

Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro

partido-alto samba de terreiro samba-enredo

Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro

partido-alto samba de terreiro samba-enredo

proponente

Centro Cultural Cartola

supervisão e financiamento

Iphan/MinC

apoio

SEPPIR – Fundação Cultural Palmares

Sapateia ó mulata bamba
Sapateia em cima do salto
Mostra que és filha do samba
Do samba de partido-alto

O samba tem a sua escola
E a sua academia também
Como dança, é uma boa bola
Nós sabemos o gosto que tem

Sapateia ó mulata bamba
Sapateia em cima do salto
Mostra que és filha do samba
Do samba de partido-alto

4

Você seja de que linha for
Que eu prefiro a de umbanda
Quando no samba vejo meu amor
Sapeco logo uma boa banda

Sapateia ó mulata bamba
Sapateia em cima do salto
Mostra que és filha do samba
Do samba de partido-alto

Caô, caô! Caô, caô! Caô, Cabeaci!
Eu tenho o corpo fechado
Lamento o tempo que perdi
Andando no mundo errado

Sapateia ó mulata bamba

Muito velho, pobre velho
Vem subindo a ladeira
Com a bengala na mão
É o velho, velho Estácio
Vem visitar a Mangueira
E trazer recordação
Professor chegaste a tempo
Pra dizer neste momento
Como podemos vencer
Me sinto mais animado
A Mangueira a seus cuidados
Vai à cidade descer

Velho Estácio

Cartola

A grande paixão
Que foi inspiração
Do poeta é o enredo
Que emociona a velha guarda
Lá na comissão de frente
Como a diretoria
Glória a quem trabalha o ano inteiro
Em mutirão
São escultores, são pintores, bordadeiras
São carpinteiros, vidraceiros, costureiras
Figurinista, desenhista e artesão
Gente empenhada em construir a ilusão
E que tem sonhos
Como a velha baiana
Que foi passista
Brincou em ala
Dizem que foi o grande amor de um mestre-sala
O sambista é um artista
E o nosso Tom é o diretor de harmonia
Os foliões são embalados
Pelo pessoal da bateria
Sonho de reis, de pirata e jardineira
Pra tudo se acabar na quarta-feira
Mas a quaresma lá no morro é colorida
Com fantasias já usadas na avenida
Que são cortinas
Que são bandeiras
Razões pra vida
Tão real na quarta-feira
É por isso que eu canto...

Pra tudo se acabar na Quarta-Feira
Martinho da Vila

08	Introdução
08	História <ul style="list-style-type: none">Da tradição africanaNotas para uma história afro-cariocaDeixa Falar, o samba e a escola
08	Descrição <ul style="list-style-type: none">A músicaA poesiaA dançaA cenaA rodaA religiosidadeA comidaOs instrumentosA bandeiraAs baianasAs velhas guardasO terreiroA transmissão do saber
08	Lugares <ul style="list-style-type: none">MangueiraPortelaImpério SerranoSalgueiroSão Carlos / Estácio de SáVila IsabelMapa do samba cariocaAs 70 escolas do Rio de JaneiroEscolas extintasEscolas-mirimOutros lugares <ul style="list-style-type: none">Atores do samba
08	Situação
08	Justificativa <ul style="list-style-type: none">Objeto do registro
08	Recomendações de salvaguarda
08	Depositários da tradição <ul style="list-style-type: none">Referências

introdução



O presente trabalho, realizado no Rio de Janeiro entre janeiro e outubro de 2006, tem por objetivo reunir num dossiê textos teóricos e documentos que reforcem a importância para a cultura brasileira das matrizes do samba no Rio de Janeiro.

O reconhecimento do samba de roda do Recôncavo Baiano como Patrimônio Imaterial da Humanidade, em 2005, motivou o Centro Cultural Cartola a analisar os variados estilos de samba no Rio de Janeiro, que se originaram nas reuniões musicais em casa de Tia Ciata, no Estácio, nas escolas de samba, nos blocos, nos morros, nas ruas, nos quintais.

Não obstante existirem práticas musicais identificadas pelo termo samba, como o samba de roda do Recôncavo e o samba rural paulista, no panorama musical brasileiro o samba no Rio de Janeiro se destaca por ser um fenômeno cultural pujante que atravessou o século XX, passando de alvo de discriminação e perseguição nas primeiras décadas a ritmo identificado com a própria nação, a ponto de ser um de seus símbolos.

Essa passagem gradual de gênero perseguido a símbolo nacional foi, em parte, uma contingência relacionada ao fato de, nos anos 30 e 40, ser o Rio a capital do país, possibilitando o encontro entre as elites do samba, como Donga e João da Baiana, e as elites intelectuais que orientavam as políticas culturais do Estado, como Villa-Lobos e Mário de Andrade. Mas é fundamental observar que a atuação dos próprios sambistas no sentido da aceitação e do reconhecimento do gênero pelo establishment foi de importância decisiva.

Os processos de “oficialização” ou “nacionalização” do samba descritos por estudiosos como Hermano Vianna e Cláudia Matos não conseguiram calar as formas genuínas praticadas no Rio de Janeiro. E não só isso: pode-se afirmar que foram seus primeiros cultores, pobres, negros e excluídos, os principais responsáveis por essa conquista, tomando para si a

liderança do processo de afirmação gradual do samba, urdido em diversos fatores que vão da excelência de sua expressão criativa ao capricho da indumentária e o emprego de palavras rebuscadas, no que se poderia resumir modernamente por “atitude”.

Como resultado, o samba é reconhecido como a música popular do Brasil por excelência. Ele ocorre em todo o país, num sem-número de gêneros e subgêneros, manifestações musicais, de dança e de celebrações da vida, originadas do que foi semeado ao longo dos séculos pelas populações africanas e afro-descendentes que aqui viveram e vivem.

No começo do século XX, comunidades negras do Rio de Janeiro “excluídas de participação plena nos processos produtivos e políticos formais, perseguidas e impedidas de celebrar abertamente suas folias e sua fé” deram forma a um novo samba, diferente dos tipos então conhecidos, que viria a ser chamado de samba urbano, samba carioca, samba de morro ou simplesmente samba. Elas também criaram as escolas de samba, espaços de reunião, troca de experiências, estabelecimento de redes de solidiedade, criação artística e festa.

Essas comunidades, duramente atingidas pela reforma urbana da primeira década do século, que as afastou do Centro, resistiram e responderam à exclusão e ao preconceito, dentre outras maneiras, através do samba e das escolas, expressões populares de alto valor artístico e grande poder de integração. O samba foi e é um meio de comunicar experiências e demandas, individuais e de grupo; a escola de samba, nos terreiros/quadras e em seu momento maior, o desfile, que inicialmente se dava na Praça Onze, foi e é um exercício de política social ao levar os sambistas a reocupar as ruas, num processo de conquista e afirmação social que, embora avançando, ainda não foi concluído.

Em pouco tempo, o samba do Rio de Janeiro se espalhou pelo Brasil, inicialmente através do rádio e

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

O samba e os sambistas participaram ativamente da construção da identidade nacional brasileira. O samba virou sinônimo de Brasil.

Esta pesquisa busca situar o valor do samba no Rio como patrimônio, mostrando seu papel fundamental na tradição cultural desta cidade e como referência cultural nacional, já que é um importante fator de afirmação da identidade brasileira, além de fonte de inspiração e de trocas interculturais para além de suas fronteiras geográficas.

10

A pesquisa obedeceu à metodologia do Inventário Nacional de Referências Culturais do Iphan, instituição que garantiu ainda a supervisão técnica indispensável e o apoio financeiro.

Na primeira etapa da pesquisa, de constituição da equipe, foram convocados ao trabalho pesquisadores que estivessem intimamente ligados a essa produção cultural brasileira, capazes de defender, não o engessamento dessa cultura viva e dinâmica, mas o respeito, o reconhecimento e a transmissão de sua tradição, nos aspectos que a identificam e diferenciam de vertentes que, atualmente, tomaram a forma de espetáculo. Essa tradição é o que sustenta os espaços destinados à prática, socialização e difusão do samba.

Inicialmente, no começo do século XX, tais espaços eram originalmente chamados terreiros, lugar de encontro e celebração dos atores dos “guetos”, que ali cantavam e dançavam seu samba livre, com as marcas de sua ancestralidade. Uma das modalidades de samba praticadas nesse lugar era o **samba de terreiro**, que cantava as experiências da vida, o amor, as lutas, as festas, a natureza e a exaltação da sua escola e do próprio samba.

Praticavam também o **partido-alto**, nascido das rodas de batucada, no qual o grupo marcava o compasso batendo com a palma da mão e repetindo versos envolventes que constituíam o refrão. No partido-alto o refrão se repete e os versos que se seguem, improvisados, normalmente (mas não necessariamente) obedecem ao tema proposto. É também o refrão que serve de estímulo para que um participante vá ao centro da roda sambar e com um gesto ou gíngua de corpo convide outro componente da roda a ocupar o centro.

A partir da estruturação progressiva das escolas de samba, no final da década de 1920, criou-se o **samba-enredo**, aquele em que o compositor elabora os seus versos para apresentação no desfile. Ao longo do tempo, ele adquiriu características próprias, como a capacidade narrativa de descrever de maneira melódica e poética uma “história” – o enredo – que se desenrola durante o desfile. De sua animação e cadência depende todo o conjunto da agremiação, em termos de evolução e envolvimento harmônico. O samba-enredo agrega características dos dois primeiros subgêneros descritos, como, por exemplo, a presença marcante do refrão e a inclusão, quase sempre nas entrelinhas, de experiências e sentimentos dos sambistas, desafiando a fria objetividade de alguns enredos.

O recorte contemplou as três formas de expressão que mais intimamente se relacionam com o cotidiano, com os modos de ser e de viver, com a história e a memória dos sambistas. Em todo o universo do samba no Rio de Janeiro essas três formas de expressão – samba de terreiro, partido-alto e samba-enredo – são as que implicam relações de sociabilidade: sua prática está enraizada no cotidiano dos sambistas, na vida das pessoas, tendo, portanto, continuidade histórica. Avaliou-se que a pesquisa necessária à instrução do processo de registro deveria focalizar seis escolas de samba representativas da constituição das matrizes pesquisadas: Estação Primeira de Mangueira, Portela,

Império Serrano, Acadêmicos do Salgueiro, Unidos de Vila Isabel e Estácio de Sá, bastante representativas do universo do samba carioca, sobretudo por sua localização geográfica em redutos tradicionais de sambistas: Mangueira, Estácio, Tijuca, Vila Isabel, Madureira e Oswaldo Cruz. São escolas que se organizaram no momento em que essa forma de expressão, na modalidade samba-enredo, estava surgindo e se consolidando e que mantêm viva a memória dos que participaram desse processo, do qual elas são referências.

A pesquisa foi direcionada para a descrição do samba como forma de expressão, o que determinou a divisão do trabalho, basicamente, em duas frentes:

a) Levantamento das fontes – bibliografia (livros, dissertações e teses acadêmicas, matérias em periódicos, folhetos e fôlderes, etc.); discografia (gravações em discos 78 r.p.m., discos de vinil, fitas cassete, CDs, etc.); registros audiovisuais (depoimentos gravados, fotografias, filmes e documentários em película, fita VHS ou DVD, etc.).

b) Pesquisa de campo – para preenchimento de eventuais lacunas verificadas no *corpus* documental, foram colhidos novos depoimentos com reconhecidos depositários da tradição e realizados registros das matrizes do samba no Rio de Janeiro em sua forma contemporânea.

À medida, porém, que o trabalho avançava, ficou claro que os caminhos e fontes se cruzavam a todo momento, constituindo-se, na realidade, não no relato de seis trajetórias paralelas, mas em um só relato: o da trajetória das mutações e permanências que forjaram a estratégia de resistência do samba como forma de expressão de um importante segmento da população carioca.

O inventário e registro das matrizes do samba no Rio de Janeiro foi idealizado pela sambista Leci Brandão e realizado pelo Centro Cultural Cartola, sob a

coordenação de Nilcemar Nogueira. A pesquisa foi desenvolvida por Helena Theodoro, Rachel Valença e Aloy Jupiara, com participação de pesquisadores convidados: Nei Lopes, Roberto Moura, Sérgio Cabral, Carlos Sandroni, Felipe Trotta, João Batista Vargens, Marília de Andrade, Haroldo Costa e Lygia Santos. O projeto contou ainda com a colaboração de Janaína Reis, como assistente de pesquisa, e de alunos do curso de Gestão do Carnaval do Instituto do Carnaval da Universidade Estácio de Sá: Ailton Freitas Santos, Celia Antonieta Santos Defranco, Cremilde de A. Buarque Araújo, Lilia Gutman P. Langhi, Luis Antonio Pinto Duarte, Meryanne Cardoso, Nelson Nunes Pestana, Paulo César Pinto de Alcântara, Regina Lucia Gomes de Sá, Sergio Henrique Vieira Oliveira e Wellington Pessanha. As gravações em vídeo foram realizadas por Luiz I. Gama Filho (direção) e Cristina Gama Filho (produção); o registro fotográfico, por Diego Mendes.

Paralelamente ao levantamento, foram promovidos debates na Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro (AESCRJ), no Museu da Imagem e do Som (MIS) e no Instituto do Carnaval da Universidade Estácio de Sá, além de reuniões semanais da equipe de pesquisa no Centro Cultural Cartola, e periodicamente discutido o andamento do projeto com o Iphan em encontros no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. O pedido de registro conta com o apoio da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio.

Cumpramos finalmente ressaltar que no dia 7 de outubro de 2006 realizou-se no Centro Cultural Cartola um encontro de velhas guardas e figuras tradicionais das escolas de samba com o objetivo de troca de experiências, registro de práticas e consolidação do projeto.

história



Tendo como marco a localidade denominada Pedra do Sal, no morro da Conceição, na zona portuária do Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XX, o samba carioca se apresenta desde sua origem como um elemento de expressão da identidade cultural da população negra. Naquele momento decisivo em que o negro acabava de conquistar o direito de vender sua força de trabalho, foi determinante a formação de uma rede de solidariedade e sustentação que resultou num contato cultural enriquecedor e na miscigenação das várias etnias que aqui vieram ter e conviveram.

A modernização da cidade e a situação de transição nacional fazem com que indivíduos de diversas experiências sociais, raças e culturas se encontrem nas filas da estiva ou nos corredores das cabeças-de-porco, promovendo essa situação, já no fim da República Velha, a formação de uma cultura popular carioca definida por uma densa experiência sociocultural que, embora subalternizada e quase que omitida pelos meios de informação da época, se mostraria, juntamente com os novos hábitos civilizatórios das elites, fundamental na redefinição do Rio de Janeiro e na formação de sua personalidade moderna.¹

Com a drástica intervenção urbanística realizada pelo prefeito Pereira Passos na primeira década do século XX “ promovida com o intuito confesso de “limpar” a cidade de tudo que significasse pobreza, doença e atraso, dando feição que se pretendia moderna a uma metrópole que se queria européia “ essa população marginalizada se reuniu na região conhecida como Cidade Nova e aí, em torno da casa da baiana Tia Ciata, formou um poderoso núcleo de resistência cultural, cuja produção vigorosa começou a furar o bloqueio social, econômico e geográfico. Em 1917, pela primeira vez, um selo de disco de 78 r.p.m. trouxe no campo reservado à descrição do gênero musical a palavra *samba*.

Embora existisse antes dessa data e a palavra já fosse então difundida, o ano de 1917 é que entrou para a história como o do nascimento do novo gênero musical. E seus autores e criadores eram exatamente os participantes dessa comunidade organizada da Cidade Nova, freqüentada também por gente de outras

partes da cidade, atraída pela riqueza da cultura que ali florescia.

Aproximadamente uma década depois, o recém-nascido gênero sofreria uma importante intervenção, no Estácio, ao pé do morro de São Carlos.

A organização do samba em grupos que receberam o pomposo nome de escolas acarretou o surgimento de um subgênero, o samba-enredo, composto para servir de trilha sonora aos desfiles carnavalescos, mas que transcendeu essa determinação sendo hoje cantado durante todo o ano em reuniões de sambistas dentro ou fora das quadras e tendo conquistado absoluta hegemonia no Rio de Janeiro como música de carnaval.

Na descrição que se segue, em que as matrizes do samba carioca serão abordadas com minúcia, será possível detectar que houve permanência, ao longo de quase um século, das principais características que marcaram o seu surgimento. Apesar de sua bem-sucedida trajetória em direção a um patamar de reconhecimento como símbolo da nação, o samba logrou conservar suas características mais essenciais, seja na poética, na musicalidade, no ritmo, na coreografia, nas celebrações, nos ritos. As concessões feitas à participação de todas as camadas da população nas escolas de samba ocasionaram transformações, mas ainda assim é possível identificar traços dessas matrizes, que continuam a fazer parte do cotidiano de uma parcela considerável da população com uma intensidade e um vigor típicos das manifestações autênticas da cultura popular.

¹ MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995. p. 86-7.

2.1 Da tradição africana

Muito antes de o gênero ganhar o alto estatuto de música popular brasileira por excelência e componente fundamental da identidade nacional, o termo ‘samba’, na acepção de música e dança praticada em roda e ao ritmo de tambores, palmas, etc., já circulava em várias regiões do país.

Antônio Geraldo da Cunha data de 1890 a entrada do termo na língua portuguesa, provavelmente usando como abonação texto de Aluísio Azevedo no romance *O cortiço*. Mas já em 1886 José Veríssimo dava-o como “de origem perfeitamente assentada”. O filólogo Macedo Soares, entretanto, registra essa entrada em 1884: “Não acreditamos que a dignidade do país fosse ultrajada porque nas fronteiras do Brasil com as Guianas francesas, um mascate em hora de samba, ou de libações, ousou arriar do respectivo mastro o pavilhão nacional” (*A Folha Nova*, jornal da Corte). E em 1889, o dicionarista Beaurepaire-Rohan já o definia como “espécie de bailado popular”.

14

No Brasil, a tradição de danças em roda e caracterizadas pela umbigada provém certamente do extrato banto formador de boa parte da cultura afro-brasileira, sendo observada por viajantes no interior de Angola no século XIX. Marcel Soret, na obra *Les Kongo Nord-Occidentaux* observou entre os povos objeto de seus estudos “também cantos e danças de aparência licenciosa, que na verdade nada mais são que antiqüíssimos hinos à fecundidade”. Karl Laman, no *Dictionnaire Kikongo-Français*, registra o vocábulo ‘sàmba’ (acento grave na primeira sílaba), com, entre outras, as seguintes acepções: “pl. ma-samba”, espécie de dança “où on se heurte ensemble, contre la poitrine”, ou seja, na qual os dançarinos se chocam um com o outro, batendo de peito. Da mesma forma que na língua tchokwe, de Angola, segundo Adriano Barbosa, o vocábulo ‘sámba’ (grafado com acento agudo) é também, entre outros usos e significados, verbo usado na acepção de “cabriolar, brincar, divertir-se (como cabrito)”. E o quimbundo registra o verbo ‘semba’, agradar, encantar.

Na Angola contemporânea, ‘semba’ ou ‘varina’, em todas as suas infinitas variações, é a dança mais popular da capital, Luanda, notadamente na faixa

marítima (Ilha de Luanda, Samba Grande e Pequena, Ilha do Musulu, Barra do Cuanza, Cacucaco, etc.). A dança se executa por um sapateado de cadência rítmica ligeiramente acentuada, ao som de tambores (bumbos) e caixas de madeira ou latinhas metálicas. A coreografia fundamental caracteriza-se por uma roda no centro da qual os dançarinos gravitam, remexendo o corpo e balançando as ancas e, ocasionalmente, movimentando-se para frente, dobrando o corpo e executando o sapateado.

A tradição dos povos bantos deu, no Brasil, origem a toda uma família de danças aparentadas, que vai do carimbó paraense e do tambor-de-crioula do Maranhão “passando pelo coco do litoral nordestino e pelos sambas do Recôncavo e do médio São Francisco, na Bahia “até o jongo ou caxambu no Sudeste brasileiro, notadamente no Vale do Paraíba. Onde houve negro banto, lá estão as danças de roda, com ou sem umbigada.

Todas essas danças foram incluídas por Oneyda Alvarenga, colaboradora de Mário de Andrade, dentro do grande espectro das “danças do tipo samba”; e Edison Carneiro, em 1961, listava como formas de samba “atuais e passadas”, entre outras, o caxambu, o coco, o jongo, o lundu, o partido-alto, o samba de roda e o tambor-de-crioula.

Mário de Andrade, em sua pesquisa sobre o coco nordestino, informava que, em seu tempo, principalmente no Ceará e em Alagoas os termos ‘coco’ e ‘samba’ muitas vezes se confundiam, para designar a mesma expressão musical.

Acrescente-se, como já dissemos antes, que escritores como Euclides da Cunha, em *Os sertões*, e Aluísio Azevedo, em *O cortiço*, descreveram o que então se entendia como samba.

Inegável, então, a bem-documentada origem africana do samba, a qual, em algum momento, alguém se dispôs a negar, atribuindo ao gênero origem indígena. Indiscutível, também, sua origem entre os povos bantos do antigo Congo, que compreendia regiões da atual Angola.

Resta dizer, apenas, que várias dessas formas rurais de samba chegaram ao Rio de Janeiro, principalmente durante as migrações ocorridas nos cerca de 50 anos que se passaram entre a proibição do tráfico atlântico e a abolição da escravatura. E, aqui chegadas, amalgamaram-se, tanto ao gosto, por exemplo, de migrantes bantos do Vale do Paraíba quanto de sudaneses e também bantos vindos da antiga Bahia e do seu Recôncavo, tomando no meio urbano, com o passar dos anos, novas e ainda mais variadas formas.

O samba é, pois, fruto de ricas tradições africanas e afro-brasileiras. E sua proteção, como bem imaterial do patrimônio cultural nacional, além de ser um imperativo constitucional, é um dever de consciência.

2.2. Notas para uma história afro-carioca

Depois de 1810, com as sucessivas abolições em quase a totalidade dos países escravagistas, se mantêm dois grandes fluxos de escravos: Brasil e Cuba. Em 1821, excluídas as paróquias rurais, o Rio de Janeiro tinha 86.323 habitantes, dos quais 40.376 eram escravos, a maior população escrava urbana das Américas e do mundo, quando, por exemplo, na cidade de Nova Orleans, onde também se reunia um grande contingente, havia 15.000 escravos. Por volta de 1830, com o rápido crescimento populacional propiciado pelo tráfico, pela imigração interna de cativos e de negros e brancos livres para o Rio, o número de escravos em toda a província aumenta consideravelmente, igualando o da população livre.

Entre os negros, o dado qualitativamente novo era o crescimento do número de libertos que alugavam seus serviços junto aos negros de ganho, nesse formidável universo do trabalho que era o bairro da Saúde. Uma subcasta de negros livres, alforriados, verdadeiros heróis que tinham superado a escravatura dentro das regras do jogo, comprando sua liberdade, em geral como resultado do esforço de um grupo, a que se juntavam muitos fugidos que se escondiam entre essa multidão de trabalhadores, procurando sobreviver e mesmo começar uma vida nova na cidade. Em 1849 já havia 10.732 negros libertos nas freguesias urbanas, deixando apreensivos os administradores da corte, temerosos, como fora a administração colonial, de um levante negro na cidade que ultrapassasse o desafio permanente com as fugas e com os quilombos. Temores que haviam crescido com a revolta de iorubás e malês em Salvador em 1835, provocando duras medidas municipais contra os negros dentro do perímetro urbano, que repercutiam nas atitudes do poder imperial e de sua polícia com os escravos em todo país.

A escravidão nas Américas ocasiona uma mescla sem precedente de povos e culturas africanas, que em alguns momentos de inflexão, ocorridos em determinados lugares, elabora novas sínteses, decisivas na construção das novas sociedades nacionais que se montam depois

do processo abolicionista e do republicanismo que varrem o continente. No literalmente novo mundo para o africano, se dá uma reordenação dos valores e símbolos produzidos na origem africana frente à condição de escravos e ao convívio entre diversas etnias no cativeiro, o que no Rio ganharia tais peculiaridades ao longo dessa história popular da cidade constituindo uma densa tradição, os princípios místicos coletivizantes e a cultura afirmativa e musical, que depois, a partir da terceira década do novo século, dariam substância às festas da capital federal e ao seu fascinante universo de espetáculos.

À tradicional presença de angolezes e moçambicanos bantos na cidade se soma progressivamente a presença de negros da África Ocidental, principalmente das nações iorubá mas também negros islâmicos, que passam a migrar regularmente para o Rio, tanto cativos para serem redistribuídos pelas fazendas de açúcar ou café, como alforriados baianos que vem reorganizar suas vidas na capital fugindo das práticas repressivas que haviam se instaurado em Salvador.

Na segunda metade do século, com a progressiva diminuição de africanos com o fim do tráfico, e com a mistura entre negros, mulatos, caboclos e europeus, principalmente portugueses, nos bairros populares e nas ocupações mais duras e desprestigiadas, a cidade tinha se tornado menos africana e mais crioula. A população negra, entretanto, voltaria a crescer com a decadência do café no Vale do Paraíba e com as chegadas sistemáticas dos forros baianos. O grupo baiano iria situar-se nessa parte da cidade onde a moradia era mais barata, perto do cais do porto, nas freguesias de Santana e S. Rita, onde os homens, como trabalhadores braçais, obtinham vagas nas docas construídas em meados do século, que absorviam avidamente a mão-de-obra barata de estivadores, se concentrando os baianos nas ruas e ladeiras nas vizinhanças da Pedra da Prainha, depois conhecida por Pedra do Sal.

Se nas ruas a capoeira afirmava agressivamente a presença do negro, não mais apenas subalterno e mártir, a religião dos baianos daria uma nova dimensão ao negro carioca e em contato com os cultos dos bantos fundaria sob o panteão dos orixás uma religião negra

nacional que no século seguinte se multiplicaria em diversas formas regionais, tendo como raiz o candomblé e como matriz transformadora a macumba carioca. O candomblé baiano era, é, de uma certa forma, uma nova liturgia, pois compensa as lacunas na cosmogonia iorubá ocasionadas pela escravatura com uma nova organização ritual, assentando num mesmo terreiro os cultos de diversos grupos e cidades, passando a representar uma pequena África, os orixás urbanos com seus assentamentos inicialmente dissimulados dos senhores e da tropa em quartos ou num barracão, enquanto as entidades de céu aberto eram cultuadas nas matas nas cercanias da cidade.

O candomblé no Rio é tão antigo quanto as primeiras levadas de baianos que chegam na capital depois das revoltas de 1831-1835 em Salvador, e logo, além dos cultos familiares, casas de grande importância seriam fundadas na cidade. Notícias quase perdidas no tempo dão conta do candomblé de Bamboche ou Bamboxê na Saúde, africano chegado à Bahia na metade do século XIX, que vem para o Rio, onde funda sua casa de santo, voltando depois para a África, fazendo parte de uma minoria que retorna logo depois da Abolição.

Entretanto, é considerado o candomblé seminal a casa de João Alabá, de Omulu, na rua Barão de São Félix, no caminho da zona portuária para a Cidade Nova, instituição popular que se constituiu numa garantia para o negro no Rio de Janeiro, vitalizando-o para resistir e sustentar seus novos caminhos na cidade e no país. Suas filhas-de-santo marcaram época como as rainhas negras do Rio Antigo: tia Amélia, Amélia Silvana de Araújo, mãe do violonista e compositor Donga; Perciliana Maria Constança, ou melhor, tia Perciliana do Santo Amaro; tia Mônica e sua prodigiosa filha, Carmem Teixeira da Conceição, a Carmem do Xibuca, a filha de Alabá que vive, sábia e soberana, até a década de 1980 com seus mais de 110 anos; a tia Bebiana dos ranchos; tia Gracinha, que foi mulher do grande Assumano Mina do Brasil, sacerdote islâmico; tia Sadata do rancho Rei de Ouro; e a grande tia Ciata (1854-1924), Hilária Batista de Almeida, mãe-pequena do candomblé de João Alabá, lideranças fundamentais para uma verdadeira revolução que se travaria no meio negro naquela zona depois da libertação.

Provavelmente, a casa de Alabá tinha ligações com o candomblé do Ilê Axé Opô Afonjá de Salvador, fruto de uma dissidência do Ilê Ixá Nassô do Engenho Velho, onde tinha sido feita Ciata. Notícias dão conta que João Alabá o freqüentava, assim como Bamboxê fora o pai espiritual de sua babalorixá Aninha. Em 1886 mãe Aninha vem ao Rio na companhia de outra iniciada, Obá Saniá, encontrar-se com Bamboxê, que já estava na cidade, junto com quem funda a casa no bairro da Saúde, voltando depois para Salvador. Esse candomblé que se extingue com a volta de seu líder para a África. Muito tempo depois, Aninha volta à capital, onde no Santo Cristo, na zona portuária, inicia sua filha-de-santo Conceição de Omulu, que abre uma nova casa. Outras casas têm grande importância na cidade, como o candomblé de Cipriano Abedé de Ogum, na rua do Propósito e depois na João Caetano, e o de Felisberto, na rua Marquês de Sapucaí, figuras mitológicas cujos contornos pouco vislumbramos, intimamente presentes na cosmogonia negra da cidade.

Desses candomblés matriciais, só resta vivo na cidade o fundado por Mãe Aninha com Conceição. Depois de morte desta, sua sucessora Agripina de Xangô transfere o axé para o subúrbio de Coelho da Rocha, onde até hoje batem os tambores chamando os orixás. O culto, e depois a presença cultural daqueles forros, formam na cidade uma identidade nagô, que se particulariza progressivamente ganhando uma identidade carioca a partir do convívio com os bantos, na cada vez mais influente diáspora baiana no universo popular da cidade.

Inicialmente sediados na ladeira da Pedra do Sal, nas casas alugadas por baianos e africanos para abrigar as levas de recém-chegados, tornam-se tradicionais na zona portuária os zungus, casas coletivas ocupadas por negros escravos e forros, que se diferenciavam dos cortiços, onde cada indivíduo ou família se apertava em seu cubículo, apenas partilhando os banheiros e às vezes a cozinha coletiva. Nos zungus, geralmente iniciados por nações, famílias, ou por grupos de companheiros de trabalho, as tradições coletivistas negras vindas da situação tribal organizavam uma vida onde o aspecto comunitário e a partilha dos esforços era central. Aos poucos, se tornam centros de encontro de negros de

diversas origens aproximados pela cidade, chamando logo a atenção constante dos ‘morcegos’, como eram por eles chamados os guardas urbanos.

Como um dos primeiros sinais públicos da importância dos baianos na vida do Rio, tia Bebiã impõe sua festa da lapinha no Largo de São Domingos, que se torna um lugar de convergência dos desfiles dos pastoris e ranchos existentes pela cidade na época do natal ainda na década de 1880. Mas o principal personagem dos primórdios dos ranchos cariocas foi indubitavelmente Hilário Jovino Ferreira, um pernambucano criado no meio nagô em Salvador, que chega ao Rio de Janeiro na época indo morar no morro da Conceição, nas vizinhanças no Beco João Inácio, onde já saía um rancho com o nome de Dois de Ouros. Em 1893, ele funda o Rei de Ouros com um chá dançante em sua casa, o licencia na polícia, e, numa decisão que muda a história musical da cidade, decide realizar seu desfile no carnaval, em vez sair no dia de Reis, como faziam os outros ranchos, em busca de maior liberdade de movimento e expressão.

Das variantes entre tradições européias – ternos, pastoris – e africanas – congos, congadas, ticumbis, cucumbis e afochés –, quem se destaca são os ranchos. Hilário Jovino, numa entrevista a um jornal¹, conta que em 1872, quando chega à cidade, já encontrara os ranchos. Uma comunidade de auxílio mútuo integrada por migrantes, sobrevivendo através do trabalho pesado na estiva e do comércio ambulante, estruturada em torno dos terreiros e de associações festivas, que se tornaria por momentos uma aristocracia popular fechada com seus preceitos e movimentos próprios para depois se abrir à cidade moderna como uma resistente referência.

O carnaval muda a característica do rancho, embora ele não deixe de se vincular às tradições, como na visita de praxe à casa dos notáveis entre os baianos, entre os quais a notória tia Ciata. No carnaval um rancho se desdobrava num sujo, uma formação gaiata e satírica; o “Bem de Conta” de Hilário terminaria por ironizar Ciata e seu rancho, o “Rosa Branca”, que responderia com seu sujo “O Macaco é Outro”, na seqüência dessa história.

² *Jornal do Brasil*, 18 de janeiro de 1913.

Se no início a presença de negros é discreta no carnaval, uma vez que era vista com desconfiança pelas forças repressivas qualquer forma de extroversão do negro e principalmente manifestações coletivas, podemos supor a presença progressiva de blocos de brancos pobres, mestiços e negros, a tal democracia racial na base.

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

Do encontro desses indivíduos de diversas experiências sociais, raças e culturas na estiva ou nas cabeças-de-porco, e depois no candomblé, na capoeira ou no rancho, instituições de marcada influência negra, resultaria a formação das matrizes fundamentais da cultura popular carioca. Uma densa experiência sociocultural que, embora subalternizada e quase que omitida pelos meios de informação da época, se mostraria, tanto quanto os novos hábitos civilizatórios importados pelas elites, fundamental na redefinição do Rio de Janeiro e na formação de sua personalidade moderna.

A Pequena África, considerando a presença afirmativa do negro na zona portuária do Rio, progressivamente se estendendo para a Cidade Nova, é uma conquista política, a territorialização de seu próprio ambiente de

vida e trabalho onde antes eram escravos, conquista confirmada, mesmo que ambigualmente, pela Abolição, já que se mantêm os preconceitos na subalternização, na pobreza e na repressão policial. Sua primeira experiência como “homem livre” na capital, embora contestada pela realidade de cada dia, obtida na marra pelo capoeira, exigida pelo rito religioso, se consolida na festa comunitária ou no *glamour* episódico nos espetáculos-negócio, onde os negros afirmariam sua arte, metamorfose moderna de antigas tradições.

Insuspeitadamente, mas logo apropriadas por interessados, surgem novas sínteses culturais dessa rale: instituições populares, formas de organização de um grupo heterogêneo e disforme reunindo indivíduos diversos ligados apenas pela situação comum de exclusão; gêneros artísticos, musicais, dramáticos, festeiros, processionais, esportivos; novas paixões populares, festejos, situações particulares a esta cidade, que seriam disseminados por todo país. Em sua plasticidade, essa cultura popular incorporaria elementos de diversos códigos culturais, sobre os quais as tradições dos negros teriam liderança e dariam coesão e coerência, o que tornaria a pluralidade cultural sob a hegemonia do negro a peculiaridade central dessas novas sínteses.

A contribuição dos baianos se eternizando na macumba carioca, que reelabora os cultos bantos sob o panteão dos orixás iorubá, permite que uma estrutura de aldeia se preserve na cidade, enraizada na sua cultura e no inconsciente coletivo de seu povo – e no samba, tornado música síntese da brasilidade.

A participação do negro no carnaval carioca – o Rio de Janeiro capital nacionalizava suas ocorrências – dá uma nova substância à festa e provoca um rearranjo nas formas de participação dos diversos setores da sociedade que a cidade de hoje herdou.

Assim, nas primeiras décadas do século XX no Rio, no ambiente confuso e excludente do pós-Abolição, os negros, que numa primeira acomodação tinham se bandeado para guetos nos morros do Centro ou na periferia, perto das estações do trem suburbano, gozavam uma primeira e precária franquia. Legitimados por uma crescente platéia com a adesão de elementos da

“sociedade”, os ranchos dos negros, que inicialmente se apresentaram no largo de São Domingos e depois na praça Onze de Junho, no limite da zona, exibiam-se, organizados em cordões, pelo Catete e Laranjeiras. No entanto, o grande carnaval, apoiado pela imprensa e pelo comércio, continuava sendo os desfiles dos préstitos, os corsos e os bailes. Os negros, sempre na rua, limitavam-se a uma participação como assistentes vigiados, sendo praticamente impedidos de se reunir e se divertir nas ruas e avenidas do Centro, o que por vezes era transgredido por grupos de jovens favelados, como os Arengueiros da Mangueira, que desafiavam a sociedade e a polícia desfilando com música, cachaça e porrada.

A gravação do primeiro samba a fazer grande sucesso, o *Pelo Telefone*, em 1917, completando a articulação lundu-maxixe-samba, sucesso absoluto no carnaval, é acompanhada por rumorosos e emblemáticos acontecimentos. Sua criação coletiva se dá numa reunião do rancho Rosa Branca na casa de Ciata, presentes, além da própria, Hilário Jovino, o emergente Sinhô, Donga dos Oito Batutas e outros. Donga registra o samba e dá parceria ao influente jornalista Mauro de Almeida.

Na virada dos anos 1920 Sinhô, pianista do clube Kananga do Japão, começa a dominar como compositor os carnavais, juntamente com outros compositores como Caninha e Eduardo Souto, quando, ainda num momento de adaptação às normas da indústria cultural, as músicas eram ainda “que nem passarinho: é de quem pegar”.

Mas, como muitos anos depois diria Cartola sobre aqueles tempos, “não havia mesmo um interesse pelo pessoal do morro e nós também não nos interessávamos pelo pessoal da cidade, vivíamos separados”³.

A falta de signos potencialmente utilizáveis na construção de uma identidade nacional própria pelas elites nacionais internacionalizadas e, mais tarde, o próprio nacionalismo exacerbado utilizado por Vargas como instrumento de governo favoreceriam as primeiras organizações de sambistas que se reúnem por volta de 1928 no Estácio, em Oswaldo Cruz e nos morros da Favela e da Mangueira. O próprio

termo ‘escola’ de samba refletiria as expectativas e a responsabilidade dessas primeiras comunidades populares que ganham estabilidade nessas formas de organização. Novas sínteses profanas de matrizes vindas das práticas religiosas, que de alguma forma herdavam sua funcionalidade social.

O próprio Sinhô nomeava de “romances pedagógicos” algumas de suas composições, compreendendo o samba como ato pedagógico e lhe dando um sentido difuso de missão. Sim, deveria aquela poesia musical destilar princípios de uma filosofia prática do cotidiano aplicável por aqueles que estavam numa situação de desvantagem, para os seus, para seu público que se expandia para além de círculos e classes na cidade. Conta-se que foi Ciata que, tendo organizado um pagode numa escola das redondezas da Praça Onze, dá como senha para driblar a polícia “o pagode vai ser na escola”, sendo o termo guardado por suas possibilidades protetoras como por consciente ou inconscientemente anunciar sua função para o negro desprivilegiado. Ismael Silva, outro personagem crucial, como Cartola, pensava nos mestres do samba como professores de “aulas teóricas e práticas”, sendo os sambas-enredo formas privilegiadas de comunicação com as massas.

As escolas se reúnem em concursos patrocinados pelo festeiro e pai-de-santo Zé Espinguela, todas recebem troféus, as escolas se visitam, se homenageiam, desfilam na Praça Onze de Junho como um desdobramento da estrutura dos ranchos negros com uma música mais quente. As comunidades exultam. A Mangueira, onde existiam pequenos núcleos separados de moradores, ganha com a escola um nexo de coletividade comum. A corda, marcando os limites do desfile, na verdade era uma proteção contra a polícia, e funciona. O Pequeno Carnaval acontecia separado. Mas é só o começo. Ele e sua nova música – o samba – vão tomar a cidade.

Aqui, desde o final do século XVI, o negro escravizado trabalhou surdamente na construção da cidade e em seu abastecimento. Aqui, a partir do século XIX,

³ Gravação 1972, Arquivo Corisco Filmes.

começou seu processo de afirmação, tanto através da expressão coletiva de sua cultura como em sua participação das vicissitudes nacionais, do processo político, das guerras internas ou externas, das transformações da cidade e do país. Aqui se monta, na virada do novo século, um modelo de exclusão com a favela, impasse do Brasil moderno, e mesmo um sistema do carnaval onde ao negro é atribuído um lugar. Mas a Pequena África, que nasceu e se impôs como um ambiente afirmativo e comunicativo do negro, foi um momento definitivo, eterno, para o Rio de Janeiro, para quem é um símbolo resistente e inspirador.

2.3 *Deixa Falar, o samba e a escola*

Mário de Andrade, o grande crítico de música e de artes plásticas e autor de magníficos ensaios, romances e poesias, registrou num poema o seu entusiasmo pelo carnaval dos negros do Rio de Janeiro, anos antes da criação da primeira escola de samba, ao se ver, “embaixo do Hotel Avenida em 1923/na mais pujante civilização do Brasil/os negros sambando em cadência./Tão sublime, tão África!”. É possível que ele tenha visto um cucumbi ou um cordão de velhos, duas das formas que os negros encontravam na época para se reunir em grupos e se divertir no carnaval.

Naquele ano, o samba já existia como gênero musical, mas, fortemente influenciado pelo maxixe “o primeiro gênero musical urbano, criado no Rio de Janeiro na década de 1870”, ainda não tinha um ritmo capaz de ajudar os foliões que quisessem cantar, dançar e andar ao mesmo tempo. Que desejassem desfilar, para usar um verbo que resume o que fazem os integrantes das escolas de samba nos dias de carnaval.

Coube a um grupo de jovens talentosos do bairro do Estácio de Sá, todos negros, fazer do samba efetivamente música de carnaval. Ao explicar a diferença entre os dois tipos de samba, o compositor Ismael Silva, um daqueles jovens, disse que o ritmo do samba antigo era apenas “tan tantan tan tantan”, enquanto o novo, mais rico, era “bum bum paticumbumprugururundum”. O compositor Babaú, do Morro de Mangueira, definiu a novidade como “samba de sambar”.

O grupo de sambistas do Estácio formou (em 12 de agosto de 1928) um bloco carnavalesco para cantar, tocar e dançar os sambas que fazia, ao qual foi dado o nome de Deixa Falar, nome criado como uma resposta antecipada às críticas negativas que certamente fariam os adeptos do velho samba amaxixado. Os ritmistas do bloco apresentavam-se com os tradicionais instrumentos de percussão, o tamborim, o pandeiro, o reco-reco, a cuíca e outros, até perceberem que o samba deles exigia um instrumento de marcação ainda inexistente, o que levou o compositor Alcebíades Barcelos a recorrer a uma lata grande e vazia de manteiga, fechar uma das bocas com couro de cabrito e concluir que aquele era o instrumento que faltava à bateria do bloco. Assim nasceu o surdo, instrumento que passou a ser fundamental em qualquer conjunto de ritmistas do samba.

As novidades apresentadas pelo Deixa Falar repercutiram imediatamente em todas as comunidades negras do Rio de Janeiro, nos subúrbios e nas favelas, que passaram a compor e a cantar

sambas à maneira do Estácio de Sá. E não deixavam de homenagear os sambistas do bairro, intitulando-os professores, e o próprio bloco carnavalesco Deixa Falar, que todos diziam ser uma verdadeira escola de samba, tantas lições recolhiam lá.

Tantas homenagens tiveram como consequência uma curiosa contradição histórica: o bloco carnavalesco Deixa Falar, considerado a primeira escola de samba, nunca foi escola de samba, pois apresentava-se como bloco e, no último carnaval de sua existência, o de 1932, apresentou-se como rancho carnavalesco, outra forma criada pelo povo carioca para se reunir no carnaval. Àquela altura, comunidades dos subúrbios e dos morros, influenciadas pelos sambistas do Estácio, criaram seus blocos carnavalescos, aos quais contemplaram com o título de escolas de samba, expressão tão vigorosa que, aos poucos, foi eliminada a designação de blocos carnavalescos dada aos grupos que iam nascendo.

Tanto vigor inspirou o jornal *Mundo Sportivo* a promover em 1932 o primeiro desfile das escolas de samba na Praça Onze, em torno da qual localizavam-se vários bairros ocupados pela população negra, assim como a primeira favela da cidade, instalada numa elevação que recebeu o nome de Morro da Favela e que também tinha a sua escola de samba. Aliás, a maioria esmagadora das escolas de samba participantes dos primeiros desfiles era formada por favelados. Vinham dos morros de Mangueira (Estação Primeira), do Salgueiro (Azul e Branco e Depois Eu Digo), do Borel (Unidos da Tijuca), da Matriz (Aventureiros da Matriz), da Serrinha (Prazer da Serrinha), de São Carlos (Para o Ano Sai Melhor), do Tuiuti (Mocidade Louca de São Cristóvão), etc. As demais vinham dos bairros suburbanos, com destaque especial para a Portela – chamada na época de Vai Como Pode – de Osvaldo Cruz, além da Recreio de Ramos, Lira do Amor (Bento Ribeiro), Vizinha Faladeira (Saúde), Em Cima da Hora (Catumbi) e União Barão da Gamboa, entre outras.

Antes mesmo do desfile de 1932, as escolas de samba já contribuíam para o enriquecimento da música popular brasileira lançando dezenas de compositores,

cujas obras foram imediatamente absorvidas pelos cantores profissionais da época. Nomes como os de Cartola de Mangueira, Paulo da Portela, Antenor Gargalhada do Salgueiro, Buci Moreira do Morro de São Carlos, Armando Marçal de Ramos, além dos pioneiros do bairro do Estácio de Sá, tornaram-se tão conhecidos quanto os compositores “da cidade”, como eram chamados os que não vinham dos morros ou dos subúrbios. Também saíram das escolas de samba quase todos os ritmistas das gravações de discos. A contribuição das escolas no campo da música pode ser acrescida com um novo tipo de samba criado por elas, o samba-enredo, ou seja, a música que descreve o enredo apresentado no carnaval.

Formadas as escolas de samba, o povo carioca passou a contar com uma espécie de passaporte para cantar, dançar e tocar o samba, hábitos que, nas primeiras décadas do século XX, eram violentamente reprimidos pela polícia, que agia como instrumento do preconceito das classes dominantes contra as manifestações culturais e religiosas dos negros. Os sambistas foram ficando livres das perseguições quando as autoridades começaram a perceber que os desfiles das escolas atraíam grande público e, melhor do que isso, despertavam a atenção dos turistas, contribuindo decisivamente para a elevação da ocupação dos hotéis nos dias de carnaval. Três anos depois do primeiro desfile, a prefeitura da cidade oficializou a apresentação das escolas, estabeleceu subvenções para ajudá-las financeiramente e distribuiu pequenas revistas em francês, inglês e espanhol com explicação sobre aqueles grupos carnavalescos.

A população negra e pobre do Rio de Janeiro criou, assim, o que seria, dali a pouco mais de dez anos, não só a maior atração do carnaval carioca, mas também um espetáculo de música, dança, formas e cores que seria reconhecido como uma das maiores e mais belas manifestações de cultura popular do mundo.

descrição



3.1. A Música

O samba no Rio de Janeiro foi e é um pólo aglutinador dos grandes universos culturais tradicionais africanos – o banto, o jêje e o nagô –, que englobam uma infinidade de variações, significados e realidades, diferenciados de comunidade para comunidade. Esses universos geraram diferentes estilos de samba e possibilitaram seu desenvolvimento e expansão, como fruto de importantes trocas culturais.

Como afirma Lopes⁴, o critério geográfico é fundamental para a compreensão do samba, que ganhou, no Rio de Janeiro, modificações estruturais que o diferenciam muito do samba rural, dançado em roda, à base de pergunta (solo curto) e resposta (refrão forte). Aqui, uma nova forma de samba amadureceu.

Ao longo do século passado, esse samba ganhou muitas denominações, como samba urbano, samba carioca, samba de morro. Depois, apenas samba. Atualmente, os sambistas das Velhas Guardas, os baluartes das escolas, falam muitas vezes em samba de raiz e samba tradicional. Estão falando do mesmo samba, o que cresceu no Rio de Janeiro.

As suas matrizes – representadas aqui pelos gêneros partido-alto, samba de terreiro e samba-enredo – são um patrimônio popular e cultural não só do Rio de Janeiro, mas de todo o país.

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

Adotaremos como eixos de análise alguns elementos importantes para o reconhecimento dos três tipos, demarcadores de suas respectivas classificações. Assim, serão descritas as especificidades no aspecto rítmico, na sonoridade, na estrutura harmônico-melódica e nas formas de algumas canções consideradas típicas de cada um dos universos abordados. Será mister destacar que tais práticas socioculturais representam uma determinada matriz ideológica e musical da prática do samba que se encontra cada vez mais escassa nas práticas atuais do gênero. Esta constatação se torna particularmente visível ao confrontarmos as formas de experiência musical que partido-alto e samba de terreiro representavam em um passado não muito distante e a situação real em que estes tipos aparecem nos ambientes de samba atualmente. O caso do samba-enredo é, nesse aspecto, um pouco diferente e exige discussão em separado.

4. LOPES, Nei. *Sambeabá*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra:Folha Seca, 2003. p. 15.

Partido-alto



24

Dentre os três tipos de samba analisados neste dossiê, o partido-alto se destaca por determinadas características singulares. Talvez represente mais do que os outros uma certa ancestralidade das matrizes do samba, o que se evidencia de diversas maneiras. De acordo com o pesquisador, sambista e partideiro Nei Lopes, autor do mais completo estudo sobre o partido-alto já realizado, intitulado *Partido-alto: samba de bamba*, o samba de partido-alto pode ser definido como uma espécie de samba cantado em forma de desafio por dois ou mais contendores e que se compõe de uma parte coral (refrão ou “primeira”) e uma parte solada com versos improvisados ou do repertório tradicional, os quais podem ou não se referir ao assunto do refrão (p. 26-27).

Quanto à sua formação, o autor destaca que o partido é o resultado do cruzamento de diversas práticas musicais e coreográficas que formavam no início do século XX aquilo que José Ramos Tinhorão chamou de um

“verdadeiro laboratório de experiências fragmentadas de usos e costumes de origem rural” na cidade do Rio de Janeiro (1998:265). Entre essas práticas, destacam-se as chulas, o lundu, o samba rural paulista, o samba de roda baiano e o calango, gênero de grande força principalmente no interior da região Sudeste, que também apresenta características de improviso e disputa entre os versadores. Todas essas misturas processadas em solo carioca moldaram o perfil e as características do partido desde suas primeiras ocorrências até seus desdobramentos atuais.

O partido-alto é um tipo de samba e, como tal, corresponde à definição mais ampla do gênero tanto no aspecto sonoro quanto no rítmico. O samba pode ser definido como um tipo de canção popular na qual os versos são acompanhados basicamente por instrumentos de percussão (pandeiro, surdo, tamborim, cuíca, repique, reco-reco, ganzá, etc.) e cordas dedilhadas (cavaquinho, banjo, violão de 6 e de

7 cordas), aos quais pode ser acrescida uma infinidade de instrumentos solistas ou acompanhadores (metais, madeiras, teclados, cordas, foles), de acordo com a intenção estética e possibilidades de execução. No partido-alto, contudo, essa configuração sonora se torna menos ampla, sendo privilegiados a marcação do pandeiro e o suporte harmônico do violão e do cavaquinho. Deve-se destacar que, sendo uma canção em forma de desafio, os instrumentos acompanhadores do partido permanecem em um papel secundário no panorama geral de sua sonoridade, uma vez que há um grande destaque para o improvisado do solista. Da mesma forma, uma massa muito volumosa de instrumentos

se torna pouco desejável, pois encobriria o destaque desse personagem nos momentos das rodas. A questão da sonoridade de-marca, portanto, uma especificidade do partido-alto em relação aos demais tipos de samba, mas não é a única.

Ritmicamente, o samba que se desenvolveu no Rio de Janeiro se define por um padrão polirrítmico, baseado primordialmente (mas não exclusivamente) no *paradigma do Estácio* (Sandroni 2001) executado simultaneamente a um instrumento médio-agudo de condução (pandeiro ou ganzá) e a um surdo atacado no contratempo (para essa discussão, ver Sandroni 1997 e Trotta 2006).

PADRÃO POLIRRÍTMICO DO SAMBA

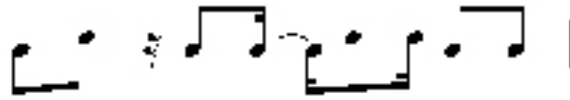
25

Este padrão polirrítmico fixou-se sobretudo em torno do ano de 1930 através da obra de compositores do Largo do Estácio (por isso o termo), substituindo um outro referencial rítmico que caracterizava os sambas até então. Trata-se de uma célula rítmica conhecida por muitos etnomusicólogos como 3-3-2, encontrada em diversas práticas musicais do planeta¹.



No entanto, a especificidade rítmica do partido-alto em relação ao samba não é exatamente a adoção esporádica do ritmo 3-3-2, ainda que esse acompanhe muitas rodas “na palma da mão”. Sendo um tipo de samba que se estrutura em uma formação basicamente mais econômica do que o padrão referencial, o partido costuma utilizar como célula básica uma variante do paradigma do Estácio, executada principalmente pelo pandeiro.

¹ Apesar de não hegemônico no samba carioca produzido a partir da década de 1930, o ritmo 3-3-2 aparece em muitas gravações recentes de partideiros, quase sempre em sambas calangueados que evidenciam a ancestralidade entre as duas práticas e a estreita aproximação entre partido e calango. Esse herança musical e afetiva compartilhada aparece, por exemplo, em gravações de Martinho da Vila (*Segure tudo*), Seu Jair do Cavaquinho (*Doce na feira* e *Soltaram minha boiada*) e no samba *Coité e cuia* (Wilson Moreira e Nei Lopes), no qual os autores afirmam que “calango e samba é igual a coité e cuia, tudo da mesma família”.



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

rítmica. A levada de partido-alto associa-se ainda a um andamento mais lento, favorecendo o desenvolvimento do canto tanto do coro quanto da parte versada. Na gravação de *Não vem* (Candeia), a levada do partido aparece em toda a música, sendo um ótimo exemplo de sua utilização.

Não vem

Se por um lado a levada de partido é característica desse tipo de samba, ela não é suficiente para defini-lo, pois em vários exemplos pode-se verificar que o acompanhamento ocorre a partir do padrão polirrítmico consagrado do samba, baseado no paradigma do Estácio (como, por exemplo, a gravação do tradicional *Moro na roça* por Clementina de Jesus). Dessa forma, para tornar nossa definição de partido mais precisa, não podemos restringi-la ao referencial rítmico e nem exclusivamente à sonoridade. Analogamente, a alternância entre solo e coro (refrão) é recurso formal recorrente em dezenas de práticas musicais, não se configurando por si só em uma característica exclusiva do partido-alto. No entanto, o partido-alto torna-se reconhecível por uma maneira peculiar de organizar essa alternância, demarcando, aí sim, sua especificidade. No partido, a própria noção de canção se encontra no refrão, uma vez que as segundas partes são improvisadas.

É sabido que a adoção de segundas partes fixas e estáveis no samba é um fenômeno que se processou a partir do desenvolvimento de um mercado de gravações musicais, onde a autoria determinada se sobrepôs à

criação coletiva e consagrou a forma canção popular como a conhecemos atualmente. Assim, deve-se destacar que as matrizes estéticas do que se popularizou como samba foram construídas a partir de uma concepção de música popular que prescindia de segunda parte. Em outras palavras, a música *era* o refrão. Este fato pode ser evidenciado tanto na prática do partido como na prática do samba de terreiro, que com frequência apresenta uma primeira parte forte e cantada em coro e uma segunda parte de estrutura melódica mais estável, porém livre para improvisos.

Possivelmente o que caracteriza com maior eficácia o partido-alto é a presença desta segunda parte improvisada, isto é, “tirada” ou “versada” na hora, no momento da *performance*. Nesse sentido, o improviso está relacionado a uma habilidade de raciocínio rápido do versador em criar soluções poéticas convincentes respeitando a métrica da canção, as rimas baseadas no refrão e, muitas vezes, mas nem sempre, a sua temática. O caráter de desafio é elemento de grande relevância, pois instaura uma determinada ambiência social nas rodas de partido-alto baseada numa competição

recheada de provocações, piadas, jogos de linguagem e muita criatividade. O versador ou partideiro é, portanto, figura de grande respeitabilidade nos circuitos de samba, sendo admirado por seu pensamento ágil.

Quanto à tipologia musical do partido, é possível encontrar três grandes grupos estéticos capazes de

serem identificados como sambas de partido-alto. Um primeiro grupo, que poderíamos chamar de *partidos curtos*, corresponde a refrões formados por dois versos, de cerca de quatro compassos, cujo improviso normalmente também é curto. Neste caso encontram-se exemplos como os partidos *Maria Madalena da Portela* (Aniceto) e *Partido-alto* (Padeirinho).

Maria Madalena da Portela

Musical notation for the song "Maria Madalena da Portela". The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The melody is shown on a single staff with lyrics underneath. The lyrics are: "Fui su - pa - ra - do meu bem Pe - so - la Ma - ri - a Ma - da - le - na da Por - te - la". Chord symbols are placed above the staff: G above the first measure, Am above the second measure, D7 above the third measure, and G above the fourth measure.

Partido-alto

Musical notation for the song "Partido-alto". The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The melody is shown on a single staff with lyrics underneath. The lyrics are: "Ê - ta bo - ti - na sa - pa - to sem me - ia não com - bi - na tá - be - ti na sa pa to sem me ia não com bi na". Chord symbols are placed above the staff: D above the first measure, Em above the second measure, A7 above the third measure, and D above the fourth measure. Additional chord symbols are placed below the staff: Fm below the first measure, A7 below the second measure, and D below the third measure.

Podemos notar nesses exemplos uma característica marcante dos partidos, que é a utilização de arpejos melódicos e de graus conjuntos, tanto no refrão quanto nos versos. A harmonia simples, quase sempre girando em torno da tônica (I) e da dominante (V7), com algumas passagens pelo segundo grau menor (II_m), é o pano de fundo para melodias que poderíamos chamar de *intuitivas*, pois traçam caminhos melódicos recorrentes, quase sempre conclusivos. Vale destacar também que a esmagadora maioria dos partidos está no

modo maior, fato que colabora para uma ambientação festiva, uma vez que este modo é geralmente associado à plenitude e à alegria, por oposição ao modo menor, considerado sombrio e introspectivo. Nos partidos curtos, não há muito tempo para desenvolvimento da idéia do refrão, que é concisa e reiterada pelo repouso na tônica, de onde parte o verso improvisado. Há ainda uma variante formal para esse tipo de partido curto que Nei Lopes chamou de *partido cortado*, onde as estrofes improvisadas são entrecortadas com frases do coro.

Finalmente teríamos um terceiro tipo de partido-alto que, dada a maior complexidade de sua estrutura formal e harmônica, começa a se aproximar do que podemos entender como samba de terreiro. Sua principal característica é que tanto o refrão quanto o desenvolvimento do improviso se alongam por 12 ou 16 compassos. Em *Para o bem do nosso bem*, de Alvaiade, gravado pela Velha Guarda da Portela em 1986, os três versos do refrão (em 12 compassos) se tornam quatro na repetição (aí com 16 compassos), levando ao improviso.

PARA O BEM DO NOSSO BEM (Alvaiade)

Eu não di-rei / É que se vos-ros / su-tre nós / Eu não di-rai
 Pa-ra o bem do nos-so bem / Lunho di-rai / o que se pas-sou em / tre nós
 a ri-tu-gião / Eu não di-xi / o que se pas-sou em / tre nós / a ri-tu-gião

A parte versada desse tipo de samba quase sempre inclui uma inclinação para o quarto grau (IV), numa harmonia que, apesar de intuitiva, já confere maior desenvolvimento do que a dos casos anteriores, onde a tônica e a dominante eram praticamente os únicos acordes. Quanto à quantidade de versos, esse tipo de partido pode ter quatro ou seis versos no refrão, mas normalmente o improviso se estende por seis versos, dividido entre dois partideiros. O primeiro versador elabora uma idéia para o verso e conduz a melodia até o quarto grau (IV) e o segundo se encarrega de estabelecer uma conclusão semântica do verso e harmônica da melodia no acorde de tônica. O primeiro verso de improviso de *Para o bem do nosso bem* exemplifica bem o tipo de condução harmônica e a divisão entre dois versadores:

Vim-me em bo-na-ri-ta / É / que se ga-de-me a bo-na-ri-ta / Quan-do o go-to não está
 b-na / Na vi-da não há pa-zem / É / o so-gre-do / Não me con-ta a ci-tu-
 gião / Teu a-mar me me / teu me / do / Pe-li-ta-trai / ar su-ri-a / gião

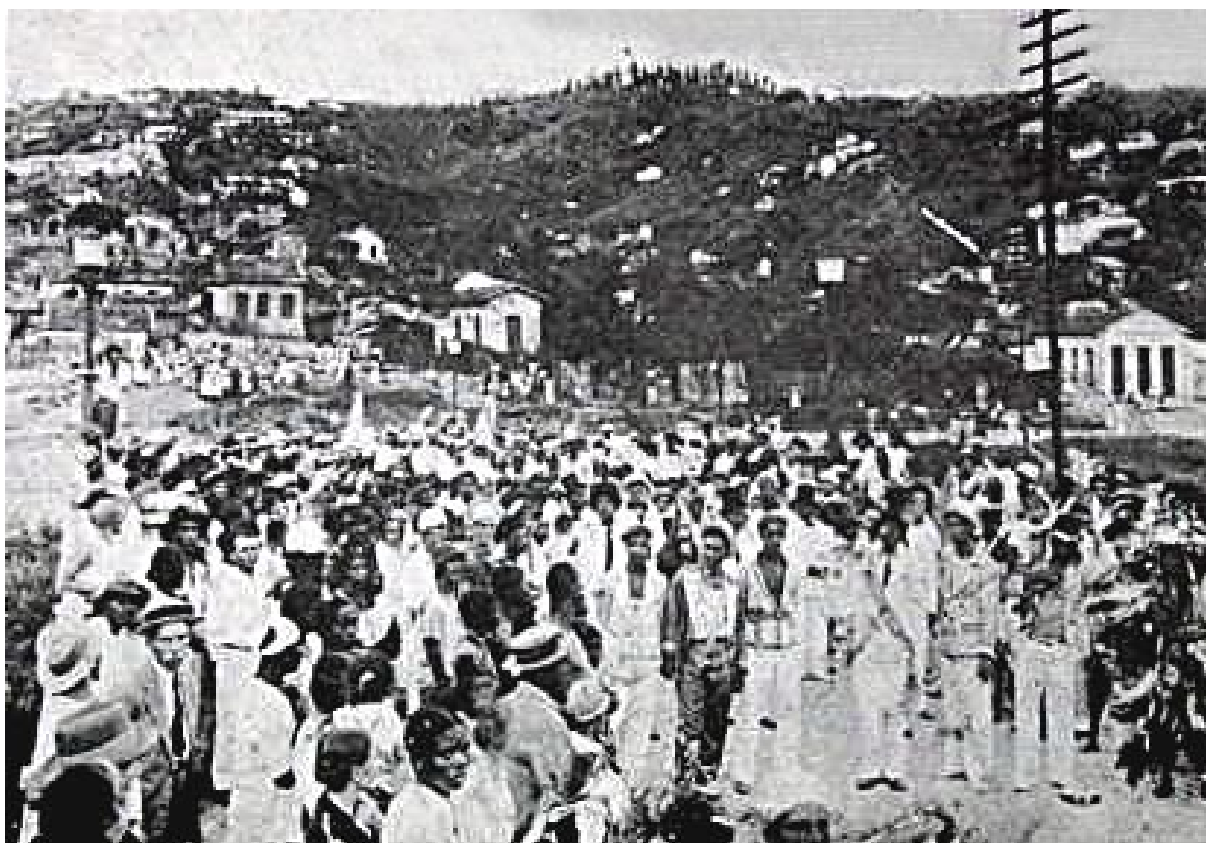
Após esse improviso, o coro retorna com o refrão e, em seguida, um outro improviso é cantado por mais dois versadores. É interessante reparar que neste segundo improviso gravado a melodia é completamente diferente do primeiro, evidenciando que a condução harmônica tem uma importância maior na estruturação da parte versada do que exatamente a definição de uma linha melódica. Destaca-se nesse exemplo que os quatro improvisadores respeitaram a temática do refrão, o que nem sempre ocorre. Nesse caso, o desenvolvimento da mesma temática faz a canção parecer um todo único e o improviso parecer, de fato, uma “segunda parte”.

The image shows a musical score for a samba song, consisting of three staves of music. The first staff is labeled 'VERSADOR A' and the second 'VERSADOR B'. The lyrics are: 'Não fi-cu-a tri-s - te sa é nor-mal Que-a-tos co-sais so-po-ra-dos ta-so é', 'mi-li-to-ri-as-a-ral Vou en-fim - bo-ra vou en-fim be - ra U-des - le-ito nos - so-eta', and 'Nos-so gô-nio rã) con - b'na Não pos - so vi - ver es - gim'.

Essa divisão entre os três tipos de partidos, assumidamente arbitrária, tem a intenção de mapear estilos e formas, deixando claro que não são fórmulas rígidas e que podem comportar variações e mudanças.

Com sua gama relativamente estreita de variações e sempre apoiado na *performance* ao vivo, o partido-alto é o tipo de samba que menos se adequa ao mercado musical, uma vez que seu valor artístico e sua graça residem na criatividade do momento, dificilmente registrável ou reproduzível. Ainda assim, em diversos momentos da história da fonografia nacional sambistas registraram partidos com maior ou menor grau de pré-determinação das segundas partes e eventualmente até mesmo buscando traduzir para o estúdio a espontaneidade do improviso, da roda, o que dificilmente se viabiliza ou se torna convincente. Nesse sentido, o partido se destaca no cenário do metagênero samba como uma vertente umbilicalmente ligada às suas matrizes socioculturais, com forte tendência à valorização da letra, do improviso, do ambiente comunitário, dos padrões de sociabilidade fundados no coletivo, no fazer musical amador, compartilhado.

Samba de terreiro



Diferentemente do partido alto, que se define diretamente por características formais (musicais e poéticas), e do samba-enredo, que se caracteriza principalmente por sua função, o samba de terreiro parece se definir antes pelo seu contexto, ou seja, pelo fato de ser um tipo de samba que ocorre *no terreiro*.

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

Mas o terreiro, num sentido mais restrito, designa especificamente a área comum de uma escola de samba. Dado o papel fundamental (propriamente matricial)

das escolas, desde os anos 1930, na constituição do samba, o samba de terreiro define-se como aquele feito para consumo interno das mesmas, ou, por assim dizer, como o *lado de dentro* do samba organizado. A roda de samba, quando no terreiro, é, então, mais específica do que outras rodas de samba, pois está associada à estrutura das escolas de samba e às suas formas de organização social e musical.

Desta forma, temos o samba de terreiro caracterizado mais como uma prática sociomusical do que propriamente como um tipo específico de samba, cujos elementos poderiam ser isolados e descritos. Por este motivo, um samba só pode ser classificado como de terreiro por uma determinada “comunidade”. Apenas o grupo de pessoas auto-reconhecido como sambistas das escolas tem legitimidade para designar determinado samba ou grupo de sambas como sendo “de terreiro”, pois essa classificação deriva exatamente do fato de ele ter sido “apresentado” nas rodas dos terreiros e de representar esse ambiente, esse “lado de dentro”.

Como resultado desta definição contextual, os sambas de terreiro apresentam grande variedade estilística. Tal

Podemos destacar nesse exemplo a total liberdade de temáticas entre o refrão e a segunda parte. Enquanto a primeira enaltece a escola e seus espaços, a segunda parte valoriza a “viola” e ignora os versos do refrão dirigidos à Serrinha. Essa característica, que aparece também em alguns partidos, pode ser pensada como sendo recorrente em sambas improvisados, nos quais o improviso nem sempre é construído a partir da temática do refrão.

Se, portanto, é possível identificar sambas de terreiro que correspondem a uma estrutura aberta ao improviso, existe também um grupo desses sambas em que a estrutura composicional é mais fechada, isto é, onde a parte principal do processo de elaboração estética da segunda parte do samba acontece previamente, e não na hora da *performance*. Essas composições têm garantida a unidade temática de sua letra, e comumente apresentam estrutura harmônica mais sofisticada. Em algumas delas, torna-se até difícil encontrar aquilo que poderíamos chamar de refrão, uma vez que os versos estão de tal forma integrados que a divisão entre primeira e segunda parte soa um pouco artificial. Nesses casos, o canto coletivo com frequência percorre toda a composição, numa estratégia que se assemelha ao estilo de interpretação do samba-enredo. Um bom exemplo é o samba *Velho Estácio*, de Cartola:

*Muito velho, pobre velho
Vem subindo a ladeira
Com a bengala na mão
É o velho, velho Estácio
Vem visitar a Mangueira
E trazer recordação
Professor chegaste a tempo
Pra dizer neste momento
Como podemos vencer
Me sinto mais animado
A Mangueira a seus cuidados
Vai à cidade descer*

Sobre esses sambas dificilmente pode-se desenvolver um improviso, uma vez que sua configuração musical e poética simplesmente não se presta a essa prática. São sambas *autorais* no sentido estrito da palavra, onde o autor se faz presente em toda a canção, conferindo-lhe um estilo, um recado.

No que se refere às temáticas dos sambas de terreiro, uma das preferidas é a exaltação da própria escola, de suas cores, símbolos e integrantes. Os elogios à escola feitos no ambiente dos terreiros, e integrando o repertório referencial daquele grupo de pessoas, adquire grande importância, pois, em torno desse conjunto de canções, os sambistas constroem elos de amizade e de identidade coletiva. Nesses exemplos, é muito comum a narrativa de feitos, glórias, figuras e histórias que compõem o quadro de valores compartilhados da agremiação. Vale destacar que muitos sambas compostos dessa forma se tornaram “clássicos” do repertório de diversas escolas, como este, “Capital do samba”, de José Ramos.

*Chegou a capital do samba
Dando boa noite com alegria
Vimos apresentar o que Mangueira tem
Mocidade, samba e harmonia
Nossas baianas com seus colares e guias
Até parece que estou na Babia
Até parece que estou na Babia*

*Da cidade alta da Mangueira
Avisto a Vila tenho saudades de alguém
Até parece que eu estou em São Salvador
Avistando o que a Babia tem
É minha maior alegria
Até parece que estou na Babia
Até parece que estou na Babia*

Esse compartilhamento de símbolos se evidencia nos momentos do canto coletivo. Nesse sentido, o refrão tem grande importância na estrutura dos sambas de terreiro. O refrão se define pela repetição, e, mais do que isso, pela participação do canto coletivo e por isso apresenta características expressivas que favorecem a entrada do coro. No exemplo acima, é

possível identificar um pequeno refrão (“Até parece que estou na Bahia”), que ocorre ao final de ambas as partes. Este refrão representa dois momentos de canto coletivo que *pontuam* a declaração de amor à escola, garantindo que nesses pontos o máximo de pessoas estará cantando junto. Em outros casos, como o de *Agoniza mas não morre*, a música inteira se transforma em mensagem da comunidade, representada pelo canto coletivo.

O samba de terreiro representa uma identidade compartilhada por determinado grupo de pessoas agregadas pela escola de samba. Até determinado momento do século XX, os compositores de sambas de terreiro foram figuras respeitadas na hierarquia interna das escolas, “baluartes” de cada agremiação, quase sempre ocupando cargos importantes no poder e na estruturação das escolas. Apesar de esse poder ter se dissolvido entre outros protagonistas das escolas, é através dos sambas de terreiro que a coletividade fala e se faz ouvir, elaborando suas interpretações e narrativas. Esse lado de dentro das organizações carnavalescas torna visível (audível) através do conjunto de seus sambas de terreiro, que expressam sua visão de mundo, seu pensamento, suas idéias e sua identidade.

Devemos destacar, no entanto, que esse lado interno não é nem nunca foi um ambiente

fechado, mas sim um espaço com muitas frestas, entradas e saídas, que permitem aos sambas circularem por outras rodas, outros terreiros e até mesmo pelo mercado de música. Analogamente, os movimentos musicais e as mudanças na sociedade vazam para o lado de dentro das escolas e, através dos sambas de terreiro, são interpretados e elaborados pela comunidade, que assim evidencia suas críticas sobre a sociedade mais ampla. O samba *Modificado*, de Padeirinho, composto provavelmente na década de 1960, reflete bem esse movimento:

*Vejo o samba tão modificado
Que eu também fui obrigado a fazer modificação
Espero que ninguém não me censure
O que eu quero é que todos procurem
Ver se não tenho razão
Já não se fala mais no sincopado
Desde quando o desafinado
Aqui teve grande aceitação
E até eu também gostei daquilo
Modificando o estilo do meu samba tradição*

Neste samba, o compositor reflete sobre o advento da bossa nova, um fenômeno que atingia à época o mercado de música de um modo geral e o samba de forma particular. Destaca-se neste samba um perfil estético totalmente avesso à prática da improvisação. Seus dez versos estendem-se por uma melodia sinuosa de 32 compassos, percorrendo caminho harmônico altamente inesperado, como se sua estrutura melódico-harmônica fosse uma espécie de paródia dos tortuosos sambas da estética bossanovista.

Modificado

Ve-jo o sam-ba tão mo-di-fi-ca-do Que eu tam-bém fui obri-ga-do a fa-zer mo-di-fi-ca-ção
Es-pe-ro que nin-guém não me cen-sure O que eu que-ro é que to-dos pro-curem
Ver se não ten-ho ra-zão Já não se fa-la mais no sin-co-pa-do
Des-de quan-do o des-a-fi-na-do A-qui te-ve gran-de acei-ta-ção
E até eu tam-bém gos-tei da-qui-lo
Mo-di-fi-can-do o es-ti-lo do meu sam-ba tra-di-ção

Esse percurso sinuoso não impede, entretanto, que o compositor expresse em seus versos e música um comentário possivelmente compartilhado por seus colegas de dentro das escolas sobre as transformações da música veiculada na mídia. Essa função propriamente comunitária dos sambas de terreiro talvez seja seu mais alto valor cultural.

À medida que as escolas vão sofrendo cada vez de forma mais célere transformações em sua estrutura, os terreiros se transformam em quadras e a denominação “samba de terreiro” perde sua força, conseqüência da queda de prestígio dos próprios sambistas no poder interno das escolas. Esse processo, já bastante documentado e comentado pela bibliografia, que ficou conhecido como “profissionalização” das escolas e do desfile,

ocorreu no mesmo período (por volta da década de 1960) em que passaram a atuar no mercado de música cantores especializados em samba, que vão buscar no repertório dos sambas de terreiro canções para serem lançadas comercialmente. Observa-se então, que o samba que ocorria nos terreiros se desloca para outras rodas, para o mercado, ou mesmo dentro da estrutura das escolas, para espaços de menor destaque.

Se, na prática, os terreiros reais não representam mais esse pólo comunitário do fazer musical sambista, pode-se afirmar com alguma segurança que o terreiro como espaço simbólico se mantém no imaginário de parte significativa do repertório do samba, especialmente cultivado naqueles sambistas que nutrem maior zelo pela trajetória do gênero e pela referência às suas matrizes.

Samba - enredo



O samba-enredo, mais do que simplesmente um tipo de temática ou finalidade para o samba, consolidou-se através de sua história como uma estética específica de samba. Baseada na estrutura do desfile carnavalesco, essa estética associa a sonoridade pujante da bateria da escola de samba com uma forma de canção que se caracteriza sobretudo por sua narratividade, que aos poucos se tornou imperativa na composição de sambas destinados aos desfiles.

É preciso distinguir, portanto, entre os sambas cantados nos primeiros desfiles, nos anos 1930, que não tinham, na maioria dos casos, qualquer relação com o enredo; os sambas relacionados ao enredo, mas compostos musicalmente de uma maneira que não se diferenciava de outros sambas dos mesmos compositores, que prevaleceram aproximadamente do final dos anos 1930 até o final dos anos 1940; e os sambas-enredo propriamente ditos, que desde então associam uma função determinada no desfile a uma forma musical específica.

36

No início dos desfiles das escolas de samba, os sambas cantados não se relacionavam com qualquer enredo, assim como o próprio desfile da escola não era condicionado por um. Talvez o mais famoso samba desse período seja *Chega de demanda*, de Cartola. O samba foi composto possivelmente antes mesmo da criação da Mangueira, quando Cartola saía no Bloco dos Arengueiros (Cabral, 1996: 65); segundo o site oficial da escola, foi cantado no carnaval de 1929.

Embora os dados disponíveis sejam muito limitados, parece provável que muitas escolas que saíram nos carnavais de 1930 a 1933 não apresentassem enredo. O primeiro desfile competitivo sobre o qual há registros escritos contemporâneos é o de 1932 (Cabral, 1996: 67), e em tais registros não há qualquer alusão a enredo. Também não há tal alusão nos testemunhos orais sobre a competição de sambas promovida por Zé Espinguela em 1929 (Cabral, 1996: 66).

No que se refere ao carnaval de 1933, há duas informações sobre o assunto. O jornal *Correio da Manhã* pretendia realizar, na quinta-feira anterior ao carnaval, uma noite das escolas de samba, para a qual chegou a publicar um regulamento. O evento finalmente não se realizou, mas o regulamento, publicado por Cabral (1996: 78), rezava em seu item 5: “Não é obrigatório o enredo”. O desfile de fato aconteceu, organizado pelo jornal concorrente *O Globo* no domingo de carnaval, e tinha o enredo entre seus quesitos de julgamento (Cabral, 1996: 79). Das 31 escolas que concorreram, porém, oito não tinham enredo, ou eles não foram percebidos pelos jornalistas presentes (Cabral, 1996: 80-1).

Chega de demanda é uma melodia de 16 compassos, correspondendo ao refrão de quatro versos, parte do samba que era fixa, cantada em coro pelas pastoras e repetida uma vez. Em seguida o versador cantava, em solo, o que seria uma segunda parte improvisada, também de 16 compassos, mas sem repetir.

Chega de demanda

Che-ga de de-man - da che-ga Com es-se ti-me te-mos
 que ga-nhar So-mos a Es - ta - ção Pri-me - ei-ra
 Sal-ve_o mor-ro da Man-guei - ra (Che-ga de de-man...)

Esta estrutura – 16 compassos repetidos pelo coro, mais 16 compassos não repetidos e improvisados por um solista – era repetida inteiramente várias vezes durante a performance de cada samba.

A partir de 1934, o enredo continua aparecendo invariavelmente como quesito de julgamento, e obviamente todas as escolas passam a apresentar um. Mas o enredo não determinava ainda todos os elementos do desfile, entre os quais a música. Em 1933, o enredo da Mangueira foi “Uma segunda-feira do Bonfim na Bahia”. Mas um dos sambas cantados, segundo o site da escola, foi *Fita meus olhos*, de Cartola, que não tem nenhuma relação com a Bahia. Na década de 1930, as escolas desfilavam com dois ou três sambas, mas segundo Cabral (1996:83) “a repercussão alcançada por ‘Fita meus olhos’ indica que ele foi o samba principal”.

Há um consenso entre os historiadores do samba, segundo o qual é nos anos 1940 que se intensifica a tendência a um crescente planejamento e controle prévio sobre o que vai acontecer no desfile, tudo submetido a um “enredo” propriamente dito, que amarra os elementos da escola, incluindo todas as partes cantadas. Liga-se a isso, por exemplo, a decisão da Portela, tomada em 1942, de impedir o desfile de integrantes que não estivessem vestidos de azul e branco⁶; e também o crescente desprestígio das segundas partes improvisadas, como se fazia em *Chega de demanda*.

Os testemunhos disponíveis não permitem saber até que ano, exatamente, os desfiles tiveram as segundas partes integralmente improvisadas. Em 1935, cogitou-se mesmo incluir os versadores entre os quesitos do julgamento, mas segundo noticiou a imprensa, “os argumentos apresentados (...) pela [escola] Vizinha Faladeira foram tão fortes, que fizeram cair o item dos versadores” (citado por Augras, 1998: 37). Sabemos que em 1946 a presença de versos improvisados foi oficialmente proibida nos desfiles (Cabral, 1996:142). Mas é provável que o processo tenha sido paulatino, e que algumas escolas já tivessem, antes desta data, introduzido o hábito de desfilarem com as segundas partes previamente compostas. Neste senti-

do aponta o depoimento de Egídio de Castro e Silva, que assistiu a um ensaio da Mangueira em 1939:

Os sambas compõe-se de duas partes: a coral, chamada ‘primeira’, é feita com grande antecedência para ser cantada, afinal, por um conjunto bem-ensaiado e homogêneo. A segunda, que é a parte solista, pode ter o texto definitivo inventado até a última hora e substituído, nos ensaios, por uma improvisação (Citado por Cabral, 1996:121. Veja também Tinhorão, 1991:175, para referência a uma crônica de 1935 que aponta no mesmo sentido).

Sem esquecer, porém, que a própria proibição já mencionada indica que, ainda em 1946, pelo menos algumas escolas ainda deviam improvisar versos no dia do desfile. Um samba do qual se sabe com certeza que foi cantado no desfile de 1936, e que já possuía então uma segunda parte composta, é *Não quero mais amar a ninguém*, de Carlos Cachaça – autor da primeira – e Cartola – autor da segunda.

⁶ A história desta decisão, que eventualmente levou ao afastamento de Paulo da Portela em relação à escola que ajudara a fundar, é narrada por Sérgio Cabral, *As escolas de samba*, p.135, e por Marília Barboza da Silva e Lygia Santos em Paulo da Portela, p.122-5.

Não quero mais amar a ninguém

1ª PARTE

Não que-ro mais A-mar a nin - guém Não fui fe - liz o des-ti-no não
quis o meu pri - mei-ro_a-mor Mor-reu co-mo_a flor A - in - da_em bo-
tão Dei - xan-do_es - pi-nhos Que di-la - ce-ram meu co-ra - ção

2ª PARTE

Se - men - te de_a-mor sei que sou des-de nas - cen - ça Mas
sem ter vi-da_e_ful-gor eis a mi-nha sen - ten - ça Ten - tei
pe-la pri-mei-ra vez es - te so-nho vi-brar. - - - Foi bei -
jo que nas-ceu e mor-reu sem se che-gar a dar

O samba é composto no molde “clássico” herdado dos bambas do Estácio de Sá, criadores da Deixa Falar, referência para todos os demais fundadores de escolas nos primeiros anos dos desfiles: 16 compassos repetidos do coral, mais 16 compassos sem repetir do solista. A única diferença estrutural em relação a Chega de demanda é o fato de a segunda parte ter sido previamente composta. Mesmo assim, em Não quero mais amar a ninguém também é possível mostrar a fluidez da segunda parte, que ficou clara no trecho de Egídio de Castro e Silva citado acima. Segundo Cabral, o samba foi gravado por Araci de Almeida com outra segunda, composta por José Gonçalves, e só veio a recobrar fonograficamente a contribuição de Cartola na gravação feita em 1973 por Paulinho da Viola. Independentemente da infundável discussão sobre qual teria sido o primeiro samba-enredo, que se tem pren-

dido sobretudo às características da letra e da relação do samba com o resto do desfile, pode-se observar, do ponto de vista musical, um processo paulatino de abandono da estrutura de (16x2) + 16 compassos, com primeira e segunda, para uma estrutura que poderíamos caracterizar como de “melodia infinita”, na qual desaparece a alternância coro/solista. A parte do solista diminui, tornando-se o samba do desfile cada vez mais coletivo, na mesma medida em que todo o desfile se torna um empreendimento coletivo, ajustado e cronometrado em detalhes cada vez mais mínimos (a descrição de Maria Laura Viveiros de Castro em Carnaval carioca, dos bastidores ao desfile é eloqüente). Assim, o samba inteiro, e não apenas o refrão, se destina cada vez mais a ser cantado não apenas pelas pastoras, mas pelo conjunto da escola e, idealmente, pela multidão que assiste.

Este processo pode ser exemplificado pelos sambas do Império Serrano entre 1948 e 1951. No samba Castro Alves (Mano Décio, Molequinho e Cumprido, 1948), a letra já está totalmente dentro do espírito do samba-enredo tal qual o conhecemos hoje, mas a música representa uma espécie de transição entre os sambas do Estácio e o samba-enredo propriamente dito. É claramente dividido em duas partes, uma de caráter mais coral (correspondendo ao refrão, ou primeira) e outra de caráter mais solista (correspondendo ao verso, ou segunda). A principal diferença musical em relação a

Chega de demanda ou Não quero mais amar a ninguém é que a primeira parte tem 24 compassos (correspondentes a seis versos), e não dezesseis. A segunda parte continua com 16 compassos e quatro versos. No ano seguinte, Exaltação a Tiradentes, também do Império (Mano Décio, Penteado e Estanislau Silva), apresenta uma primeira parte de 24 compassos, que se transformam em 32 devido à repetição do último verso (de um total de cinco). A segunda parte já cresce para 24 compassos, ou seis versos.

Tiradentes

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 - dên - cia do Bra - sil Foi tra -
í - do E não tra - iu ja - mais A In - con - fi - dê - cia de Mi - nas Gerais Foi - tra...)

Em 1950, o samba Batalha naval do Riachuelo (Mano Décio e Penteado) tem na primeira parte 32 compassos, mais oito da repetição do último verso (são oito). A segunda parte tem apenas 16 compassos (quatro versos). Todos estes sambas apresentam também um trecho em “laralaiá”, de 16 compassos. O samba do Império Serrano em 1951 é Sessenta e um anos de República, de Silas de Oliveira. Silas é considerado como uma grande influência na configuração do samba-enredo (Cabral, 1996: 144) e este samba confirma totalmente isso. Pelo menos entre os sambas do Império, este é o primeiro com melodia infinita mesmo, isto é, sem nenhuma distinção entre primeira e segunda parte, e com pouquíssima redundância melódica. Os anteriores (1948, 1949 e 1950) ainda têm uma primeira parte (que seria o velho refrão) que vai ficando cada vez maior e uma segunda parte (que seria o velho verso ou estrofe solista), cuja importância relativa vai diminuindo.

O aumento da importância da primeira parte na forma do samba-enredo é acompanhado por um progressivo deslocamento da ênfase do “samba”, num sentido mais musical, para o “enredo”, ou seja, para uma intenção mais explícita de narrar este enredo. Se num primeiro momento o samba-enredo foi basicamente um samba de terreiro, porém adequado ao enredo, com o passar dos anos o enredo vai se impondo ao samba e, como consequência, o caráter narrativo vai alterando a forma e a própria extensão das músicas apresentadas para o carnaval. É quando começam a aparecer alguns sambas que, em prol da narrativa do enredo, passam a buscar a todo custo “cobrir” todas as etapas descritas pelo desfile da escola. Apelidados de “lençóis”, esses sambas encarnam de forma ideal a noção de melodia infinita, pois seus vários versos (30, 40, às vezes quase 50) são entoados um a um, em seqüência, sem repetições melódicas por dezenas de compassos. Mais uma vez aqui se destaca o nome de

Silas de Oliveira, autor de um “lençol” que se tornou um grande clássico do repertório do samba-enredo: Aquarela brasileira (transcrição integral adiante, após a página 65), samba apresentado pelo Império Serrano em 1964, com 36 versos e 136 (!) compassos, sem nenhuma repetição. A única repetição ocorre no “laiá laiá”, que funciona como uma introdução de oito compassos repetidos.

O processo não é, em absoluto, exclusivo do Império. Na Portela, o samba de 1949, Despertar de um gigante, também é representativo dos novos tempos do samba no desfile de carnaval, com seus 50 compassos e 22 versos. Um ano antes, Cartola e Carlos Cachaca compõem para a Mangueira Vale do São Francisco, cuja primeira parte apresenta 32 compassos, mais quatro da repetição do último verso (são dez), e a segunda parte, 24 compassos (oito versos). No ano seguinte, a mesma escola sai com Apoteose aos mestres, de Alfredo Português e Néelson Sargento, com 32 compassos em cada parte (doze mais dez versos). Em todos esses casos, porém, as duas partes continuam perfeitamente distinguíveis, a primeira de caráter coral, destinadas às pastoras, e a segunda de caráter solista, destinada a um cantor de sexo masculino⁷. Vinte anos mais tarde, a mesma Mangueira desfilaria com o samba Mercadores e suas tradições (Hélio Turco, Darcy, Batista e Jurandir), um “lençol” com 128 compassos e 30 versos, confirmando a tendência de narrar todas as etapas do enredo de um desfile já em crescente processo de profissionalização.

Há consenso entre os pesquisadores de que é na virada dos anos 1940 para 1950 que o samba-enredo tal como o conhecemos hoje adquire suas características mais marcantes. Nos anos seguintes, a tendência de composição de sambas-enredo cada vez mais integrados à narrativa se intensifica, gerando sambas extensos praticamente sem nenhuma repetição.

Num terceiro momento, já entrando na década de 1970, observa-se uma aguda transformação em todo o contexto do desfile carnavalesco carioca, que atinge as práticas internas de samba de terreiro e do partido-alto, as estruturas de poder das escolas e a própria organização do carnaval, além, evidentemente, da es-

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

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

⁷Diga-se de passagem que o uso da palavra “pastoras”, registrado no contexto das escolas pelo menos até a década de 1940, é outro sintoma da persistência do velho modelo de samba em duas partes, separadas também por atribuições de gênero (a primeira, feminina, a segunda, masculina).

O Improvise

Pode-se afirmar com certa tranquilidade que, musicalmente, as matrizes do samba de alguma forma passam pela questão do improviso. Estreitamente identificado com o pólo amador e comunitário do fazer musical sambista, e ao mesmo tempo pouco adaptável ao pólo oposto desse contínuo, o improviso demarca uma forma de atuação musical que revela muito sobre o pensamento musical do samba. Podemos observar que o samba de terreiro era um samba com espaço para improvisação e que os sambas cantados nos desfiles das escolas tiveram parte improvisada (o que corresponderia à segunda parte, ou estrofe solada, por oposição ao refrão coral) até os anos 1940. Da mesma forma, o partido-alto é um estilo de samba cuja força expressiva e capacidade de comunicação se encontram fundamentalmente no momento do “verso de improviso”, esperado, e até mesmo comemorado, durante a *performance*. É possível verificar que os sambistas identificados com as matrizes musicais do samba nutrem grande respeito pela arte do improviso, que adquire grande *status* perante a comunidade. Esse respeito aparece com recorrência em alguns sambas, que exaltam a arte do partido.

Que samba é esse

Que acabou de chegar

É partido-alto

Mas é pra quem sabe improvisar

(Que samba é esse, de Jorginho e J. Gomes)

Samba de partido-alto

É sapateado

Hoje em dia mais ninguém faz o sapateado

Porque não é fácil, é meio encrocado

(Partido-alto, de Aniceto)

Partideiro chapa quente

Na roda de samba chega pra abalar

É olho por olho é dente por dente

Não quebra a corrente não dá pra enganar

Partideiro chapa quente

Esse bom ambiente é o seu lugar

E manda bonito no ouvido da gente

Samba diferente pro povo cantar

(Partideiro chapa quente, de Dudu Nobre e Luizinho SP)

Musicalmente, o improviso caracteriza-se pela criação de versos a partir de uma base harmônica e melódica pré-determinada. Como consequência, as melodias construídas nos versos de diversos sambas são muito parecidas entre si. Este fato, ao invés de diminuir o valor estético e a riqueza musical dessa prática de samba, é fator de alta relevância para o desenvolvimento da parte improvisada, uma vez que o reconhecimento de um caminho melódico previsível e muitas vezes já ouvido representa um apoio seguro para o versador. Podemos constatar, por exemplo, que diversos improvisos são finalizados através de um caminho descendente por graus conjuntos ou arpejos pelo acorde de dominante, configurando uma espécie de jargão melódico-harmônico que norteia a estruturação do trecho versado.

Nesse outro partido do compositor Padeirinho, da Mangueira, a mesma tendência descendente se verifica, configurando-se como um estilo marcante das segundas partes versadas:

As melodias intuitivas, além de facilitarem a percepção e valorizarem a letra, representam uma memória coletiva compartilhada, fortalecendo o caráter comunitário dos eventos das rodas e do próprio momento do improviso. Ao mesmo tempo em que essa coletividade ecoa em melodias quase-conhecidas, o saber-fazer individual do versador é altamente valorizado nos circuitos de partido. Xangô da Mangueira, respeitado partideiro da cena sambista, destaca o valor da rítmica dos versos, que no nosso entender diz respeito tanto à métrica poética quanto à adequação musical à quantidade de compassos determinada para o improviso:

O improviso tem o tempo. O verso tem o seu tempo pra poder entrar no partido. (...) Repentista é uma coisa e partido-alto é outra. Partido-alto é dentro da melodia. Hoje tem pouca gente. Tem uns que versam aí, cantam, mas não têm aquele ritmo, aquelas caídas bonitas pra enfeitar, porque tem que enfeitar o partido. As florezinhas, tudo tem um molho. Hoje eu mesmo não me meto mais, eu já faço os versos prontos⁸.

Sobre esses “versos prontos”, é importante destacar que o improviso nem sempre é uma criação exatamente espontânea e feita no momento. Em muitos casos, os versadores se utilizam de um recurso chamado de “muleta” ou “trampolim”, que consiste em aplicar, de acordo com as possibilidades temáticas e musicais, versos e melodias previamente conhecidos, “pés-de-cantiga”, que funcionam para uma infinidade de temas e momentos. Em seu prodigioso livro, Nei Lopes lista alguns exemplos, dentre os quais podemos destacar os versos “Vou me embora, vou me embora/ que me dão para levar”, encontrado em registros de pesquisadores como Americano do Brasil (Brasil Central, 1925), Santos Neves (Espírito Santo, 1949) e Mário de Andrade (Pernambuco, 1929) e em diversos exemplos de partido-alto⁹.

* * *

Como vimos, a improvisação de versos foi proibida nos desfiles competitivos em 1946. Analogamente, o declínio da prática do samba de terreiro e a forma bissexta com que o partido-alto hoje circula pelos ambientes de samba (de um lado a outro do contínuo mercadológico) são pistas de uma relativa perda de referências do samba carioca, cada vez mais envolvido com o mercado musical em suas várias esferas (carnaval, indústria fonográfica, showbizz de grande e pequeno porte).

Porém (ai, porém!), a criatividade de sambistas improvisadores parece constantemente driblar as próprias restrições mercadológicas às práticas mais identificadas com as matrizes do gênero. Um recurso frequentemente utilizado em gravações comerciais de sambistas herdeiros desse ambiente é o que se convencionou chamar de “fuleira”, pequenos improvisos estrategicamente incluídos ao final das gravações de determinados discos. Um exemplo bastante ilustrativo é a gravação, por Dona Ivone Lara e Zeca Pagodinho, do samba Mas quem disse que eu te esqueço, da grande sambista em parceria com Hermínio Bello de Carvalho, sucesso na voz de Paulinho da Viola em 1982, e desde então cantado em inúmeras rodas de samba por todo o país. No final desse registro, os dois intérpretes, aproveitando a rima do refrão-título do samba e a recorrente melodia descendente, acrescentam uma deliciosa fuleira, com a qual finalizamos esta pequena descrição:

8 Xangô da Mangueira, depoimento publicado no livro/cd Xangô da Mangueira: Recordações de um velho batuqueiro, Rio de Janeiro: Cooperativa dos Artistas Anônimos (CASA), 2005. p. 37.

9 Nei Lopes encontrou o verso gravado por Jamelão em 1959, por Chico Santana em 1970 (p. 141) e no partido “Olha a hora Maria”, sem crédito de gravação ou autoria (p.155).

10 Nei Lopes explica o termo: “Fuleira, no jargão partideiro, é redução de ‘fuleiragem’, brincadeira sem conseqüência, ação sem responsabilidade” (Partido-alto: samba de bamba, 2005, p.189).

- Coro: Mas quem disse que eu te esqueço
Mas quem disse que eu mereço*
- D. Ivone: O pagode está bom por enquanto é o começo*
- Coro: Mas quem disse que eu te esqueço
Mas quem disse que eu mereço*
- Zeca: É que ela foi embora e nem deixou seu endereço*
- Coro: Mas quem disse que eu te esqueço
Mas quem disse que eu mereço*
- D. Ivone: Vai pra missa seu menino, não esqueça reze um terço*
- Coro: Mas quem disse que eu te esqueço
Mas quem disse que eu mereço*
- Zeca: E é isso que eu recebo em troca de tanto apreço*
- Coro: Mas quem disse que eu te esqueço
Mas quem disse que eu mereço*
- D. Ivone: Pagodinho cai no samba que nem menino travesso*
- Coro: Mas quem disse que eu te esqueço
Mas quem disse que eu mereço*
- Zeca: Eu fiquei assim parado que nem boneco de gesso*
- Coro: Mas quem disse que eu te esqueço
Mas quem disse que eu mereço*
- D. Ivone: O Hermínio fez a rima e mereço com apreço*
- Coro: Mas quem disse que eu te esqueço
Mas quem disse que eu mereço*
- Zeca: ‘ Tô pagando os meus pecados do meu erro eu reconheço*

Aquarela brasileira

Silas de Oliveira

Dm Dm7M Dm7 Dm6 B \flat 7 A7(#9) Dm

La La la lai-á La la la lai-á

9 Dm A7(#9) Dm

Ve - jam Es - sa ma - ra - vi - lha - de ce - ná - rio É um e - pi -

16 A7 Dm E m7(\flat 5) A7

dsó-dio re - li - cá - rio Que o ar - tis - ta num so - nho ge - ni - al

22 B \flat 7 A7 Dm C7

Es - col - lheu Pa - ra es - se car - na val E_o as - fal - to co - mo pas - sa - re -

29 F E m7(\flat 5) A7 Dm

la Se - rá a te - la Do Bra - sil em for - ma de_a qua - re - la

36 A7 Dm A7

Ca - mi - nhan - do pe - las cer - ca - ni - as do_A - ma - zo - nas Co - nhe - ci

42 Dm C7 F

vas - tos se - rin - gais No Pa - rá a I - lha de Ma - ra - jó - ó E a ve - lha ca -

49 E7 Am D7 G

ba - na do Tim - bó Ca - mi - nhan - do_a - in - da_u pou - co ma - ais

Aquarela brasileira

2

56 D7 A7 Gm6

De - pa - rei com lin - dos co - quei-raís Es - ta - va no Ce - a-rá

63 A7 Em7(b5) A7 Dm A7

Ter - ra de I-ra po - ã De I - ra-ce - ma

70 Dm Gm6 A7 Dm

e Tu-pã Fi-quei ra - di - an - te-de_a - le - gri - a

76 Am7(b5) D7 Gm C7

Quan - do che - guei Na Bah-ia a Ba - hi-a de Cas-tro

82 F E7 A7

Al - ves do a-ca - ra-jé Das noi-tes de ma-gi - a do can-dom-blé

88 Gm6 A7 Dm

De- pois de_a-tra-ves - sar as ma - tas do I - pu As - sis - ti em Per nam - bu -

93 E7 A7 Dm A7 D A7

co_a fes - ta do fre-vo_e do ma-ra - ca tu Bra - sí - lia tem o seu des-ta -

99 D Em B7 Em

que na ar-te na be - le-za_e-ar-qui - te - tu - ra Fei - ti-ço de ga -

106 A7 A7(#5) D

ro-a pe - la ser - ra São Pau-lo en-gran - de-ce_a nos - sa ter - ra Do

Aquarela brasileira

3

113 $F\#m7(b5)$ $B7$
 les - te To-do Cen - tro_o-es - te Tu-do_é be-lo_e tem lin-do ma-tiz

119 Em $Gm6$ D $A7$
 O Ri-o dos sam - bas e ba-tu ca - das dos ma - lan-dros e mu-la - tas dere-

126 D $A7$ D $A7$ D
 que-bros fe-bris Bra-sil Es-sas nos-sas ver - des ma - tas Ca-cho-

132 $A7$ D $B7$ Em G
 ei-ras e cas ca - tas de co-lo-ri do su - til E es - se lin-do

138 $Gm6$ D $B7$ $Bb7$ $A7$ Dm
 cé a-zul de_a-nil E-mol - du-ram a-qua - re-la_o meu Bra-sil

3.2 A Poesia



Pode-se afirmar que a música das escolas de samba tem um caráter funcional. É elaborada com um objetivo específico e, como tal, obedece a um certo padrão estrutural (versos e melodia), que sofre modificações ao longo do século XX, adaptando-se a novas realidades, principalmente relacionadas ao espaço e ao tempo, balizamentos para o canto coletivo e para a dança.

De um modo geral, pode-se dizer que nos principais tipos de samba produzidos nas escolas – o partido-alto, o samba de terreiro e o samba-enredo – vislumbram-se, respectivamente, a versatilidade, a musicalidade e a capacidade narrativa do compositor, que é considerado “bamba” por sua comunidade, quando consegue aliar em seu repertório essas três vertentes, que se fazem imprescindíveis em três espaços definidos: a roda, o terreiro e a Avenida.

Partido-alto

A palavra é datada do século XIX e, provavelmente, a composição substantivo/adjetivo relaciona-se semanticamente a um tipo de samba composto por um grupo seletivo de pessoas, de competência indiscutível. O partido-alto teve origem nas rodas de batucada. Caracteriza-se pela comunhão entre os participantes. Embalados por um refrão, repetidos por todos, os versos sucedem-se, acompanhando o mote proposto pelo estribilho, sem obedecer a um rígido esquema métrico, respeitando, porém, alguns padrões rítmicos. Caso os versos se afastem do tema central ou sejam usados clichês, diz-se que o partideiro é fraco, pois a virtude concentra-se na capacidade do versador de improvisar e dar prosseguimento à peleja poético-musical. Desse modo, a roda está viva, mantida por palavras, meneios e o compasso, marcado na palma da mão.

O partido, como também é conhecido o partido-alto, é cantado/dançado em círculo. Como nas antigas batucadas, algumas vezes um dos pares é convidado a entrar e a sambar no centro da roda, admirado pelos demais participantes. Quando um poeta cria um verso rico, criativo, é aplaudido pelo grupo, que reconhece o mérito do partideiro.

Nem sempre a roda de partido-alto é armada dentro da quadra da escola. Acontece, na maioria das vezes, no entorno da sede, de madrugada, após ou durante os ensaios. Está presente, invariavelmente, nas reuniões de sambistas nos quintais sombreados dos subúrbios.

Geralmente os partidos tradicionais seguem quatro jogos rítmicos, a saber:

- versos monorrítmicos, que repetem a mesma rima;
- versos em duque, estrofe de quatro versos, dois dísticos, em rimas emparelhadas;
- versos em quadra, estrofe de quatro versos, com rimas alternadas;
- sextilha, estrofe de seis versos, com flexibilidade rítmica.

O verso monorrímico remonta a priscas eras. O poeta latino Ênio (238-169 a.C.) já utilizava esse recurso, conforme demonstrou o acadêmico Celso Cunha em uma de suas brilhantes aulas na Faculdade de Letras da UFRJ:

Haec omnia vidi inflammari

Priamo vi vitam evitari

Iovis aram sanguine turpari!

Também a poesia árabe, que forte influência exerceu no cancionário medieval português, tem como padrão clássico a rima única, de tal forma que os poemas são conhecidos não pelo seu título e sim por sua rima.

Candeia e Euclenes compuseram um partido, cujo refrão obedece a uma só rima:

Vai pro lado de lá

Vai pro lado de lá

Vai pro lado de lá,

Vai sambar

Me leva pro lado de lá

Os dísticos são a menor estrofe da versificação portuguesa. Trata-se de quadras, em rimas emparelhadas, seguindo o esquema rímico: aa-bb. Método de construção poética muito a gosto dos simbolistas, como se pode constatar no fragmento de Cruz e Sousa:

*Filho meu, de nome escrito
Da minh'alma no Infinito.
Escrito a estrelas e sangue
No farol da lua langue...*

Martinho da Vila utiliza em Casa de Bamba o mesmo jogo de rimas usado pelo poeta catarinense:

*Na minha casa todo mundo é bamba
Todo mundo bebe todo mundo samba
Na minha casa não tem bola pra vizinha
Não se fala do albeio nem se liga pra Candinha*

A quadra, na poesia culta, aparece combinando as rimas de maneira alternada, conforme os cânones do parnasianismo brasileiro, que teve entre os mais expressivos representantes Olavo Bilac, cujo fragmento de um soneto se apresenta:

*Ao coração que sofre, separado
Do teu, no exílio em que a chorar me vejo,
Não basta o afeto simples e sagrado
Com que das desventuras me protejo.*

Aniceto do Império, partideiro de quatro costados, utiliza versos em rimas alternadas, mas prefere os heptassílabos aos decassílabos bilaquianos:

*Quando falar em partido
Quando louvar partideiro
Tem que ter João da Baiana
E o velho Donga trigueiro*

Otto Enrique Trepte, o Casquinha da Velha Guarda da Portela, faz o seu protesto, defendendo o compositor de samba, alvo de críticas de preconceituosos jornalistas, diz em rimas alternadas:

*Pode dizer que meu samba é sambinha
Pode me meter o malho
Enquanto você diz que meu samba é sambinha
Encontra matéria para o seu trabalho*

A sextilha já é percebida no barroco brasileiro, perpassando por diversas fases até chegar aos dias de hoje. Gregório de Matos usava o esquema aabbcc:

*O namorado, todo almiscarado
Já de amor obrigado,
Faz à dama um poema em um bilhete.
Covarde o faz, e tímido o remete:
Se lhe responde branda, alegre o gosta,
E, se tirana, estima-lhe a resposta.*

Gonçalves Dias prefere rimar somente os versos pares:

*Mimoso tempo d'outrora
Qual nunca mais o verei,
Não tão inteiros sujeitos,
Um ao outro dando a lei:
No Paço o rei ao vassalo
Na Igreja o vassalo ao rei!*

Casimiro de Abreu usa o esquema aabccb, evidenciando a versatilidade rímica da sextilha:

*Simpatia – são dois galhos
Banbados de bons orvalhos
Nas mangueiras do jardim;
Bem longe às vezes nascidos,
Mas que se juntam crescidos
E que se abraçam por fim.*

A sextilha é uma composição explorada no partido-alto por alguns poucos autores, por ser uma forma mais sofisticada. Conforme a estrofe acima, de Casimiro de Abreu, um poeta da Mangueira, Padeirinho, rima seguindo a fórmula rítmica aabccb:

Acertei no milhar do carneiro

Mas o tal bicheiro

Não quis me pagar

Fui direto na delegacia

Mas a loteria

Não paga milhar

Pelos exemplos mencionados, verifica-se que na roda de partido-alto há um amálgama da cultura negra e da cultura européia. O ritmo e a dança, de claras raízes africanas, mesclam-se com formas de versificação portuguesa, surgindo, então, uma expressão artística de caráter brasileiro, com um sabor bem carioca, que se perpetua a cada encontro, pincelando com poesia e sensualidade as rimas e os passos improvisados, que lembram uma linha de passes, do futebol, em que o inábil, o sem talento não tem vez. É coisa para bamba, é coisa de craque.

Samba de terreiro

O samba de terreiro é também conhecido como samba de quadra. A sinonímia é estabelecida a partir da transformação dos terreiros de terra batida das escolas em quadras de cimento ou piso frio.

O samba de terreiro tem por finalidade primordial possibilitar o canto coletivo, principalmente das pastoras, e os volteios sinuosos de seus pares, conduzidos pelo diretor de Harmonia.

Geralmente, o samba de terreiro é cantado nos ensaios das escolas de samba e, na fase pré-carnavalesca, é executado nos intervalos das muitas vezes que se repete o samba-enredo a ser apresentado no carnaval vindouro.

Em algumas escolas, até os anos 80 do século passado, só era permitido que o compositor participasse da competição de escolha do samba-enredo, caso tivesse lançado ao menos um samba de terreiro durante o ano.

Avalia-se a qualidade de um samba de terreiro, considerando-se a recepção da letra e da melodia pelo corpo feminino da escola. É um samba para ser cantado em bom tom e, para tal, a melodia deve ser envolvente e comunicativa. Algumas vezes versos singelos tornam-se a base para uma rica melodia, o que faz o samba “crescer” – assim dizem os sambistas – no terreiro ou na quadra, como aconteceu com o samba de Jorge Meira, também conhecido por Jorge Porém, Maria, grande sucesso nos ensaios da Portela no início dos anos 70 do século passado, tanto no clube Imperial, na estrada do Portela, em Madureira, quanto no Mourisco, sede do Botafogo, na Zona Sul do Rio de Janeiro.

Maria eu lhe peço por favor

Volta pra casa meu amor

Eu vivo sozinho

Eu sinto falta do teu carinho

(...)

Os temas mais recorrentes no samba de terreiro são a mulher e a escola de samba, quase sempre um proposta de exaltação. Percebem-se, também, nessa modalidade de samba, versos esmerados, impregnados de puro lirismo.

Eis alguns sambas de terreiro, representantes das três vertentes apontadas:

Doce Melodia

Bubu

*Quando vem rompendo o dia
Eu me levanto começo logo a cantar
Essa doce melodia que me faz lembrar
Daquelas lindas noites de luar
Eu tinha um alguém sempre a me esperar
Desde o dia em que ela foi embora
Eu guardo esta canção na memória
(solfejo)

Eu tinha a esperança que um dia
Ela voltasse pra minha companhia
Deus deu resignação
Ao meu pobre coração
Não suporto mais tua ausência
Já pedi a Deus paciência
(solfejo)*

Portela Querida

Trio ABC

*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
Tens o teu nome gravado em ouro nos anais
Através dos carnavais*

Luz da Inspiração

Candeia

*Sinto-me em delírio luz da inspiração
Acordes musicais
Invadiram o meu ser
Sem querer
Me elevam ao infinito da paz
Sinto-me no vazio a flutuar
Eu já não sei quem sou
A mente se une a alma
A calma reflete o amor

Nos braços da inspiração
A vida transformei
De escravo pra rei
E o samba que criei
Tão divino ficou
Agora sei quem sou*

Samba-enredo

Nos primeiros anos de existência, tendo como matriz os ranchos carnavalescos, as escolas de samba não apresentavam em seus desfiles um samba-enredo. Um refrão era entoado pelas pastoras (nome extraído dos pastoris natalinos) e os metres-de-canto, posicionados à frente e atrás do contingente formado por dezenas de pessoas, improvisavam os versos, submetidos ao tema do estribilho.

Já na década de 1930, quando a própria noção de “enredo” era incipiente, há exemplos esporádicos de composições de caráter quase narrativo, em que o autor aceita o desafio de discorrer com a possível objetividade sobre um tema exterior à sua inspiração.

Eis uma diferença marcante do samba-enredo em relação às outras modalidades aqui descritas. Enquanto no samba de terreiro e no samba de partido-alto o sambista canta o que lhe ocorre ou o que lhe apraz, obedecendo tão somente à sua inspiração, no samba-enredo, feito sob encomenda, a criatividade está subordinada a um tema pré-determinado.

Nos primeiros tempos os próprios compositores ou pessoas de seu convívio escolhiam sobre o que falar, e o modo de abordagem dos temas escolhidos era coerente com essa escolha. Bom exemplo é o samba *Homenagem*, que o compositor Carlos Moreira de Castro, o Carlos Cachaça, fez para a Estação primeira de Mangueira em 1933:

*Recordar Castro Alves
Olavo Bilac e Gonçalves Dias
E outros imortais
Que glorificaram nossa poesia
Quando eles escreveram
Matizando amores
Poemas cantaram
Talvez nunca pensaram
De ouvir os seus nomes
Num samba algum dia*

*E se estes versos rudes
Que nascem e que morrem
No cimo do outeiro
Pudessem ser cantados
Ou mesmo falados
Pelo mundo inteiro
Mesmo assim como são
Sem perfeição
Sem riquezas mil
Essas mais ricas rimas
São provas de estima
De um povo varonil*

*E os pequenos poetas
Que vivem cantando
Na verde colina*

*Cenário encantador
Desse panorama
Que tanto fascina
Num desejo incontido
Do samba querido
À glória elevar
Evocaram esses vultos
Prestando tributo
Sorrindo a cantar.*

Observa-se que o samba não canta descritivamente o enredo da escola: os “grandes” poetas imortais são mero pretexto para que os “pequenos poetas” do “cimo do outeiro” manifestem o “desejo incontido” de elevar o samba à glória. É pertinente observar o esmero da linguagem, a escolha de palavras e expressões pouco usuais no cotidiano de pessoas letradas, como se, para abordar temas eruditos, fosse indispensável um certo rebuscamento que se tornaria durante muitas décadas a marca registrada do gênero.

Foi somente na década de 1940 que se generalizou a prática de as escolas de samba apresentarem samba e enredo coerentes. Era ainda em geral um samba curto, objetivo e singelo, resquício do tempo dos sambas de uma só parte, a serviço de um enredo simples e linear. Bom exemplo disso é a *Exaltação a Tiradentes*, apresentada pelo Império Serrano em 1949, de autoria de Mano Décio da Viola, Penteadado e Estanislau Silva:

*Joaquim José da Silva Xavier
Morreu a 21 de abril
Pela Independência do Brasil
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
Pra sempre há de ser lembrado*

Mas à medida que o desfile das escolas de samba vai se tornando mais sofisticado, à medida que os sambistas, antes vestidos à vontade, começam a se apresentar caprichosamente fantasiados ou envergando impecáveis ternos brancos e sapatos de duas cores, o samba-enredo também acompanha a tendência e começa a cobrir-se de enfeites.

Tal mudança não se deu por acaso. A estratégia popular de resistência à exclusão e à perseguição leva os primeiros sambistas a tentar anular as diferenças existentes entre eles e seus possíveis espectadores de outras classes sociais, adotando uma linguagem mais rebuscada ao discorrer sobre temas quase sempre alheios ao seu cotidiano, levando ao extremo a tendência já observada no intuitivo Carlos Cachaca na década de 30. É assim que nos anos 50 populariza-se um tipo de samba-enredo que desenvolve um tema histórico de maneira detalhada, com datas e nomes completos, e caracteriza-se por sua extensão, razão por que se tornaria conhecido como *lençol*. Um clássico do gênero é *O grande presidente*, samba que o compositor Padeirinho fez para a Estação Primeira de Mangueira no carnaval de 1956:

*No ano de 1883
No dia 19 de abril
Nascia Getúlio Dorneles Vargas
Que mais tarde seria
O governo do nosso Brasil
Ele foi eleito deputado
Para defender as causas do nosso país
E na revolução de 30 ele aqui chegava
Como substituto de Washington Luís

E do ano de 1930 pra cá
Foi ele o presidente mais popular
Sempre em contato com o povo
Construiu um Brasil novo
Trabalhando sem cessar
Como prova, em Volta Redonda, a cidade do aço,
Existe a grande Siderúrgica Nacional
Tendo o seu nome elevado
Em grande espaço
Na sua evolução industrial*

*Candeias, a cidade petroleira,
Trabalha para o progresso fabril
Orgulho da indústria brasileira
Na história do progresso do Brasil

Salve o estadista
Idealista e realizador
Getúlio Vargas
O grande presidente de valor*

A década seguinte introduz uma importante transformação: a aparição da figura do carnavalesco profissional, em geral um artista plástico de formação universitária, responsável pela escolha e desenvolvimento do enredo. Até então houvera identidade de discurso: enredo e samba-enredo, se não eram feitos pela mesma pessoa, emanavam de membros da comunidade, com o mesmo grau de instrução e experiência de vida idêntica. A partir desse momento, o carnavalesco impõe ao compositor seu discurso. E este terá de fazer prodígios de criatividade para apropriar-se adequadamente desse discurso, tornando-o eficaz ao desfile e à comunicação com o público. A trajetória do samba-enredo desde então até nossos dias aponta a vitória da criatividade e da poesia sobre todas as limitações que se limpuseram à criatividade dos compositores.

E se se pode falar em vitória é porque se verifica facilmente a hegemonia do samba-enredo não apenas como a modalidade mais cantada e divulgada hoje em dia, ocupando o espaço do samba de terreiro não apenas nas quadras mas até nas rodas de samba mais tradicionais, mas também como único gênero sobrevivente como música de carnaval, acusado de haver matado, por exemplo, a marchinha carnavalesca, tão popular nos bailes de salão e nas ruas.

Hoje o samba-enredo ocupa todos os espaços da música carnavalesca e do samba de meio de ano. E por mais que se critique essa padronização, é fato que foi por sua qualidade que o samba-enredo se impôs à indústria fonográfica e aos meios de comunicação.

Na fase dos gloriosos lençóis, consolidou-se o caráter épico da composição. Pode-se observar em vários sambas-enredo desse período a presença de proposição

e invocação, bem nos moldes da epopéia clássica: o poeta anuncia o que vai cantar e pede inspiração para a tarefa. Nos primeiros versos, por exemplo, do antológico samba *Os cinco bailes da história do Rio*, que o Império Serrano cantou em 1965, temos:

*Carnaval, doce ilusão,
Dê-me um pouco de magia
De perfume e fantasia
E também de sedução
Quero sentir nas asas do infinito
Minha imaginação
Eu e meu amigo Orfeu
Sedentos de orgia e desvario
Cantaremos em sonho
Os cinco bailes da história do Rio.*

Proposição e invocação se conservam ao longo de décadas, não mais em formulação tão clássica como a observada acima, mas ainda perfeitamente detectável, às vezes até encerrando a composição, ao invés de iniciá-la. Vejamos exemplos disso:

*Viola vadia de vida boa
A Beija-Flor cantando voa
Na literatura de cordel (exemplo de proposição no início)*

*Amor, amor, amor
A mulher em festival
Traz a Portela (exemplo de proposição no início)*

*Olha o saci-pererê
Cobra-grande e caipora
Deslumbrando todo mundo
Mocidade mostra agora. (exemplo de proposição no final)*

Tais características, próprias do gênero épico, ao qual o gênero classicamente se filia, convivem com outras já apontadas por inúmeros estudiosos, como, por exemplo, a adjetivação abundante, o recurso ao lugar-comum ou chavão e principalmente a escolha marcante de palavras do campo semântico do luxo, da riqueza, da alegria, da festa, como se com isso fosse possível “virar a tristeza pelo avesso”, para utilizart a feliz

expressão dos autores de *Traços e Troças*, samba-enredo do Sallgueiro em 1983, Bala e Celso Trindade. Assim, enchendo de luz, brilho e colorido o seu discurso, seja pela adjetivação abundante, seja pela organização do vocabulário em torno fundamentalmente da idéia de esplendor; querendo para a sua festa lua cheia, céu estrelado, avenida colorida, noite de esplendor e magia, o compositor estaria de certa forma se compensando de um cotidiano ao qual falta quase tudo. E desse cotidiano se permitirá sempre falar nas entrelinhas dos versos enfeitados que cria ou mesclando sonho e realidade, como é o caso de David Correia e J. Rodrigues, no seu *Incrível, fantástico, extraordinário* (Portela, 1979). Se no meio do samba afirma

*O povo vai viver doce ilusão
Se extasiando no jardim da sedução
no refrão final não esquece de alertar:*

*Segura, baiana,
Ioio e iaiá,
Na quarta-feira
Tudo vai se acabar*

Ou no samba-enredo O paraíso da loucura, de Mara, Luciano e Walter de Oliveira, que a Beija-Flor cantou em 1979:

*Esqueçam os problemas da vida
O trem, o dinheiro e a bronca do patrão
N/ao pensem em suas marmitas
E no alto preço do feijão
Joguem fora a roupa do dia-a-dia
E tomem banho no chuveiro da ilusão*

Ou em Teu cabelo não nega, Lalá, de autoria de Gibi, Serjão e Zê Catimba (Imperatriz Leopoldinense, 1981)

*Eu vou me embora
Vou no tram da alegria
Ser feliz um dia*

E mais adiante:

*Quem dera
Que a vida fosse assim*

Ou ainda no famoso *Bum Bum Paticumbum Prugurundum*, com que o Império Serrano se sagrou campeão em 1982, de autoria de Beto Sem Braço e Aloísio Machado:

*È carnaval, é folia
Neete dia ninguém chora.*

Este último verso é a confissão de que não se pode responder pela alegria nos demais dias do ano: mais um testemunho de que, aqui e ali, de modo nem sempre direto e discursivo, é de sua vida, de seu contexto, de suas m[agoas e sonhos que ele procura falar todo o tempo, nas brechas que a objetividade desafiadora dos enredos modernos lhe deixa. A crítica velada vem às vezes singelamente inserida no enredo, caso de *Mais vale um jegue que me carregue que um camelo que me derrube... lá no Ceará*, de Eduardo Medrado, Waltinho Honorato, João Estevam e César Som Livre (Imperatriz Leopoldinense, 1995). Ao discorrer sobre um complexo enredo patrocinado, os compositores lançam muito a propósito do que o enredo narrava – mas também como veemente protesto ao que acontecia à sua própria experiência de criadores:

*Mais vale a simplicidade
A buscar mil novidades
E criar complicação*

A perda de simplicidade era a que no final da década de 1960 levou Martinho da Vila a introduzir uma nova estrutura nos sambas-enredo da Unidos de Vila Isabel, o que tornaria mais ágeis os desfiles. Os sambas tornaram-se mais curtos e um estribilho bem comunicativo proporcionava uma maior interação entre desfilantes e espectadores.

Em 1968, viria a público o primeiro disco long play com sambas-enredo, produzido por Norival Reis, Expedito Alves e Nilton Silva, sob a chancela do selo Relevo, intitulado Festival dos Sambas. Afinal de contas, era a época dos festivais.

O fato de as escolas, a partir de 1970, terem o compromisso de apresentar o samba-enredo para a gravação do disco, aliada à imposta limitação de tempo de desfile contribuiu para que os sambas acelerassem

o andamento. Mais ou menos na mesma ocasião, os desfiles passaram a ser cronometrados e, desse modo, as letras foram-se reduzindo, a fim de que fossem atendidas as exigências de tempo, no estúdio e na Avenida. Modismos apareceram e se foram: o samba-enredo permanece, apesar das críticas de pessimistas e saudosistas.

Esta gravação, que já chegou a garantir aos compositores ganhos bastante elevados no momento de maior expressão da indústria fonográfica, sendo um dos *best sellers* anuais das gravadoras, foi já responsabilizada pela ganância de alguns em concorrer tornando as parcerias maiores, verdadeiras sociedades comerciais, e os investimentos mais pesados para os concorrentes. Nas principais escolas de samba o número de composições inscritas chega a quase cem por ano. Disputa-se a possibilidade de ganhar muito dinheiro, tendo o samba gravado e executado amplamente.

Em contrapartida, nas pequenas escolas, sem gravação nem repercussão na mídia, continuam a aparecer quinze a vinte composições disputando, como outrora acontecia nas grandes, apenas a glória de ser cantado no desfile, sem gravação, sem lucro e sem mídia. É que o samba-enredo é forma de expressão de uma camada da população pouco ouvida, que conseguiu, através dele, fazer chegar sua voz ao conjunto da sociedade. Atentar para ele como manifestação cultural mais do que como índice da indústria fonográfica pode levar a conclusões interessantes e surpreendentes.

3.3 A Dança



A dança do samba no Rio de Janeiro conjuga e atualiza heranças afro-brasileiras nas rodas de partido-alto e samba de terreiro ou no ensaio e desfile das escolas de samba no carnaval.

Pode-se dizer que o samba é a expressão maior da liberdade do corpo do sambista, a resposta livre de sua alma à “provocação” do ritmo, à energia vibrante dos instrumentos de percussão. Ainda que estudos coreológicos possam traçar e registrar seus passos mais característicos, a liberdade de criação é o dado que fundamenta o ato de sambar. O movimento de pés, tornozelos, joelhos, coxas, cintura, braços, mãos, pescoço – enfim, do corpo como um todo –, na cadência do samba, é sempre um momento único. Ao dançar, o sambista não se repete, ele se recria em cada gingado.

O pesquisador e jornalista José Carlos Rego, no trabalho de maior fôlego já realizado nessa área, o livro *Dança do samba, exercício do prazer*, registrou 172 passos diferentes. Mas ele próprio frisa:

Um sapateado em quatro tempos, nem sempre o exercício da dança do samba obedece a regras. Realizada só, em dupla, trio ou grandes grupos, suas fugas, contrafugas, meneios, síncope, contratempos múltiplos ou alternados, são determinados pela emoção interior de cada um. Basta ver um grupo de 5 ou 6 passistas sob a mesma ambientação, iguais fontes de música e ritmo, para verificar-se que cada um dará ao corpo uma solução coreográfica própria.

Sobre origens e influências, em que pese às adaptações, reelaborações e criações ocorridas no Rio de Janeiro, Rego identifica na dança do samba “desenhos inteiros ou fracionados e formações coreográficas tomadas” “do candomblé da Bahia; do caxambu fluminense; dos xangôs de Pernambuco, Alagoas e Paraíba; das congadas de Minas Gerais; da jardineira e candombes do Rio Grande do Sul; do jongo do Espírito Santo e Minas; do bailado guerreiro moçambicano de Goiás; do batuque e samba caipira paulista; ou do tambor de Mina do Maranhão”, além “do lundu e do maxixe cariocas” – mapeando a intensa troca cultural que as migrações promoveram no país.

O samba no Rio é, assim, o retrato vivo de um mosaico de influências de danças afro-brasileiras, com raízes étnicas e regionais diversas, mas um substrato comum. Diz o pesquisador Haroldo Costa, em *As escolas de Lan*:

A música e a dança dos negros sempre foram sociais, comunitárias, e assim prosseguem. Jamais são usadas para deleite pessoal, se nisto não houver um aproveitamento coletivo. Quando se diz que nós, negros, fazemos de tudo um motivo de canto e dança, apela-se menos a um estereótipo do que a uma constatação sociológica, porque nossos ancestrais na África assim faziam: na colheita do inhame, na chegada da chuva, nos ritos de puberdade e nos funerais.

(...)

Uma das fortes características das danças de procedência africana é o trabalho que os pés desenvolvem continuamente, sendo utilizados até mesmo como instrumento de percussão. Do tambor de crioula do Maranhão, chega-se a dizer que “é afinado a fogo, tocado a murro e dançado a coice e chão”. Descendente em linha direta do lundu e dos batuques africanos, o samba dançado não poderia fugir à regra. Sua linguagem está nos pés, desenhando no chão a rica sintaxe de uma gramática que nem a todos é dado aprender.

Nas rodas de samba improvisadas, com ritmo marcado por palmas e alguns instrumentos, é que se pode apreciar a desenvoltura de uma passista criando sua coreografia luminosa, que vem do ar e desliza pelas pernas até os pés. O equilíbrio é desafiado nos contratempos, a elegância é confirmada nos breques, a malemolência é solta na síncope.

Edison Carneiro, em *Folgedos tradicionais*, aponta uma ligação matricial do samba dançado no Rio com o samba de roda baiano, no qual ressalta, como traço característico, a umbigada – nome dado ao movimento de dois corpos que se aproximam num salto, a ponto de as barrigas quase se tocarem.

O samba-de-roda conhecido na Bahia contribuiu com o passo distintivo do samba. Espécie de baile ao ar livre, de que todo mundo pode participar, se convidado por uma umbigada – o dançarino requebra e saracoteia sozinho, enquanto os demais se incumbem do canto (uma frase de coro, uma frase de solo) e da música (prato e

faca, chocalho, pandeiro). Os passos do samba perderam o nome na Guanabara, em vez de uma única pessoa dançar, habitualmente dançam, em separado, um homem e uma mulher, que passam a vez a pessoas do mesmo sexo; o convite à dança já não é exatamente a umbigada, mas o dançarino continua a executar uma verdadeira reverência, sambando, “dizendo no pé”, diante da pessoa escolhida, até tocar perna com perna...

A umbigada não é um traço exclusivo do samba de roda baiano, aparecendo em manifestações como o jongo, o coco e o lundu. A herança de movimentos da capoeira é lembrada por especialistas e sambistas tradicionais. Em depoimento ao Museu da Imagem e do Som (MIS), publicado no livro *As vozes desassombradas do Museu*, João da Baiana afirma:

O samba-duro já era batucada. A batucada era capoeiragem. Nós tirávamos os cantos. Um saía para tirar o outro. Se fosse a ‘liso’, era só umbigada, mas, se fosse para pegar ‘duro’, já era capoeiragem.

Em entrevista citada no livro *Tempos idos*, de Marília Barbosa e Arthur de Oliveira Filho, Cartola diz:

Samba-duro e batucada é a mesma coisa. A gente fazia isso a qualquer hora, em qualquer dia. Juntava umas 20 pessoas - homens e mulheres - e a gente começava a cantar (...) Aí um - o que versava - ficava no meio da roda e tirava um outro qualquer. Aí dançando e gingando, mandava a perna. O outro que se virasse para não cair.

Resultado de fusões e sínteses, a dança do samba no Rio, com sua forte raiz africana, plantada nos terreiros das tias baianas na Pedra do Sal e na Praça Onze, abriga em seu repertório gestual e coreográfico traços inspirados nas danças dos orixás.

Segundo Rego, “mensageiro por excelência, Exu apresenta-se numa dança serpenteada, as mãos ora levantadas para o Orun (céu), ora para o Ayê (terra), os quais ele interliga. A comissão de frente nas escolas, em especial a partir dos anos 60, executa inúmeros de seus passos”.

Rego observa ainda como a coreografia em forma de “cobrinha”, usada por alas “para avançar, sinuosamente, na pista”, lembra o aguerê de Oxumaré, uma dança serpenteada, em forma de S; aponta a semelhança do “gicá e do treme-treme (passos que ele descreve), dada a feminilidade que os caracteriza, com a coreografia de Oxum; identifica “a graça do jogo cênico dos braços” da dança de Iansã nos passos de Paula do Salgueiro, uma das mais conhecidas passistas das grandes escolas de samba nos anos 60 e 70; compara o opanijé, coreografia de Omulu/Olabuaê (três passos para um lado, com os braços erguidos, seguidos por três passos para o outro lado, de novo com os braços erguidos, terminando com a ida à frente) com o movimento das alas num desfile; e afirma que a “coreografia de Oxaguiã dá a postura às baianas, excetuando-se a rodada do corpo, propriedade do samba”, entre outros exemplos da ligação entre a dança do samba e os ritos do camdomblé.

Mas não apenas a raiz africana desenhou os passos do samba no Rio. Em especial nessa criação carioca que é o desfile da escola de samba, essa dança também recebeu contribuições de tradições européias. Diz Carneiro:

(...) A ginga de marcha da escola condensa, não apenas os meneios do samba-de-roda, mas também de outros desfiles populares, reis do Congo, ranchos de Reis e do carnaval.

Os ranchos de Reis, que desde cedo perderam a sua inspiração religiosa na Guanabara, tornando-se profanos e carnavalescos, são os responsáveis pela configuração da escola em marcha. As escolas carregavam, outrora, nos desfiles de carnaval, figuras de animais, agora substituídas por alegorias. O baliza, sempre a cortejar a porta-bandeira em mesuras de extrema delicadeza, gesticulando com o lenço, o leque ou a espada, mudou apenas de nome (...)

Na escola, o casal de mestre-sala e porta-bandeira - nos primeiros anos do século passado, porta-estandarte - são o centro dessa influência européia, com sua dança que, embora executada ao som do samba, não busca o gingado da passista, o requebrado da

cabrocha, mas a corte de uma dança de salão, de um minueto, com suas medidas e meneios. Por isso se diz que o mestre-sala corteja a porta-bandeira.

Essa riqueza coreográfica, mistura de influências diversas, pulsa hoje em quadras, quintais, clubes, botecos e ruas no Rio. Onde se canta o samba, se dança o samba. Essa dança passou e passa por modificações, principalmente sob pressão da indústria do espetáculo, mas suas matrizes se mantêm vivas e fortes, seja nas rodas de samba das feijoadas das escolas de samba, nas suas quadras nos subúrbios, seja numa das casas de shows da Lapa que abrem suas portas para o chamado samba de raiz, reunindo jovens da Zona Sul e velhos partidários.

Equilíbrio, ritmo, agilidade, malícia e graça são alguns dos atributos da dança do samba – palavras a ela relacionadas pelos próprios sambistas.

No samba de partido-alto, apesar de o foco estar na improvisação dos versos, a dança é parte fundamental da cena, começando pelo fato de os participantes da roda acompanharem o ritmo batendo palmas ou os pés no chão. A dança se dá em torno e para dentro da roda, espaço-matriz do samba. O requebrar, o girar em torno de si próprio (e o rodar da saia, no caso das mulheres), o ligeiro curvar das costas enquanto as palmas esquentam o desfaio; as mãos na cintura, com os braços em arco; o passo miúdo, miudinho, movimento ligeiro dos pés num ir e vir quase hipnótico; o leve tocar de pernas de um sambista em outro, como num convite para participar; tudo isso compõe o quadro, são fundamentos dessas rodas, caracterizando-as, embora, como já se observou anteriormente, parte desse gestual também esteja presente em manifestações aparentadas do samba, como o jongo e o batuque.

Como o samba-enredo é uma variante do gênero criada para a exibição da escola na Avenida, as danças relacionadas diretamente a ele se dão em cortejo, isto é, com os sambistas evoluindo de um ponto (a concentração, início do desfile) a outro (a área de dispersão, no final), em linha reta. Mas não é só na Avenida e em cortejo que o samba-enredo é dançado. Nos ensaios nas quadras ou em reuniões de sambis-

tas, em torno de uma simples mesa ou numa roda, o samba-enredo também anima e faz dançar.

No desfile, podemos identificar cinco grupos com coreografia e gestual próprios: a comissão de frente, as alas, os passistas, as baianas e o casal de mestre-sala e porta-bandeira.

A comissão de frente, tradicionalmente, era formada pelas Velha Guardas ou integrantes mais antigos e representativos. Formada em linha, vestida com elegância, saudava o público (com o chapéu, por exemplo) e apresentava a escola (a mão direita sobre o peito, depois estendida em direção à escola é um sinal típico de respeito).

Ela sofreu forte modificação a partir dos anos 60/70, processo intensificado nos anos 90/2000, quando passou a ser composta por bailarinos ou integrantes das escolas coreografados por bailarinos profissionais. A obrigatoriedade da saudação e da apresentação se mantêm no regulamento, mas esses gestos tradicionais e que fundamentam a existência da comissão estão agora misturados a passos que resumem ou explicam o enredo, o tema da escola. Nos últimos anos, tripés e pequenos carros alegóricos passaram a ser usados por esses bailarinos nas comissões.

As alas são o “corpo” da escola na Avenida, aquilo que chamam de “chão” da escola. O “chão” é forte quando ele canta e samba com garra e emoção. Cada ala tem um figurino próprio, representando um aspecto do enredo. A dança do componente é livre, alegre, empolgante, mas deve respeitar as regras de evolução (por exemplo: os integrantes de uma ala não devem se misturar aos de outra; uma ala não pode retornar na pista, só pode ir para frente; os componentes de uma ala não podem abrir buracos, devendo manter coesão).

Nos últimos anos, as escolas têm adotado mais alas coreografadas (também chamadas teatralizadas ou de passo marcado). Não é uma novidade nas agremiações – já nos anos 60 a coreografia era tema polêmico quando o Salgueiro representou um minueto em plena Avenida, dentro do enredo sobre Chica da Silva. Os críticos argumentam que a coreografia tira

a espontaneidade dos componentes e “esfriam” o desfile. Em 2004, a apresentação de um carro alegórico totalmente coreografado pela Unidos da Tijuca, o carro do DNA, ampliou a polêmica.

A ala de passistas reúne, no desfile, os mestres – jovens e mais velhos – desse ofício que é o samba no pé. Essa ala não existia nos primeiros anos das escolas. Atualmente, costuma vir atrás da bateria e do carro de som, um ponto privilegiado para que cada passista vibre e demonstre o domínio de sua arte. A expressão “samba no pé” não é um clichê vazio de significados, mas uma verdade primeira da dança do samba. O compositor Ernesto dos Santos, o Donga, em entrevista ao jornalista e professor Muniz Sodré, em Samba, o dono do corpo, lembrando de sua infância, afirma: “(...) Dançava um de cada vez, com entusiasmo, fazendo samba nos pés”. Os passistas, nas escolas, provam a cada desfile esse fundamento.

Das mais tradicionais alas das escolas, as baianas representam as tias quituteiras dos primeiros anos do samba, com sua roupa característica: saia ampla e rodada, pano da costa, colares e balangadãs. Atualmente, suas fantasias podem ser adaptadas para representar um aspecto do enredo, perdendo assim os elementos típicos. A dança é caracterizada pelo giro, para os dois lados, que provoca belo efeito visual quando toda a ala o faz ao mesmo tempo, em geral nos refrões. A ala das baianas era composta pelas mulheres mais velhas da comunidade, mas foram abertas à participação das mais jovens nos últimos anos.

O mestre-sala e a porta-bandeira apresentam e defendem o pavilhão da escola, bailando num cortejar, mais do que sambando, como já se observou. “É como o voleio de um beija-flor em torno da rosa. Ele se aproxima, toca e sai. Volta a se aproximar, beija e sai. Nunca as ações serão idênticas. E a rosa, ao contrário do que se pensa, ao sabor do vento das asas do pássaro, não permanece passiva. Ela dança”, disse à porta-bandeira Vilma do Nascimento, em entrevista a José Carlos Rego.



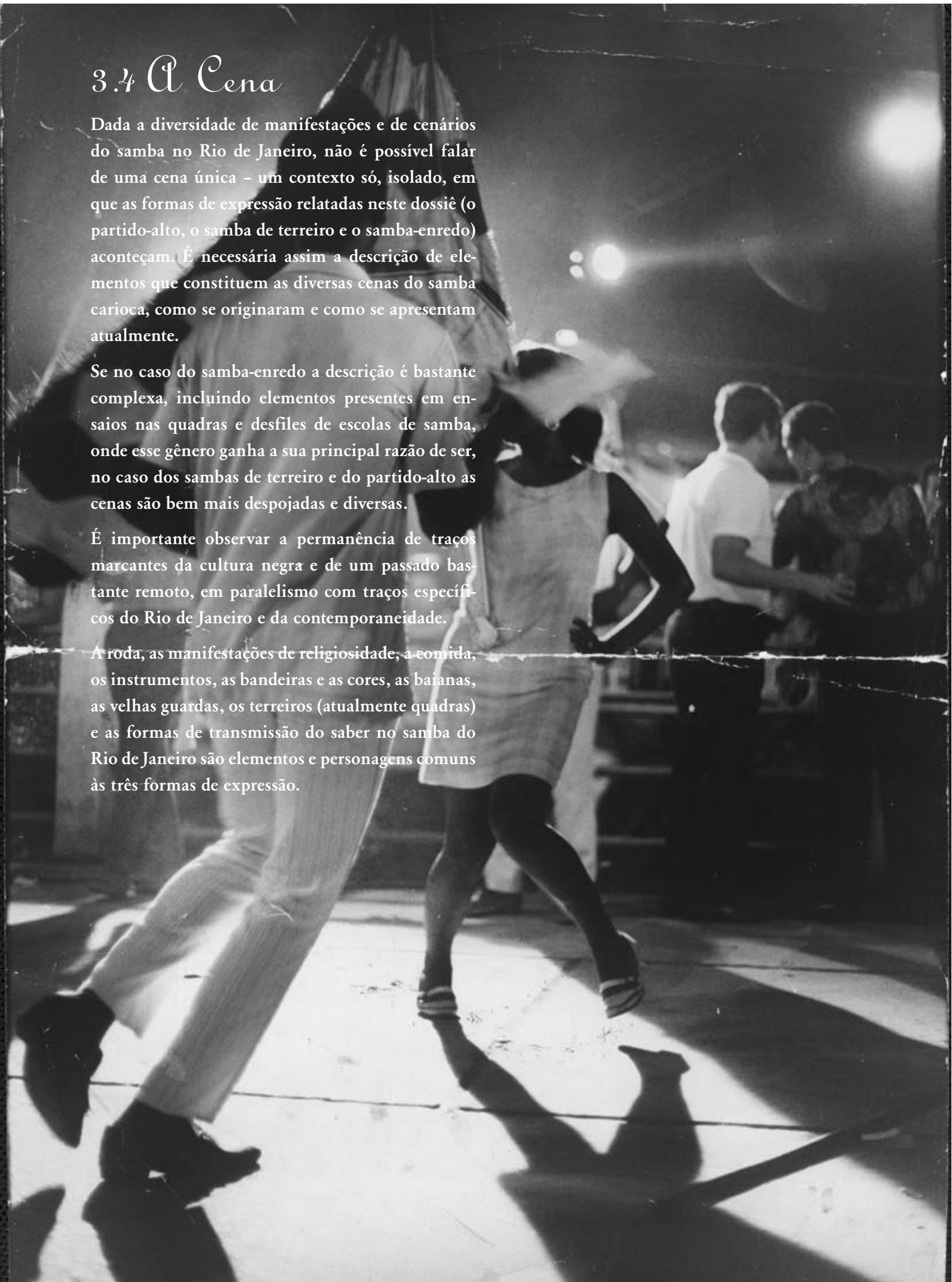
3.4 A Cena

Dada a diversidade de manifestações e de cenários do samba no Rio de Janeiro, não é possível falar de uma cena única – um contexto só, isolado, em que as formas de expressão relatadas neste dossiê (o partido-alto, o samba de terreiro e o samba-enredo) aconteçam. É necessária assim a descrição de elementos que constituem as diversas cenas do samba carioca, como se originaram e como se apresentam atualmente.

Se no caso do samba-enredo a descrição é bastante complexa, incluindo elementos presentes em ensaios nas quadras e desfiles de escolas de samba, onde esse gênero ganha a sua principal razão de ser, no caso dos sambas de terreiro e do partido-alto as cenas são bem mais despojadas e diversas.

É importante observar a permanência de traços marcantes da cultura negra e de um passado bastante remoto, em paralelismo com traços específicos do Rio de Janeiro e da contemporaneidade.

A roda, as manifestações de religiosidade, a comida, os instrumentos, as bandeiras e as cores, as baianas, as velhas guardas, os terreiros (atualmente quadras) e as formas de transmissão do saber no samba do Rio de Janeiro são elementos e personagens comuns às três formas de expressão.



A Roda



Em No princípio, era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes, o pesquisador e jornalista Roberto M. Moura traçou as diferenças entre samba (gênero), escola de samba (sua institucionalização) e roda de samba (a ambiência que permitiu o nascimento do gênero). A roda, segundo Moura, é o início de tudo – estava presente antes mesmo de o samba ser samba, é anterior a ele. Como característica mais evidente, ele diz, está o clima doméstico, familiar.

Segundo Moura, esse espírito familiar, que fez e faz a roda girar o samba, vem de dentro de casa. Ele retorna às moradias festivas das tias baianas na Praça Onze para explicar como a casa “propicia a formação da roda”, dando então vida ao samba. E destaca o “papel desempenhado pela roda como elemento fundamental na geração, preservação e divulgação do gênero musical que mais identifica o nosso país entre todos os que são originários do Brasil”.

A roda, portanto, é um ritual que “preserva e atualiza o que está em sua origem”.

A alma doméstica, comunitária, da roda foi incorporada naturalmente aos terreiros das escolas de samba, fundadas a partir do final da segunda década do século passado. Mas o apelo comercial, a modernização e o crescimento das escolas, como verificado a partir dos anos 70, alteraram esse clima familiar das quadras, pelo menos nas grandes agremiações. Este é um dos motivos apontados por sambistas para a redução do espaço para as rodas de samba tradicionais nas quadras. Moura, em sua análise, vê dois caminhos se desenhando: um, o da escola, “mais pragmático e mercantil”; outro, o da roda, “mais utópico e criador”.

Ancestral, a roda aparece em diversas expressões do samba por todo o país, como no samba de roda do Recôncavo Baiano. No Rio de Janeiro, a roda foi elemento fundamental na criação e difusão do novo gênero, e o seu valor está vivo na história e no cotidiano dos sambistas tradicionais.

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

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

64 Sinal de sua força cultural, a roda permanece na cena dos sambistas cariocas, mas deslocada de lugares tradicionais de manifestação. Rodas de samba tradicional, ou “de raiz”, como os próprios sambistas se referem a ele, acontecem, por exemplo, em bares e centros culturais na Lapa, no Centro, atraindo jovens de todas as classes sociais, que querem ver, ouvir e prestigiar mestres como Xangô da Mangueira e Tantinho. Mas, nas quadras das escolas, já é mais difícil ouvir o partido-alto e o samba de terreiro:

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

Fica claro que a roda é o principal meio de transmissão do saber/fazer no samba tradicional, e que a diminuição do número de espaços comunitários para a sua manifestação é visto pelos sambistas como algo preocupante.

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

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

A roda, assim, renova e resiste como elemento da cena do samba carioca, um de seus fundamentos.

A Religiosidade



Samba e religião foram durante muito tempo – e são até hoje – elementos indissociáveis. E embora os sambistas, afeitos ao caráter criptográfico de sua cultura, que durante anos precisou disfarçar-se para sobreviver, às vezes o neguem, o fato é que não faltam elementos para comprovar que festa e fé andaram quase sempre de mãos dadas.

Sobre isso, Marília Barboza da Silva e Arthur de Oliveira Filho afirmam:

No fim dos anos 20, novamente a palavra samba teve a sua significação alterada, outra vez em virtude de ser empregada por uma classe social diferente. Agora eram os descendentes de escravos, reunidos nas chamadas escolas de samba, para os quais a palavra ainda continuava designando a dança de roda de umbigada, de ritmo muito semelhante ao das cerimônias religiosas das macumbas. Samba para eles constituía um ritmo, uma coreografia, um gênero, enfim, muito próximo ao dos pontos de invocação dos orixás afro-brasileiros. Os sambistas primeiros, na esmagadora maioria, eram também pais ou mães-de-santo famosos e temidos: Elói Antero Dias, José Espinguela, Alfredo Costa, Tia Fé, seu Júlio, Juvenal Lopes, dona Ester de Osvaldo Cruz. Os terreiros de samba eram também terreiros de macumba. Cartola, que foi cambono de rua do terreiro de seu Júlio, dizia: “Naquela época samba e macumba era tudo a mesma coisa”.²³

Tal ligação remonta, portanto, ao período do nascimento do gênero, em que samba e religião dividiam o espaço físico e a atenção de seus cultores. Disso é prova a descrição feita por Roberto Moura da casa da Tia Ciata:

²³ Cartola, os tempos idos. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998. p. 82.

*A casa que alugava era bastante grande, se fosse um pouquinho maior o senborio fazia logo albergue, ou até uma cabeça-de-porco para arranjar mais dinbeiro. Uma sala de visitas ampla, onde nos dias de festa ficava o baile. A casa se encompridava para o fundo, um corredor escuro onde se enfileiravam três quartos grandes com uma pequena área por onde entrava luz através de uma clarabóia; no fundo uma sala de refeições, a cozinha grande onde se trabalhava, e a despensa. Atrás um quintal com um centro de terra batida para se dançar e um barracão de madeira com as coisas do culto. Na sala o baile, onde se tocava os sambas de partido entre os mais velhos, e mesmo música instrumental quando apareciam os músicos profissionais negros, muitos da primeira geração dos filhos dos baianos, que freqüentavam a casa. No terreiro o samba raiado e às vezes as rodas de batuque entre os mais moços.*²⁴

66

Seja por identidade seja por conveniência ou estratégia de sobrevivência, a esfera do samba e a da religião se misturavam desde antes de o samba carioca ser chamado por tal nome e antes de existirem as escolas de samba.

Não é descabido lembrar que na passagem do século XIX para o XX as agremiações carnavalescas consideravam a Folia de Reis, festa do calendário da religião católica e de forte apelo popular e folclórico, uma data importante a ser comemorada. Tal prática é mencionada pelo jornalista Sérgio Cabral:

*A Mangueira era um canteiro de manifestações de cultura popular. Com uma população formada, principalmente, por pessoas vindas do interior dos estados do Rio de Janeiro e de Minas Gerais, a cantoria e a dança do jongo faziam parte da rotina de seus moradores. Entre o Natal e o Dia de Reis, conjuntos de pastorinhas percorriam o morro.*²⁵

No calendário do samba carioca ao longo de quase todo o século a Festa da Penha, no mês de outubro, representava uma importante ocasião de conagração e até de competição. Compor para a Festa da Penha, local de reunião em que o trabalho dos compositores populares tinha espaço para divulgação, era quase obrigatório. Segundo testemunho de vários sambistas e cronistas carnavalescos, era na Penha que se lançavam os sambas novos. As mulheres se trajavam de baianas e havia disputa quanto àquela que seria a principal do grupo. Após o surgimento das escolas de samba, firmou-se a tradição de que cada uma das consideradas “grandes” (a saber, Mangueira, Portela, Império Serrano e Salgueiro) liderava a festa num dos domingos do mês de outubro. Há relatos em entrevistas de sambistas antigos dos preparativos para essa importante “embaixada”, quase uma “obrigação”, no sentido religioso do termo.

Fato marcante é terem as escolas de samba se formado em geral em torno de lideranças religiosas fortes, como mencionado anteriormente.

É um fenômeno que tem uma explicação na energia que vem das casas de omolokô, da tradição religiosa de base africana, que juntou o culto às almas, da gira de Preto Velho e Caboclo e vai até o culto aos orixás. Foi lá que nasceu a Portela, da energia de Seu Napoleão Nascimento, que era o pai do Natal. No Estácio, foi da energia de Tancredo da Silva, grande pai de santo de omolokô. Na Mangueira, Dona Maria da Fé estimulada por Elói Antero Dias para que criassem uma escola de samba. Antes de fundar o Império Serrano Sr. Elói fundou o Deixa Malbar, no Baixo Tijuca, onde é hoje a rua Almirante Candido Brasil. O Elói Antero Dias, que assessorava Getúlio Vargas com alguns outros pais de santo, foi incentivado por Getúlio a criar uma escola de samba para competir com Paulo da Portela que tinha entrado para o partido comunista, querendo provar que o samba era um gênero musical de sociabilidade. Quem me contou esta história foi o João Saldanha quando perguntado porque ele era portelense. O Império Serrano foi uma escola sindicalista. O Salgueiro também contou com a liderança do Calça Larga e dos pais de santo para a criação da escola. (Rubem Confete)

²⁴ Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. p. 67.

²⁵ As escolas de samba do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996. p.61.

E na bateria, sem dúvida o elemento mais marcante, o “coração” das escolas, essa relação é observável. A influência religiosa se estendeu às características rítmicas de cada escola. Luís Fernando Vieira, que coletou e publicou em livro os sambas da Estação Primeira de Mangueira, menciona um testemunho dessa relação:

*A bateria, sempre acompanhando a marcação do ponto do santo da escola, Oxóssi (São Sebastião), trazia como principal característica a pancada do surdo grande (maracanã), dada desde o primeiro desfile pelo marcador Lúcio Pato.*²⁶

A relação entre festa e fé ainda se apresenta viva e pujante na maioria das comunidades de samba do Rio, sobretudo nas mais tradicionais. A festa em honra do padroeiro é o mais vivo exemplo disso. A Mangueira promove em honra a São Sebastião uma alvorada, em que a bateria tem papel destacado, tocando nos primeiros segundos do raiar do dia 20 de janeiro, data consagrada a seu padroeiro. Após queima de fogos, é servido aos ritmistas um copo de chocolate, e o samba prossegue até manhã alta.

No Império Serrano a procissão motorizada em honra a São Jorge, padroeiro da escola, acontece no domingo subsequente ao dia 23 de abril e dura o dia inteiro. O relato abaixo, retirado do site da escola, testemunha claramente a importância da festa para a vida da agremiação:

A imagem de São Jorge, padroeiro do Império Serrano, foi doada à escola no dia 23 de abril de 1965 pelo líder comunitário do bairro do Caju Sr. Sebastião Francisco Machado, por influência do ex-presidente Jamil Salomão Maruff. A partir dessa data nossa agremiação realiza anualmente a procissão motorizada em honra ao Padroeiro, que vem se tornando uma das mais significativas tradições da comunidade. A cada ano, no domingo seguinte a 23 de abril, a imagem desce do seu nicho para o centro da quadra e é posta no alto de um carro do Corpo de Bombeiros, cedido pelo Quartel de Campinho, e escoltada por batedores motorizados do 9º Batalhão da Polícia Militar, seguindo pelas ruas com sirenes ligadas, foguetório e buzinas de carros que a seguem.

Cerca de vinte ônibus cedidos gentilmente por empresários do setor de transportes são postos à disposição dos imperianos e devotos que não dispõem de condução própria.

Na Igreja de São Jorge em Quintino os imperianos e devotos são abençoados pelo pároco. A próxima parada é no Esquina F.S. na Rua Pianú, onde ocorre grande confraternização com queima de fogos. Mais adiante, no Centro Espírita Caminheiros da Verdade, em Todos os Santos, novas orações e passes aguardam os fiéis.

Dali a carreata segue até Ramos, onde originalmente se homenageava o grande sambista Amaury Jório. Atualmente é a Velha Guarda da Imperatriz Leopoldinense, afilhada do Império Serrano e escola do coração do fundador da Associação das Escolas de Samba, quem faz as honras da casa.

Após esta grande confraternização, a procissão segue para a Serrinha, onde a imagem do padroeiro recebe as homenagens do povo no berço do Império Serrano, com muito samba e muita cerveja.

*De volta à quadra, a imagem é recebida com aplausos dos devotos e a confraternização que se segue não tem hora para terminar. Eclética como o próprio Império Serrano, a festa congrega todas as religiões e mesmo os sem religião, todas as facções políticas, todas as idades. Os inimigos mais ferrenhos se abraçam, todos se unem para homenagear o Padroeiro, de quem nos vem a garra e o orgulho de ser imperianos!*²⁷

²⁶ Sambas da Mangueira. Rio de Janeiro: Revan, 1998. p. 15.

²⁷ Cf. www.imperioserrano.com.br (acesso em 20 de outubro, às 8:59).

Samba e religião se confundem: festas religiosas, santos e orixás são frequentemente homenageados em sambas. Em Segredos guardados, orixás na alma brasileira, Reginaldo Prandi afirma que “a presença de orixás e de muitos elementos do candomblé e da umbanda em letras de músicas, divulgadas no rádio desde o seu surgimento, tem servido, ao lado de outros meios culturais, para divulgar as religiões afro-brasileiras”. A análise do pesquisador abrange toda a música popular brasileira, mas o samba tem destaque (“Nomes importantes da história do samba estão ligados às primeiras gravações de músicas que falam de terreiro, dos orixás e dos espíritos caboclos, do feitiço, da macumba e do candomblé da Bahia, constantemente referido nas letras”), já a partir dos anos 20.

As escolas de samba, a partir dos anos 60/70, quando os temas da história oficial deixaram de ser o costume nos enredos, apresentaram uma série de sambas sobre as tradições religiosas afro-brasileiras, como os exemplos ao lado:

Nos enredos das escolas, gerou muitas vezes polêmica referência a santos ou tradições da Igreja Católica, mais resistente a essa aproximação do que a umbanda. Mas é inegável que na origem das escolas de samba se encontra não apenas a marca da religiosidade afro-brasileira, como vimos, no toque dos surdos/tambores, mas também a forte influência da religião do colonizador português, que se manifesta, entre outros indícios, no próprio caráter processional de deslocamento das escolas, típico das festas religiosas do Rio de Janeiro colonial.

*Já coloquei na pedreira
Cerveja preta para o Rio Xangô
Cerveja branca também coloquei na mata
A noite inteira seu Ogum bebericou
Império Serrano 1985 – Samba, suor e cerveja, o combustível da ilusão*

*Salve Ogum D'Ylê
Na imaginação de um guardião
É lindo ver a tua imagem
Encantando a multidão
Grande Rio 1993 – No mundo da lua*

*Oke-oke Oxóssi
Faz nossa gente sambar
Oke-oke Natal
Portela é canto no ar
Portela 1984 – Contos de Areia*

*Janaína agô, agoiá
Janaína agô, agoiá
Samba com rima
Com a força de
Iemanjá
Mangueira 1973 – Lendas do Abaeté*

*Oh, meu pai Ogum na sua fé
Saravá Nanã e Oxumaré
Xangô, Oxossi, Oxalá e Iemanjá
Filha de Oxum pra nos ajudar
Vem nos dar axé
Nos erês dos orixás (...minha mãe)
Mocidade 1976 – Mãe Menininha do Gantois*

*Saravá os deuses da Babia
Nesse quilombo tem magia
Xangô é nosso pai, é nosso rei
Ô Zaziê, Ô Zaziá
O Zaziê, Maiongolê, Marangolá
Ô Zaziê, Ô Zaziá
Salgueiro é Maiongolê, Marangolá
Salgueiro 1989 – Templo negro em tempo de consciência negra*

*E de regresso a Ifã
Oxalufã olhou pra trás
Sentiu a fé, no amor a criação
E no palácio houve a festa do pilão*

*Epeu é babá salve os Orixás
É o verde esperança
Com o branco que é a paz
Império da Tijuca 1997*

A Comida



*Tinha gente de todo lugar
No pagode do Vavá
Domingo lá na casa do Vavá
Teve um tremendo pagode
Que você não pode imaginar
Provei do famoso feijão da Vicentina
Só quem é da Portela
É que sabe que a coisa é divina*

Paulinho da Viola em seu Pagode do Vavá retrata uma cena típica do samba - e destaca um elemento que, nesta cena, não pode faltar: a comida.

A comida nas festas de samba do Rio de Janeiro reproduz - e atualiza - a dinâmica do comer/beber da tradição africana. Transcendendo a simples ação biológica de nutrir o corpo, constitui-se numa maneira de renovar a energia de toda a comunidade. Comer no samba equivale a viver, preservar, comunicar e reforçar memórias individuais e coletivas.

Martha Abreu¹⁶ em seu trabalho sobre religiosidade popular no Rio de Janeiro do século XIX situa como as festas populares na cidade, já então, se identificavam com comilança e fartura, ao resgatar significados litúrgicos das festas do Divino Espírito Santo e da origem africana dos escravos e libertos, representando possibilidade de renovação, fim das enfermidades e distribuição de dons e graças a todos

Desde os tempos de Tia Ciata, em cujo quintal muito se criou e consumiu comida e arte, sabor e saber musical se misturaram nas comunidades do samba carioca. Não há reunião de sambistas sem o prazer do preparo e da degustação de iguarias feitas pelas tias baianas.

As escolas de samba foram criadas em torno dessas reuniões festivas, bem como muitas associações são regadas a petiscos, cervejas, almoços e jantares. A comida engendra a criação. O próprio samba registra essa ligação íntima, como o Quitandeiro, de Monarco e Paulo da Portela:

¹⁶ O império do divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro 1830-1900. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; FAPESP, 2002. p. 88.

*Quitandeiro leva cheiro e tomate
Pra casa do Chocolate que hoje vai ter macarrão
Prepara a barriga macacada
Que a bóia está enfezada e o pagode fica bom*

Seja na tradição de Angola/Congo – banto, como na da Nigéria – nagô, cozinhar é considerado um ato sagrado e os alimentos são tratados de forma ritualística. Pela ligação de pais e mães-de-santo com o samba, era natural que os rigores e delícias gastronômicas da vasta culinária dos terreiros de candomblé, caboclo e umbanda ajudassem a determinar a identidade dos espaços onde o samba floresceu.

Noites inteiras são destinadas ao preparo dos alimentos que fazem parte das festas, sendo que pessoas especiais em cada comunidade de samba têm a responsabilidade de preparar as carnes dos animais, os cereais, os legumes, as frutas.

70

O espaço da cozinha é de alto significado para a vida dos deuses, sua manutenção e a renovação do axé – elemento vitalizador das propriedades e domínios da natureza, quando o sagrado se aproxima do homem pela boca. Por isso, ele fica nas mãos das conhecidas “tias baianas”, as senhoras da tradição. A cozinha é o lugar onde as “tias” transformam morte em vida, usando os temperos, a água, o azeite e o fogo.

Para as baianas quituteiras que ainda se relacionam com a tradição afro-brasileira, a cozinha é um espaço de criação, de manutenção da saúde da comunidade e de celebração de seus orixás, que representam a energia da vida. O preparo dos pratos podem ser acompanhados de cantigas, palmas, toques e samba.

Pode-se observar a diferença e a variedade de pratos produzidos de uma escola para outra, de uma comunidade de sambistas para outra, apesar de a feijoada ser o prato mais tradicional hoje nas grandes reuniões de samba.

Segundo Lody¹⁷, a feijoada é dedicada a Ogum e a Omolu, servida para toda a comunidade, sendo seu preparo de alto significado ritual, representando a união do trabalho e da fé, tanto na Bahia como no Rio de Janeiro.

Um mapa do samba no Rio, neste sentido, revelará também uma verdadeira cartografia culinária.

João Baptista Vargens, em seu livro *A Velha Guarda da Portela*, ao falar das ruas onde nasceu a Portela, revela como a cozinha pontua e perpetua o encontro dos sambistas do bairro de Oswaldo Cruz:

Rua Dutra e Melo – Quintal do Manacéa, reunião da Velha Guarda nos anos 70, regada a muito miudinho e muita galinha com quiabo feitos por Dona Neném, tudo devidamente registrado por Leon Hirzsmann em seu documentário *Partido-alto*.

Rua Adelaide Badajós – local da feira das quartas, ponto de encontro da “confraria” da Velha Guarda para a compra do peixe e para a famosa cervejinha e o tira-gosto.

Rua Antônio Badajós – rua onde moraram a pastora Doca e seu Altair. Local que se tornou famoso pelas sopas de legumes e de ervilhas, regadas a um pagode de primeira e onde a Velha Guarda passou a se reunir na segunda metade dos anos 70.

Quintal do Argemiro – numa vila, perto do boteco e da padaria. Ponto de encontro dos anos 80 para beber e saborear corvina ensopada.

Rua Júlio Fragoso – local do famoso Cafófo da Surica, onde atualmente a Velha Guarda Show se encontra em eventos especiais, sendo as grandes especialidades do espaço macarrão com galinha e feijoada.

Birosas, botequins, quintais, clubes – qualquer lugar onde sambistas se reúnam tem que ter comida e bebida. O ZiCartola, célebre casa de Dona Zica e Cartola, na Rua da Carioca 53, no Centro do Rio, que funcionou entre 1963 e 1965, reuniu sambistas de diferentes gerações – como Zé Kéti, Nelson Cavaquinho, Nelson Sargento, Elton Medeiros, Paulinho da Viola –, alimentando parcerias e abrindo o apetite musical da cidade, inspirando eventos como o Opinião e o Rosa de Ouro, marcos na ampliação dos espaços do samba no Rio.

¹⁷ Santo também come. Rio de Janeiro: Pallas, 1998. p. 78.

Eternizada por Paulinho da Viola no samba de 1972, Vicentina do Nascimento, a Tia Vicentina, virou um símbolo desse modo de ser que é o samba carioca. Irmã de Natalino José do Nascimento, o Natal, bicheiro e patrono da Portela, ela desfilou anos na ala das baianas e sempre ajudou no barracão da agremiação. Dona de poderosos dotes culinários, Vicentina exerceu em sua plenitude a arte de receber, preparar e servir: a canja, o mulato-velho, o bobó de camarão, o mocotó, o macarrão com galinha e especialmente o feijão da Vicentina. Mas também era famosa por sua voz, e participou como pastora da gravação do histórico disco “Portela passado de glória”, em 1970, em tributo aos baluartes da escola. A sua famosa feijoada durou até o início dos anos 80.

Ab, tinha aquelas tias. Tinha a Vicentina, tinha a dona Iara. Elas faziam feijoada, faziam arroz à minhota, macarronada às vezes. Tinha também a Alzira Moleque. O apelido era Moleque porque onde ela chegava infernizava tudo. Onde ela chegava, chegava alegria. (Monarco)

Eu e Nei Lopes sempre falamos em comida. Nunca fumei, tomava umas cervejas e batidas. Mas comia muita feijoada (...) Não existe samba de terreiro sem feijoada... Tinha cozido também. (Wilson Moreira)

As feijoadas nas quadras das escolas ocupam atualmente um lugar especial no calendário dos sambistas cariocas. Foi em 2003 que a Portela decidiu reviver as feijoadas de Vicentina e trouxe de volta a Feijoada da Família Portelense, roda de samba no primeiro sábado de cada mês, que tem à frente a Velha Guarda de Oswaldo Cruz. Sucesso instantâneo, a feijoada, que começou com 300 participantes, em pouco tempo já reunia mais de seis mil pessoas. Iniciativas semelhantes se espalharam por escolas como o Império Serrano, a Mangueira, a Estácio de Sá, a Beija-Flor, o Salgueiro. Os nomes escolhidos indicam o espírito que guia essa reuniões: Feijoada Imperial, Caldeirão de Raiz, Família Mangueirense.

Feijão, carne-seca, costela, lombo, lingüiça, pé de porco, rabo, orelha, couve, arroz, farofa, fatias de laranja; panelas de barro, conchas, garfos, guardanapos de papel, pratos fartos e fumegantes; cerveja, caipirinha,

refrigerantes. Mesinhas espalhadas por toda a quadra. Ao fundo, a roda de sambistas com a prata da casa e os convidados especiais, bambas das co-irmãs que visitam a anfitriã naquela tarde.

Mais do que se deliciar com temperos, o feijão e as carnes, esses encontros reabriram nas quadras um espaço para a celebração do que chamam “samba de raiz”, “samba tradicional”, o samba de terreiro. Na Portela, notava-se já nas primeiras edições da Feijoada que o prato principal não era o samba-enredo, quase totalmente ausente da roda – quem ia lá e, principalmente, quem cantava queria outra iguaria. O que se viu e ouviu foi a Velha Guarda reocupar o terreiro, voltando ao centro das atenções e trazendo consigo sambas e sambistas tradicionais que tinham perdido espaço e voz na engrenagem comercial que domina as escolas, preferencialmente voltadas para e ocupadas com o desfile de carnaval. É preciso observar, no entanto, que essa postura de retomada da quadra e o destaque dado aos sambas de terreiro nas feijoadas varia de escola para escola, pois cada uma tentou imprimir uma marca própria a seu encontro e o aspecto comercial evidentemente não está ausente.

Os Instrumentos



72

É na palma das mãos e na sola dos pés, num bater firme e cadenciado, que o samba – qualquer variante do gênero – começa. O corpo do sambista é, assim, o primeiro instrumento de percussão.

“Já nasce sambando” (ou “Já nasce sabendo”), “Está no sangue”, “É de família”, são frases comuns na cena do samba e exprimem, não a defesa de um determinismo biológico, mas uma noção bem assentada do poder da transmissão familiar e comunitária dos saberes do samba. E essa transmissão se dá desde muito pequeno, através desse instrumento musical do sambista que é o seu próprio corpo.

O samba já vem, já vem... o samba já vem adoutrinado dentro da pessoa. Quem é sambista já traz no sangue. Isso é o espírito do sambista (...) Sambista é aquele cara que só vive batucando. É... batucando em mesa de bar, cervejinha do lado. Aí, eu defino o sambista assim, nesse esquema. (Rody)

Formada uma roda – seja numa laje de favela ou em torno de uma mesa de bar no subúrbio –, se não houver um pandeiro, um tamborim, serão as mãos que marcarão o ritmo do samba, dando sustentação à voz-

guia. Dos pés, que machucam o chão como um surdo de marcação, subirão ondas de alegria intensa.

Afirma Muniz Sodré, em Samba, o dono do corpo:

*Como todo ritmo já é uma síntese (de tempos), o ritmo negro é uma síntese de sínteses (sonoras), que atesta a integração do elemento humano na temporalidade mítica. Todo som que o indivíduo humano emite reafirma a sua condição de ser singular; todo ritmo a que ele adere leva-o a reviver um saber coletivo sobre o tempo, onde não há lugar para a angústia, pois o que advém é a alegria transbordante da atividade, do movimento induzido.*¹⁸

À complexa simplicidade rítmica das palmas das mãos e do bater e arrastar dos pés, pode-se seguir um solo de prato-e-faca ou caixa de fósforo – a cozinha do sambista reaparece aqui, agora cedendo seus utensílios para a execução da música. As comunidades do samba, em toda parte (no Rio e pelo Brasil), desde cedo se apropriaram de objetos do cotidiano.

¹⁸ SODRÉ, Muniz. Samba, o dono do corpo. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998

Uma das mais conhecidas fotografias de Silas de Oliveira, considerado um dos maiores compositores de samba-enredo da história do Rio, registra o momento de prazer em que ele batuca numa caixinha de fósforo, erguida à altura do peito, como um instrumento musical precioso. Esta foto emblemática ilustra a capa do livro *Silas de Oliveira, do jongo ao samba-enredo*. Noutra fotografia, igualmente simbólica, é Cartola – o mestre da Estação Primeira de Mangueira – quem tira música de tão simples instrumento.

E, como já informado, foi de um latão de manteiga que surgiu o surdo, instrumento-síntese do novo samba gerado nas ruas do Estácio nas primeiras décadas do século passado, incorporado desde então à prática musical da cidade e do país.

“O surdo é o trilha do samba” – diz mestre Odilon, batucando no tampo de uma mesa de madeira, e demonstrando, sem o auxílio de qualquer instrumento musical, as diferenças das batidas das baterias das escolas do Rio de Janeiro.

A invenção e reinvenção de instrumentos de origens diversas em busca de novas sonoridades é parte do exercício criativo dos sambistas, do seu patrimônio.

Mas foi a grande herança de instrumentos de percussão da tradição africana – saídos dos terreiros de práticas religiosas – que construiu a cena musical do samba.

Em entrevista concedida em dezembro de 2005, o jornalista e pesquisador José Carlos Rego, autor de um clássico, *A dança do samba*, explicou que, nos anos 20, nos primórdios do samba no Rio, os moradores do gueto das favelas ou das vilas operárias, sem recursos para o patrocínio de mínimos conjuntos regionais – violão, cavaquinho, pandeiro, flauta – para animar seus encontros musicais, lançavam mão de instrumental próprio ao culto da umbanda, do candomblé ou do jongo, para sua recreação. Isso se dava, em geral, ao final das sessões religiosas que avançavam pela madrugada. No encerramento deles, para relaxar, servia-se comida e sobrevivha a cantoria e o batuque – daí ter sido tão comum a presença de pais-de-santo na liderança dos primeiros grupamentos de samba, como Zé Espinguela, na Estação Primeira de Mangueira, ou Elói Antero Dias, na Prazer da Serrinha/Império Serrano.

Foi dessas primeiras batucadas, rodas e festas que saíram instrumentos que alegrariam partidos-altos, sambas de terreiro e desfiles das escolas. A escolha dos instrumentos que serão usados varia de acordo com a situação – uma roda com poucos sambistas ou um ensaio de ritmistas na quadra de uma escola.

De acordo com Rego, a identidade de cada bateria está relacionada à sua origem – e, portanto, aos terreiros de santo.

Nesses terreiros o culto aos símbolos da africanidade estabeleceu diferenciados toques de atabaques, votivos às nações jêje, angola ou keto, de acordo com os orixás que neles baixavam. Como se sabe, as vestes, alimentos, cantos de invocação, estilos de dança, guias (colares) e saudações de cada orixá têm identidades próprias. E, da mesma forma, suas batidas de tambores, denominados toques, têm sua propriedade individual. Isto é, há toques de Oxum, de Oxalá, de Ogum, etc.

Por extensão, os ogãs – responsáveis pelo setor de ritmo nos terreiros de santo – foram impregnando as baterias do samba da sua habitual freqüência, com as características de suas casas de santo. Dessa forma surgiram as famílias de ritmo das diversas comunidades de sambistas e de suas escolas de samba, o que acabou resultando, também, no pensamento dominante de que cada bateria bate para determinado orixá. Isso igualmente se confirma na existência de fundamentos (essências, pedras, guias, imagens) religiosos implantados ou exibidos em cada terreiro de samba. Dessa forma é que diferenciações ancestrais permaneceram na bateria das escolas ou blocos carnavalescos, retidas na memória coletiva dos grupos responsáveis pelo ritmo. A partir daí é que síncoas¹⁹, a repetição de certos desenhos harmônicos ou o privilégio deste ou aquele naipe de instrumentos, ou mesmo a ausência parcial de um deles, começaram a estabelecer os estilos, que o pesquisador detalhou nos seguintes termos:

¹⁹ Segundo a Enciclopédia da Diáspora Africana, “Desenho rítmico característico da música africana no continente de origem e na Diáspora. É conseguido com o deslocamento da acentuação regular de um compasso por meio da supressão do tempo fraco. No Brasil, a denominação samba sincopado é dada a um tipo de samba em que esse deslocamento é levado às últimas conseqüências e no qual se destacaram intérpretes como João Nogueira”.

Assim, na matriarcal Estácio de Sá, o perfil da bateria está nos sons produzidos pela caixa-de-guerra, com afinação de tarol. Não muito distante e quase tão antiga quanto a Estácio, na Acadêmicos do Salgueiro a tônica de diferenciação vai para o tarol. Na Estação Primeira de Mangueira não há surdo de resposta. Todos os existentes batem a um só tempo. O vazio na resposta do surdo de segunda é coberto pelo tarol.

Na Portela a firmeza das marcações tem contrapontos de cuícas e tamborins despídos de floreios. Esses batem retos, para o conjunto da bateria, sem desenhos floreados. Já no Império Serrano, criadora do surdo de terceira marcação, seus agogôs, da mesma forma, realizam solos e variações que entoam melodia. Na Mocidade Independente de Padre Miguel destaca-se a grande quantidade dos metais e peças miúdas, coroando a levada de seu ritmo que alcança o apogeu no risco das paradinhas: a síncopa.

74

Segundo José Carlos Rego informou, são os naipes de instrumentos que, acordados, irão oferecer escala de andamento e ritmo à execução de melodia e letra da composição do samba.

A organização de tais naipes vai dos mais agudos à frente, os médios se entrelaçando ao centro, até o posicionamento dos graves na parte de trás. Os instrumentos funcionam através da percussão em couro e/ou nylon, a fricção da madeira e o tinir de metais. A base matricial tem origem nos atabaques angolanos, a maior parte, e sudaneses. Essa diferença tonal é que permite o perfeito equilíbrio entre eles nas execuções. Os ganzás, xequerês, chocalhos, cabaças, agogôs, pandeiros, afora variadas improvisações, como o prato e a frigideira, são elementos de brilho ao núcleo de ritmo. E nesse canal de efeitos destaca-se por certo a cuíca, com a potencialidade de transitar dos sons mais agudos aos mais graves.

Para compor uma bateria não se exige mais do que doze tipos de instrumentos de percussão. Aliás, exclusivamente de percussão, já que nela o único sopro é o apito de comando, utilizado pelos mestres de bateria. As descrições dos instrumentos, apresentadas a seguir, são do pesquisador José Carlos Rego:

Surdo: Estabelece o compasso binário – se mais rápido ou lento – e fixa o andamento da bateria. Os surdos de base são de três tipos:

Ø Surdo de primeira: o maior deles, chamado de surdão, surdo-mor ou maracanã (aqueles utilizados na Mangueira), que estabelece a marcação inicial. Sua afinação é do couro mais tenso;

Ø Surdo de segunda: é um pouco menor e de afinação com o couro um tanto mais frouxo. Também é chamado de surdo-de-resposta.

Ø Surdo de terceira: é igualmente designado por surdo de corte. Sua batida se dá no contratempo entre os de primeira e de segunda. Foi o último a ganhar funcionalidade, já nos anos 40, sendo o menor dos três percussivos graves.

Repinique: Também chamado de repique ou surdo repicador. É de porte médio, comprido e de afinação mais tensa. Responsável pelo alerta ou arranque sinalizador, ele chama e dá partida aos demais instrumentos. E também dá agilidade e brilho à ligação entre os marcadores.

Tarol: Instrumento de origem européia, bem assimilado pelo samba. É uma caixa redonda, de cerca de vinte centímetros de largura, atravessada por cordas de metal ou nylon, percutida por duas baquetas ao mesmo tempo. De fácil execução exige perícia na cadência, já que sua função inicial era rufar e acompanhar a marcha nos grupamentos militares.

Caixa-de-guerra: Numa batida de duas baquetas, o som que percuta preenche o vazio entre as marcações, produzindo o chamado miolo do ritmo. Sua largura é quase duas vezes maior que o tarol. Daí produzir um som menos agudo e mais claro. Não dispõe de corda sobre o couro e exige maior domínio do executante para não fugir à cadência. Como o tarol, o som é médio.

Tamborim: Da família dos sons agudos, de pequena dimensão. Pode ser retangular, quadrado, oitavado ou redondo, sendo esta última forma a mais aceita nos últimos anos. Percutido por uma baqueta rígida ou três flexíveis, o tamborim sinaliza mais alto que todos os instrumentos.

Daí, por sua leveza, ser manipulado para o brilho dos desenhos e sinalizações harmônicas do ritmo. Quando batidos chapados funcionam para a bateria como o ancestral tamburão²⁰, que era percutido com a palma da mão e encorpava o som do batuque.

Pandeiro: Originário do Oriente Médio, formado por um aro redondo onde se estica o couro ou plástico, podendo conter guizos ou pratinelas (pequenas rodelas de metal incrustadas em fendas). O pandeiro é um dos símbolos do carnaval. Nos pequenos conjuntos de ritmo sua importância cresce. Nas grandes baterias diminui. É das raras peças em que se pode reproduzir o ritmo integral do samba, desde as marcações a todo universo de variações. Seu impacto visual é enorme, sendo muito utilizado pelos assistentes malabaristas. Das peças leves é a que mais exige virtuosismo.

Pratinelas: Placas de metal, redondas e furadas, interligadas por arame ou madeira pontiagudos. Construídas na vertical ou horizontal, quando sacudidas produzem agradáveis sons metálicos. Deve-se a elas o aparecimento da mulher na bateria do samba. Emite sons agudos.

Agogôs: Instrumento do panteão dos deuses iorubanos, foi assimilado pelo samba nos primórdios. Formado por uma, duas ou mais campânulas interligadas, percutidas por varetas de metal ou de madeira de lei. De som agudo com variantes médios. No conjunto da bateria os agogôs aparecem como elemento de brilho, tempero.

Chocalho: De origens marajoara, em madeira, ou africana, de metal, forma no grupo das peças leves e agudas. É constituído de um, dois ou mais recipientes ocos, onde se colocam grãos, esferas ou pedregulhos. Quando sacudidos no ritmo vão ocupar vazios entre as peças pesadas, num agradável contraponto.

Pratos: Não é estranho ao grupo de metais das baterias a presença de pratos metálicos, de grande função nas bandas marciais ou nas orquestras sinfônicas. Calixto dos Anjos – considerado o Rei dos Pratos –, no

Império Serrano, Gallo, na Portela, e Manuel Quirino, na Mocidade Independente de Padre Miguel, foram responsáveis pelos solos com o instrumento. O brilho e o tempero acrescentados ao conjunto são de grande beleza. Em pequenos conjuntos, os pratos de louça, raspados pela faca, eram muito apreciados.

Reco-reco: O que os ganzás em bambu ou madeira deram aos grupos de choro, os reco-recos serrilhados em ferro ou resultantes do arame sob tensão fortaleceram de brilho o ritmo das baterias. As variedades de modelos que surgiram ao longo dos anos são das mais férteis e inventivas, tanto em tamanho, comprimento ou largura – todos em tons médios e agudos.

Atabaques: Embora nas suas múltiplas formas – vão do diminuto caxambu a um tipo de tambor-de-mina do Maranhão, que, de tão grande, exige que o tocador monte nele e use um cordão a título de freio no pescoço para equilibrar-se – o atabaque, instrumento de origem na África, só em ocasiões especiais incorpora-se à bateria das escolas, em geral quando as agremiações desfilam com enredos sobre personagens ou tradições afro-brasileiras. Percutido com as mãos, seu som é abafado. Quando ferido com a baqueta (aquidavi, no candomblé) soa agudo. Para o atabaque ser usado em desfile, é necessário um arranjo, como se deu na célebre apresentação do enredo “Quilombo dos Palmares”, pela Acadêmicos do Salgueiro.

Cuica: É um tambor de fricção, feito de um cilindro de metal (mas também de madeira), que tem um dos lados coberto por couro, ao qual está lidada uma vareta fina. Toca-se friccionando com um pano úmido a vareta, que faz o couro vibrar. Em algumas regiões do país, é chamado puíta e roncador.

Numa roda de samba de terreiro, a cena é mais simples, sendo formada por instrumentos de percussão – surdo, pandeiro, reco-reco etc – e cordas – cavaquinho, violões de seis ou sete cordas. No partido-alto, o acompanhamento é ainda mais econômico: pandeiro e violão ou cavaquinho apóiam o canto; a voz é que é o principal instrumento.

²⁰ Tambu – maior dos tambores do jongo.

EXEMPLO DE FORMAÇÃO DE UMA BATERIA

Exemplo de formação de uma bateria

Surdo de 1ª 

Surdo de 2ª 

Surdo de 3ª 

Repinique 

Caixa 

Tarol 

Chocalho 

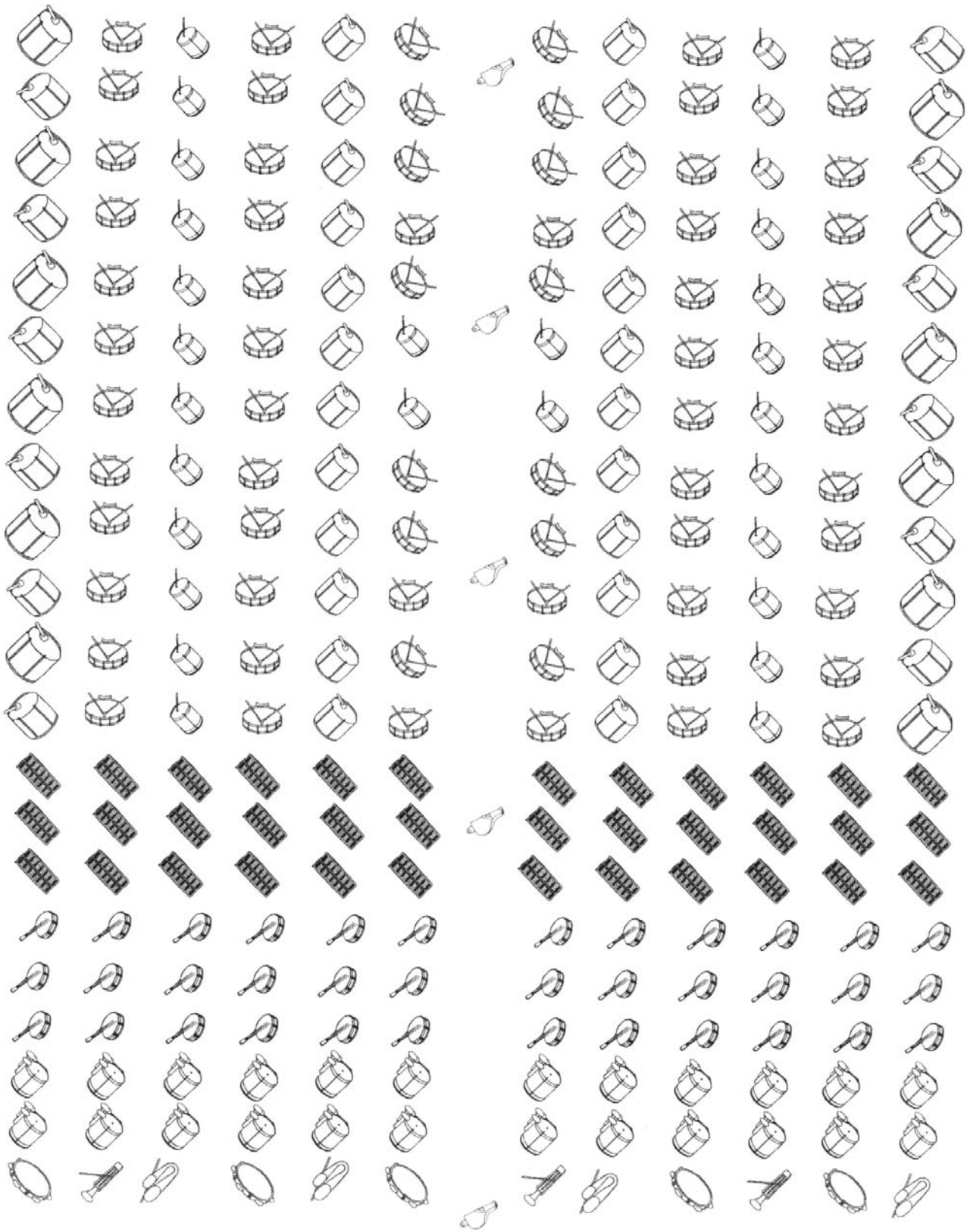
Tamborim 

Pandeiro 

Cuíca 

Agogô 

Reco-reco 



Fonte: “O batuque carioca: as baterias das escolas de samba do Rio de Janeiro”, de Odilon Costa e Guilherme Gonçalves.

A Bandeira



78

Tendo marcado presença nas ruas do Rio com os ranchos, na virada do século XIX para o XX, o estandarte – simbolicamente um substituto dos ancestrais e signo de comando – passou às escolas de samba e deu vida ao bailado do mestre-sala e da porta-bandeira.

Foi na escola de samba de Ismael Silva, segundo relata Ivette dos Prazeres, que aconteceu a substituição do estandarte pela bandeira. A inovação foi introduzida pelo pai de Ivette, Heitor dos Prazeres, um dos bambas da primeira hora do samba no Largo do Estácio. Naquela época, “as baianas” eram homens fantasiados; Heitor, utilizando o pano-da-costa, parte tradicional da indumentária de baiana que vestia, mostrou como a forma da bandeira possibilitava à porta-estandarte uma maior liberdade e agilidade nas evoluções. A escola havia alterado o ritmo do samba, tornando-o mais rápido, com a introdução do surdo de marcação, instrumento que favoreceu a conjugação canto/dança/evolução para os sambistas. Heitor dos Prazeres foi reconhecido como o sambista que “trouxe a primeira bandeira”, já que levava a da Deixa Falar para as agremiações carnavalescas que freqüentava.

No início dos desfiles, a bandeira era também um quesito a ser avaliado pela qualidade de sua concepção e pela capacidade do grupo em protegê-la e apresentá-la. Mas o seu significado e importância foram além desse aspecto funcional. A bandeira, suas cores e os símbolos bordados no tecido são um forte elemento de identidade das comunidades de sambistas no Rio.

No Salgueiro, as cores vermelho e branco da bandeira se relacionam às do orixá Xangô, senhor da pedra e protetor da escola; em seu emblema, instrumentos musicais do samba como tambor, caixa, pandeiro, chocalho, baqueta. No Império Serrano, o símbolo é a coroa; as cores, o verde e o branco, da esperança e da paz. O azul e branco da bandeira da Portela foi inspirado no manto de Nossa Senhora da Conceição, e a águia é o símbolo maior da escola de Oswaldo Cruz. Na Mangueira, o verde e o rosa vieram do rancho Arrepiados, da infância de Cartola, vivida em Laranjeiras; e, no centro do pavilhão da Estação Primeira, brilha um surdo de marcação.

A bandeira é tão poderosa no imaginário e na cena do samba carioca – como elemento de identidade de grupo – que inspira a escolha das cores de roupas do dia-a-dia, de objetos pessoais – colares, pulseiras, brincos, lenços, gravatas, bolsas –, da pintura de muros e paredes de casas, e até do glacê que cobre bolos em festas de aniversários.

Salgueiro é minha escola e a sua bandeira para mim é sagrada. (...) Onde eu vou me arrepio ao beijar a bandeira. Vale muito para mim. A minha Velha Guarda não vai para lugar nenhum sem a bandeira, que para mim é o maior símbolo da escola. Quando ela começa a rodar arrepia! (Dauro do Salgueiro)

Não é que eu goste especialmente de verde e branco, mas na nossa primeira reunião de diretoria do Império, recém-eleitos, propus a meus companheiros de chapa que durante os três anos de nosso mandato a gente só vestisse essas cores, nenhuma outra. Porque são as cores que identificam a escola e hoje nós a representamos. (Jorginho do Império, Império Serrano)

Eu só tinha, durante muitos anos, roupa vermelha e branca. As cores alegram o meu coração, me fazem bem, me fazem bonito! Até sapato, cueca, lenço. Tudo era nas cores da escola, até minha sunga de praia. Sempre me alegrou muito ouvir “Olha o Salgueiro aí passando! (Dauro do Salgueiro)

O abandono progressivo das cores tradicionais pelas escolas nos desfiles – sob o argumento de que o espetáculo ganha quanto mais colorido for, prevalecendo o visual sobre a identidade e a história – não se repetiu no cotidiano das comunidades de sambistas, não entre os que defendem as matrizes tradicionais do samba, como as velhas guardas, e que fazem questão de vestir sempre suas melhores roupas, isto é, aquelas que levam as cores de sua escola.

A cena do samba no Rio não existe sem as bandeiras, e sem o orgulho – expresso de diversas formas – pela suas cores. Isso é dito, ou melhor, cantado em sambas, como mostram esses exemplos:

*O meu azul veio lá do infinito
O meu canto é mais bonito
Salve Oswaldo Cruz e Madureira
Me chamam celeiro de bamba
A majestade do samba
Da velha guarda formosa e faceira
(Tributo à vaidade, Carlinhos Madureira, Café da Portela e Iran Silva – Portela, 1991)*

*Desperta Seu China! Acorda Noel!
Pra ver a nossa escola desse branco azul do céu
E o Zé Ferreira vem saudando a multidão
Pode me chamar de Vila que orgulho é o meu Braço!
(Muito prazer! Isabel de Bragança e Drumond Rosa da Silva, mas pode me chamar de Vila, Vilani Silva, Evandro Bocão e André Diniz – Unidos de Vila Isabel, 1994)*

*Amor vem agora
Ver o esplendor do luar
A noite é linda senhora
Que o poeta vai acordar
Desperta Cartola
Vem pra avenida
Se a Mangueira é uma porta aberta
Você é a razão da sua vida
Você plantou, viu germinar
E a semente cresceu formosa
Deu Mangueira verde de manga-rosa
(Verde que te quero rosa... Semente viva do samba, Heraldo Farias, Geraldo das Neves e Flavinho Machado – Mangueira, 1983)*

*Salgueiro, vermelbo
Balança o coração da gente
Guerreiro, é de bambas um celeiro
Apenas uma escola diferente
(Salgueiro, minha paixão, minha raiz, 50 Anos de glória, Leonel, Luizinho Professor, Serginho 20, Sidney Sã, Claudinho e Quinho – Salgueiro, 2005)*

*Abre as portas, ob folia
Venho dar vazão à minha euforia
A musa se vestiu de verde e branco
E o pranto se fez canto
Na razão do dia-a-dia
(Mãe baiana mãe, Aluísio Machado e Beto sem Braço – Império Serrano, 1983)*

A bandeira assume mesmo uma função de “documento de identidade”, dialogando com o passado e o futuro do grupo, como notamos nesses dois outros exemplos:

Sonho ou realidade

Uma dádiva do céu

Vi no Morro da Mangueira

Sambar de porta-bandeira

A Princesa Isabel

(Dom Obá II – Rei dos esfarrapados, príncipe do povo, Marcelo D’Aguilã, Bizuça, Gilson Vermini e Valter Veneno – Mangueira, 2000)

Quero ser a pioneira

A erguer minha bandeira

E plantar minha raiz

Desse mundo louco

De tudo um pouco

Eu vou levar, pra 2001

(Ziriguidum 2001, Gibi, Tiãozinho e Arsênio – Mocidade Independente de Padre Miguel, 1985)

80

A bandeira é um elemento fundamental nas visitas que as escolas fazem umas às outras – verdadeiras “embaixadas”, sinais de amizade e aliança – e ao se receber convidados de fora do mundo do samba. Cerimônia realizada até os dias de hoje, nas quadras, é uma tradição antiga, como se pode observar no relato do folclorista Brasília Itiberê, publicado em maio de 1949, no jornal Quilombo:

A Escola de samba do Morro da Mangueira, formada em círculo à beira da ponte, aguardava os hóspedes ilustres da planície. Um silvo agudo e sincopado varou a noite turva. E as percussões começaram a bater de mansinho, como para despertar sem susto o ímpeto adormecido das vozes ancestrais. (...) A um último silvo, a escola abre um semicírculo e se destaca do grupo um casal de bailarinos, o baliza e a porta-estandarte, figuras centrais das escolas de samba.

E começa então a escalada do morro.

Eliane dos Santos Souza, em seu trabalho sobre a Semiologia da Dança do Mestre-sala e da Porta-bandeira, situa alguns dos deveres do casal em relação à bandeira, a partir de relato do mestre-sala Carlinhos Brilhante:

O casal de mestre-sala e porta-bandeira é o primeiro guardião, são eles que carregam o pavilhão da agremiação.

Ao chegarem visitas ilustres na sua escola, o casal de mestre-sala e porta-bandeira tem que estar presente para recebê-los com seu pavilhão.

Nunca deixar seu pavilhão com qualquer pessoa. Procurar um guardião que poderá ser o próprio mestre-sala ou um diretor de harmonia.

Ao chegar em outra agremiação estar sempre de cabeça erguida, postura elegante, aguardando ser recebido e portando sua bandeira.

...quando eu comecei era assim: uma boa porta-bandeira tinha uma elegância espetacular, um porte; a porta-bandeira rodava pros dois lados, tinha um sorriso, só vivia sorrindo, a porta-bandeira tinha que estar com aquela alegria porque ela é a rainha dentro da sua escola de samba, então ela está carregando o pavilhão da sua escola, então ela tem que se sentir uma rainha. Era o que eu me sentia. Eu botava o pé na Avenida e digo: agora é comigo, eu sou uma rainha. (Vilma Nascimento)

Atualmente, durante os ensaios nas quadras, os diretores de harmonia abrem espaço no meio da multidão, criando uma grande roda bem em frente à bateria e ao palanque dos puxadores, que se alonga até as extremidades à direita e à esquerda, para permitir que mestre-sala e porta-bandeira, seguidos de baianas e passistas, possam apresentar a bandeira. Normalmente são dois casais que se apresentam. Começa o primeiro casal, que baila na quadra, apresentando a bandeira para a bateria, para o puxador e para o presidente e convidados. O mestre-sala desenvolve harmonicamente passos que simulam um cortejar e proteger a dama e a bandeira, representando o orgulho do grupo pela instituição que representam. Em seguida, se apresenta o segundo casal, que após percorrer toda a quadra, volta ao centro para dançar com o primeiro casal – é o encontro das bandeiras, um ritual de celebração da identidade dos sambistas.

... a minha escola de samba é a União da Ilha, a verdade é essa, a gente não pode negar isso para ninguém, porque eu tenho aqui dentro, é a minha escola, azul, vermelha e branca... Eu agora estou fazendo trabalhos em outras escolas (...) Eu sou União da Ilha, mas na Grande Rio eu ‘tô lá, igual ao Zico no Flamengo. Ele foi pro Japão mostrar o trabalho dele mas ele é flamenguista. E eu sou União da Ilha mas eu ‘tô na Grande Rio. (Mestre Odilon)

As Baianas



As baianas simbolizam as cabeças coroadas pelos cabelos brancos e representam a sabedoria das tias da antiga Praça Onze e do Estácio, berço do samba, onde Tia Ciata, Tia Bebiana e muitas outras dançavam e louvavam os orixás. De acordo com a tradição africana dos terreiros, as baianas rodavam, inicialmente, para o lado esquerdo, já que, segundo os mitos, estão à esquerda de Olorum – senhor de todos os espaços para os iorubás.

Com a modificação do espaço e do papel, no samba do Rio de Janeiro, as baianas rodam para a direita e para a esquerda. A visão que algumas expressam do seu papel atual, como Dona Ivone Lara do Império Serrano ou Tia Jurema do Salgueiro, é que o samba exige entrega total, sendo como uma oração.

As baianas do samba carioca usam nos desfiles indumentárias inspiradas nas das baianas tradicionais: turbantes, ojás, panos-da-costa, saias rodadas e tabuleiros. Parte dessa tradição está se perdendo, na medida em que as escolas e carnavalescos optam por criar para as

alas das baianas fantasias que se adequem ao tema do desfile, necessitando para isso eliminar elementos que as caracterizam, como o pano-da-costa.

No cotidiano, as tias baianas da atualidade ajudam a cuidar da roda, da quadra, da escola. Organizam a limpeza, fazem as comidas e preparam as celebrações. Formam o coral feminino, sendo para os compositores um termômetro dos sambas que vão pegar junto à comunidade.

São mães e avós dos sambistas, portanto, personagens fundamentais na transmissão do saber do samba, de geração para geração. Parteiras, bordadeiras, educadoras, líderes comunitárias, aglutinam, apaziguam e organizam o cotidiano das comunidades do samba carioca.

As Velhas Guardas



82

Embora as sociedades modernas de grande parte do mundo ocidental desprezem os anciãos, marginalizando-os da dinâmica do processo produtivo, em muitas regiões da África, do Oriente e entre algumas tribos indígenas das Américas, o idoso é reverenciado por ser detentor da sabedoria, acumulada empiricamente, herança de gerações passadas. É sabido, também, que nas sociedades ágrafas valoriza-se o testemunho que circula oralmente, histórias que tecem a história, a vida, consolidando as tradições, pilares de uma civilização.

Muitos africanos perpetuaram sua cultura dando ouvidos ao que contavam/cantavam os ancestrais. Assim sendo, mesmo transportados para bem longe de seu habitat, preservaram símbolos de suma importância para poderem resistir às agressões de diversas naturezas. Desse modo, nos espaços em que a presença negra é marcante, percebe-se uma deferência àqueles que conduzem as marcas, sintetizando um mundo bem particular.

É bem provável que, cientes e conscientes da importância do trabalho de seu grupo para a fixação e o desdobramento de uma forma de ser, de estar e de se manifestar, Pixinguinha, Donga, João da Baiana e outros bambas criaram, na década de 20 do século passado, o conjunto da Guarda-Velha, que, além de divulgar as músicas de autoria de seus componentes, acompanhava regularmente cantores renomados, tais como Carmem Miranda, Mário Reis e Silvío Caldas.

Mais tarde, em 1947, o radialista Almirante batizou um novo grupo musical – O Pessoal da Velha Guarda – do qual faziam parte Pixinguinha, Raul de Barros, Benedito Lacerda e orquestra. Eles rememoravam canções de Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Catulo da Paixão Cearense, entre outros notáveis. Apresentavam-se em programas de rádio, com retumbante sucesso.

Diante da aceitação do público, que lotava os auditórios das emissoras de rádio para aplaudir aqueles

senhores, em 1954, Almirante organizou, em São Paulo, o I Festival da Velha Guarda, que se repetiu no ano seguinte. Do contingente carioca faziam parte, entre outros, Pixinguinha e Donga.

Ainda em 1955, a Velha Guarda gravou, sob a chancela da Sinter, seu primeiro LP, batizado com o nome do grupo. No mesmo ano, segue-se um outro - Carnaval da Velha Guarda. Estava consagrada a expressão, com a bênção de alguns dos patriarcas da música popular brasileira.

Nas escolas de samba mais antigas, fundadas na década de 20 do século também XX, por volta dos anos 50/60, organizaram-se alas da Velha Guarda, reunindo sambistas que participaram dos primeiros momentos de suas agremiações. No dia do desfile, dividiam-se entre os participantes da Comissão de Frente e do contingente que encerrava a apresentação, ou seja, eram as balizas que apresentavam a escola ao público, com garbo e elegância, e se despediam da platéia, acenando o chapéu, com respeito e reverência. Sempre respeitados por suas comunidades, esses senhores eram considerados os baluartes. Jardineiros e floristas a um só tempo, semearam, regaram e, naquele instante, recolhiam e ofereciam a todos, democraticamente, o perfume de suas flores, cultivadas com amor e dedicação, que, naquele momento maior dos folguedos de Momo, migravam de seus canteiros particulares para o grande jardim público, a Avenida.

Há seis anos pertencendo à Ala de Compositores da Portela, em 1970, o jovem Paulinho da Viola reuniu alguns sambistas portelenses para registrarem algumas de suas composições em fita magnética. Cerca de trinta músicas foram fixadas e, no mesmo ano, foi gravado um LP - Passado de Glória - no estúdio Havay, atrás da Central do Brasil. Naquele momento foi criada A Velha Guarda da Portela Show, cujas apresentações encantaram e encantam Oswaldo Cruz e Madureira, o Rio de Janeiro, o Brasil e os vários países que tiveram a oportunidade de visitar.

Para atender às várias solicitações, o grupo viu-se obrigado a se reunir semanalmente no quintal de Manacéa, figura emblemática do bairro. Depois passeou por outros quintais: da Doca, do Argemiro, até chegar

ao Cafofo da Surica, ponto de encontro nos dias atuais. Ali, além de passarem as músicas que fazem parte de seu vasto repertório, discutem sobre as tarefas cotidianas e exercitam o lúdico, expresso nas letras e melodias dos sambas de Oswaldo Cruz, que têm particularidades não percebidas pelos incautos, somente pelos iniciados, como é o caso de Martinho da Vila:

Uma das características da Portela é o estilo do samba: uma determinada linguagem, uma determinada forma, uma determinada pulsação. Isso deu à Portela um samba que se preocupa muito com a poesia, com o lirismo, com as frases de efeito.²¹

Sobre a Velha Guarda da Portela manifesta-se, também, a jornalista Lillian Newlands, que acompanhou de perto sua trajetória, no prefácio do livro citado no parágrafo anterior:

Hoje sei que, em algum lugar do passado, em algum momento que jamais será identificado, o grupo se tornou parte de nossas vidas. Não tem importância que muitos já tenham morrido (...) e basta ouvir uma fita gravada que a emoção os traz de volta, morrer passa a ser só um detalhe. Eles compunham sem essa preocupação, já sabendo de antemão que suas músicas permaneceriam.

As Velhas Guardas tradicionais e os seus grupos-show, organizados para apresentações, têm papel fundamental na preservação do acervo musical e da memória de escolas como Mangueira, Império Serrano, Salgueiro, Portela. A partir da iniciativa da escola de Oswaldo Cruz, nos anos 70, elas se organizaram, em torno de sambistas dos núcleos fundadores ou da geração posterior, tornando-se um espaço de resistência, gravaram discos em que registram sambas de terreiro, partidos-altos e sambas-enredo, e se reuniram na Associação das Velhas Guardas do Rio de Janeiro.

²¹ A Velha Guarda da Portela, de João Baptista M. Vargens e Carlos Monte. Rio de Janeiro: Manati: 2001.

O Terreiro



84

O terreiro, o nome dado às casas de candomblé em todo o país, local de transmissão de conhecimentos, rituais de iniciação e integração, foi incorporado ao espaço do samba. A expressão terreiro remete à idéia de comunidade, de grupo familiar extensivo. Simbolicamente, pode ser entendido como o quintal dos sambistas, o terreno de ensaios das agremiações carnavalescas e outros lugares onde se cria, canta e dança o samba. Com a adesão das classes médias, a modernização das agremiações e o crescimento dos desfiles, o terreiro das escolas virou quadra, cimentada. Mas o ideal do terreiro, que se liga ao grupo fundador das escolas, ficou, como canta Monarco em “Samba velho amigo”:

*Samba
Velho amigo e companheiro
Alegria dos nossos terreiros
Há muitos anos atrás
É este o mesmo samba verdadeiro
Que partiu para o estrangeiro
E penetrou nas camadas sociais
Samba do Estácio e Ismael
De Cartola e Mestre Paulo
Bide, Mano Rubem e Noel
Estácio, Mangueira e Portela
Tijuca, Favela
Os professores do morro
Nos mesmos ideais
Fizeram a grande alegria
Dos carnavais
Foi aí que o samba evoluiu
Como representante maior
Da cultura do Brasil.*

Nas comunidades do samba, o terreiro ou quadra, por permitir e estimular a participação comunitária, propiciou a criação e a circulação da produção musical dos sambistas, primeiro em torno das rodas de samba, por gerar o canto em conjunto e a dança coletiva, e, depois, para além dos limites das escolas. Hoje, qualquer quintal de subúrbio onde sambistas se reúnam para celebrar revive em espírito o terreiro original.

A Transmissão do Saber no Samba



O samba de Hélio dos Santos, o tio Hélio, e Rubens da Silva, chamado Prazer da Serrinha gravado por Dona Ivone Lara em seu LP de estréia (1978), intitulado Samba, minha verdade, samba minha raiz, descreve com fidelidade como se passa a herança musical da comunidade de sambistas:

*Qualquer criança
bate um pandeiro
e toca um cavaquinho,
acompanha o canto de um passarinho
sem errar o compasso,
quem não acreditar
podemos provar,
pode crer,
nós não somos de enganar
melodia mora lá
no Prazer da Serrinha.*

Em recente entrevista a estudantes de jornalismo, o cantor e compositor Jorginho do Império, 62 anos, filho de Mano Décio da Viola, um dos maiores compositores do Império Serrano e do samba carioca, assim se expressou, quando lhe foi perguntado qual o seu primeiro contato com essa escola de samba: “O samba e o Império Serrano fizeram parte da minha vida desde a própria hora em que nasci. Aprendi a dançar exatamente como aprendi a andar, sem ninguém me ensinar. Aprendi a cantar os sambas da escola junto com as primeiras palavras. O samba era parte do mundo, do meu mundo.”

Nas comunidades, a transmissão do samba se dá pela oralidade e pela vivência. O aspecto presencial é fundamental. Desde pequenas as crianças das comunidades acompanham seus pais, irmãos e vizinhos às quadras das escolas de samba. Como é sabido, é forte a marca da oralidade na cultura popular: a transmissão do conhecimento se dá longe dos compêndios e do ensino formal. Por isso, a expressão escola de samba se reveste de forte significado, porque é, de fato, um espaço privilegiado de transmissão de saberes e fazeres. Ao mesmo tempo, a cultura afro-brasileira é marcada pelo respeito aos mais velhos, aqueles que sabem mais e portanto têm mais a dar.

Aprendi a tocar pandeiro e a versar pela experiência vivida, pelo que via na casa de Cartola, quando num dia versaram para mim e eu tive que responder. Numa outra ocasião, numa festa do Neguinho da Beija-Flor, alguém mandou um verso para mim e eu respondi, sendo então aceita no meio como partideira. (Leci Brandão)

O samba de Rocha Miranda era... era uma escola pequena, e o diretor da escola chamava-se Lilico. A gente tratava ele de Lilico Papai (risos). Lilico Papai. E ele era um sujeito muito prestativo. (...) Ai depois o Lilico me chamou e começou a me passar a sabatina: essa aqui, samba assim, batucada... Ele me ensinou de tudo que tinha direito. De tudo que tinha direito ele me ensinou (...) E ai eu vi, era o partido-alto. E ele me ensinou, no partido-alto, a versar versos. (...) Conclusão: lá mesmo, quando sai de lá, já sai já sabendo versar, improvisar e aprendendo. Primeiro eu fui versando os versos dos outros... aprendendo. Ai depois comecei a fazer. (Xangô da Mangueira)

Vendo os outros tocando, escutando... Esse é bom, vamos lá. (Pery Aimoré)

..fomos até a Mangueira, lá na Candelária, ver o Xangô e o Chico Porrão, pouca gente conhece o Chico Porrão. A gente sentava na cerca e ficava olhando Xangô e Chico Porrão. Cansamos de fazer isso. Não tinha nada para fazer... foi mais um aprendizado. (Pery Aimoré)

Vi o mestre Fuleiro trabalhar. Vi o Tijolo da Portela trabalhar, vi todos eles trabalharem. Eu não vou aprender? Que há? Comigo é ali... (Pery Aimoré)

Cenas comuns que se presenciam nas quadras de escolas – meninos brincando com as peças da bateria antes do início do ensaio, tocando a seu modo, tentando imitar os mais velhos, meninas sambando ao lado de suas avós, mães e tias, copiando os passos, as coreografias observadas – mostram uma total integração da criança no universo do samba. Normalmente são levadas para as quadras, mesmo à noite, já que as famílias não têm com quem deixá-las, e participam das atividades, decorando com grande facilidade as letras e melodias dos sambas. Nas rodas de samba, nas festas ou nos ensaios, nas quadras das escolas ou nos quintais das casas dos sambistas, se divertem ao mesmo tempo que assimilam a cultura do samba. A participação no próprio desfile das escolas de samba lhes é facultada a partir de sete anos, em alas ou nas alas de crianças, que não são obrigatórias de acordo com o regulamento do desfile, mas existem em todas

as agremiações – indício da importância atribuída pelos sambistas à integração infantil.

Algumas agremiações, por perceberem o risco de enfraquecimento de suas tradições, mantêm espaços específicos para as crianças: baterias-mirim são criadas para fruição e também para garantir às crianças um horário de uso exclusivo das peças; “escolinhas” de mestre-sala e porta-bandeira se destinam a descobrir, dentre os inúmeros interessados, os mais bem-dotados, a quem será dada a ocasião de oportunamente ocupar seu espaço em tão importante função. Pequenos passistas são treinados e observados, para que, na hora certa, assumam a responsabilidade de substituição de postos.

A observação cotidiana revela um processo de sucessão comum nas escolas. O mestre-sala é filho, sobrinho, primo de mestre-sala, o diretor de bateria é filho, genro, cunhado de diretor de bateria, e assim por diante. As grandes famílias de sambistas vão passando para seus descendentes o legado do samba e das escolas, onde o culto à ancestralidade se mantém com pujança. Copiar o gesto dos pais é a norma para as crianças.

É importante observar que não apenas a dança, o canto e o ritmo são transmitidos de pai para filho: também a riqueza de ritos que compõem o cotidiano do samba vão sendo interiorizados pelas crianças, em contato com os mais velhos. A noção de pertencimento, o envolvimento emocional, um sentimento de raiz e tradição, inexistente, por exemplo, no esporte, são transmitidos naturalmente no seu viver cotidiano porque para as famílias do samba ele não é só um lazer, mas uma forma de vida e organização em comunidade. O samba festeja os nascimentos, anima os aniversários, celebra casamentos e consola nas separações; o samba – no toque do surdo – lamenta nos

enterros dos bambas, mas na mesma despedida ele também exalta as vidas bem-vividas²². O samba reúne e aproxima: no vagão do trem, na volta do trabalho, ou no campo de futebol, no dia de folga; ele ocupa toda a casa: o quintal, a cozinha, a sala, a laje. É no dia-a-dia dessas famílias do samba que o saber/fazer passa de uma geração a outra.

Desde 1984, ano de fundação do pioneiro Império do Futuro, escola de samba mirim vinculada ao Império Serrano, tornou-se comum a criação de escolas especificamente destinadas às crianças. Ainda não é consenso ser este o melhor caminho para a questão: exatamente por seu caráter segregacionista, é discutível se tais agremiações têm condições de proporcionar aos futuros sambistas a necessária proximidade com a prática cotidiana do samba, em que o caráter institucional é exatamente o dado menos relevante.

A observação da constante transmissão de conhecimento, em que o sambista ensina a seu filho o que aprendeu de seu pai, é exatamente um dos mais importantes traços da permanência do samba, em qualquer de suas modalidades, como um valor cultural dotado de importância nas comunidades estudadas.

²² O repórter Múcio Bezerra, publicado no jornal O Globo em fevereiro de 1997, relatou assim o enterro de Mestre Fuleiro, do Império Serrano: “As lágrimas foram adereços de pouca duração nos rostos dos sambistas que acompanharam, na tarde de ontem, o caixão de Mestre Fuleiro até a gaveta 2.243 do Cemitério de Irajá. O que se viu, no velório e no enterro, foi o canto alegre dos que, como Antônio dos Santos, de 85 anos, o Mestre Fuleiro, não deixam o samba morrer nem na hora da morte. Fúnebres, ali, só havia os túmulos. No trajeto da Capela Santo Cristo Ltda, na pracinha de Irajá, até a última morada do fundador da Império Serrano, cerca de 300 pessoas cantaram o samba-enredo “Heróis da liberdade”. Depois, emendaram a marcha “Está chegando a hora”. Bateram palmas. Acenaram lenços. E voltaram para continuar o que estavam fazendo durante o velório: beber cerveja nos bares do bairro”

os lugares



INSTITUCIÓN
DE FOMENTO
DEL NOROCCIDENTE DE LA HABANA

Comunidad
DEL NOROCCIDENTE DE LA HABANA
ZONA 10
Calle 101 Sur, C.A.S. 507 5000
P.O. Box 200
Calle 101 Sur
CENTRO DE MENSAJERÍA

INSTITUCIÓN
DE FOMENTO
DEL NOROCCIDENTE DE LA HABANA

Comunidad
DEL NOROCCIDENTE DE LA HABANA
ZONA 10
Calle 101 Sur, C.A.S. 507 5000
P.O. Box 200
Calle 101 Sur
CENTRO DE MENSAJERÍA

INSTITUCIÓN
DE FOMENTO
DEL NOROCCIDENTE DE LA HABANA

Comunidad
DEL NOROCCIDENTE DE LA HABANA
ZONA 10
Calle 101 Sur, C.A.S. 507 5000
P.O. Box 200
Calle 101 Sur
CENTRO DE MENSAJERÍA

INSTITUCIÓN
DE FOMENTO
DEL NOROCCIDENTE DE LA HABANA

Comunidad
DEL NOROCCIDENTE DE LA HABANA
ZONA 10
Calle 101 Sur, C.A.S. 507 5000
P.O. Box 200
Calle 101 Sur
CENTRO DE MENSAJERÍA

INSTITUCIÓN
DE FOMENTO
DEL NOROCCIDENTE DE LA HABANA

Comunidad
DEL NOROCCIDENTE DE LA HABANA
ZONA 10
Calle 101 Sur, C.A.S. 507 5000
P.O. Box 200
Calle 101 Sur
CENTRO DE MENSAJERÍA

Desde o primeiro momento, nas décadas que abriram o século XX, o samba não se limitou a um lugar, a um espaço único de manifestação. Ainda que o terreiro da escola de samba (hoje, quadra) deva ser considerado um espaço privilegiado, fundamental para a sua criação e transmissão, o samba se deu e se dá em qualquer lugar, em qualquer hora, bastando que os sambistas se reúnam. Foi assim que ele se espalhou pela cidade, e é assim que ele ainda se manifesta hoje.

Foi dentro dos trens que o samba chegou à “roça” de Oswaldo Cruz e Madureira, levado pelos bambas do Estácio, fato que é lembrado todo ano, no Dia Nacional do Samba, com o Pagode do Trem: uma composição inteira é reservada para que sambistas tradicionais, amantes do samba e até turistas embarquem em rodas de sambas que acontecem dentro de cada vagão. O trem parte da Central do Brasil, no Centro, e vai até Oswaldo Cruz, onde todos são recebidos com mais samba.

Em torno de jaqueiras, mangueiras, tamarineiras, em quintais do subúrbio, o samba carioca é celebrado e se renova (não sem tensões). O bloco carnavalesco Cacique de Ramos, por exemplo, teve papel fundamental no amadurecimento de toda uma nova geração de sambistas, nas últimas décadas do século passado, animado pelo espírito de reunião, troca e invenção, tão importante na formação do samba no Rio de Janeiro. No Pagode de Tia Doca, em Madureira, é a tradição dos bambas da Portela que atrai e se destaca.

O surgimento ou consolidação de novos espaços consagrados ao samba tradicional – “de raiz”, como dizem os próprios sambistas – pode ser apontado como uma estratégia dessas comunidades diante da redução dos momentos para a sua fruição nos espaços originais. Se na quadra da escola o samba-enredo hoje domina, no bar Candongueiro, em Pendotiba (Niterói), o partido-alto impera. Não há sambista que não se sinta em casa no Candongueiro. Para o Samba do Trabalhador, no Clube Renascença (no Andaraí), também convergem velhos e novos adeptos do samba de linha mais tradicional.

A renovação do bairro da Lapa, com a abertura de bares e centros culturais que dão espaço e destaque aos

sambistas tradicionais, criou nos últimos anos um circuito alternativo para apresentação de sambas de terreiro e de partido-alto.

A geografia do samba no Rio de Janeiro se transforma a todo momento, com ganhos de um lado e perdas de outro. Nas perdas, a tensão, muitas vezes, está presente. E “perda” não significa necessariamente o fechamento físico de espaços tradicionais, mas o aumento da concorrência com a entrada na cena de outros gêneros de música, como o funk:

Resultado: ele chegou, parou o samba e pediu para cantar essa música. Agora até proibiram as escolas que cantassem essas músicas que eles têm. E na Mangueira ele chegou e aí eu: “Pára!”, e ele “Ah, mas Xangô!”, “Pára! Eu já mandei parar. Não leva a mal mas eu sou o diretor e enquanto eu estiver aqui não canta porque isso aí não é samba, isso aí é...” Tem um nome... esqueci o nome. “Isso aí não é samba e isso aqui se chama escola de samba Estação Primeira de Mangueira. Então não vai cantar outra vez! Tá parado!” Aí acabou. Então nego ficou de mal comigo... (Xangô da Mangueira)

Do outro lado, a modernização das escolas ergueu na cidade novos espaços, não focados necessariamente nas matrizes, mas no espetáculo. Não é o espaço físico em si que define esses atributos, mas os seus usos. No caso do Sambódromo, inaugurado em 1984 e onde acontecem os desfiles dos grupos principais, o preço dos ingressos afastou a população de baixa renda das arquibancadas, mas a decisão recente de se realizar ensaios técnicos gratuitos, nos fins de semana de dezembro até fevereiro, revitalizou a Avenida.

Durante o carnaval, o povo, afastado do Sambódromo pelos altos preços ali cobrados, não se afasta do samba: é no espaço alternativo do Terreirão do Samba, situado ao lado da passarela, que se institui o ponto de encontro dos sambistas, com preços acessíveis e opções de alimentação mais amigáveis do que as cadeias de fast food que abastecem a Passarela do Samba. Sendo as barraquinhas exploradas por populares que participam de concorrência pública, já se formou uma cadeia de referências pessoais e de agremiações, mapeando os espaços e facilitando a participação dos sambistas

numa festa que lhe é hoje hostil em muitos aspectos.

Em 2005, foi entregue às escolas a Cidade do Samba, construída na zona portuária, com modernos galpões onde são confeccionadas fantasias e alegorias para os desfiles. Desde então, paralelamente a apresentações de samba destinadas a turistas, com preços elevados que impedem a participação popular, o sambista já vai criando no entorno seu espaço de criatividade e de lazer, moldando o novo espaço à sua maneira.

Mas o samba das escolas não se resume ao espetáculo do Sambódromo, como pode imaginar quem lê a cobertura dos jornais. Dezenas de agremiações, de menor porte mas de fundamental importância para a vida cotidiana de bairros do Rio de Janeiro - no lazer, na criação musical e na associação comunitária -, mantêm vivo o chamado “samba no pé”, em atividades nas quadras ao longo do ano e nos seus desfiles carnavalescos, que ocupam a Estrada Intendente

Magalhães, em Campinho, subúrbio da cidade (até o início desta década, elas se apresentavam na Avenida Rio Branco, no Centro, um tradicional espaço do carnaval e do samba cariocas).

Diante dessa quantidade e diversidade de agremiações que cultivam o samba no Rio de Janeiro, foram escolhidas para descrição neste dossiê, conforme já explicitado na Introdução (p. 9), seis escolas que se vinculam a comunidades de forte tradição de samba sobretudo por sua localização geográfica em redutos tradicionais de sambistas: Mangueira, Estácio, Tijuca, Vila Isabel, Madureira e Oswaldo Cruz, e que mostraram em sua trajetória, iniciada no momento em que essas formas de expressão se consolidaram, uma preocupação com as matrizes culturais e não apenas com os aspectos performáticos do samba, mantendo viva a memória dos que participaram desse processo, do qual elas são referências.



Estação Primeira de Mangueira

Após a proclamação da República, com a saída da família imperial do Brasil, a Quinta da Boa Vista, jardim do imperador, tornou-se um matagal abandonado, sendo aos poucos invadida pela população errante, que lá ia construindo suas casas. Por abrigar, na mesma área, o quartel do 9º Regimento de Cavalaria, ali moravam também diversas famílias de soldados.

Em 1908, o prefeito da cidade do Rio de Janeiro, Serzedelo Correia, resolveu demolir os barracos e expulsar os invasores. Os soldados expulsos, juntamente com os demais moradores, solicitaram ao comandante do Regimento autorização para levar o material das demolições e, com ele, levantar novas moradas num outro local. Atendido o pedido, o local escolhido pelos “retirantes” foi o lado quase vazio do Morro da Mangueira, espólio do português Francisco de Paula Negreiros Saião Lobato, o Visconde de Niterói, que recebera as terras de presente do imperador. O primeiro morador do morro foi o cabo ferrador Cândido Tomás da Silva, o Mestre Candinho.

Em 1916, chegaram outras famílias de ex-escravos, transferidas do Morro de Santo Antônio, que havia sofrido um incêndio. Quando chegaram, já encontraram barracos para alugar, construídos por outro português, Tomás Martins, arrendatário das terras do visconde. Quem ia mensalmente aos barracos cobrar alugueis era o afilhado de Tomás, um rapazinho de 14 anos, que nascera ali mesmo, no dia 3 de agosto de 1902. Esse adolescente, que já exercia tal tarefa desde os oito anos de idade, era Carlos Moreira de Castro, que ficaria conhecido como Carlos Cachaça.

Entre os anos de 1910 e 1913, quando o samba não tinha nenhum valor e nem se pensava em escolas de samba, a Mangueira já despontava como pioneira dos carnavais cariocas. Naquela época, já existiam aqui dois fortes e aguerridos cordões: Guerreiros da Montanha e Trunfos da Mangueira. O primeiro tinha sua sede na casa da Tia Chiquinha Portuguesa e o segundo na casa do Leopoldo da Santinha, ambas no Buraco Quente. Os cordões eram mais antigos e maiores que os ranchos, tanto em pessoas como em instrumental. Tinham uma comissão de frente de índios. Os componentes carregavam

bichos vivos: cobras, lagartos, bichos de pena. A coreografia era indígena. O estandarte era um pau bem grosso, de uns dois metros de alto, que só podia ser carregado por homens bem fortes. Eu saía fantasiado de caboclo Caramuru, de saíote branco de morim, com uma cruz encarnada no peito, outra nas costas e um capacete de três penas. Levava nas mãos um arco, um escudo e um machadinho. Pouco antes da primeira guerra, de 1914, apareceram os ranchos. Aqui tivemos três: o Pingo do Amor, o Príncipe das Matas, do seu Zé das Pastorinhas, e o Pérolas do Egito, da Tia Fé.²³

Para uma comunidade pobre como aquela, era praticamente impossível manter um rancho durante muito tempo, dado o luxo das fantasias e o alto custo dos instrumentos de sopro e de corda. Por isso, começaram a aparecer os blocos, as células de onde surgiriam as escolas de samba. A Mangueira tinha o Bloco da Tia Fé, o Bloco da Tia Tomásia, o Bloco do Mestre Candinho.

Em 1925, Carlos Cachaça, Cartola, Saturnino, Arturzinho, Zé Espinguela, Massu, Antônio, Chico Porrão, Homem Bom e Fiúca fundaram o Bloco dos Aregueiros, que, como o próprio nome sugere, reunia a rapaziada que era boa de samba e de briga. Esse bloco, três anos depois, transformou-se na Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, reunindo, em torno de si, todos os demais blocos da comunidade. Assim, em 28 de abril de 1928, na Travessa Saião Lobato, número 21, Euclides Roberto dos Santos (morador desse endereço), Pedro Caim, Abelardo Bolinha, Saturnino Gonçalves (Satur, o pai de Neuma), José Gomes da Costa (Zé Espinguela), Marcelino José Claudino (Massu) e Angenor de Oliveira (Cartola), fundam a Estação Primeira. As cores verde e rosa (inspiradas no rancho de sua infância, o Arrepiados, do bairro de Laranjeiras) e o nome da escola foram escolhidos por Cartola:

Eu resolvi chamar de Estação Primeira, porque era a primeira estação de trem, a partir da Central do Brasil, onde havia samba.²⁴

²³ Depoimento de Carlos Cachaça ao Museu da Imagem e do Som.

²⁴ SILVA, Marília T. Barboza da Silva, Carlos Cachaça e Arthur Loureiro de Oliveira Filho. Fala Mangueira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980. p.34.

Cartola foi também o primeiro mestre de harmonia, o ensaiador do coro de pastoras e dividia com Carlos Cachça o título de melhor compositor da comunidade. Saturnino, pai da Dona Neuma, foi o primeiro presidente. Massu, o primeiro mestre-sala. Zé Espinguela, o primeiro realizador de um concurso entre escolas de samba, no dia 20 de fevereiro de 1929, dia de São Sebastião, padroeiro da cidade.

A escola uniu e une moradores das diversas localidades do Morro da Mangueira: Chalé, Tengo-Tengo, Santo Antônio, Faria, Pedra, Joaquina, Pindura Saia, Red Indian, Telégrafo, Candelária, Buraco Quente e outros. De lá, veio uma grande linhagem de poetas do samba no Rio de Janeiro: além de Cartola e Carlos Cachça, Nelson Cavaquinho, Geraldo Pereira, Padeirinho, Pelado, Preto Rico, Jorge Zagaia, Jurandir,

Xangô da Mangueira, Nelson Sargento, que ajudaram a construir, com a sua música, a imagem de uma “nação verde-e-rosa”, encravada no subúrbio, mas aberta para toda a cidade e o país.

No carnaval, a Mangueira venceu 17 vezes o desfile. Entre os sambas-enredos que viraram clássicos do gênero estão Vale do São Francisco (1948, de Cartola e Carlos Cachça), As quatro estações do ano (1955, de Alfredo Português, Jamelão e Nelson Sargento), O grande presidente (1956, de Padeirinho), Casa grande e senzala (1966, de Jorge Zagaia, Leléio e Comprido), O mundo encantado de Monteiro Lobato (1967, de Hélio Turco, Darci, Jurandir, Batista e Luiz) e Cem anos de liberdade, realidade ou ilusão (1988, de Hélio Turco, Jurandir e Alvinho).



Portela

O Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela é uma das mais antigas e tradicionais agremiações da cidade do Rio de Janeiro e a que conquistou mais vitórias no carnaval, contando 21 campeonatos. Ela foi fundada em 11 de abril de 1923, no subúrbio de Oswaldo Cruz, inicialmente com o nome de Bloco Carnavalesco Vai Como Pode, depois Conjunto Oswaldo Cruz e finalmente Portela.

Nos primeiros anos de existência da Portela, a região de Oswaldo Cruz ainda guardava recente memória do tempo em que nela existia o Engenho Portela, de propriedade dos descendentes do português Miguel Gonçalves Portela e que veio a dar nome à estrada e à própria agremiação. Subúrbio da Central, o bairro cresceu em torno da estação de trem, que a partir do fim do século XIX e no início do século XX trouxe para aquela “roça” famílias de baixa renda, a maioria de origem negra, que tinham deixado o centro da cidade ou o interior do Estado do Rio e de estados vizinhos em busca de lugar para morar.

A Portela adotou as cores azul e branco e tem como seus santos protetores Nossa Senhora da Conceição e São Jorge, respectivamente Oxum e Oxóssi. Como símbolo da escola, surgiu a figura da águia, o pássaro soberano que voa mais alto do que todos os demais.

Sua fundação se deve a um punhado de jovens entusiasmados do carnaval e do samba, sob a liderança dos cariocas Paulo Benjamim de Oliveira e Antônio Caetano e do mineiro Antônio Rufino dos Reis, natural de São José das Três Ilhas, localidade próxima a Juiz de Fora.

O primeiro deles, Paulo Benjamim de Oliveira, que ficou conhecido no mundo do samba como Paulo da Portela, é a figura central inspiradora das inúmeras conquistas da Portela. Nascido em 1901 e criado na Zona Portuária do Rio de Janeiro, mudou-se com sua mãe e os irmãos para Oswaldo Cruz por volta de 1920 e distinguiu-se desde cedo pelo exercício sereno da liderança sobre seus companheiros e pela preocupação constante em buscar o reconhecimento do samba pela sociedade como um divertimento sadio de cidadãos humildes, nem por isso menos dignos.

O exercício dessa missão não ofuscou as qualidades do exímio sambista e inspirado compositor de sambas antológicos como Cidade mulher, Orgulho e hipocrisia, Cocorocó, Quitandeiro, Linda borboleta, e tantos outros. Falecido em 1949 é venerado até hoje pelos portelenses como o nosso “Professor”.

Falar da Portela é falar também de Natalino José do Nascimento, o Natal da Portela, liderança carismática que dedicou toda a sua energia para conduzir a Portela a partir do final da década de 1940 e até a sua morte em 1976. Foi nesse período que a Portela alcançou as suas maiores glórias, inclusive o famoso heptacampeonato de 1941 a 1948. E foi também sob a direção de Natal que a Portela expandiu-se a partir da sua antiga sede, a Portelinha, passando a realizar seus ensaios nos clubes Imperial, em Madureira, e Botafogo, no Mourisco, até a inauguração da atual sede em 1972, conhecida como Portelão e situada na rua Clara Nunes 81, que faz limite entre os subúrbios de Oswaldo Cruz e Madureira.

A Portela é reconhecida por inúmeras inovações que introduziu nos desfiles carnavalescos: foi a primeira a apresentar alegorias para melhor demonstrar visualmente o enredo, a usar a corda para limitar a área de exibição dos sambistas, a levar uma comissão de frente, a dar destaque aos passistas e a utilizar novos materiais em seus carros e tripés (como espelhos, por exemplo).

Sua bateria introduziu o uso de instrumentos como a caixa surda e o reco-reco, ao tempo de mestre Betinho, e os atabaques e agogôs, por iniciativa de mestre Oscar Bigode.

Ao longo de sua história, a Portela sempre se distinguiu pela extrema qualidade de sua música, recheada de citações à natureza, delicada no trato da figura feminina, marcada pelo rico fraseado musical e pela harmonia rebuscada. Entre os grandes compositores portelenses estão, além dos três fundadores Paulo, Caetano e Rufino, as figuras de Ventura, Alcides “Malandro Histórico” Lopes, Manacéa, Mijinha, Aniceto, Alvaiade, Chatim, Armando Santos, Chico Santana,

Alberto Lonato, Argemiro e mais tarde, a partir da década de 1960, Candeia, Valdir 59, Jorge Bubu, Valter Rosa, Picolino, Zé Ketí, Jair do Cavaquinho, Carlos Elias e tantos outros.

A memória musical desses pioneiros inspirou Paulinho da Viola a registrar as obras e vozes desses bambas em um disco magistral, gravado em 1970, sob o título de Portela Passado de Glória, num movimento pioneiro.

A iniciativa de Paulinho resultou na formação do Grupo Musical Velha Guarda da Portela que há 36 anos ininterruptos se apresenta, privilegiando as criações musicais de seus antecessores. Ao longo desse período a formação do grupo só foi alterada pelo falecimento de componentes, sob liderança exercida inicialmente por Manacéa e mais recentemente por Monarco.

Da Portela nasceram as escolas de samba Tradição e Quilombo, cujas fundações são resultado do que é chamado pelos sambistas de modernização do carnaval e que provoca reações e resistências, principalmente nas escolas mais tradicionais, como é o caso da Portela.

A Quilombo foi fundada por Candeia (Antônio Candeia Filho), em 1975. Nascido em 1935, em Oswaldo Cruz, filho de portelenses, co-autor de seis sambas-enredos da Portela (os de 53, 55, 56, 57, 59 e 65) e de Samba da antiga, Dia de graça e Luz da inspiração, o partideiro liderou com a Quilombo um movimento de resistência e reação à descaracterização das escolas de samba. Sobre o tema, escreveu o livro Escola de samba, árvore que esqueceu a raiz.



Império Serrano

O Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano foi fundado em Madureira, em 1947, mais precisamente no morro da Serrinha, graças a uma dissidência da escola de samba Prazer da Serrinha. Sua história está ligada ao desejo de justiça, democracia e participação. No Prazer da Serrinha havia um dono, Alfredo Costa, que mandava e desmandava. No carnaval de 1946 chegou ao cúmulo de desprezar na hora do desfile o samba Conferência de São Francisco, de Silas de Oliveira e Mano Décio da Viola, que fora ensaiado com antecedência e feito especialmente para “contar” o enredo apresentado pela escola, o que na época era novidade. “Seu” Alfredo resolveu na hora do desfile que seria cantado um antigo samba de terreiro, No alto da colina, e o resultado foi a péssima colocação da escola, uma das favoritas naquele ano.

Foi grande o desapontamento dos sambistas. Um deles, Sebastião de Oliveira, o Molequinho, com seus irmãos, compadres e amigos, resolveu fundar uma escola de samba que fosse inovadora em tudo. E principalmente na questão de ninguém poder dar ordens que não admitissem discussão, de ninguém ter de abaixar a cabeça mesmo sem concordar. Uma escola de samba onde todo mundo pudesse opinar e ser ouvido: nascia o Império Serrano. Era 23 de março de 1947.

Foi na casa da Dona Eulália, irmã de Molequinho, na Rua Balaiada, no coração do morro da Serrinha, que a idéia de Molequinho se tornou realidade: saiu reunindo num caderno as assinaturas dos que o apoiavam. O símbolo – uma coroa – e o risco da bandeira surgiram das mãos hábeis de Mestre Caetano. O nome foi sugerido por Molequinho e aceito por unanimidade, mas na escolha das cores ele foi voto vencido – era, enfim, a democracia que chegava – e prevaleceu a sugestão do compositor Antenor, pintando de verde e branco o morro da Serrinha, o subúrbio de Madureira e o carnaval carioca. As cores verde e branco foram escolhidas por representarem a esperança e a paz, respectivamente.

Para a formação da nova escola foi fundamental o apoio e a experiência de Elói Antero Dias, líder comunitário de grande importância para a consolidação da cultura afro-brasileira em nossa cidade. Como seu

genro João de Oliveira, conhecido como João Gradim, irmão de Molequinho e D. Eulália, foi o primeiro presidente da nova agremiação, Mano Elói, como era chamado, não poupou esforços para que o Império Serrano se impusesse, desde o primeiro momento, como algo novo e diferente.

Os primeiros dirigentes da escola eram trabalhadores do cais do porto do Rio de Janeiro e traziam a experiência da militância sindical. A capacidade de organização fez a diferença na gestão da escola. Como na época ainda não havia segundo nem terceiro grupo, o Império Serrano começou concorrendo com as melhores e ganhando. Foi a primeira escola a trazer todos os seus componentes fantasiados e também a ter o casal de mestre-sala e porta-bandeira no meio da escola, e não à frente, como era de costume. Inovações que se tornaram regra de todas as outras escolas até hoje.

Depois da boa estréia, a escola manteve a dianteira, conquistando os campeonatos de 49, 50 e 51. Nas décadas de 50 e 60 a escola se notabilizou por compositores de samba-enredo que renovaram o gênero, em especial Silas de Oliveira, autor de nada menos que 14 sambas cantados na Avenida. Outros autores de destaque foram Mano Décio da Viola e Dona Ivone Lara, primeira mulher a se destacar no ramo.

Um dos maiores sucessos da história da escola ocorreu em 1982. Depois de terminar a década de 70 em baixa – quando chegou a disputar o segundo grupo, em 1979 –, a escola foi à Avenida com o antológico samba-enredo Bumbum Paticumbum Prugurundum, de Beto Sem Braço e Aluísio Machado, que contava a história dos antigos carnavais e é um dos mais populares de todos os tempos. Nos anos 90, a escola amargou alguns rebaixamentos para o Grupo de Acesso, oscilando entre este e o Especial. Em 2000, a escola venceu no Grupo de Acesso, com o enredo Os canhões de Guararapes, uma homenagem ao Estado de Pernambuco. O Império ganhou nota dez em todos os quesitos e voltou ao Grupo Especial, onde permanece até hoje.

O Império Serrano nasceu sob o signo da liberdade de expressão, de opinião. E esta luta continua: nunca teve um patrono, sua diretoria é escolhida em eleições

livres. Muitos de seus problemas advêm exatamente dessa estrutura: a democracia tem seu preço. Em seus 59 anos de existência, foi campeão do carnaval por nove vezes, sendo quatro consecutivas. É a terceira colocada em número de campeonatos conquistados, perdendo apenas para Mangueira e Portela, que têm muito mais anos de trajetória. Tem dez vice-campeonatos e nove terceiras colocações, o que a caracteriza

como uma das grandes escolas de samba do Rio de Janeiro. Seu reduto é o morro da Serrinha, no limite entre os bairros de Madureira e Vaz Lobo. Ali, além do samba, se cultua o jongo e se preserva de maneira exemplar a tradição cultural de matriz afro-brasileira do Rio de Janeiro. Por suas características de preservação e culto à tradição, o Império Serrano é conhecido como o Quilombo do Samba.



Acadêmicos do Salgueiro

O Morro do Salgueiro foi ocupado no início do século XX por ex-escravos e migrantes, gente pobre do interior e de outros estados. O nome Salgueiro veio do português Domingos Alves Salgueiro, comerciante, dono de uma fábrica de conservas e de barracos no morro. Ao mesmo tempo que iam erguendo suas moradias humildes, os primeiros salgueirenses davam nomes às localidades do morro: Sossego, Campo, Pedacinho do Céu, Canto do Vovô, Caminho Largo, Trapicheiro, Portugal Pequeno, Sempre Tem, Anjo da Guarda, Terreirão, Grotta, Rua Cinco, Carvalho da Cruz.

A vida começou a se organizar em torno das tendinhas e vendas – de Ana Bororó, Neca da Baiana, Casemiro Calça Larga, Anacleto Português –, dos grêmios – o Grêmio Recreativo Cultivista Dominó, o Grêmio Recreativo Sport Club Azul e Branco e o Cabaré do Calça Larga –, e da religiosidade – no Cruzeiro, no terreiro de Seu Oscar Monteiro, na Tenda Espírita Divino Espírito Santo, de Paulino de Oliveira, na casa das benzedeadas.

São Sebastião e Xangô, reverenciados em 20 de janeiro, são os padroeiros do morro. A fé no santo e no orixá explica a predileção dos moradores do Salgueiro pelas cores vermelho e branco.

O morro abrigou blocos como o Flor dos Camiseiros, o Capricho do Salgueiro, o Príncipe da Floresta, o Unidos da Grotta, e, nos anos 30, Dona Alice da Tendinha organizava um concurso no morro. Dos blocos, surgiram as escolas de samba: a Unidos do Salgueiro (azul e rosa), a Azul e Branco e a Depois Eu Digo (branco e verde).

A Azul e Branco tinha Antenor Gargalhada, Eduardo Teixeira, Paolino Santoro, o Italianinho do Salgueiro. Na Unidos do Salgueiro, fusão dos blocos Capricho do Salgueiro e Terreiro Grande, estava Joaquim Casemiro, o Calça Larga, uma das lideranças do morro. A Depois Eu Digo reunia Pedro Ceciliano, o Peru, Paulino de Oliveira, Mané Macaco.

Apesar do brilho dos compositores locais – Geraldo Babão, Noel Rosa de Oliveira, Guará, Duduca, Abelardo, Bala, Anescar, Antenor Gargalhada, Djalma Sabiá –, as agremiações do morro não se saíam bem nos desfiles de carnaval, então dominados por Mangueira, Portela e Império Serrano. Foi em 1953 que Geraldo Babão propôs a união de forças:

*Vamos balançar a roseira,
Dar um susto na Portela, no Império, na Mangueira.
Se houver opinião, o Salgueiro apresenta uma só união,
Vamos apresentar um ritmo de bateria
Pro povo nos classificar em bacharel,
Bacharel em harmonia.
Na roda de gente bamba,
Frequêntadores do samba
Vão conhecer o Salgueiro
Como primeiro em melodia.
A cidade exclamará em voz alta:
– Chegou, chegou a Academia!*

A nova escola, a Acadêmicos do Salgueiro, foi fundada em 5 de março de 1953, por sambistas da Depois Eu Digo e da Azul e Branco, que escolheram o vermelho e o branco como cores da bandeira. Poucos anos de-

pois, a Unidos do Salgueiro acabou e o Acadêmicos do Salgueiro recebeu os seus componentes.

Com enredos inspirados em personagens e na cultura afro-brasileira, em vez dos temas históricos tradicionais, resultado principalmente do trabalho do cenógrafo e carnavalesco Fernando Pamplona, o Salgueiro marcou uma mudança nos desfiles. “Quilombo dos Palmares” (1960), “Chica da Silva” (1963), “Chico-Rei” (64) e “Bahia de todos os deuses” (69) são alguns dos temas do Salgueiro nesse período. “Chica da Silva” levou a sambista Isabel Valença a ser consagrada. Após grande polêmica na cidade, Isabel, fantasiada como Chica, participou do concurso de fantasias de luxo do Teatro Municipal e o venceu. Foi a primeira mulher negra a ganhar o prêmio.

Em 1965, um jovem bailarino do Municipal foi trabalhar com Pamplona no Salgueiro: Joãozinho Trinta. Nas décadas de 70 e 80, Joãozinho faria uma revolução nos desfiles das escolas (primeiro no Salgueiro, depois na Beija-Flor), criando superalegorias que seriam acusadas de esconder os sambistas, fazendo prevalecer o visual sobre o samba no pé.

O Salgueiro venceu oito carnavais do Rio de Janeiro, os de 60, 63, 65, 69, 71, 74, 75 e 93.



São Carlos / Estácio de Sá

O Grêmio Recreativo Escola de Samba Estácio de Sá foi criada em 27 de fevereiro de 1955, com o nome Unidos de São Carlos. A agremiação surgiu da fusão de três escolas do Morro da São Carlos: a Cada Ano Sai Melhor, a Paraíso das Morenas e a Recreio de São Carlos.

A Cada Ano Sai Melhor, fundada na Rua da Capela, no Beco da Padeira, em fins dos anos 20, por Acelino dos Santos (Bicho Novo), Miquimba, Chiquinho, Geléia, Rubem, Xangô e Gaudêncio, levava as cores verde e rosa e tinha como símbolo um ramo e uma baiana. A Recreio de São Carlos – inicialmente chamada Vê Se Pode – nasceu em 1929, na localidade denominada Atrás do Zinco, e suas cores eram o verde e o branco. A Paraíso das Morenas, bem mais recente, foi fundada em 1947, com as cores azul e rosa, no Larginho.

Naquela época, com a pequena subvenção, sem apoio financeiro externo, a única fonte de sobrevivência era o Livro de Ouro, que os sambistas passavam entre comerciantes. As dificuldades deixaram as escolas do Morro de São Carlos fora dos desfiles de 1953 e 1954, o que levou sambistas do bairro do Estácio de Sá a defender a fusão das agremiações em uma só: a Unidos de São Carlos. Entre os seus fundadores estão Miro, Caldez, Cândido Canário,

José Botelho, Manuel Bagulho, Maurício Gomes da Silva, Sidney Conceição, Walter Herrice, Zacharias do Estácio, entre outros, com as cores azul e branco, tendo como símbolo duas mãos entrelaçadas.

Dez anos depois, em 1965, as cores foram mudadas para o vermelho e branco por serem as do América Futebol Clube (time de futebol adorado por moradores do morro) e da Deixa Falar, considerada pelos sambistas como a primeira escola de samba.

Assim, o berço das escolas de samba foi o Estácio, na época de Ismael Silva, Bide, Marçal, Mano Rubens, Nilton Bastos. O grande valor do bairro do Estácio para o samba carioca foi immortalizado pelos próprios sambistas, como mostra “O X do problema”, de Noel Rosa:

*Nasci no Estácio, fui educada na roda de bamba
Fui diplomada na escola de samba
Sou independente, conforme se vê
Nasci no Estácio, o samba é a corda
Eu sou a caçamba
E não acredito que haja muamba
Que possa fazer eu gostar de você*

*Eu sou diretora da escola do Estácio de Sá
E felicidade maior neste mundo não há
Já fui convidada para ser estrela
Do nosso cinema
Ser estrela é bem fácil
Sair do Estácio é que é
O ‘x’ do problema*

*Você tem vontade que eu abandone
O Largo do Estácio
Pra ser a rainha de um grande palácio
E dar um banquete uma vez por semana
Nasci no Estácio
Não posso mudar minha massa de sangue
Você pode crer, palmeira do Mangue
Não vive na areia de Copacabana*

A São Carlos pode ser considerada, desse modo, herdiera natural dos bambas do Estácio e da Deixa Falar. Após um início de muitas dificuldades, a escola passou a apresentar bons desfiles no carnaval, nos anos 70, principalmente devido à qualidade de seus sambas-enre-

dos. Em 75, com Festa do Círio de Nazaré, foi responsável por grande polêmica. Argumentando que seria difícil conciliar festa religiosa e carnaval, o pároco da Basílica e o organizador da festa de Nazaré enviaram carta ao Governador do Estado do Rio pedindo o veto do enredo. O desfile aconteceu e o samba tornou-se um clássico, de tal modo que voltou a ser cantado em desfile, em 2004, pela Unidos de Viradouro.

Em 1980, a São Carlos declarou em desfile a sua filiação, com o enredo Deixa Falar. Mas não foi bem-sucedida e caiu para o segundo grupo.

*Vai levantar poeira
Oi! Deixa o couro comer
O Estácio virou tema
Seu passado é um poema
Agora é que eu quero ver
É o samba, iaiá
É o samba, ioiô
Mostrando pro mundo inteiro
O seu berço verdadeiro
Onde nasceu e se criou

É samba de roda
Batucada e candomblé
Tem capoeira e gafeira dando olé

Foi Ismael
O criador da primeira escola
Ao som do surdo e da viola
Fez o nosso povo cantar
Poesia e fantasia
Num carrossel de ilusão
Viemos mostrar agora
O velho Estado de outrora
Revivendo a tradição

Deixa Falar, ô... ô...
Deixa Falar
Relembrando aquele tempo
Que não pode mais voltar*

“Deixa Falar”

(Elinto Pires e Sidney da Conceição)

Tentando escapar da imagem de escola ioiô (aquela que cai do grupo das escolas mais fracas, e, no ano

seguinte, ao concorrer com as escolas do grupo mais forte, perdia), em 25 de março de 1983 os dirigentes da escola decidiram mudar seu nome para Estácio de Sá. A justificativa foi dada pelo então presidente da escola, Antônio Gentil: “São Carlos é hoje uma empresa que não vende bem, sendo necessário vestir nova embalagem, colocar um novo rótulo para vender de novo. Além disso, Estácio é status”, disse, à época. A decisão foi cercada de polêmica e rejeitada por alguns dos sambistas mais antigos, sendo até contestada na justiça, mas prevaleceu.

Os efeitos da mudança não se fizeram sentir de imediato, mas em 1992, com o enredo “Paulicéia Desvairada – 70 anos de Modernismo”, a escola festejou a Semana de Arte Moderna de 1922, levantou a arquibancada e conquistou o primeiro e único título de campeã. A grandiosidade desta conquista pode ser percebida em reportagem do jornal O Dia, de 8 de março de 1992:

100

Aos 92 anos, Atanásia de Oliveira só desce do alto do Morro de São Carlos quando é levada ao médico. As pernas estão fracas e a última vez que pôs os pés na quadra da escola foi há mais de 15 anos. Os olhos já não enxergam direito o vermelho e branco da bandeira. O coração, entretanto, bate forte. E nunca bateu com tanta intensidade como na tarde de Quarta-feira de Cinzas, quando ouviu o locutor da Riotur anunciar na tevê: - A campeã é a Estácio!

Os olhos miúdos de Tia Atanásia brilharam. Ela cerrou os punhos, levantou-se da poltrona onde passa a maior parte do tempo e gritou para quem estava na sala: - Não disse? Eu sabia!

Sentou-se novamente, comprimiu as mãos junto ao peito e deixou todo mundo assustado, pensando que ela estivesse passando mal. Tia Atanásia só estava rezando, agradecendo a Deus a notícia que esperava há quase um século.

Bicho Novo, um dos mais tradicionais mestres-salas do carnaval do Rio, também deixou suas impressões sobre aquela vitória, em depoimento ao Museu da Imagem e do Som (MIS), em 4 de abril do mesmo ano.

Eu me resguardei, cheguei em casa no dia e tomei um calmantezinho, estava com o meu coração sossegado.

Fiquei quieto no meu canto e estou escutando: 10, 10, e aquilo estava me moendo. Quando a Mangueira foi embora, acreditei que a minha escola ia ser campeã. Antes disso, lá na Avenida, a Manchete me perguntou e eu disse: se não houver sabotagem, a minha escola é campeã. Quando entrei e vi a platéia, meus olhos encheram d’água e eu chorei escondido, para os meus companheiros não verem. Tirei o chapéu para ver a platéia e meu presidente de ala não gostou, mas eu tinha que ver. E chorei. Na hora da apuração eu não agüentei e fui embora. Quando cheguei aqui já estava cheio de gente.

A Estácio de Sá, que nos últimos anos caiu para o Grupo de Acesso A e depois para o B, desde 2005 reedita enredos e leva à Avenida sambas bastante conhecidos do público, como Arte negra na legendária Bahia (de 1976, recordado em 2005) e Quem é você? (de 1983, levado ao público novamente em 2006). Em 2007, a Estácio de Sá retorna ao Grupo Especial com Tititi do Sapoti, samba de 1987.



Unidos de Vila Isabel

Fundada em 4 de abril de 1946, a Unidos de Vila Isabel é a escola de samba do bairro de Vila Isabel e do complexo do Morro dos Macacos.

Bairro planejado, com sua avenida larga, vilas operárias e fábricas, a Vila boêmia e carnavalesca foi um centro irradiador de tendências musicais, ponto de encontro da classe média que procurava os sambistas dos morros para beber diretamente na fonte de onde jorrou o samba urbano e carioca. No anos 40, já era a Vila de Noel Rosa (que morrera na década anterior), mas ainda não era a da Unidos de Vila Isabel.

Antiga sede da Fazenda dos Macacos, a região foi urbanizada num projeto arrojado e afrancesado pelo Barão de Drumond. O nome dado ao bairro foi uma homenagem à princesa Isabel, por causa da assinatura da Lei do Ventre Livre; a data da assinatura deu nome ao Boulevard Vinte e Oito de Setembro.

A idéia de se criar uma escola de samba no bairro foi de Antônio Fernandes da Silveira, o Seu China. Ori-

undo do Morro do Salgueiro, na Tijuca, onde nasceu e cresceu, Seu China se mudara para a Vila no começo dos anos 40. A inspiração para a fundação da escola veio no carnaval de 46, quando Seu China ouviu uma batucada e foi ver o que era. Passava na rua um dos inúmeros blocos do bairro, o Acadêmicos da Vila, que primava pela organização, com todos os componentes fantasiados. A Vila não podia ficar sem uma escola. De espírito folião, Seu China propôs a criação de uma agremiação para desfilar na Praça Onze. Ela reuniu componentes de blocos como o Acadêmicos de Vila Isabel, o Vermelho e Branco²⁵, o Dona Maria Tataia.

²⁵ Há outras versões para a fundação da escola. Uma delas afirma que a Vila surgiu de uma dissidência do bloco Vermelho e Branco. O grupo que se separou teria, primeiro, organizado um time de futebol – com as cores azul e branco – e, depois, criado a escola.

Assinaram a ata de fundação da nova escola Seu China, Ailton Cleber, Antônio Rodrigues (Tuninho Carpinteiro), Ari Barbosa, Cesso da Silva, Joaquim José Rodrigues (Quinzinho), Osmar Mariano, Paulo Gomes de Aquino (Paulo Brazão) e Servan Heitor de Carvalho.

Seu China foi o primeiro presidente, e o quintal de sua casa, na Rua Senador Nabuco 248, na subida do Morro dos Macacos, foi por anos, até a segunda metade da década de 50, o terreiro de ensaios.

As cores branco e azul foram escolhidas por Seu China e repetem as da Escola de Samba Azul e Branco, do Salgueiro, que ele integrara. Mas há uma inversão: no caso da Vila, o branco “vem na frente” do azul, o que indica a predominância da primeira cor sobre a outra.

No carnaval de 1947, em seu primeiro desfile, a Vila apresentou o enredo “A escrava rainha” (ou “De escrava a rainha”), samba de Paulo Brazão, tendo Tião Arroz e Raquel Amaral como mestre-sala e porta-bandeira, e Osmar Mariano como mestre de bateria.

Do Morro dos Macacos – Pedreira, Caminho Central, Terreirinho, Bambuzal, Pau da Bandeira –, a escola partiu para unir o bairro.

Muitas atas da Unidos de Vila Isabel foram redigidas no porão da Rua Conselheiro Aufran 27, onde vivia seu Eurico, mais conhecido fora da escola como Moreira. Ele levava os rascunhos das reuniões e passava-os ao futuro médico que morava no andar de cima para que ele pusesse em bom português as importantes decisões tomadas na casa de seu China. Acontecia ali pelos começos dos anos 50, quando cada morador do bairro tinha um compromisso afetivo com a escola. Comerciantes assinavam o livro de ouro, estudantes redigiam atas e enredos, donas-de-casa ajudavam nas fantasias. A escola e o bairro eram uma coisa só.²⁶

A ala de compositores da Unidos de Vila Isabel se constituiu em torno da poderosa figura de Paulo Brazão.

Ele é – até hoje – o maior vencedor de sambas-enredo na escola, tendo ganho os concursos de 1947, 1948, 1949, 1950, 1952, 1954, 1956, 1957, 1959, 1961, 1963, 1964, 1965, 1973 e 1976. Ao seu lado na ala de compositores brilharam (e brilham) nomes como Tião Graúna, Djalma Sapo, Simplicio, Rodolpho de Souza, Gemeu, Irany Olho Verde, Martinho da Vila e Luiz Carlos da Vila.

Até meados dos anos 60, a história da Vila – assim como a do conjunto das escolas e dos sambistas – é um retrato de grandes dificuldades.

Em entrevista ao jornal Correio da Manhã, em 1971, Seu China lembrava:

Naquele tempo, para botar carnaval na rua, a subvenção era de 300 cruzeiros. A solução era o “Livro de Ouro”: eu percorria o comércio de Vila Isabel pedindo assinaturas e doações, qualquer quantia servia. As fantasias eram bonitas, não como atualmente, porque o dinheiro era pouco. O que mais marcou naquela época a Unidos de Vila Isabel foi o coro de baiano, que são as baianas e a bateria, o patrimônio da Escola.²⁷

Em 1965, vice-campeã do segundo grupo, com o enredo “Epopéia do Teatro Municipal”, a Vila subiu para o grupo principal. No ano seguinte, foi a quarta colocada e quebrou a hegemonia das quatro grandes – como eram então conhecidas a Mangueira, a Portela, o Império Serrano e o Salgueiro, que se revezavam nas primeiras colocações. Um marco que, pode-se dizer, abriu as portas para outras escolas, no movimento que culminaria no anos 70 com as vitórias da Beija-Flor (76-77-78), Mocidade Independente de Padre Miguel (79) e Imperatriz Leopoldinense (80-81), e redefiniria o mapa do poder no samba no Rio de Janeiro.

1967 é um ano-chave na história da Vila – o ano de Carnaval das ilusões, o primeiro samba-enredo assinado por Martinho da Vila (em parceria com Gemeu), recém-chegado da Aprendizizes da Boca do Mato. O tema, o imaginário infantil, fugia da tradição de

²⁶ João Máximo, “Uma Vila cada vez mais distante do bairro”, O Globo, 5 de março de 2006. Seu Eurico é Eurico Moreira da Silva, uma das figuras centrais na organização da escola nos seus primeiros anos.

²⁷ “China e a história da Vila”, Correio da Manhã, 16 de fevereiro de 1971.

enredos históricos: as fantasias eram coloridas, não se prendendo ao branco e ao azul; e o samba-enredo fugia do modelo canônico. De novo, a escola ficou em quarto lugar. E ganhou uma liderança incontestada, a de Martinho.

A vez da Vila chegou em 1988.

“Kizomba é uma palavra do Kimbundo, uma das línguas da República Popular de Angola. A palavra Kizomba significa encontro de pessoas que se identificam numa festa de confraternização”. Assim começava a sinopse de “Kizomba, a festa da raça”, o enredo que a escola levou para a Avenida no carnaval do centenário da Abolição da escravatura. Assinada por Martinho, a sinopse deu origem a um samba (de Rodolpho de Souza, Jonas Rodrigues e Luiz Carlos da Vila) e a um desfile apontado como um dos mais emocionantes da história do carnaval carioca. Sem quadra, mergulhada em crise financeira, ensaiando na rua, a Vila saiu da posição de “escola que poderia cair” para a que marcou a história, ao cantar a afirmação da herança africana, num libelo libertário: “Nossa sede é nossa sede/de que o apartheid se destrua”, dizia o samba.

Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro



ESCOLAS DE SAMBA

- 
- 01 - ACADÊMICOS DA ABOLIÇÃO
 - 02 - ACADÊMICOS DA BARRA DA TIJUCA
 - 03 - ACADÊMICOS DA ROCINHA
 - 04 - ACADÊMICOS DE SANTA CRUZ
 - 05 - ACADÊMICOS DE VIGÁRIO GERAL
 - 06 - ACADÊMICOS DO CUBANGO
 - 07 - ACADÊMICOS DO DENDÊ
 - 08 - ACADÊMICOS DO ENGENHO DA RAINHA
 - 09 - ACADÊMICOS DO GRANDE RIO
 - 10 - ACADÊMICOS DO SALGUEIRO
 - 11 - ACADÊMICOS DO SOSSEGO
 - 12 - ALEGRIA DA ZONA SUL
 - 13 - ARAME DE RICARDO
 - 14 - ARRANCO
 - 15 - ARRASTÃO DE CASCADURA
 - 16 - BELLA-FLORE DE NILÓPOLIS
 - 17 - BOÊMIOS DE INHAÚMA
 - 18 - BOI DA ILHA DO GOVERNADOR
 - 19 - CAPRICHOSOS DE PILARES
 - 20 - CANÁRIOS DAS LARANJEIRAS
 - 21 - CORAÇÕES UNIDOS DO AMARELINHO
 - 22 - DELÍRIO DA ZONA OESTE
 - 23 - DIFÍCIL É O NOME
 - 24 - EM CIMA DA HORA
 - 25 - ESTAÇÃO PRIMEIRA DE MANGUEIRA
 - 26 - ESTÁCIO DE SÁ
 - 27 - FLOR DA MINA DO ANDARAÍ
 - 28 - GATO DE BONSUCESSO
 - 29 - IMPERATRIZ LEOPOLDINENSE
 - 30 - IMPERIAL
 - 31 - IMPÉRIO DA TIJUCA
 - 32 - IMPÉRIO SERRANO
 - 33 - INDEPENDENTE DA PRAÇA DA BANDEIRA
 - 34 - INFANTES DA PIEDADE
 - 35 - INOCENTES DE BELFORD ROXO
 - 36 - LEÃO DE NOVA IGUAÇU
 - 37 - LINS IMPERIAL
 - 38 - MOCIDADE DE VICENTE DE CARVALHO
 - 39 - MOCIDADE INDEPENDENTE DE INHAÚMA
 - 40 - MOCIDADE INDEPENDENTE DE PADRE MIGUEL
 - 41 - MOCIDADE UNIDA DE JACAREPAGUÁ
 - 42 - MOCIDADE UNIDA DO SANTA MARTA
 - 43 - PARAÍSO DO TUIUTI
 - 44 - PORTELA
 - 45 - PORTO DA PEDRA
 - 46 - RENASCER DE JACAREPAGUÁ
 - 47 - ROSA DE OURO
 - 48 - SÃO CLEMENTE
 - 49 - SERENO DE CAMPO GRANDE
 - 50 - TRADIÇÃO
 - 51 - UNIÃO DA ILHA DO GOVERNADOR
 - 52 - UNIÃO DE JACAREPAGUÁ
 - 53 - UNIÃO DE VAZ LOBO
 - 54 - UNIÃO DO PARQUE CURICICA
 - 55 - UNIDOS DA PONTE
 - 56 - UNIDOS DA TIJUCA
 - 57 - UNIDOS DA VILA KENNEDY
 - 58 - UNIDOS DA VILA SANTA TERESA
 - 59 - UNIDOS DA VILA RICA
 - 60 - UNIDOS DE COSMOS
 - 61 - UNIDOS DE LUCAS
 - 62 - UNIDOS DE MANGUINHOS
 - 63 - UNIDOS DE PADRE MIGUEL
 - 64 - UNIDOS DE VILA ISABEL
 - 65 - UNIDOS DO ANIL
 - 66 - UNIDOS DO CABRAL
 - 67 - UNIDOS DO CABUÇU
 - 68 - UNIDOS DO JACAREZINHO
 - 69 - UNIDOS DO SACRAMENTO
 - 70 - UNIDOS URAITI
 - 71 - UNIDOS DO VIRADOURO
 - 72 - VIZINHA FALADEIRA

LOCAIS DE REFERÊNCIA

- 01 - PEDRA DO SAL E MORRO DA CONCEIÇÃO
- 02 - MORRO DA FAVELA
- 03 - PRAÇA ONZE
- 04 - LARGO DO ESTÁCIO
- 05 - IGREJA DA PENHA
- 06 - AVENIDA RIO BRANCO
- 07 - AVENIDA PRESIDENTE VARGAS
- 08 - SAMBÓDROMO
- 09 - TERREIRÃO DO SAMBA
- 10 - CIDADE DO SAMBA
- 11 - CENTRO CULTURAL CARTOLA

RODAS DE SAMBA

- 01 - BIP BIP
- 02 - CACIQUE DE RAMOS
- 03 - CANDONGUEIRO
- 04 - CARIOCA DA GEMA
- 05 - CASA BRASIL MESTIÇO
- 06 - CASA DA MÃE JOANA
- 07 - CENTRO CULTURAL CARIOCA
- 08 - CENTRO CULTURAL MEMÓRIAS DO RIO
- 09 - CLUBE DEMOCRÁTICOS
- 10 - CLUBE RENASCENÇA
- 11 - ESCRAVOS DA MAÍUA / CIRCUITO-MAÍUA
- 12 - PAGODE DA TIA CIÇA
- 13 - PAGODE DA TIA DOCA
- 14 - PAGODE DA TIA ELZA
- 15 - PAGODE DO CARLINHOS DOUTOR
- 16 - SAMBA DO TRABALHADOR
- 17 - TRAPICHE GAMBOA

Escolas de samba da região metropolitana do Rio de Janeiro (Grupos Especial, A, B, C, D e E)

106

Acadêmicos da Abolição
Acadêmicos da Barra da Tijuca
Acadêmicos da Rocinha
Acadêmicos de Santa Cruz
Acadêmicos de Vigário Geral
Acadêmicos do Cubango
Acadêmicos do Dendê
Acadêmicos do Engenho da Rainha
Acadêmicos do Grande Rio
Acadêmicos do Salgueiro
Acadêmicos do Sossego
Alegria da Zona Sul
Arame de Ricardo
Arranco
Arrastão de Cascadura
Beija-Flor
Boêmios de Inhaúma
Boi da Ilha do Governador
Caprichosos de Pilares
Canários das Laranjeiras
Corações Unidos do Amarelinho
Delírio da Zona Oeste
Difícil é o Nome
Em Cima da Hora
Estação Primeira de Mangueira
Estácio de Sá
Flor da Mina do Andaraí
Gato de Bonsucesso
Imperatriz Leopoldinense
Imperial
Império da Tijuca
Império Serrano
Independente da Praça da Bandeira
Infantes da Piedade
Inocentes de Belford Roxo
Leão de Nova Iguaçu
Lins Imperial
Mocidade de Vicente de Carvalho
Mocidade Independente de Inhaúma
Mocidade Independente de Padre Miguel
Mocidade Unida de Jacarepaguá

Mocidade Unida do Santa Marta
Paraíso da Alvorada
Paraíso do Tuiuti
Portela
Porto da Pedra
Renascer de Jacarepaguá
Rosa de Ouro
São Clemente
Serenio de Campo Grande
Tradição
União da Ilha do Governador
União de Jacarepaguá
União de Vaz Lobo
União do Parque Curicica
Unidos da Ponte
Unidos da Tijuca
Unidos da Vila Kennedy
Unidos da Vila Santa Tereza
Unidos da Villa Rica
Unidos de Cosmos
Unidos de Lucas
Unidos de Manguinhos
Unidos de Padre Miguel
Unidos de Vila Isabel
Unidos do Anil
Unidos do Cabral
Unidos do Cabuçu
Unidos do Jacarezinho
Unidos do Sacramento
Unidos do Uraiti
Unidos do Viradouro
Vizinha Faladeira

Fontes: Sites da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (Liesa) e da Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro (Aescrj)

Escolas extintas ou que deram origem a outras

Acadêmicos de Bento Ribeiro	Independentes do Rio	Unidos da Mangueira
Acadêmicos de Bonsucesso	Índios de Acaú	Unidos da Piedade
Acadêmicos do Engenho de Dentro	Inimigos da Tristeza	Unidos da Saúde
Além do Horizonte	Lira do Amor	Unidos da Tamarineira
Alunos da Penha Circular	Mocidade do Cachambi	Unidos de Bangu
Aprendizes da Boca do Mato	Mocidade de Um Paraíso	Unidos de Cavalcante
Aprendizes da Gávea	Mocidade de Vasconcelos	Unidos do Irajá
Aprendizes de Copacabana	Mocidade Louca de São Cristóvão	Unidos do Barão
Aprendizes de Lucas	Não É O Que Dizem	Unidos do Castelo
Aventureiros da Matriz	Papagaio Linguarudo	Unidos do Catete
Azul e Branco do Salgueiro	Paraíso das Baianas	Unidos do Coqueiro
Baianinhas Brasileiras	Paraísos das Morenas	Unidos do Grajaú
Balanço de Lucas	Paraíso de Anchieta	Unidos do Indaiá
Boa União de Coelho da Rocha	Paraíso de Santa Teresa	Unidos do Jacaré
Cada Ano Sai Melhor	Paraíso de Grotão	Unidos do Leme
Cenáculo do Samba	Paz e Amor	Unidos do Marangá
Coração das Morenas	Paz, Música e Alegria	Unidos do Morro Azul
Corações da Liberdade	Podia Ser Pior	Unidos do Outeiro
Corações Unidos da Favela	Prazer da Mocidade	Unidos do Pecado
Corações Unidos de Jacarepaguá	Prazer da Serrinha	Unidos do Riachuelo
De Mim Ninguém Se Lembra	Primeira Linha	Unidos do Salgueiro
Deixa Malhar	Rainha das Pretas	Unidos do Tuiuti
Depois eu Digo	Recreio de Inhaúma	Unidos dos Arcos
Embaixadores de São João de Meriti	Recreio de Ramos	Universidade de Rocha Miranda
Escalão de Tupã	Recreio de Rocha Miranda	Universitária de Honório Gurgel
Estrela de Ouro	Recreio de São Carlos	Vai Como Pode
Filhos do Deserto	Sai Quem Pode	Vai Se Quiser
Fiquei Firme	Segunda Linha do Estácio	Voz de Orion
Flor da Infância	Sem Você Vivo Bem	
Flor do Andaraí	Três Mosqueteiros	
Flor do Cabuí	Última Hora	
Flor de Lins	União da Mocidade	
Floresta do Andaraí	União do Realengo	
Guarani de Realengo	União do Sampaio	
Império de Campo Grande	União do Barão da Gamboa	
Império da Colina	União do Catete	
Império de Jacarepaguá	União de Colégio	
Império do Marangá	União do Jacarezinho	
Independente de Turiaçu	União do Uruguai	
Independentes da Serra	Unidos da Capela	
Independentes do Leblon	Unidos da Congonha	

Fonte: LOPES, Nei. *Sambeabá: o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Folha Seca. 2003; p.170.

Escolas - mirim

Aprendizes do Salgueiro
Corações Unidos do CIEP
Estrelinha da Mocidade
Filhos da Águia
Golfinhos da Guanabara
Herdeiros da Vila
Império do Futuro
Infantes do Lins
Inocentes da Caprichoso
Mangueira do Amanhã
Mel do Futuro
Miúda da Cabuçu
Nova Geração do Estácio de Sá
Petizes da Penha
Pimpolhos da Grande Rio
Tijuquinha do Borel
Virando Esperança

108

Fonte: Site da Associação das Escolas de Samba Mirim do Rio de Janeiro (AESM-RIO)

Os Atores



Desde sua origem, há mais de um século, o samba carioca se identifica com a camada pobre da população, sobretudo a de origem negra. Num primeiro momento reprimido pelos poderes constituídos por ser identificado à baderna e à malandragem, o samba era praticado pela população marginalizada econômica e socialmente. Com o passar dos anos, e em decorrência da grande preocupação dos próprios sambistas de “limpar” o samba, foram trabalhadores que se organizaram para aprimorar suas performances e associar-se às classes mais favorecidas. Daí decorreram, por exemplo, o acesso dos compositores populares à indústria fonográfica e o crescente sucesso dos desfiles e apresentações de sambistas no carnaval e fora dele.

Antes tratados como curiosidade, recebendo da imprensa adjetivos como “bizarro”, os sambistas foram aos poucos conquistando o respeito e a admiração da sociedade, que aderiu ao novo gênero em suas várias modalidades. Nesse momento, o espectro de atores se amplia, chegando às classes média e alta, que abraçam as práticas do samba com ardor crescente. Nas décadas de 40 e 50 compositores e intérpretes de samba podiam ser pessoas abastadas, como o cantor Mário

Reis, de uma das mais tradicionais famílias do Rio de Janeiro, que se notabilizou sobretudo como intérprete de samba. Também nas escolas de samba se torna comum, a partir da década de 60, a participação de pessoas da sociedade, e não apenas como destaques, em ricas fantasias, como é o caso da socialite Becky Klabin, mas até como passistas, tal como a famosa Gigi da Mangueira, oriunda de um dos mais caros e elitistas educandários da cidade.

Cabe notar que, a partir da oficialização do desfile das escolas de samba, ocorrida na década de 30, também o Estado se torna um importante ator: suas políticas mais ou menos permissivas, mais ou menos estatizantes, ao sabor das vontades e conveniências, acabam por ter repercussão sobre o que se faz, não logrando, contudo, modificar estruturalmente os ritos do samba.

È inegável, no entanto, que o impacto dessas políticas no mercado se faz sentir de forma clara e alguns estudos, ainda tímidos, dão conta do impacto do samba e das escolas de samba na economia da cidade, evidenciando o mercado como um dos importantes atores do samba na atualidade.

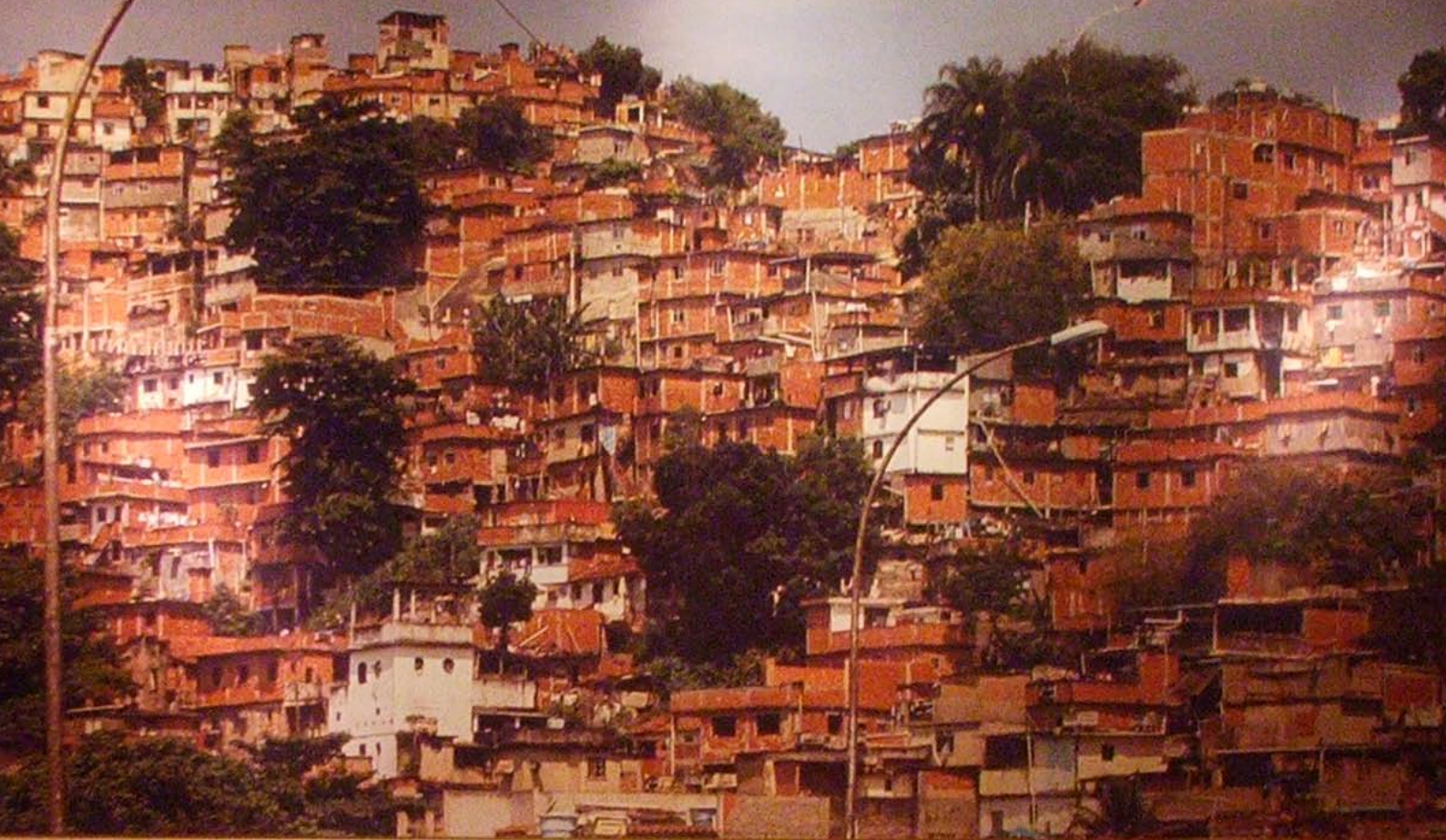
A mídia, ao se apropriar do samba como um dos assuntos mais presentes, sobretudo no período pré-carnavalesco e carnavalesco, acaba por desempenhar também o papel de ator na cena aqui descrita.

Mídia, mercado e Estado são, sem dúvida, parte importante da trajetória do samba e do reconhecimento de suas matrizes no Rio de Janeiro. Não pode ser também esquecida a participação, hoje bem mais moderada, dos banqueiros do jogo do bicho, que, não só por serem em geral de origem popular e cultores sinceros do samba, mas também pela legitimidade social que os postos de mando nas escolas de samba lhes conferiam, tiveram papel preponderante na ascensão das escolas de samba, pelos recursos financeiros que generosamente lhes doavam e também pela capacidade de liderança e organização que imprimiam a essas agremiações.

110

Sem estes atores, outros teriam sido talvez os rumos dessas matrizes. Mas eles não se comparam em importância aos verdadeiros mentores e mantenedores do samba carioca: o povo, as comunidades de morros e subúrbios, os pintores de parede, como Nelson Sargento, os pequenos funcionários públicos, como Silas de Oliveira, as donas de casa, como Dona Neuma, as enfermeiras, como Dona Ivone Lara, e mais bombeiros, lavadores de carros, trabalhadores da estiva, etc. Estes, ao longo dos anos, conseguiram captar a adesão e a simpatia de advogados, fiscais de renda, professores, médicos, jornalistas. Se hoje o samba é de todos – como gostam de afirmar, não sem razão – deve-se a essa heróica arraia-miúda sua permanência, sua transmissão, sua importância.

situação



O partido-alto, o samba de terreiro e o samba-enredo atravessaram o século XX no Rio de Janeiro como manifestações vivas e ricas da cultura popular. Reconhecido pelo seu alto valor artístico, o samba contribuiu significativamente para o processo de integração social das camadas mais pobres da população no Rio de Janeiro, pois constituiu-se num meio de expressão de anseios pessoais e sociais, num elemento fundamental na construção da identidade nacional e numa ferramenta de integração, ajudando a derrubar barreiras e eliminar preconceitos, num projeto ainda não concluído no país.

A partir dos anos 60 e 70, e mais acentuadamente nas duas últimas décadas do século, no entanto, com o crescimento da indústria do espetáculo e do turismo, com a globalização – a imposição de modelos e padrões importados na área cultural e no consumo em geral – e com a crise urbana que esgarçou o tecido social nas metrópoles – afrouxando-se laços de solidariedade e sentimentos de grupo –, pode-se observar uma redução na valorização dessas matrizes do samba, com a diminuição dos espaços tradicionais para a sua manifestação.

Esse processo pode ser identificado, no que diz respeito ao partido-alto e ao samba de terreiro, na diminuição de sua prática em comunidades tradicionais de sambistas – em especial nas quadras das escolas, que se concentram no gênero samba-enredo, de apelo comercial e turístico mais imediato. Ele também aparece nas dificuldades de transmissão do saber/fazer do samba tradicional e seus fundamentos, tanto no que se refere à música quanto à dança, o que pode ser notado na redução do número de solistas de alguns instrumentos, como o pandeiro e a cuíca; na diminuição do número de partideiros, improvisadores; e na criação pelas comunidades de sambistas de escolas (ou cursos de formação) para passistas, mestre-sala, porta-bandeiras, ritmistas, substituindo a forma tradicional de transmissão do conhecimento (oral, familiar/comunitário e cotidiano) por um modelo formal, que muitas vezes enfrenta dificuldades por falta de condições materiais ou de estrutura para a manutenção desses projetos com regularidade. Outro sinal são as dificuldades de sambistas tradicionais, depositários reconhecidos

da tradição, em fazer circular sua produção, de um lado por causa da preferência da indústria fonográfica por uma música de apelo e venda mais imediata, de outro lado por causa da redução do valor atribuído à sua arte em espaços antes tradicionais (ainda que novos espaços tenham sido abertos, como rodas de samba em clubes e bares, que provam a sobrevivência do interesse popular pelo chamado – pelos próprios sambistas – “samba de raiz”).

Não há espaço atualmente nos ensaios das escolas para o samba de terreiro. (Dauro do Salgueiro).

Eu acho que é desleixo. Não atentar pra manutenção da cultura da escola, está entendendo? Ninguém fica se preocupando mais com a cultura da escola. Ninguém está preocupado com o passado da escola. Ninguém está... Então, acabei de fazer um disco agora, que é um disco que onde eu resgato composições da Mangueira da década de 30 à década de 60, que é um disco que eu me virei. O pessoal do morro me ajudou muito, mas era uma coisa que tinha que ser feita pela escola, pela Mangueira. Um disco desse tinha que ser feito pela Mangueira... (Tantinho)

...preciso registrar isso porque senão vai perder, como já se perdeu coisa à beça. (Tantinho)

Deve-se registrar também o sentimento, descrito por sambistas “da antiga”, de risco de perda de parte do patrimônio musical e da história do samba, pois estão na memória dos mais velhos ou preservados de forma precária; a padronização de modelos (refrões fortes, letras mais curtas, andamento acelerado), com o desaparecimento da riqueza rítmica e melódica dos sambas-enredos, a partir da explosão comercial dos anos 70 e da transformação do desfile principal num grande espetáculo; a situação enfrentada por escolas dos grupos de acesso, diante da dificuldade de viabilizar desfiles cada vez mais caros; o afastamento de sambistas tradicionais das esferas de decisão dos espaços que ajudaram a construir com seu gênio criativo.

Nos ensaios abertos ao público (na Mangueira) o pessoal da escola fica do lado de fora, nas barraquinhas. Só quem fica na quadra é a velha guarda, a bateria, mes-

tre-sala e porta-bandeira, já que os ensaios se transformaram num pula-pula. A comunidade só está presente em massa nos ensaios técnicos feitos durante a semana. Antigamente era diferente. Tinha livro de presença para ver a ordem de quem ia cantar. (Leci Brandão)

Hoje eles cantam uma marcha com o nome de samba. Não tem nada de samba (...) um texto muito reduzido, muito sucinto, pro povo pegar fácil e só se canta refrão. Quer dizer, a descrição do enredo você não entende nada. Junta um monte de palavreado e gíria e diz que é samba-enredo. (Djalma Sabiá).

Aquela linha melódica gostosa a gente não 'tá ouvindo, a poesia sumiu, quer dizer, daqui a pouco nós vamos pra Avenida com... do jeito que 'tá essa evolução do samba aí que nego 'tá dizendo que tem que ter evolução aí... eu acredito que tem que ter evolução do geral, mas agora eles tão querendo até evoluir a bateria. A bateria evoluir, eles querem dizer que tem que correr! Olha, bateria pra mim é igual a doce de coco: tem um ponto. Se passar estraga, entender?. (Odilon)

Afirma o pesquisador Sérgio Cabral:

O samba é a mais expressiva linguagem musical do povo carioca. Hoje enriquece os donos do mercado musical, enquanto as escolas de samba são utilizadas pelo seu potencial turístico, sugadas pelo que oferecem de supérfluo e desprezadas pelo fundamental. Há tantos interesses em torno do samba das escolas que fica muito difícil saber onde é a fronteira entre a manifestação espontânea do povo e a ganância. Há pessoas que ainda sabem, porém, que a vitória do samba – se assim se pode chamar o que existe atualmente – pertence a uma parcela da população que sofreu violências, perseguições e preconceitos.

Ainda que ações isoladas de valorização sejam observadas – como a iniciativa de apoio ao registro de obras de sambistas mais velhos, alguns dos quais chegam aos sessenta anos sem nunca ter gravado, ou a retomada das feijoadas nas quadras com a apresentação das velhas guardas como centro das atenções –, e apesar de jovens de diversas camadas da sociedade demonstrarem reconhecer o valor desses sambistas, compare-

cendo a rodas para ouvi-los e saudá-los, fica claro que o samba tradicional carioca enfrenta perdas, descaracterização de fundamentos e pressões, resistindo na criação de seus mestres, baluartes, bambas, enfim, das velhas guardas e seus herdeiros.

Embora se perceba com clareza que, ao contrário de tantas outras manifestações de cultura popular, o samba do Rio de Janeiro não se encontra ameaçado de extinção, o seu reconhecimento como patrimônio imaterial contribuiria decisivamente para minorar os riscos de enfraquecimento das suas matrizes. O registro como patrimônio teria o efeito de sublinhar a importância do respeito às tradições que se vinculam a essas matrizes e ressaltar toda a pujança e diversidade do samba no Rio.

Eu tenho muita gratidão ao samba, né? Não posso nunca falar mal do samba... a gente pode falar mal de outras coisas do samba, mas do samba em si não, porque o samba é uma coisa maravilhosa e é a coisa mais linda que tem pra você tirar tudo de ruim que tem dentro de você e você fazer aquele desfile da Avenida, que é coisa maravilhosa, né? Só tem que procurar os caminhos certos, né? (Odilon)

Essência é o perfume. É tudo aquilo que te toca, está entendendo? Aquilo que te toca, aquele perfume que não te deixa. Isso é a essência do samba. (Rody)

Objeto

Partido-alto, samba de terreiro e samba-enredo são formas de expressão e manifestação musical e coreográfica do samba, promovidas no Rio de Janeiro, com utilização de instrumentos de percussão – pandeiro, surdo, tamborim, reco-reco, cuíca, agogô, etc., variando de acordo com a situação –, acompanhados ou não de cordas – cavaquinho, violão de seis ou sete cordas, etc. –, conforme criadas, apresentadas e transmitidas pelos depositários dessas tradições, que são as Velhas Guardas, os mestres, os baluartes, os bambas e seus herdeiros na defesa dos fundamentos, reconhecidos pelas próprias comunidades de sambistas como memória viva do samba no Rio de Janeiro, com notório saber dos ofícios do partido-alto, do samba de terreiro e do samba-enredo.

Atualmente, o universo do samba no Rio de Janeiro é múltiplo e complexo. O desfile das grandes escolas de samba ganhou o título de maior espetáculo da terra, com forte apelo visual, reunindo milhares de espectadores e desfilantes a cada noite de carnaval no Sambódromo. As pressões da indústria do espetáculo contribuíram para a perda de visibilidade das matrizes tradicionais do samba na cidade – as suas raízes, estruturas básicas, fundamentos –, mas elas continuam intensas no cotidiano das comunidades de sambistas identificadas com a preservação e transmissão de sua memória e essência, como é o caso das Velhas Guardas, das pequenas agremiações que lutam para sobreviver e desfilar, das rodas de samba tradicionais que se espalham por toda a região metropolitana, em quintais, clubes, bares, dos subúrbios à zona sul. O samba é importante elemento de identidade e expressão na vida dessas pessoas, um valor cultural reconhecido, que querem promover e destacar cada vez mais.

O samba é, assim, uma cultura pulsante no Rio de Janeiro, impregnando o cotidiano da cidade e dos sambistas, pela riqueza poética, melódica e rítmica, pela energia radiante de sua dança – que começa no simples bater das palmas das mãos –, e na alegria festiva de suas cenas, com suas rodas, feijoadas, procissões de homenagem a padroeiros, encontros de bandeiras e velhas guardas ou, simplesmente, em aniversários e casamentos animados por ele.

Este é o valor excepcional do samba no Rio de Janeiro. Para essas comunidades, mais do que fazer parte de suas vidas, o samba é a sua vida.

No Império Serrano fui mestre-sala, fui passista e saí na bateria com o Seu Alcides Gregório dando vassourada na minha cabeça porque eu estava batendo errado, no tempo em que o Império desfilava na Vila da Penha e desfilava em Madureira. Mas foi como compositor que me tornei mais conhecido aqui. Fui várias vezes campeão e ganhei cinco estandartes de ouro. O samba não foi importante na minha vida, não, ele foi a minha vida. Amigos, parceiros, família, amores, tudo isso se encontra no mundo do samba. O samba é lazer e é também trabalho, tudo se mistura e se confunde. (Aloísio Machado)

O samba faz parte da minha vida. Eu nasci no samba e no samba hei de morrer. Trago no sangue o micróbio do samba. (Surica)

O samba é a essência da minha vida, porque eu nasci, sempre convivi no meio do samba. Me considero raiz do samba, porque família de samba e convivendo no meio de bambas... quem convive no meio de bamba tem aquela licença do samba. O samba é tudo para mim. (Rody)

O samba é um bonito modo de viver. (Nelson Sargento)

O João Nogueira diz o seguinte: “Ninguém faz samba só porque prefere. Que força nenhuma do mundo interfere sobre o poder da criação”. E ainda diz mais: Não precisa se estar feliz, nem aflito. Nem se refugiar em lugar bonito, em busca de inspiração. Ela surge do nada, pelos mais diversos motivos. Ela surge. Essa resposta do João Nogueira, para mim, é a resposta legal. (Adilson Bispo)

O samba no Rio reúne, integra, alia.

Olha, pra te dizer a verdade eu não tenho partido político... essas coisas (...) eu não tenho partido, o meu partido é o partido-alto. (Monarco)

Antigamente, todo mundo fazia um bocado de coisas. Eu tomei conta do barracão, fui porteiro do barracão, fui vigia (vigia mesmo) dentro do barracão, trabalhei na quadra como segurança, mas não era só segurança, era departamento de segurança, com uma rapaziada boa, fui

do Conselho umas quatro ou cinco gestões de presidentes, sai na bateria (firme, legal). (Pery Aimoré)

Era difícil mesmo botar a escola na rua, não era fácil (...) Saía quase junto do carnaval. Era difícilimo... olha, eu vou te contar, fazia de coração se voltasse de novo, para fazer com o maior gosto, maior prazer. Passar o que passei dentro do barracão, eu e os outros. "Vai à padaria comprar cinco, seis bisnagas". Bisnaga não era desse tamanho aí. "Compre uma mortadela" (...) "com uma cerveja preta". A cerveja preta enche... A gente cortava direitinho... (...) A noite inteira pela Vila Isabel. (Pery Aimoré)

Ele é reconhecido como um saber de alto valor.

Tem que formar garoto novo, novos talentos. Garoto de bateria tudo bem, normal, bateria é normal. Todo garoto que é do morro, ele... O início dele é na bateria, como eu fui no início... Foi na bateria tocando tamborim. Mas tem garoto que tem talento pra compor, pra... E é tão bonito, um garoto do local, ter um garoto do local que crie, que seja um bom compositor, sabe lá se... não surge mais um Cartola, que Cartola é igual a Pelé, só surgiu um e acabou, mas surgem bons garotos... surgem compositores bons, garotos que têm talento. (Tantinho)

Eu não tenho a escola, só como entretenimento. Tenho a escola como uma cultura, como um estudo. (Djalma Sabiá)

A transmissão dos conhecimentos no samba é apontada como uma atividade de grande relevância, que se dá no dia a dia. A prática do samba liga o sambista a um grupo, o seu grupo. O sentimento de pertencimento a uma comunidade é parte importante do universo dos sambistas.

Porque desde pequenininha, com meus três anos, quatro, com a minha mãe e meu pai, me vestiam cada ano com um tipo de fantasia. Era de odalisca, pirata, baiana, então aquilo foi me incentivando. Que a minha mãe era porta-bandeira de rancho, e eu tinha um tio, o pai do Benício, que era mestre-sala de rancho, e a minha mãe também saía na ala das baianas da União de Vaz Lobo, e meu pai se vestia de baiana, que, naquela época,

homem se vestia de baiana pra brincar o carnaval de rua. Então isso tudo foi me incentivando. E, quando a minha mãe ia para a União de Vaz Lobo, me levava. Então eu fui gostando, fui gostando... e aonde que eu morava, na rua D. Clara, tinha um bloco, era o Unidos de D. Clara, e eu era..., com sete anos eu já dava no pé, aí de repente me vi envolvida com a bandeira, de repente. Aí comecei a sair lá como porta-estandarte. Aí com nove anos, me vi envolvida com a União de Vaz Lobo. (Vilma Nascimento)

Meus avós do interior tocavam lundu e jongo, minha tia mostrava as músicas e danças, em Paraíba do Sul. O que eu tenho são coisas deles. Está em minha mente. (Wilson Moreira)

E de repente eu fui morar em Osvaldo Cruz! Você vê como o destino foi bom para mim. Eu era vizinho da casa do Paulo da Portela. Então, eu cheguei menino ainda.... Eu já gostava de fazer meus sambinhas... Já veio no sangue... Aí eu ia lá no ensaio da Portela e ficava vendo, de longe assim, porque eu tinha medo de entrar naquela turma ainda. E aí, com o tempo, eu fui ensaiando, fui aprendendo, fazendo samba direito, até fazer um samba para ela. E fui feliz de o meu samba ser cantado pelas pastoras da Portela. (Monarco)

Fundamental na afirmação social das camadas mais pobres da população, de origem negra, reconhecido pela sua força criativa e beleza, o samba do Rio de Janeiro ultrapassou as fronteiras do estado e do país, inspira, atrai e apaixona. A comunidade de sambistas defende o registro das matrizes do samba no Rio como patrimônio imaterial do Brasil.

Finalmente este país faz o reconhecimento da música que o representa. (Nelson Sargento)

Por isso esse movimento que estão fazendo é um negócio de louco, um negócio importantíssimo, porque é preciso mostrar direitinho como é que esse negócio de samba cresceu e se tornou tão importante que vem gringo lá de fora, do Japão até, querendo conhecer a gente. Então é um patrimônio sim, que precisa desse reconhecimento todo, e tem que divulgar pra todo mundo saber e respeitar ainda mais. (Aloísio Machado)

Considero fundamental a declaração do samba como patrimônio cultural brasileiro, por situar o samba como a maior expressão musical do mundo fora da linha editorial. O que quer dizer isto? Todos os gêneros musicais contaram sempre com a preocupação dos editores de mostrar, defender e vender as suas partituras. Com o samba isto não ocorreu.

Ele veio subindo, pegando força e quando eles acordaram, o samba estava aí. Isto foi há muitos anos. Hoje os editores estão reproduzindo na Europa gravações de anos atrás e toda a Europa curte o samba em nossos dias. (Rubem Confete)

Então, o reconhecimento do samba como patrimônio imaterial do Brasil é o reconhecimento da importância de um segmento que não tinha força, pois sempre fomos discriminados e desacreditados. O samba se tornou uma grande força sem grandes estrelas. Acho importante o tombamento, feito com muita seriedade, tendo que passar obrigatoriamente pelo reconhecimento da necessidade de preservação das casas de culto omolokô, de onde partiu a energia primeira, que ainda está aí. Não se pode desassociar o aspecto religioso da preservação do samba carioca. (Rubem Confete)

Demorô. (Surica)

116

Diante do descrito, julgamos que o reconhecimento dessas matrizes – o partido-alto, o samba de terreiro e o samba-enredo – contribuirá para a redução do processo de enfraquecimento verificado, a valorização dos espaços de manifestação originais dessa arte e dos sambistas tradicionais, em especial as velhas guardas, prestigiando um bem cultural de rica expressão artística e enorme importância para a história da cidade do Rio de Janeiro e do Brasil.

Recomendações de salvaguarda

O presente dossiê recomenda a criação de um plano de salvaguarda que incentive, apóie e promova ações de valorização das matrizes do samba no Rio de Janeiro.

Este plano deverá prever medidas nas áreas de pesquisa, documentação, transmissão, produção, registro, promoção e apoio à organização.

A elaboração de um plano de salvaguarda, numa próxima fase do projeto, implicará necessariamente a articulação das comunidades de sambistas, em especial os identificados como depositários reconhecidos da tradição e dos saberes envolvidos nas práticas do partido-alto, do samba de terreiro e do samba-enredo, que detalharão as dificuldades que enfrentam e suas necessidades para a plena realização dessas formas de expressão.

Como resultado preliminar da pesquisa levada a cabo para a elaboração deste dossiê, e baseados em sugestões e demandas explicitados por sambistas, pode-se listar uma primeira série de sugestões de ações que, debatidas e amadurecidas, poderão vir a compor o corpo desse futuro plano de salvaguarda.

Pesquisa e documentação

1. Incentivo a pesquisas de campo e pesquisas históricas sobre as três modalidades de samba (em suas formas atuais e passadas), em suas expressões musicais, coreográficas, seus aspectos de celebração, articulação e inserção social, identidade de grupo, e relações com a indústria cultural e de espetáculo.

O material historiográfico, musicológico e coreológico existente sobre as origens, influências e desenvolvimento das variedades do samba que são objeto dessa proosta de registro ainda está longe de responder a todas as dúvidas ou esgotar o tema. Podem ser ampliadas as pesquisas, por exemplo, em torno das semelhanças/diferenças entre as modalidades praticadas na Bahia – como o samba de roda do Recôncavo – e as do Rio, assim como da permanência nas expressões musicais cariocas de traços rítmicos, usos de instrumentos, gestos, posturas e movimentos de danças do

samba e de outras manifestações culturais de origem afro-brasileira, como o jongo, comuns no interior do Estado do Rio de Janeiro, e em estados próximos como o Espírito Santo e Minas Gerais – resultado das poderosas ondas migratórias que formaram o mosaico populacional da região metropolitana.

2. Incentivo à produção de estudos biográficos de sambistas e de investigações sobre as origens, organização e lutas de suas associações profissionais e comunitárias: grupos musicais, associações artísticas ou funcionais – como as velhas guardas, as associações de diretores de harmonia, etc. –, e instituições – clubes, blocos, escolas de samba, etc. Essa pesquisa poderia ajudar a localizar, inventariar e preservar a memória do samba no Rio, através da coleta regular de depoimentos de seus mestres, mas também do registro e proteção de peças físicas que contem essa história, como cartas, letras manuscritas de sambas, folhetos de shows, partituras, gravações de áudio e vídeo – familiares, semi-profissionais ou profissionais, em diversos meios –, instrumentos musicais, fotografias, diplomas, documentos pessoais, roupas, fantasias, bandeiras, faixas, troféus, etc.

3. Levantamento da produção musical, com a recuperação de letras e melodias de partidos-altos, sambas de terreiro e sambas-enredos, além do estímulo à gravação, visto que parte significativa da produção das comunidades de sambistas, principalmente a mais afeita às formas tradicionais, de caráter não-comercial, não foi registrada, ficando à margem da indústria fonográfica e sob risco de desaparecimento; alguns desses sambas sobrevivem na memória dos membros mais velhos dessas comunidades, em especial das velhas guardas. Com a redução dos espaços para a prática do partido-alto e do samba de terreiro, e o enfraquecimento das formas tradicionais de transmissão – baseados na oralidade e no compartilhamento dos saberes familiares e comunitários –, esse risco de perda é concreto, e a adoção de salvaguardas se faz urgente. Mesmo no que tange aos sambas-enredo, o levantamento é necessário, na medida em que há lacunas na produção

anterior ao início da gravação de LPs com os sambas compostos para os desfiles das escolas (que se deu na virada dos anos 60 para os 70), sendo necessário observar ainda que o universo das agremiações carnavalescas do Rio não pode ser resumido ao espetáculo das 13 participantes do desfile principal do Sambódromo, mas alcança 70 escolas, espalhadas por toda a cidade, com importância na construção da identidade das comunidades e na organização do lazer local, a maioria das quais enfrenta dificuldades para fazer circular, promover e preservar a produção musical de seus sambistas (seja ou não dirigida ao carnaval).

4. Incentivo a pesquisas históricas que mapeiem e descrevam a formação e o crescimento das comunidades de sambistas na cidade do Rio e região metropolitana, identificando as origens das ocupações dos morros e logradouros e seus primeiros moradores, as lideranças comunitárias que as articularam, as lideranças musicais e artísticas que definiram as suas identidades no samba, o papel de lideranças religiosas na sua formação e consolidação, os problemas enfrentados ao longo do século XX no processo de afirmação e inserção dos grupos no cotidiano e no sistema produtivo formal da cidade (o que, muitas vezes, ocorreu através da sua música, o samba), e a situação atual diante da crise urbana, com seus reflexos no esgarçamento das relações sociais, com visíveis impactos na produção e transmissão dos fundamentos do samba e no enfraquecimento do sentido e do sentimento de comunidade.

6. Formação de pesquisadores dentro das diversas comunidades de sambistas do Rio de Janeiro, para que coleta, registro e análise dessas formas de expressão, de seu cenário e sua trajetória sejam feitas cada vez mais pelos próprios atores sociais e seus grupos, atendendo a um anseio de que a sua história possa ser contada por eles mesmos, valorizando assim vozes mergulhadas no cotidiano do fazer e viver o samba no Rio. Já há, em número muito pequeno, uma produção acadêmica fruto do esforço de sambistas, como mestres-salas e porta-bandeiras.

Transmissão do saber

Como já observado, o enfraquecimento dos processos tradicionais de transmissão do saber do samba no Rio levou os sambistas a criar alguns espaços formais para o aprendizado. Esses espaços reproduzem modelos de educação formal (aulas, professores, controle de presença, avaliação de desempenho), como por exemplo no caso das escolas de dança do mestre-sala e da porta-bandeira e dos passistas, substituindo em parte o processo de transmissão tradicional, baseado na oralidade, na repetição, na participação em práticas no ambiente familiar e comunitário, que mistura adultos e crianças de maneira natural. A criação de escolas de samba mirim também é resultado, em parte, dessa percepção.

Sambistas preocupados com a questão defendem o apoio e a valorização de espaços de prática, compartilhada entre os mais velhos e os jovens. Ressalta-se, assim, que a prática é a primeira escola do samba – e o caminho para renová-lo continuamente.

A preocupação com a transmissão é maior diante do desaparecimento de mestres – como versadores do partido-alto e solistas de pandeiro e cuíca, por exemplo. Na Mangueira, que já contou com tradicionais rodas de partido-alto por toda a comunidade, cercadas de jovens, vendo e aprendendo, hoje não se ouve o improviso, segundo declaração do sambista Tatinho.

Já partidos tradicionais são cantados atualmente em rodas promovidas por bares e centros culturais em outros pontos da cidade, fora das comunidades onde foram criados.

A realização de encontros de versadores, nas próprias comunidades originais dos sambistas, com a audiência dos mais jovens, e o registro em áudio e vídeos dos improvisos, ajudaria a difundir e revitalizá-lo. A gravação desses encontros de mestres partideiros, portadores de uma tradição do samba, poderia prevenir ainda a coleta de depoimentos sobre esse ofício e suas características específicas, isto é, como se cria/compõe o improviso (inspiração, adequação à métrica, respeito ao ritmo e ao tema, agilidade e precisão da “resposta”, preparação durante a performance do

outro versador, etc.). Nesta ação, o aspecto de transmissão estaria aliado ao de pesquisa e ao de registro e promoção, dignificando uma forma de expressão de alto teor artístico e simbólico, resultado do talento, do gênio criativo e do pleno domínio de um fazer.

Encontros semelhantes poderiam reunir sambistas, mais velhos e mais jovens, em torno do samba de terreiro, que sofre a mesma desvalorização que o partido-alto, com a redução dos espaços tradicionais de sua prática e o enfraquecimento da produção diante da concorrência com diversos gêneros de música comercial.

A gravação desses encontros poderia promover ainda a reconstituição de letras e melodias de sambas antigos, quase perdidos, a partir das lembranças do grupo reunido, isto é, a partir da memória da coletividade.

A recuperação desses sambas envolve, em outro momento, o trabalho de pesquisa nas comunidades e nas famílias dos sambistas, em busca de cópias de letras, cadernos de música ou gravações caseiras, que os registrem, e, de novo, o estímulo à memória (nesta ação, associaríamos aspectos de pesquisa, documentação e transmissão). É fundamental, aqui, prever que as ações do futuro plano de salvaguarda garantam e promovam os direitos autorais dos sambistas e seus herdeiros.

Há entre os sambistas no Rio quem já trabalhe em ações dessa natureza, no garimpo, reconstrução e documentação de sambas praticamente esquecidos – como faz o próprio Tantinho, da Mangueira, citado anteriormente. Mas eles enfrentam dificuldades por falta de estrutura e de apoio para o trabalho de pesquisa, gravação e divulgação.

Revitalizar a prática do partido-alto e do samba de terreiro nas quadras das escolas de samba é uma demanda de sambistas que poderá ser traduzida numa ação específica do plano de salvaguarda, dentro do item “transmissão do saber”. As escolas realizam atualmente concursos de samba de terreiro, mas, como são episódicos, se encerram em si mesmos, não conseguindo ainda estimular a produção e a circulação.

Outra medida que poderá contribuir para a transmissão do saber/fazer do samba (e a produção de

novos saberes) é facilitar o acesso dos sambistas aos estudos, investigações acadêmicas e acervos de imagem e de som sobre o samba no Rio – em especial no que diz respeito às três modalidades aqui identificadas como matrizes.

Sugere-se o estímulo e apoio à criação e capacitação de centros de memória e referência do samba, dentro das comunidades e/ou na Cidade do Samba, com a reunião de acervo – livros, teses, periódicos, partituras, instrumentos musicais, gravações, fotos, vídeos e filmes, que integram o rico repertório da produção cultural dos sambistas, mas ao qual pouco têm acesso por estarem abrigados em centros de pesquisa oficiais ou acervos particulares com os quais não mantêm estreito contatos; e também documentos, manuscritos, livros, recortes, gravações caseiras (imagem e som), instrumentos pessoais, fotos de álbuns de família, roupas, fantasias, figurinos e troféus, de integrantes das próprias comunidades de sambistas.

O plano de salvaguarda talvez possa criar mecanismos para abrir canais, de modo que o conhecimento acadêmico produzido em torno do samba retorne aos grupos criadores/mantenedores da tradição. Essa comunicação poderia ser fomentada com a criação de um banco de dados digital (disponível nos centros de memória e referência e associação de sambistas), com as fichas técnicas e as íntegras de estudos, além de outras informações e imagens sobre os sambistas e a história do samba no Rio.

Os centros de referência poderiam realizar seminários, palestras, mesas-redondas e festas de samba, abertas a todos os interessados em compartilhar o patrimônio produzido por essa expressão da cultura popular no Rio – de modo a transmitir o saber, mas também promover o samba.

Sugere-se ainda o incentivo à criação de oficinas, onde os mestres apresentariam a sua arte às novas gerações.

Produção, registro, promoção e apoio à organização

O samba no Rio de Janeiro, em sua vertente de espetáculo para o turismo e no que diz respeito aos gêneros de caráter mais comercial difundidos pela indústria fonográfica, pelo rádio e pela TV, encontra-se relativamente bem estruturado. Mas essa situação não é geral e as matrizes do samba no Rio necessitam de apoio para seu fortalecimento e difusão.

O futuro plano de salvaguarda deverá fixar mecanismos que ajudem a prover essas condições, permitindo a manifestação, a gravação e a circulação da produção cultural dos grupos identificados como depositários reconhecidos da tradição, como as velhas guardas do samba. Reunidos em grupos ou trabalhando individualmente, esses sambistas podem ter suas vozes amplificadas – e sua arte e história alcançarem um público maior e variado –, se forem incrementadas políticas de incentivo específicas e facilitados os contatos com instituições e empresas que patrocinem e promovam a cultura no país.

O sucesso de rodas de samba tradicional – de terreiro, partido-alto – demonstra que há um público ávido por conhecer, ouvir e compartilhar essas riquezas do Brasil, mas os meios para a sua difusão são insuficientes, e o interesse da indústria é reduzido, daí necessitando de ações de apoio.

Além de dar condições para a criação, a produção, a apresentação e a difusão dessas matrizes do samba – música e dança –, essas ações de apoio poderão ser dirigidas para a pesquisa, reflexão e documentação; aquisição, organização, gestão, manutenção e recuperação de acervos; edição, reedição e distribuição de livros, periódicos especializados, CDs, DVDs; montagem de exposições; formação de novos públicos; transmissão do saber e troca de experiências, etc.

Esse apoio deve prever ainda a capacitação de recursos humanos, dentro das comunidades de sambistas, nas áreas de administração, produção cultural e pesquisa, entre outras, beneficiando esses grupos que estão excluídos das engrenagens da indústria fonográfica e do espetáculo, apesar do valor inquestionável de sua

arte. Essa captação permitirá aprofundar o grau de organização e estimular a preservação da memória do samba no Rio, a partir de iniciativas dos próprios sambistas e de suas comunidades.

Mas é preciso, acima de tudo, ouvir, cantar e dançar esses sambas.

A revalorização dessas matrizes e da arte dos sambistas que as professam se dará vivamente na medida em que o partido-alto, o samba de terreiro e o samba-enredo que respeita os fundamentos do gênero sejam mais divulgados e tenham restaurados e ampliados os espaços para a sua execução. Recuperar, gravar e difundir composições hoje guardadas apenas na memória do povo do samba; estimular e fazer circular a produção recente dos mestres e dos jovens discípulos dessas modalidades tradicionais do samba; prestigiar a apresentação dos baluartes, das velhas guardas, e de seus herdeiros musicais – estes são os desafios de um plano de salvaguarda das matrizes do samba no Rio de Janeiro.

Depositários reconhecidos da tradição

Aluizio Machado (Alcides Aluizio Machado, compositor e cantor, do Império Serrano, nascido em Campos (RJ), em 13/4/1939)

Aurinho da Ilha (Áureo Campagnag de Sousa, compositor e cantor, da União da Ilha, nascido no Rio de Janeiro, em 12/3/1931)

Baianinho (Eládio Gomes dos Santos, compositor, cantor e ritmista, da Em Cima da Hora, nascido em Salvador (BA), em 3/9/1936)

Careca (Arandi Cardoso dos Santos, passista, do Império Serrano, nascido no Rio de Janeiro em 5/8/1944)

Casquinha (Otto Enrique Trepte, compositor e cantor, da Portela, nascido no Rio de Janeiro, em 1/12/1922)

Darcy da Mangueira (Darcy Fernandes Monteiro, compositor e cantor, da Mangueira, nascido no Rio de Janeiro, em 15/8/1932)

Dauro do Salgueiro (Dauro Ribeiro, compositor e cantor, do Salgueiro, nascido no Rio de Janeiro, em 13/10/1935)

David Correa (David Antonio Corrêa, compositor, da Portela, nascido no Rio de Janeiro, em 5/6/1937)

David do Pandeiro (David de Araújo, compositor, cantor e ritmista, da Portela)

Délcio Carvalho (Délcio Carvalho, compositor e cantor, nascido em Campos (RJ), em 9/3/1939)

Delegado (Hésio Laurindo da Silva, mestre-sala, da Mangueira, nascido no Rio de Janeiro, em 1921)

Djalma Sabiá (Djalma de Oliveira Costa, compositor e pesquisador, do Salgueiro, nascido no Rio de Janeiro, em 13/05/1925)

Doca (Jilçária Cruz Costa, pastora, da Portela, nascida em 20 de dezembro de 1932)

Dodô (Maria das Dores Rodrigues, porta-bandeira, da Portela, nascida em Barra Mansa (RJ), em 1920)

Dona Ivone Lara (Ivone Lara da Costa, cantora e compositora, do Império Serrano, nascida no Rio de Janeiro, em 13/4/1921)

Ed Miranda (Ed Miranda Rosa, presidente da Associação das Galerias das Velhas-Guardas das Escolas de Samba do Estado do Rio, da Mangueira, nascido no Rio de Janeiro)

Edeor de Paula (Edeor José de Paula, compositor, da Em Cima da Hora, nascido no Rio de Janeiro, em 16/12/1932)

Elton Medeiros (Elton Antônio Medeiros, cantor e compositor, da Unidos de Lucas, nascido no Rio de Janeiro, em 22/7/1930)

Eunice (Eunice Fernandes da Silva, pastora, da Portela, nascida em 16/5/1920)

Haroldo Melodia (cantor e compositor, da União da Ilha)

Helio Turco (Hélio Rodrigues Neves, compositor, Mangueira, nascido no Rio de Janeiro, em 15/11/1935)

Jamelão (José Bispo Clementino dos Santos, cantor e compositor, da Mangueira, nascido no Rio de Janeiro, em 12/5/1913)

Jorginho do Império (Jorge Antonio Carlos, cantor e compositor, do Império Serrano, nascido no Rio de Janeiro, em 13/02/1944)

Jurandir da Mangueira (Jurandir Pereira da Silva, compositor e cantor, da Mangueira)

Laíla (Luiz Fernando Ribeiro do Carmo, compositor, diretor de harmonia, diretor de carnaval, da Beija-Flor, nascido em 1944)

Leci Brandão (Leci Brandão da Silva, compositora e cantora, da Mangueira, nascida no Rio de Janeiro, em 12/9/1944)

Luiz Carlos da Vila (Luiz Carlos Baptista, compositor e cantor, da Vila Isabel, nascido no Rio de Janeiro, em 21/7/1949)

Manoel Dionísio (Manoel dos Anjos Dionísio, fundador da Escola de Mestre-Sala, Porta-Bandeira e Porta-Estandarte, nascido em 1937)

Marçalzinho (Armando de Souza Marçal, percussionista e mestre de bateria, nascido no Rio de Janeiro, em 17/12/1956)

122

Martinho da Vila (Martinho José Ferreira, cantor, compositor e escritor, da Vila Isabel, nascido em Duas Barras (RJ), em 12/2/1938)

Mauro Diniz (Mauro Diniz, compositor e cantor, da Portela, nascido no Rio de Janeiro)

Molequinho (Sebastião de Oliveira, fundador e ex-presidente do Império Serrano, nascido no Rio de Janeiro, em 23/10/1920)

Monarco (Hildemar Diniz, compositor e cantor, da Portela, nascido no Rio de Janeiro, em 17/8/1933)

Nanana (Lorenildes de Lima, passista, da Mangueira, nascida no Rio de Janeiro)

Nadinho da Ilha (Aguinaldo Caldeira, compositor, cantor, percussionista, nascido no Rio de Janeiro, em 11/6/1934)

Narcisa (Narcisa Macedo, passista, do Salgueiro)

Nei Lopes (Nei Brás Lopes, compositor, cantor, escritor e pesquisador, nascido no Rio de Janeiro, em 9/5/1942)

Nelson Sargento (Nelson Matos, compositor e cantor, da Mangueira, nascido no Rio de Janeiro, em 25/7/1924)

Niltinho Tristeza (Nilton de Souza, cantor e compositor, da Imperatriz Leopoldinense)

Noca (Osvaldo Alves Pereira, compositor e cantor, da Portela, nascido em Leopoldina (MG), em 12/12/1932)

Odilon (Odilon Costa, mestre de bateria, União da Ilha/Grande Rio, nascido no Rio de Janeiro)

Olegária dos Anjos (Olegária dos Anjos, destaque, do Império Serrano, nascida no Rio de Janeiro em 2/8/1932)

Paulinho da Viola (Paulo César Batista de Faria, cantor, compositor, instrumentista, da Portela, nascido no Rio de Janeiro, em 12/11/1942)

Preto Rico (José Henrique dos Santos, compositor, da Mangueira, nascido no Rio de Janeiro, em 1923)

Rubem Confete (Rubem dos Santos, compositor, radialista, jornalista e pesquisador, nascido no Rio de Janeiro, em 7/12/1936)

Sergio Jamelão (Sergio Amaral da Silva, passista, mestre-sala, diretor de harmonia, do Império Serrano, nascido no Rio de Janeiro em 1944)

Soninha Capeta (Sônia Mascarenhas, passista, Beija-Flor)

Surica (Iranete Ferreira Barcelos, pastora, da Portela, nascida em 17/11/1940)

Tantinho (Devani Ferreira, compositor, cantor e pesquisador, da Mangueira, nascido no Rio de Janeiro, em 1947)

Tia Alice (baiana, da Estácio de Sá)

Tia Nilda (baiana, da Mocidade Independente de Padre Miguel)

Tião Miquimba (Sebastião Estevão, ritmista, da Mocidade Independente de Padre Miguel, nascido em 1934)

Velhas Guardas das Escolas de Samba do Rio de Janeiro

Vilma (Vilma Nascimento, porta-bandeira, Portela/Tradição, nascida no Rio de Janeiro)

Vitamina (Joel de Paula Soares, passista, Salgueiro)

Vó Maria (Maria das Dores Santos Conceição, cantora, nascida em Mendes (RJ), em 5/5/1911)

Walter Alfaiate (Walter Nunes de Abreu, cantor e compositor, nascido no Rio de Janeiro, em 7/6/1930)

Wilson das Neves (Wilson das Neves, baterista e compositor, do Império Serrano, nascido no Rio de Janeiro, em 14/6/1936)

Wilson Moreira (Wilson Moreira Serra, compositor e cantor, da Portela, nascido no Rio de Janeiro, em 12/12/1936)

Xangô da Mangueira (Olivério Ferreira, compositor, cantor e diretor de harmonia, da Mangueira, nascido no Rio de Janeiro, em 19/1/1923)

Zeca da Cuíca (José de Oliveira, ritmista, da Estácio de Sá)

Zé Luiz (José Luiz Costa Ferreira, compositor e cantor, do Império Serrano, nascido no Rio de Janeiro em 1944).

Referências na história do samba no Rio

Ademir Gargalhada	Élcio PV	Paula do Salgueiro
Alberto Lonato	Elói Antero Dias	Paulo Brazão
Alvaiade	Geraldo Babão	Paulo da Portela
Argemiro	Geraldo Pereira	Roberto Ribeiro
Alcides Gregório	Guilherme de Brito	Seu China
Aniceto do Império	Heitor dos Prazeres	Silas de Oliveira
Antenor Gargalhada	Isabel Valença	Sinhô
Anescar	Ismael Silva	Tia Ciata
Antônio Caetano	Jair do Cavaquinho	Tia Eulália
Antônio Rufino	João da Baiana	Tia Vicentina
Argemiro	João Nogueira	Tijolo
Armando Marçal	Jovelina Pérola Negra	Toco
Ataulfo Alves	Manacéa	Vovó Maria Joana Rezadeira
Babaú	Mano Décio da Viola	Wilson Batista
Baiaco	Mano Edgar	Zé Espinguela
Beto Sem Braço	Mestre André	Zé Ketti
Bicho Novo	Mestre Fuleiro	Zica
Bide	Mestre Marçal	
Brancura	Mestre Waldomiro	
Buci Moreira	Mocinha	
Calça Larga	Natal	
Calixto	Nega Pelé	
Candeia	Neide	
Carlos Cachaça	Nelson Cavaquinho	
Cartola	Neném do Buzunga	
Catoni	Neuma	
Cláudio Bernardo da Costa	Nilton Campolino	
Clementina de Jesus	Noel Canelinha	
Didi	Noel Rosa de Oliveira	
Dona Esther	Osmar do Cavaco	
Dona Maria Romana	Padeirinho	
Donga	Pato Rouco	

Bibliografia

Livros

- ABREU, Marta. O império do divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro 1830-1900. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; FAPESP, 1999. 406 p.
- AUGRAS, Monique. O Brasil do samba-enredo. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998. 296 p.
- BARBOSA, Orestes. O samba. Suas histórias, seus poetas, seus músicos e seus cantores. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. 125 p.
- BOLÃO, Oscar. Batuque é um privilégio: a percussão na música do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003. 161 p.
- CABRAL, Sérgio. As escolas de samba do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996. 448 p.
- CARNEIRO, Edison. Folguedos tradicionais. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. 176 p.
- CASCUDO, Luís da Câmara. Made in África. São Paulo: Global, 2001. 185 p.
- CASTRO, M. Laura Viveiros de. Carnaval carioca, dos bastidores ao desfile. Rio de Janeiro: Funarte/UFRJ, 1994. 239 p.
- CASTRO, Maurício Barros de. Zicartola. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.
- COSTA, Haroldo. Salgueiro: academia do samba. Rio de Janeiro: Record, 1984. 318 p.
- COTRIM, Cristiane; COTRIM, Ricardo; PACHECO, Gustavo (Org.). Xangô da Mangueira. Recordações de um velho batuqueiro. Rio de Janeiro: Casa de Artistas Autônomos, 2005. 104 p.
- GONÇALVES, Guilherme; COSTA, Odilon. O batuque carioca: as baterias das escolas de samba do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Groove, 2000.
- GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). Na roda do samba. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. 242 p.
- MATOS, Cláudia. Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. 222 p.
- MEDEIROS, Alexandre. Batuque na cozinha: as receitas e as histórias das tias da Portela. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; SENAC, 2004.
- MIKUNA, Kazadi Wa. Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas. São Paulo: Terceira Margem, 2000. 258 p. (Coleção África)
- LIMA, Lana Lage da Gama et alii. História e religião. Rio de Janeiro: FAPERJ; Mauad, 2002. 283 p.
- LODY, Raul. Santo também come. Rio de Janeiro: Pallas, 1998. 156 p.

LOPES, Nei. Partido-alto: samba de bamba. Rio de Janeiro: Pallas, 2005. 264 p.

_____. Enciclopédia brasileira da diáspora africana. São Paulo: Selo Negro, 2004. 715 p.

_____. Sambeabá: o samba que não se aprende na escola. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Folha Seca, 2003. 192 p.

MARTINHO da Vila. Kizombas, andanças e festanças. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998. 300 p.

MOURA, Roberto M. No princípio, era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. 318 p.

MOURA, Roberto. Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995. 178 p. (Coleção Biblioteca Carioca, v. 32).

NASCIMENTO, Abdias do. Quilombo. Edição fac-similar. São Paulo: Ed. 34, 2003. 127 p.

NOGUEIRA, Carlos. Samba, cuíca e São Carlos. Rio de Janeiro: Armazém Digital, 2005. 200 p.

NOGUEIRA, Nilcemar. Dona Zica: tempero, amor e arte. Rio de Janeiro: Mauad, 2004. 153 p.

126

OLIVEIRA FILHO, Arthur Loureiro de. Pioneiros do samba: depoimentos de Bicho Novo, Carlos Cachaca e Ismael Silva. Rio de Janeiro: MIS Editorial, 2002. 207 p.

PRANDI, Reginaldo. Segredos guardados: orixás na alma brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 328 p.

RAMOS, Artur. O folclore negro no Brasil: demopsicologia e psicanálise. 2. ed. Rio de Janeiro: Casa do estudante do Brasil, 1954. 264 p.

REGO, José Carlos. Dança do samba: exercício do prazer. Rio de Janeiro: Editora Aldeia; Imprensa Oficial, 1994. 116 p.

SANDRONI. Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro 1917-1933. Rio de Janeiro: Zahar; UFRJ, 2001. 248 p.

SILVA, Marília T. Barboza da; SANTOS, Lygia. Paulo da Portela - traço de união entre duas culturas Rio de Janeiro: Funarte, 1979. 160 p.

SILVA, Marília T. Barboza da; OLIVEIRA FILHO, Artur L. ; CARLOS Cachaca. Fala, Mangueira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980. 165 p.

SILVA, Marília T. Barboza da; OLIVEIRA FILHO, Artur L. Silas de Oliveira: do jongo ao samba-enredo. Rio de Janeiro: Funarte, 1981. 145 p.

_____. Cartola, os tempos idos. Rio de Janeiro: Gryphus. Funarte, 1998. 413 p.

SODRÉ, Muniz. Samba, o dono do corpo. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998. 112 p.

_____. O terreiro e a cidade. A forma social negro-brasileira Rio de Janeiro: Imago; Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 2002. 182 p.

SOUZA, Eliane Santos de. Uma semiologia do samba: o bailado do mestre-sala e da porta-bandeira. Mestrado em Teoria da Arte. Niterói: UFF, 2003.

TINHORÃO, José Ramos. Pequena história da música popular: da modinha à lambada. 6. ed. Rio de Janeiro: Art Editora, 1991. 294 p.

_____. História social da música popular brasileira. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998. 368 p.

_____. Os sons negros no Brasil: cantos, danças, folguedos, origens. São Paulo: Art, 1988. 138 p.

TRAVASSOS, Elizabeth. Por uma cartografia ampliada das danças de umbigada. In PAIS, José Machado et al. Sonoridades luso-afro-brasileiras. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004. p. 227-253. (Estudos e Investigações, 32)

TROTTA, Felipe. Samba e mercado de música nos anos 1990. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRJ (ECO-UFRJ), 2006.

VALENÇA, Rachel T.; VALENÇA, Suetônio S. Serra, Serrinha, Serrano: o império do samba. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981. 129 p.

VARGENS, João Baptista; MONTE, Carlos. A Velha Guarda da Portela. Rio de Janeiro: Manati, 2001. 191 p.

VIANNA, Hermano. O mistério do samba. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ; Jorge Zahar, 1995. 196 p.

VIANNA, Luiz Fernando. Geografia carioca do samba. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004. 224 p.

VIEIRA, Luís Fernando. Sambas da Mangueira. Rio de Janeiro: Revan, 1998. 112 p.

Textos publicados em periódicos

(Sem identificação de autoria). China e a história da Vila. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 16 de fevereiro de 1971.

MARTINHO da Vila. Quem quiser saber meu nome não precisa perguntar sou Martinho lá da Vila partideiro devagar. O Globo. Rio de Janeiro, 12 de fevereiro de 1973.

REGO, José Carlos. Paulo Brazão, 18 sambas para a Vila Isabel. Agora, uma árdua tarefa: a presidência. O Globo. Rio de Janeiro, 23 de dezembro de 1977.

VIEIRA, Cláudio. Vitória da Estácio de Sá revive glórias do passado. O Dia. Rio de Janeiro, 08 de março de 1992.

BEZERRA, Múcio. Mestre Fuleiro tem enterro de sambista. O Globo. Rio de Janeiro, 8 de fevereiro de 1997.

MÁXIMO, João. Uma Vila cada vez mais distante do bairro. O Globo. Rio de Janeiro, 5 de março de 2006.

Sites consultados

Site da Liesa.

Site da Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro.

Site da Associação das Escolas-Mirim do Rio de Janeiro.

Site do Império Serrano.

Site do IBASE. Entrevista de Dodô.

Anexo 1

O samba que se desenvolveu no Rio de Janeiro desde as primeiras décadas do século XX é uma das mais importantes referências da cultura brasileira. Suas danças evidenciam em suas formas atuais – e desde os mais antigos registros e memórias disponíveis – matrizes coreográficas associadas a diversas etnias africanas. Contudo, não se deve pressupor que essas danças, mesmo nos primórdios do seu desenvolvimento, sejam meras reproduções das coreografias praticadas nos rituais e festas afro-brasileiros.

Desenvolvendo-se na cidade que então era o principal centro urbano do país, elas caracterizam-se, fundamentalmente, pela fusão dessas matrizes com várias outras danças populares – algumas já praticadas no Rio de Janeiro, outras recém-aportadas por migrantes do interior do Estado e de outras partes do país – além de danças européias, populares ou de corte. Observa-se que desde as primeiras rodas de samba ocorreram adaptações, novas criações e re-elaborações do samba de roda da Bahia, mesclado às diferentes danças do candomblé.

Nas rodas de batuque, que foram documentadas como uma das primeiras manifestações do samba do Rio de Janeiro e deram origem ao samba de partido-alto, há traços de semelhança com as danças de jongo, desenvolvidas naquela cidade por migrantes provenientes de diferentes pontos da região Sudeste do país. Mas nota-se também a influência da capoeira, luta-dança afro-brasileira, que era igualmente praticada na cidade. Foi, sem dúvida, observando rodas de capoeira que alguns dos primeiros sambistas cariocas desenvolveram coreografias dançadas pelos solistas (geralmente masculinos) em roda de “batuque duro”, ou “batuque firme”, como se evidencia no seguinte relato de J.C. Rego:

Um dos participantes sai sambando por dentro da roda até aproximar-se de outro e, levemente, nele encostar. É o que se chama tocar, dar o toque, significando ter sido aquele escolhido para iniciar a brincadeira. (...) Quem foi chamado, então, planta-se no centro da roda. O iniciador passa a se exhibir em abundante variedade de passos do samba em torno do convidado. É através dessa coreografia que tentará iludir ou distrair o parceiro. (...) Nessa ação, dependendo do canto que se entoia, o batuqueiro desafia todo seu repertório.²⁸

O objetivo do batuqueiro é distrair o parceiro para mandar uma pernada que consiga derrubá-lo. Se este estiver bem plantado, conseguirá manter o equilíbrio e continuará de pé. Se não, será derrubado. Ele então passará a ser o solista, no centro da roda, chamando depois um novo parceiro para enfrentar o desafio da pernada.

São evidentes, também, na descrição dessas rodas de batuque, os traços da dança do jongo e de outras danças populares, onde o solista – que exhibe suas variações coreográficas no centro do círculo – aproxima-se de um dos membros da roda, convidando-o para dançar. Na dança do jongo, este convite é feito através da umbigada, nome dado ao movimento de empurrar a pélvis para frente até encostar as barrigas. O movimento da umbigada ocorre ainda no jongo praticado no Rio de Janeiro, não sendo encontrado nas rodas de samba que persistem até hoje. Porém, um resquício desse movimento ainda pode ser notado: os partideiros ainda se dirigem a um participante da roda, convidando-o para dançar e o eixo deste movimento costuma estar na cintura, ou em um movimento da pélvis para a frente.

Isso também ocorre nas rodas de capoeira (quem está no centro convida um parceiro para brigar). E, mais ainda, embora as rodas de batuque não incluam a ginga, que é uma das principais matrizes dos movimentos dos capoeiristas, a distração do parceiro e a pernada são, claramente, movimentos característicos desta luta-dança, que, ao ritmo do samba, também faziam parte do repertório coreográfico dos primeiros batuqueiros cariocas.

Note-se, entretanto, que tanto a capoeira como o jongo tem matrizes coreográficas de danças africanas, assim como o samba desenvolvido no Rio de Janeiro. É possível, então, cogitar que as primeiras danças do samba carioca sejam uma terceira invenção coreográfica, descendente das mesmas práticas ancestrais, e que, por isso, apresentam movimentos semelhantes.

²⁸ REGO, José Carlos. Dança do samba - Exercício do prazer. Rio de Janeiro: Aldeia, 1996. p. 10-11.

Por outro lado, no samba-enredo ocorre uma rica diversidade de danças. As executadas nas alas das baianas, que estão referenciadas às danças do candomblé e ao samba de roda do Recôncavo Baiano, são completamente diversas das coreografias dos passistas, que exibem movimentos muito mais complexos; ou ainda dos mestres-salas e porta-bandeiras, cujas matrizes gestuais apresentam semelhanças às de algumas danças de corte européias. Ainda nas palavras do autor citado anteriormente,

é comum que o mestre-sala se poste meio ajoelhado, para que ela dance em torno dele. [...] A partir daí a coreografia evolui para seu ponto máximo. Ele levanta, afasta-se dela e começa através de pequenos saltos, sala-maleques fugas e contrafugas, a verdadeira corte à porta-bandeira.²⁹

130

Se por um lado é fácil constatar que as danças do samba carioca refletem a influência de diversas outras formas coreográficas, por outro é fundamental reconhecer que a principal característica dessas danças se encontra na originalidade nas reinvenções. Como já dissemos, nas rodas de batuque, assim como no caso da dança do mestre-sala e da porta-bandeira, não ocorre uma reprodução de outras danças, mas criações totalmente inovadoras, nelas apenas inspiradas, que resultaram na criação de uma linguagem singular. Assim, além de serem uma importante referência cultural da população afro-descendente, as danças do samba carioca são fortes manifestações do hibridismo que constitui a cultura nacional.

Análise das danças do samba para sua caracterização

Para identificação e análise das danças do samba carioca, com o objetivo de salvaguardar suas matrizes, adotaremos o método coreológico proposto por Valerie Preston Dunlop³⁰ para a descrição e análise de danças de modo geral.³¹ A palavra coreologia pode significar “lógica da dança”, ou em um sentido mais amplo, “estudo da dança”. O método proposto por

Preston-Dunlop, que sintetiza e amplia as propostas de Rudolph Laban, permite a descrição e análise das danças, abordando, de forma minuciosa, vários aspectos dessa arte. Não se trata apenas dos estudos dos movimentos coreográficos, mas do que a pesquisadora denominou *medium da dança*, considerada como linguagem expressiva.

Esta análise, que permitirá a identificação e uma caracterização mais precisa dos fundamentos das danças do samba carioca, parte da observação e registro audiovisual das práticas encontradas na atualidade, bem como da análise de registros históricos existentes.

Para José Carlos Rego, a dança do samba “está determinadamente ligada ao inconsciente. Daí que seus mais exímios solistas, na maioria das vezes, não conseguem traduzir em palavras o que realizam com seu corpo”.³² Podemos considerar que essa afirmação aplica-se a todas as formas de dança, sejam elas acadêmicas ou populares. Por se comunicarem diretamente por meio da linguagem corporal e gestual, os dançarinos raramente traduzem efetivamente, em palavras, o que dizem com o corpo. Mesmo assim, os depoimentos verbais de coreógrafos e intérpretes – de diferentes períodos da história do samba – são contribuições imprescindíveis para se identificar os elementos fundamentais dessas danças, revelando suas transformações e múltiplas manifestações.

Assim, pretendemos focalizar os seguintes aspectos que compõem a complexa linguagem do samba enquanto dança, sem deixar de lado a experiência vivida e narrada por seus intérpretes:

1) Os movimentos: descrição das ações corporais (focalizando as partes do corpo envolvidas), elementos espaciais e dinâmicas.

²⁹ Ibidem, p. 56-57

³⁰ PRESTON-DUNLOP, Valerie. *Choreology. The Laban Centre for Movement and Dance*, 1989, mimeo.

³¹ Este método foi desenvolvido no Laban Centre for Movement and Dance, fundado em Londres por Rudolf Laban, um dos principais teóricos da dança do século XX.

³² REGO, José Carlos. *Dança do Samba – Exercício do Prazer*. Rio de Janeiro. Aldeia. 1996 ; p.3

2) Os dançarinos: descrição dos intérpretes das danças, focalizando seu número e características de identidade, como gênero e idade, além de suas histórias de vida e referências socioculturais.

3) O entorno visual: descrição da área da performance, cenários, ambiente; iluminação; figurinos e adereços.

4) Os elementos envolventes: relação dos movimentos dos dançarinos com o som, incluindo, no caso das danças do samba, ritmo, letra e música.

As características singulares de cada apresentação resultam da ocorrência simultânea e integrada de todos esses elementos; nesse sentido, cada apresentação é única. Apesar disso, a análise coreológica permite identificar aspectos recorrentes, aqui denominadas matrizes coreográficas. Desse modo, focalizaremos as matrizes presentes em cada uma das modalidades consideradas neste dossiê: partido-alto, samba de terreiro e samba-enredo.

Matrizes coreográficas são, em princípio, tipos de movimentos. Mas, na concepção aqui utilizada, elas transcendem a questão puramente técnica, a descrição mecânica de movimentos, para abranger também as suas qualidades específicas (como peso, espaço, fluência), as peculiaridades que lhes são impressas por diferentes intérpretes e a influência dos vários elementos contextuais sobre a criação e a interpretação das danças.

Técnicas codificadas e improvisações

Existem inúmeras formas de dançar e infinitas por inventar. A história da dança mostra que esta forma de expressão (o corpo em movimento, relacionando-se ao espaço e à música) está presente em todas as culturas e é freqüentemente associada a sua cosmologia e rituais religiosos.

Toda e qualquer manifestação de dança tem, necessariamente, uma coreografia. Isto quer dizer que os dançarinos expressam-se através de uma linguagem, que pode ser analisada e decodificada, e que cada tipo

de dança possui um sentido peculiar. No candomblé, por exemplo, cada orixá se expressa através de uma coreografia específica, isto é, tem a sua própria linguagem de dança, e a adequada execução dessa linguagem pelos iniciados permite a transcendência da esfera da vida cotidiana e o contato da comunidade com o universo mais amplo concebido por sua religião.

Coreografias relacionam-se necessariamente a técnicas corporais, ou mais especificamente a técnicas de dança, práticas que carregam de forma subjacente e materializam uma forma de expressão muito específica e claramente identificável, aqui designada como linguagem corporal. Os mestres coreógrafos desenvolvem suas linguagens usando o corpo das mais diferentes formas, primeiramente aprendendo através da observação, da imitação e do treino, mas também inventando novas maneiras de dançar, através de pesquisas pessoais.

Algumas técnicas de dança acadêmica (como a de dança moderna criada por Martha Graham ou a de Isadora Duncan) trazem uma forte marca de invenções individuais, embora inegavelmente tenham sido influenciadas por diferentes técnicas, já existentes. Outras, principalmente as danças populares, são desenvolvidas coletivamente e através das gerações, graças à contribuição de diferentes mestres e intérpretes, muitos deles anônimos na história dessas danças.

O primeiro ponto importante a ressaltar é que técnicas codificadas existem tanto nas danças eruditas quanto nas populares. Na dança clássica, na maioria das danças orientais, nas diversas modalidades de dança cênica moderna, assim como no jazz, nas danças de salão, em cada uma das inúmeras danças populares, poderemos identificar, sempre, técnicas codificadas e matrizes coreográficas. Entretanto, há diferenças importantes quanto ao grau ou margem que cada gênero de dança admite para a liberdade de criação de novos passos, de novos códigos, por seus intérpretes e coreógrafos.

O segundo ponto importante é que as técnicas corporais, através das quais são criadas coreografias, são linguagens expressivas. Isto significa que através das diferentes técnicas de dança o corpo “fala” de forma diferente e claramente significante.

Os significados, passíveis de serem extraídos através da análise de coreografias ou técnicas de dança, revelam, por sua vez, uma íntima relação com os contextos sócio-histórico-culturais em que elas surgiram. Por exemplo, no caso da dança clássica – desenvolvida a partir da codificação de danças cênicas das cortes europeias, no século XV – podemos observar que algumas matrizes coreográficas fundamentais foram preservadas ao longo de cinco séculos e estão nitidamente relacionadas aos maneirismos dos intérpretes e coreógrafos daquela época. A análise da técnica de dança clássica revela claramente a linguagem corporal, os contextos históricos, valores e atitudes de cortesãos europeus e a estética correspondente a esses valores.

Ocorre, geralmente, uma grande incompreensão a respeito do que significa técnica codificada. O fato de a dança incluir e valorizar a expressão individual, o jogo e a improvisação não significa que ela prescindia de técnica corporal codificada. Para uma adequada compreensão da dança enquanto linguagem (por exemplo, da linguagem das danças do samba, em seus vários gêneros), o que falta é, justamente, a análise sistemática dos elementos que constituem essa linguagem, complementada pelo conhecimento aprofundado das formas como alguns executantes adquirem seu domínio e desenvolvem a capacidade de improvisar com ela, a ponto de a utilizarem como forma de expressão de si e do grupo, de maneira pessoal, mas sem perder o elo de identificação com o gênero, que é uma criação coletiva.

É inegável que todas as técnicas de dança codificadas sofrem transformações através da história. Entretanto, essas transformações ocorrem a partir de fundamentos, de matrizes coreográficas (mais ou menos rígidas) que devem ser claramente identificadas e que se reproduzem e se renovam. Isto permite que diferentes técnicas de dança sejam preservadas, em sua essência, através de gerações, mas que novas criações coreográficas sejam reconhecidas como pertencendo a um ou outro gênero, ou linguagem artística.

Esta é uma questão fundamental para a caracterização das danças do samba carioca, pois estas possuem matrizes coreográficas bem definidas, que são riquíssi-

mas, singulares, e estão claramente associadas às identidades e ao contexto sociocultural de seus primeiros intérpretes e coreógrafos. Entretanto, devido a inúmeras razões históricas, sociais e culturais, essas matrizes coreográficas, que definem uma técnica codificada, são muitas vezes interpretadas como se fossem “naturais”, e acabam sendo esquecidas, perdidas e descaracterizadas.

Como afirmamos anteriormente, há sempre códigos corporais peculiares a qualquer tipo de dança. A diferença fundamental entre as técnicas mais rigidamente codificadas (como a dança clássica europeia, japonesa ou indiana) e outras menos rígidas (como é o caso do samba) é a possibilidade e o grau de improvisação que cada uma delas dá aos dançarinos ou intérpretes.

Consideramos, portanto, importante ressaltar que as danças do samba no Rio de Janeiro têm matrizes coreográficas bem definidas. Essas, por sua vez, revelam uma técnica de dança, uma linguagem corporal subjacente, conforme demonstra a documentação disponível. Nesta técnica estão, por exemplo, claramente definidas a postura, diversos gestos e os movimentos de diferentes partes do corpo (particularmente a pélvis, as pernas e os pés), com qualidades específicas.

Entretanto, voltamos a ressaltar que os códigos das danças de samba são menos rígidos do que os códigos da maior parte das danças acadêmicas, e até mesmo de muitas danças populares. O que é mais característico das danças do samba carioca é que, desde os seus primórdios, as coreografias pressupunham improvisações, desenvolvidas com diferentes graus de competência por seus intérpretes, o que contribuiu enormemente para sua diversidade e riqueza coreográfica.

Segundo o depoimento de Tijolo, dançarino de batuque que se tornou um dos primeiros passistas nos desfiles do samba-enredo: “Antigamente tinha que olhar, correr atrás e procurar fazer. (...) Isto é criação, isto vem de dentro da pessoa. (...) O passista ele é sozinho. Ele tem que dominar o ritmo e a intuição dele.”³³

³³ Vídeo de depoimento ao Museu da Imagem e do Som.

A competência nas improvisações depende do aprimoramento de uma técnica corporal. O mesmo passista declarou, em seu depoimento, que sua técnica corporal foi desenvolvida através do treinamento para a luta de boxe, da observação e imitação dos primeiros “mes-tres” do samba (que ele considerava “jongueiros”), e de suas próprias invenções. Contou, por exemplo, que resolveu incorporar à sua dança no desfile, um grande salto, passo novo que treinou arduamente, sozinho, reinventando o movimento de um bailarino russo que observara dançando no Teatro Municipal.

Nas improvisações manifestam-se as técnicas corporais que já estão incorporadas à maneira pessoal de dançar de cada intérprete. Embora possam resultar em invenções totalmente originais e apareçam como invenções de um único intérprete, as improvisações, em dança, são, geralmente, resultados de variações das matrizes coreográficas de uma determinada linguagem, incluindo fusões com movimentos de outras linguagens. O salto criado por Tijolo para suas apresentações na Avenida, por exemplo, certamente apresenta diferenças fundamentais se comparado ao salto do bailarino russo que ele procurou imitar. As linguagens corporais dos dois intérpretes são completamente diferentes uma da outra.

Então, embora a liberdade de expressão seja uma característica fundamental da linguagem das danças do samba e apareça sempre nas interpretações coreográficas dos melhores sambistas cariocas, isto não significa que essas danças não possuam técnicas codificadas que possam ser passadas a novas gerações. Improvisação não significa simplesmente criar movimentos “de improviso”, ou seja, segundo a livre fantasia de quem improvisa. Subjacente a cada improvisação, sempre existe uma ou diversas técnicas de dança. A própria capacidade de improvisar pode ser aprendida.

No caso da análise das danças do samba do Rio de Janeiro, que pressupõem improvisações, é fundamental reiterar esse princípio: estas improvisações dependem das técnicas corporais que os intérpretes precisam incorporar. Improvisar passos de samba com as técnicas das danças clássica ou moderna é completamente diferente de improvisar com as matrizes coreográfi-

cas das danças do samba. São posturas, movimentos, dinâmicas completamente diferentes entre si, linguagens corporais que possuem significados totalmente diversos. Um bailarino que já incorporou a técnica de dança clássica, moderna ou jazz, por exemplo, terá de reaprender a movimentar o seu corpo, adquirir novas posturas, diferentes qualidades de movimento (principalmente na pélvis, pernas e pés), para poder sambar com competência.

Antigamente, os grandes passistas desenvolviam suas coreografias pessoais. Nos depoimentos dos mais antigos dançarinos de samba carioca, que preservam as tradições, alguns dos quais participaram da fase “heróica” do surgimento dessas danças, encontramos freqüentemente a afirmação de que “o samba não se aprende”, “não precisa professor”, “o samba está no sangue”.

Esses depoimentos revelam que, no início de seu desenvolvimento, as danças do samba eram exercitadas – tanto em seus passos codificados quanto nas improvisações – como parte da vida comunitária cotidiana muitas vezes desde tenra idade. As danças do samba carioca são, fundamentalmente, expressões da identidade sociocultural, uma forma de identificar-se com o grupo e dele participar, não de modo indiscriminado, mas ocupando posições diferenciadas por gênero (diferenças entre a dança de meninos e meninas), idade (entre jovens e pessoas maduras) e condição social (os mais próximos das linhagens dos sambistas tradicionais, das rodas de samba de terreiro e dos rituais de *candomblé*).

Não há dúvida de que um estudo sobre os intérpretes contemporâneos, nas três modalidades de samba, focalizando suas identidades, motivações e características socioculturais é fundamental para se compreender como e por que essas danças vêm sofrendo profunda alteração, principalmente no sentido de simplificação de movimentos e ausência de expressividade.

Comenta dona Dodô, uma das mais respeitadas porta-bandeiras da história do samba carioca:

*A ala das baianas! Antigamente, iam para a ala das baianas as senhoras que não (...) tinham mais pique. Agora, a ala está cheia de meninas novas, que só querem sair de baiana para não pagar a fantasia. Como é que essas senhoras estão se sentindo? Com 65 anos já são cortadas.*³⁴

Sabemos que é muito peculiar a dança das baianas “tradicionais”, as sambistas mais velhas da comunidade, pela observação de como dominam os gestos e pela qualidade de “peso” dos seus movimentos, executados de forma mais lenta e com menos agilidade do que as jovens dançarinas – fatores que são dependentes do estado físico e da idade. Mas em lugar de significar dificuldades corporais, essa peculiaridade do gesto valoriza significativamente a força expressiva das danças, refletindo suas histórias de vida: a identificação que sentem com as comunidades e o respeito que delas recebem, a adesão a suas crenças religiosas, o ensinamento que fizeram do samba e tantas outras vivências, de longos anos. A dança das “meninas vestidas de baianas”, por mais que estas sejam exímias executantes “treinadas nos passos”, nunca terá a mesma força expressiva do samba das velhas baianas.

Não há dúvida de que as danças do samba podem ser ensinadas. Já existem até escolas no Rio de Janeiro, nas quais antigos mestres-salas, porta-bandeiras e passistas procuram repassar os seus conhecimentos para as novas gerações. A questão reside no que deve ser ensinado e como deve ser ensinado. Através da análise coreológica poder-se-á caracterizar com mais precisão quais são os códigos corporais fundamentais nas técnicas das danças do samba desenvolvidas no Rio de Janeiro, as quais revelam uma linguagem corporal expressiva, complexa e riquíssima. Adotando-se esta perspectiva, pode-se pensar na transmissão das danças do samba, sem engessá-las, estereotipá-las ou apartá-las dos valores comunitários, das festas e dos rituais em que foram desenvolvidas. Caso contrário, como afirmou o passista Tijolo, no depoimento anteriormente citado, a descaracterização que se verifica atualmente – por exemplo, nas danças de samba apresentadas na Avenida – lhes “tira toda a graça, e a filosofia”.³⁵

Matrizes coreográficas do samba no Rio de Janeiro

Qual é o vocabulário dessas danças?

O estabelecimento desse vocabulário envolve a descrição das partes do corpo que são mais envolvidas na execução dos movimentos. Embora, aparentemente, “todo o corpo se mexa”, a observação dos documentos já existentes (audiovisuais e depoimentos de dançarinos) mostra claramente que os movimentos das pernas, dos pés e da pélvis são fundamentais na execução do samba, como se depreende da frase de Dodô da Portela: “minha canela não pode ouvir um samba”³⁶. Assim também, a frase: “o samba é no pé”, para definir como se dança o samba, aparece freqüentemente nos depoimentos dos sambistas tradicionais cariocas.

A complexidade técnica do movimento das pernas e dos pés fica evidente, por exemplo, no passo do espanador, descrito no livro de José Carlos Rego – que compila depoimentos de inúmeros sambistas tradicionais e descreve 172 diferentes passos do samba carioca:

*A partir da coreografia do miudinbo, dá-se um ritmo frenético ao corpo, até chegar a certa meia parada. Aí, então, planta-se a perna esquerda na vertical, ao mesmo tempo que a direita é levantada a meia altura e projetada para frente e para trás, em contorções do tornozelo espalha-se para um lado e outro, como se fora um espanador limpando o ar. Jerônimo da Portela – exímio passista e mestre-sala – realiza esse passo com envolvente jogo de cena e maestria.*³⁷

³⁴ DODÔ DA PORTELA. Entrevista. Portal Ibase. 2004. DODÔ tinha 84 anos quando deu esta entrevista e havia acabado de desfilar como madrinha da bateria da escola, um destaque atualmente reservado para atrizes e modelos.

³⁵ Idem

³⁶ Idem

³⁷ REGO, José Carlos. Dança do samba – Exercício do prazer. Rio de Janeiro: Aldeia. 1996. p.48

Este relato é um ótimo exemplo de um passo característico das danças de samba carioca. Um movimento que em nada se assemelha a um passo codificado da técnica de jazz ou de balé clássico. Além disso, o relato enfatiza que esse passo, quando executado por um competente intérprete, inclui o “jogo de cena” (improvisações) e a “maestria” (domínio da técnica corporal do samba).

Na grande maioria dos registros audiovisuais das danças de samba freqüentemente são focalizados com destaque os quadris e os membros inferiores dos dançarinos, que se movimentam em perfeita sincronia ao ritmo da música. Entretanto, ombros e braços, e até o gestual das mãos, dependendo das coreografias, ou do intérprete, têm participação importante:

Seu Antônio (mestre-sala) me explicou o que eu tinha que fazer a cada sinal: quando jogava o lenço para cima, quando esticava a mão – até hoje é tudo na base de sinais.³⁸

Embora a observação dos grandes espetáculos de samba-enredo, apresentados atualmente pelas escolas de samba, nos dê a impressão de uma grande massa humana colorida “em marcha”, “simplesmente andando para frente, ao ritmo da bateria”, podemos constatar como são diferenciados os movimentos executados pelos sambistas que preservam a tradição, aqueles das “velhas escolas”, em meio à massa humana presente no grande desfile. Suas coreografias e particularmente o vocabulário que executam com seus corpos são compostos por movimentos muito elaborados.

Um outro exemplo que podemos citar, compilado também por José Carlos Rego, é a descrição do passo do urubu exibido por um reconhecido mestre-sala, Sérgio Jamelão, em desfiles da escola de samba Império Serrano:

Cruzadas rápidas e leves no sapateado. Daí passa para uma série de lambretinhas, um volteio rápido do peito de um pé, contornando o tornozelo do outro. A seguir, sapateando, o corpo adota evasivas, para frente e para trás, ao tempo em que os braços flutuam, para baixo e para cima, como se fossem longas e ritmadas asas. De

quando em vez, uma debicada dupla ou tripla (como se fosse cair), desengonçado, para um dos lados, à imagem do falso tombo que o urubu faz deslocando-se no chão. A postura dos braços, em lento e compassado descer e subir, é contrastada com as lambretinhas rápidas e uma debicada aqui, outra ali fecham a coreografia.”³⁹

Constatamos, portanto, que as danças do samba carioca possuem um rico repertório de passos, gestos e movimentos codificados, mas estes necessitam ser identificados e documentados através de um método sistemático.

A análise coreológica focaliza também as qualidades dos diferentes movimentos que compõem as coreografias do samba. Em qualquer movimento realizado por um dançarino podemos identificar e analisar suas qualidades, ou seja, características com que o movimento é executado, particularmente: seu peso, tempo (ou dinâmica), espaço e fluência. Como exemplo, evidenciam-se, na descrição do passo do urubu, qualidades de tempo e espaço quando, por exemplo, o dançarino revela que executa “a postura dos braços, em lento e compassado descer e subir” (definição da dinâmica e dos níveis do espaço em que move os braços), em contraste com “as lambretinhas rápidas” (definição da dinâmica dos movimentos das pernas e pés).

No caso das danças das alas das baianas tradicionais, que já citamos acima, é fundamental a análise do peso com que os movimentos são executados. Aliás, em qualquer passo das danças do samba carioca, nas três modalidades, é possível identificar-se qualidades diferenciadas de peso, em ricas variações (por exemplo, pisadas fortes contrastando com pisadas leves), ou de fluência (por exemplo, braços fluindo livremente ou braços movendo-se de forma mais direta, menos flexível).

O conceito de espaço, quando se analisam as qualidades dos movimentos, refere-se à relação do bailarino com o espaço em torno de si, no sentido, por exemplo, da direção que ele dá aos movimentos ou do posicionamento do seu corpo em relação aos vetores

³⁸ DODÔ DA PORTELA. Entrevista. Portal Ibase. 2004.

³⁹ REGO, José Carlos. Op. Cit., p. 85.

espaciais. Assim, o mesmo passo adquirirá características diferentes se for executado para a frente, para o lado, em diagonal, para trás, de costas, de lado, etc.

Além da expressão corporal e do vocabulário de passos, é fundamental a descrição dos figurinos vestidos pelos sambistas, em seus diferentes papéis, e em cada modalidade de samba. É particularmente importante considerar também as transformações desses figurinos através do tempo. As roupas muito pesadas e elaboradas que o casal veste nos desfiles contemporâneos têm necessariamente influência na qualidade de seus movimentos (peso, fluência, dinâmica, etc.), pois eles devem ser adaptados aos novos figurinos. Será importante documentar e comparar as danças do mestre-sala e porta-bandeira nos ensaios das quadras, com suas roupas cotidianas, com as danças que exibem na Avenida, para descrever e analisar mais detalhadamente essa questão.

136

É também fundamental, seguindo o método coreológico, a descrição e análise dos diferentes espaços onde as danças do samba carioca – em cada uma de suas modalidades – se manifestam. Pode-se dividir os espaços de execução das danças do samba carioca em três tipos:

1) Espaços gerais ou informais: o quintal, a birosca, o bar, a rua e o clube. As danças, nesses espaços, podem estar relacionadas às músicas de samba de terreiro, partido-alto ou samba-enredo. Talvez seja nesses espaços que possamos encontrar as formas de dança que preservam suas características mais tradicionais.

2) A quadra: atualmente, é um espaço quase exclusivo do samba-enredo, sendo utilizada para ensaios dos desfiles e grandes festas. São raras as ocasiões nas quais manifestações tradicionais como o partido-alto ocorrem nas quadras, embora isso possa acontecer. Na quadra, as danças de samba aparecem associadas por vezes às músicas e movimentos do axé e dos bailes funk.

3) A Avenida: nela, atualmente, ocorre um espetáculo de dimensões gigantescas, um desfile grandioso das escolas, divulgado para todo o mundo como uma das mais importantes manifestações da cultura popular

brasileira. Mas é fundamental destacar que os desfiles das escolas de samba não se resumem – como pode parecer a quem não vive no Rio de Janeiro – às exibições das grandes agremiações do Grupo Especial, no Sambódromo, nas noites de domingo e segunda-feira de carnaval. Escolas dos grupos de acesso, de estrutura menor, se apresentam na Marquês de Sapucaí (no sábado e na terça-feira de carnaval) e na Estrada Intendente Magalhães, em Campinho, longe do Centro do Rio; nesses desfiles, o “samba no pé” aparece com muita força. Provavelmente isso é resultado de fatores como a preservação de um espírito comunitário mais forte nas agremiações menores, com contingentes menores e, em geral, mais próximos entre si.

Cada um desses espaços deve ser analisado em termos de suas configurações, ambiências, cenários e iluminações, pois, certamente, todos esses fatores contribuem para as variações nas danças dos sambistas. O fato de estar interpretando uma dança em um quintal ou desfilando em uma grande avenida, para uma massa de espectadores, transmitida pela mídia para o mundo todo, modifica totalmente as características da dança do intérprete (sua postura, seu gestual, o foco do olhar, as dinâmicas de seu movimento, a movimentação no espaço em torno de si, no espaço da performance e sua relação com os outros participantes da manifestação, etc.).

Finalmente, devemos considerar a relação entre música, letra e dança, focalizando particularmente o ritmo, nas diferentes modalidades do samba. No samba, ritmo e dança são inseparáveis. É particularmente fascinante observar como os grandes mestres das danças de samba pontuam ou contrapõe-se ao ritmo, seus corpos respondendo espontaneamente com inúmeros e variados movimentos e quebradinhas (nome que adotamos para pausas repentinas, improvisadas pelos sambistas, que ocorrem em momentos inesperados e em diferentes posturas).

Conclusão

As considerações aqui apresentadas sobre as três modalidades de samba desenvolvidas no Rio de Janeiro, demonstram os seguintes pontos fundamentais:

1) essas danças necessitam ser descritas e analisadas através de um método sistemático para que seja possível caracterizar com precisão suas matrizes coreográficas, ou seja, os códigos essenciais que as caracterizam como expressão amplamente reconhecida da identidade nacional, em sua versatilidade, pluralidade, riqueza e singularidade.

2) o método coreológico possibilita, seguramente, a compreensão dessas danças como linguagens complexas, envolvendo seus inúmeros componentes inter-relacionados. Através desse método é possível identificar seus elementos codificados essenciais, definindo-os como parâmetros que identificam a técnica das danças de samba cariocas.

3) é imprescindível levar em conta que essa técnica de dança implica uma grande liberdade de expressão por parte dos intérpretes. Ou seja, as técnicas das danças de samba carioca não são – e não podem vir a ser – técnicas rigidamente executadas, pois a possibilidade de improvisação, de fusão, de recriação é uma de suas características marcantes. Entretanto, a competência dos intérpretes para dançá-las dependerá da sua intimidade com essa linguagem, ou forma de expressão. De um lado, essa intimidade pode ser adquirida intelectualmente, através da compreensão aprofundada da “filosofia” subjacente ao samba carioca (conhecendo, por exemplo, a história de seu desenvolvimento, as tradições a que está associada, e participando das celebrações e rituais comunitários que preservam essas tradições). Para os dançarinos, entretanto, é fundamental que esse conhecimento seja complementado pelo preparo técnico-corporal específico do samba. Ou seja, eles precisarão in-corporar [absorver em seu corpo] as matrizes coreográficas específicas dessa linguagem para poder utilizá-las expressivamente.

Ficha Técnica

Equipe Técnica

Coordenação:

Nilcemar Nogueira

Pesquisa:

Helena Theodoro, Aloy Jupiara e Rachel Valença

Consultores convidados:

Nei Lopes (Da tradição africana); Roberto Moura (Notas para uma história afro-carioca); Sérgio Cabral (Deixa Falar, o samba e a escola); Carlos Sandroni (A música); Felipe Trotta (A música); João Batista Vargens (A poesia), Marília de Andrade (A dança), Carlos Monte, Haroldo Costa, Janaína Reis e Lygia Santos.

Assistentes de pesquisa:

Janaína Reis e alunos do curso de Gestão do Carnaval do Instituto do Carnaval da Universidade Estácio de Sá: Ailton Freitas Santos, Celia Antonieta Santos Defranco, Cremilde de A. Buarque Araújo, Lília Gutman P. Langhi, Luis Antonio Pinto Duarte, Meryanne Cardoso, Nelson Nunes Pestana, Paulo César Pinto de Alcântara, Regina Lucia Gomes de Sá, Sergio Henrique Vieira Oliveira e Wellington Pessanha.

As gravações em vídeo foram realizadas por Luiz I. Gama Filho (direção) e Cristina Gama Filho (produção); o registro fotográfico, por Diego Mendes.

partido-alto samba de terreiro samba-enredo

