes gerações da diáspora africana tem ocupado uma parte significativa do estudo do tema. Pode ser, por exemplo, uma abordagem do modo performático de uma bateria de escola de samba, uma vez que este basicamente se apoia em práticas de organização semelhantes a muito do que se conhece sobre práticas de variados conjuntos de percussão distribuídos pela África Subsaariana. Em termos gerais, distintas partes individuais de caráter cíclico, baseadas na repetição de curtos trechos padronizados através de uma combinação de duração, altura e timbre, são atribuídas a cada instrumento participante (ou, no caso da bateria, a cada subconjunto de instrumentos-tipo). A um observador externo não tão familiarizado com tais aspectos sonoros, um indicador material quicé mais evidente relacionando as baterias a práticas africanas é a presença de instrumentos como o agogô (tradicionalmente, campânulas duplas, hoje podendo ser em maior número) e a cuíca (tambor de fricção), com características de construção que remetem inequivocamente a protótipos africanos (Mukuna, s.d. [1979]). No extremo oposto, isto é, de compreensão mais difícil ao pesquisador

⁸ Apenas uma atenção marginal foi dedicada pela literatura pertinente à organização da bateria até o final do estudo que deu origem a este livro. Contribuições analíticas mais aprofundadas exigem uma abordagem sincrônica envolvendo interlocuções mais exaustivas com *insiders* e, com provável diferencial, alguma experiência em primeira mão com a *performance*, algo que as circunstâncias tornaram impraticável na época. A discussão introdutória que se segue baseia-se, portanto, em: 1) gravações comerciais com registros de baterias cobrindo um período de cerca de trinta anos; 2) perspectivas obtidas por meio de entrevistas gravadas com mestres e instrumentistas, ou extraídas das escassas fontes escritas primárias e secundárias pertinentes; e 3) de modo bem mais limitado, observação participante na quadra do Salgueiro em 1989. Assim, as informações aqui apresentadas devem ser consideradas resultados de pesquisa exploratória e ter ressaltadas suas limitações, de modo a evitar generalizações indevidas.

“de fora” que a dos aspectos sonoros, estariam os valores estéticos e emocionais, por dependerem de verbalização pelos próprios agentes do mundo do samba.

Aqui, porém, será feito um esforço em enfocar a organização e a dinâmica do conjunto, i.e., a busca por metas consensuais em *performance* e as tensões emergentes ou potenciais no contexto de uma formação social específica, e não tanto traçar suas origens ou comentar mais a fundo seus afetos.⁹ Mas isso não exclui, obviamente, a remissão a noções estruturais pertinentes desenvolvidas no estudo de práticas africanas.

Instrumentação e contextos de *performance*

Antes de considerar a atual configuração instrumental das baterias e seus contextos de *performance*, parece oportuno introduzir brevemente os instrumentos em uso na atualidade entre as escolas de samba do Rio de Janeiro.¹⁰ Eles são mais comumente referidos por sambistas como “peças”, designação também usada em linguagem militar para armas de artilharia, assim como o termo “bateria” (conjunto de peças sob um comando centralizado). Tal denominação é aplicada a todos os instrumentos listados a seguir (quadro 3), deixando de lado apenas o apito (dois orifícios, um de cada lado, permitindo variação de altura), o qual é empregado pelos diretores de bateria tanto para sinalizar entradas e paradas (conceitos internos ao mundo do samba a serem explicados mais adiante) quanto para tocar padrões distintivos do instrumento no decorrer da *performance*.¹¹

⁹ Para discussões sobre a dinâmica de relações entre práticas musicais de regiões africanas do tronco linguístico Bantu e práticas musicais da diáspora africana no Brasil, incluindo o samba, ver os trabalhos respectivos de Mukuna (s.d. [1979]) e Kubik (1979) sobre o assunto.

¹⁰ Uma discussão mais detalhada da maioria desses instrumentos e suas respectivas técnicas de execução, incluindo documentação fotográfica, é encontrada em trabalho de Gottlieb (1984). A terminologia aplicada aos surdos no artigo em questão é aparente daquele autor; os que denomina surdos 1 e 2 corresponderiam aos surdos de marcação 1 e 2, enquanto seu surdo 3 nomearia o centralizador ou centrador.

¹¹ Montagu (1984, p. 851) classifica o apito como uma flauta de duto e comenta que “é normalmente considerado que flautas são utilizadas para a música e apitos para sinalização, deixando uma área indefinida para aqueles instrumentos que são usados, seja pelo mesmo povo ou povos diferentes, para ambos os propósitos”. Um ponto interessante para especulação é sugerido pelo verbete “apito” no dicionário musical publicado no Brasil por Frei Pedro Sinzig (1959), no qual menciona um capítulo de um compêndio denominado *Guia de formação marinheira*. Este trata das diversas qualidades de sinalização em apito esperadas de um mestre na Marinha. Incidentalmente, tem sido alta a representação da população afrodescendente na Marinha brasileira desde os primórdios do século XX.

Quadro 3 – Diferentes subconjuntos de instrumentos

1 – <i>Tamborim</i> : tambor de pele animal/“pele” sintética única esticado sobre aro/ moldura de madeira ou acrílico, cerca de 15 cm de diâmetro e 4 cm de altura do aro/ moldura. É geralmente tocado com uma vareta dupla ou tripla (em algumas baterias, mais que isso) que percute a membrana e, eventualmente, o aro.
2 – <i>Agogô</i> : idiofone (instrumento cujo som é produzido pela vibração de todo o seu corpo e não somente uma das partes) que consiste em geral de duas campânulas unidas por uma peça de metal em U. É afinado aproximadamente a uma distância de terça menor (embora haja outras possibilidades, como terças maiores, quartas ou tritonos) e percutido com uma vareta.
3 – <i>Cuica</i> : tambor de fricção, com uma vareta (presa ao centro de sua membrana única) que é friccionada por uma peça de pano úmido (pode-se usar para tal água, leite, resina ou, como preferido por alguns instrumentistas, gasolina). Permite variação entre alturas graves, médias e agudas, assim como entre timbres, seguindo o controle de sons harmônicos; ambos os efeitos resultam do controle da membrana por uma das mãos e produzem alternância entre uma posição livre de pressão ou sob pressão em seus mais variados pontos.
4 – <i>Chocalho</i> (ou <i>ganzá</i>): chocalho simples, duplo ou triplo, que é agitado com ambas as mãos.
5 – <i>Pandeiro</i> : tambor de membrana única presa a moldura/aro, segurado com uma das mãos e de diâmetro maior que o do tamborim. Sua pele/“pele” sintética é percutida por uma das mãos, em geral com alternância entre o uso do polegar e dos demais dedos – tanto um quanto os demais extraem diferentes sonoridades (alturas e timbres) durante a execução, em conjunção com a pressão na parte interior da membrana exercida pelo dedo médio da mão que segura o instrumento.
6 – <i>Reco-reco</i> : idiofone em forma de tubo de aço, com superfície dentada, a qual é “arranhada” por uma vara fina de metal.
7 – <i>Prato-e-faca</i> : utilizado até início dos anos 1990 no Império Serrano, refere-se aos dois utensílios convencionais de cozinha. A faca percute e “arranha” alternadamente a superfície do prato.
8 – <i>Prato</i> : par de pratos que se assemelham aos orquestrais.

(continua)

9 – <i>Tarol</i> ou <i>caixa</i> : instrumento convencionalmente usado em bandas marciais.
10 – <i>Caixa de guerra</i> : é semelhante ao tarol, porém possui dimensões maiores e, conseqüentemente, som mais grave.
11 – <i>Repinique</i> , <i>repique</i> ou <i>repicador</i> : tambor cilíndrico com uma membrana em cada extremidade (uns 30 cm de diâmetro e 30 cm de comprimento do aro/moldura). É percutido com vareta alternada sobre a membrana superior e sobre a moldura, e sua membrana superior também percute pelos três dedos interiores da mão que não empunha a vareta.
12 – <i>Surdo centrador</i> (<i>centralizador</i> , <i>terceiro surdo</i> ou <i>cortador</i>): tambor cilíndrico com membrana (aprox. 40 cm de diâmetro) em cada uma das extremidades da moldura (aprox. 60 cm de altura). É tocado por baqueta com extremidade de feltro ou pano e usa a mão livre de baqueta como abafador.
13 – <i>Surdo de primeira</i> (<i>primeiro surdo</i> ou <i>surdo de marcação</i>): possui características similares ao anterior, mas com dimensões maiores (cerca de 60 cm de diâmetro da membrana e aprox. 60 cm de altura da moldura), e tem o tambor mais grave de uma bateria.
14 – <i>Surdo de segunda</i> (ou <i>segundo surdo de marcação</i>): possui características similares aos dois últimos, porém com dimensões intermediárias (aprox. 50 cm de diâmetro da membrana e aprox. 60 cm de altura da moldura).

Uma última observação importante com relação aos instrumentos é que, em contraste com a prática das primeiras escolas de samba, quase todos eles são hoje fabricados industrialmente, o que torna raro encontrar um instrumento artesanal. Seguindo essa tendência, as peles dos tambores são mais frequentemente feitas em plástico ou acrílico do que em pele de animal. Os aros/molduras dos tambores e demais tambores são feitos de acrílico, com um aro fixador da membrana em metal com parafusos e seus respectivos encaixes, em vez de cola ou pregos, como nos tempos iniciais. Não há notícia de que a técnica africana de sustentação e afinação de membranas por enlaçamento tenha sido algum dia utilizada entre as escolas de samba.

Como já mencionado, os diferentes subconjuntos de uma bateria são basicamente subdivididos em duas categorias mais abrangentes: 1) *os couros pesados*, segmento de volume mais alto que reúne os três tipos de surdo, o repique e as caixas; e 2) *as miudezas*, que compreendem todos os instrumentos segurados pelas

mãos e de menor volume (nesse aspecto, talvez a única exceção seja o tamborim).¹² Instrumentos que ressoam mais ou cujo volume de execução é relativamente maior (segundo alguns batedores, “aqueles que as pessoas conseguem ouvir”) são claramente preferidos pelos ritmistas, que procuram prioritariamente uma vaga entre os couros pesados. Assim, mesmo alguns instrumentos classificados como miudezas (como o tamborim ou a cuíca) são muitas vezes estimados também como importantes por obterem um certo efeito sonoro notável, devido a uma combinação de sua altura e timbre, bem como de sua relevância estrutural no arranjo concebido pelo diretor de bateria. Nesse aspecto, o tamborim leva relativa vantagem, em razão do grande efetivo de batedores (algo na vizinhança de cinquenta instrumentistas). Como colocado em meados dos anos 1980 pelo diretor da Vila Isabel,

o pandeiro e o agogô não fazem [i.e., produzem pouco] som. Aqueles que fazem um sonzão são o chocalho [com número menor de executantes que o tamborim, porém expressivo] e o tamborim. [pausa] A cuíca faz. A cuíca aparece muito na segunda [parte do samba-enredo]. O diretor de bateria é guiado pela cuíca. Ela dá [imitando um padrão de cuíca com a voz] aquela ligação pro cara [...]. O pandeiro não tem nenhuma função, mas tem que desfilar. O júri olha para a bateria e, se não tem pandeiro, tira ponto. (Mestre Mug, 1985)¹³

Nem o número de subconjuntos de instrumentos, nem o número de peças em cada um deles são rigidamente limitados entre as escolas de samba; sua configuração de fato resulta da práxis cotidiana. Os aspectos que influenciam historicamente as escolhas determinadas feitas por diferentes agremiações têm sido a quantidade de componentes, bem como ideais sonoros ou outros de continuidade e ruptura. Instrumentos de corda tocados de forma dedilhada ou rasgueada, por exemplo, costumavam integrar a bateria durante a década de 1930, individualmente ou, como também era praxe à época, entre os de percussão em várias combinações *ad hoc*

¹² Distinções semelhantes entre instrumentos estridentes e suaves existem em variados contextos culturais europeus, desde a Idade Média, e são comuns também em outras partes do mundo. Ver Malm (1986).

¹³ Comunicação pessoal à turma da disciplina Folclore Nacional Musical Brasileiro, da Escola de Música/UFRJ.

(p. ex., cavaquinho/violão, banjo/cavaquinho ou conjunto de violões). O número de executantes por instrumentos era também proporcional ao de componentes, ambos bem mais reduzidos que os atuais. Para fins comparativos, é interessante examinar a formação em 1933 da bateria da “Vê Se Pode” (já extinta no final dos anos 1980): duas cuícas, sete tamborins, um cavaquinho, um banjo, um surdo e um reco-reco (Cabral, s.d. [1975]).

Hoje, porém, parece claro que a relativa padronização tanto entre as diferentes escolas quanto no interior de cada uma delas é bem maior que em suas formações iniciais – mais uma vez, como efeito colateral de uma tendência mais abrangente, i.e., a adoção generalizada de fórmulas percebidas como eficientes na competição. O quadro 4 lista todos os instrumentos em uso entre as escolas de samba do Rio de Janeiro desde meados dos anos 1980¹⁴ e provê uma ideia aproximada de sua distribuição proporcional em determinadas baterias. Tal estimativa é baseada em dados de apenas três das escolas do Grupo Especial – Império Serrano (1984), Vila Isabel (1985) e Salgueiro (1989) –, mas não difere significativamente de outras escolas em termos gerais. Nenhum dos itens opcionais (o) é empregado por qualquer das escolas dessa amostra, mas sua incidência em outras baterias é comumente restrita a um ou dois pares de grandes pratos e cerca de uma dúzia de prato-e-facas.

¹⁴ Alternativas e inovações a esse respeito estão sempre na ordem do dia. Um instrumento como a frigideira (assim como o prato de cozinha, raspada por faca) tem sido utilizado por poucas escolas, mas por um período relativamente extenso; em outro exemplo, um tímpano foi empregado por Mestre Marçal (Império Serrano), já consagrado internacionalmente como músico profissional entre 1989-1991.

Quadro 4 – Distribuição de instrumentos em baterias selecionadas (Grupo Especial). Percentagem aproximada por subconjunto/seção

MIUDEZAS	<i>Tamborim</i>	20
	<i>Agogô</i>	8
	<i>Cuica</i>	5
	<i>Chocalho</i>	3
	<i>Pandeiro</i>	3
	<i>Reco-reco</i>	3
	<i>Prato-e-faca (o)</i>	(3)
	<i>Prato (o)</i>	(0,3)
COUROS PESADOS	<i>Tarol</i>	10
	<i>Caixa de guerra</i>	10
	<i>Repinique</i>	20
	<i>Surdo centralizador</i>	3
	<i>Surdo de primeira</i>	6
	<i>Surdo de segunda</i>	6
	Total = ca. 300	

A disposição espacial dos distintos subconjuntos de instrumentos da bateria em uma determinada escola varia de um caso a outro e mais uma vez reflete ideais sonoros traduzidos em práticas mais ou menos estáveis. Os couros pesados permanecem caracteristicamente mais atrás, com os surdos de marcação de primeira e segunda nas últimas fileiras, observando-se uma progressiva redução no tamanho dos tambores em direção às primeiras fileiras. A linha de frente dos subconjuntos considerados miudezas é ocupada pelo instrumento-tipo percebido como emblemático em relação ao som de determinada escola. Tais decisões

são um tanto frequentemente explicadas por *insiders* em associações com práticas religiosas afro-brasileiras, algo que os compositores de samba não negligenciam na concepção de suas canções, notadamente no samba-enredo. Nas palavras do compositor Noca da Portela:

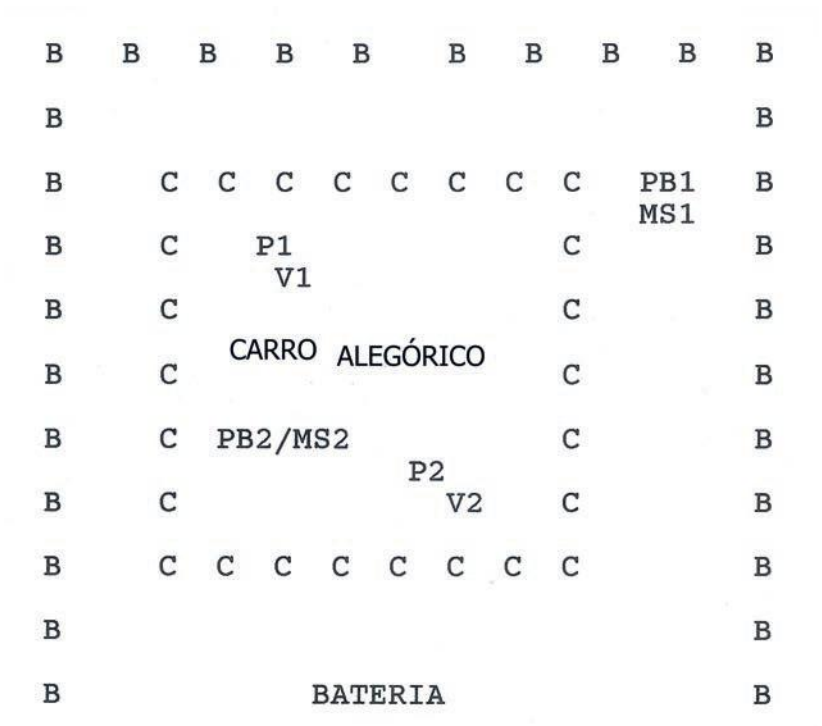
Cada bateria tem a sua cadência [uma espécie de padrão sonoro geral], seu [pausa] espírito, seu... [pausa], seu santo [alusão aos orixás do candomblé]. Cada batida da bateria da escola é um santo. Uma é Xangô, a outra é Oxóssi. Você sabia disso? A bateria é como a gente. Cada um de nós, como dizem os mais velhos, tem sua identidade dentro de si. (Noca da Portela, 1988)

Como os contextos de *performance* se alternam hoje entre a quadra da escola e a passarela de desfile, há variação no número de batedores e na colocação da bateria em relação aos demais componentes da escola. Na quadra do Salgueiro, a bateria tem um espaço próprio no nível superior do ambiente, com capacidade aparente de acomodação para cerca de sessenta instrumentistas, no mesmo plano que os camarotes, entre os quais o da presidência da agremiação. Uma vez que um número maior de ritmistas em geral comparece aos ensaios, há uma certa rotatividade de batedores em cada subconjunto.

Durante o desfile carnavalesco, a bateria completa geralmente inicia o desfile posicionada após o primeiro terço da escola e, depois de passar pelo último grupo, o de jurados (ca. 1990), adentra o seu *box* na Passarela do Samba. Após o restante da escola passar pelo *box*, ou antes que um número mínimo de componentes e/ou alegorias o faça, a bateria sai organizadamente e se reintegra ao corpo da escola em sua progressiva retirada da passarela.

Em retrospectiva, pode-se constatar quão relativamente pouca é a interação existente hoje entre os batedores e os compositores das escolas, se comparada à do período entre os primeiros desfiles até as mudanças socioeconômicas experimentadas pelas agremiações em questão nos anos 1960 e 1970. Um contraste drástico pode ser deduzido do depoimento de um componente da Portela sobre a disposição física do desfile de sua escola nos anos 1930 (quadro 5), quando o conjunto permanecia em contato estreito com o reduzido número de componentes da escola durante todo o desfile, formando uma espécie de envoltório em torno dos demais.

Quadro 5 – Plano de desfile da Portela (anos 1930)



Faixa de abertura: Pede passagem
B: Baianas
C: Componentes com fantasias
P: Puxador (Intérprete)
V: Versador
MS: Mestre-sala
PB: Porta-bandeira

Fonte: Santos e Silva (1979).

Na prática corrente de hoje, um diretor de bateria pode eventualmente decidir ou ser instruído a não entrar (p. ex., por um diretor de harmonia) no *box* com sua bateria sempre que a manobra de entrada e saída demandar um tempo que, por uma circunstância ou outra, a escola não pode desperdiçar. Os *insiders* tendem a ver isso como prejudicial à unidade da escola, uma vez que dois terços de seus componentes ouvirão precariamente a bateria em tal situação. Além disso, tanto a manobra de entrada quanto a de saída são objeto de apreciação do público e aplauso eventual, o que pode contribuir para uma nota mais elevada. No entanto, em que pese todos esses aspectos, ultrapassar o limite de tempo imposto pela organização do desfile é passível de punição com cortes na pontuação, ameaçando assim o resultado geral de cada escola.

É mais uma vez aparente como os condicionantes ideológicos (tempo/eficiência/direcionamento preferencial/clivagens implícitas) e, em particular, a magnitude (sinal de potência) do empreendimento permanecem em relação de ambiguidade com o universo cultural que tais condicionantes procuram apreender e ordenar. Mesmo considerando-se os referentes acústicos (trabalho acústico) da bateria um elemento fundamental de coesão e beleza de um desfile, esses significados podem ser comprometidos pela busca de propósitos mais “altos”, isto é, a vitória na competição. Não obstante, chegar ao final do desfile no tempo regulamentar não garante tampouco a vitória e abre espaço à negociação entre os agentes do mundo do samba, assim como entre estes e os agentes externos que buscam exercer algum tipo de controle sobre tal universo.

A bateria em ação: mediação aural da multitemporalidade

Como afirmado anteriormente, a ideia organizacional básica da música não somente da bateria, mas do samba carioca em geral (p. ex., manifestações envolvendo um número bem mais reduzido de instrumentos de percussão, violão e/ou cavaquinho), é a sobreposição de distintas partes,¹⁵ cada uma delas realizada em

¹⁵ Embora gravações exclusivamente instrumentais de *performances* de samba (p. ex., somente com uma bateria de escola) não sejam exatamente incomuns, a função fundamental de uma bateria, ou mesmo de um conjunto mais reduzido de percussão de samba, permanece sendo acompanhar o canto e a dança. Exemplos de gravações exclusivamente instrumentais por baterias aparecem em determinadas faixas do primeiro disco comercial gravado por componentes de escola de samba (LP Musidisc 2013) em 1958. Tais faixas são sugestivamente nomeadas “ensaios de bateria”, sinalizando

determinado instrumento-tipo, consistindo basicamente em ciclos recorrentes, a um só tempo melorrítmicos e timbrísticos. Estes são individualmente nomeados “batida” (ou também “levada”), termo que tanto é aplicado ao efeito sonoro geral (polifônico) dos instrumentos de percussão quanto ao dos instrumentos de corda (ou, em alguns casos, de sopro).

Foi também apontado que esse caráter polifônico é plausivelmente um aspecto do samba que, passando por um processo de contínuas transformações contextuais, exibe ligações óbvias com práticas subsaarianas. Se, por um lado, tal constatação pode prover pontos de referência úteis aos estudos de samba, por outro, traz à tona um dilema conceitual básico (relacionado a outro, de natureza política, como veremos) que assombra a literatura sobre “música” africana e, conseqüentemente, desafia os estudiosos do samba: estabelecer o que constitui o(s) princípio(s) de pensamento sobre o tempo que organiza a *performance* conjunta das múltiplas partes individuais.

A existência de um princípio regulatório de polifonias africanas baseado em pulsações de igual duração tem sido uma assunção hegemônica, racionalista, com grande impacto na musicologia e etnomusicologia. Duas linhas de compreensão desse suposto substrato referencial da *performance* polifônica têm sido influentes na literatura: uma mantém que tal pulsação é internalizada pelos agentes da *performance*, uma espécie de pulsação implícita;¹⁶ a outra considera que a configuração de uma unidade reguladora é explicitada no efeito composto da polifonia.¹⁷ Essas duas linhas de compreensão não parecem, porém, ter sustentação em concepções de tempo vigentes em diversas sociedades africanas, como reportado na literatura antropológica/etnomusicológica (p. ex., noções não cronométricas baseadas em ciclos da natureza ou na duração de eventos mais abrangentes que os aspectos tão somente sonoros da *performance*). Isso faz de ambas as tendências interpretativas

talvez a inexistência de peças instrumentais determinadas de modo mais rigoroso. Isso permite um paralelo interessante com o que propõe Attali (1985) em termos da interpenetração de redes – sacrificial (resqúicio do caráter ritualístico em ensaio não remunerado), representação (evocação de uma prática de caráter ritualístico-comunitário por meio de uma *performance*) e reprodução (produção em massa) –, também presente na economia política do samba.

¹⁶ Ver, p. ex., o conceito de “senso metronômico” em Richard Waterman (1952).

¹⁷ Ver, p. ex., Koetting (1970).

algo problemático a estudiosos que trabalham em contextos nos quais estas não parecem ser de algum modo aplicáveis.¹⁸

Buscando desenvolver instrumentos analíticos mais próximos à percepção dos agentes de uma determinada *performance*, outra corrente sustenta que, ao invés de serem reguladas por uma pulsação de igual duração (implícita ou explícita), tanto cada uma das distintas partes instrumentais quanto o efeito geral da inter-relação entre elas tomariam por referência, de fato, um único ciclo melorrítmico/timbrístico determinado, em geral executado por uma campânula, como, por exemplo, o agogô (Pantaleoni, 1972). Segundo Nketia (1974), esse ciclo referencial ou, em suas palavras, linha de tempo (*timeline*) é repetido sem qualquer mudança ou variação ao longo de toda a *performance* e divide assimetricamente um período de tempo determinado, sinalizando assim o posicionamento correto dos demais ciclos instrumentais superpostos a ele. Isso, porém, sustenta Merriam (1981), não exclui a possibilidade de recurso a uma pulsação de igual duração como elemento de coesão em determinadas situações de *performance*.

Um possível compromisso entre esses dois modos de compreensão do tempo – cronométrico e relacional – aqui brevemente tratados é exposto por Nketia (1974), que distingue dois níveis básicos na organização polifônica africana: o “de fundo” (*background*) e o frontal (*foreground*). O primeiro compreenderia: 1) ciclos de diferentes densidades (lenta, moderada e rápida) que articulariam explicitamente a pulsação de igual duração (equivalentes a sequências isócronas de colcheias, semi-colcheias, etc. no pensamento eurocêntrico acadêmico); e 2) uma linha de tempo assimétrica (i.e., não isócrona). Tocados contra esse pano de fundo referencial, outros ciclos de caráter divisivo (isócronos) ou aditivo (não isócronos) delineariam o plano frontal do impressionante efeito sonoro composto produzido em conjunto.

Parece claro que a dificuldade em estabelecer o referencial de compreensão de tempo apropriado – i.e., de uma maneira que possa dar conta da prática como percebida pelo músico participante de modo que um não praticante possa entendê-la – tem raízes em impasses mais profundos. Os universos respectivos do observador advindo do campo acadêmico e dos agentes de uma *performance* observada eventualmente interceptam um ao outro ou se separam, na maioria das vezes, sob condições de assimetria de poder que legitimam o ponto de vista daquele observador em detrimento do observado. Está além dos propósitos desta

¹⁸ Ver, p. ex., Merriam (1981).

discussão um engajamento mais profundo com tão complexo assunto, mas isso não deve tampouco inibir sua abordagem, ainda que passageira.

O mundo do samba, e as baterias das escolas nele incluídas, se localiza de certo modo em semelhante encruzilhada entre múltiplas temporalidades (esse ponto voltará a ser enfatizado mais ao final desta seção), o que pode sugerir que sua apresentação deveria sempre se abrir ao entrecruzamento de múltiplos níveis de compreensão. Entre essas três alternativas já esboçadas, o modelo de múltiplas camadas temporais e seus conceitos correlatos proposto por Nketia parece atender melhor a tal peculiaridade e, com algumas ponderações necessárias, informará a discussão que se segue.

Cada subconjunto instrumental (p. ex., os surdos de primeira) em uma bateria possui certo número de ciclos melorrítmicos/timbrísticos característicos, mas em geral apenas um ou dois são tocados no acompanhamento de um samba-enredo. No caso de serem dois, o primeiro aparecerá recorrentemente várias vezes até que todo o subconjunto passe simultaneamente para o segundo ciclo em determinado ponto predefinido e sinalizado pelo diretor de bateria. Variações de um dado ciclo que deveria ser tocado pelo subconjunto, sem exceção, podem ser eventualmente realizadas por um ou mais ritmistas durante uma *performance*, mas isso foi amplamente coibido entre 1989-1991, de modo a não prejudicar a coesão desejada. Tal prática, no entanto, encontrou aparentemente menor restrição nas pioneiras formações de bateria, assim como acontece em *performances* de samba em geral com pequenos conjuntos.

Ritmicamente, os ciclos distintivos da maioria dos instrumentos-tipo da bateria soam como pulsações de igual duração em métrica binária ou, como proposto por Nketia (1974), ritmos divisivos. Tomando-se como referência a notação do samba em compasso 2/4, modo de representação historicamente dominante entre músicos com formação acadêmica, esse tipo de pulsação isócrona pode assumir a forma de semínimas, colcheias ou semicolcheias, a depender do instrumento. O uso dos diferentes timbres característicos de cada instrumento confere a seu ciclo um caráter diferente dos demais, singularizando-o (figura 3).

Deve-se ter em vista, porém, o fato de que cada um desses ciclos distintivos possa ser também resultante de um composto de dois ou mais padrões rítmico-melódico-timbrísticos entrelaçados – ou ritmos cruzados, segundo Nketia (1974) –, cada um destes realizados por um dispositivo de percussão distinto (i.e.,

mãos, baquetas, varetas). Os padrões rítmico-melódico-timbrísticos resultantes desse procedimento podem, algumas vezes, ser percebidos somente pelos músicos executantes (p. ex., no tamborim), mas não pelos ouvintes/expectadores, de modo semelhante ao já notado entre práticas das repúblicas do Leste e Centro-Africanas descritas por Kubik (1962). Em contraste com seu efeito compósito – ainda tendo o pandeiro como exemplo, um ritmo divisivo –, cada um de seus dois padrões formadores, distintos entre si, pode ser caracterizado como ritmo aditivo (Nketia, 1974) ou não isócrono, dividindo uma duração equivalente aos dezesseis pulsos iguais (dezesseis semicolcheias) que preencheriam integralmente um compasso em grupos não isócronos de diferentes durações ($9 + 7$ ou $7 + 9$, ao invés de $8 + 8$). Já que esses padrões sobrepostos são produzidos em alternância de seus respectivos sons, seus pontos de partida nunca coincidem, gerando um senso de polirritmia (Nketia, 1974).

“Desentrelaçando” a parte de tarol/caixa acima, é possível ver como esses três conceitos (ritmos cruzados, ritmos aditivos e polirritmia) podem eventualmente misturar-se durante a realização de um ciclo determinado (figura 4).

Certos subconjuntos de instrumentos sustentam ciclos que podem ser caracterizados como ritmos aditivos (figura 5). Com cada som de cada ciclo sendo tocado isoladamente, i.e., sem que haja simultaneidade com qualquer outro som no mesmo instrumento, a inter-relação entre os sons sucessivos produz polirritmia e cria uma cadeia de ritmos cruzados entre os instrumentos que tocam ritmos aditivos e divisivos, e entre todo o conjunto instrumental e o ritmo da canção.

Mais uma vez, porém, deve-se ressaltar que a definição desses ritmos não isócronos como “aditivos” pode por vezes implicar a não consideração de fenômenos sonoros que permanecem inaudíveis aos expectadores/ouvintes, notadamente em grandes conjuntos como a bateria de escola de samba. Por exemplo, o ciclo de tamborim transcrito acima, de uma perspectiva do músico executante, compreende não somente a percussão mais audível da vareta sobre a membrana, mas também um contrarritmo produzido com o dedo médio da mão que segura o instrumento, que “preenche” as pulsações em que a vareta não percute (figura 6).

Figure 3 displays musical notation for five percussion instruments in 2/4 time, showing a 2-measure cycle. The instruments and their parts are:

- pandeiro**: *ponta do dedo* (finger tip) and *base da mão polegar* (thumb base). The notation shows a sequence of eighth notes with accents.
- chocalho**: Shown with a sequence of eighth notes and accents.
- tarol/caixa**: *mão esquerda* (left hand) and *mão direita* (right hand). The notation shows eighth notes with accents.
- reco-reco**: Shown with a sequence of eighth notes and accents.
- surdo de marcação**: *mão* (hand) and *maceta* (stick). The notation shows a single eighth note with an accent.

Figura 3 – Ritmos divisivos na bateria.¹⁹

Figure 4 displays musical notation for the reinterpreted *tarol/caixa* cycle in 2/4 time, showing a 2-measure cycle. The notation is divided into two parts:

- mão esquerda** (left hand): Shown with eighth notes and accents.
- mão direita** (right hand): Shown with eighth notes and accents.

Figura 4 – Ciclo do tarol/caixa reinterpretado.

¹⁹ As figuras de 3 a 8 foram extraídas de *performance* ao vivo do Salgueiro de 1989.

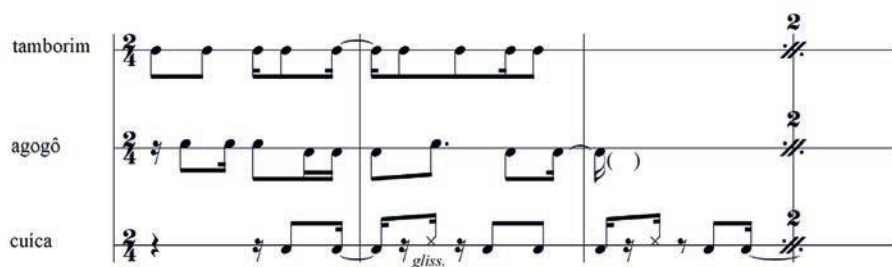


Figura 5 – Ritmos aditivos.

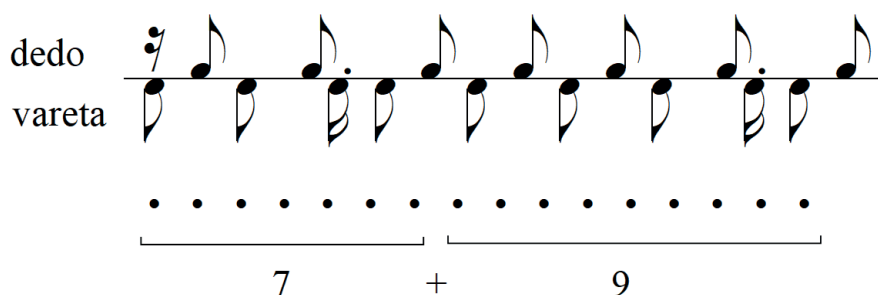


Figura 6 – Ciclo do tamborim, perspectiva de um executante.

Na atividade de fundo da *performance* da bateria, camadas de pulsações de igual duração podem ser mais facilmente percebidas pelo expectador, mas identificar a existência de uma linha temporal (Nketia, 1974) regulatória é, de certo modo, mais problemático. O ciclo de tamborim produz, sem dúvida, uma divisão assimétrica ou não isócrona do período de dezesseis pulsações, e sua clareza sonora é uma das maiores preocupações dos diretores de bateria em geral, que em muitos casos devotam tempo e esforço extras para consegui-la. Não obstante, pode haver várias sequências de curta duração durante uma *performance* em que os tamborins passam a tocar um ciclo em ritmo divisivo (a ser discutido mais à frente), sem prejudicar as relações entre as múltiplas partes integrantes do conjunto instrumental.

Por outro lado, há bastante evidência de que, ao tocarem suas respectivas partes instrumentais, os batedores se orientam não por uma única, mas por múltiplas referências. Por exemplo, quando solicitados a executá-las isoladamente em determinado instrumento, os batedores usualmente não encontram dificuldade,

o que sugere a existência de uma estrutura de pulsação por eles internalizada e que pode coexistir com outras referências audíveis.²⁰ No entanto, é comum um indivíduo tocar isoladamente sua parte instrumental acompanhando o próprio canto ou assovio de um samba, nesse caso, relacionando-a aos acentos melódicos da canção, uma vez que esta não necessariamente conterà ciclos repetidos, como é mais típico nas partes instrumentais. Outra possibilidade é que toque sua parte contrastando-a com sua própria imitação vocal aproximada do som composto da bateria.

Adicionalmente, os batedores se referem a diferentes ciclos instrumentais (não apenas um) – o que inclui o tamborim – como referentes cruciais de orientação temporal em situações de *performance*. Explicando por que algumas variações ligeiras de um dado ciclo instrumental realizadas por um ou outro instrumentista do subconjunto de caixas não causam confusão rítmica, um mestre de bateria assim ilustrou essa característica de multirreferencialidade:

R: Não, por causa do [surdo] centrador. Eu mesmo bato uma batida diferente, mas fico ligado no centrador. O centrador é o que pode bagunçar toda a bateria. Só um. Se um cara toca errado, bagunça os outros trezentos.

P: Então, eles têm que tocar uma única batida?

R: Têm que tocar, juntos. Se você e eu estamos tocando o centrador e você faz uma virada [rápida variação, a ser comentada em mais detalhe adiante], eu não posso fazer, você vai ter que ir em frente. Senão, vai bagunçar. Você faz e eu faço depois. Nós não podemos fazer juntos. (Mestre Mug, 1985)²¹

A execução de determinados ciclos pelos diferentes subconjuntos de instrumentos pode ser interrompida em certos pontos de uma *performance* por diferentes razões musicais de ordem prática (p. ex., a sinalização de início ou fim de uma seção determinada da canção) e/ou estética (p. ex., busca de variedade

²⁰ Em sentido contrastante, Koetting (1970) reporta que percussionistas da África Ocidental frequentemente encontram dificuldade em reproduzir os ciclos básicos de seus instrumentos quando instados a fazê-lo na ausência de outros instrumentos. Isso ocorre, aparentemente, em razão de sua dependência estrita de referentes sonoros explícitos, ou seja, a presença na mesma *performance* de ao menos mais um instrumento do conjunto relacionado a sua prática, para que o efeito polifônico – pergunta e resposta – sirva como orientação aos instrumentistas envolvidos.

²¹ Comunicação pessoal à turma de Folclore Nacional Musical Brasileiro. R = Resposta; P = Pergunta.

timbrística no efeito compósito da bateria). Isso pode ser realizado por meio de procedimentos pré-ensaiados, como a parada – silenciamento repentino, parcial ou geral, dos instrumentos da bateria – ou a execução de breve célula melorrítmica/timbrística contrastante com a que vinha sendo executada repetidamente (também discutida adiante). As paradas também diferem em duração, uma mais curta e outra mais longa. Na mais curta, chamada de breque ou paradinha, toda a bateria pausa a execução por cerca de um compasso (oito pulsações de menor duração, equivalentes a oito semicolcheias), o que em geral sinaliza uma mudança de seção do samba cantado (figura 7a).

Nas paradas mais longas (a pioneira teria sido executada pela bateria da Mocidade Independente de Padre Miguel, sob a direção de Mestre André em 1959), todos os subconjuntos, à exceção de apenas um, interrompe a execução durante toda uma seção do samba (uma estrofe ou um refrão) enquanto o canto continua. Uma prática alternativa durante as paradas é a inserção de uma espécie de contraponto (pergunta e resposta ou, na literatura acadêmica que trata da música europeia, antifonal) entre dois subconjuntos de instrumentos (p. ex., entre um dado subconjunto de surdos e o dos tamborins).

Contrastes também podem ser obtidos através de paradas por silenciamentos de subgrupos maiores, como o de todos os couros pesados ou de todas as miudezas. Por vezes, durante essas paradas parciais, a execução de um ou outro desses dois subgrupos mais abrangentes é reduzida a um número menor de batedores, para que o outro possa sobressair; por exemplo, um número menor de surdos é tocado enquanto a maioria tem sua execução interrompida.

O início e o fim de todos os tipos de parada são sinalizados por uma célula melorrítmica/timbrística tocada por um subconjunto pré-designado ou pelo apito do diretor de bateria, tipicamente com antecedência de um compasso antes da parada ou da retomada da execução por toda a bateria. Como também constatado no caso dos ciclos repetidos (batidas ou levadas), há um certo número de células relativamente padronizadas e distintivas sem associação com cada instrumento-tipo determinado (figura 7c), embora algumas inovações sejam incorporadas ao longo do tempo. O diretor designa o subconjunto instrumental sinalizador de sua preferência e o posicionamento cuidadoso da célula escolhida ou recém-criada para tal fim em relação à estrutura da canção (parte determinada da letra/melodia cantada), trabalho que toma um bom tempo de seus pensamentos, algumas vezes em situações não diretamente musicais (p. ex., fazendo uma refeição corriqueira, atravessando a rua), até que a decisão final seja tomada.

Uma parada e suas respectivas sinalizações de início e fim podem acontecer, também, em *performances* exclusivamente instrumentais, sem canto, com as sinalizações feitas pelo diretor de bateria através de breves células melorrítmicas/timbrísticas pré-ensaiadas ou gestos pré-convencionados com os braços.

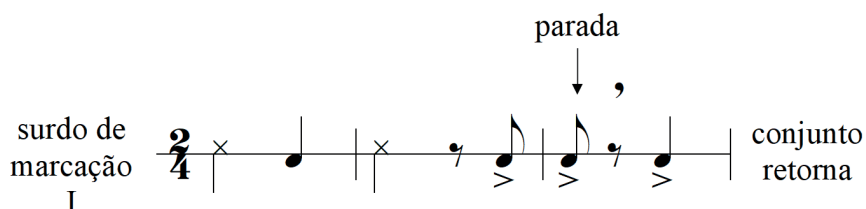


Figura 7a – Paradas breves.



Figura 7b – Práticas de pergunta e resposta durante paradas.



Figura 7c – Células sinalizadoras de paradas.

Alternativas à estrita repetição dos ciclos são dois tipos de células sinalizadoras tocadas em determinados subconjuntos de instrumentos ou instrumentos isolados: a virada e a convenção. A virada é uma célula de cerca de um compasso (oito pulsações de mais curta duração) que antecede o começo de uma nova

seção do samba (p. ex., último compasso da primeira parte do samba sinalizando a passagem a B numa estrutura seccional ABAB) ou de um refrão. Para cada subconjunto de instrumentos há também um certo estoque de viradas mais ou menos padronizadas (figura 8a). O diretor pode escolher fazê-la apenas antes de seções seleccionadas ou antes de cada seção, sem ressalvas. Quando opta por esse último procedimento, ele tipicamente escolhe células contrastantes entre si para sinalizar cada uma das distintas partes.

O segundo tipo de célula sinalizadora, a convenção, é tocada em geral no tamborim para destacar certas passagens da letra do samba, simultaneamente ajudando os componentes da escola a ajustar seu canto coletivo ou reposicionar seu canto individual ou coletivo corretamente na estrutura da canção, após um momento de indecisão ou desorientação mais comprometedor (figura 8b). Tais passagens podem ser refrãos mais animados, que supostamente atraíam uma reação mais entusiasmada da plateia, ou referências a aspectos percebidos como de importância-chave no enredo (frequentemente de acordo com a sugestão do carnavalesco da escola).



Figura 8a – Virada.

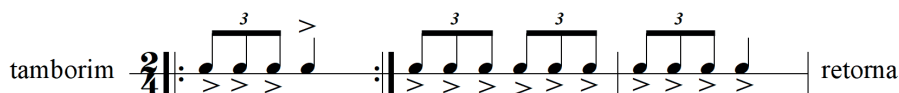


Figura 8b – Convenção.

Os diretores, em geral, procuram criar novas convenções ao iniciar o trabalho sobre um novo samba-enredo, mas isso ocorre em simultaneidade à tendência a repetir ou alterar minimamente um certo número de fórmulas bem-sucedidas (por provocarem reação da plateia ou por terem sido tocadas em ano de boa colocação

final para a escola no concurso), não raro tomando, consciente ou inconscientemente, algumas ideias de empréstimo de outras agremiações.

Como responsável não somente pela coordenação dessas múltiplas inter-relações, mas também por assegurar que estas cheguem ao melhor efeito possível, o diretor de bateria filtra essa miríade de detalhes de *performance* literalmente com a totalidade de seu corpo. Os ouvidos ora destacam, ora reagrupam esses vários elementos; os braços ora trazem o tempo a uma expressão comum, ora sinalizam nuances timbrísticas (em alternância ou simultaneidade com o sopro do apito); e, em certos casos (em geral, os mais dramáticos), a boca também interfere na *performance* com ordens de comando ou imitações do que os instrumentos devem fazer, à guisa de explicação em tempo real. Assim, o corpo avalia e atua na configuração emocional e cinética geral, realimentando de modo algo retórico os caminhos e descaminhos tomados pelo evento sônico, dando forma assim a uma espécie de partitura aural.

Após essa apreciação mais detalhada do funcionamento de uma bateria, parece oportuno retomar a discussão anterior do dilema básico em torno das concepções de tempo em práticas sonoro-musicais tradicionais subsaarianas. Muitas interpretações de estudiosos não familiarizados com essas práticas, por esse motivo, recorrem a ferramentas analíticas acadêmicas (pressuposição de uma unidade de tempo reguladora, ideal de sincronia absoluta entre as partes, etc.). A pergunta a fazer, portanto, é: em que medida essas interpretações podem corroborar, complementar ou contradizer as daqueles que, familiarizados com essas práticas como intérpretes, trabalhariam a partir de outras referências analíticas?

Na tentativa de conciliar essas duas tendências, Merriam (1981) sugeriu que, embora divisões arbitrárias do tempo em unidades de igual duração pareçam distantes ou ausentes de sistemas de conceituação do tempo em contextos tradicionais africanos, haveria uma possibilidade, amplamente ignorada pela pesquisa etnográfica, de que tais partições pudessem ser relevantes em campos específicos da vida social como a “música” (aspas minhas). Ao invés de entrarem em conflito com noções de tempo mais abrangentes legitimadas pela sociedade, esses referenciais cronométricos em microescala podem muito bem permanecer como uma dimensão complementar das concepções tradicionais, atendendo às necessidades de agentes sociais específicos.

Não se deve negligenciar a observação de que, mesmo sendo considerada academicamente organizada em unidades de tempo de igual duração (cronométricas), um argumento análogo poderia ser levantado em relação ao que se costuma denominar “música ocidental”. Distintamente do que em geral se toma como senso comum, o uso de tal concepção arbitrária se desenvolveu originalmente como não mais que um dispositivo pedagógico, do qual uma *performance* em tempo real, ainda que a ela se referindo, deve idealmente se afastar, de modo mais subjetivo e dificilmente mensurável, para atingir demandas de ordem expressiva. O mesmo raciocínio certamente se aplica ao fazer musical de modo mais abrangente (e, conseqüentemente, a sua interpretação verbalizada), em que poucas manifestações podem ser mais afastadas de um ideal expressivo que uma *performance* estritamente cronométrica.

Se tal modo de pensar e agir (não cronométrico) é vigente em contextos dos quais se espera que sistemas de organização do tempo em pulsações de igual duração tenham um papel a cumprir – restrito a determinados fins no interior de concepções macroscópicas de tempo, como alertado por Bergson (1910) e Freyre (1973) mais acima –, o cuidado deve ser ainda maior em formações sociais como a do samba e das músicas tradicionais subsaarianas, em que os referenciais de pensamento e organização temporais em jogo podem ser substancialmente distintos. Embora pesquisa e debate futuros sobre esse assunto sejam certamente necessários, há evidência de que os componentes da bateria são aptos a guiar não apenas suas *performances* musicais, mas também as existenciais em relação a múltiplas temporalidades. Em um ambiente social amplamente hostil aos politicamente excluídos e materialmente despossuídos, isso caracteriza mais que um dispositivo meramente instrumental, mas sim uma receita alternativa e crucial de vida.



Compositores **5**

Este capítulo enfoca os elaboradores – compositores – e a elaboração de sambas, ou, mais especificamente, canções definidas como samba, no contexto do Rio de Janeiro. Abordará questões como: 1) o percurso de formação e o conjunto de recursos a partir dos quais um pretenso compositor concebe um samba; 2) o que diferencia e legitima um compositor perante o assim chamado mundo do samba; e 3) as interseções entre o mundo do samba e outras formações acústicas. Como quatro entrevistas mais extensas, respectivamente com três compositores e uma compositora, balizam a discussão, é necessário examinar com mais detalhe as condições sob as quais essas interlocuções ocorreram, e que possíveis direções são abertas a uma interpretação reflexiva pelas informações colhidas durante a pesquisa aqui reportada.

Cada informante tinha entre 55 e 60 anos de idade no momento de sua respectiva entrevista. Tal procedimento foi deliberadamente adotado em face: a) da disponibilidade relativamente escassa de histórias de vida de expoentes mais antigos do samba; e b) do fato de que nenhum dos compositores selecionados tivera até então sua trajetória reportada extensivamente por escrito ou por meio de quaisquer outros meios, apesar de seu amplo e significativo reconhecimento. Suas compreensões acerca do universo de questões tratadas tenderam, portanto, a refletir o período em geral nos quais as escolas de samba surgiram e progressivamente assumiram um papel relevante e sem precedente na história da prática do samba na cidade. Suas respectivas comparações entre “o antigo” e “o atual” foram frequentemente críticas deste último, mas, como notado mais explicitamente por um deles, sem desmerecer as novas gerações por eventualmente se sentirem mais à vontade com as condições e desdobramentos do presente, assim como os mais antigos se sentiam com as de seu tempo.¹

Cada uma das entrevistas não estruturadas ocorreu sob circunstâncias singulares e em ambientes distintos, algo que interferiu na duração, conteúdo e nos seus modos de registro. Por exemplo, uma conversa extensa em um “ponto de bicho” (uma banca de apostas localizada em calçada de rua de bastante movimento, na qual trabalha um interlocutor) teve de ser interrompida várias vezes e anotada à mão, porque um gravador poderia levantar suspeitas de fregueses potenciais. Em

¹ Compositores de gerações mais novas têm sido em geral negligenciados como interlocutores em todos os tipos de fontes escritas sobre o samba.

contraste, um compositor e cantor relativamente bem-sucedido, autor de inúmeros sambas de grande repercussão comercial, foi entrevistado em sua residência por toda uma tarde. Nesse caso, a única interrupção – para música, comida e moderada libação – ocorreu após as fitas cassetes, as baterias do gravador e o foco do entrevistador terem chegado quase simultaneamente à exaustão.

Objetivando situar sincronicamente essas quatro narrativas, serão feitas também referências seletivas a uma série de conversas informais entre o autor e outros compositores, bem como a registros de perspectivas relevantes sobre os assuntos tratados pelos entrevistados, encontrados em fontes impressas. Um conhecido obstáculo, tanto em pesquisas etnomusicológicas quanto nas etnográficas em geral, nomeadamente o *gap* entre as perspectivas conceituais e experienciais respectivas do *insider* (êmicas) e do *outsider* (éticas), parece atravessar ocasionalmente os diálogos aqui abordados, embora o *status* de *outsider* do pesquisador seja em alguns momentos bastante questionável. Não obstante, as diferenças em um universo que atravessa diferentes classes sociais (i.e., o mundo do samba) são suficientes para resultar em incompreensões ou equívocos de compreensão. Em determinadas passagens, surgem indícios de reificação, quando, por exemplo, uma questão induz, ou parece induzir, que se aceitem seus termos como válidos *a priori*, reduzindo ou mesmo impedindo determinadas possibilidades de resposta. Tais problemas ocorrem, talvez, mais recorrentemente em meio a questões acerca da elaboração de canções. Esse é um assunto que pode muitas vezes tornar-se de difícil compreensão quando “traduzido” nos termos de apenas uma das formações acústicas em interação (p. ex., a acadêmica ou a do mundo do samba). Nos depoimentos de compositores sobre esse tema, porém, será notada a presença de um consistente quadro de referências que expande o campo semântico de determinados conceitos a significados não exatamente semelhantes a seus campos de origem (p. ex., termos como sinfonia, melodia, acorde).

Mantendo esses questionamentos em mente, o conjunto de informações verbalizadas pelos interlocutores será brevemente contraposto a uma contextualização histórica e expandida pela análise de exemplos gravados do repertório aludido pelos compositores. A confrontação resultante, espera-se, não deveria tornar possível uma fórmula gerativa para criação de novos sambas (ou canções no gênero samba), mas sim uma perspectiva substancial sobre uma formação acústica, uma forma particular de trabalho humano que inter-relaciona sons, movimentos,

ideias, ideologias e contextos em constante movimento. Um esforço suplementar nessa direção ocupará também uma porção considerável da conclusão do livro.

Compositores e seus sambas: questões conceituais

Compositores

Não é claro quando o termo “compositor” começou a ser aplicado a autores de canção no Brasil; uma resposta não inteiramente especulativa é que isso tenha ocorrido concomitantemente à constituição de um mercado para a música popular na virada do século XIX para o XX. Em todo caso, a denominação genérica “compositor popular”² já se encontrava em voga por volta da década de 1920 em referência a autores de canção orientados ao mercado e/ou não formados na academia em qualquer gênero musical imaginável. O compositor de samba é um autor de canções cuja produção é identificada com o mundo do samba e é chamado pelos agentes desse universo tão somente de “compositor”, como será feito neste capítulo.

Em uma acepção estrita, o termo “autor de canções” pareceria refletir mais exatamente o produto final do trabalho de um compositor, suas canções propriamente ditas. Esse agente do mundo do samba geralmente não passa por uma formação legitimada como acadêmica, associada aos assim chamados cânones da música de concerto, e seu ofício é elaborar canções ou, em suas próprias palavras, sambas. Embora o letramento seja característico – se não, ao menos mais recentemente, regra – na formação de compositores, é frequente que a maioria destes prefira registrar as letras (textos) de suas recém-elaboradas canções em sua memória ou por meio de fonogramas.

Em contraste, um compositor no sentido acadêmico do termo seria um especialista formalmente treinado cujo produto pode incluir em alguma medida um cancionário, mas geralmente abrangerá outras modalidades de composição. Poder-se-ia argumentar, no entanto, que, apesar de ser um termo evidentemente advindo do meio acadêmico, a apropriação e ressemantização da palavra “compositor” entre sambistas (muito provavelmente como estratégia de sua autolegitimação)

² Aqui não se aceita como válida a sugestão feita por determinadas fontes (Raphael, 1980) de que haja um sentido uniforme do termo “popular” na formação social brasileira, como tudo aquilo direcionado “ao povo”. Como exemplificado na história brasileira recente, ignorar a manipulação dessa ambiguidade tem sido desastroso para os que vêm defendendo a valorização do “popular” como bandeira-chave política.

define o que um compositor de samba realiza, tanto quanto o faz em relação ao compositor acadêmico. Para tal, há de se reconhecer sua ultrapassagem em relação a um rígido marco espaçotemporal, entendendo-se o ofício do compositor de samba como uma espécie de bricolagem sonora, eventualmente em combinação com o uso da palavra cantada.

Um número expressivo de compositores é formal ou afetivamente ligado a determinada escola, pertencendo à ala que leva o nome do ofício (ala dos compositores) ou à que congrega “baluartes” (nomes exponenciais) da agremiação, as “velhas-guardas”. A primeira é constituída por todos os compositores plenamente ativos, a maioria dos quais entre os 20 e 40 anos de idade. Na época, os estatutos impressos de uma ala de compositores tipicamente exigiam de seus componentes a apresentação de pelo menos um samba-enredo a cada dois anos (mas encontramos referências a práticas alternativas na seção baseada nas entrevistas); não logrando fazê-lo, e à falta de uma sólida justificativa para tal, previa-se o desligamento do componente. Tal ala promove encontros regulares entre os componentes, para definir as regras do concurso interno de samba-enredo, e também organiza várias atividades para arrecadação de fundos (p. ex., rifas, festas). Seu conjunto de afiliados é constituído geralmente de homens de classes média e média-baixa (entre as quais é visível a associação entre classe e raça já apontadas anteriormente neste livro). Em muitas instâncias, embora não necessariamente, seus membros vivem ou possuem forte ligação com as comunidades de base da escola.

Nas escolas mais reputadas (p. ex., Portela, Mangueira, Salgueiro), entre os integrantes da velha-guarda encontram-se compositores emblemáticos, cuja duradoura contribuição ao samba em geral e à escola em particular é amplamente reconhecida entre os sambistas. Englobando um bom número de pessoas em idade relativamente avançada, a ala é em geral considerada pela comunidade de base da escola um exemplo de sabedoria.³

Em eventual desacordo com determinados rumos tomados por suas escolas, um número considerável de compositores tem se distanciado delas – ao menos

³ Em seu perspicaz ensaio sobre um projeto residencial – Cidade de Deus – para moradores de favela do Rio, Lins e Silva (1990) notaram um similar tratamento deferente, tanto aos sambistas quanto aos mais velhos em geral, por traficantes não dados a esse tipo de consideração em relação a outros moradores.

fisicamente. Nesses casos, algum tipo de relação afetiva é mantido de forma indireta com a comunidade de base e membros isolados da agremiação em questão.

É unânime a convicção de ser inata a habilidade que singulariza o ofício de compositor (Leopoldi, 1978) – a elaboração de canções –, contrastando com o extenso processo de aprendizado e prática que se entende como associado à aquisição de outros saberes próprios do samba, sejam cinéticos (dança e movimento corpóreo em geral) ou acústicos (execução instrumental, canto). Essa aptidão singular envolveria fundamentalmente uma sensibilidade fina para questões humanas, desde as cotidianas às mais eventuais, das metafísicas às mais mundanas e assim por diante. O compositor basicamente enquadra esses temas sob uma certa ótica (p. ex., bem-humorada, emocional e/ou crítica) que em geral escapa ao cidadão comum e, uma vez revelada, encontra sua expressão mais efetiva em uma canção. Um compositor ou uma compositora é, portanto, uma figura relativamente poderosa nesse universo (o mundo samba), onde é central a produção de um corpo de canções, não importando sua origem social ou suas condições econômicas.

Dada a percepção generalizada de sua importância, nota-se que os compositores mantêm uma posição peculiar em uma escola de samba e são considerados pela comunidade de base parte de seus mais sensíveis e articulados representantes, em função de seu poder de vocalizar valores e demandas endossadas socialmente por aquelas comunidades (Goldwasser, 1975; Leopoldi, 1978). Simultaneamente, porém, suas respectivas capacidades de agência autônoma em prol de tais valores (valor de uso) são condicionadas por um conjunto de fatores, incluindo o de eventuais oportunidades, ainda que muitas vezes ilusórias, no mercado do entretenimento (valor de troca). Assim, o modo catalisador de experiência humana (a produção de canções) com que os compositores se inserem em tal processo, enquanto produtores essenciais e donos de um talento inato e singular, permanece como um indicador de tendências de autonomia em resistência relativa a pressões de mercado. Ressalte-se, por fim, ser este um poder inusitado em mãos de um produtor no capitalismo tardio, cuja importância, como apontado por Attali (1985), pode eventualmente transcender a esfera da música e servir ao pensamento sobre outros âmbitos da vida social, como a política e a economia.

Samba como gênero ou estilo

A produção de canções por compositores reconhecidos como de escolas de samba abrange frequentemente uma certa variedade de gêneros, como valsas, choros e/ou marchas. A produção de sambas de cada compositor de escola pode ser classi-

ficada em três categorias principais (Araújo; Jório, 1969): samba de quadra (termo derivado de samba de terreiro, usado em tempos mais remotos), samba-enredo e partido-alto. Algumas características estilísticas podem justificar a reunião dessas três categorias sob a denominação abrangente de “samba”:

- a. *performance* de uma canção por um ou mais solistas (no último caso, em sucessão), coro ou uma combinação de ambas as possibilidades, com as passagens em canto coletivo sendo realizadas geralmente em uníssono. A *performance* vocal em qualquer dessas modalidades é usualmente contraposta a uma ou mais partes instrumentais distintas, configurando uma textura polifônica em que é possível distinguir cada linha particular, bem como o efeito conjunto (como visto no capítulo anterior);
- b. possibilidade de *performance* de um gênero de dança igualmente reconhecido como samba, compreendendo passos que em geral podem ser executados em associação aos três subgêneros acima discriminados;
- c. forte papel gerativo exercido por certas sequências ou padrões rítmicos ouvidos nos instrumentos na configuração rítmica das canções, isto é, na duração de cada um de seus sons constitutivos;
- d. recorrentes intervalos melódicos entre sons relativamente distantes da escala musical respectiva que configura a melodia da canção, fenômeno também conhecido como “saltos melódicos” em terminologia acadêmica;
- e. acentuação melódica que recai consistentemente em pulsação anterior à primeira pulsação (“tempo forte”) do que se considera um compasso (anticipação de uma semicolcheia ao compasso 2/4 em geral aplicado ao samba) em concepções acadêmicas sobre o tempo, enquanto sobressai a acentuação instrumental no segundo tempo da noção acadêmica de compasso, chamada comumente de marcação, realizada com o som mais grave, como é o caso do som extraído da ação da baqueta sobre o centro da pele superior “aberta” no surdo das baterias, que recebe a denominação “de marcação”;
- f. uso frequente de estrofes polimétricas, i.e., cada verso compreende um número variável de sílabas;
- g. estilo de emissão vocal em geral relaxado, sem pressão glótica, com os homens fazendo uso recorrente do efeito conhecido como *falsetto* (ver p. 79);

- h. uso consistente de violão e cavaquinho, tanto para fins melódicos (execução de sons sequenciais) e harmônicos (grande execução de sons simultâneos em conformidade com princípios pré-estruturados do sistema tonal europeu, embora se admitam alguns desvios) quanto para suporte rítmico (“levada”), aos quais se soma eventualmente um número infixo de instrumentos melódicos, mais tipicamente aqueles encontrados em grupos de choro (como a flauta, o clarinete ou o trombone).

Embora não deva funcionar como uma camisa de força (há exceções que serão mencionadas), a classificação tripartite acima esboçada é amplamente aceita e consistentemente acionada por sambistas. Portanto, embora as três subcategorias venham a ser examinadas de modo esquemático a seguir, deve-se deixar a leitura aberta à existência de um bom número de casos um tanto ambíguos, de não tão simples rotulação.

Samba de quadra (samba de terreiro)

É um tipo de composição a ser apresentada publicamente durante um ensaio ou outra situação (p. ex., uma festa) que ocorra na quadra das escolas (em tempos mais remotos, nos terreiros). Em tais situações, são cantados sambas à guisa de “esquenta”, numa espécie de intensificação progressiva da atmosfera considerada apropriada à apresentação de um samba-enredo. Esses sambas podem ser cantados por compositor(es) individualmente ou por outro cantor individual percebido como mais talhado para causar um impacto maior entre o público ouvinte. Em ambas as possibilidades, o canto individual pode ser eventualmente acompanhado por outras vozes ou só cantado individualmente. O acompanhamento instrumental é geralmente provido por conjunto reduzido de percussão mais cavaquinho e/ou violão.

O sucesso de um samba de quadra, assim como sua permanência na memória coletiva dos sambistas, depende em grande medida de sua capacidade de “conquistar” imediatamente a simpatia do maior número possível de participantes. Assim, muitos desses sambas não são cantados pela primeira vez em eventos nas quadras, mas numa série de eventos privados de menor escala, preferencialmente na residência (ou em locais próximos a ela) de membros da comunidade de base da escola. Nesse caso, um samba de quadra é progressivamente aprendido e se populariza até que, após um número considerável de membros da escola com ele se

familiarizar, é finalmente cantado na quadra (como veremos, isso frequentemente acontece também com um novo samba-enredo).

Sambas de quadra são compostos em qualquer período do ano, e muitos deles têm historicamente se tornado sucessos comerciais, em exemplo de como as redes do valor de uso e do valor de troca (Attali, 1985) se interpenetram. No entanto, desde o *boom* do samba-enredo, no início dos anos 1970, o tempo para apresentação de sambas de quadra propriamente ditos foi progressivamente reduzido, a ponto de praticamente desaparecerem das quadras. Restou a seus compositores direcioná-los para uso não comercial ou, como mais frequentemente, para tentativas de veiculação no mercado, seja por meio de apresentações ao vivo, seja através de gravações comerciais. Muitos presidentes e diretores de escolas alegam que o samba de quadra em geral, e mais notadamente aqueles recém-compostos, não são animados o suficiente ou bem conhecidos, chegando, por isso, a insatisfazer ou mesmo revoltar o público pagante.⁴ Como a produção de sambas não diretamente relacionados ao desfile de Carnaval não cessa, e de fato segue com intensidade cada vez mais maior, essa produção recebe em geral tão somente o rótulo de “samba”, sem referência adicional mais específica a um local ou contexto de produção.⁵

As letras (textos) de sambas de quadra podem ter o foco numa amplitude de temas – como o amor, preocupações metafísicas, crítica social, comentários sobre determinados personagens ou locais, e uma infinidade de outros –, tratados isolada ou conjuntamente. Os textos podem também variar desde um tom narrativo a um evocativo, a critério do compositor.

Esse tipo de samba consiste geralmente em duas partes: é comum que a primeira delas seja apresentada por um grupo vocal (misto ou, mais comumente, feminino) em uníssono, e a segunda, por apenas um(a) cantor(a). Não há, porém, quaisquer prescrições rígidas no que tange à execução vocal, sendo, portanto, pos-

⁴ Nenhum samba de quadra, novo ou antigo, foi cantado nos ensaios do Salgueiro entre 1989 e 1990. O repertório dos ensaios consistia em sambas vencedores do passado, como um “esquentar” para os sambas competidores naquela temporada. Depois que o samba vencedor foi definido, tornou-se o único executado, não havendo mais espaço para outros.

⁵ Depois da ascensão dos *shows* de pagode por volta de 1986, muitas canções que poderiam eventualmente ser qualificadas como sambas de quadra por suas características mais aparentes (forma, melodia, letras) passaram a ser denominadas “pagodes” por seus compositores.

sível identificar um número indeterminado de variantes além dos procedimentos aqui destacados. Em muitos sambas de quadra, a melodia da primeira parte tende a ser predominantemente moldada em escala diatônica (comportando cinco tons e dois semitons entre seus oito sons adjacentes que constituem um intervalo de oitava, p. ex., Dó3-Dó4), com pouquíssimo ou nenhum espaço para passagens mais “difíceis” (p. ex., as passagens cromáticas, que implicam um uso mais intenso de semitons que não constam dos sons propriamente constitutivos da escala diatônica). Os compositores reconhecem, quando perguntados, a capacidade de comunicação direta da primeira parte de seus sambas, mas raramente falam a esse respeito, embora isso seja em geral constatável mediante análise de uma amostra qualquer.

Em contraste com a primeira, a segunda parte de um samba de quadra tipicamente explora mais o recurso do cromatismo melódico-harmônico, frequentemente implicando procedimentos modulatórios (mudança no centro de referência tonal). Como muitos sambas são compostos originalmente sem acompanhamento de um violão ou cavaquinho (os dois instrumentos harmônicos em que boa parte dos compositores são versados), sua harmonização pode variar de uma *performance* a outra e de um acompanhante a outro. Uma harmonização mais padronizada decorre em geral de gravações comercialmente bem-sucedidas de sambas mais conhecidos.

Sambas-enredo (ou sambas de enredo)

São canções compostas sobre os respectivos enredos para as escolas de samba desfilarem nos concursos anuais, em que apenas uma é escolhida anualmente por cada escola para ser cantada no desfile oficial. Embora cada uma delas possa teoricamente ser assinada por somente um indivíduo, é virtualmente regra que seja assinada por um grupo de coautores, podendo chegar a oito pessoas. É mais ou menos senso comum entre os sambistas a percepção de que alguns daqueles que se apresentam como compositores de determinado samba-enredo independam de sua participação na elaboração da respectiva letra ou da música. Segundo alguns *insiders*, a inclusão destes entre os coautores decorria de sua capacidade de ajudar a divulgação de um samba-enredo ou outros tipos de conexão com pessoas influentes para “fortalecer” a canção no concurso interno anual para a escolha do samba que a escola cantaria durante todo seu desfile.

Como indicado anteriormente, os temas para o desenvolvimento do enredo são escolhidos pelo carnavalesco ou pela assim chamada comissão de Carnaval de cada escola, e são apresentados publicamente por meio de uma sinopse do enre-

do, delineando os principais episódios e sua respectiva sequência, que é entregue aos compositores para a elaboração de seus sambas. A letra de um samba-enredo é baseada nessa sinopse, na qual os compositores encontram referências aos destaques do enredo – figuras importantes, eventos selecionados, lugares – assim como seu fio narrativo. Dos compositores é esperado um tratamento livre desse material, sem, porém, deixar de mencionar esses pontos de apoio.

Após obterem a sinopse, os compositores dão início à elaboração de seus sambas, individual ou coletivamente. Um prazo é estabelecido para a inscrição dos sambas no concurso interno que escolherá um deles para ser cantado pela escola no desfile do ano seguinte. Assim que seu samba está pronto, os coautores o inscrevem por meio da entrega de uma gravação (em fita cassete ao final dos anos 1980) e de cópias da letra, simultaneamente dando início à divulgação do samba pelo máximo de possibilidades que lhes forem disponíveis. Estas podem abranger folhetos impressos com a letra do samba e *performances* em eventos sociais no interior, nas proximidades da comunidade de base e em veículos de comunicação, como o rádio e a televisão.

No Salgueiro, a competição interna entre sambas-enredo para o desfile de 1990 ocorreu entre meados de agosto e meados de outubro de 1989. Os compositores haviam recebido a sinopse cerca de dois meses antes do início do concurso. Trinta e quatro sambas foram registrados em tempo hábil, envolvendo o fornecimento de uma cópia digitada (em alguns casos, datilografada) da letra e uma gravação em fita cassete, com canto e acompanhamento instrumental (não padronizado, mas em geral incluindo cavaquinho, violão e instrumentos de percussão). No total, 116 pessoas apareciam listadas como compositores desses sambas, em geral em equipes de cinco e sete coautores. Uma única compositora participou da competição, como membra de uma parceria de cinco pessoas.

Foram eliminados inicialmente todos os sambas que receberam nota seis ou abaixo disso, numa gradação de zero a dez, na primeira etapa do concurso realizada na quadra.⁶ O mesmo ocorreu com os sambas aos quais foram atribuídas notas menores ou iguais a oito na segunda etapa e menores ou iguais a nove na seguinte. Apenas quatro sambas “sobreviveram” a esses três estágios eliminatórios, permanecendo na competição até a seleção final do samba-enredo para o Carnaval de 1990.

⁶ Ver, mais adiante, a entrevista do compositor Djalma Sabiá para considerações adicionais.

Enquanto o processo seletivo prossegue, há várias manobras típicas realizadas nos bastidores ou à sua margem, desde o trabalho político mais sutil (p. ex., promover festas para atrair adesões na comunidade da escola) até o eventual açodamento de jurados do concurso por mecanismos variados, que podem gerar acusações de suborno. Denúncias de “armação” (gíria aplicada ao conjunto dessas atividades, mas principalmente àquelas consideradas abusivas ou ilícitas) são levantadas com frequência por competidores que se julgam prejudicados, resultando em contestações veementes e, por vezes, violentas.⁷ Mediar essas disputas pode envolver também alguma violência – extrema em alguns casos.

Alguns sambistas observam que, logo após a proclamação do samba vencedor, instala-se um período em que os compositores em geral se afastam do dia a dia da escola, comumente por ressentimento e/ou de modo a evitar que a memória fresca de desavenças em torno do julgamento possa vir violentamente à tona e prejudicar o processo de preparação da escola. Assim, à exceção do vencedor, todos os demais sambas-enredo de determinado ano tendem a cair pouco a pouco no esquecimento coletivo para sempre, com raras exceções. Somente após a interrupção relativamente breve das atividades da escola de samba no período de festividades de Natal e de Ano Novo, os compositores retornam às escolas em número significativo. A partir daí, aqueles que regressam à atividade (alguns não o fazem) se dedicam, tanto quanto outro componente, à vitória de sua escola no desfile oficial.

Simultaneamente, o samba-enredo vencedor é levado de maneira progressiva a um estágio em que todos os componentes possam cantá-lo repetidamente sem maior problema. Como eles tomam de fato parte do desfile, devem estar preparados para cantar o samba ininterruptamente enquanto durar a apresentação – ou noventa minutos, como no desfile de 1990, compreendendo a entoação repetida do samba-enredo completo por cerca de trinta vezes. Como observado na preparação para esse desfile específico, durante os três ensaios seguintes à escolha do samba vencedor, os componentes dedicaram cerca de trinta minutos a cada ensaio para ouvir um grupo reduzido de cantores e músicos entoarem o samba em questão. Um indivíduo postado em um palco mais próximo ao chão da quadra o cantava ao microfone repetidamente, acompanhado por um surdo de marcação tocado entre

⁷ O excerto de notícia diária a seguir é característico disso: “Reunidos na casa do presidente da escola [Vila Isabel] [...], oitenta representantes confirmaram a vitória do samba “Se esta terra, se esta terra fosse minha”. O encontro havia sido convocado pela comunidade do morro dos Macacos, que apresentou uma petição exigindo uma mudança de jurados. Houve também um protesto na seleção de samba-enredo [...] da União da Ilha [...]” (Samba-enredo..., 1991).

o restante da bateria no espaço reservado ao conjunto no andar superior. Os componentes e outras pessoas presentes no ensaio ficavam em pé no primeiro piso da quadra, mas sem dançar, e ouviam atentamente a primeira entoação completa; à medida que se sentiam à vontade, acompanhavam o cantor durante as repetições que se seguiam, uma vez memorizadas a letra e a música de determinados trechos ou, após algum tempo, de toda a estrutura da canção. Como tudo isso tem lugar em paralelo à gravação e ao lançamento da gravação oficial dos sambas-enredo respectivos de cada escola, em meados de novembro do ano anterior ao desfile, o samba-enredo já era cantado por uma ampla maioria de pessoas que frequentavam os ensaios. A partir daí, tanto no Salgueiro como nas demais agremiações, conhecer bem o samba-enredo se tornava – e ainda hoje se torna – uma demonstração socialmente reconhecida de comprometimento com uma escola de samba.

Como já assinalado, sambas-enredo são fundamentalmente diferenciados por seus respectivos focos temático-contextuais, assim como pela respectiva dinâmica de produção. Essas características distintas devem ser, porém, colocadas em perspectiva histórica. Um exemplo de inovação relativo ao modo de produção do samba vem dos procedimentos adotados pelo G.R.E.S. Tradição. Criada nos anos 1980 a partir de uma dissidência da Portela, a escola aboliu a competição interna entre sambas-enredo e designou uma dupla de compositores bem-sucedidos comercialmente como seus compositores exclusivos (oficiais) de samba-enredo.

Os aspectos formais do samba-enredo têm sido igualmente sujeitos à diversificação. Em termos gerais, duas tendências mutuamente influenciáveis eram observadas na virada da década de 1990: uma caracterizou quase que absolutamente o período entre meados dos anos 1930 (quando esse tipo de gênero musical se padronizou relativamente entre as distintas escolas) e os anos 1960; a outra, já identificável em determinados sambas-enredo dos anos 1950, consolidou-se após o reconhecido sucesso e a vendagem massiva do samba-enredo do Salgueiro para o Carnaval de 1971, “Festa para um rei negro”, de Zuzuca. Como unanimemente reconhecido por sambistas, essa última tendência dominou a produção de sambas-enredo no Rio de Janeiro; concomitantemente, esse tipo de samba tomou conta da difusão e das vendas de canções orientadas ao Carnaval.⁸ A diferenciação

⁸ Como veremos em seção posterior, sempre houve (até 1971) uma ampla produção de canções carnavalescas assinadas por compositores profissionais ou semiprofissionais (principalmente marchas,

relativa e a retroalimentação entre essas duas tendências serão ressaltadas nas entrevistas de compositores selecionados, apresentadas mais adiante em seção analítica deste capítulo.

Partido-alto

No Rio de Janeiro, o termo “partido-alto” (de origem aberta a debate, mas atribuído à provável referência distintiva a uma categoria de indivíduos no seio de uma comunidade) é correntemente utilizado para se referir a canções que compreendem um refrão compacto – com dois a quatro versos, adequando-se a uma linha melódica simétrica, em muitos casos equivalendo a quatro ou oito compassos binários. É cantado por um solista ou um grupo *ad hoc* de circunstantes, incluindo os que eventualmente cantarão em *performance* solo em quadras improvisadas ou não sobre melodias contrastantes à do refrão. É comum, também, no refrão, uma alternância entre “pergunta” (solista) e “resposta” (coro) poético-melódica (exemplo 8, apêndice II). Eventualmente, há referência a esse tipo de estrutura como samba de partido-alto, e ambas as designações podem caracterizar uma *performance* particular de canções com essas características. São reconhecidos como partideiros aqueles que cultivam o partido-alto em geral, mas em particular aqueles especializados em improvisar os versos das quadras cantadas entre cada reapresentação do refrão. Tais improvisadores são considerados em geral compositores no mundo do samba, embora alguns evitem identificar-se como tal.

A existência de práticas homônimas (i.e., partido-alto) na Bahia, bem como o papel decisivo desempenhado por migrantes baianos na gênese de um campo afro-carioca de trabalho acústico na virada dos séculos XIX e XX, sugere fortemente que o partido-alto do Rio tenha tido origens baianas, transplantadas e/ou adaptadas a determinadas características originárias.⁹

As práticas de improvisação no partido-alto de hoje podem abranger conjuntamente a melodia e o texto ou se limitar, em estruturas estróficas mais fechadas, ao texto (exemplo 9, apêndice II). Mesmo nesse último caso, porém, ligeiras altera-

mas também sambas, polcas) para serem cantadas e tocadas em bailes e/ou nas ruas numa variedade de gêneros. Tal atividade praticamente deixou de existir, na opinião de alguns especialistas (Cabral, 1988), por determinados motivos, entre os quais o *boom* do samba-enredo na década de 1970.

⁹ Maiores detalhes sobre tal processo aparecem na segunda seção do capítulo 2, “Aspectos da música e dança afro-brasileiras no Rio de Janeiro ao final do século XIX”, sobre os estágios formativos do campo do samba carioca.

ções melódicas podem ocorrer – e frequentemente ocorrem – durante a elaboração em tempo real de uma nova estrofe. O texto improvisado pode ter ligações com a parte fixa; quando não tem, seu conteúdo é virtualmente livre de restrições temáticas. Tópicos comuns à seção improvisada podem derivar, por exemplo, das duras condições de vida na pobreza, de um aspecto pitoresco da *performance* em andamento (p. ex., o charme de uma participante ao dançar, a qualidade da bebida servida) ou de casos de amor. A fluência verbal, a gíngua, o “balanço”, a ironia, o humor e, eventualmente, a acidez do partideiro são em geral características que produzem reconhecimento entre os participantes de uma roda de partido-alto. Por conseguinte, é frequente se ouvir entre os participantes que um ou outro partideiro “levou” ou “papou” (metáforas de “vencer”) uma *performance* em determinada roda, mas sempre dando margem a controvérsias.

Performances de partido-alto não são restritas a um determinado contexto ou situação, mas tipicamente ocorrem em encontros informais de todo tipo (i.e., festas privadas, bares). Como acompanhamento à *performance* vocal de partido-alto, pode ser empregado qualquer conjunto relativamente pequeno de instrumentistas associado ao mundo do samba, mas bater palmas sustentando um determinado ciclo rítmico é algo que o distingue dos demais subgêneros já discutidos. De fato, o partido-alto é não raramente cantado com acompanhamento exclusivo de palmas.

É também importante notar que, como o partido-alto se tornou um gênero de samba comercial, e como há limitações de tempo em gravações comerciais, apenas um número relativamente restrito e selecionado de “improvisos” (não mais improvisados no momento do registro em estúdio) chega a ser registrado na produção para o mercado fonográfico. Em alguns casos, um único indivíduo pode pré-compor todas as seções “improvisadas” e registrar a composição como de sua propriedade. Não deve surpreender mais, portanto, que se ouça uma canção no gênero partido-alto cantada com letra e melodia fixas em diferentes ocasiões, sem mais espaço para improvisos.

Subgêneros variados

Um sem-número de outras denominações expande as possibilidades de atribuição de gênero no campo mais abrangente do samba, muitas das quais implicam a criação de híbridos em conexão com outros gêneros locais (p. ex., samba-choro,

samba-batuque, samba-canção) ou internacionais (p. ex., samba-foz, sambolero). Embora a elaboração de tais canções seja mais característica de uma formação acústica relativamente distinta, i.e., a esfera de composição panestilística de canções para o mercado fonográfico,¹⁰ não é incomum encontrar compositores de samba envolvidos em tal empreitada. Tanto a quantidade quanto a qualidade desse empréstimo interestilístico (i.e., as diferentes maneiras de operá-lo) varia de caso a caso, muitas vezes no âmbito da obra de um compositor específico. Ao longo da próxima seção, amostras de sambas assim concebidos serão oportunamente analisadas.

Caminhando pelo mundo do samba: diálogos com compositores¹¹

1. Noca da Portela

Como indicado por seu epíteto, é um compositor associado a uma importante escola de samba, a Portela. No entanto, à época da entrevista (junho de 1988), andava havia algum tempo distanciado da escola, crítico de seus rumos. Simultaneamente, vinha atuando como autor de sucessos no mercado fonográfico local, todos eles nas vozes de cantores de samba famosos. Esse fato lhe proporcionava relativa autonomia no mundo do samba em geral.

S (Samuel): Gostaria de começar por seus dados pessoais: nome, idade, esse tipo de coisa.

NP (Noca da Portela): Ok. Meu nome é Osvaldo Alves Pereira. Se alguém de repente vem aqui ou me chama dizendo “eu queria falar com o Osvaldo Alves Pereira”, o pessoal da casa – principalmente as crianças – vão dizer na hora “não é aqui!”. Mas, falando no Noca, todo mundo vai dizer “é aqui mesmo!”. Eu nasci em Leopoldina, Minas Gerais, em 12 de dezembro de 1932 [pausa], o que quer dizer que eu já passei de um “galo” (50 anos) e alguns “pintinhos” [pausa], mas já sou avô; tenho dois netinhos, quatro filhos. Levo muita fé nesses netinhos, que vão ser músicos, compositores, pois eles gostam. A gente sente que a criança tem uma

¹⁰ Compositores populares cuja imagem pública é construída em torno de uma certa flexibilidade estilística, mais do que por uma associação estrita com um único estilo ou gênero de canção.

¹¹ Informações mais detalhadas sobre cada entrevista mencionada nesta seção aparecerão no apêndice I.

tendência que é diferente, já nasce assim, né? Então, eu já tô apostando neles indo bem nessa carreira.

S: E os seus pais e sua família? Você se lembra de algum de seus parentes em Minas fazendo música? Ou você veio para o Rio muito cedo?

NP: Meu pai era gaúcho, minha mãe, mineira. Eu vim pro Rio aos 2 anos de idade, então eu sou mais carioca que mineiro. Minha infância foi vagando pelas favelas do Rio, aprendendo na escola da vida, a família não tendo meios de dar uma cultura melhor; mas a vida tem uma escola, onde a gente aprende. Eu me formei nessa escola da vida.

Hoje sou um cara que, modéstia à parte, tá consagrado pelo Brasil porque [pausa], porque eu gravo, por exemplo, com [pausa] caras desconhecidos, mas eu também gravo com [pausa] MPB4, com Nara Leão, eu gravo com Elizeth Cardoso. Eu também gravo com os melhores artistas de samba, por exemplo, Beth Carvalho, Alcione, Martinho da Vila e muita gente. Então, [pausa] eu sou um cara que se sente recompensado como autor em face da falta de recursos, de escolaridade, de aprender mais. Mas também fico feliz comigo mesmo e aprendi muito na escola da vida. E estou confiante no amanhã, no futuro.

Eu sou também meio político. Quando pisam no meu calo, é o calo do povo que também tá sendo pisado. Então, eu geralmente [pausa] vou nessa direção. [pausa] Eu gosto de mostrar essas [pausa] coisas que acontecem em países como o Brasil.

S: Como você recorda sua infância, juventude e tudo mais aqui no Rio?

NP: Aqui no Rio, eu lembro que meu pai era violonista. Então, ele era amigo de Francisco Alves, de Patrício Teixeira, de Donga. Então, eu acho que essa minha tendência a ser compositor veio [pausa] dessa visão, essa [pausa] proximidade, de ver o meu pai, apesar de ele não gostar. Ele achava que [pausa] ser músico no Brasil nos velhos tempos era vagabundagem, era sinônimo de vagabundo.

As pessoas queriam mais para os seus filhos. Meu pai, por exemplo, queria que eu fosse aviador [risos]. Eu dizia: “Mas, pai, para ser aviador tem que estudar muito, você não tem grana. Não seria melhor se eu fosse compositor?”. Ele dizia: “Tá maluco!? Ser compositor num país desse, ninguém dá valor à arte de ninguém”. Meu pai já tinha [pausa], quer dizer, ele já era um grande “sacador”, né? [risos]. Então, ele já enxergava [pausa] essa faceta do Brasil de hoje. Até hoje, nós – compositores, músicos, cantores – estamos a maior parte do tempo no sufoco. Todos que são artistas estão no sufoco, não estão? Dez por cento estão bem, mas noventa

por cento dos artistas brasileiros [pausa], em todos os setores [pausa] – o pintor [pausa], as artes plásticas [pausa], o ator, o compositor, o cantor... Então, dez por cento estão passando bem, e noventa por cento, passando mal, no Brasil...

Desde o começo da entrevista, o dilema de posicionamento vivido pelos agentes do mundo do samba é visível: as práticas que articulam tal mundo impõem simultaneamente que as canções compostas sejam produtos de dadas condições, ao mesmo tempo que oferecem – ainda que, na maioria dos casos, apenas potencialmente – oportunidades de superação dessas condições e algum sucesso comercial. A trajetória pessoal singularmente bem-sucedida de Noca da Portela, traçada até aqui de modo sucinto, é particularmente interessante ao levantar os seguintes pontos: a) das perspectivas distintas de duas gerações, a reversão das expectativas paternas em relação ao envolvimento de seus filhos com o samba na carreira profissional; b) a simultânea consciência de que, não obstante o fato de que um contingente de pessoas se beneficie de uma carreira no samba hoje em dia, as chances de isso acontecer permanecem limitadas; e c) a importância estratégica do capital simbólico na consolidação da autoridade entre compositores.

S: Você disse que seu pai tocava violão. Como era a música feita por seus vizinhos no lugar onde você morava e nas redondezas? Quando foi a primeira vez que você ouviu falar em samba ou participou de um samba?

NP: Eu cheguei lá quando tinha 2 anos e fui morar em Niterói. Lá eu não tinha qualquer intimidade com o samba. Mas, quando eu fiz 10 anos, nós mudamos para o Rio de Janeiro. Nós fomos morar em Botafogo, [pausa] num cantinho. Aos 12 anos, eu senti uma atração para fazer sambas porque, na esquina da Sears¹² [pausa], onde [hoje] é o prédio da Sears, havia uma cabeça de porco onde nós morávamos. Então, numa outra esquina da rua São Clemente, havia um bar onde os boêmios se reuniam: Francisco Alves, Vassourinha – o famoso Vassourinha; os antigos, Geraldo Pereira [exemplo 10, apêndice II], às vezes vinham da Lapa, Wilson Batista. Então, por causa da minha idade, eu olhava para eles a distância fazendo um pagode, como os que nós temos hoje, esses pagodes que nós temos hoje no fundo de quintal.

Essas coisas, naquela época, eram feitas em certos bares [pausa], porque na maioria deles não era permitido [pausa] batucar. O português, os “patrícios cruzados”, colocavam um cartaz: “Proibido batucar”. Então, na esquina da rua São

¹² Roebuck, loja de departamentos ligada a uma rede estadunidense.

Clemente, o pessoal ficava dia e noite; o bar não fechava, era rotativo. Daí, os artistas chegavam de madrugada vindo de *shows* em tudo que é lugar. Tinha uma mesa de sinuca, esse tipo de coisa. Era um ponto de encontro e assim por diante. Então, eu vivia ali perto e corria de casa para ver aqueles caras cantando e tudo isso. Wilson Batista, Ataulpho Alves [exemplo 11, apêndice II], eles todos chegavam lá [pausa]; Francisco Alves, Silvio Caldas, que vinham do Centro. Eles diziam: “Esse tá fechado. [A]onde é que nós vamos agora? Agora vamos para a Praia de Botafogo, esquina com São Clemente”. Eu prestava atenção e achava aquilo o máximo.

Então, eu fiz um samba quando tinha 12 anos e me ofereci para cantar ele num bloco. Mas as pessoas não me deixaram porque eu era garoto e, nos velhos tempos, tinha muito moralismo na “jogada”. As pessoas diziam: “Não, meu irmão, uma criança não pode [cantar] aqui”. Aí, eu guardei o samba para mim. Então, quando eu tinha 14 anos, nós nos mudamos pro bairro do Catete, na rua Marquês de Abrantes [a rua se localiza no Flamengo, embora não distante do Catete], no morro Azul [favela até hoje existente]. Então, tinha a escola de samba do Catete ali perto. Era a Irmãos Unidos do Catete. Eles ensaiavam na rua Tavares Bastos, num terreno desocupado. Então, um dia eles me chamaram. Eu cantei e gostei de participar, no Catete [sic] também. O falecido Irineu era um grande amigo do meu irmão e de vez em quando ia lá no barraco onde nós morávamos. Ele me viu cantando – o falecido Irineu era um grande compositor e me viu cantando – e disse pro meu irmão mais velho: “Esse garoto, teu irmão Noca, tem talento”. Então, eu tinha 14. Eles organizaram um samba e me deram um tema.

E eu fiz um samba. Aos 14 anos, eu já era meio político; eu tinha uma ideia que [pausa] esse país não ia se endireitar num futuro próximo [risos]. Então, o tema foi o Grito do Ipiranga, aquela coisa sobre dom Pedro. E então eu fiz um samba, “Independência ou morte”:

[cantando] “Independência ou morte/ Foi o grito da liberdade/ Muito sangue derramado/ Muitos soldados prostrados/ Pela libertação desta bandeira/ Aconteceu às margens do Ipiranga/ Dom Pedro com sua espada de guerreiro/ Liberou o Brasil da fúria do estrangeiro”.

Essa ideia. Eu já pensava [pausa], eu já meditava [pausa] que a gangue dos gringos ia vir aqui e tomar tudo de assalto [risos]:

[continua a cantar] “Obrigado a este grande [tom notadamente irônico] e valente herói/ o Brasil é hoje um país independente/ Arriscou a vida pra salvar sua

amada pátria/ Morreu coberto de glória/ Dom Pedro, seu nome ficou gravado na história/ Independência ou morte!”.

Esse foi um samba nota dez na época. Na verdade, nota cinco, porque não havia nota dez, o máximo era cinco. E foi o único, os outros ganharam um, dois, três. Mas o meu ganhou cinco porque eles descobriram que o autor era um garoto de 14 anos, Noca da Portela.

S: Mas não nesse momento. Na época era somente Noca, certo?

NP: Ah, sim, somente Noca. Então, veja você, isso foi 42 anos atrás. Minha memória ainda tá em forma, viu? Eu lembrei o samba inteiro [risos]. Mas continue falando, Samuel.

Parece oportuno pausar aqui para refletir sobre as críticas frequentes feitas às escolas de samba por terem supostamente se tornado uma forma cooptada de prática cultural subalterna. A letra do samba-enredo, em particular, tem sido destacada como indicador inequívoco de tal compromisso, em sua reprodução acrítica da história do país, como contada e patrocinada pela poderosa minoria socioeconômica (Raphael, 1980). Mesmo que sequer se considere o fato de que sambas-enredo eventualmente trataram temas históricos e sociais a partir de perspectivas críticas, há de se ter cautela também na interpretação de textos produzidos em formação discursiva de muitos modos estranha ao universo dos intérpretes, sobretudo os textos acadêmicos. O testemunho acima de um compositor, tanto em conteúdo como no modo de apresentá-lo, permite leituras que não o classificam tão simplesmente como “cooptado” ou “alienado”. Há, de fato, na letra da canção recordada ao final, o “grande” herói oficial e seus não menos questionáveis “feitos” descritos de maneira aparentemente favorável. Mas o compositor demonstra claramente seu distanciamento crítico em relação a seu objeto na modificação sagaz da qualidade da emissão vocal durante as frases de louvor heroico. A notar-se também, pelo menos parte da letra (“este grande herói... Seu nome ficou gravado na história”) utiliza fórmulas de versificação comuns no samba-enredo para assinalar passagens importantes do enredo ou figuras de destaque no desfile; assim, seu desejado efeito é mais de ordem formal que emocional ou reflexiva.

S: Depois desse primeiro impulso, como você continuou a participar de rodas de samba?

NP: No início era só no bairro do Catete. Mas quando eu tinha 18 anos, minha mãe se mudou para o morro do Tuiuti, em São Cristóvão; fomos morar no morro do Tuiuti. Chegando lá, logo no primeiro ano, eu disse que fazia uns sambas e coisa

e tal, e o pessoal me filiou à ala dos compositores da Paraíso do Tuiuti, certo? Eu tinha uns 18 anos. Eu participava nos sambas de lá.

Nos velhos tempos, tinha o samba de terreiro, samba de quadra, que [pausa] não tinha microfone. O cara tinha que saber bem como fazer um samba, “pra pegar” [pausa], pras pastoras “pegarem”. E os sucessos eram as pastoras que faziam; elas sentiam se um samba era bom ou não. Então, eu fiz uns três sambas de quadra, e com aqueles sambas de quadra eu fui bem. Mas eles eram sambas de quadra, não sambas-enredo. Então, eles começaram a achar que eu tinha mesmo um grande potencial [pausa]. Então, três anos depois, eu fiz meu primeiro samba-enredo para a Tuiuti. Aí, eu acabei entre os quatro ou cinco primeiros. A mesma coisa no meu segundo e terceiro ano; eu não ganhei. Mas no quarto – por quatro anos eu tinha feito sambas para a Tuiuti – eu ganhei. Lá eu ganhei com oito sambas-enredo. Então, eu senti pela primeira vez que eu realmente tinha talento para fazer samba-enredo. Então, eu ganhei oito sambas-enredo na Paraíso do Tuiuti. Daí, seu Natal... me descobriu.

Nos velhos tempos, seu Natal da Portela [lendário presidente da Portela e figura carismática no mundo do samba] ficava pesquisando desse modo: “Eu vou ter você” [risos]. A ala dos compositores da Portela era considerada a melhor ala de compositores do Rio por causa disso: seu Natal, onde houvesse um bom compositor, ele mandava alguém para trazer: [imitando Natal] “Olha, você conhece esse cara? Já ouviu falar dele?”. [respondendo] “Não, não”. [imitando Natal] “Bom, o pessoal me disse que ele é muito bom [pausa], este rapaz”.

S: Então, por volta de 1965, não eram pessoas exclusivamente da área de Madureira [próxima à Portela]?

NP: Não, não. A Portela tinha compositores de tudo quanto é canto do Rio; não era só pro pessoal da área. [A prática de restringir ao] Pessoal da área começou com a velha-guarda, mas os compositores depois da velha-guarda, Chico Santana, Monarco, Manacea, toda essa gente [pausa], Paulinho da Viola, veio de Botafogo. Catoni veio de Nilópolis, Ary do Cavaco veio do Engenho de Dentro, viu? E eles todos eram grandes compositores. João Nogueira veio do Méier. E para citar ou listar eles aqui [pausa], eu sei que a maioria dos compositores da Portela, a não ser a velha-guarda, era de outros bairros. Ah, o Catoni veio de Jacarepaguá [corrigindo a informação anterior]. Jabolô veio de lá também. Assim, a Portela conseguiu reunir uma grande ala de compositores porque o seu Natal tinha uma grande visão.

Antes de mais nada, ele fazia seu coração virar portelense. Primeiro era isso; tinha que ficar amarrado. Aí, ele mandou alguém me buscar e eu fiz um samba em 1966, que foi: [cantando] “Minha Portela querida/ És razão da minha própria vida/ Se algum dia eu me separar de ti/ Muito vou sentir” [exemplo 12, apêndice II]. Então, quando eu cheguei lá e fiz esse samba, o pessoal disse: “Esse aí vai”.

S: Quem foi o primeiro a gravar [o samba em questão]?

NP: Elza Soares. Foi o primeiro sucesso de uma música minha. E, como a gente conversava um momento atrás, ela me chamou. Ela voltou. Depois dessa música, ela nunca mais gravou uma música minha. Ela agora gravou mais uma. Que coincidência, né?

Então, quando eu cheguei na Portela em [19]66, o samba-enredo era como eu estava acostumado a fazer para a Tuiuti: [em tom irônico] aqueles sambas históricos, 38 versos e por aí vai. Em [19]67, o samba “Minha Portela querida” foi gravado, nós tomamos parte naquele festival, e o troféu Lamartine Babo está ali [aponta para uma estante com troféus junto a uma parede de sua casa].

Mas eu parei e só voltei a fazer samba-enredo para a Portela em 1976. Aí, aquela mudança já tinha acontecido. Em 1968 [de fato, 1971], Zuzuca tinha vindo com “Pega no ganzê”.

S: Você pode dar uma ideia de como era o ambiente na ala de compositores quando você começou na Portela? O que os compositores costumavam fazer ou dizer, além de fazer seus sambas? Eles tinham prestígio, suas vozes eram ouvidas acerca de outras questões?

NP: Primeiro, você tinha que passar por uma prova. Hoje, não é o caso. Hoje, qualquer um pode ser um compositor. Qualquer um pode. Você chega lá, se filia e entra. Você não tem mais que passar naquela prova. Você tinha que fazer dois sambas, certo? O tema é livre. Você vai ter que fazer dois sambas e cantar para nós. Então, a ala dos compositores se reunia, você fazia dois sambas e aí cantava para aquelas pessoas. Eles até te davam um tempo, uma semana. Você tinha uma semana para fazer dois sambas. Se o cara fosse realmente um compositor [pausa], porque hoje em dia muita gente não é. Talvez você não saiba, mas tem muita [pausa]. Por exemplo, um cara que vence o samba-enredo em escolas grandes que não faz samba-enredo. Alguém faz para ele, ele vai lá e apresenta, canta e vence. Tem gente que ganha três, quatro, cinco [vezes] sem saber onde botar uma vírgula. Antigamente, não era o caso [pausa]. É por isso que as alas de compositores eram muito fortes ou então pequenininhas. Algumas alas tinham só quatro ou cinco compositores. Se o cara tivesse outra pessoa para cantar, ok. Mas havia também os que você tinha que fazer na hora, e você tinha que fazer. Todo mundo.

Hoje, a maioria dos compositores de escolas de samba não é [compositor de fato] [pausa]. Você tinha que ter um em, pelo menos, um ou dois discos durante o ano. Então, existe gente em escolas de samba que não apresenta sambas para a disputa de samba-enredo. Você não vê ele [i.e., seu nome] num disco do Paulinho da Viola, Martinho, Beth Carvalho, Alcione ou outro artista [pausa]. Então, esse cara não é um compositor [pausa]. Um compositor não é restrito ao samba-enredo. A música é uma inspiração, tem que se ter versatilidade.

S: O compositor pode entrar em confronto com o pessoal que detém o poder numa escola de samba?

NP: Ah, sim. Vê, por exemplo, o Candeia. O Candeia foi um homem que, dentro da Portela, teve uma voz ativa. Candeia, meu parceiro [pausa]. Eu tive a boa sorte e o privilégio de ser parceiro do Candeia. [Áudio ininteligível] Candeia [pausa], quando deixou a Portela, fundou a Quilombos, porque ele discordou de certas atitudes tomadas pelo Carlinhos Maracanã [sucessor de Natal na presidência da Portela]. Ele [Candeia] dizia: “Não, o compositor é a principal peça dentro de uma escola”. Sem um samba, a escola não sai. Tem que ter um samba. Tem muitos batedores, qualquer um pode ir [na bateria] [pausa], mas um compositor é uma dádiva. Então, esse cara tem que ser respeitado, ter certos privilégios, ter uma voz ativa, né?

Hoje a profissão está tão esculachada que, como eu disse antes a você, a maioria não é nem mesmo de compositores; então, eles não podem ter uma voz ativa. Se um cara convida ele para um debate, ele não pode nem responder. Então, ele “bota o galho dentro” e fica ali pelos cantinhos. Então, numa ala que tem, por exemplo, uns cem, só dez deles sendo compositores, noventa calam a boca e reforçam o ditador [sic]. Então, o grande problema de uma escola hoje é ter poucos compositores, muitos diretores.

Ficou tudo distorcido. Na maioria das escolas de samba, o samba não precisa mais nem descrever o enredo. Quando o samba “enche” a quadra, porque provoca todo aquele pula-pula durante um ensaio [pausa], então os diretores [pausa], que entendem muito pouco de escola de samba, são influenciados pelo que está acontecendo naquele momento. Pagou o ensaio, o cara pensa que é aquilo ali. Quando chega a hora do desfile, a escola não... o samba não ganha uma nota dez porque não se enquadra na estória. A harmonia vai pro beleléu porque a escola não des-

filou [pausa]. A harmonia vai pro beleléu porque, geralmente, o cara só aprende o refrão, ele não canta todo o samba, entendeu? [risos] A essa altura, a unidade do conjunto tá perdida [pausa], desaba.

Então, o samba tem um grande segredo. Quando o samba é feito “dentro” da estória, tem harmonia, esse é realmente um samba-enredo, e a escola toda vai bem. Você pode ver que, ultimamente, aquelas que ganharam ano sim, ano não, têm sido a Mangueira, a Beija-Flor, a Vila Isabel. Aquelas que ficaram enroladas, como a Portela [pausa], que abandonaram suas verdades e aderiram à mentira... Você pode ver que a Portela não está ganhando mais nada; está há dezessete anos sem ganhar. Quando voltou às suas origens, o Império Serrano ganhou, mas quando abandonou, foi “pro espaço”. O Salgueiro, depois da era do Zuzuca, 1971, [áudio ininteligível] não ganhou mais. Quase “escorregou” pro segundo grupo. As escolas que mantêm sua tradição, como a Mangueira... A Mangueira consegue furar o cerco das escolas modernas, que são mantidas por suas comunidades. Beija-Flor, Padre Miguel são mantidas pelas comunidades, não tem “enxerto”. Os sambistas são da área, os compositores também. Aí, você vê: a Beija-Flor vez por outra ganha. O Joãozinho Trinta manteve uma ala de compositores mínima. Então, você tem o lançamento pela Beija-Flor de um Negoinho; outro cara que morreu, cujo nome não me lembro. Então, a Beija-Flor não tinha um celeiro de compositores. Tanto assim que a “roupagem” [aparentemente se referindo à estética dos sambas] dos compositores da Beija-Flor não está entre as melhores. Há uns poucos...

Mas, na [Mocidade Independente de] Padre Miguel e na Mangueira, eles são todos [pausa], raramente tem alguém de fora. Mas, quando tem, ele pode ganhar, porque a Mangueira é uma escola liberal [sic]. Então, se o cara chega lá e apresenta um bom samba, ele ganha, apesar de eles conseguirem manter um Hélio Turco, que tem trinta, quarenta anos de Mangueira. De uns vinte sambas, Hélio Turco deve ter ganho uns dez ou mais. Hélio conseguiu “se segurar” por lá nos tempos de Padeirinho, de Zagaia, de Pelado, e ainda está por lá hoje. Então, ele é uma raiz muito preciosa que a Mangueira mantém. Não é como na Portela, que não dá destaque [pausa], por exemplo, a Monarco. Ele nunca ganhou um samba-enredo na Portela; nós [parceria com Noca] apresentamos vários, mas nunca ganharam. Talvez, com um samba do Monarco, a Portela poderia até ganhar, voltar a suas verdades.

S: Antes que a entrevista começasse, você falava sobre o negócio em torno do samba-enredo, a Liga estabelecendo uma cota por faixa do LP. Você pode comentar isso e também a seleção dos sambas pelas escolas?

NP: Um comitê escolhe o tema. Mas, por exemplo, na Beija-Flor, Joãozinho Trinta é quem escolhe. Na maioria das escolas, porém, há um comitê ao qual várias pessoas submetem um enredo. Então, o vencedor não precisa ser nem o carnavalesco. Você pode, eu posso submeter um enredo na Portela. Mas o carnavalesco vai analisar. Ele tem o dele próprio, mas ele também tem que abrir caminho para um enredo melhor que aquele que ele tem em mente. Daí, o enredo é escolhido, e o carnavalesco passa a sinopse para os compositores fazerem sambas que se encaixem nas coisas que ele quer apresentar na avenida. Esses sambas vão para a quadra... [com] vários concorrentes [pausa], e o vencedor tem que assinar um documento, um compromisso com a Liga das Escolas de Samba, que hoje comanda tudo.

A Liga é hoje a dona da editora – que era particular nos velhos tempos – [e] da gravadora [de fato, do selo], que tem um contrato de distribuição com a RCA. Mas o disco pertence à Liga, apesar da marca registrada da RCA na capa. A Liga tem hoje os direitos de reprodução; eles conseguiram isso da prefeitura, que antes recolhia o dinheiro e repassava. E [a Liga] também [conseguiu] os direitos televisivos, que são os mais importantes. Por exemplo, este ano foram bilhões [de cruzados, moeda da época]. Assim o compositor [na maioria dos casos, o conjunto de coautores] tem direito a 10% pela canção, que cobre seus direitos autorais. Existem dezoito escolas [no Grupo Especial]. Vamos dizer que... [pausa para uma série de cálculos em voz alta], no próximo ano, o compositor vai receber 8 milhões. Em [19]85, eu ganhei na Portela e recebi 200 mil cruzeiros [moeda que antecedeu o cruzado], o que hoje em dia significa essas duas notas que não valem nada [risos]. Eles me pagaram recentemente; minha última parcela foi de 4 mil cruzados. Eles me deram depois de três anos “segurando” meu dinheiro lá. Então, isso é a escola de samba.

S: Foi mesmo o samba de Zuzuca em 1971 [exemplo 13, apêndice II] que colocou para sempre o samba-enredo no topo das paradas de sucesso de Carnaval ou você vê isso de maneira diferente? Isso causou o desaparecimento progressivo de outros gêneros de música de Carnaval?

NP: Eu acho que foi acomodação por parte das estações de rádio. Ninguém desaprende a fazer. Braguinha está aí, vivo. Todos os velhos compositores de Carnaval estão aí, bem vivos. E aqueles que morreram deixaram muitas músicas que não foram lançadas. Nos velhos tempos, não havia fitas cassete, mas havia fitas de rolo. Outro dia mesmo, fui visitar o Ataulpho Jr. [filho do reconheci-

do compositor e sambista Ataulpho Alves], e ele me mostrou cinco fitas de rolo com música do Ataulpho Alves, cheias de músicas inéditas. Então, existe uma má vontade das estações de rádio em não querer tocar, porque o Carnaval era, nos velhos tempos, baseado em jabá [propina paga a profissionais do rádio em favorecimento de determinados lançamentos fonográficos]. A música virava um sucesso porque o cara tinha que pagar. O jabá veio do Carnaval. Os artistas eram poucos, e as estações eram “loucas” por novos discos. Hoje não é o caso; eles pegam o disco e, se não vem com o cheque dentro, eles dizem: “Não, esse não dá”. A figura do “caititu” [intermediário que atua na promoção dos lançamentos fonográficos junto às estações de rádio] veio do Carnaval. Tinha que gravar, dar a “parceria” ao cantor e ao disque-jôquei [programador da estação ou dono do programa]. Hoje você vê nomes estranhos que nunca ouviu falar, e quando você vai ver, é um cara conhecido, disfarçado com uns quatros ou cinco nomes. No caso do Zuzuca, toda a cidade, cantando o samba, pressionou as estações de rádio a tocar também. No ano seguinte, o Zuzuca veio com outro samba, quase idêntico, [cantando] “Tengo, tengo, Santo Antônio, chale”, foi bem de novo [exemplo 14, apêndice II]. Então, de 1970 em diante, todas as escolas tiveram que modificar seus sambas para competir com o Salgueiro. Enquanto todos os outros ensaios estavam vazios, a quadra do Salgueiro tinha gente sambando dentro e fora. Mas este ano [1988] a Vila Isabel voltou ao samba original [exemplo 15, apêndice II]. A Vila Isabel ganhou. De repente, vai mudar tudo de novo por causa do bom samba-enredo.

S: Indo bem comercialmente, todo mundo vai atrás.

NP: É, é o “estouro da boiada”. O Brasil é o país do “pode dar certo? Se der...” [risos].

S: Agora vamos falar sobre sua inspiração, sobre as maneiras como você compõe, etc. Em 1967, você teve seu primeiro sucesso, e desde então você teve vários outros sucessos. Você acha que suas músicas também mudaram, particularmente depois do *boom* do samba-enredo?

NP: Eu continuo preocupado em manter a verdadeira raiz do samba. Eu nem mesmo sei [fazer] esse [novo] tipo, tipo marcha. Eu sou um cara de raiz, desde que era um moleque de 14 anos. Então, eu fico desorientado quando penso em fazer alguma coisa como... [cantando o início do refrão de “Pega no ganzê”] “O-lê-lê, o-lá-lá” [pausa]; na minha cabeça não rola. Eu já ganhei dois concursos de samba[-enredo] na Portela; eles eram modernos, mas tradicionais [exemplo 16, apêndice II]. É um samba com refrão, mas com [pausa] um refrão que é para controlar a escola na avenida [pausa], dando um balanço. Então, lá na frente tem um cara que

não está ouvindo bem; a mesma coisa com o outro lá atrás. O refrão “pra cima” traz todo mundo de volta. Mas, para funcionar, você tem que fazer dois refrões diferentes, porque, se eles forem semelhantes, o cara que não está escutando legal vai achar que é a “cabeça” [o começo] do samba. O Salgueiro atravessou naquele ano [1972] porque sempre voltava para a mesma coisa, “Tengo-tengo” [pausa]. Então, era um samba-rodízio [sic].

O “Pega no ganzê”, não; era um samba com uma segunda [parte]. Então, a escola não desarrumava, porque quando vinha a segunda parte, [cantando] “Senhora dona da casa” [pausa], o samba baixava normalmente, e tinha uma guia que, quando eles tinham “O-lê-lê” lá em cima... lá na frente, a primeira parte era alta, no mesmo nível do refrão, certo? Porque um samba-enredo tem que ter uma primeira e uma segunda [parte]. Hoje a maioria dos [pausa] sambas tem só uma primeira, não tem segunda. É como uma marcha: o cara sai sambando, e a escola pode não desarrumar, mas perde sua harmonia, sua unidade de conjunto. Mas eu prefiro continuar fazendo um samba tradicional, mas moderno.

S: Como um samba “vem” até você? Você toca algum instrumento?

NP: Eu toco violão, mas eu acho que, para fazer samba, é preciso um bom motivo. O cara tem que ter um motivo, senão ele não faz, [pausa] porque a música não se faz por fazer. De repente, é um acontecimento, uma frase. Por exemplo, em um samba, nós estávamos num bar, um cara entrou e estava bebendo uma cerveja. Aí, a mulher dele veio e disse: “Que cê tá fazendo? Vambora!”. E o cara falou: “É preciso muito amor pra aguentar essa... essa ‘mala!’” [risos]. Então, você vê, tava lá. Quando o cara não é compositor, essa frase passa despercebida. Mas para o compositor, esse é [pausa] o caminho da coisa: uma discussão, um evento, uma batida da polícia.

S: A música [no sentido de melodia] e a letra vêm juntas, então?

NP: É. A “Virada” [um de seus maiores sucessos, se não o maior], por exemplo, foi feita sobre aquele “lance” [pausa], aquela bomba colocada dentro do Riocentro [ato terrorista conduzido por setores autoritários do Exército próximo ao final da ditadura militar, em 1981]. Então, eu fiz um samba, mas eu teria que mudar a “cabeça” mais tarde, porque a “Virada” era para ser a vingança daqueles eventos. Mas, mais tarde, [pausa] as eleições presidenciais, em 1985, vieram e, bem, eu achei que a melhor vingança seria derrubar aqueles caras do poder. Então, para não ser impedido – a censura era feroz –, eu boleei aquela parte sobre o trabalhador, [can-

tando] “De que adianta trabalhar demais/ Se o que eu ganho é pouco”. Então, vê só, o samba tinha um motivo e começou a tomar forma de acordo com o que estava acontecendo. De repente, essa música se tornou um hino, cantado pelo Brasil todo. Ele [o país] entendeu que a mensagem real seria a eleição que estava vindo e, no momento em que abriram as cédulas [pausa], o Figueiredo [último ditador militar] deu a abertura [sic], ele abriu e nós entramos, certo? E as pessoas correspondiam porque elas votavam massivamente. O PMDB malandramente viu que era o “mapa da mina”: “Estes caras vão assimilar isso, porque, se nós falarmos no ouvido do povo, eles não vão entender nada”. Eles tinham ficado muito tempo sem ouvir discurso [sem censura]; vinte anos sem eleição nem mais nada, eles estavam desacostumados com isso. Havia medo. O medo ainda estava dentro de cada um de nós, né? Então, a melhor coisa seria uma música, alguma coisa que chamasse a atenção: [cantando enfaticamente] “Vamo lá, rapaziada/ Tá na hora da virada/ Vamos dar o troco!”. Eles diziam: “É, isso é forte. Vamos dar o troco, é hora da virada”. E dizer “vamos virar tudo isso!” estava na moda na época.

S: Essa é a maneira como acontece [música e letra simultaneamente] na maioria das vezes?

NP: Ah, sim. Geralmente eu acho um motivo. Eu raramente faço uma letra antes.

S: Você usa o violão durante a composição?

NP: Não, primeiro você faz sozinho. Você vai pro banheiro. O banheiro é um lugar excepcional, sabia? [risos]

S: Por que ressoa?

NP: [risos] Não, porque você medita. É assim porque, no banheiro, você... você vê você mesmo cara a cara. No banheiro, você está sozinho, fechado. Ninguém entra. Os caras só batem na porta. No quarto, já é outra história, os caras invadem. Ou, então, quando você se deita sobre seu travesseiro, no silêncio da noite, você... Eu acordo de noite muitas vezes porque as coisas vêm até mim e tenho que escrever. A “patroa” dizia: “O que você tá fazendo acordado, meu patrão?”. [Ele responde] “Nada, só escrevendo uma coisa que me veio à mente”. As coisas que você viu de manhã e que você não teve tempo de “pegar”... Então, de noite, quando você vai para a cama [pausa], você pode reparar em você [sic], nas coisas, nas ideias que vão florescer quando a noite vem, certo? E ainda mais quando outra pessoa está dormindo no silêncio da noite.

S: Como você grava? Até onde eu me lembre, não era muito comum ver alguém possuindo um gravador nos anos [19]60.

NP: Ah, não. Não era comum.

S: Como você memorizava as músicas nessa época? Você usa um gravador hoje?

NP: Ah, hoje sim. Nos velhos tempos, eu... eu trabalhei na feira por vinte anos. Então, eu saía de manhã cedo [para trabalhar] e já era compositor. Então, vez por outra, as madames me viam na feira, vendendo lá meu chuchu, e diziam: “Eu vi você, moço, ontem na televisão”. Eu já estava com o Trio ABC, certo? Mas, num país como o Brasil, o cara é artista, mas tem que vender chuchu na feira e fazer muitas outras coisas... Saiu até mesmo uma notícia no *Jornal do Brasil*, em que o cara dizia: “Você pode imaginar? Nós pegamos o Noca da Portela, autor do maior sucesso deste ano [1967], vendendo chuchu na feira”. Outro dia, eu estava na feira, a madame chegou e me disse: “Parabéns!” [Noca pergunta] “Por quê?” [resposta] “Pela música que você mostrou ontem na TV. Que música maravilhosa! Como você pode trabalhar numa feira?” Eu disse: “Não era eu, madame. Era meu irmão gêmeo”. Eu estava com vergonha.

Então, eu ia para a feira de manhã cedo e muitas vezes eu fiz músicas durante a viagem de ônibus. É geralmente um outro momento em que você está sozinho. Se você tem companhia, o outro cara pode pensar que você está maluco. [Imaginando o diálogo] “Ô, mermão, cualé?!” “Tô fazendo um samba.” “Ah, desculpa!” Mas geralmente o pessoal diz: “Hum... [sussurrando] o cara tá maluco” [risos]. O motivo vem na hora, porque o ônibus é também um lugar excepcional para fazer [sambas]. Toda hora você vê gente, situações, [pausa] o cara brigando com a mulher. O cara sem educação que não dá o lugar quando outro cara chega segurando uma criança; o cara reclamando da vida, falando do “leão” [do imposto de renda, que na época era símbolo de campanhas da Secretaria da Receita Federal]. Outro dia, o cara pegou o ônibus e desabafou: “Porra! Esse ‘leão’...” Ele parecia maluco. “A gente trabalha duro pra caceta e essa porra desse ‘leão’ pega... Acabei de pagar a porra toda.” Falando alto com ele mesmo, cara! Eu fiz o samba ali na hora: [cantando] “Sossega, leão, sossega/ Você pega no meu bolso/ E o tubarão sonega” [risos]. O cara “tava fudido”, andando de ônibus, e ainda assim aqueles caras queriam tirar dinheiro dele, cara! Então, já estava pronto. Eu vou gravar ele agora. De repente, você vê um cara... com a mulher ciumenta do lado. [Ela diz] “Você é um cafetão, eu vi você, você nasceu no vício...” [O homem responde] “Me dá um tempo/ Nosso amor nunca vai morrer”. Daí, eu fiz um samba: [cantando] “Pare/ Nosso amor não vai morrer/ Meu compromisso de amor/ É com você”. Ela estava dizendo que ele era casado [risos]. Então, você tem que fazer o resto. A segunda: [cantando] “Eu

cheguei tarde/ E você estava chorando/ Eu passei a noite fora/ Mas estava só dançando samba/ Você sabia, meu amor”. Mas o tema estava lá, na hora, quando o cara disse: “Me dá um tempo, meu amor, vamo lá”. Então, o compositor vive desses motivos [estímulos], assim como Geraldo Pereira e Wilson Batista diziam. Eu interagi com eles só um pouquinho, mas nós conversávamos, dialogávamos. Eles gostavam. Eu também trabalhei com Ataulpho Alves. Então, o samba... Para você fazer um samba, você precisa de alguma coisa que realmente aconteceu. Se você tentar fazer de alguma coisa que simplesmente vem da sua cabeça, vai sair um boi com abóbora [um samba sem sentido].

S: Como é a contribuição do violão para a feitura de um samba? Depois que o samba está mais ou menos acabado, você canta se acompanhando ao violão? Se for o caso, você modifica alguma coisa quando canta acompanhado?

NP: Sim. É quando você começa a enriquecer a melodia. Eu não sou um grande violonista, mas meu pai tocava muito. Eu não sou. Eu... eu só pego no violão para compor. Então, eu descubro umas melodias maravilhosas no violão. Quando o maestro começa a escrever o arranjo, ele diz: “Uau, Noca, que beleza de melodia! Como você conseguiu?”. Daí, eu descubro na melodia que eu faço coisas bonitas, certo? Elas coincidem com a melodia que eu estou fazendo e, mais tarde, eu passo para um cara que sabe harmonia. Então, ele diz: “Isso é lindo, Noca, uma nona aumentada”. Eu nem sei o que é isso [risos]. Aquela coisa... si bemol diminuto... eu não sei... Eu nunca estudei harmonia, eu toco de ouvido. Mas eu conheço todas as tonalidades. Eu não posso dizer, por exemplo, o que é uma nona diminuta, mas eu faço no violão. Eu não posso dizer, por exemplo, que é um sustenido aumentado [sic]. Mas eu faço, eu coloco em minha música.

A imbricação entre as esferas pública e privada na circulação de produtos do trabalho parece bem ilustrada na passagem acima. Um samba, um desdobramento individual de um produto social, é isolado e apropriado da esfera pública e inserido como um componente isolado em um domínio privado: uma “música”, indicada simbolicamente por referência à harmonia funcional como capital acústico-intelectual. Atendendo a estratégias diferenciais e condicionada pela hierarquia social prevalente, a apropriação de mão dupla por agentes das distintas formações acústicas é tornada bastante evidente. Quando a gravação se encontra pronta para chegar ao mercado, tal encontro entre público e privado tem seu sentido original oculto ou disfarçado sob a forma fetichizada de seu produto.

NP: [Continuação] Aprendi muito ouvindo as harmonias de Geraldo Pereira. A músicas dele tinham uma... tinham umas “quedas” de maior para menor, uma coisa

linda. O Wilson Batista também tinha. Um dia, Atila Alves me chamou num canto e disse: “Noca, vou cantar para você umas dez músicas de uma vez para você ver como é difícil; cada uma com uma letra diferente, mas com a mesma harmonia”. Então, ele cantou: “Covarde, sei que me podes chamar”, “Amélia” [maior sucesso de Atila; simula então uma progressão cromática descendente a um violão imaginário, usando seu braço direito como apoio para os “acordes” e cantando as notas mais graves dos acordes imaginários sobre “tchun, tchun, tchun, tchun”]; [canta em seguida] “Leva meu samba” [outro samba famoso de Atila]. Mas ele acabou de dizer aquilo e cantou dez sambas harmonizados do mesmo jeito, apenas separados por aquele “tchun, tchun, tchun, tchun”. Foi uma das maiores lições que aprendi em toda a minha vida.

S: E sobre os outros instrumentos usados no samba? Eles têm algum papel quando você está trabalhando numa nova música? Eu tenho um particular interesse nos de percussão.

NP: Por exemplo, eu faço [pausa] samba-canção, samba sincopado, todos os tipos de samba. Então [começa a batucar com as mãos sobre a mesa], viu? Se uma ideia vem agora [pausa], isso [pausa] é [pausa] um samba de partido-alto. Se eu fizer isso [continua batendo, mas muda para um padrão rítmico distinto e mais lento], já vem como um samba [começa a cantar, sem palavras], samba-enredo. Se você quiser fazer um pagode... [toca outro padrão, aparentemente ternário]

S: Um compositor de escola de samba tem que trabalhar próximo à bateria em alguns momentos?

NP: No período de samba-enredo, tem que haver um certo trabalho em conjunto. Quando você vai fazer um samba-enredo para uma escola, você tem que conhecer a bateria. Cada bateria tem uma cadência [no samba, um compósito de características rítmicas – i.e., de duração – e timbrística – i.e., ligada aos sons específicos de cada instrumento e a combinações entre os sons simultâneos de diferentes instrumentos], seu... espírito, seu... santo [orixá]. Uma é Xangô, a outra é Oxóssi. Você sabia disso? Cada bateria é como a gente. Cada um de nós, de acordo com os mais antigos – certo? –, tem sua identidade dentro de si mesmo. Se eu faço um samba [pausa] para a Mangueira, por exemplo [imita um tambor com a voz], “tum, tum, tum”. Você tem que fazer um samba dentro disso... Se você chega na Mangueira com um samba como [volta a imitar um tambor, mas com um padrão rítmico diferente], você vai “dançar” [sair da disputa] na primeira rodada [do con-

curso de sambas-enredo]. Você não vai se misturar com a bateria. A Portela tem a sua própria, o Salgueiro tem a sua própria, todas as baterias têm sua própria cadência. E se você ouvir dez, dezesseis baterias, você vai ver que elas são todas diferentes umas das outras. Parecem a mesma coisa, né? Mas se você prestar atenção [pausa] numa, a primeira [acompanhamento da primeira parte de um samba] é o maior destaque; numa outra, é a segunda; e numa outra, a terceira. Em outra [pausa], Padre Miguel [pausa], é o suingue, as peças pequenas [ou miudezas] são aquelas que dão o “molho”. Na Caprichosos [de Pilares], é... [áudio ininteligível]

S: Como você vê a cena do samba hoje? É um período de renovação, por exemplo, com o recente movimento do pagode? Há espaço para as formas tradicionais de samba?

NP: Dentro das escolas de samba, a renovação tem sido bem pouca, porque os vencedores de samba-enredo têm sido os mesmos por cerca de dez anos. Na Portela, tem pouca renovação recentemente. Uns poucos garotos novos ganharam lá por uns dois anos. Mas quem costumava ganhar era David Correa; [pausa] quando ele não, ganhava o Noca; quando não o Noca, o Norival Reis ganhava. Só nós três ganhamos durante esse período, de 1972 em diante. Ah, o Ary do Cavaco também. Quatro: Ary do Cavaco, Noca, David Correa e Norival Reis. Mas, na Mangueira, o Hélió Turco continua ganhando; na Beija-Flor, o Neguinho continua.

Mas o movimento do pagode revelou um bocado de gente nova. Houve uma mudança. O único problema é que eles não se prepararam para o sucesso. Aí, geralmente vem a decaída. Aqueles que voltam a vender discos são Alcione, Beth Carvalho, Martinho da Vila. Eles vão ser os campeões novamente. Infelizmente [pausa], eu estava com esperança de que esses jovens fossem “segurar a peteca”, mas, por causa de sua falta de preparo, eu acho que eles vão... Eles já sentiram uma decaída este ano, e no negócio da música, quando o cara cai, é muito difícil se levantar de novo, sabe? A música é, de fato, muito cruel. Você tem que se manter no topo permanentemente. Eu tenho dois sucessos atualmente: um com o Almir Guineto, o outro com Beth Carvalho. Ela fez o lançamento em Montreux. Então, está tocando em Montreux; o único problema é que os direitos autorais não vêm. E o Almir Guineto está agora nos Estados Unidos, para lançar seu disco... A Beth está agora na Alemanha, lançando o disco dela. Ele também já lançou em Cuba.

S: O que você vê como contribuições importantes para fortalecer o samba: mais lançamentos de discos, de livros, programação de TV ou o quê?

NP: Você, por exemplo, está fazendo um grande favor para a história do samba, porque todo mundo deveria saber mais sobre a gente [do mundo do samba].

É através dos livros, leitura, que as pessoas vão conhecer mais sobre o Noca. Os meios de comunicação – TV, rádio, jornais... [pausa] Um jornal é algo que você lê hoje, amanhã você joga fora. Mas um livro, não; um livro é algo que você preserva. É passado de geração a geração. Ninguém joga fora um livro. Para a literatura brasileira, [pausa] se alguém falasse mais de música popular brasileira, [pausa] para saber mais [sobre] a gente [da música popular]. Tem muita gente importante. Modéstia à parte, eu sou um cara importante para esse país. E a maioria das pessoas ignora que uma música minha conseguiu mudar um pouco este país. Então, através de um livro, os caras vão dizer: “Pô, esse cara e essa música...”. Isso é uma coisa reconhecida pelos próprios políticos, e ela [a música] foi a grande bandeira do PMDB em 1982.

S: O que aconteceu depois disso? Hoje, o PMDB está no poder e seu governo criou o Ministério da Cultura.

NP: As pessoas que dirigem [o ministério], que trabalham nele, são em geral pessoas mal-informadas. Eu acho que se o Ministério da Cultura valorizasse mais o samba... Porque é uma coisa de raiz do Brasil. O brasileiro é representado no exterior pelo samba. O roqueiro [brasileiro], quando vai ao exterior, tem que cantar samba [canta um trecho do sucesso internacional “Aquarela do Brasil”]. Ele tem que cantar, senão vai passar em branco por lá. Por que o Ministério da Cultura não faz um disco documental com todas essas músicas da velha-guarda da Portela? Pelo menos – já que alguns [dos compositores da velha-guarda] estão muito velhos e não cantam mais. Uma entrevista para ser preservada, né? Afinal, eles são caras importantes para nossa cultura. O Museu da Imagem e do Som [MIS/RJ], com meu amigo Ricardo Cravo Albim... Ele estava preocupado com isso.

2. Dona Haydée

À época da entrevista (junho, 1987), era presidente da ala de compositores do Salgueiro. Como presidente mulher de uma ala de compositores e jornalista criada em uma favela, sua situação era particularmente atípica, não somente no mundo do samba, mas também em âmbito social mais amplo.

S (Samuel): Dona Haydée, em que consistem as recentes mudanças no samba-enredo: na música, na letra ou em ambos?

DH (Dona Haydée): No meu entendimento, havia uma transformação na estrutura mesmo das escolas de samba. Nós podemos chamar isso de desenvolvimento.

Nos velhos tempos, os sambas-enredo eram feitos pelos habitantes autênticos; de preferência, pessoas do morro que não tinham muita instrução. As pessoas faziam sambas muito bons, por razões muito mais intuitivas. Com o passar do tempo, os compositores evoluíram, a escola começou a receber pessoas com um nível cultural [pausa] mais elaborado. Daí veio a transformação. Havia também pessoas com formação musical que se tornaram afiliadas [com a ala dos compositores]. Elas começaram a fazer samba-enredo também. Porque, por exemplo, nossa escola está aberta a qualquer compositor. Mas, para um compositor ser admitido na Acadêmicos do Salgueiro, ele tem que participar do concurso de samba-enredo pelo menos de dois em dois anos. Então, mesmo nos casos de compositores que queriam fazer o assim chamado samba de quadra, ou de meio de ano, ele era obrigado a fazer samba-enredo. Este é o estatuto interno.

S: Como as mudanças ocorrem? Muitos estudiosos mencionam um andamento mais rápido, o ritmo também sendo modificado.

DH: De repente, o samba-enredo começou a “estourar” [vender muito]. Quando a música de Carnaval morreu, houve um interesse em samba-enredo. Assim é meu entendimento, que as companhias de disco exigiram que o compositor acelerasse o ritmo. É o velho samba transformado em samba-enredo, ou vice-versa.

S: Em termos da letra, você acha que houve mudanças? Os sambas-enredo antigos tinham letras enormes, difíceis. Essas características continuam a existir?

DH: Elas continuam a existir em algumas escolas, mais tradicionais. Mas, hoje, nós temos escolas que exploram até pornografia em seus sambas-enredo; aquele tipo de rima que faz possível uma... [pausa] Vamos chamar de interpretação menos poética.

S: Você pode me dizer quando essas mudanças começaram a ocorrer?

DH: Em meu entendimento, essas mudanças começaram a ocorrer depois de um samba do Salgueiro, “Festa para um rei negro”, ou “Pega no ganzê”. E, antes disso, “Bahia de Todos os Deuses” [1969; ver exemplo 17, apêndice II]. Esses eram sambas mais modernos.

S: Eles já tinham um andamento mais rápido?

DH: Sim, já tinham. As letras, as rimas eram também mais fáceis. Mas, como tema, “Festa para um rei negro” falava de uma festa, uma festa na senzala para um rei africano visitante. A linguagem usada era muito popular, muito simplista [sic]. Era 1971, e foi um samba que quebrou todos os recordes [de venda e execução]. Antes disso, você tinha “Chica da Silva” [exemplo 18, apêndice II], que era uma sinfonia. Era um samba mais tradicional, lindo, que teve mais de trinta gravações

feitas no exterior. Eu acredito que isso foi possível pela melodia, porque o estrangeiro não conhece nossas letras, nem nosso idioma. Mas, por causa dessa melodia muito bonita, foi um samba que bateu recordes.

S: Eu queria mencionar que nós agora temos aqui conosco o compositor Silvio Pompeu, ex-presidente da ala.

DH: Hoje ele é meu assessor especial.

S: Você acha que essas mudanças são malignas?

DH: Não, eu não acho que sejam. Elas são um prolongamento do desenvolvimento das escolas de samba. Hoje suas alegorias podem ser comparadas às melhores da Europa. As alegorias do Carnaval de Nice enrubescem à frente das nossas. Então, o Carnaval mudou muito. Ele é feito hoje para turistas, é uma indústria como outra qualquer. É um produto que é exportado pelo Brasil e é exibido bem aqui.

S: Você acha que um turista ou um espectador de mais posses poderia gostar do samba-enredo tradicional?

DH: Poderia, mas se fosse orientado para isso. Mas o que acontece é que eles chegam aqui, se sentam nas arquibancadas e só querem dançar. Então, com o samba tradicional, isso se torna mais difícil. É um samba descritivo, com uma melodia não tão fácil. Mas o turista chega aqui, pega a melodia fácil, e parte encantado com as alegorias, a beleza das mulatas. Ele paga caro e parte feliz.

S: Se diz que alguns compositores, com tudo isso, se opõem a essas mudanças. Você acha que eles estão sendo muito rígidos?

DH: Eu acho. Eu acho que uma pessoa tem que evoluir, não pode parar no espaço e no tempo. Então, é necessário aceitar as modificações. Uma menina de 15 anos de hoje é diferente da menina de 15 anos de vinte anos atrás. A mesma coisa vale para os meninos. E, se uma pessoa não se adapta a isso, ela vai ser chamada de “careta”. Eu acho que a pessoa pode ser saudosista, pode sentir saudade. O samba-enredo era diferente, assim como o desfile também era. Mas tem que se aceitar, porque tudo na vida evolui, e a escola de samba também tem, se não quiser morrer.

“Bahia de Todos os Santos” era sobre a Bahia, mas o samba do Zuzuca era sobre o negro. Então, tinha aquela [pausa] batida africana, uma rima fácil, “Ô-lê-lê, ô-lá-lá/ Pega no ganzê/ Pega no ganzá”. Ninguém sabe o que é ganzá.

S: É mesmo? Ganzá não é um instrumento tradicional?

DH: Sim, é um instrumento. Para nós, se tornou um instrumento. Ganzê e ganzá são dois instrumentos, provavelmente... Naturalmente, instrumentos de percussão. O ganzá, me parece, ainda existe.

S: Você mencionou mais cedo que o compositor geralmente tem uma formação cultural mais substancial, algumas vezes envolvendo um certo grau de escolaridade. Sob essa premissa, você pode me dizer o que “faz” um bom sambista e um bom samba-enredo?

DH: O bom compositor de samba-enredo é o que vem de cima para baixo contando todo o enredo, compreendendo oito, dez páginas, resumindo tudo aquilo em trinta versos no máximo, de uma maneira poética. Tem também que ser leve e alegre.

S: Como é que a seleção interna é feita? Os jurados recebem com antecedência uma fita cassete com as músicas concorrentes, certo? Depois de uma primeira rodada, as músicas selecionadas são apresentadas para o público, né?

DH: Isso, nós levamos em consideração a letra, a melodia e a comunicação. Comunicação e harmonia decidem a coisa toda. Às vezes, quando nós escutamos um samba na fita cassete, ela é linda, mas quando chega na quadra, a harmonia [pausa] é totalmente prejudicada. Então, assim que os sambas são apresentados ao público, os grupos de fãs são articulados [relembrando um possível comentário por ela ouvido]: “Ah, eu estou torcendo para o samba de fulano porque é o mais fácil de cantar”. Outros torcem por seus amigos.

S: Você já mencionou que algumas escolas ainda preferem o antigo samba-enredo. Quais são elas?

DH: A Em Cima da Hora, que às vezes desfila no segundo grupo, outras vezes sai no primeiro. Mas é uma escola que tinha coragem de apresentar um tema como *Os sertões* [baseado no livro clássico], de Euclides da Cunha. Era um samba maravilhoso feito por volta de [pausa] 1973. E não era fácil; é difícil para nós ler *Os sertões* completamente. E nós temos a Mangueira, que é uma escola tradicional. Apesar de ter mudado também, ainda continua ligada àquela tradição.

3. Nelson Sargento

Compositor lendário da Mangueira, foi uma figura amplamente reconhecida no mundo do samba. Em relação às escolas de samba, ele se encontrava à época da entrevista em situação próxima à de Noca da Portela, i.e., não participava das atividades de sua escola e era muito crítico a elas. A entrevista começou cerca de uma hora antes do horário programado de um de seus *shows* no Rio de Janeiro.

Além de se apresentar profissionalmente, ele vendia suas aquarelas (em geral, retratando cenas do cotidiano do morro) e, num passado não tão distante, também havia trabalhado como pintor de paredes.

S (Samuel): Talvez nós pudéssemos começar com seus dados pessoais: nome, data de nascimento, etc.

NS (Nelson Sargento): Meu nome é Nelson Mattos. Eu nasci em 7 de julho de 1924, e meu nome [artístico] vem do fato de eu ter sido sargento do Exército de 1945 a 1949 – assim eu me tornei Nelson Sargento. Mas o nome só começou a se tornar popular depois que eu trabalhei no *show* Rosa de Ouro em 1964. Havia aquelas brochuras, e o pessoal lia nas legendas da foto: Nelson Sargento. E eu não pude me livrar mais dele.

S: Sendo carioca, quais foram suas primeiras aproximações com o mundo do samba?

NS: Minha primeira aproximação com o samba ocorreu quando eu tinha 8 anos, no morro do Salgueiro. Havia uma escola chamada Azul e Branco no Salgueiro. Eu saía na bateria, e aquela foi minha aproximação com o samba. Mais tarde, eu fui em frente. Mas quando eu fiz 12 anos, em Mangueira, eu fiz amizade com o Cartola. Eu comecei a ver Cartola, Geraldo Pereira, Malvadeza, Carlos Cachça e toda aquela gama de compositores daquela época: Gradim, Aluísio Dias. Foi seu Aluísio quem me ensinou a tocar violão. Mas eu olhava o samba, mas não... [faz um gesto de quem reconhece que não tinha condições] Sendo na época uma criança, aquilo não me interessou muito. Mas, com 17, Alfredo [Alfredo Português, seu padrasto e violonista] me comprou um violão e logo eu saí andando por aí, violão na mão e participando de uma escola chamada Unidos de Mangueira. Daí eu fui em frente até que, depois que a Unidos de Mangueira fechou, nós fomos para a Estação Primeira. Em 1948, eu pus música no meu primeiro samba-enredo, a letra sendo do Alfredo Português. Daí eu continuei. Não havia muitos competidores naquela época; Carlos Cachça e Cartola não estavam participando [exemplo 19, apêndice II].

A Mangueira desenvolveu uma alegoria em 1948 considerada enorme para a época. Dos anos [19]70 em diante, ela seria considerada pequenininha. Então, você vê, a tecnologia seguiu em frente impondo sua marca ao samba, né? Então, você vê mais alegorias, mais luzes, mais cores. Eu não sei até o que... [pausa] Hoje, refletindo bem sobre todos esses anos, eu diria o seguinte: eu acho que o samba

tornou tudo isso possível: a beleza, as cores, a coreografia. Mas eu tenho a impressão de que essas [coisas] passaram a frente do samba. O samba está vindo lá atrás. Foi o samba que originou. Essas coisas são muito mais valorizadas hoje, e o samba só existe porque não pode ficar de fora. O samba mesmo não pode ficar de fora; se pudesse, eles cortavam. Essa é a minha impressão. Mas se você olhar para o mundo como ele é hoje, você não teria condições de mostrar uma escola de samba dentro das suas características, sua autenticidade. Porque a escola de samba nasceu entre os pobres, para divertir os próprios pobres. Porque uma coisa é patente: o pobre tem tido sempre dificuldade de fazer coisas. Por volta de 1940, você podia fazer uma baiana [fantasia] por 200 mil réis. Não era qualquer um do morro que tinha 200 mil réis para fazer uma baiana; essa é a crua verdade dos fatos. O grupo que podia pagar, pagava, e o grupo que não podia, podia somente aplaudir.

S: Por que o samba é ainda fundamental na [desculpando-me pela ironia] escola de samba hoje?

NS: Bem, o samba é fundamental numa escola de samba porque tudo gravita em torno dele, né? Com a industrialização [sic] das escolas de samba, você não tem mais aquele espectro de sambas de terreiro – que eram aqueles que “seguravam” os ensaios. E muitos desses sambas – do Salgueiro, Mangueira, Império, Portela – eram lançados como sambas de terreiro e, depois, lançados comercialmente para o Carnaval. Você não tem mais isso porque a própria estrutura proíbe você de fazer. Você começa os ensaios de Carnaval já ensaiando o samba-enredo.

S: A Mangueira vai começar em breve.

NS: Todo mundo começa em agosto ou setembro, ensaiando o samba-enredo. O compositor está preocupado com o corte [eliminação progressiva dos sambas até a finalíssima entre dois concorrentes]; se ele vai continuar ou não. Então, tudo tem a ver com um único samba, que se torna automaticamente disponível, para o efeito público. Porque o pessoal compra tudo aquilo [os LPs com a compilação de sambas-enredo de cada ano] durante a temporada de Carnaval e, depois que o Carnaval acaba, é um samba esquecido, um samba morto. Só dura mais ou menos porque você tem o disco. Daí, um dia, esses discos vão ser úteis para consulta, recursos de pesquisa. “O que é que a Mangueira fez em 1972?” “O que é que o Salgueiro fez em 1981?” E aí sucessivamente. Porque não está na cabeça de todo mundo. Mas em compensação, você tem “Chica da Silva”, um “Quilombo dos Palmares”, um “Tiradentes” [exemplo 20, apêndice II], um “Sublime império de harmonia” [todos exemplos de sambas da era “pré-industrializada”], que, eu tenho certeza, estão nas cabeças de todos os sambistas. Por quê? Porque o samba permaneceu.

Agora, de quem é a culpa? Não existe culpa. [pausa] É devido a uma estrutura, um plano estrutural que muda tudo. Muda a cabeça do compositor. Muda a cabeça do compositor, tudo. Então, você não tem um culpado. Daí se criam *slogans* como aquele do Joãozinho Trinta, “pobre gosta de luxo”. Porra, todo mundo gosta de luxo! O pobre também gosta de luxo, mas não pode “luxar”. Então, a escola tem hoje uma estrutura inteira para vestir o pessoal. Veste a bateria – que não tem outro jeito de fazer –, veste os destaques [pausa]. Eles contam com aquela estrutura muito boa. Ela contribui até para vestir as alas, porque tem um esquema inteiro para impor [as fantasias] aos membros através do carnavalesco. Mas, se essa contribuição fosse cortada, você não teria mais escolas de samba na avenida. Outra coisa é o número de componentes desfilando. Você não pode limitar, mas você tem que concordar que a Mangueira, a Portela e o Império Serrano têm problema de superlotação. E você tem também a estrutura do desfile, que é de noventa minutos [pausa] e você tem que passar com cinco mil pessoas e um bocado de alegorias pesadas. Então, você não tem um desfile, a escola simplesmente passa, tão rápido quanto possível. Em 1984 ou 85, eu comentava o desfile de Carnaval para a Rádio Nacional – eu não sou um jornalista carnavalesco especializado –, e a cabine de rádio é um lugar privilegiado na passarela. De repente, meu amigo Jorge Coutinho me pediu um comentário, e eu disse: “Olha, a única diferença que eu estou notando é que alguns estão mais malvestidos e outros estão mais bem-vestidos, mas no geral elas todas estão exatamente do mesmo jeito”. Elas estão do mesmo jeito nas alegorias, inteiramente do mesmo jeito. E isso contamina o pessoal do segundo e do terceiro grupos, porque eles sabem que, se eles não têm um Carnaval do tipo que o primeiro grupo está tendo, eles nunca vão subir. Houve o caso da Tradição [bem-sucedida em chegar ao primeiro grupo na contramão da “industrialização”].

S: Em todos esses anos, você tem visto compositores saindo das escolas de samba em geral por causa dessas restrições econômicas e políticas?

NS: Bem, você vê pessoas [pausa], compositores como eu, Paulinho da Mocidade, Manaceia, Casquinha, Elton Medeiros [pausa], sambistas que na verdade se originaram das escolas de samba. Nós todos temos restrições a fazer o esquema [a participar dele]. Então, nós normalmente nos afastamos; não com tristeza, nós nos afastamos porque não estamos inseridos naquele contexto. Aquilo não nos agrada. Nós simplesmente não vamos, mas os compositores que estão apenas despertando – compositores que estão hoje com seus 15, 25 anos de idade – dão tudo

que eles podem pelo samba-enredo. Eles fazem isso porque aquele é o contexto deles, seu tempo. Então, você não pode se opor. Às vezes eu penso: “Eu não saberia como fazer um samba-enredo hoje”. Mas eu também tenho certeza de que eles não saberiam como fazer um samba dos anos [19]40 e 50. Porque, por incrível que pareça, o compositor [hoje] recebe a sinopse do carnavalesco... [pausa] Uma vez eu disse que, se eu pegasse uma sinopse do carnavalesco, eu ia fazer só a música. Eu não ia precisar de letra, eu não ia fazer mais nada. Ele [o compositor de hoje] recebe tudo da maneira que o carnavalesco quer. Bom, é isso aí.

S: O que você usava antes disso como guia para a composição de samba-enredo?

NS: Antes disso, nós mesmos éramos os carnavalescos. Nós mesmos fazíamos nossos enredos temáticos, [pausa] nos virávamos, [pausa] colávamos. Eu não sei. Você via toda aquela molecada... Um escreveu embaixo [de uma alegoria]: Villa-Lobos. Pronto, era mesmo Villa-Lobos, porra... Era um artesanato rude, embora fiel.

S: E quando chegava o momento de escolher o samba...

NS: Naquela época, alguém chegava e dizia: “Olha, o tema é Villa-Lobos”. Então, o compositor se virava. Ele arranjava um samba falando de Villa-Lobos, e era aquilo ali. Não havia jeito de saber [simula a leitura de uma sinopse de hoje] “Villa-Lobos, um maestro brasileiro, celebrado na Europa, é um musicólogo...”. Não havia nada disso. [Simulando o anúncio típico da época] “O tema é Villa-Lobos; o tema é Caxias; o tema é Castro Alves; o tema é Rio de Janeiro; o tema é As Quatro Estações”. Então, dali você desenvolvia o tema. Eu acredito que é exatamente por [isso] que os sambas antigos vão permanecer. [Eles eram] dentro de um tema. Aquilo, na verdade, não era tão rígido, e o samba acabava tendo poesia e lirismo, porque o cara tinha liberdade. Hoje não é o caso; ele tem que obedecer ao *script*, e, se ele sai, tá perdido.

S: Você foi membro da ala de compositores da Mangureira. Os compositores de hoje perderam um pouco o poder político que os compositores costumavam ter na escola?

NS: Não, isso não existe. Bom, é possível que eles possam ter perdido porque, hoje, o compositor segue a cabeça do carnavalesco; ele não segue a própria cabeça. Então, hoje o carnavalesco é a figura mais importante na escola de samba, porque ele... [áudio ininteligível] ele arma o esquema, ele divide, ele dirige, [pausa] ele dirige até o samba. Então, o compositor não é mais aquele compositor [pausa]. Primeiro, você não tem mais o samba de terreiro, que é exatamente aquele que te valoriza. O compositor não tem mais a chance de ir a um terreiro e cantar os sambas no ensaio. “Minha nossa, o samba do crioulo é lindo!” Ele perde um pouco de

sua popularidade porque ele não tem condição de lançar o assim chamado samba de quadra, que era samba de terreiro. O tamborim, no samba de quadra, inflama uma escola e isso eleva o compositor.

S: Então, de certo modo, era também um certificado de competência.

NS: Não, não era um certificado. Era [pausa] uma parte dos ensaios, porque o samba-enredo não era tão focado e tão disputado. Você tinha o samba-enredo para cantar, mas você tinha também aqueles sambas lindos: [cantando] “Eu agora sou feliz/ Eu agora vivo em paz”. “Mangueira, teu cenário é uma beleza” [dois sambas dos mais conhecidos da Mangueira; ver exemplo 21, apêndice II]. Sambas que, mais tarde, vieram para a cidade e foram gravados.

Hoje o compositor de escola de samba não tem mais esse *handicap*. Isso aliena o público das escolas de samba, [pausa] isso não torna você popular junto ao povão. Eu não estou falando do nosso meio. “Não, esse cara fez um samba lindo” [simulando a fala de outro compositor]. Mas, entre as massas, ele não acontece.

S: Você vê os compositores de hoje pensando muito em termos dos milhões que eles podem vir a ganhar se vencerem a competição de samba-enredo?

NS: É muito ingênuo da parte dele pensar que ele vai vencer, porque não vai. Isso não me atrai muito; existem muitos obstáculos para se chegar a esses milhões.

S: Quando as companhias de disco começaram a lançar sambas-enredo regularmente?

NS: Elas começaram por volta de 1970, 71, a lançar discos de samba-enredo. Um acordo foi firmado com os presidentes de escolas, que assinaram um contrato de dez, quinze anos. Isso ainda está na justiça, [pausa] justiça que exige paciência. E os sambas continuam a ser gravados.

S: Você tem uma reputação no mundo do samba de ser uma espécie de enciclopédia viva do samba. Alguns compositores costumavam “gravar” seus respectivos sambas pedindo que você os memorizasse. Conte-me um pouco sobre isso.

NS: Bom, eu os conhecia muito e eles cantavam muito para mim, Nelson Cavaquinho, Carlos Cachaca... Então eu era garoto, a memória era boa, nós guardávamos os sambas. Hoje eu ainda relembro aqueles sambas. Mas memorizar exige muito esforço de mim hoje. Em troca, isso é algo que está acontecendo comigo. Um dia, um rapaz veio e cantou um samba meu que eu nunca lembro. Aí então eu pus de volta no meu “menu”, porque ele cantou. E eu disse: “Bom, eu não vou perder esse mais”. Mas isso é constante no mundo do samba. Na Portela, havia o

“Malandro Histórico”, o Alcides. O Alcides era um bom guardador de sambas. Se você quisesse qualquer coisa da Portela, você pedia ao Alcides e ele sabia. Então, apelidaram ele de “Malandro Histórico”.

S: E perguntei a outros compositores sobre o uso de gravador como maneira de registrar novos sambas por eles compostos. Você usa hoje em dia? Se positivo, como você o usa?

NS: Você tem que começar com o princípio de que os anos [19]30, 40 e 50 foram a era dos grandes cantores. Um compositor não cantava. Um ou outro compositor cantava, mas a maioria não. A verdade dos fatos é que, se o cara é o dono do samba e ele pode cantar, por que não cantar? Então, veio um disco chamado “O samba na voz do sambista”, com Ismael Silva e um outro... não sei [pausa]. Havia este LP de dez polegadas, “O samba na voz do sambista” [exemplo 22, apêndice II]. Naquela época, os cantores estavam ficando mais ou menos [pausa] arrogantes, muito impulsivos. Em 1964, nós participamos de um grupo chamado A Voz do Morro, que gravou Zé Kéti, Elton Medeiros, Paulinho da Viola, Oscar Bigode, Cruz [exemplo 23, apêndice II]. Então, havia também o Rosa de Ouro, *show* que nos botou no palco: Jair, Oscar, Elton e eu [pausa], Clementina, Aracy Cortes. Você tinha compositores cantando suas músicas no palco. E o maior salto a partir dali foi o Martinho da Vila [exemplo 24, apêndice II]. Então, isso abriu caminho para o compositor cantar. E havia mais uma coisa: o compositor urbano que não se renovava. Havia Ataulfo [Alves], Mário Lago, Braguinha, Bucy Moreira, Armando Marçal, gente que fazia sambas urbanos. Aqueles que iriam lhes suceder derivaram pro lado do iê-iê-iê [primórdios do rock brasileiro ao final dos anos 1950], do rock. Então, os compositores de escolas de samba tinham fatalmente que aparecer.

S: Então, havia um espaço vazio que foi ocupado por eles.

NS: Sim, eles ocuparam, mas depois de muita luta e muito sacrifício. Esses caras [do rock] proliferaram nos anos [19]70 e 80.

S: Me diga como um samba nasce em sua cabeça. A letra vem primeiro? Dá um clique quando você está tocando violão?

NS: Não. Para mim... Eu geralmente não tenho uma ideia preestabelecida antes de fazer um samba. Eu faço uma frase [fragmento de texto vocalizado]. Então, depois que a primeira está pronta, eu procuro a segunda e a terceira. Então, a partir dessas três frases, eu acho... eu tento achar o caminho a seguir. Eu geralmente faço música e letra juntas. Quando eu faço uma delas mais tarde... então, eu me perco.

S: Seu instrumento é o violão, certo? Você dá um “polimento” numa música que você acabou de fazer se acompanhando ao violão?

NS: Não. Às vezes eu mudo; às vezes, sim, às vezes, não. Mas, toda hora, eu tenho que memorizar cada música que eu faço, pois eu não sei escrever música.

S: Então, você não usa gravador.

NS: Não, eu não uso. Agora, eu sinto falta de um gravador, porque às vezes alguma coisa boa aparece, [pausa] mas eu não tenho tempo para [pausa] “pendurar” lá, e eu sou forçado a abandonar, e não volta. O gravador seria uma boa. Não sei ainda, mas eu sinto vontade de experimentar um gravador. Mas talvez... [um sorriso esperto fecha a frase]

S: Você tem alguma coisa contra ele?

NS: Não, não tenho. Eu não sei, acho que é o [pausa] costume. Então, eu não experimento.

S: Vamos falar sobre a batida característica da escola e o trabalho do compositor. O que caracteriza a batida da Mangueira?

NS: Cada bateria tem suas próprias características; em Mangueira, elas são os surdos e os tamborins. Eu sempre trabalhei de acordo com os tamborins, porque eu acho que o tamborim é a ponta de lança da escola. Mas hoje as escolas têm uma bateria toda marcada [observância estrita de padrões pré-arranjados, sem espaço para improvisos]. Depois do Mestre André [mencionado no capítulo 4], veio toda aquela “ginástica”. Mas ele sabia o que estava fazendo. Hoje não é assim; todos os instrumentos estão marcadinhos. Se a bateria voltasse ao couro [uso de peles ao invés de membranas sintéticas] do passado, eles estariam perdidos, muita gente não ia saber o que fazer. Isso seria ruim.

S: Você acabou de lançar dois discos. Este é um período de prosperidade para o samba?

NS: Não, os dias de prosperidade para o samba virão somente quando ele for tomado por uma multinacional. Meu disco foi lançado por um selo independente e agora continua dependendo de tudo e de todos [risos].

S: Mesmo assim, é mais fácil hoje?

NS: É, porque o cara está gravando, né? Hoje você tem o Grupo Raça, Voz de Viola, grupo tal e tal, e por aí vai. E as multinacionais estão lançando sambas, pegando um grupo de pessoas na rua, levando pro estúdio, chamando de Grupo Raça, mas, no disco, os nomes dos membros não aparecem, nada aparece. Mas, de qualquer modo, sempre vai haver uma tabela de estúdio que o cara vai embolsar, né?

S: Você inclui o movimento do pagode nesse quadro?

NS: Sim, foi por causa do pagode que isso começou a acontecer, né?

4. Djalma Sabiá

Sabiá (apelido de Djalma de Oliveira Costa) foi um dos principais sambistas do Salgueiro; fundador de sua bateria, foi aclamado como seu Presidente de Honra em 2018. Como compositor, venceu seis concursos de samba-enredo – até 1989-1990, 37 sambas-enredo haviam representado o Salgueiro na avenida.¹³

Apesar de bem reconhecido como sambista por distintos segmentos de sua escola, Sabiá nunca vivenciou o sucesso comercial como alguns de seus contemporâneos. Por iniciativa pessoal, manteve extensos registros da história do Salgueiro em vários suportes e formatos (documentos internos, *clippings* de jornais, etc.). Crítico do então estado de coisas em sua escola, Sabiá mantinha relativa distância do seu cotidiano. Sua entrevista foi conduzida em seu local de trabalho, um “ponto” de apostas de jogo do bicho – duas carteiras em calçada de uma pequena rua sem saída – em bairro da Zona Norte carioca onde reside uma relativamente expressiva população de classe média. Ele trabalhava nesse “ponto de bicho”, não muito distante do morro do Salgueiro, por cerca de quarenta anos.

Enquanto esperava, já no local, pelo entrevistado (que recolhia o resultado do sorteio do dia), o entrevistador foi solicitado por um gerente de loja próxima a entrar e sentar-se, “porque estava fazendo um calor infernal, e seu Djalma podia se atrasar um pouco”. Uns vinte minutos depois, uma figura alta e esguia chegou, segurando um portfólio de plástico em uma das mãos, um papel com os números sorteados na outra. A introdução foi breve, e Sabiá logo se pôs em controle da situação, abrindo o portfólio e comentando brevemente o que se registrava em cada documento que ele próprio selecionara como de possível contribuição ao tema da entrevista (o Salgueiro e seus compositores, como combinado na véspera por telefone). Fotocópias, disse o compositor, poderiam ser feitas gratuitamente em um hospital próximo, no qual trabalhava um amigo encarregado das máquinas fotocopadoras; tal foi feito, embora minha insistência em pagar pelo serviço (aberto a uso geral mediante pagamento) fosse declinada por seu amigo. Durante o trajeto até esse serviço, e no retorno, entre cumprimentos e saudações vindas de todas as direções possíveis, iniciou-se a conversação/entrevista em “puro carioquês”.

O LP com a compilação dos sambas-enredo do Primeiro Grupo (mais tarde chamado Grupo Especial) havia sido lançado havia apenas dois dias, e Sabiá

¹³ Para conferir um dos sambas vencedores de Sabiá, ver o exemplo 25 (apêndice II).

logo o trouxe à baila como um exemplo da má condução da escola, tanto interna quanto externamente. Outra parada foi então feita durante nossa caminhada de volta a seu local de trabalho, numa pequena loja de discos onde uma amiga estava empregada como funcionária. Os materiais promocionais que destacavam o lançamento da compilação de sambas-enredo dominavam o campo visual desde a vitrine até os seus mostruários internos. Uma das faixas do LP já estava sendo tocada, a todo volume, quando chegamos, mas a seleção foi logo mudada para o samba do Salgueiro a pedido de Sabiá. De modo que, ao entrevistador, muito se parecia com os seminários que frequentara em seus cursos de pós-graduação, o compositor apontava os problemas que escutava tanto no registro gravado quanto na canção em si. Tempo acelerado, arranjo percussivo (convenções) inconsistente (note-se que o conjunto percussivo na gravação do LP era formado por instrumentistas selecionados de diferentes escolas) e falta de espaço/tempo para uma repetição integral da canção estavam entre os problemas identificados por ele. Finda a faixa, uma nova audição foi requisitada por Sabiá, aparentemente percebendo a dificuldade do pesquisador “de fora” em seguir todas as suas críticas.

Após uma longa despedida, inclusive com promessas de visita em breve, voltamos a nossa caminhada, assim como a nossa conversa sobre samba-enredo. Apesar de sua postura crítica, Sabiá havia participado – sem sucesso – do concurso interno do Salgueiro e estava convencido de que interesses e alianças espúrias haviam influenciado o resultado. Sua participação – disse ele, dando início a uma longa narrativa – foi bastante casual: um dia, três pessoas apareceram em sua casa pedindo-lhe sua parceria no concurso. Havendo aceitado com relutância, perguntou-lhes como fariam o samba juntos: já tinham escrito a letra ou, como é mais típico, uma seção (letra e melodia) da canção? Não, responderam, mas talvez Sabiá pudesse escrever toda a letra baseada no enredo, e depois eles fariam a melodia integral para a canção.

Como visto em depoimentos anteriores, produzir a letra é considerada uma tarefa difícil, especialmente quando o tema vem de fontes literárias complexas. Este havia sido o caso daquele ano em particular, 1989/1990, quando o enredo foi retirado de *A pedra do reino*, um livro clássico de Ariano Suassuna, reconhecido autor nascido na Paraíba, dramaturgo e estudioso da cultura popular. Um compositor como Sabiá, com uma formação educacional relativamente diferenciada – com-

pletou apenas o primário (segundo seu *curriculum vitae*, um dos documentos fotocopiados) – e previamente bem-sucedido no tratamento de temas de complexidade equivalente, pôde assim ter parecido um atrativo a seus colegas de parceria.

Semanas mais tarde, segundo Sabiá, ele concluiu o texto e o entregou a um de seus até então potenciais parceiros. Outra semana se passou antes que os reencontrasse, já bem próximo ao final do período de inscrições, sem que tivessem logrado produzir uma melodia sequer. Impaciente com tamanha incompetência, Sabiá decidiu fazer sozinho a melodia, deixando a seus “coautores” apenas a tarefa de trabalhar na difusão do samba. Um panfleto com a letra foi então impresso sob o patrocínio de uma farmácia local.

Durante a inscrição, a entrega de uma fita cassete com uma versão do samba com voz e violão foi precedida pela entrega ao júri de um outro texto preparado por Sabiá (apêndice III). Nele o compositor saúda a carnavalesca pela escolha do tema e apresenta uma interpretação resumida do argumento do livro. Sublinhando ao final sua admiração pela escolha do enredo, oferece flores a sua idealizadora.

Nem mesmo essa manobra pouco usual, porém, foi sólida o suficiente para evitar que o samba fosse eventualmente desqualificado. Segundo Sabiá, o processo todo foi tumultuado desde o início – 16 de agosto de 1989 –, quando o resultado da primeira eliminatória foi anulado pelo presidente da escola depois de alegações de “armação” feitas por compositores desclassificados. Na opinião de Sabiá, o samba que venceu o concurso tratava o tema de maneira absurda:¹⁴ o personagem Carlos Magno, por exemplo, foi mesclado ao de Xangô, a divindade iorubá do trovão e protetora do Salgueiro. Demonstrando sua irritação, caracterizou o processo como controlado pelo poder econômico, um fato que já havia alienado a comunidade do morro. Esta, acrescentou, tinha bastante senso crítico e disposição, que ele julgava inerentes à condição de morador do morro.

Nativo do Rio de Janeiro, Sabiá nasceu em 13 de maio de 1925. Sua participação no samba, segundo ele, começou por volta de 1937, quando frequentava quatro escolas na vizinhança do morro do Salgueiro: a Unidos da Tijuca (ainda existente), a Deixa Malhar, a Azul e Branco do Salgueiro e a Depois Eu Digo. Quando as duas últimas decidiram se unificar, Sabiá foi um dos intermediadores, e isso resultou na criação da Acadêmicos do Salgueiro em 5 de março de 1953. Desde

¹⁴ Ele caracterizou o samba como um “samba do crioulo doido”, título de um conhecido samba satírico composto pelo jornalista e humorista Stanislaw Ponte Preta, que se tornou uma expressão popular de vasta difusão no Brasil para caracterizar qualquer manifestação de incongruência.

então, ele ocupou alguns cargos administrativos – diretor de patrimônio, membro do conselho fiscal, vice-presidente –, além de exercer contínua atividade como compositor e organizador.

Em seu *curriculum vitae*, Sabiá lista uma longa série de eventos nos quais assumiu papel de liderança, desde a primeira viagem de uma escola de samba (Salgueiro) ao exterior (Havana), em 1959, à participação de sua escola em quatro filmes comerciais feitos no Brasil. No mesmo documento, ele destaca também suas várias realizações e reconhecimentos honoríficos como compositor e sambista – citações em livros, troféus, homenagens públicas – e menciona as gravadoras e editoras através das quais suas músicas têm sido comercializadas. Suas palavras finais no *curriculum*, expressando sem sombra de dúvida essa sua autopercepção, seriam provavelmente subscritas pelos sambistas do Salgueiro abordados neste livro:

Os presidentes passam, mas Djalma Sabiá permanece fiel à escola que ele ajudou a fundar, organizando-a, elaborando o plano de desfile dentro das comissões de Carnaval. Ele é o arquivo, a memória da escola, um mestre em sua arte e conhecedor daquela entidade em seus mínimos detalhes, como uma escola de samba, desde que foi fundada até a presente data.

Reconsiderando a composição no samba como trabalho acústico

Neste ponto, assim como nas duas seções precedentes, consolidam-se os argumentos básicos apresentados no capítulo 1: a) uma determinada formação acústica, nesse caso o samba, deriva de uma operação contínua de mediação, trabalho acústico, que simultaneamente constitui e é constituída por seres humanos concretos sob condições determinadas; e b) tal formação é articulada através de práticas inúmeras e distintas que mantêm entre si relações de identidade e/ou antagonismo, e ainda assim podem ser consideradas distintas, enquanto conjunto (p. ex., como estilo ou gênero cultural mais amplo ou mais especificamente musical), de outras relações que possam manter com outras práticas. Tal posição, assentada sobre uma visão ontológica particular – a de que os seres humanos são constituídos através de ações sociais e não por relações intersubjetivas –, rejeita *a priori* distinções metodológicas entre, por um lado, âmbitos do mundo do trabalho e, por outro, âmbitos do mundo social.





Comentários finais

Todo o trabalho – teórico e empírico – que fundamentou a elaboração deste livro (1992) tomou como ponto de partida uma ideia inicialmente consolidada no campo da etnomusicologia e hoje mais amplamente aceita no debate acadêmico: que o emprego em si do termo “música” remete imediatamente a uma dada conjuntura histórico-social que tem “a música ocidental” como centro reificado. Examinada superficialmente, a delineação de tal noção – música como metáfora do Ocidente civilizado com poder de reconhecê-la ou não em quaisquer fenômenos sonoros – produziu reconstruções diacrônicas nem sempre convergentes das relações entre múltiplas formações “musicais”, que entendo como relações próximas àquelas existentes entre formações discursivas (Foucault, 1972). Tais formações têm como epicentro a Europa ocidental entre os séculos XVIII e XIX, que repercute significativamente, porém marginalmente, em outros pontos do mundo colonial em expansão. Estes passam a ser reconhecidos como portadores de músicas em estados de desenvolvimento (primitivo, folclórico, popular) aquém daquele da verdadeira música: as salas de concerto. Parece redundante lembrar que o enraizamento aparentemente profundo de tal quadro de referências na percepção coletiva pelo mundo afora até hoje reflete o trabalho de séculos de dominação político-econômica e a correspondente cooptação ideológica para sua viabilização.

Assim, o termo “música” pode ser visto como um entre os muitos dispositivos de conceituação e uso do tempo que Fabian (1983) analisa como fundamentais à construção da diferença inerente ao racismo, ao colonialismo e à exploração imperialista. Mantendo encoberta sua base evolucionista e unilinear, o termo “música” apresenta, portanto, a diferença musical planetária como a convivência entre estágios “avançados” (eruditos) do fazer musical e “primitivos” (“indígenas”, “tradicionais”, “folclóricos”) ou de pouca densidade intelectual e artística (“popular” ou, até mesmo, “crudita brasileira”), legitimando diferencialmente uma série de práticas que atualizam o processo abstrato de trabalhar o tempo acusticamente. Por conseguinte, o relativo prestígio (valor) de cada prática assim rotulada (“música”) tende obviamente a aumentar de maneira proporcional a sua aproximação, mesmo que apenas parcial ou idealizada, a um cânone estabelecido no âmbito da música de concerto. Desse modo, quanto mais afinidades ao quadro de referências (racionalista, branco, sexista, patriarcal europeu) frequentemente assumido como “música ocidental”, maiores são as chances de uma “música” vir a ser assim

reconhecida. Embora considerados ultrapassados e formalmente descartados no debate acadêmico sobre a música – e crescentemente execrados como ferramenta ideológica de dominação –, semelhantes entendimentos ainda persistem em muitos círculos sociais, incluindo alguns acadêmicos.

Lutas e guerras por independência no século XX foram inequivocamente fatores decisivos à produção de uma gradual fissura na aparente solidez do debate teórico sobre o tempo e, por conseguinte, a música, sob o viés evolucionista. Em campos teóricos mais radicalizados, análises evolucionistas ou não acerca do tempo em geral teriam sua importância “científica” questionada com base na percepção de sua materialização de noções subjetivas de evolução unilinear, desde estágios civilizatórios mais “baixos” aos mais “altos”. Responsável pelo prestígio acadêmico e eventual consolidação institucional de campos como a antropologia – e, em âmbito mais restrito, o campo que aqui nos interessa mais de perto, a etnomusicologia –, tal esquema evolutivo havia permitido a valorização parcial de “outras músicas” e possibilitado que novos cursos fossem ministrados (p. ex., “música primitiva”, “música indígena”, “folclore musical”) e que assim se construíssem carreiras acadêmicas que atendessem à demanda por esse “novo” campo de conhecimento, quicá enfrentando menos resistência que no passado.

Obviamente, qualificativos derogatórios como “primitivo” e “selvagem” foram banidos – espera-se – para sempre; outros mais anódinos, tais como “transmitido oralmente”, “folclórico” e “popular”, demonstram mais resiliência e ainda geram discussão. Um compromisso conciliatório tacitamente aceito no debate acadêmico separa o mundo em domínios “musicais”, uma distinção espacial (evidenciada por categorias como dentro/fora, *insider/outsider*) não menos reificada que mal disfarça seu fundo evolucionista. Mas não é tão difícil concluir que seria tão absurdo quanto impregnado de ideologia – embora ironicamente tentador – inverter “cientificamente” a fórmula de hierarquização aqui problematizada e considerar, por exemplo, a tal “música ocidental” uma forma menor do samba.

Se, por um lado, esse movimento de legitimação abriu caminho a compreensões menos preconceituosas e hierarquizadas da diferença, por outro, tem sido atrelado à negação do tempo compartilhado (Fabian, 1983) – ou, nos termos do autor, da “coetaneidade” – entre observadores e observados. Tal operação, como vimos, não é inocente, e os efeitos de sua redundância parecem ser sentidos no que

se apontava nos anos 1980 como crise da representação em antropologia.¹ Como apontado de modo seminal por Canclini (1982), essa recusa é claramente projetada nos objetos “preferenciais” da pesquisa antropológica, aqueles que conferem prestígio acadêmico. O exótico, o estrangeiro, o autêntico, todas as categorias de Alteridade, remissões ao Outro, passam a ser envolvidos em uma aura de respeito e “interesse”. E não têm mais por base, portanto, sua pretensa representação de estágios civilizatórios passados, mas sim sua irredutível oposição em coexistência – não em coetaneidade, que implica fluxos recíprocos e muitas vezes problemáticas de (des)apropriação cultural –, “decretada”, por assim dizer, pelo pesquisador.

O inautêntico, isto é, “os frutos degradados do capitalismo e imperialismo ocidentais” encontrados em todos os lugares e em crescente variedade (o samba seria possivelmente um exemplo), seria resistido como objeto de contemplação antropológica e amplamente relegado aos “estudos culturais” de consumidores-produtores potencialmente rebeldes e, por isso, um significativo objeto de estudo. Igualmente invisíveis, como alertado por Canclini (1982), são aqueles artefatos originalmente utilitários, de cujo valor de uso temos hoje somente uma pálida lembrança enquanto adornam a habitação burguesa.

A “inautenticidade” foi, sem dúvida, um importante fator para a negligência do samba como objeto de contemplação acadêmica por um tempo relativamente longo. Mesmo após a considerável modificação desse quadro a partir da década de 1970, algumas premissas discutíveis continuaram a comprometer seu estudo em seus próprios termos – como samba, e não como música nos termos aqui problematizados –, isto é, sua análise como produto constituído por/constituente de seres humanos situados em determinado espaço e tempo, sob determinadas condições. Porém, antes que essa finalidade pudesse ser atingida, parecia necessária uma dupla crítica: por um lado, reexaminar criticamente o caldo ideológico da própria etnomusicologia e suas condições de existência como campo; por outro, reconceituar seu objeto. Este frequentemente é apresentado como “música”, não exatamente por falta de um termo melhor, mas mais precisamente em função de uma herança ideológica persistente, que dificulta ou mesmo impede sua apreensão em termos que não o da música de concerto de matriz europeia.

Na qualidade de objeto teórico aqui redefinido, como trabalho acústico, o samba se situa como uma de suas aparentemente inesgotáveis formas de mediação,

¹ Ver, p. ex., o prefácio em Marcus e Fischer (1986).

ou formações acústicas, cada uma delas compreendendo uma ampla gama de práticas audíveis em processo contínuo de atualização. Como em qualquer formação acústica, essas variadas práticas subsumidas aqui como “samba do Rio de Janeiro” apresentam continuidades e descontinuidades. Dessa perspectiva, o estudo cobriu aspectos significativos da especificidade dessa formação acústica, suas articulações e contradições internas, seus espaços de inflexão, suas interseções com outras formações acústicas e as condições sob as quais emergem seus muitos deslocamentos. Em síntese, a argumentação aqui desenvolvida sugere que uma abordagem crítica do samba não deve se reduzir a uma empreitada culturalista, mas ambicionar contribuir, ainda que parcialmente, com uma teoria social do trabalho. O objeto desse ambicioso debate não é outro senão a autodeterminação de seres sociais e suas frequentemente desacreditadas condições de possibilidade. Se Attali (1985) estiver ao menos parcialmente correto em seu conhecido postulado, o samba é uma entre outras formações acústicas por meio das quais o ruído é sincronicamente introduzido em formas sociais existentes já caducas, abrindo potencial caminho para as sementes de novos tempos.

ジョイ





Referências

ADORNO, Theodor Wiesengrund. The fetish-character in music and the regression of listening. In: ARATO, Andrew; GERBHARDT, Eike (org.). *The essential Frankfurt School reader*. Nova York: Urizen Books, 1978 (1938). p. 270-299.

ALENCAR, Edigar. *Nosso sinhô do samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942 (1926).

ALMEIDA, Renato. *Compêndio de história da música brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet, 1948.

ALMIRANTE [Henrique Foreis Domingues]. *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1963.

ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Globo, 1950.

ALVES, Francisco. *Minha vida*. Rio de Janeiro: Brasil Contemporâneo, 1957.

ALVES, Henrique. *Sua excelência, o samba*. São Paulo: Autor, s.d. (1968).

ANDRADE, Mário de. *Compêndio de história da música*. 2. ed. São Paulo: Chiarato, 1933.

ANDRADE, Mário de. Cândido Inácio da Silva e o lundu. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 10, p. 17-39, 1944.

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. 2. ed. Organização: Oneyda Alvarenga. São Paulo: Itatiaia; Instituto Nacional do Livro; Fundação Nacional Pró-Memória, 1982. (3 tomos)

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Tradução: E. A. Goodland. Nova York: Random House, 1984 (1937).

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: MinC; São Paulo: Iecusp, 1989.

ANÔNIMO. Texto de contracapa. CBD P 630.437 L. s.d.

ARAÚJO, Ari; HERD, Erika Franziska. *As escolas de samba (um episódio antropológico?): o Amigo da Madrugada (o fenômeno Adelzon Alves)*. Rio de Janeiro: Vozes/Seec, 1978.

ARAÚJO, Hiram; JÓRIO, Amaury. *Escolas de samba em desfile*. Rio de Janeiro: Autores, 1969.

ARAÚJO, Samuel. Samba and the dynamics of power relations in contemporary Brazil. In: ENCONTRO ANUAL DA SOCIETY FOR ETHNOMUSICOLOGY, MIDWEST CHAPTER. Chicago: Universidade de Chicago, 1989. Apresentação de trabalho.

ARAUJO, Teresa Maria N. Rosa; PORCARO, Rosa M.; OLIVEIRA, Lúcia E. G. de. *O lugar do negro na força de trabalho*. Rio de Janeiro: IBGE, 1985.

ATTALI, Jean-Jacques. *Noise: for a political economy of music*. Tradução: Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985 (1977).

AZEVEDO, Fernando de. *As elites de cor, um estudo de ascensão social*. Rio de Janeiro: Cia. Editora Nacional, 1951.

BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and his world*. Tradução: Hélène Iswolsky. Bloomington: University of Indiana Press, 1984 (1965).

BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus músicos, seus cantores*. Reimpressão. Rio de Janeiro: Funarte, 1978 (1933).

BARRET, John. *The Pan American Union*. Washington, D.C.: Munder Thomsen, 1911.

BÉHAGUE, Gerard Henri. Patterns of candomblé music performance; an Afro-Brazilian religious setting. In: BÉHAGUE, Gerard Henri (org.). *Performance practice: ethnomusicological perspectives*. Westport: Greenwood, 1984. p. 222-253.

BERGSON, Henri. *Time and free will*. Tradução: F. L. Pogson. Londres: George Allen & Unwin, 1910 (1889).

BERLINCK, Manoel Tosta. Sossega leão: algumas considerações sobre o samba como forma de cultura popular. *Contexto*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 101-114, 1976.

BLACKING, John. Problems of pitch, pattern, and harmony in the ocarina music of the Venda. *African Music*, Johannesburg, v. 2, n. 4, p. 15-23, 1959.

BORGES PEREIRA, João Baptista. *Cor, profissão e mobilidade: o negro no rádio em São Paulo*. São Paulo: Pioneira, 1967.

- BOURDIEU, Pierre. *Outline of a theory of practice*. Tradução: Richard Nice. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- BROOK, Barry S.; BAIN, David. Music in the life of man: theoretical and practical foundations for a world history. *World of Music*, v. 26, n. 1, p. 120-136, 1984.
- CABRAL, Sérgio. Então nasceu o samba. *Realidade*, v. 17, p. 64-72, 1967.
- CABRAL, Sérgio. *História das escolas de samba*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, s.d. (1975).
- CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha, vida e obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- CABRAL, Sérgio. *ABC do Sérgio Cabral: um desfile dos craques da MPB*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- CABRAL, Sérgio. Comunicação pessoal ao autor. Rio de Janeiro, nov. 1988.
- CANCLINI, Néstor García. *Las culturas populares em el capitalismo*. La Habana: Casa de las Américas, 1982.
- CANDEIA FILHO, Antônio; ARAUJO, Isnard. *Escola de samba: a árvore que perdeu a raiz*. Rio de Janeiro: Lidador/Seec, 1978.
- CÂNDIDO, Antônio. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, v. 8, p. 67-89, 1970.
- CARDOSO, Fernando Henrique. *Capitalismo e escravidão no Brasil Meridional*. São Paulo: Difel, 1962.
- CARDOSO JÚNIOR, Abel. Texto de contracapa. *Revivendo*, LB-034, 1962.
- CARDOSO JÚNIOR, Abel. *Carmen Miranda, a cantora do Brasil*. São Paulo: Símbolo, 1978.
- CARNEIRO, Edison. *Samba de umbigada*. Rio de Janeiro: MEC, 1961.
- CARNEIRO, Edison. *Carta do samba*. Rio de Janeiro: MEC, 1962.
- CARVALHO, Luiz Fernando Medeiros de. *Ismael Silva: samba e resistência*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- CASTELO, Martins. O samba e o conceito de trabalho. *Cultura Política*, Rio de Janeiro, v. 22, p. 174-176, 1942.

CHAMBERLAIN, Henry. *View and costumes of the city and neighborhood of Rio de Janeiro*. Londres: Columbian, 1822. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon393039/icon393039.pdf. Acesso em: 2 ago. 2021.

CONRAD, Robert. *The destruction of Brazilian slavery, 1850-1888*. Berkeley: University of California Press, 1972.

COPLAN, David. *In township tonight! South Africa's black city music and theatre*. Nova York: Longmans, 1985.

COSTA, Haroldo. *Salgueiro, academia do samba*. Rio de Janeiro: Record, 1983.

COSTA, Luiz Edmundo da. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. 3 v. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

DAMATTA, Roberto. *Ensaio de antropologia estrutural*. Petrópolis/RJ: Vozes, 1983.

DEAN, Warren. *Rio Claro: a Brazilian plantation system, 1820-1920*. Stanford/CA: Stanford University Press, 1976.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonism*. Tradução: Hugh Tomlison. Nova York: Zone Books, 1988 (1966).

DUARTE, Francisco *et al.* *Um certo Geraldo Pereira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

DUARTE, Solange. Na bateria só há uma exigência: a perfeição. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 fev. 1991. Caderno O Grande Rio, p. 7.

EFEGÊ, Jota. *Ameno Resedá: o rancho que foi escola*. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1965.

ERLMANN, Veit. Migration and performance: Zulu migrant workers' isicathamiya performance in South Africa, 1890-1950. *Ethnomusicology*, Bloomington, v. 34, n. 2, p. 199-220, 1990.

ESPÍRITO SANTO, José. *Do samba ao funk do Jorjão*. 2. ed. Rio de Janeiro: Sesc, 2016.

EWBANK, Thomas. *Life in Brazil*. Nova York: Haper and Brothers, 1856.

- FABIAN, Johannes. *Time and the other*. Nova York: Columbia University Press, 1983.
- FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Dominus, 1966.
- FERNANDES, Valéria. *O jongo no Rio de ontem e hoje*. In: VARGENS, João Baptista; FERNANDES, Valéria (org.). *Notas musicais cariocas*. Petrópolis/RJ: Vozes, 1986.
- FERREIRA, Alexandre Rodrigues. *Viagem filosófica às Capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá, 1783-1792*. v. I. São Paulo: Brunner, 1970.
- FOUCAULT, Michel. *The archaeology of knowledge*. Tradução: A. M. Sheridan Smith. Nova York: Pantheon, 1972 (1969).
- FREYRE, Gilberto. *Para além do apenas moderno*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1973.
- GARDEL, Luis D. *Escolas de samba*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1967.
- GOFFMAN, Erving. *The presentation of self in everyday life*. Garden City/NY: Doubleday, 1959.
- GOLDWASSER, Maria Júlia. *O palácio do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- GOMES, Bruno Ferreira. *Wilson Batista e sua época*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- GOTTLIEB, Gordon. The percussion of Carnaval. *Modern Percussionist*, Cedar Grove, v. 1, n. 1, p. 12-17, 46-47, 1984.
- GOURLAY, Kenneth A. The non-universality of music and the universality of non-music. *World of Music*, Berlim, v. 26, n. 2, p. 25-39, 1984.
- GUILLERMOPRIETO, Alma. *Samba*. Nova York: Alfred Knopf, 1990.
- GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda do samba*. Reimpressão. Rio de Janeiro: Funarte, 1978 (1933).
- HARRIS, Marvin. *Patterns of race in the Americas*. Nova York: Norton, 1964.
- HASENBALG, Carlos. *Discriminação e desigualdade no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- HASENBALG, Carlos; SILVA, Nelson do Valle. *Estrutura social, mobilidade e raça*. Rio de Janeiro: Vértice/Iuperj, 1988.

HERSKOVITS, Melville J. Drums and drummers in Afro-Brazilian cult life. *Musical Quarterly*, Oxford, v. 30, n. 4, p. 477-492, 1944.

IANNI, Octávio. *Raças e classes sociais no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio*. Rio de Janeiro: IBGE, 1982.

KAMIEN, Jonathan D. *The time of music*. Nova York: Schirmer, 1988.

KARASCH, Mary Catherine. *Slave life in Rio de Janeiro, 1808-1850*. 1972. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Universidade de Wisconsin, Madison, 1972.

KEIL, Charles. People's music comparatively: style and stereotype, class and hegemony. *Dialectical Anthropology*, Nova York, v. 10, p. 119-130, 1985.

KOETTING, James. Analysis and notation of West African drum ensemble music. *Selected Reports in Ethnomusicology*, Los Angeles, v. 1, n. 3, p. 115-146, 1970.

KUBIK, Gehrard. The phenomenon of inherent rhythms in East and Central African instrumental music. *African Music*, Makhanda/Grahamstown, v. 3, n. 1, p. 33-42, 1962.

KUBIK, Gehrard. *Dance, art, and ritual of Africa*. Nova York: Random House, 1978.

KUBIK, Gehrard. *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil*. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar/Ceac, 1979. (Estudos de Antropologia Cultural, v. 10).

LEAL, Luciana N. Número de favelas cresceu em 60%. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 abr. 1991. Caderno Cidade, p. 6.

LEOPOLDI, José Sávio. *Escola de samba, ritual e sociedade*. Petrópolis: Vozes, 1978.

LINS, Paulo; SILVA, Maria de Lourdes da. Bandidos e evangélicos: extremos que se tocam. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, p. 166-173, 1990.

LOPES, Nei. *O samba na realidade*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

LOPES, Nei. Pagode, o samba guerrilheiro do Rio. In: VARGENS, João Baptista M. (org.). *Notas musicais cariocas*. Petrópolis/RJ: Vozes, 1986. p. 91-109.

MACEDA, José. A concept of time in a music of Southeast Asia (a preliminary report). *Ethnomusicology*, Bloomington, v. 30, n. 1, p. 11-33, 1986.

MACHADO, P. Sérgio M. Texto de contracapa. Abril Cultural HMPB 31, 2. ed., 1986.

MACHADO FILHO, Aires da Matta. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

MALM, William P. Instrument. In: RANDEL, Don M. (org.). *The new Harvard dictionary of music*. Cambridge, MA: Belknap, 1986. p. 395-396.

MARCONDES, Marco Antonio. *Enciclopédia da música brasileira erudita, folclórica e popular*. 2 v. São Paulo: Art, 1977.

MARCUS, George E.; FISCHER, Michael M. J. *Anthropology as cultural critique*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

MARX, Karl. *Capital*. v. 1. Tradução: Samuel Moore. Chicago: Kerr, 1906 (1867).

MARX, Karl. *Capital*. Economic and philosophical manuscripts of 1844. Tradução: Dirk J. Strunk. Nova York: International Publishers, 1964 (1844).

MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: UnB/Linha Gráfica, 1991.

MEINTJIES, Louise. Paul Simon's Graceland, South Africa, and the mediation of musical meaning. *Ethnomusicology*, Bloomington, v. 34, n. 1, p. 37-73, 1990.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. Las musicas tradicionales del Brasil. *Revista Musical Chilena*, Santiago do Chile, v. 125, p. 21-77, 1974.

MERRIAM, Alan. *The anthropology of music*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964.

MERRIAM, Alan. *African music in perspective*. Nova York: Garland, 1981.

MESTRE MUG (Vila Isabel). Comunicação pessoal à turma da disciplina Folclore Nacional Musical Brasileiro. Rio de Janeiro, Escola de Música/UFRJ, jan. 1985.

MESTRE TIÃO. Comunicação pessoal ao autor. Rio de Janeiro, nov. 1989.

MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Milton Keynes/Philadelphia (PA): Open University Press, 1990.

MONTAGU, Jeremy. Whistle. In: SADIE, Stanley (org.). *The new Grove's dictionary of music and musicians*. Londres: Macmillan, 1984. p. 851.

MORAES, Eneida Costa de. *História do Carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

MOURA, Clóvis. *O negro, de bom escravo a mau cidadão?* Rio de Janeiro: Conquista, 1977.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

MOURA, Roberto M. *Carnaval: da redentora à Praça da Apoteose*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

MUKUNA, Kazadi Wa. *Contribuição bantu na música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Global, s.d. (1979).

MUNIZ JÚNIOR, José. *Do batuque à escola de samba: subsídios para a história do samba*. São Paulo: Símbolo, 1976.

MUNIZ JÚNIOR, Jósé. *Sambistas imortais: dados biográficos de cinquenta figuras do mundo do samba*. São Paulo: CBIP, s.d.

NASCENTES, Antenor. *O linguajar carioca*. Rio de Janeiro: Livraria Científica Brasileira, 1922.

NETTL, Bruno. Western musical values and the character of ethnomusicology. *World of Music*, v. 26, n. 1, p. 29-42, 1984.

NEW YORK TIMES. *New York Times*, Nova York, p. 1, 14 fev. 1990.

NKETIA, J. H. Kwabena. *The music of Africa*. Nova York: Norton, 1974.

- NOCA DA PORTELA. Comunicação pessoal ao autor. Rio de Janeiro, nov. 1988.
- OLIVEIRA, Aloísio de. *De banda pra lua*. Rio de Janeiro: Record, 1982.
- OLIVEIRA, Maria Eugênia de. Comunicação pessoal ao autor. Rio de Janeiro, nov. 1989.
- OLIVEIRA PINTO, Tiago de. *Brasilien: einföhrung in musiktraditionen brasiliens*. Berlim: Schott Music GmbH & Co KG, Mainz, 16 out. 1986.
- OLIVEN, Ruben George. A malandragem na música popular brasileira. *Latin American Music Review*, Austin, v. 5, n. 1, p. 66-96, 1984.
- OLIVEN, Ruben George. The woman makes (and breaks) the man: the masculine imagery in Brazilian popular music. *Latin American Music Review*, Austin, v. 9, n. 1, p. 90-108, 1988.
- OSÓRIO, Beatriz Barata de Alencar. A retórica do samba-enredo. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 42, p. 7-21, 1970.
- PACHECO, Jacy. *Noel Rosa e sua época*. Rio de Janeiro: G. A. Penna, 1955.
- PACHECO, Jacy. *O cantor da Vila: documentos e episódios da vida de Noel*. Rio de Janeiro: Edições Minerva, 1958.
- PALMA, José Gabriel. Dependency: a formal theory of underdevelopment or a methodology for the analysis of concrete situations of underdevelopment? *World Development*, Amsterdã, v. 6, n. 7-8, p. 881-924, 1978.
- PANTALEONI, Hewitt. Three principles of timing in Anlo dance drumming. *African Music*, Makhanda/Grahamstown, v. 6, n. 3, p. 50-63, 1972.
- PERRONE, Luciano. Comunicação pessoal ao autor. Rio de Janeiro, jul. 1988.
- PIERSON, Donald. *Negroes in Brazil*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1967.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. The samba schools of Rio de Janeiro or the domestication of an urban mass. *Diogenes*, v. 129, p. 1-32, 1985.
- RANGEL, Lúcio. *Sambistas e chorões: aspectos e figuras da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1962.

RANGEL, Lúcio. *50 anos de samba*. São Paulo: Pirelli, 1968.

RAPHAEL, Alison. *Samba and social control: popular culture and racial democracy in Rio de Janeiro*. 1980. Tese (Doutorado em Ciência Política) – Departamento de Ciência Política, Columbia University, 1980.

RAPHAEL, Alison. From popular culture to microenterprise: the history of Brazilian samba schools. *Latin American Music Review*, Austin, v. 11, n. 1, p. 73-83, 1990.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. *O jongo*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1984. (Cadernos de Folclore, 34).

RICE, Timothy. Towards the remodeling of ethnomusicology. *Ethnomusicology*, Bloomington, v. 31, n. 3, p. 469-488, 1987.

ROBERTSON, John Parish; ROBERTSON, William Parish. *Letters on Paraguay: comprising an account of a four years' residence in that republic under the government of dictator Francia*. 2 v. Londres: John Murray, 1838.

RODRIGUES, Ana Maria. *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo: Hucitec, 1980.

ROSSI-LANDI, Ferruccio. *Language as work and trade*. Tradução: Martha Adams et al. South Hadley/MA: Bergin & Harvey, 1983 (1968).

SAIA, Luiz Henrique. *Carmen Miranda*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SAMBA-ENREDO da Vila Isabel é escolhido sob protestos. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 12, 18 out. 1991.

SANTOS, Lygia; SILVA, Marília T. Barbosa da. *Paulo da Portela: traço de união entre duas culturas*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

SCHREINER, Claus. *Música popular brasileira*. Darmstadt: Verlag Tropical Music, 1978.

SEEGER, Anthony. Do we need to remodel ethnomusicology? *Ethnomusicology*, Bloomington, v. 31, n. 3, p. 491-495, 1987.

SEEGER, Charles. Prescriptive and descriptive music-writing. *The Musical Quarterly*, Oxford, v. 44, n. 2, p. 184-195, 1958.

- SERRA, Lourival (Loro). Comunicação pessoal ao autor. Rio de Janeiro, jul. 1988.
- SEVERIANO, Jairo. *Getúlio Vargas e a música popular*. Rio de Janeiro: FGV, 1983.
- SILVA, Egídio de Castro e. O samba carioca: notas de uma visita à Escola do Morro da Mangueira. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 6, p. 45-50, 1939.
- SILVA, Flávio. “Pelo telefone” e a história do samba. *Cultura*, v. 8, n. 28, p. 64-74, 1978.
- SILVA, Marília T. Barbosa da. *Silas de Oliveira, do jongo ao samba-enredo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- SILVA, Marília T. Barbosa da; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Filho de Ogum bexiguento*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.
- SILVA, Marília T. Barbosa da; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Fala, Mangueira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- SILVA, Marília T. Barbosa da; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Cartola: os tempos idos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- SILVA, Nelson do Valle. Updating the cost of not being white in Brazil. In: FONTAINE, Pierre Michel (org.). *Race, class, and power in Brazil*. Los Angeles: Center of Afro-American Studies, University of California, 1985. p. 42-55.
- SINZIG, Pedro. *Dicionário musical*. 2. ed. Rio de Janeiro: Kosmos, 1959 (1945).
- SIQUEIRA, Baptista. *Origem do termo samba*. São Paulo: Ibrasa/INL, 1978.
- SOARES, Maria Thereza Mello. *São Ismael do Estácio*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- TATI, Miécio. Elementos de uma escola de samba. *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, v. 26, p. 85-92, 1970.
- THIERMANN, David. The mbira in Brazil. *African Music*, v. 5, n. 1, p. 90-94, 1971.
- THOMPSON, E. P. Time, work-discipline, and industrial capitalism. *Past & Present*, v. 38, p. 56-97, 1967.
- TINHORÃO, José Ramos. *O samba agora vai: a farsa da música popular brasileira no exterior*. Rio de Janeiro: JCM, 1969.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. Petrópolis: Vozes, 1974.

TRACEY, Hugh. *Chopi musicians: their music, poetry, and instruments*. Londres: Oxford University Press, 1948.

TUPY, Dulce. *Carnavais de guerra*. Rio de Janeiro: ASB, 1985.

TURINO, Thomas. The music of Andeans migrants in Lima, Peru: demographics, social power and style. *Latin American Music Review*, Austin, v. 9, n. 2, p. 127-150, 1988.

TURINO, Thomas. The coherence of social style and musical creation among the Aymara in Southern Peru. *Ethnomusicology*, Bloomington, v. 33, n. 1, p. 1-30, 1989.

TURNER, Victor. *The ritual process*. Chicago: University of Chicago Press, 1969.

VALENÇA, Raquel Teixeira; VALENÇA, Suetônio. *Serra, Serrinha, Serrano: o império do samba*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

VALEU o que estava escrito. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 mar. 1990. Caderno Grande Rio, p. 11.

VARGENS, João Baptista M. (org.). *Notas musicais cariocas*. Petrópolis/RJ: Vozes, 1986.

VIANNA, Hermano. *O mundo funk do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

VIANNA, Hildegardes. Nascimento e vida do samba. *Revista Brasileira do Folclore*, v. 12, n. 35, p. 49-59, 1973.

VIEIRA, Jonas. *Orlando Silva: o cantor das multidões*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

VILA ISABEL (Mestre). Comunicação pessoal ao autor. Rio de Janeiro, jan. 1985.

WADDEY, Ralph. "Viola de samba" and "samba de viola" in the Recôncavo of Bahia (Brazil). Part II: Samba de viola. *Latin American Music Review*, v. 2, n. 2, p. 252-279, 1981.

WAGLEY, Charles. From caste to class in North Brazil. In: TURNIN, Melvin M. (org.). *Comparative perspectives in race relations*. Boston: Little, Brown and Company, 1969. p. 47-80.

WATERMAN, Christopher. *Jújú: a social history and ethnography of an African popular music*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

WATERMAN, Richard. African influence on the music of the Americas. In: TAX, Sol (org.). *Acculturation in the Americas: proceedings of the 29th International Congress of Americanists*. v. 2. Chicago: University of Chicago Press, 1952. p. 207-213.

WELSH ASANTE, Kariam. The Jerusarema dance of Zimbabwe. *Journal of Black Studies*, v. 15. n. 4, p. 381-403, 1985.

WERNECK, Jurema. *O samba segundo as Ialodês: mulheres negras e cultura midiática*. 2007. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação/UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.

ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1985.







Apêndices

Apêndice I

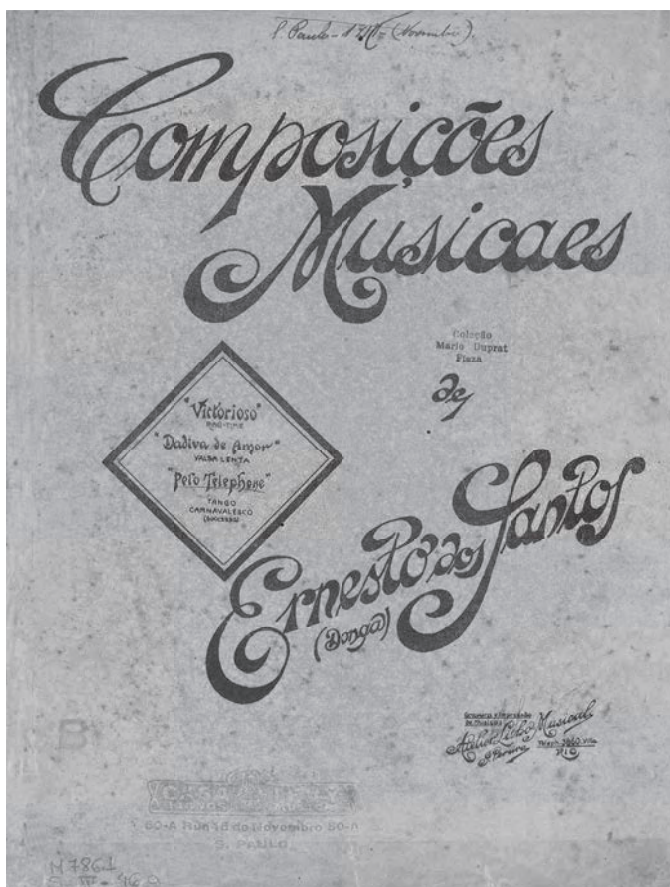
Entrevistas com compositores

1. Noca da Portela (Osvaldo Alves Pereira): entrevistado pelo autor em 20 de julho de 1988, na residência do compositor (rua José dos Reis, Engenho de Dentro/RJ).
2. Dona Haydée (Haydée do Nascimento): entrevistada por Carlos César Belém, em 1987, às 22h, no ensaio na quadra do Salgueiro (rua Silva Teles, Andaraí/RJ). O autor agradece à Rosa Zamith, professora de Folclore Nacional Musical da Escola de Música/UFRJ, pela autorização de uso.
3. Nelson Sargento (Nelson Mattos): entrevistado pelo autor em 8 de agosto de 1988, às 18h, no auditório da Associação Brasileira de Imprensa (ABI) (rua Araújo Porto Alegre/RJ, Centro).
4. Djalma Sabiá (Djalma de Oliveira Costa): entrevistado pelo autor em seu local de trabalho (Largo da Segunda-Feira, Tijuca/RJ).

Apêndice II

Transcrição dos sambas usados como exemplos

Exemplo 1



5

Dedicado aos Carinhosos
PERU e MURCEGO

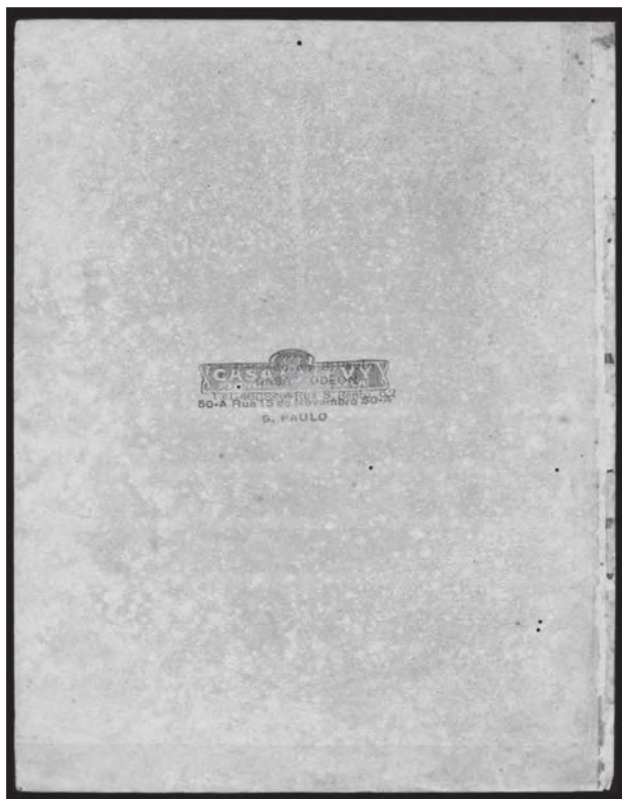
Pelo Telephone....

SAMBA CARNAVALESCO. por Ernesto dos Santos

PIANO.

Prop. Intelectual.

3



PELO TELEFONE

(Donga e Mauro de Almeida)

O chefe da folia
Pelo telefone manda me avisar
Que com alegria
Não se questione para se brincar

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

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

Ai, se a rolinha, sinhô, sinhô
Se embarçou, sinhô, sinhô
É que a avezinha, sinhô, sinhô
Nunca sambou, sinhô, sinhô
Porque este samba, sinhô, sinhô
De arrepiar, sinhô, sinhô
Põe perna bamba, sinhô, sinhô
Mas faz gozar, sinhô, sinhô

O peru me disse
Se o morcego visse
Não fazer tolice
Que eu então saísse
Dessa esquisitice
De disse não disse

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

Se quem tira o 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, sinhô, sinhô

Porque este samba, sinhô, sinhô
De arrepiar, sinhô, sinhô
Põe perna bamba, sinhô, sinhô
Mas faz gozar, sinhô, sinhô

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

Fontes: SANTOS, Ernesto dos (Donga); ALMEIDA, Mauro de. Pelo telefone. Letra. Odeon 121.322 (78 rpm), gravação do cantor Baiano com o Coro da Casa Edison do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1917. Partitura; Acervo Digital BN, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Exemplo 2

Nunca conheci paixão

(Samba colhido na Escola de Samba Estação 1.ª do Morro da Mangueira)

Notação de DUILIA FRAZAO GUIMARAES

Quasi lento - J. 80 *Animado - J. 104.*

Santo
Texto

Surdo
Bateria
Candeiras
Camborino

Santo
Texto

S
B
C
E

Santo
Texto

S
B
C
E



NUNCA CONHECI PAIXÃO

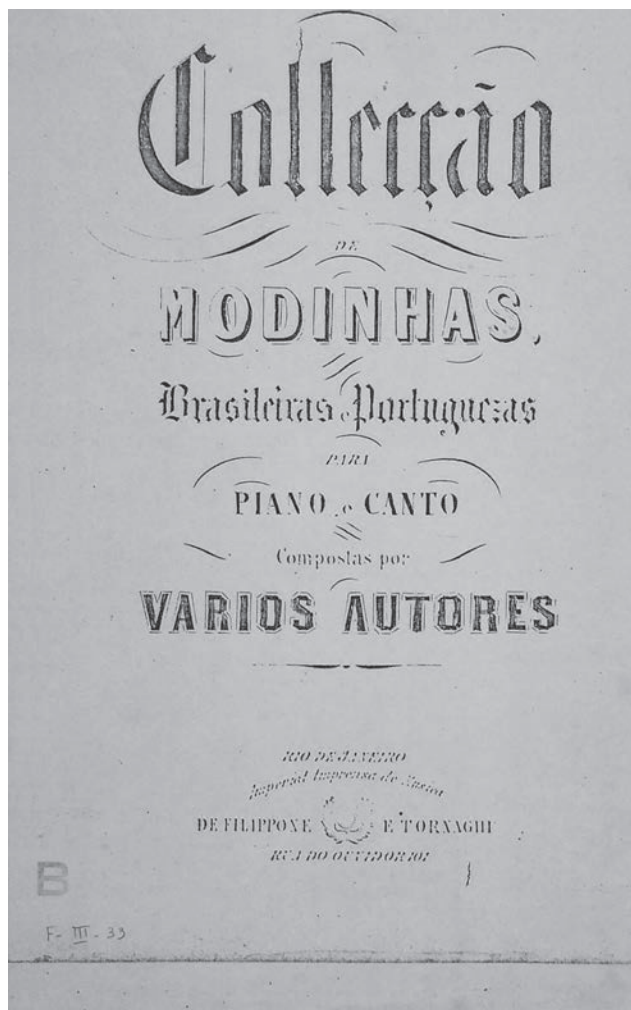
(Anônimo)

Quando você ouvir
Que eu abandonei
Essa mulher
E não chorei
E não chorei mais
A razão por que é
Eu sempre fui indiferente
Nunca tive paixão
Nunca sofreu meu coração

Já me chamaram de preto
Assim mesmo me consolo
Tenho visto muita branca
Com filho preto no colo

Fonte: SILVA, Egídio de Castro e. O samba carioca: notas de uma visita à escola do morro da Mangueira. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 6, p. 45-50, 1939.

Exemplo 3



Canção do Vôo da Liberdade

LA NO LARGA DA NÉ

LUNDU BRASILEIRO

PARA CANTO E PIANO

Por Candido Ignazio da Silva.

Allegretto.

La no lar - ga da Né - ve - lha - sta - vi - volongu - tu -

n'a magu - la de fer - ru - cha - mo - do su - ru - cu - eu - La no lar - ga da Né -

ve - lha - sta - vi - volongu - tu -

du - su - ru - eu - cubra fe - roz - que tudo ata - ca - te - d'al - gi - beira Ura - pa - ta -

1617

1956

Allegretto.

du - su - ru - eu - cubra fe - roz - que tudo ata - ca - te - d'al - gi - beira Ura - pa - ta -

Allegretto.

Bra - va ex - pre - lu - cio - São pro - gre - so da - bra - vo

ex - pre - lu - cio - São pro - gre - so da - bra - vo

2.

Elefantes, heranos
Cavallos em rotas
Num curro perto d'Ajuda
Com macacos e bugios
Tudo se vê
Misericórdia!
Se por diabinho
A tal miséria
Bravo a ex - pre - lu - cio, &

3.

Comemoramos triplicados
Garafinhos mal pintados
Fazem ver nos todos a Europa
Por vidinhos mal pintados
Roma, Veneza,
Londres, Paris,
Tudo se chega
Ao nosso marit!
Bravo a ex - pre - lu - cio, &

4.

O estrangeiro das balles
P'ra regular o Brasil
Mas a rua do Ouvidor
He de diabinho bem feiti
Lindas modinhas
Vindas de França
Nossas sistens
Lexas no dança
Bravo a ex - pre - lu - cio, &

5.

Agua em pedra vem do norte
P'ra coxetes fabricar,
Que nos coxetes os rubricas,
Sem a gente retrair
A pitanguinha
Caja, caja,
Na gente fazem
Taratata!
Bravo a ex - pre - lu - cio, &

1652

CATALOGO	
NOVO ALBUM	COLLECCAO DE MODINHAS
DE MODINHAS BRASILEIRAS - GRISSENTIAS E PORTUGUEZAS	PARA CANTO E FIANG.
37 1. Gostei mais do vivo do que do morto.....	37 1. A Sobra no Quem canta a Sobra.....
2. Eu quero me casar.....	2. O Sobra no A Sobra.....
3. No a vida da partida.....	3. Emilia fructo de amor.....
4. Quando a vida da vida.....	4. No a vida da vida.....
5. Cada vez mais a vida.....	5. Quem vive mais em vida.....
6. Como a vida que passa.....	6. Como a vida que passa.....
7. Jurei de não voltar.....	7. Eu vivo.....
8. Eu abri uma Portada.....	8. Paulo Paulo da Paula.....
9. Quando a vida da vida.....	9. Quando a vida da vida.....
10. O Rocio da vida.....	10. Eu posso que amor.....
11. A vida da vida.....	11. A vida da vida.....
12. Eu abri a vida da vida.....	12. Deu a vida da vida.....
13. A vida da vida.....	13. Quando a vida da vida.....
14. Eu posso que amor.....	14. Quando a vida da vida.....
15. Quem mais ama a vida.....	15. Eu posso que amor.....
16. Deu a vida da vida.....	16. Deu a vida da vida.....
17. Na vida da vida.....	17. Na vida da vida.....
18. A vida da vida.....	18. A vida da vida.....
19. Eu posso que amor.....	19. Eu posso que amor.....
20. Eu posso que amor.....	20. Eu posso que amor.....
21. O vida da vida.....	21. A vida da vida.....
22. Deu a vida da vida.....	22. Deu a vida da vida.....
23. Quando a vida da vida.....	23. Quando a vida da vida.....
24. Eu posso que amor.....	24. Eu posso que amor.....
25. Eu posso que amor.....	25. Eu posso que amor.....
26. Eu posso que amor.....	26. Eu posso que amor.....
27. Na vida da vida.....	27. Na vida da vida.....
28. Deu a vida da vida.....	28. Deu a vida da vida.....
29. Eu posso que amor.....	29. Eu posso que amor.....
30. Eu posso que amor.....	30. Eu posso que amor.....

LÁ NO LARGO DA SÉ

(Cândido Inácio da Silva)

Lá no Largo da Sé Velha
'stá vivo um longo tutu
Numa gaiola de ferro
Chamado surucucu

Cobra feroz
Que tudo ataca
'té d'algiebeira
Tira a pataca

Bravo a especulação
São progressos da nação

Fonte: ANDRADE, Mário de. Cândido Inácio da Silva e o lundu. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 10, p. 17-39, 1944.

Comentário:

Mário de Andrade não reproduz a letra integral da canção em seu artigo. O texto completo compreende outras quatro estrofes, três delas em tom crítico, especialmente a reproduzida abaixo.

Os estrangeiros dão baile
Para arregalar o Brasil
Mas a rua do Ouvidor
É de dinheiro um funil

Lindas modinhas
Vindas de França
Nossos vinténs
Levam na dança

Exemplo 4

O Lamento da lavadeira
(1953) Monsueto de Menezes
J. Vieira Filho

♩ = 92

Pa - ra - la - var a rou -
- pa da mi - nha si - nhá Pa - ra - la - var a rou - pa da mi - nha si - nhá

LAMENTO DA LAVADEIRA

(Monsueto de Menezes, Nilo Chagas e João Violão)

- | | |
|---------|--|
| Solista | Sabão, um sabãozinho assim
Olha a água, um pinguinho assim
O tanque, um tanquinho assim
E a roupa um tantão assim |
| Coro | Para lavar a roupa da minha sinhá (repetir 3 vezes) |
| Solista | Quintal, um quintalzinho assim
A corda, uma cordinha assim
O sol, um solzinho assim
E a roupa um tantão assim |
| Coro | Para secar a roupa da minha sinhá (repetir 3 vezes) |

Solista	A sala, uma salinha assim
	A mesa, uma mesinha assim
	O ferro, um ferrinho assim
	A roupa, um montão assim
Coro	Para passar a roupa da minha sinhá
	Para passar a roupa da minha sinhá
Solista	Trabalho, um tantão assim
	Cansaço, é bastante sim
	A roupa, um montão assim
	Dinheiro, um tiquinho assim
Coro	Para lavar a roupa da minha sinhá
	Para secar a roupa da minha sinhá
	Para secar a roupa da minha sinhá
	Para passar a roupa da minha sinhá

Intérpretes: Monsueto e coro de mulheres.

Fonte: Odeon MOFB 3277 (LP; 1962); relançado como Abril HMPB 31 (LP 10", Lado 2, Faixa 1), 1977.

Exemplo 5

Mangueira

Assis Valente
Zequinha Reis

(coro) Não há Nem po - de ha - ver
cu - mo Man - guci - ra não há O
sam - ba vem de lá A - le - gri - a tam - bém
mo - re - na fa - ci - ra só Man - guci - ra tem
1. Não há 2. (solo) Man - guci - ra es - tá sem - pre em - pri - mei - ro lu - gar
Mo - re - nu que a tã nem é bom se fa - lar
A - cu - de a cu - de a - cã do sam - ba rom - pen
Na qui - li - da - de e - lá é su - pe - ri - or
Dei - xa o São Car - los fin - lar
É cu - ri - sa no a - mar
Dei - xa o Sal - guci - ro di - zer
Fi - lha do sam - ba e do a - mor
(coro) Não há Ao §

MANGUEIRA

(Assis Valente e Zequinha Reis)

Não há
Nem pode haver
Como em Mangueira não há

O samba vem de lá
 Alegria também
 Morena faceira
 Só Mangueira tem

Mangueira está sempre em primeiro lugar
 Aonde a cadência do samba rompeu
 Deixa o Estácio falar
 Deixa o Salgueiro dizer

Não há...

Morena que não é bom nem falar
 Na qualidade ela é superior
 É carinhosa no amar
 Deusa do samba e do amor

Não há...

Intérprete: Bando da Lua.

Fonte: Victor 33929, 1935; relançado como Revivendo LB-034 (LP, Lado B, Faixa 5), s.d.

Comentário:

José de Assis Valente nasceu em Santo Amaro da Purificação, Bahia, em 1911. Teria deixado seu emprego como protético em Salvador e se integrado a um circo, antes de migrar para o Rio de Janeiro em 1927 (Marcondes, 1977). Introduzido ao público como compositor por Carmen Miranda, obteve sucesso com um bom número de suas músicas durante a década de 1930, dentre elas, aquela que se tornou uma espécie de emblema da malandragem, “Camisa listrada”.

Exemplo 6

Coração (1934)

Synval Silva

$\text{♩} = 100$

Co - ra - ção go - ver - na - dor da em - bar - ca - ção do a - mor

co - ra - ção meu com - pa - rhei - ro na a - le - gri - a e na dor

A fe - li - ci - da - de pro - cu - ra - da cor - re

e a es - pe - ran - ça é sem - pre a úl - ti - ma que mor - re

Cu - ra - ção que não des - can - sa noi - te e di - a

sem - pre a - guar - dan - do uma a - le - gri - a

es - pe - ran - do no mar des - ta vi - da em - bar - ca - ção

A pro - cu - ra de um por - to fe - liz de sal - va - ção co - ra - ção

CORAÇÃO

(Synval Silva)

Coração, governador da embarcação do amor
Coração, meu companheiro na alegria e na dor
A felicidade, procurada, chora

E a esperança é sempre a última que morre

Coração que não descansa noite e dia
Sempre aguardando com alegria
Esperando no mar dessa vida embarcação
À procura de um porto feliz de salvação

Intérpretes: Carmen Miranda, acompanhada pelo grupo Diabos do Céu, liderados por Pixinguinha.

Fonte: Victor 33885 (78 rpm; 1934); relançado como RCA/CAMDEN CALB-5094 (LP, Lado A, Faixa 4), 1965.

Comentário:

Synval Silva era filho de um clarinetista de banda, em Juiz de Fora, Minas Gerais, e mecânico de profissão (Marcondes, 1977). Chegando ao Rio em 1930, aos 29 anos, foi morar no morro da Formiga, Tijuca, onde residiu até sua morte ao final dos anos 1970. O ritmo das frases musicais ao início sugere a presença de características do choro, como progressões melódicas típicas (por graus conjuntos) e exigências instrumentais de algum virtuosismo aos instrumentistas, o que é reforçado pelo diálogo introdutório entre flauta (Pixinguinha) e clarinete (Luiz Americano). Tomados em conjunto, esses elementos indicam que “Coração” pode se enquadrar em classificação híbrida, samba-choro, reconhecida no meio da música popular urbana do Rio de Janeiro.

Exemplo 7

Cadê Viramundo

J.B. de Carvalho

Ô ca - dê Vi - ra - mun - do Pem - ba

5 Ô ca - dê Vi - ra - mun - do

9 Pem - ba Tá na ter - re - ra

13 Pem - ba Tá na ter - re - ra

17 Pem - ba (solo)

21

25

CADÊ VIRAMUNDO

(J. B. de Carvalho)

Ô, cadê Viramundo, pamba
Ô, cadê Viramundo, pamba

Tá na terreira, pamba
Com seu cambone, pamba

Veado no mato corredor
 Cadê meu mano caçador
 Cadê caboco Ventania
 Esse caboco é o nosso guia, ô

Tá na terrera...
 Galinha preta na encruzilhada

Gato preto de madrugada
 Azeite de dendê, farofa amarela
 Com três vinténs na panela

Intérpretes: J. B. de Carvalho e Conjunto Tupy.

Fonte: Victor 33459 (78 rpm, 1931); relançado como Revivendo LB-034 (LP, Lado A, Faixa 1), s.d.

Exemplo 8

Dora

Aniceto

$\text{♩} = 96 - 100$

(A)  (solo) You cho - rar meu bem

(B)  vou cho - rar meu bem

(C)  ra (simile) (resposta) (não cho-ra)

(D)  Que eu já vou (me em-bo-ra)

(E)  Com deus e nos - sa (se-nho-ra)

(F)  Vou da - qui (pra fo-ra)

(G)  De - pois a Ju - iz (de Fo-ra)

(H)  Por - que che - gou (a ho-ra)

(B)  Vou por a - i (a fo-ra)

(B) Vou cho - rar meu bem (não cho-ra)

① Que mo - rou (na Glô-ria)

④ U - ma ne - ga (D'An-go-la)

⑤ Que tem no na - riz (ar-go-la)

⑥ A mu-lher do meu fi - lho (sua no-ra)

⑦ O no - me de - la (é Do-ra)

no - me de - la é Glô - ria não bu-gun - ço sam - bu se nã

⑧ bo - ra por - que já che - gou (a ho-ra)

① Que mo - rou (na Glô-ria)

② Vou da - qui (pra lo-ra)

③ E de pois pra Ju - se (de fo-ra)

④ Por - que che - gou (a ho-ra)

⑤ Vou per a - i (a fi-ra)

⑥ (2x) Vou cho - rar meu beir - (não cho-ra)

⑦ Que eu já vim (em bo-ra)

⑧ Pro - cu - rar (Aa-ro-ra)

⑨ Que mo - rou (na Glô-ria)

⑩ U - ma ne - ga (D'An-go-la)

⑪ Por - que che - gou (a ho-ra)

⑫ Que tem no na - riz (ar-go-la)

⑬ O no - me de - la (solo) O no - me de - la é Glô

ria a Du-rá a mi-nha se- nho-ra não tro- que a ra-
la não ba-gu- ce o sam-ba se não vou me em-bo- ra a- tá a vi- o-
la o-fen- só co- mo c- la cho- ra por is- so é que co- vou (em-bo-
ra)

2x C + F + D + I + F^o + G + H + 2x B + G + I + J + G + K^o
(guitarras)

O mo- me- de- la (é Do-ra)

Fu- ji- fa- lei que é Ma- ri- a da Gló- ria Do- ra é mi-nha se-
nho-ra não ba-gu- ce o sam-ba se não vou me em-bo- ra, o tá só ten- o- lho cho- ra por is- so é que eu vou (em-bo-
ra)

Fu- ji- vou (em-bo- ra)

Fu- ji- vou (em-bo- ra)

Cho- ra- ca- va- qui- nho o- ra cho- ra vi- o- la

ji che- gou a ho- ra por is- so é que eu vou (em-bo- ra)

F + G^m + FADE

DORA

(Aniceto – Império Serrano)

- a) Vou chorar, meu bem
(Coro) Não chora
- b) [Repetição]
- c) Porque eu já vou
embora
- d) Com Deus e Nossa
Senhora
- e) Vou daqui
pra fora

f) Depois a Juiz
de Fora

g) Porque já chegou
a hora

h) Vou por aí
afora
a + b

i) Vou procurar
Aurora

j) Que morou
na Glória

k) Uma nega
d'Angola

l) Que tem no nariz
argola

m) A mulher do meu filho
sua nora

n) O nome dela
é Dora

O nome dela é Glória
Não bagunce o samba
Senão, vou-me embora

o) Porque já chegou
a hora
j + c + d + e + f + g + h + b + b

p) Que eu já vou
embora

q) Procurar
Aurora

r) O nome dela

é Dora

O nome dela é Glória

A Dora é a minha senhora

Não bagunce o samba

Que eu vou-me embora

Até a viola

Vejam só como ela chora

Porque eu já vou

embora

c + c + p + d + j + f + g + h + b + b + g + j + k + g + l

Eu já falei que é Maria da Glória

A Dora é a minha senhora

Não bagunce o samba

Que eu vou-me embora

Vejam só, seus olhos choram

É por isso que eu vou

embora

Eu já vou

embora

Chora cavaquinho

Ora chora viola

Que já chegou a hora

É por isso que eu vou

embora

f + g [volume de som decrescendo até o fim]

Intérpretes: Aniceto, coro misto e pequeno conjunto de músicos de diferentes escolas de samba.

Fonte: Odeon MPOFB 3694 (LP, 1971); relançado como Abril HMPB 75 (LP 10", Lado 1, Faixa 2), 1979.

Comentário:

No partido-alto, a estrutura mais ou menos rígida de pergunta e resposta é às vezes repetida com melodias ligeiramente modificadas (alterações nas alturas ou na divisão rítmica) pelo solista. As interpolações mais extensas realizadas pelo solista se conformam à estrutura básica equivalente a dois compassos e permitem mais opções relacionadas à configuração de melodia e ritmo. Em estúdio, essas opções parecem ser tiradas ao menos parcialmente de um estoque de fórmulas familiares pré-compostas; em contraste, o solista se arrisca mais a improvisar verso e melodias inesperadas – nem sempre bem-sucedidas – em *performances* ao vivo. Outros versos expandidos para essa mesma canção foram anotados em outra fonte (Silva; Oliveira Filho, 1985), segundo os autores a partir de *performance* realizada por Aniceto durante um evento no morro da Mangueira em homenagem ao então já falecido Cartola, e isso teria acontecido cerca de dez anos após a gravação aqui referida.

Exemplo 9

Xangô da Mangue
Sidney da Conceição

poco rubato

(solo) Eu vim da Ba - hi - a mas eu vou vol - tar vol - tar

Eu vou vol - tar É é mas eu vou vol - tar Eu vou ver Ca - ma - feu de O - xos - si Me -

ni - nha do Gan - tois Mas eu vou vol - tar (coro) Eu vim da Ba - hi - a mas eu vou vol - ta

vol - tar Mas eu vou vol - tar É é Mas eu vou vol - ta

Eu vou ver Ca - ma - feu de O - xos - si Me - ni - ri - nha do Gan - tois (solo) No ve - lho mer - ca -

- do eu vou ver seu ma - no Xan - des No - im - pro - ví - so Ba - ta - ti - nha e Ri - a - ch

Em A - ma - ra - li - na Vou pe - gar no ar - ras - tã - E no Bon - fit

Eu vou fa - zer mi - nha o - ra - ção lá de - se Ao

VIM DA BAHIA

(Xangô da Mangueira e Sidney da Conceição)

REFRÃO

Eu vim da Bahia

Mas eu vou voltar [repetir os dois]

Eu vou voltar, é, é

Mas eu vou voltar

Eu vou ver Camafeu de Oxóssi

Menininha do Gantois [repetir]

I

No velho Mercado
Eu vou ver seu Mano Xande
E no improviso
Batatinha e Riachão
Em Amaralina
Vou pegar no arrastão
E no Bonfim
Vou fazer minha oração

REFRÃO

II

Quero ver os santos
Com seu canto e procissão
Cantiga de roda
Na Festa da Conceição
Violeiro em desafio
Se pegando na canção
E a morena
Que amarrou meu coração (eu já disse)

REFRÃO

III

Bahia terra de fé
Do feitiço e da magia
Fui buscar meu patois
De Vovó Maria
Contra olho-grande
Em vez de feitiçaria
Pra me ajudar
Clarear meu dia a dia

Intérpretes: Xangô da Mangueira, coro de mulheres e pequeno conjunto instrumental.

Fonte: Tapeçar 607.6092 (LP, Lado 2, Faixa 2).

Comentário:

Tipo mais comum de partido-alto, essa composição compreende um refrão com duas subseções, seguido por estrutura estrófica (estrofes com textos distintos sobre mesma ideia melódica, separadas pelo refrão). Por ser registro em estúdio, os textos de cada estrofe podem ser exemplos memorizados a partir de uma *performance* improvisada “ao vivo” ou mesmo textos não improvisados e elaborados fora de contextos de *performance* em tempo real. O foco temático na Bahia e em aspectos da cultura afro-baiana é comum a todos os subgêneros de samba carioca, mas a referência deferente a famosos sambistas da Bahia é particularmente relevante, dada a já mencionada existência de um gênero homônimo, partido-alto, no contexto do samba de roda afro-baiano.

Exemplo 10

Falsa Baiana

Geraldo Pereira

§

Bai - a - na que-en-tra na ro-da só fi-ca pa - ra - da não can-ta não

4

sam-ba não bo-le nem na - da não sa-be dei-sar a mo-ci-da-de lou - ca Bai-a - na é a-que-

9

- la que en - tra no sam-ba de qual-quer ma-ni- ra Que me - xe re - me - xe dá nó mes ca -

13

dei-ras e dei-xa a mo - ça-da com a-gui-ni bo - ca Bai-a A fal-sa bai-

18

a-na quan-do en-tra no sam-ba nin-guém se en-co - mo-da Nin-guém ba - te pul-ma nin-guém a-bre a

22

ro-da nin-guém gri-ta O - bu! Sol-ve a Ba - li - a si-não Mas a gen-te gos -

26

- ta quan-do u-ma bai-a - na que-bra di-rei-ti - nho De ci-ma em-bai-xo re-vi-ra os o-

30

lhi-nhos e diz cu sou fi-lha de São Sal-va - dor (é, é meu se-nhor) Bai-a

¶

FALSA BAIANA

(Geraldo Pereira)

Baiana, que entra no samba
 Só fica parada
 Não canta, não samba,
 Não dança nem nada
 Não sabe deixar
 A mocidade louca

Baiana é aquela
Que entra no samba
De qualquer maneira
Que mexe e remexe
Dá nó nas cadeiras
E deixa a moçada
Com água na boca

A falsa baiana
Quando entra no samba
Ninguém se incomoda
Ninguém bate palma
Ninguém abre a roda
Ninguém grita: – Oba!
Salve a Bahia!

Mas a gente gosta
Quando uma baiana
Samba direitinho
De cima embaixo
Mexendo os olhinhos
Dizendo eu sou filha
De São Salvador

Intérpretes: Roberto Silva e conjunto de estúdio.

Fonte: Som/Copacabana 40204 (LP, Lado B, Faixa 3), 1961.

Comentário:

Esta é possivelmente a música mais conhecida de Geraldo Pereira, a julgar pelo número de versões e gravações realizadas desde seu lançamento em 1944. Entre essas, destaca-se a de João Gilberto. A canção apresenta afinidades rítmicas e formais com outros sambas que praticamente dominaram o mercado fonográfico nas décadas de 1930 e 1940. As composições de Pereira se encontravam entre aquelas com maior demanda durante o período, contribuindo decisivamente para o repertório de artistas como Carmen Miranda,

Aracy de Almeida, Bando da Lua e outros. O compositor nasceu em Juiz de Fora, Minas Gerais, em 1918, vindo a falecer no Rio de Janeiro em 1955. Protótipo da figura do malandro, como reconhecido por seus contemporâneos, suas brigas e histórias amorosas se tornaram lendárias (Duarte, F., 1984).

Exemplo 11

Desaforo eu não carrego

Ataulpho Alves

Me res - pei - te ou - viu Que eu não sou ce -

go e lá pra ca - sa de - sa -

fo-ro eu não car - re - go A mo - re -

- na que vo - cê me diz que é bo - a

vo - cê sa - be - que e - lá é mi - nha - pa - tro -

- a E na de - fe - sa du mo - ral

de lá de ca - sa fi - co bra -

- bo fi - co lou - co fi - co em bra - sa.

DESAFORO EU NÃO CARREGO

(Ataulpho Alves)

Me respeite, ouviu?
Que eu não sou cego
E lá pra casa
Desaforo eu não carrego [repetir]

A morena que você falou que é boa
Você sabe que ela é minha patroa
E na defesa da moral de lá de casa
Eu fico louco, fico rouco, fico em brasa

Intérpretes: Ataulpho Alves, coro e orquestra.

Fonte: Com/Copacabana SOLP.4009 (LP, Lado 1, Faixa 4), ca. 1970.

Comentário:

Um compositor com muitos sucessos duradouros desde os anos 1930 até pelos menos a década de 1980 (ver, p. ex., o samba “Saudades da Amélia”, de 1942), Ataulpho (1909-1969) explorou outros gêneros musicais além do samba. O samba acima, composto em 1962, não se encontra entre suas composições mais conhecidas, mas retém destas algumas características distintivas, como a progressão harmônica – cromática e descendente –, aludida por Noca da Portela em sua entrevista como uma importante lição a ele ensinada diretamente por Ataulpho.

Exemplo 12

Minha Portela querida

Noca da Portela

Mi - nha Por - te - la que - ri - da
 5 És ra - zão da mi - nha pró - pria vi - da
 9 se al - gum di - a eu me se - pa - rar de ti
 13 muito vou sen - tir Por - te -
 17 la tu - do em ti é gló - ria
 21 na der - rô - ta ou mes - mo na vi - tó - ria
 25 tra - go seu no - me gra - va - do em ou - ro nos a - nais
 29 a - tra - vés dos car - na - vais la - ia (simile)

MINHA PORTELA QUERIDA

(Noca da Portela, 1967)

Minha Portela querida
 És razão da minha própria vida
 Se algum dia eu me separar de ti
 Muito vou sentir
 Portela, tudo em ti é glória

Na derrota ou mesmo na vitória
Trago seu nome gravado
Em ouro nos anais
Através dos carnavais

Fonte: Noca da Portela, comunicação pessoal ao autor, 1988.

Comentário:

Um bom exemplo de samba de quadra bem-sucedido comercialmente. Sua forma poética, sem refrão, não chega a ser típica de sambas de quadra ou de outros tipos de samba. O conteúdo do texto é, porém, bem característico de samba de quadra, no caso, uma exaltação à própria escola, algo que também aparece em sambas-enredo. Ambos os casos se relacionam também a uma categoria mais ampla, em que o objeto de exaltação pode ser de outro caráter (p. ex., a uma cidade ou região do país), que aparece no cotidiano do sambista: o samba-exaltação.

Exemplo 13

Pega no ganzê (Festa para um rei negro)

Salgueiro, 1971

Zuzuca

§

Ô - lê - lê ô - lá - lá pe - ga no gan - zê

6 pe - ga no gan - zê Nos - a -

11 mais da nos - sa his - tô - ria vi - mos re - lem - brar

16 per - so - na - gem de ou - tro -

21 ra que i - re - mos re - cor - dar

26 Su - a vi - da su - a glô - ria scu - pos -

31 sa - do i - mor - tal Que be -

36 le - za a no - bre - za do tem - po co - lo - ni - al Ao §

FESTA PARA UM REI NEGRO (PEGA NO GANZÊ)

(Zuzuca – Salgueiro, 1971)

REFRÃO

O-lê-lê

O-lá-lá

Pega no ganzê

Pega no ganzá

Nos anais da nossa história
Vamos encontrar
Personagens de outrora
Que iremos recordar
Sua vida, sua glória
Seu passado imortal
Que beleza a nobreza do tempo colonial

REFRÃO

Hoje tem festa na aldeia
Quem quiser pode chegar
Tem reisado a noite inteira
E fogueira pra queimar
Nosso rei chegou de longe
Pra poder nos visitar
Que beleza a nobreza que visita o gongá

REFRÃO

Senhora dona-de-casa
Traz seu filho pra cantar
Para o rei que vem de longe
Pra poder nos visitar
Essa noite ninguém chora
E ninguém pode chorar
Que beleza a nobreza que visita o gongá

REFRÃO

Intérpretes: Coro e conjunto instrumental; e Zuzuca, coro e conjunto instrumental.

Fontes: a) Relevo RV 207 (LP, Lado 1, Faixa 1), 1971; b) CBS-Epic 66257 (Compacto duplo, Lado B), 1975.

Comentário:

Essa transcrição foi publicada por Costa (1983, p. 193). Principal responsável pelo primeiro lugar do Salgueiro no concurso de escolas de samba de 1971, “Festa para um rei negro” é

geralmente considerada a composição que consolidou o samba-enredo como um gênero de Carnaval comercialmente bem-sucedido. Seu sucesso sempre foi, porém, cercado de controvérsia. Se, por um lado, abriu uma nova avenida de oportunidades aos compositores, vários destes e outros analistas especializados são críticos em relação ao que percebem como descaracterização do samba-enredo tradicional. Críticas nesse sentido têm destacado basicamente os seguintes aspectos: 1) seu caráter “folclórico” ou, segundo alguns, religioso, que por vezes aponta para sua “simplicidade”, por exemplo, sugerida por sua melodia pentatônica; 2) o número reduzido das seções (duas, refrão/estrofe) e sua concisão; 3) a forma estrófica; 4) o fato de seu texto só se referir bem genericamente ao enredo, sem detalhar seus componentes; e 5) seu andamento acelerado em comparação com o padrão anterior do samba-enredo.

Embora o andamento na gravação apresentada aqui seja rápido (176 mm) para sambas em geral, o andamento na gravação realizada pelo compositor é mais lento (126 mm). Segundo Costa (1983), alguns críticos chegaram a apontar que a estrutura rítmica era derivada de uma prática cultural do interior do estado do Rio de Janeiro, o calungo (não havendo encontrado outra referência a esse termo na literatura, o autor deste livro acredita ser referência ao calango fluminense). Surpreendentemente, ao final da gravação de Zuzuca, surge um novo trecho, de distinto conteúdo poético e melódico. Esta estrofe adicional, com melodia contrastante, parece reforçar a possibilidade de uma conexão religiosa:

Rezadeira
Também tem o seu valor
Foi a reza da vizinha
Que curou a minha dor

Exemplo 14

Nossa madrinha
(Tengo, tengo)
Salgueiro, 1972

Zuzuca

♩ = 132

Ten - go ten - go, San - to An - tônio Cha - le Mi - nha gen - te é - mai - to

6 sam - ba no pé ten - go Em

12 noi - te lin - du Em noi - te be - la

18 vi - e - mos a a - se - ni - du re - cor - dar em

24 pas - sa - re la o ba - ti - za - do se - ra lem - bra - do

30 a - lô Lau - rin - do vi - o - la

36 pe - lo Sal - guei - ro de a - go - ra ra - de Car - to - a - lô Man - guei - ra de a - go - ra ra - de Car - to - a - lô la ten - go

42 Ao e (c/ repetição)

48 Ó meu se - nhor

54 Foi Man - guei - ra es - ta - ção pri - mei - ra que

60 me ba - ti - zou me ba - ti - zou ten - go

NOSSA MADRINHA (TENGO, TENGO)

(Zuzuca – Salgueiro, 1972)

Tengo-Tengo,
Santo Antônio, Chalé
Minha gente,
É muito samba no samba no pé [repetir a quadra]

Em noite linda,
Em noite bela,
Iremos à avenida
Desfilar em passarela
O batizado será lembrado
Pelo Salgueiro de agora
Alô Laurindo, alô Viola
Alô Mangueira de Cartola.
Tengo-Tengo,
Santo Antônio, Chale
Minha gente,
É muito samba no samba no pé.

Intérprete: Zuzuca.

Fonte: Top Tape 85010 (LP, Lado B, Faixa 1), 1972.

Comentário:

Vencendo a competição do ano seguinte a “Pega no ganzê”, esse samba-enredo foi igualmente bem-sucedido em termos comerciais. Segundo Roberto M. Moura (1986), foi listado como uma das dez músicas que mais renderam *copyright* no Carnaval de 1973, ao lado de três outros sambas-enredo, entre eles “Pega no ganzê”. Seu sucesso não resultou, porém, em nova vitória do Salgueiro na competição. A ocorrência do mesmo refrão antes das duas seções contrastantes aparentemente teria levado a confusão: parte da escola seguiu para a segunda parte, enquanto outra retornou à primeira (Costa, 1983). A consequente “atravessada” ficou registrada como um dos maiores fiascos na história dos desfiles de escolas de samba. Críticas basicamente idênticas àquelas dirigidas a “Pega no ganzê” foram repetidas (com o ônus adicional da derrota), embora a letra de “Tengo-Tengo” seja um pouco mais descritiva. Mencionava, por exemplo, o nome dos dois morros adjacentes à Mangueira (ironicamente, o termo “Tengo-Tengo”, celebrizado na canção, foi simplesmente inventado pelo compositor), assim como o reverenciado compositor Cartola, emblema da Mangueira, e o enredo propriamente dito: o endosso da Mangueira à participação do Salgueiro em seu primeiro desfile (1954).

2 Kizomba, festa da raça

nos-te e - ven-to que con - gra - ça gen - te de ho - das as ra - ças mi-ma
meo-ma e - mo - ção Es - sa Ki - zom - bu é nos - sa com - ti - tu - i - ção
com - ti - tu - i - ção Que ma - gi -
a re - za a - je - um e o - ri - xás tem a for - ça da cul - tu -
ra tem a ar - te e a bra - vu - ra e o bom jo - go de cin - tu -
ra faz va - ler seus i - de - ais e a be - le - za pu - ra
com seus ri - tu - ais vem a lu - a de Lu - a - da pa - ra i - lu - mi - nar a ru -
a nos - sa se - de nos - sa se - de e que o a - par - thei -
d se - des - tru - a vem a lu - a de Lu - an - da pa - ra i - lu - mi - nar a ru -
a nos - sa se - de nos - sa se - de e que o A - par - thei - d se - des - tru - a valeu

Ao 88

KIZOMBA, FESTA DA RAÇA

(Rodolpho, Jonas e Luiz Carlos da Vila – Vila Isabel, 1988)

Valeu, Zumbi
O grito forte dos Palmares
Que correu terras, céus e mares
Influenciando a Abolição
Zumbi valeu
Hoje a Vila é Kizomba

É batuque, canto e dança
Jogo e Maracatu
Vem menininha pra dançar o Caxambu
Vem menininha pra dançar o Caxambu
Ô, ô, nega mina
Anastácia não se deixou escravizar
Ô, ô, Clementina
O pagode é o partido popular
Sacerdote ergue a taça
Convocando toda a massa
Nesse evento que com graça
Gente de todas as raças
Numa mesma emoção
Esta Kizomba é nossa constituição
Esta Kizomba é nossa constituição
Que magia
Reza, Ajeum e Orixá
Tem a força da cultura
Tem a arte e a bravura
E um bom jogo de cintura
Faz valer seus ideais
E a beleza pura dos seus rituais
Vem a lua de Luanda
Para iluminar a rua
Nossa sede é nossa sede
De que o apartheid se destrua
Vem a Lua de Luanda
Para iluminar a rua
Nossa sede é nossa sede
De que o apartheid se destrua
Valeu
Valeu Zumbi.

Intérprete: Gera (intérprete oficial da Vila Isabel).

Fonte: RCA 772.0001 (LP, Lado 2, faixa 6), 1987.

Comentário:

Cantando esse samba, a Vila Isabel conquistou em 1988 seu primeiro título no primeiro escalão das escolas de samba. Naquele ano, Centenário da Abolição, foi observado um marcante contraste entre um tom celebratório, em sintonia com a narrativa “oficial” sobre a Abolição, e um tom contestatário, enfatizado pelo movimento negro em geral e suas lideranças. Várias escolas de samba escolheram variações sobre o tópico como seus respectivos enredos. A Vila Isabel e outras (entre as quais, a Mangueira) abordaram-no de uma perspectiva crítica. “Kizomba”, um termo Mbundu para festa com dança, torna a intenção clara desde os versos iniciais, referindo-se à resistência de Palmares (estado independente criado por africanos insurgentes no Nordeste brasileiro do século XVII) como fator decisivo na luta pela Abolição.

Aludindo a diversas práticas culturais afro-brasileiras, a grupos étnicos ancestrais (nesse caso, com o termo “monjolo”, genérica classificação comercial utilizada pelos portugueses) e à terra ancestral (Angola), a letra também celebra as lutas e alianças atuais: a Constituição de 1988 (então em processo de construção), a necessária aliança popular superracial e o fim do regime do apartheid na África do Sul, com inequívoca carga alusiva ao Brasil.

A canção, como ressaltado por Noca da Portela em sua entrevista ao autor, apresenta contraste profundo com os sambas de Zuzuca comentados anteriormente. Suas seções são mais variadas, cada uma delas destacando aspectos específicos do enredo. Foi notável a articulação entre cada seção da letra (p. ex., o trecho sobre a Constituição) e sua representação visual por certas alas, por suas fantasias e alegorias, assim como pelos carros alegóricos.

Semelhante contraste se observou em aspectos sonoro-musicais, como: a extensão melódica (variação entre a nota mais grave e a mais aguda) de uma décima, e o prevalente modo menor, interrompido por seu relativo maior e algumas de suas progressões harmônicas.¹ Note-se que, no entanto, o andamento é ainda mais rápido que os dois exemplos anteriores de Zuzuca, e os refrãos não ficam a dever em empolgação, provavelmente em concessão aos novos tempos, consolidados com “Pega no ganzê”.

¹ Por exemplo, compassos 1-5, i-vii^o-i^o vii^o-i; compassos 53-58, i-bVII-VI-V.

Exemplo 16

Recordar é viver

Portela, 1984

Noca da Portela
J. Rocha
Edir
Poly

♩ = 144

A Por - te - la vem tio be - la, o! tio be -

la co - lo - ri da a pas - sa - re - la com

pe - da - ços de a - le - gri - a traz na men - te a sau - da -

de no pei - to a a - le - gri - a

so - a a - gui - a e su - a li - ber - da - de a - bre as a - sas da lem - bran -

ça ne - go, rei Ne - go, rei

do pas - sa - do que so - nhei e so - nhei

so - nhei com o meu mui - do en - can - ta - do

ma - jes - to - so e di - vi - no o meu rei - no um cas - si - no

Um ce - ná - rio mul - ti - cor On - de a noi - te vê a vi -

2
Recordar é viver

da E - a - vi - da mais a - mor Fa - çam - ja -

go - pra po - der - ro - da - gi - rar Que - bem - cor - com - fi - go po - de

se - quei - - mar se - quei - - mar (Parada)

Re - cor - dar é vi - ver O - so - - nho pros - - se - gui -

a O - te - a - tro de re - vis - ta com mi -

tha - res de ar - tis - tas O - pul - co e a ma - gi -

a, ò

O - cir - co che - gu - meu po - - vo

Re - vi - ven - do a mar - me - la - da

na Sa - pu - ca - i de no - - vo ò

Ao 8

RECORDAR É VIVER

(Noca da Portela, J. Rocha, Edir e Poly – Portela, 1984)

A Portela vem
Tão bela, oi, tão bela
Colorindo a passarela
Com pedaços de alegria
Traz na mente a saudade
No peito, a esperança
Voa Águia em sua liberdade

Abre as asas da lembrança
(Mergulhei)

Mergulhei no passado (e sonhei)
E sonhei, sonhei!
Com o meu mundo encantado
Majestoso e divino
O meu reino era um cassino
Com cenário multicolor
Onde a noite tinha vida
E a vida mais amor
Façam o jogo
Que a roleta vai girar
Quem brincar com fogo
Pode se queimar
(Recordar)

Recordar é viver
O sonho prosseguia
No teatro de revista
Com milhares de artistas
O palco e a magia, ôôôô
Ôôôô, ôôôôôô
O circo chegou, meu povo
Revivendo a “Marmelada”
Na Sapucaí de novo.

Intérpretes: Silvinho da Portela e conjunto.

Fonte: Top Tape 503.6024 (LP, Lado B, Faixa 1), 1983.

Exemplo 17

Bahia de Todos os Deuses

Salgueiro, 1969

Bala
Manoel Rosa

8

Ba - hi - a os meus o - lhos tão bri - lhan - do meu
(cs)

7

co - ri - ção pul - pi - tan - do de tan - ta fe - li - ci - da - de és a Ba -

13

hi - a du be - le - za u - ni - ver - sal mi - nha que - ri - da Ba - hi - a mui - to an - tes do im - pe -

20

- rio foi a pri - mei - ra ca - pi - tal pre - to ve - lho Be - ne - di - to já di - ri - a fe - li - ci -

27

da - de tam - bém mo - ra na Ba - hi - a Tu - a his - tó - ri - a a gló - ria teu no -

32

- me é tra - di - ção Ba - hi - a do ve - lho mer - ca - do su - bi - da da Com - o - ção

37

És tão ri - ca em mi - ne - rais tens ca - cou tens cur - na - ú -

42

- ba fa - mo - so ja - cu - ran - da ter - ra a - ben - ço -

2

Bahia de Todos os Deuses

47

a - da pe - los Deu - ses e o pe - tró - leo a jar - rar ne - ga bói - a -

54

x na ta - bu - lei - ro de quin - din to - do di - a c - la es - ti na i - gr - ja do Bon - fim,

60

ôô na la - dei - ra tem tem ca - po - ci - ra rum, rum

63

ca - po - ci - ra na - ta um rum, rum ci - ra na - ta um Ba - hi

BAHIA DE TODOS OS DEUSES

(Bala e Manoel Rosa – Salgueiro, 1969)

Bahia, os meus olhos estão brilhando,
Meu coração palpitando
De tanta felicidade.
És a rainha da beleza universal,
Minha querida Bahia,
Muito antes do Império
Foste a primeira capital.
Preto Velho Benedito já dizia
Felicidade também mora na Bahia,
Tua história, tua glória
Teu nome é tradição,
Bahia do velho mercado
Subida da Conceição.
És tão rica em minerais,
Tens cacau, tens carnaúba,
Famoso jacarandá,
Terra abençoada pelos deuses,
E o petróleo a jorrar
Nega baiana,
Tabuleiro de quindim,
Todo dia ela está
Na igreja do Bonfim, oi
Na ladeira tem, tem capoeira,

Zum, zum, zum, zum, zum, zum,
Capoeira mata um!

Fonte: COSTA, Haroldo. Salgueiro, academia do samba. Rio de Janeiro: Record, 1983.

Comentário:

Tido por vários sambistas como o antecessor da nova forma do samba-enredo de comunicação mais imediata, à semelhança de “Pega no ganzê”, “Bahia de todos os deuses” também levou o Salgueiro ao título no desfile e desfrutou de considerável sucesso comercial. Em

reconhecimento a seu sucesso, Bala – engraxate por profissão e identificado como seu principal compositor – foi convidado por uma rede de televisão a visitar pela primeira vez os lugares mencionados na letra do samba, aproveitando a ocasião para receber o agradecimento oficial de autoridades do estado da Bahia por sua dada publicidade (Costa, 1983).

Exemplo 18

Chica da Silva

Salgueiro, 1964

Noel Rosa de Oliveira
Anescarzinho

A - pe - sar de não pos-su-ir gran-de be-le - za Chi -

ca da Sil - va sur-giu no sei - o da mais-al-ta no-bre - za o com -

tra - ta - dor Jo-ão Fer-nan - des de O-li-vei - ra a com - prou -

pa-ra ser a su - a com-pa-nhei - ra e a mu-la - ta que e - ra es-cra -

va sen - tii for - te trans - for - ma - ção tro - can - do o ge - mí - do da sen - za -

la pe - la fi-dal-gui - a do sa - llo com a in-flu-ên - cia e o po - der

do seu a - mor que su - pe - rou a bar-rei-ra da cor Fran - cis - ca da Sil

va do ca - ti - bei - ro zom - bou ô ô

2 Chica da Silva

No ar-ra-ial do ti-ju-co
lá no es-ta-do de Mi-nas Ho-je leu-da-ria ci-da-de seu lin-do
no-me é Di-a-man-ti-na on-de vi-ve a Chi-ca-que man-da
des-lun-bran-do a so-ci-e-da-de com or-gu-lho e ca-pi-cho da mu-lu-ta
im-portan-te ma-jo-r - sa e in-ve-ja-da pa-ra que a vi-da lhe tor-na-
se mais be-la João Fer-nan-des de O-livei-ra man-dou com-prar
um ven-to-la-gro e ma-be-lis-si-ma pa-le-ra e o-ma-rí-quis-si-ma li-ti-
ra pa-ra con-to-á-la quan-do i-ni-si-vir a mi-sa na ca-pé-la

D.S. al Fine

CHICA DA SILVA

(Noel Rosa de Oliveira e Anescarzinho – Salgueiro, 1964)

Apesar
De não possuir grande beleza
Xica da Silva
Surgiu no seio
Da mais alta nobreza.
O contratador
João Fernandes de Oliveira
A comprou
Para ser a sua companheira.

E a mulata que era escrava
 Sentiu forte transformação,
 Trocando o gemido da senzala
 Pela fidalguia do salão.

Com a influência e o poder do seu amor,
 Que superou
 A barreira da cor,
 Francisca da Silva
 Do cativo zombou, ôôôôô,
 ôôô, ôô, ôô.

No Arraial do Tijuco,
 Lá no Estado de Minas,
 Hoje lendária cidade,
 Seu lindo nome é Diamantina,

Onde nasceu a Xica que manda,
 Deslumbrando a sociedade,
 Com o orgulho e o capricho da mulata,
 Importante, majestosa e invejada.
 Para que a vida lhe tornasse mais bela,
 João Fernandes de Oliveira
 Mandou construir
 Um vasto lago e uma belíssima galera
 E uma riquíssima liteira
 Para conduzi-la
 Quando ia assistir à missa na capela.

Intérpretes: Noel Rosa de Oliveira, coro e instrumentistas do Salgueiro.

Fonte: Transcrição publicada em Costa (1983); gravação Abril HMPB (LP 10 polegadas, Lado 1, Faixa 3), 1979 (1975).

Comentário:

Esse é um entre outros exemplos frequentemente lembrados por sambistas como forma “antiga” do samba-enredo, em contraste com a mais “nova”, que teve importante inflexão

com “Pega no ganzê”. Seu tratamento detalhado do enredo, a distribuição equilibrada em diferentes seções e sua elaborada linha melódica são apontadas como características distintivas, em sentido concordante a sua caracterização como “sinfonia” feita por D. Haydée. Embora seu considerável sucesso comercial não tenha jamais se aproximado dos três outros sambas-enredo previamente comentados, em geral lhe é atribuído um papel-chave na vitória da escola em 1964, tendo sido objeto de diversas versões gravadas. São muitas as discrepâncias entre a transcrição apresentada (notadamente em seu aspecto rítmico) e a parte do solista na gravação acima referida (principalmente a partir do compasso 73), que ilustram de algum modo a relativa banalização do aspecto temporal do samba em representações acadêmicas (p. ex., a escrita em partitura), reduzindo-o a figuras relativamente comuns à temporalização mais afeita a concepções europeias.

Exemplo 19

Vale do São Francisco

Mangueira, 1948

Cartola
Carlos Cachapa

(♩ = 80)

Não hó — nes-te mon - do ce-nó - nio tão ri-co e tão vi-vio

e com lan-to es-plen - dor nos mor - tes — on-de jor - nim as lon - los — que qua-dro so -

— bi-me — de um san - to pin - tor per - gum - ta o po - e - ta es-que - ci - do

quem fez es-ta liz-za de ri-que-zas mil (coro) res - pon - de so-bre - bo o cum-pox -

tre — foi Deus foi o Mes - tre quem fez meu — Bra - sil —

meu Bra - sil o meu Bra-sil (solo) — se fe-liz po - c - tá o va - le o va-le do ri -

o em noi-te in-ver - na - sa em noi-te de es-ti - o no seu chão de pra-ta ri-que-zas es-tra - nhas

es - pra-an-do be-le - za por en - tre mon - ta - nhas que fi - cam e que pas - sam ter - ras.

2

Vale do São Francisco

— tão bo-as Per - nam - bu-co e Ser - gi - pe ma - jos - to - sa A - la - go - as E a Ba-hi -

— a é a ter-ra das mil ca-te - drais — ter-ra do ou-ro ber-ço de Ti-ra-den - tes

é Mi - nas Ge - rnis

Nio
D.S. al Fine

VALE DO SÃO FRANCISCO

(Cartola e Carlos Cachça – Mangueira, 1948)

Não há neste mundo um cenário
Tão rico, tão vário
E com tanto esplendor
Nos montes
Onde jorram as fontes
Que quadro sublime
De um santo pintor
Pergunta o poeta esquecido
Quem fez esta tela
De riquezas mil
Responde, soberbo, o campestre
Foi Deus, foi o Mestre
Quem fez meu Brasil!
Meu Brasil! Ô, meu Brasil!
E se vires poeta o vale
o vale do rio
Em noite invernosa
Em noite de estio
Como um chão de prata
Riquezas estranhas
Espaando belezas
por entre montanhas
Que ficam e que passam
Em terras tão boas
Pernambuco, Sergipe
Majestosa Alagoas
E a Bahia lendária
Das mil catedrais
Terra do ouro, de Tiradentes
Que é Minas Gerais.

Intérpretes: Cartola, coro e conjunto.

Fonte: Marcus Pereira MPL 9342 (LP), 1975; relançado como Abril, [s/n] (LP, Lado B, Faixa 3), 1983.

Comentário:

Cartola e Carlos Cachça são considerados compositores emblemáticos da Mangueira, assim como dos melhores compositores de samba de todos os tempos. Desgostosos com sua derrota na escolha interna do samba da escola em 1949, ano seguinte à vitória do samba aqui comentado, não voltaram a apresentar sambas-enredo à competição interna. Nelson Sargento, compositor igualmente emblemático e de relação estreita com ambos os compositores, afirma em depoimento publicado (Silva; Oliveira Filho, 1985) que os sambas de Cartola eram considerados bem difíceis pelas pastoras da Mangueira (dançarinas e cantoras que originalmente tinham a incumbência de escolher os sambas), em que pese reconhecerem sua beleza.

Exemplo 20

(Exaltação a) Tiradentes

Império Serrano, 1949

Mano Décio da Viola
Estanislau - Penteado

(♩ = 92)

(coro) La, La, Lá (simile) ...

(solo) Jo - a - quim Jo - sé da Sil - va

Xa - vi - er mor - reu a vin - te um de a - bril pe - la in - de - pen - den -

- cia do Bra - zil Foi tra - i - do e não tra - iu ja - mais a in - con - fi -

dên - cia de Mi - nas Ge - rais Jo - a - quim Jo - sé da Sil - va Xa - vi - er E - ra o nó - me de

Ti - ra - den - tes Foi sa - cri - fi - ca - do pe - la nos - sa li - ber - da - de

es - se gran - de he - rói pa - ra sem - pre há de ser lem - bra - do

D.S. al Fine

(EXALTAÇÃO A) TIRADENTES

(Mano Décio da Viola, Estanislau e Penteado – Império Serrano, 1949)

Joaquim José da Silva Xavier
Morreu a vinte e um de abril
Pela Independência do Brasil
Foi traído e não traiu jamais
A Inconfidência de Minas Gerais

Foi traído e não traiu jamais
 A Inconfidência de Minas Gerais
 Joaquim José da Silva Xavier
 Era o nome de Tiradentes
 Foi sacrificado pela nossa liberdade
 Este grande herói
 Para sempre há de ser lembrado

Intérpretes: Mano Décio da Viola, coro e músicos do Império Serrano.

Fonte: Tapeçar [s/n] (LP), 1974; relançado como Abril [s/n] (LP, Lado B, Faixa 2), 1983.

Comentário:

Outro samba-enredo a levar sua escola ao título, e sempre listado como “tradicional”, “Tiradentes” parece “moderno” em sua concisão: basicamente, duas seções curtas, com um refrão entre elas. Sua linha melódica e as relações harmônicas sugeridas chamaram a atenção de posteriores gerações de músicos profissionais, incluindo a cantora Elis Regina, que lançou sua versão do samba em 1971 e obteve considerável sucesso. Em depoimento a Suetônio e Raquel Valença (Valença; Valença, 1981), Mano Décio fala em detalhe sobre a composição de “Tiradentes”. Tendo como parceiro Silas de Oliveira – compositor-chave do Império Serrano e da história do samba, seu constante colaborador –, apresentou três versões de um samba para o enredo do desfile de 1949, todas rejeitadas. Sonhou, então, com uma melodia, sobre a qual acrescentou letra inspirada em livro-texto de escola primária. Mais tarde, lembrou-se de que um outro amigo e compositor, Penteado, tinha feito um samba sobre o mesmo enredo, com uma primeira parte considerada “fraca”, mas uma ótima segunda parte. Com o aval de Penteado à fusão das criações, o samba-enredo estava pronto. Porém, antes de registrá-lo, os compositores encontraram alguém que poderia facilitar o seu acesso à divulgação em meios de comunicação, Estanislau Silva. Autor de um samba de sucesso lançado em 1941, “O trem atrasou”, e bem-relacionado no meio profissional de música, juntou-se então à parceria. É interessante comparar essa lembrança de Mano Décio à narrativa de um esforço coletivo semelhante em 1989 apresentada por Djalma Sabiá (capítulo 5).

Exemplo 21

Exaltação à Mangueira

1956

Enéas Brites
Aloísio A. da Costa

Man-gui - ra ser ce-ná - rio é u-ma be - le - za que a na-tu-re -

za cri-ou - O mor - ro com seus bar-ra-cões de zin - co

quan-do a-ma-nhe - ce que es - plen-dor - To-do mun - do te co-nhe - ce ao lon -

ge - pe-lo som - do teu tam-bo-rim e o ru - far - do teu tam - bor - Che -

gou - A Man-gui - ra che - gou - Che -

Man - guci - ra teu pas - sa - do de gló - ria - es - tá gra - va -

do - na his - tó - ria É ver-de e ro - sa a for - ça da su-a ma-gia - a pra mos -

trar a es - sa gen - te que o sam - ba é lá em man - guci - ra Man - guci
(Coro)

D.S. al Fine

EXALTAÇÃO À MANGUEIRA

(Enéas Brites e Aloísio A. da Costa, 1956)

Mangueira, teu cenário é uma beleza
Que a natureza criou
O morro com seus barracões de zinco
Quando amanhece que esplendor
Todo mundo te conhece ao longe

Pelo som dos seus tamborins

E o rufar do seu tambor

Chegou ô, ô, ô, ô

A Mangueira chegou, ô, ô

Mangueira teu passado de glória

Está gravado na história

É verde e rosa a cor da tua bandeira

Pra mostrar a essa gente

Que o samba é lá em Mangueira

Intérpretes: Jamelão (intérprete icônico de sambas-enredo da Mangueira) e conjunto.

Fonte: Continental 107.405.057 (LP, Lado 1, Faixa 1), 1975.

Comentário:

Esse é outro exemplo de samba de quadra bem-sucedido comercialmente (ca. 1956), com ampla divulgação radiofônica e em bailes de Carnaval privados nos mais distintos âmbitos sociais.

Exemplo 22

Nem é bom falar

Ismael Silva,
Francisco Alves e
Nilton Bastos

Nem tudo que se diz se faz eu digo e sei ca - paz
de não re - sis - tir nem é bom fa - lar se a or - gi - a se a - ca - bar
Mas es - sa vi - da não há quem me fa - ça dei - xar Por fa - la - res tan -
(coro)
Oh!
to a po - lí - cia quer sa - ber se eu dou meu di - nhei - ro to - do a vo - cê Nem
D.S. al Fine

NEM É BOM FALAR

(Ismael Silva, Francisco Alves e Nilton Bastos)

Nem tudo que se diz se faz
Eu digo e sei capaz
De não resistir
Nem é bom falar
Se a orgia se acabar
Mas esta vida
Não há quem me faça deixar
Por falares tanto
A polícia quer saber
Se eu dou meu dinheiro todo a você
Até que enfim
Eu agora estou descansado
Até que enfim
Eu agora estou descansado

Ela deu o fora
Foi morar lá na Favela
E eu não quero saber mais dela

Intérpretes: Ismael Silva, coro e conjunto.

Fonte: Sinter [s/n] (LP), 1955; relançado como Abril/RCA MPB 12 (LP de dez polegadas, Lado 1, Faixa 3), 1970.

Comentário:

Como afirmado no capítulo 2, Ismael Silva estava entre os fundadores do primeiro grupo carnavalesco a se autodenominar "escola de samba", a Deixa Falar. Foi autor de muitos sambas de sucesso gravados por Mário Reis e Francisco Alves, entre outros cantores, durante os anos 1930. Esse foi seu primeiro sucesso comercial e, como notado por Nelson Sargento, um passo pioneiro na história do samba.

Exemplo 23

Encanto da Paisagem

Nelson Sargento

(♩ = 96)

Mor - ro _____ és um en - can - to da pai - sa - gem _____

8 sum - tu - o - so per - so - na - gem _____ de ru - di - men - tur be - le - za _____

15 mor - ro _____ pro - gre - so lei - to e pri - má - rio _____ és im - po - nen -

23 - te ro - ce - ná - rio _____ ins - pi - ra - ção da na - tu - re - za _____ na _____

31 to - po - gra - fi - a da ci - da - de _____ com to - da _____ sim - pli - ci - da - de _____

39 és chu - ma - do de e - le - va - ção _____ vi - e - las _____ be - cos e bu - ra -

48 - cos _____ chon - pu - nas ten - di - nhas har - ra - cos _____ sem _____ dis - cri -

55 - mi - na - ção _____ Mor - ro pês des - cul - ços na la - dei - ra la - ta _____

2 Encanto da Paisagem

41
 — d'á-gua na ca-be - ça vi-da ru - de al-vi - sa - rei - ra — cri-am - ça sem fu -

47
 - tu - ro sem es - co - la se não der sor-te na ho - la vai so - frer a vi-da in - té -

77
 - ra — mor - ro o teu sam - ba foi mi - ta - do fi - cou tão so - fri - ti - ca -

79
 - do já não é tra - di - ção - nal — mor - ro — és lin -

86
 - do quan-do o sol des - pon - ta — e as ma - ze - las vão por con - ta —

92
 do de - sa - jum - te so - ci - al — Mor so - ci - al —

ENCANTO DA PAISAGEM

(Nelson Sargento)

Morro, é o encanto da paisagem
 Suntuoso personagem
 De rudimentar beleza
 Morro, progresso lento e primário
 És imponente no cenário
 Inspiração da natureza
 Na topografia da cidade
 Com toda simplicidade
 És chamado de elevação
 Vuelas, becos e buracos
 Choupanas, tendinhas, barracos
 Sem discriminação
 Morro, pés descalços na ladeira
 Lata d'água na cabeça
 Vida rude alvissareira
 Crianças sem futuro e sem escola

270 samba,
sambistas e
sociedade

Se não der sorte na bola
Vai sofrer a vida inteira
Morro, o teu samba foi minado
Ficou tão sofisticado, já não é tradicional
Morro, és lindo quando o sol desponta
E as mazelas vão por conta do desajuste social

Intérpretes: Nelson Sargento e conjunto.

Fonte: Kuarup KLP-025 (LP, Lado A, Faixa 1), n/d.

Exemplo 24

Felicidade

Martinho da Vila



FELICIDADE

(Martinho da Vila)

A) Felicidade,

Passei no vestibular

Mas a faculdade

É particular

B) Particular,

Ela é particular (repetir B)

A) Estrofes diferentes a cada reaparição de A

B) Refrão

Fonte: Memória do autor.

Comentário:

Ao final dos anos 1960, Martinho da Vila (da escola Vila Isabel) obteve bastante sucesso com gravações de partido-alto com semelhantes estruturas poético-musicais – como “Menina moça” (1967) e “Casa de Bamba” (1968) –, em grande medida através de suas aparições em festivais da canção promovidos por redes nacionais de TV. Esse seria, porém, apenas o início de uma carreira sem precedentes para um compositor de samba que, com o tempo,

obteria ressonância internacional. O exemplo apresentado aqui foi talvez o maior sucesso ao início da carreira (1970). Além da melodia de memorização relativamente fácil, o texto tocava em assunto que gerava amplo debate – principalmente entre setores da classe média – à época do lançamento da canção e se tornara uma das bandeiras do movimento estudantil do final dos anos 1960: a abertura de mais vagas em instituições universitárias públicas e gratuitas. A propósito, Martinho (nascido em 1938) foi por um tempo casado com Ruça (mencionada no capítulo 3), primeira mulher eleita presidente de uma escola de samba (Vila Isabel) em 1987.

Exemplo 25

Vale do São Francisco

Mangueira, 1948

Cartola
Carlos Cachça

(♩ = 80)

Não há nes-te mun-do ce-ná-rio tão ri-co e tão va-rio

e com tan-to es-plen-dor nos mon-tes on-de jor-ram as fon-tes que qua-dro su-

- bli-me de um san-to pin-tor per-gun-ta o po-e-ta es-que-ci-do

quem fez es-ta ter-ra de ri-que-zas mil (coro) res-pon-de so-ber-bo o cam-pes-

- tre foi Deus foi o Mes-tre quem fez meu Bra-sil

meu Bra-sil o meu Bra-sil (solo) E se fe-liz po-e-ta é o va-le o va-le do ri-

- o em noi-te in-ver-no sa em noi-te de es-ti-o no seu chão de pra-ta ri-que-zas es-tra-nhas

es-prai-an-do be-le-za por en-tre mon-ta-nhas que fi-cam e que pas-sam ter-ras

2 **Brasil, Fonte das Artes**

o so - nho a gló - ria a vi - da te - sou - ro das ar - tes re - u - ni -
dos e - xal - tam - do nos - sos mes - tres bra - si - lei - ros que a - tí - por ou - tros mes - tres es - tra - n - gei -
ros fo - ram in - ve - ja - dos com a - po - te - o - se lau - re - a -
dos ti - ve - ram e - xal - ta - do o seu va - lor i - mi - ta - do no pro - du - to do seu la - bor

D.S. al Fine

BRASIL, FONTE DAS ARTES

(Djalma Sabiá, Edén Silva e Nilo Moreira – Salgueiro, 1956)

És Brasil, fonte das artes,
cheio de riquezas mil,
e os nossos selvagens
já se faziam notar,
depois veio a civilização,
as academias dando nova formação
à filosofia rudimentar.
Hoje temos obras de talento
que vêm de longínquas eras,
temos artes antigas e modernas.
Brasil, Brasil, Brasil,
fonte das musas, és tu, Brasil,
o sonho, a glória e a vida,
tesouro das artes reunidas.
Exaltamos nossos mestres brasileiros,
que até por outros mestres estrangeiros
foram invejados, com apoteoses laureados,

tiveram exaltado seu valor
imitado no produto do seu labor.
Brasil, Brasil, Brasil,
fonte das musas, és tu, Brasil,
o sonho, a glória, a vida,
tesouro das artes reunidas.

Intérpretes: Coro e membros da bateria do Salgueiro.

Fonte: Todamerica LPP-TA-12 (LP, Lado A, Faixa 1), 1957.

Comentário:

Esse samba-enredo poderia também ser considerado um samba-exaltação. Seu enredo de referência alude basicamente a dois fatos: 1) à arte visual de natureza religiosa da era colonial (esculturas, afrescos) produzida por artistas autodidatas oriundos das classes trabalhadoras; e 2) às contribuições tardias a esse legado feitas por artistas com treinamento formal e de origem social diferenciada. Incidentalmente ou não, as relações harmônicas sugeridas pela melodia do samba apresentam um bom exemplo de síntese entre mundos artísticos com diferentes critérios de formação de seus agentes e de atribuição de valor a aspectos técnicos e estéticos.

Apêndice III

Texto de Sabiá entregue ao júri na inscrição de samba-enredo para o Salgueiro

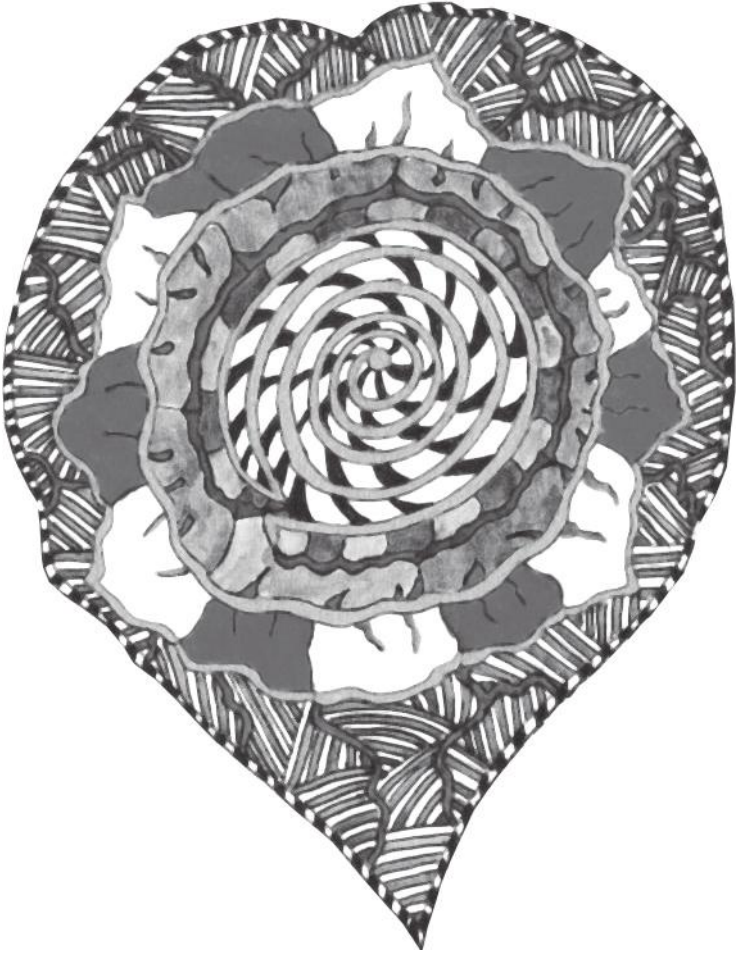
Caros senhores,

O tema “Sou Amigo do Rei”, enredo do Gres Acadêmicos do Salgueiro para 1990, simboliza em tese a história da civilização.

Sua autêntica primeira parte foi desenvolvida na Europa, em louvor à memória de Carlos Magno “O imperador”. Ela descreve sua bravura, fatos e conquistas que tiveram lugar na Era Medieval. A segunda parte destaca o escritor brasileiro Ariano Suassuna, através de um personagem de seu romance *A Pedra do Reino*, Dom Pedro Dinis Quaderna que, em sua utopia, imaginou o século vivido por Carlos Magno no Brasil: no cotidiano, na corte, batalhas, conspirações, romance, administração, livros, folclore, na história que mudou o comportamento e a vida no sertão nordestino. Isto é então comparado a um tabuleiro de xadrez, em que as peças representavam as torres de um castelo, o cavalo, o bispo, a rainha; e, no baralho, as figuras do rei, da rainha, do valete, do coringa. Todos eles expressam, numa encenação inteligente pela carnavalesca, o povo, a nobreza da corte imperial, tudo isso, muito bem colocado em ordem, demonstrando seu talento excepcional e profissional, sem desmerecer ou se comparar a ninguém, mas com grande capacidade técnica, cultural, altamente competente e criteriosa em seus propósitos. A carnavalesca, que mereceu o diploma conferido a ela pelo Liceu Nacional de Belas Artes, também saberá, certamente, como honrar o bom nome do Gres Acadêmicos do Salgueiro, em uma tentativa de romper esse jejum de quatorze anos, nos quais a escola não ganhou um único campeonato para a nova geração da Nação do Salgueiro. Por causa disso, com a *data venia*, eu peço a todos aqui presentes, sem economizar aplausos, uma saudação a Rosa Magalhães, a quem eu ofereço estas flores, em meu nome e em nome de toda a Velha Guarda do Salgueiro. À nobre carnavalesca.

Djalma Sabiá [manuscrito, cópia cedida ao autor]

Este livro foi impresso pela Gráfica C. S. Eireli para a Editora UFRJ em novembro de 2021.
Utilizaram-se as tipografias Barlow e Cormorant na composição, papel offwhite 80g/m²
para o miolo e cartão supremo 250g/m² para a capa.





Em *Samba, sambistas e sociedade: um ensaio etnomusicológico*, Samuel Araújo propõe alguns balizamentos para uma história crítica do samba na cidade do Rio de Janeiro do início dos anos 1990. Sua definição de samba inter-relaciona práticas acústicas e cinéticas nomeadas como tal, sem excluir outros aspectos intrínsecos a elas (sociabilidade, institucionalidade, etc.), que se assentam sobre concepções de tempo próprias de determinados aspectos da vida social na cidade.

O foco mais específico do livro recai sobre a elaboração de canções e algumas particularidades do trabalho do conjunto instrumental de escolas de samba – as baterias. Com isso, o autor busca ilustrar a relação entre ambos os fazeres e sua crucial significância para a mediação entre os diversos âmbitos do samba no Rio de Janeiro, assim como para o equacionamento de dilemas sociais de maior abrangência no país.