



REGISTRO DAS MATRIZES DO SAMBA NO RIO DE JANEIRO

PARTIDO ALTO, SAMBA DE TERREIRO E SAMBA-ENREDO

PARECER

I. O PROCESSO

O processo 01450.011404/2004-25 foi aberto com correspondência datada de 14 de setembro de 2004, assinada por representantes de três entidades - Centro Cultural Cartola, Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e Liga Independente das Escolas de Samba - dirigida ao então Presidente do IPHAN, em que era solicitado *“o tombamento, como bem cultural imaterial a ser preservado com todas as honras que os bens palpáveis e concretos têm recebido”* (...) *“do samba, em especial do samba do Rio de Janeiro”* (o negrito é meu). Como primeira justificativa invocava-se o tombamento, pelo INEPAC, na gestão do atual conselheiro Ítalo Campofiorito, da localidade denominada “Pedra do Sal”, próxima ao cais do porto, enquanto *“o berço, o embrião de uma das maiores e mais significativas manifestações culturais do nosso país: o samba.”*

A correspondência veio acompanhada de abaixo-assinado com 124 assinaturas.

Em 31 de janeiro de 2005, o Centro Cultural Cartola encaminhou ao IPHAN projeto de “Mapeamento do samba carioca: I – Estação Primeira da Mangueira”, a ser realizado pelo Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ.

A partir desse momento, e durante um ano e meio, conforme relato feito pela Diretora do DPI à Câmara do Patrimônio Imaterial, em sua 8ª. Reunião, realizada em Brasília em 14 e 15 de março de 2007, desenrolou-se processo de discussão quanto ao encaminhamento a ser dado ao pedido de registro, e do qual participaram o Centro Cultural Cartola, o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e inúmeros especialistas. Ficou acordado que a instrução do processo de registro seria realizada pelo Centro Cultural Cartola, com recursos definidos no Convênio celebrado em 30 de novembro de 2005 entre esse Centro e o IPHAN, com interveniência da Fundação Cultural Palmares.

Os trabalhos tiveram como respaldo o Termo de Cooperação Técnica celebrado em 2 de dezembro de 2005 entre a União, por intermédio da Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial da Presidência da República, o Ministério da Cultura e Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, com vistas ao desenvolvimento de esforços conjuntos de salvaguarda.

Concluída a instrução do processo - que resultou na reunião de farto material documental e de detalhado e esclarecedor dossiê informativo - este foi encaminhado em 22 de agosto de 2007 à Procuradoria Federal do IPHAN, juntamente com o substancioso parecer técnico produzido pela antropóloga Letícia Viana, da Gerência de Identificação do DPI, e pela arquiteta Márcia Sant’anna, diretora desse Departamento. Nada tendo a Procuradoria a

opor, foi publicado Aviso no Diário Oficial da União em 6 de setembro de 2007. Decorrido o prazo regulamentar sem que tenham sido apresentadas contestações, o processo foi encaminhado ao Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, cujo Presidente me designou como relatora.

II. DO SAMBA AOS SAMBAS

Essa foi a tramitação de um processo administrativo cujas origens estão na iniciativa, em abril de 2004, do Ministro da Cultura, Gilberto Gil, e do então Presidente do IPHAN, Antônio Augusto Arantes, de anunciar na imprensa a intenção de encaminhar à terceira edição do programa da Unesco *Proclamação das Obras Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade* a candidatura do samba, com base no reconhecimento nacional e mundial dessa manifestação musical, poética e coreográfica como uma das mais genuínas e significativas expressões da cultura brasileira, constituindo inclusive um dos mais poderosos símbolos de nossa identidade nacional. Entretanto, dados os critérios que norteavam esse programa, extinto e em parte incorporado à *Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade*, de 2003, essa candidatura, a exemplo do que ocorreu com as do “fado” e do “tango”, não se enquadrava no seu critério IV (“*estão ameaçadas de desaparecimento devido à falta de meios de salvaguarda ou de processos de transformação acelerada*”). Além disso, como muito bem observam as autoras do parecer técnico, a candidatura do “samba”, tal como fora apresentada, não se encaixava tampouco na definição de “patrimônio cultural imaterial” expressa no artigo 2 da Convenção acima citada que, “*embora ampla, ressalta a importância do vínculo desses usos, práticas, representações, saberes e expressões com a vida, a história e o cotidiano de comunidades e grupos sociais. Em suma, patrimônio imaterial mais como um conjunto de práticas e expressões imbricadas na vida social do que como gênero artístico.*” (*P p. 1)

Essas considerações levaram a uma reelaboração da proposta inicial, no sentido de encaminhar a candidatura mais específica do “samba de roda do Recôncavo Baiano”, que teve o mérito de, além de se enquadrar nos requisitos do programa – pois tratava-se de expressão cultural efetivamente sob ameaça de extinção - apresentar-se como ponto fulcral da cadeia histórica e cultural de um conjunto de manifestações musicais e coreográficas do que se pode considerar, no Brasil, o metagênero “samba”, cujas expressões apresentam várias afinidades e também diferenciações entre si. Essas variantes incluem “*o jongo, o samba rural paulista ou samba de bumbo, o tambor de crioula do Maranhão, o côco nordestino (também chamado samba de côco) e o samba de roda baiano*” (P p.2). Desse conjunto, já foram registrados o samba de roda do Recôncavo Baiano (2004) o jongo do Sudeste (2005) e o tambor de crioula do Maranhão (2007).

Nessa linha de raciocínio, era lógico e imperioso, portanto, que se considerasse a candidatura do “samba carioca” para registro, na medida em que constitui a face mais visível do conjunto de expressões mencionado acima. Um dos desafios era elaborar seu adequado dimensionamento, seja porque, num processo metonímico, se costuma associar o termo “*samba*” à versão carioca, e considerar o Rio de Janeiro como o “berço” do samba no Brasil, seja porque o samba carioca assumiu em determinado período histórico o estatuto de

“símbolo musical da nacionalidade”, tornando-se em seguida, sobretudo no exterior, imagem por excelência da música popular brasileira.

A opção foi, portanto, de seguir a trilha dos sambas de batuque ou de umbigada - terminologia utilizada por Oneyda Alvarenga e outros estudiosos - aberta com o samba de roda, considerado pela maior parte dos pesquisadores como referência fundamental para a compreensão do modo como se constituiu, no Rio de Janeiro, o universo do samba. Opção acertada e coerente, a meu ver, com a orientação que vem sendo seguida pelo Departamento de Patrimônio Imaterial no sentido de procurar preliminarmente delinear séries históricas e mapear as variantes de eixos constitutivos das manifestações culturais de caráter processual, o que vem sendo feito, por exemplo, com os sistemas alimentares e a diversidade linguística no Brasil.

Nesse sentido, a idéia inicial de restringir o processo de registro aos depoimentos e à produção criativa dos atores mais antigos do mundo do samba, muitos dos quais integram as “velhas guardas” das escolas de samba cariocas, foi abandonada em favor de uma perspectiva mais ampla, de se voltar para aquelas *“expressões contemporâneas mais representativas da tradição do samba no Rio de Janeiro – expressões que podem ser vistas como matrizes das várias outras formas de samba que foram (e continuam sendo) criadas depois (...): o partido alto, o samba de terreiro e o samba-enredo.”* (P p.4)”

III. O SAMBA NO RIO DE JANEIRO

A emergência dessas três formas de expressão nas primeiras décadas do século XX teve como cenário inicial a região central do Rio de Janeiro, e se confunde com um momento da evolução urbana da cidade, da região portuária, onde se situavam a Pedra do Sal, já citada, e a Praça Onze, na Cidade Nova – região denominada por Heitor dos Prazeres como “a Pequena África” - na direção dos Morro da Providência, da Favela, de Santo Antônio e outros, e dos subúrbios ao longo da linha férrea.

Essa foi a trajetória dos migrantes, em sua grande maioria ex-escravos ou libertos, que, devido à decadência da cafeeicultura e da atividade agrícola em geral, vieram de diversas partes do país, afluindo para o Rio de Janeiro em busca de melhores condições de vida e de trabalho no porto, no comércio, em serviços e nas incipientes indústrias. Trouxeram consigo do meio rural seus costumes e tradições, ainda muito influenciados por sua origem africana, que encontraram nas casas, ruas e bairros da capital novas formas de manifestação.

Os depoimentos de sambistas e os comentários dos pesquisadores apontam as casas das “tias baianas” como centros irradiadores de manifestações religiosas, artísticas e lúdicas que formaram o caldo de que brotou o chamado samba carioca em suas diferentes expressões. Nesses espaços de sociabilidade se perpetuavam os cultos aos orixás, se comiam pratos de origem baiana e também se cantava, dançava e batucava, no salão e no quintal. Os ranchos e blocos que, no carnaval, saíam pelas ruas, paravam, em sinal de reverência, em frente às casas das tias, mais tarde evocadas nas alas das baianas, tradicionais nos desfiles das escolas de samba. Cumpre ressaltar que o repertório musical

o Rio de Janeiro à época era bastante rico e diversificado, com ritmos de origem européia (polcas, mazurcas), africana (jongo, pontos de macumba e candomblé, samba de roda) e também formas depois caracterizadas como folclóricas, como o côco e a embolada.

Ao diferenciarem a produção musical da Pequena África daquela que se desenvolveu no Estácio, os pesquisadores deixam evidente a polissemia do termo “samba”: na primeira localidade samba era a palavra utilizada para designar principalmente as festas – nas ruas e também nas casas – onde as pessoas se reuniam para tocar diferentes tipos de música, do lundu ao maxixe e ao samba de roda. Já no Estácio, desenvolveram-se ritmos mais apropriados aos desfiles dos blocos e depois das escolas. Essa diferença foi sintetizada em um depoimento de Ismael Silva para Sérgio Cabral: *“O estilo (antigo) não dava para andar. Eu comecei a notar que havia uma coisa. O samba era assim: tan tatan tan tatan. Não dava. Como é que um bloco ia andar na rua assim? Aí a gente começou a fazer um samba assim: bum bum paticumbumpruburumdum.”*

Essa seria, porém, apenas parte das possíveis explicações para as mudanças que caracterizam o chamado “paradigma do Estácio”, considerado o ritmo identificado como uma primeira versão do samba carioca. Outros autores apontam para as diferenças de instrumentação (piano, flauta, clarineta, cordas e metais na Cidade Nova, e predominância marcante da percussão – tamborim, cuíca, surdo e pandeiro no Estácio), e, conseqüentemente, de perícia técnica dos intérpretes. Mas mesmo essas hipóteses são objeto de controvérsias, como aponta Carlos Sandroni em seu livro **Festição Decente**. Por exemplo, *“Pelo telefone”*, de autoria de Donga, o primeiro samba gravado em disco, pela gravadora Casa Edison, em janeiro de 1917, era considerado por Ismael Silva um maxixe.

A alusão a essas polêmicas só interessa aqui porque demonstram como, a partir de um certo momento, a questão das origens e da autenticidade do samba produzido no Rio de Janeiro passou a mobilizar os que o produzem e também os que o estudam. Embutidas nesses debates estão disputas pela primazia de sua “origem” e de sua “criação”, envolvendo questões de etnia, classe social e contexto cultural, além de aspectos de técnica musical. Essa observação só vem reforçar a evidência de como esse metagênero foi sendo apropriado pelos diferentes grupos sociais numa relação de pertencimento coletivo.

Na perspectiva do reconhecimento das matrizes do samba carioca como patrimônio cultural brasileiro, essas disputas interessam no que revelam da complexidade de um processo que envolveu as camadas populares, de origem africana, mas também, como demonstra Hermano Vianna em seu livro **O Mistério do Samba**, intelectuais e artistas da classe média, os meios de comunicação de massa e a classe política, esta especialmente no período do Estado Novo, quando o samba foi “oficializado” como expressão máxima de uma identidade nacional. Nesse sentido, a trajetória do samba carioca é reveladora não apenas da história da cidade, como também da formação da sociedade brasileira, uma vez que ocorreu na capital do país, com repercussão nacional e internacional.

Esse processo de “oficialização” tem início três anos após o que é considerado o primeiro desfile de escolas de samba, promovido em 1932 pelo jornal *Mundo Sportivo* na Praça Onze. Cinco anos antes, em 1938, fora criado o bloco Deixa Falar, o primeiro a receber designação de escola de samba, na medida em que novidades introduzidas por se

componentes, como o surdo, logo foram adotadas por outras comunidades da cidade. Em 1935, a prefeitura da cidade do Rio de Janeiro se torna parceira da promoção do desfile ao lhe garantir subvenção financeira e divulgação.

Com as escolas, vai surgir um novo tipo de samba na cidade, o samba-enredo, cuja estrutura narrativa refere obrigatoriamente o tema escolhido por cada escola para o desfile do ano, e que precisava também se adequar aos regulamentos que organizavam os desfiles, como a exigência, por parte do poder público, a partir de 1937, de que os enredos das escolas tivessem caráter histórico, didático e patriótico.

Essa intervenção no processo criativo – que chegou a se manifestar, em alguns casos, na forma de censura por parte do Departamento Imprensa e Propaganda – demonstra que *“nem todas as formas tradicionais de samba foram reconhecidas pelo Estado”* (P p. 11), nem divulgadas pela indústria cultural. Mas, por outro lado, a diversidade dos sambas permaneceu viva nas rodas de pagode e nas quadras das escolas, onde, até os anos setenta, *“o tempo destinado aos sambas de terreiro (mais tarde sambas de quadra) se dividia com a competição interna de escolha do samba-enredo”* (D p.131)

O fato é que, como consta do texto do dossiê, *“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.”* (D p. 21) Além disso, compositores e intérpretes oriundos da classe média contribuíram para a difusão de produções identificadas como samba pela via do rádio e da indústria fonográfica: Francisco Alves, Noel Rosa, Ary Barroso, Almirante, Braguinha, Mário Reis e tantos outros.

A partir da década de quarenta, portanto, o samba, já fortemente associado ao carnaval e às escolas, foi convertido em ícone da brasilidade, a serviço de um projeto de nação, e até “importado” pela indústria cinematográfica americana na figura de Zé Carioca com seu pandeiro. Mas foi o impulso dos meios de comunicação de massa e da indústria fonográfica que contribuiu efetivamente para identificar o samba carioca com o que seria uma “música popular brasileira”, e para torná-lo reconhecido tanto pelas classes populares como pelas classes médias e as elites.

Nos anos sessenta, inclusive, o “samba do morro” foi apropriado pelos movimentos estudantis de contestação ao regime militar, como os Centros de Cultura Popular da UNE, e compositores como Zé Kéti, considerado por Ricardo Cravo Albin como *“uma ponte entre os sambistas e a intelectualidade”*, são incorporados em *shows* e gravações produzidos por artistas vinculados à bossa-nova. Para essa ampliação do público do samba contribuiu também a criação, fora dos subúrbios, de espaços voltados para sua difusão. Um dos primeiros foi o Zicartola, que funcionou no centro do Rio de Janeiro como restaurante e casa de samba, e onde pontificavam o compositor Cartola e sua mulher Zica, responsável pela cozinha.

Por outro lado, a “profissionalização” das escolas terminou por restringir, no seu âmbito, os espaços para as rodas de samba, e também o papel do compositor na organização do



desfile. A introdução da variável mercado na produção do desfile e na divulgação do samba teve vários desdobramentos, como a problematização da questão da autoria, e trouxe uma nova tensão para o universo do samba carioca, sobretudo a partir dos anos 1970. O caráter coletivo da performance, que prevalece sobre a criação individual na medida em que é o grupo que consagra o sambista, e que, sobretudo no caso do improviso, participa ativamente do processo de sua apresentação, passa a sofrer a competição da lógica do espetáculo e do gosto anônimo do “público”.

Uma prova da vitalidade do samba, porém, é a constante conquista de novos espaços e a incorporação de novos atores, sem que isso, aos olhos dos sambistas, comprometa os valores que identificam o samba de raiz. Nas últimas décadas do século XX, artistas como Clara Nunes, Beth Carvalho, Paulinho da Viola, Martinho da Vila, Zeca Pagodinho, e grupos como o bloco Cacique de Ramos, o conjunto Fundo de Quintal, e, mais recentemente, o grupo Semente, alcançaram grande sucesso com gravações de composições de sambistas ligados às matrizes do samba, e terminaram por atrair a atenção do público para as rodas de samba e os pagodes. É importante esclarecer, conforme demonstram Roberto Moura e Nei Lopes, que não se trata de um “revival” das rodas de samba tal como ocorriam nas casas de subúrbio e nos morros nas primeiras décadas do século XX, mas de reuniões em botequins e outros espaços abertos ao grande público, como o do Clube Renascença no Andaraí, e os da Lapa revitalizada, que atraem as classes médias das zonas sul e oeste, integrando inclusive a programação de agências de turismo.

Mas, ao lado dessas novas formas de difusão do samba, a prática de tocar partido alto e sambas de terreiro nos quintais das casas e botequins dos subúrbios, em rodas de samba e pagodes, ainda que tenha perdido espaço nas escolas de samba, permanece viva em bairros populares da cidade.

Enfim, face à diversidade de formas musicais que se abrigam sob o termo “samba”, é indubitável que o samba carioca tem como matrizes desenvolvidas no Rio de Janeiro o partido-alto, o samba de terreiro e o samba-enredo, cujas características enquanto expressões musicais e vetores de costumes e formas de sociabilidade constituem o objeto da documentação apresentada para fundamentar o pedido de registro.

III. PARTIDO ALTO, SAMBA DE TERREIRO E SAMBA-ENREDO

No alentado dossiê produzido pelo Centro Cultural Cartola, esses três tipos de samba são descritos no “*aspecto rítmico, na sonoridade, na estrutura harmônico-melódica e nas formas de algumas canções consideradas típicas de cada um dos universos abordados.*” (D p. 23). A esses itens, cabe acrescentar os ambientes em que ocorrem, o que leva a uma primeira distinção entre partido alto e samba de terreiro, de um lado, e samba-enredo de outro.

Dos três tipos de samba identificados como matrizes do samba carioca, o partido alto “*talvez represente mais que os outros uma certa ancestralidade.*” (D p. 24) Cantado na forma de desafio por dois ou mais contendores, é, segundo Nei Lopes, composto 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,” (D p.26-27) acompanhadas por instrumentos de corda e percussão. A sonoridade dominante deve ser a do solista, o que seria um diferencial em relação ao samba de terreiro e ao samba-enredo. Nesse sentido, relaciona-se com o lundu, o samba rural paulista, o samba de roda do Recôncavo e outras práticas musicais que o antecederam. Dos três tipos de samba aqui referidos, é também o que menos se adapta à difusão pelos meios de comunicação de massa, pois o seu traço mais característico é a improvisação, emulada pelo ambiente propício das rodas de samba. Gravado ou apresentado em *shows*, o samba de partido alto fica comprometido em sua capacidade de sintonia com o momento de sua execução, do mesmo modo como ocorre com o mito quando cristalizado numa narrativa escrita.

Já o samba de terreiro tem como principal característica diferenciadora o contexto onde ocorre, que pode ser tanto o quintal de uma casa de família como, mais especificamente, a área comum de uma escola de samba, sua parte “de dentro”. Nesse sentido, caracteriza-se mais *“como uma prática sociomusical do que como um tipo específico de samba, cujos elementos poderiam ser isolados e descritos”* (D p. 31). Seu reconhecimento enquanto tal depende da comunidade: *“apenas o grupo de pessoas auto-reconhecido como sambistas das escolas tem legitimidade para designar determinado samba ou grupos de samba como sendo “de terreiro”*. (D p.31) Em termos gerais, é possível distinguir dois tipos: aqueles em que há espaço para improviso e aqueles de estrutura fechada, cuja elaboração é anterior ao momento da *performance*. Com a profissionalização dos desfiles, os terreiros cederam lugar às quadras, e esse tipo de samba, de expressão eminentemente gregária e comunitária, desde os anos setenta vem deixando as escolas, recolhendo-se a espaços de menor visibilidade.

O chamado samba-enredo foi, num primeiro momento, um samba de terreiro adequado a determinado tema de uma escola. Mas, devido às exigências para a organização dos desfiles já mencionadas, a predominância da narratividade o vai distanciando do samba de terreiro, desaparecendo também qualquer espaço para o improviso. Até sua temática, como já vimos, passou a ser objeto de regulamentação, o que contribuiu para esvaziar seu potencial de crítica e de irreverência. Ao se propor a desenvolver uma história, o samba se alonga num monólogo produzido por seus autores. Essa situação vai predominar até a década de setenta, quando novos interesses, como o de atrair o público para os desfiles, e o de satisfazer às exigências da indústria fonográfica, fazem com que *“a forma vire fôrma”* (D p. 40). Retorna o refrão e o ritmo se acelera, processo considerado *“um afastamento das matrizes do samba-enredo”* (D p. 40) na medida em que essas mudanças *“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.”* (D p. 40)

Mesmo afetadas pelo impacto das mudanças no mundo do samba, essas matrizes foram seminais para a aparição de novas formas de grande penetração junto ao público, como o samba de breque, o samba canção e mesmo a bossa-nova, que surge em diálogo com os sambas que a antecederam. Mas, a partir das últimas décadas do século XX, *“pode-se observar uma redução na valorização dessas matrizes do samba, com a diminuição dos espaços tradicionais para a sua manifestação,”* (D p. 114) ainda que novos espaços para o samba tenham sido abertos em contextos sociais e culturais diferenciados.

CONCLUSÃO

Qual o sentido então de propor o registro das **Matrizes do samba do Rio de Janeiro: partido alto, samba de terreiro, samba-enredo** como patrimônio cultural brasileiro? Em que medida uma intervenção dessa natureza – a outorga de um título por parte do Estado e a conseqüente elaboração e implementação de um plano de salvaguarda – contribuiria efetivamente para preservar os valores identificados nessas formas de expressão, sem a pretensão de engessá-las ou de lhes cobrar uma “autenticidade” enquanto fidelidade a certos traços, o que, nas circunstâncias atuais, soaria como artificial?

Essas perguntas estão necessariamente presentes em todas as decisões quanto aos processos de registro, mas as respostas só podem ser buscadas na análise de cada situação particular.

No caso das expressões propostas enquanto matrizes do samba carioca, há que, primeiramente, especificar os valores que se deseja preservar. Como traço mais forte e recorrente, sobressai o caráter comunitário presente em todas três, não necessariamente na criação mas sem dúvida na execução e recepção. Esse traço, para Roberto Moura, é sintetizado na roda de samba, enquanto *locus* gregário, de fruição desinteressada e de participação ativa – ainda que possa até ser silenciosa – de todos os presentes. É o ambiente caloroso e estimulante que propicia a emergência de outro traço muito valorizado pelos sambistas consagrados em suas comunidades: a improvisação, capacidade que tradicionalmente revela grandes talentos. A riqueza rítmica, melódica e lírica dessas três formas de expressão, sem dúvida ameaçada pela influência dos meios de comunicação de massa que, coerentes com sua lógica de consumo, pressionam no sentido da adequação a um gosto padronizado, deve ser objeto de especial atenção em um plano de salvaguarda.

Mas há ainda um aspecto mais complexo e sutil a considerar, amplamente reconhecido pelas pessoas próximas a essas matrizes do samba, e justamente enfatizado no parecer técnico: “*o crescente afastamento das comunidades das escolas da produção dos sambas-enredos, assim como (...) as transformações que são impostas a essa forma de expressão pela mídia que transmite os desfiles, e pelo formato comercial e voltado para o turismo de aspectos centrais do carnaval carioca contemporâneo.*” (P p. 16) Essa situação compromete profundamente as formas tradicionais de transmissão do samba, baseadas na oralidade, na convivência, na observação e na participação. É desse modo que se consolida, desde a infância, um sentimento de experiência compartilhada e um sentido de pertencimento a uma comunidade, entendida esta tanto como a família e os grupos que se reúnem para sambar, como uma “comunidade imaginada” mais ampla que tem o samba como referência fundamental em suas vidas.

Comprovação desse fortíssimo papel que o samba carioca, sobretudo em suas três matrizes, exerce enquanto referência para a construção de identidades coletivas e mesmo individuais – o tom afetivo e de admiração com que é mencionado nas infinitas letras de samba sobre o samba, ou seja, que têm o samba como tema.

Em toda pertinência, portanto, a ênfase presente nas recomendações do dossiê para que as medidas de salvaguarda se voltem prioritariamente para “*a valorização dos espaços de*

manifestação originais dessa arte e dos sambistas tradicionais, em especial as velhas guardas” (D p.118) com base na “articulação das comunidades de sambistas, em especial os identificados como depositários reconhecidos da tradição e dos saberes envolvidos nas práticas de partido alto, samba de terreiro e samba-enredo, que detalharão as dificuldades que enfrentam e suas necessidades para a plena realização dessas formas de expressão.” (D p. 120)

Nesse sentido, como primeiro resultado do processo de discussão desenvolvido para a produção do dossiê, foram sugeridas as seguintes medidas de salvaguarda:

1. Ampla pesquisa e documentação, tanto dos três tipos de samba enquanto formas de expressão artística, como de sua história, e da biografia de seus principais representantes. Considero de especial urgência o *“levantamento da produção musical, com a recuperação (e gravação) de letras e melodias de partidos altos sambas de terreiro e sambas enredo, visto que parte significativa da produção das comunidades de sambistas, principalmente a mais afeita às formas tradicionais, de caráter não-comercial, não foi registrada.” (D p.120)*
2. Formação de pesquisadores dentro das diversas comunidades de sambistas de modo a que possam se tornar os agentes da salvaguarda de seu patrimônio cultural.
3. Promoção e documentação de encontros entre sambistas mais velhos e as novas gerações, visando à transmissão de conhecimentos, pois *“a prática é a primeira escola do samba”*. (D p.121)
4. Criação de centros de memória e referência do samba dentro das comunidades ou na Cidade do Samba, de modo a *“facilitar aos sambistas o acesso aos estudos, investigações acadêmicas e acervos de imagem e de som sobre o samba no Rio” (D p.122)*, a exemplo do espaço que acaba de ser criado para o samba de roda em Santo Amaro da Purificação (BA).

Essas e outras iniciativas são propostas *“não com vistas à eliminação da produção comercial e voltada para o espetáculo turístico, mas para a valorização, resgate e difusão de elementos e aspectos patrimoniais que estão sendo esquecidos ou postos de lado.” (P. p.16)*

Enfim, trata-se de viabilizar o conhecimento e a valorização da diversidade de linguagens e práticas referentes ao partido alto, ao samba de terreiro e ao samba-enredo, das formas de sociabilidade que as propiciam, e também dos sentidos e valores a elas atribuídos, assegurando assim a preservação de *“modos de criar, fazer e viver” (CF art. 216)*.

Por todos esses motivos, e acompanhando a solicitação expressa no dossiê, no parecer técnico e no abaixo-assinado anexado ao pedido inicial, sou inteiramente favorável ao Registro das Matrizes do Samba Carioca no Livro das Formas de Expressão.

Rio de Janeiro, 9 de outubro de 2007.
Maria Cecília Londres Fonseca
Maria Cecília Londres Fonseca
Conselheira