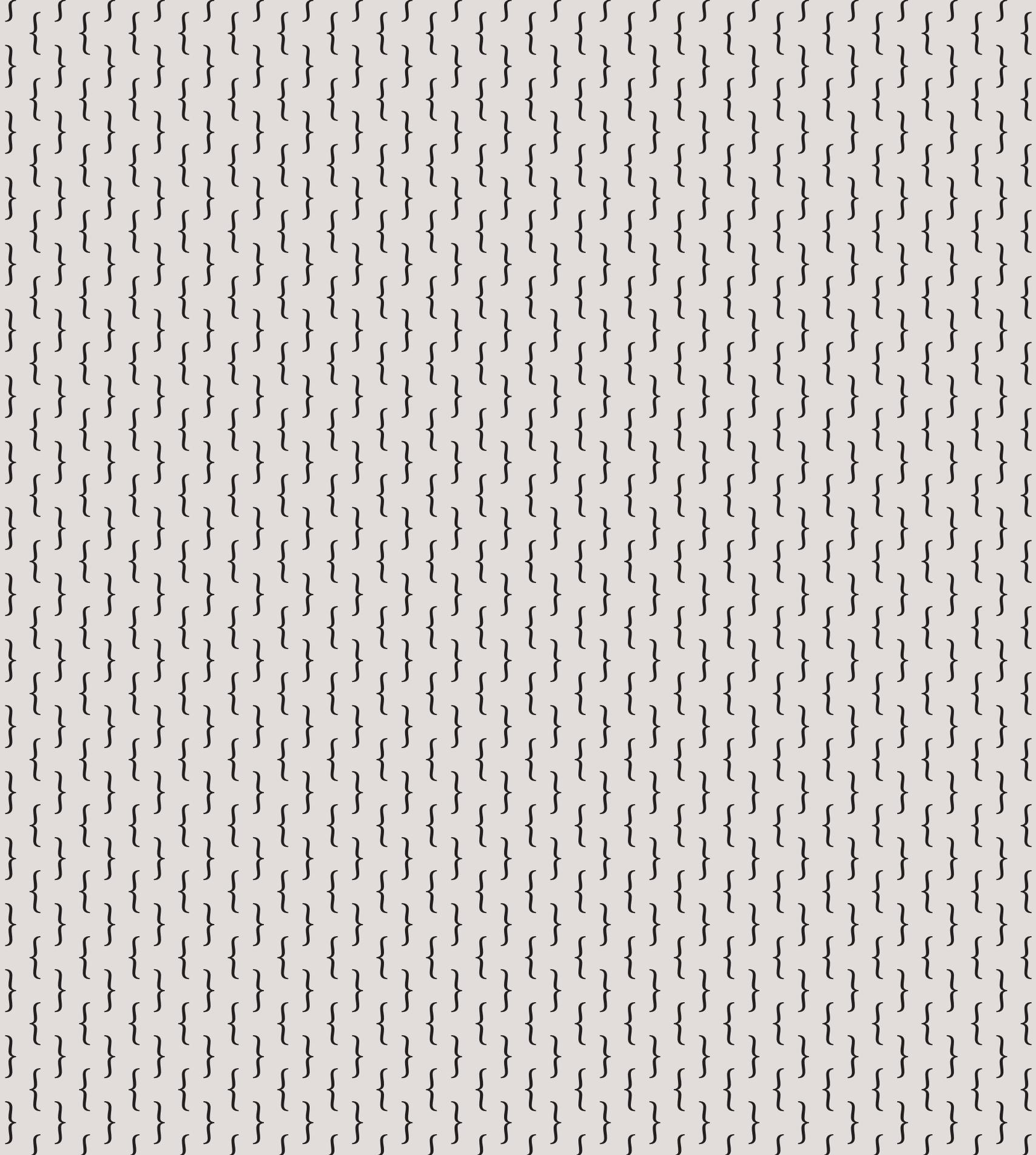


{ Matrizes do Samba no Rio de Janeiro }





DOSSIÊ IPHAN 10 { Matrizes do Samba no Rio de Janeiro }

partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo



DOSSIÊ IPHAN 10 { Matrizes do Samba no Rio de Janeiro }

partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo



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

(Velho Estácio - Cartola)

*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 ...*

*(Pra tudo se acabar na quarta-feira
Martinho da Vila)*

PRESIDENTA DA REPÚBLICA
Dilma Rousseff

MINISTRA DA CULTURA
Marta Suplicy

PRESIDENTA DO IPHAN
Jurema de Sousa Machado

DIRETORA DO DEPARTAMENTO DO
PATRIMÔNIO IMATERIAL
Célia Maria Corsino

DIRETOR DO DEPARTAMENTO DE
ARTICULAÇÃO E FOMENTO
Luiz Philippe Peres Torelly

DIRETOR DO DEPARTAMENTO DO
PATRIMÔNIO MATERIAL E FISCALIZAÇÃO
Andrey Rosenthal Schlee

DIRETOR DO DEPARTAMENTO DE
PLANEJAMENTO E ADMINISTRAÇÃO
Marcos José Silva Rêgo

SUPERINTENDENTE DO IPHAN NO
RIO DE JANEIRO
Ivo Barreto

Departamento do Patrimônio Imaterial

COORDENAÇÃO GERAL DE IDENTIFICAÇÃO
E REGISTRO

Mônia Luciana Silvestrin

COORDENAÇÃO GERAL DE SALVAGUARDA

Rívia Ryker Bandeira de Alencar

COORDENAÇÃO DE IDENTIFICAÇÃO

Ivana Medeiros Pacheco Cavalcante

COORDENAÇÃO DE REGISTRO

Flávia de Sá Pedreira

COORDENAÇÃO DE APOIO À

SUSTENTABILIDADE

Alessandra Rodrigues Lima

COORDENAÇÃO DE CONHECIMENTOS

TRADICIONAIS ASSOCIADOS

Ana Gita de Oliveira

*Centro Nacional de Folclore e
Cultura Popular*

Cláudia Márcia Ferreira

*Instituto do Patrimônio
Histórico e Artístico Nacional*

DEPARTAMENTO DO PATRIMÔNIO IMATERIAL
SEPS Quadra 713/913 sul, Bloco D, Edifício Iphan, 4º andar
Cep: 70390-135 – Brasília/DF
Telefones: (61) 2024-5401
www.iphan.gov.br
email: dpi@iphan.gov.br



Edição do Dossiê Interpretativo
Equipe Técnica de Produção do Dossiê

COORDENAÇÃO
Nilcemar Nogueira

IDEALIZAÇÃO
Leci Brandão

PESQUISA
Aloy Jupiara
Helena Theodoro
Nilcemar Nogueira
Rachel Valença

PESQUISADORES CONVIDADOS

Carlos Monte
Carlos Sandroni (A música)
Felipe Trotta (A música)
Haroldo Costa
Janaína Reis
João Batista Vargens (A poesia)
Lygia Santos
Marília Andrade (Dança)
Nei Lopes (Da tradição africana)
Roberto Moura (Notas para uma história afro-carioca)
Sérgio Cabral (Deixa Falar, o samba e a escola)

ASSISTENTES DE PESQUISA

Alunos do curso de Gestão do Carnaval do Instituto do Carnaval da Universidade Estácio de Sá: Ailton Freitas Santos, Célia Antonieta Santos Defranco, Cremilde de A. Buarque Araújo, Lília Gutman P. Langhi, Luís Antônio Pinto Duarte, Meryanne Cardoso, Nelson Nunes Pestana, Paulo César Pinto de Alcântara, Regina Lúcia Gomes de Sá, Sérgio Henrique Vieira Oliveira e Wellington Pessanha.

FOTOGRAFIAS DA VERSÃO ORIGINAL DO DOSSIÊ

Clarice Castro
Diego Mendes
Centro Cultural Cartola

Edição do Dossiê

COORDENAÇÃO DE EDIÇÃO
Grace Elizabeth
Rívia Ryker Bandeira de Alencar

PROJETO GRÁFICO
Victor Burton

DIAGRAMAÇÃO
Inara Vieira

REVISÃO DE TEXTOS
Alexandra Bertola
Rosalina Gouveia

Registro das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro
partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo
Processo nº 014.50.0011404/2004-25

PROPONENTE:
Centro Cultural Cartola

DADOS DO PROCESSO:
Pedido de Registro Aprovado na 54ª Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, em 09/10/2007.
Inscrição no Livro de Registro das Formas de Expressão em 20/11/2007.

CAPA
Xangô da Mangueira. Acervo
Centro Cultural Cartola.

PÁGINA 2
Bateria de Escola de Samba.
Acervo Arquivo Nacional.

PÁGINA 4
Mestre Sala e Porta Bandeira.
Acervo Centro Cultural
Cartola.



SUMÁRIO

A TURNA DO SERENO DE
SOVA IGUAÇU, SAÍDA SEM
TRAIÇÃO E TODAS AS FALAN
LENDE IMPROBÁVEL DA

LUSITEX
Soluções

LUSITEX
Soluções

O QUE PASSOU PASSOU

BANCO

AN

LUSITEX

10	APRESENTAÇÃO	122	DETENTORES E PRODUTORES DA TRADIÇÃO DO SAMBA	164	RECOMENDAÇÕES DE SALVAGUARDA
12	INTRODUÇÃO	123	Depositários reconhecidos da tradição	165	Pesquisa e documentação
18	HISTÓRIA E ORIGEM DO SAMBA NO RIO DE JANEIRO	126	Referências na história do samba no Rio de Janeiro	168	Transmissão do saber
21	Da tradição africana	130	LUGARES	172	Produção, registro, promoção e apoio à organização
23	Notas para uma história afro-carioca	132	Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira	174	NOTAS
35	Deixa Falar, o samba e a escola	135	Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela	177	FONTES BIBLIOGRÁFICAS
38	IDENTIFICAÇÃO	138	Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano	180	ANEXO 1 Parecer do Relator
39	A Música	141	Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro	194	ANEXO 2 Titulação de Patrimônio Cultural do Brasil
	Partido-alto	144	Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos de São Carlos/Estácio de Sá	195	ANEXO 3 As 73 escolas de samba do Rio de Janeiro
	Samba de terreiro	148	Grêmio Recreativo Escola de Samba Vila Isabel	196	ANEXO 4 Escolas de Samba extintas
	Samba-enredo	152	Mapa do samba no Rio de Janeiro	198	ANEXO 5 Escolas de samba mirins do Rio de Janeiro
	O improviso	154	OBJETO DO REGISTRO	199	ANEXO 6 Aquarela brasileira
68	A Poesia	155	Matrizes do samba no Rio de Janeiro		
	Partido-alto	159	Situação		
	Samba de terreiro				
	Samba-enredo				
81	A Dança				
87	A Cena				
	A roda				
	A religiosidade				
	A comida				
	Os instrumentos				
	A bandeira				
	As baianas				
	As velhas guardas				
	O terreiro				
	Os atores				
	A transmissão do saber no samba				

APRESENTAÇÃO



PÁGINA 8

CARNAVAL DE RUA

NO RIO DE JANEIRO.

ACERVO ARQUIVO NACIONAL.

PÁGINA 10

FOTO HISTÓRICA DE

COMUNIDADE NO

RIO DE JANEIRO.

ACERVO ARQUIVO NACIONAL.

A Coleção Dossiê dos Bens Culturais Registrados destina-se a tornar amplamente conhecidos e valorizados, como Patrimônio Cultural do Brasil, os Bens Registrados de natureza imaterial. Os Dossiês têm por base os estudos que fundamentaram o Registro do Bem Cultural e refletem as etapas de pesquisa, análise e reconhecimento desse patrimônio.

O patrimônio imaterial brasileiro é composto pelos bens que contribuíram para a formação da sociedade brasileira. O compromisso do Estado brasileiro para com sua preservação, reconhecimento e valorização decorre do Registro de um bem imaterial, previsto no Decreto nº 3.551/2000. São quatro os Livros de Registro, de acordo com a natureza do Bem Registrado: das Celebrações, dos

Lugares, das Formas de Expressão e dos Saberes.

A divulgação dos processos de Registro e dos resultados do trabalho institucional contribui para a extensão do reconhecimento desse patrimônio pela sociedade e favorece sua permanência. São apresentados nos Dossiês elementos que definem a identidade dos Bens Culturais, seu universo de ocorrência, os grupos sociais envolvidos e as práticas e saberes a eles inerentes.

Este 10º volume da Coleção apresenta o Registro das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro, partido-alto, samba-de-terreiro e samba-enredo, reconhecido em 20 de novembro de 2007 e inscrito no Livro das Formas de Expressão.

O samba praticado no Rio de Janeiro - "samba carioca" - foi duramente perseguido e

discriminado no início do século XX, assim como os descendentes de africanos que, resistentes, conseguiram manter essa arte e fazer com que sua beleza e sua riqueza poética, melódica, harmônica e rítmica encantassem o país e o mundo. Hoje existem vários subgêneros do chamado "samba carioca" cultivados no carnaval ou na vida cotidiana, nas quadras e terreiros das escolas de samba, nos quintais, clubes e botecos, nas esquinas das várias cidades brasileiras. Os sambistas, contudo, são unânimes em identificar o partido alto, o samba de terreiro e o samba enredo como as modalidades que ancoram a tradição do samba no Rio de Janeiro.

Jurema Machado
Presidente do Iphan

INTRODUÇÃO



PASSISTAS EM DESFILE
DE ESCOLA DE SAMBA
NO RIO DE JANEIRO.
ACERVO ARQUIVO NACIONAL.

O presente trabalho, realizado no Rio de Janeiro entre janeiro e outubro de 2006, tem por objetivo reunir em um dossiê textos teóricos e documentos que reforcem a importância para a cultura brasileira das matrizes do samba no Rio de Janeiro.¹

O reconhecimento do samba de roda do Recôncavo Baiano como Patrimônio Cultural do Brasil, em 2004, e como Obra-Prima do Patrimônio Oral e 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 na casa da Tia Ciata, no Estácio, nas escolas de samba, nos blocos, nos morros, nas ruas e nos quintais.

Não obstante existirem diversas 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. Passou 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 que, nas décadas de 1930 e 1940, o Rio de Janeiro era a capital do país. Esse fato possibilitou 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 Viana e Cláudia Matos, não conseguiram calar as formas genuínas praticadas no Rio de Janeiro. Pode-se afirmar que os seus primeiros cultores — pobres, negros e excluídos — foram os principais responsáveis por essa conquista. Eles tomaram 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 ao emprego de palavras rebuscadas, no que se poderia resumir modernamente por “atitude”.

Como resultado, o samba é reconhecido como a música



FACHADA DO PRÉDIO DO
CENTRO CULTURAL CARTOLA.
ACERVO CENTRO
CULTURAL CARTOLA.

popular do Brasil por excelência. Ele ocorre em todo o país, num sem-número de gêneros e subgêneros por meio de manifestações musicais, de dança e de celebrações da vida, originadas do que foi semeado ao longo dos séculos pelas populações africanas e afrodescendentes 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 solidariedade, 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 continua a ser um exercício de política social ao levar os sambistas a reocupar as ruas, em um 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 por meio 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 de Janeiro 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.

A pesquisa obedeceu à

metodologia do Inventário Nacional de Referências Culturais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), instituição que garantiu ainda a supervisão técnica e o apoio financeiro.

Na primeira etapa dos trabalhos foram convocados 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 a 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.

Primeiro, 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 o amor, as lutas, as festas, a natureza, as experiências da vida 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 ginga de

corpo convida 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 certas características, como a capacidade 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, que representam com a mesma importância o

universo do samba carioca, sobretudo por sua localização geográfica em redutos tradicionais de sambistas: Mangueira, Oswaldo Cruz, Madureira, Tijuca, Vila Isabel e Estácio. 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 em 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 COMPOSITOR E CANTOR
CARTOLA COM SUA ESPOSA
ZICA NOS ANOS 70.
ACERVO CENTRO
CULTURAL CARTOLA.

Paralelamente ao levantamento de dados, 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. O andamento do projeto era discutido, de forma periódica, 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.

É importante 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 trocar experiências, registrar práticas e consolidar o projeto.

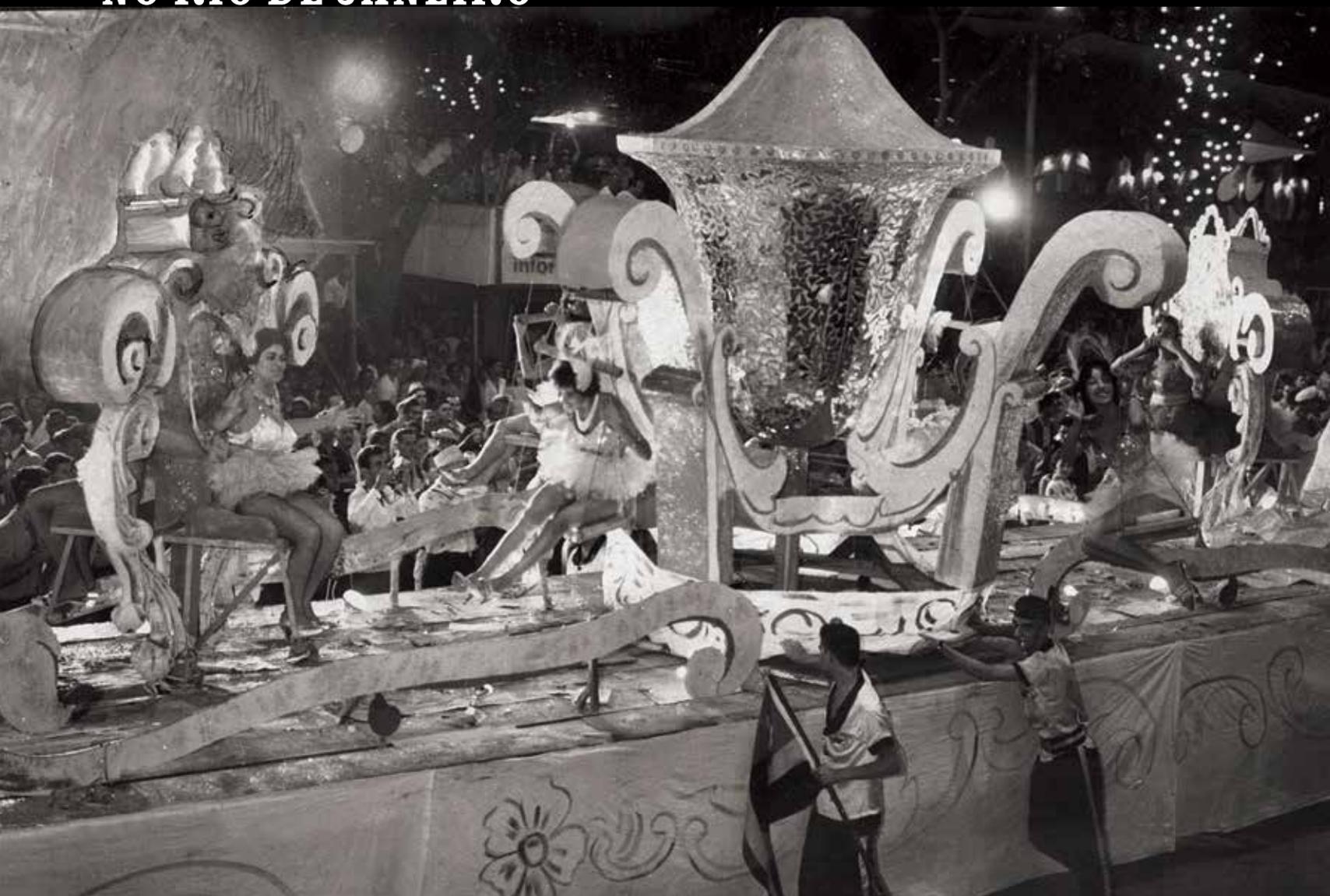
O samba de partido-alto, o samba de terreiro e o samba -enredo são expressões cultivadas há mais de 90 anos pelas comunidades situadas em áreas populares da cidade do Rio de Janeiro. Não são simplesmente gêneros musicais, mas formas de expressão, modos de socialização e referenciais de pertencimento. São também referências culturais relevantes no panorama da música produzida no Brasil. Constituído a partir dessas matrizes, em suas muitas variantes, o samba carioca é uma expressão da riqueza cultural do país e, em especial, do seu legado africano, constituindo-se em um símbolo de brasilidade em todo o mundo.

As matrizes do samba no Rio de Janeiro foram reconhecidas como patrimônio cultural brasileiro por meio da inscrição no Livro de Registro das Formas de Expressão,



volume primeiro, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 20 de novembro de 2007, conforme decisão proferida na 54^a Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, realizada no dia 9 de outubro de 2007. A conselheira relatora do processo de registro foi Maria Cecília Londres Fonseca. ■

HISTÓRIA E ORIGEM DO SAMBA NO RIO DE JANEIRO



ACERVO ARQUIVO NACIONAL.

Tendo como marco a localidade denominada Pedra do Sal, no Morro da Conceição, na Zona Portuária do Rio de Janeiro, o samba carioca se apresenta desde sua origem — nas primeiras décadas do século XX — 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 ali vieram ter e conviver.

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,² 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.³

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 europeia —, essa população marginalizada se reuniu na região conhecida como Cidade Nova. Em torno da casa da baiana Tia Ciata, formou-se 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 rotações por minuto trouxe no campo reservado à descrição do gênero musical a palavra *samba*.

Embora existisse antes dessa data e fosse uma palavra já 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, frequentada 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

ABAIXO À ESQUERDA
ALA DE RITMISTAS DA
UNIDOS DE LUCAS (1968).
ACERVO CENTRO
CULTURAL CARTOLA.

ABAIXO À DIREITA
ZICA PREPARANDO UM DE
SEUS QUITUTES, EM 1963.
ACERVO CENTRO
CULTURAL CARTOLA.



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. Hoje ele é cantado durante todo o ano em reuniões de sambistas dentro ou fora das quadras, 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 a intensidade e vigor típicos das manifestações autênticas da cultura popular.

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”.

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. Na obra *Les Kongo Nord-Occidentaux*, Marcel Soret observou, também entre os povos objeto de seus estudos, cantos e danças de aparência licenciosa, que na verdade nada mais são que antiquíssimos hinos à fecundidade. Karl Laman, no *Dictionnaire Kikongo-Français*, registra o vocábulo “sâmba” (acento grave na primeira sílaba), com, entre outras, as seguintes acepções: “pl. má-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 “samba” (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 Oneida Alvarenga, colaboradora de Mário de Andrade, no 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 dado momento, alguém se dispôs a negar, atribuindo ao gênero origem indígena. Indiscutível, também, sua origem entre os povos bantos do



NOTAS PARA UMA HISTÓRIA AFRO-CARIOCA

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 escravidão. 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 preservação, como bem imaterial do patrimônio cultural nacional, além de ser um imperativo constitucional, é um dever de consciência.

Depois de 1810, com as sucessivas abolições em quase a totalidade dos países escravagistas, dois grandes fluxos de escravos se mantêm: 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 por meio da mão de obra dos negros de ganho, nesse formidável universo do trabalho que era o bairro da Saúde. Tratava-se de uma subcasta de negros livres, alforriados, verdadeiros heróis que tinham superado a escravidão comprando sua liberdade. Era o resultado do esforço de um grupo, ao qual se juntavam muitos fugidos que se escondiam entre essa multidão de trabalhadores, que procurava sobreviver e 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 no perímetro urbano, que repercutiam nas atitudes do poder imperial e de sua polícia com os escravos em todo o país.

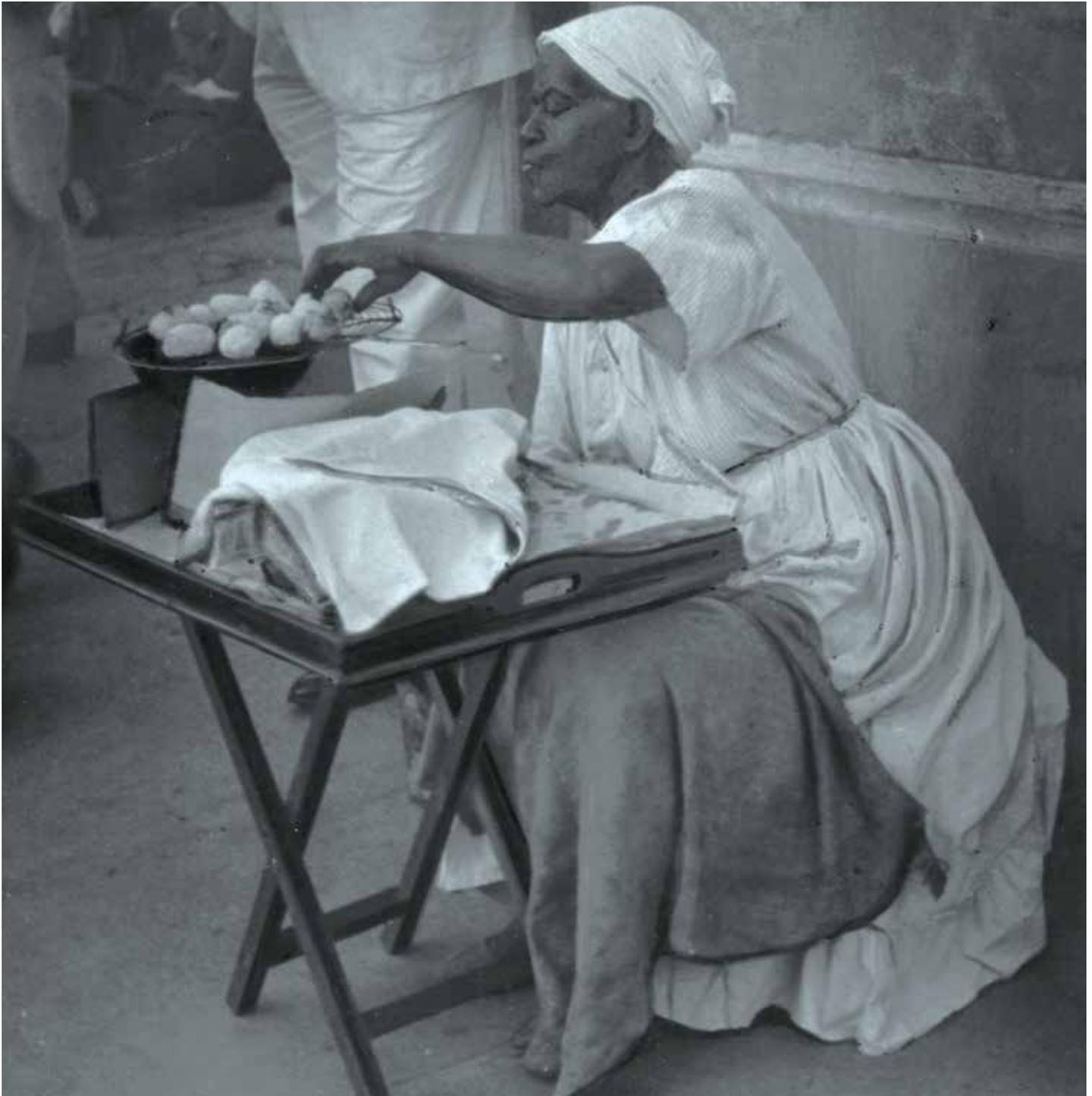
A escravidão nas Américas ocasiona uma mescla sem precedente de povos e culturas africanas, que em alguns momentos de inflexão, ocorridos em determinados lugares, elabora novas sínteses, decisivas na construção das novas sociedades nacionais que se montam depois do processo abolicionista e do republicanismo que varrem o continente. No literalmente novo mundo para o africano, dá-se uma reordenação dos valores e símbolos produzidos na origem africana diante da condição de escravos e do convívio entre diversas etnias no cativo. No Rio, isso ganharia tais

peculiaridades ao longo da 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 angolanos e moçambicanos bantos na cidade se somava progressivamente a presença de negros da África Ocidental, principalmente das nações iorubás. Também negros islâmicos, que passaram a migrar regularmente para o Rio, tanto cativos para serem redistribuídos pelas fazendas de açúcar ou café, como alforriados baianos que vinham reorganizar suas vidas na capital fugindo das práticas repressivas que haviam se instaurado em Salvador.

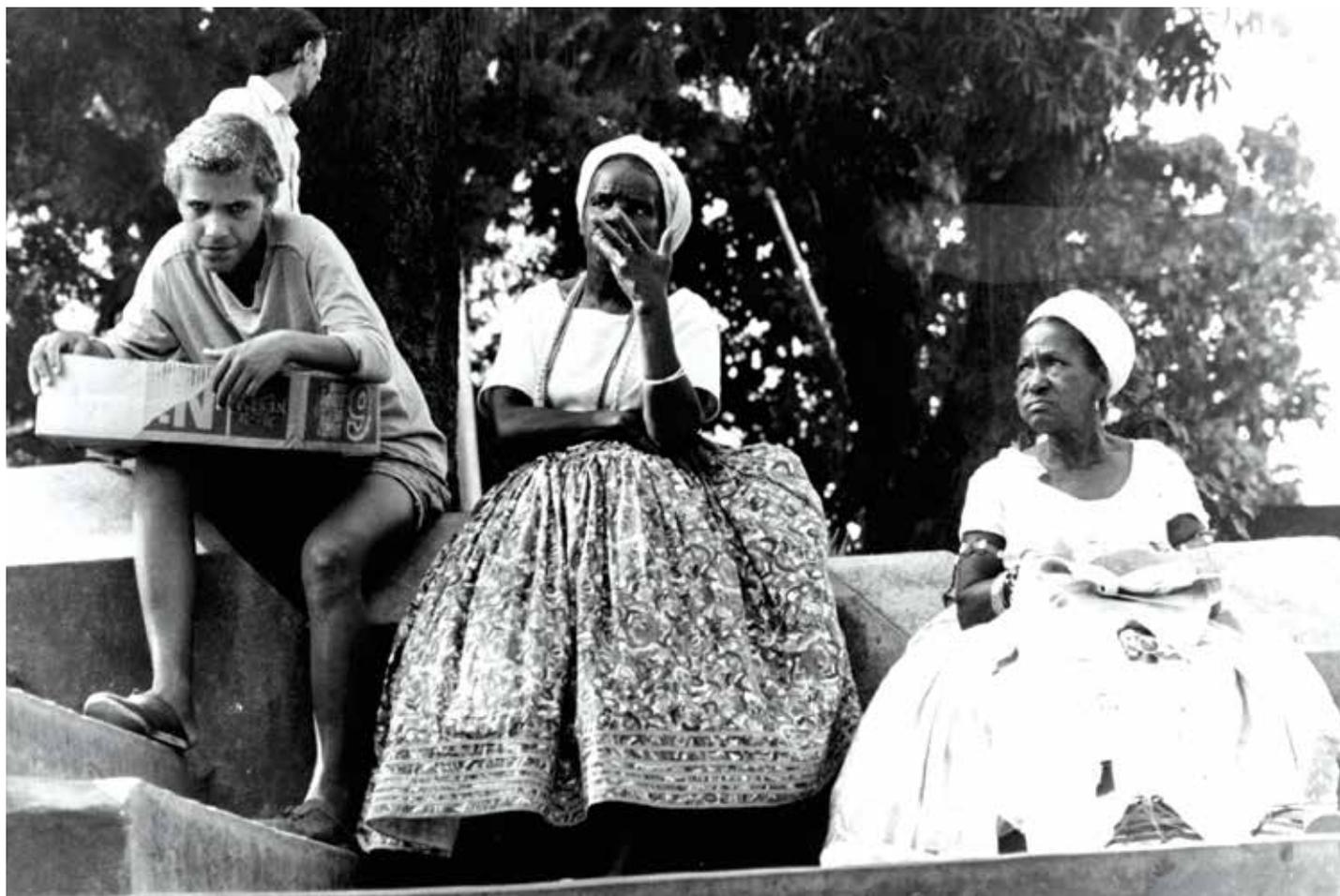
Na segunda metade do século,

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 Santa Rita. Aí os homens, como trabalhadores braçais, obtinham vagas nas docas construídas em meados do século. Essas freguesias absorviam avidamente a mão de obra barata de estivadores, concentrando-se os baianos nas ruas e nas ladeiras nas



partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo

BAIANAS NO RIO DE JANEIRO.
ACERVO ARQUIVO NACIONAL.



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, de certa forma, uma nova liturgia, pois compensava, com uma nova organização ritual, as lacunas na cosmogonia iorubá ocasionadas pela escravatura. Em um mesmo terreiro, assentava os cultos de diversos grupos e cidades, passando a representar uma pequena África, os orixás urbanos com

seus assentamentos inicialmente dissimulados dos senhores e da tropa em quartos ou num barracão, enquanto as entidades de céu aberto eram cultuadas nas matas nas cercanias da cidade.

O candomblé no Rio é tão antigo quanto as primeiras levas de baianos que chegaram à 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 viveu, 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

ELIZETH CARDOSO E
CLÓVIS BORNAYNA
UNIDOS DE LUCAS (1968).
ACERVO CENTRO
CULTURAL CARTOLA.



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 frequentava, assim como Bamboxê fora o pai espiritual de sua babalorixá Aninha. Em 1886 mãe Aninha vem ao Rio em 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 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 sua morte, 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, tornam-se 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 Bebiana 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 indo morar no Morro da Conceição, nas vizinhanças do 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 de sair no dia de Reis, como faziam os outros ranchos, em busca de maior liberdade de movimento e expressão.

Das variantes entre tradições europeias — ternos, pastoris — e africanas — congos, congadas, ticumbis, cucumbis e afoxés —, os que se destacam são os ranchos. Hilário Jovino, numa entrevista ao *Jornal do Brasil*,⁴ conta que em 1872, ao chegar à cidade, já encontrara os ranchos. Uma comunidade de auxílio mútuo integrada por migrantes, sobrevivendo por meio do trabalho pesado na estiva e do comércio ambulante, estruturada em torno dos terreiros e de associações festivas, 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 sequência dessa história.

No início, a presença de negros é discreta no Carnaval, uma vez que qualquer forma de sua extroversão, principalmente em manifestações coletivas, era vista com desconfiança pelas forças repressivas. Podemos supor uma progressiva presença de blocos de brancos pobres, mestiços e

negros no Carnaval, fortalecendo a chamada 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, juntas ou na organização de grupos festeiros, os tornariam uma elite no meio negro carioca. Constituindo-se, assim, 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. Formara-se, então, no bairro da Saúde uma diáspora baiana cuja

influência se estenderia por toda a comunidade nos bairros em torno do Cais do Porto e depois da Cidade Nova. Tais bairros eram povoados por essa 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 ambiente de vida e de trabalho onde antes eram escravos, é uma 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, nos quais os negros afirmariam

OS OITO BATUTAS, FORMADO
 POR PIXINGUINHA, DONGA,
 CHINA, NELSON ALVES, JOSÉ
 ALVES DE LIMA, JOSÉ MONTEIRO
 E SIZENANDO SANTOS.
 ACERVO CENTRO
 CULTURAL CARTOLA.

sua arte, metamorfose moderna de antigas tradições.

Insuspeitadamente, mas logo apropriadas por interessados, surgem novas sínteses culturais dessa "ralé": 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 o 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 iorubás, 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 dá 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

PUBLICIDADE DO SAMBA
 "PELO TELEPHONE".
 ACERVO CENTRO
 CULTURAL CARTOLA



crescente plateia 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 de prostituição, 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, 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 dela, Hilário Jovino, o emergente Sinhô, Donga dos Oito Batutas e outros. Donga registra o samba e dá parceria ao influente jornalista Mauro de Almeida.

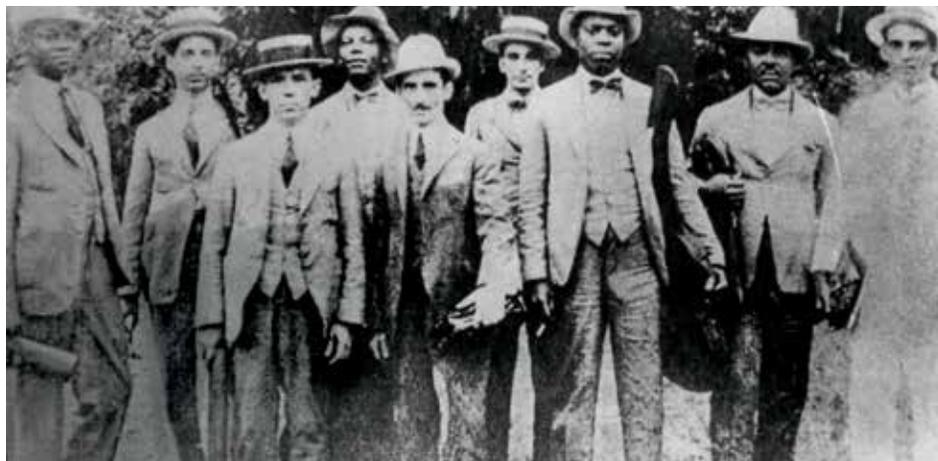
Na virada dos anos 20 Sinhô, pianista do clube Kananga do Japão, começa a dominar os carnavais com suas composições, juntamente com outros como Caninha e Eduardo Souto, quando, ainda num momento de adaptação às normas da indústria cultural, as músicas eram “que nem passarinho: é de quem pegar”.

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”.⁵

A falta de signos potencialmente utilizáveis na construção de uma identidade nacional comum às 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.

EM 24 DE SETEMBRO DE 1920, OS OITO BATUTAS AINDA ANTES DE PARIS: PIXINGUINHA, RAUL PALMIERI, JOSÉ ALVES, CHINA, JACÓ PALMIERI, LUIZ DE OLIVEIRA, DONGA, NÉLSON ALVES COM O EMPRESÁRIO, JOSÉ SEGRETO. ACERVO CENTRO CULTURAL CARTOLA



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”. Tratava-se de um termo guardado por suas possibilidades protetoras e também 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 e 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, era, na verdade, uma proteção contra a polícia, e funcionava. O Pequeno Carnaval acontecia separado. Mas é só o começo. Ele e sua nova música — o samba — vão tomar a cidade.

Desde o final do século XVI, o negro escravizado trabalhou surdamente na construção da cidade e em seu abastecimento. A partir do século XIX, começou seu processo de afirmação, tanto por meio da expressão coletiva de sua cultura quanto por sua participação das vicissitudes nacionais, do processo político, das guerras internas ou externas, das transformações da cidade e do país. Na virada do novo século, surge com a favela um novo modelo de exclusão — impasse de um Brasil moderno. Surge também o Carnaval, considerado um sistema em que ao negro é atribuído um lugar. Mas a Pequena África foi um momento definitivo e eterno para o Rio de Janeiro, que nasceu e se impôs como um ambiente afirmativo e comunicativo do negro, para quem é um símbolo resistente e inspirador.

partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo

BAIANA VENDENDO QUITUTES
NO RIO DE JANEIRO.
ACERVO ARQUIVO NACIONAL



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 em um poema o seu entusiasmo pelo Carnaval dos negros do Rio de Janeiro, anos antes da criação da primeira escola de samba: *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 paticumbum prugurundum”. O compositor Babaú, do Morro da 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, denominado assim como uma resposta antecipada às

críticas negativas que certamente fariam os adeptos do velho samba amaxiado. 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. Isso 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, intitulado-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 se apresentava 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. Tal expressão, tão vigorosa, contribuiu para que a designação de blocos carnavalescos, dada aos grupos que iam nascendo, fosse aos poucos eliminada.

Tanto vigor inspirou o jornal *Mundo Sportivo* a promover, em 1932, o primeiro desfile das escolas de samba na Praça Onze. Ali, em seu entorno, 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 da 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 Oswaldo 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 da Mangueira, Paulo da Portela, Antenor Gargalhada do Salgueiro, Buci Moreira do Morro de São Carlos, Armando Marçal de Ramos, além



ALA DE RITMISTAS DA
EM CIMA DA HORA (1969).
ACERVO CENTRO
CULTURAL CARTOLA

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 violentamente reprimidos nas primeiras décadas do século XX 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, 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 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 dança, de música, de formas e de cores reconhecido como uma das maiores e mais belas manifestações de cultura popular do mundo. ■

IDENTIFICAÇÃO

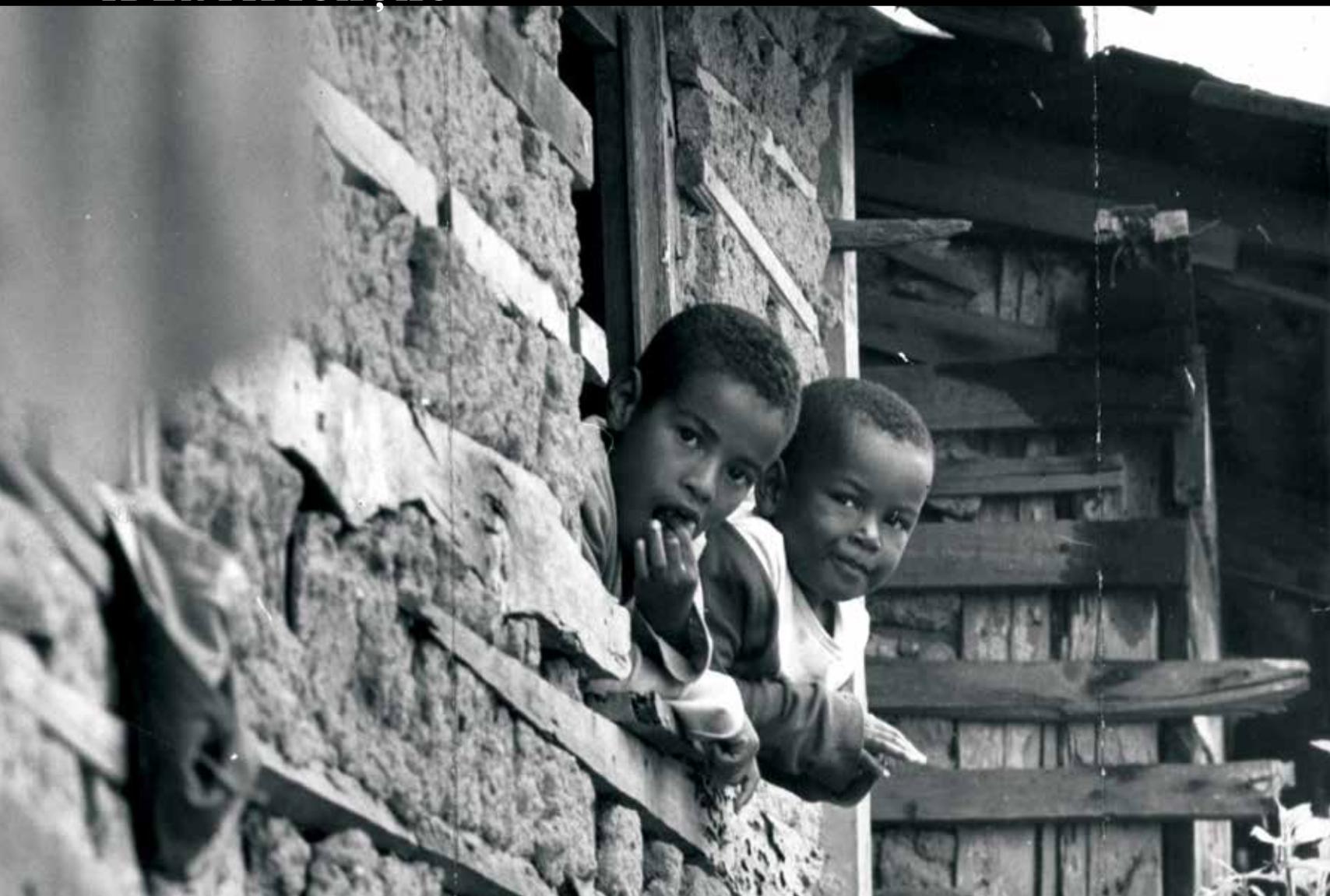


FOTO HISTÓRICA DE
COMUNIDADE CARIOCA.
ACERVO ARQUIVO NACIONAL

O samba no Rio de Janeiro foi e continua a ser um polo aglutinador dos grandes universos culturais tradicionais africanos, o banto, o jeje 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 Lopes,⁶ 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.

A MÚSICA

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 em que práticas culturais coletivas ocorrem a partir da música e através dela. Dentre as várias formas que o samba assume, pode-se 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 polos 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 eixos de definição das matrizes do gênero (partido-alto, samba de terreiro e samba-enredo) contempla exatamente o polo desse contínuo mais distante dos meios de circulação massiva de música, da indústria do entretenimento e do mercado musical global. Essas manifestações expressam em suas estruturas musicais fundamentais as relações de sociabilidade cultivadas em ambientes sociais específicos, constituindo-se um patrimônio representativo da riqueza cultural do país. É possível perceber 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.

Foram adotados como eixos de análise alguns elementos

importantes para o reconhecimento dos três tipos, demarcadores de suas respectivas classificações. Assim, estão 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. É 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 esses tipos aparecem nos ambientes de samba atualmente. O caso do samba-enredo é, nesse

aspecto, um pouco diferente e exige discussão em separado.

PARTIDO-ALTO

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, 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.⁷

Padrão Polirrítmico do Samba



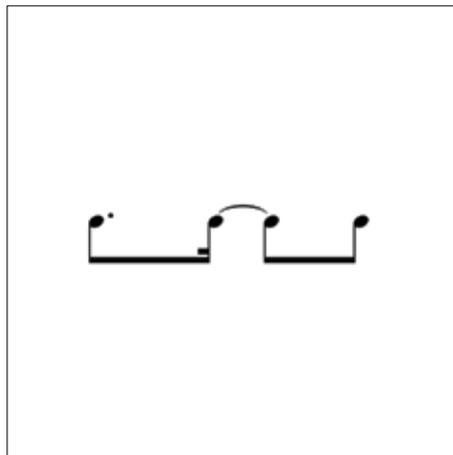
Quanto à sua formação, o autor destaca que o partido é o resultado do cruzamento de diversas práticas musicais e coreográficas que formavam no início do século XX aquilo que José Ramos Tinhorão chamou de um “verdadeiro laboratório de experiências fragmentadas de usos e costumes de origem rural na cidade do Rio de Janeiro”.⁸ 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 as possibilidades de execução. No partido-alto, contudo, essa configuração sonora se torna menos ampla, são 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 improviso 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 demarca, portanto, uma especificidade do partido-alto em relação aos demais tipos de samba, mas não é a única.

Em termos rítmicos, o samba que se desenvolveu no Rio de Janeiro se define por um padrão polirrítmico, baseado primordialmente (mas não exclusivamente) no *Paradigma do Estácio*⁹ executado ao mesmo tempo com um instrumento médio-agudo de condução (pandeiro ou ganzá) e um surdo atacado no contratempo.¹⁰



Esse padrão polirrítmico se fixou, sobretudo, em torno do ano de 1930 através da obra de compositores do Largo do Estácio (por isso o termo), substituindo 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 planeta.¹¹

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.

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 se associa 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.

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 a 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 se torna 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

PÁGINA AO LADO

À ESQUERDA

ILUSTRAÇÕES DE PAUTA.

ABAIXO

NÃO VEM (CANDEIA).

Não vem (Candeia)

canto

pandeiro

B \flat

Não vem

C m F 7 B \flat

que as-sim não dá Mas quem é vo - cê Pra me cri - tí - car

no samba é um fenômeno que se processou a partir do desenvolvimento de um mercado de gravações musicais, em que 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. Esse 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 dessa 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

PÁGINA AO LADO

PIEDADE (TRADICIONAL)

AO LADO

MARIA MADALENA DA
PORTELA (ANICETO)

ABAIXO

PARTIDO-ALTO
(PADEIRINHO).

Maria Madalena da Portela

Musical notation for Maria Madalena da Portela. The first staff shows the melody with lyrics "Fui en - ga - na - do meu bem Por e - la" and chords G and Am. The second staff shows the melody with lyrics "Ma - ri - a Ma - da - le - na da Por - te - la" and chords D7 and G.

Partido-alto (Padeirinho)

Musical notation for Partido-alto (Padeirinho). The first staff shows the melody with lyrics "Ê - ta bo - ti - na sa - pa - to sem me - ia não com - bi - na Ê -" and chords D, Em, A7, and D. The second staff shows the melody with lyrics "ta bo - ti - na sa - pa - to sem me - ia não com - bi - na" and chords Em, A7, and D.

de grande relevância, pois instaura uma determinada ambiência social nas rodas de partido-alto baseada em uma 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).

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

Piedade (Tradicional)

solo

coro

Tem pi-e-da de oh mãe de Deus

Pi-e-da - de oh Pi-e-da - de Pi-e-da -

Nos-sa Se-nho-ra da Pe - nha Que al-tu - ra foi mo-rar

de Pi-e-da de Pi-e-da - - -

Na-que-le lu - gar tão al-to Fre-gue - si-a de I - ái-d

de Pi-e-da - - - de Pi-e-da - - - de

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 ideia 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*, no qual as estrofes improvisadas são entrecortadas com frases do coro.

Um segundo grupo de partidos se identifica por comportar refrões

mais extensos (normalmente de oito compassos) e improvisos de mesmo tamanho. Os refrões apresentam, em geral, quatro versos, com um desenvolvimento maior da ideia central, mas também podem ter apenas dois versos, aproximando-se da estrutura concisa do *partido curto*. Novamente, nestes casos, a harmonia circula pelos acordes básicos da tonalidade (I, V7 e II_m), sendo a melodia

Recordações de um Batuqueiro

Musical score for "Recordações de um Batuqueiro" in G major, 2/4 time. The melody is written on a treble clef staff. The lyrics are: "Can-tei mui - to sam - ba Eu já fui ba - tu - quei - ro E na ro-da de sam - ba Fui di - re tor de ter - rei - ro". Chords are indicated above the staff: D, Em, A7, and D.

Moro na Roça (Tradicional)

Musical score for "Moro na Roça (Tradicional)" in G major, 2/4 time. The melody is written on a treble clef staff. The lyrics are: "Mo - ro na ro - ça la - iá Nun - ca mo - rei na ci-da - de Com - pro_o jor - nal da ma-nhã Pra sa - ber das no - vi-da - de". Chords are indicated above the staff: G, Am, D7, and G.

PÁGINA AO LADO ACIMA
RECORDAÇÕES DE UM
BATUQUEIRO.
XANGÔ DA MANGUEIRA
E. J. GOMES

PÁGINA AO LADO ABAIXO
MORO NA ROÇA
(TRADICIONAL)

ABAIXO
PARA O BEM DO NOSSO BEM
(ALVAIADE)

Para o Bem do Nosso Bem (Alvaiade)

Eu não di-rei O que se pas-sou en-tre nós Eu não di-rei

Pa-ra_o bem do nos - so bem Eunão di-rei - o que se pas-sou en - tre nós

a nin - guém Eu não di-rei o que se pas - sou en - tre nós a nin - guém

construída a partir de arpejos e graus conjuntos sobre essa estrutura harmônica simples. Esses partidos correspondem ao que pode ser entendido como uma estrutura típica, regular e simétrica (tanto o refrão quanto o improviso correspondendo a quatro versos que se estendem por oito compassos), sendo os versadores separados sempre pelo refrão e este quase sempre repetido.

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.

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, em que 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, divididos entre dois partideiros. O primeiro versador elabora uma ideia 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 o tipo de condução harmônica e a divisão entre dois versadores.

Depois desse improviso, o coro retorna com o refrão e, em seguida, 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”.

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 menos adequado 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 predeterminação 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.

1º Versador

A7 D

Vou me_em-bo-ra em si-lên - cio Che-ga de me_a-bor-re - cer Quan-do_o gê-nio não com

D7 G 2º Versador

bi - na Na vi-da não há pra-zer ? ? ? o se-gre - do Não vou con-tar a nin-

D A7 D

guém Teu a - mor me me - teu me - do Pre - fi - ro_ar - ran - jar ou - tro_al - guém

1º Versador

A7 D D7

Não fi-que tris - te se_é nor-mal Quan-tos ca-sais se-pa - rados Is-so_é

G 2º Versador

mui-to na-tu-ral Vou m'em - bo-ra vou m'em bo ra O des - ti-no nos ser-viu

D A7 D

Nos-so gê-nio não com-bina Não pos - so vi-ver as-sim

PÁGINA AO LADO
SERRA DOS MEUS SONHOS
DOURADOS.
CARLINHOS BEM-TE-VI.

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 conagração afetivo e musical

funcionavam (e ainda funcionam) também como momentos de intensas trocas culturais, realizadas, sobretudo através da música. Assim, o terreiro do samba é um espaço de sociabilidade, no qual os sambistas se encontram, trocam ideias, histórias e sambas.

Mas o terreiro, em um sentido mais restrito, designa especificamente a área comum de uma escola de samba. Dado o papel fundamental (propriamente matricial) das escolas, desde os anos 30, na constituição do samba, o samba de terreiro define-se como aquele feito para consumo interno delas 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.

Dessa 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 esse motivo, um samba só pode ser classificado como de terreiro por uma determinada “comunidade”. Apenas o grupo de pessoas autorreconhecido 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 dessa definição contextual, os sambas de terreiro apresentam grande variedade estilística. Tal variedade é alimentada por intensas trocas culturais entre os sambistas das

Serra Dos Meus Sonhos Dourados

G C G

Ser - ra dos meus so - nhos dou - ra - dos on - de nós

C G C G G7 C

fo - mos cri - a - dos Lá eu hei de mor - rer Não des - fa -

D7 G A7 D7 G G7 C

zen - do de nin - gué - ém Ser - ri - nha cus - ta mas vem Não des - fa -

D7 G A7 D7 G

zen - do de nin - gué - ém Ser - ri - nha cus - ta mas vem

várias escolas e, de forma ainda mais ampla, pelo contato entre esse ambiente comunitário do fazer musical e o seu polo oposto, da circulação massiva de músicas pela indústria do entretenimento. Ainda assim, é possível identificar duas tendências estéticas que se fazem presentes nesse repertório. De um lado, teríamos aqueles sambas que, dada sua estrutura musical, se confundiriam com os próprios

sambas de partido-alto: um refrão forte, cantado em coro, e uma segunda parte que se desenvolve através de caminhos melódico-harmônicos que estamos chamando aqui de “intuitivos”. Com esta palavra queremos designar aquelas construções melódico-harmônicas consideradas “fáceis” o bastante para que o partideiro possa se concentrar no aspecto verbal da sua *performance*,

dirigindo sua capacidade criativa para a improvisação de versos.

Muitos desses sambas de terreiro, especialmente os mais antigos, se caracterizam, tal como no caso do samba dos primeiros desfiles (que discutiremos a seguir), por ter apenas essa primeira parte, sendo a segunda totalmente livre para os versadores. Ocorre que, de um modo geral, essa primeira parte é mais longa do

Serra Dos Meus Sonhos Dourados (2º Parte)

Jo - a - na ca - dê m'nha vi - o - la Qu'eu man - dei vo - cê guar - dar

E - la não é de vi - me Nem de pe - ro - ba é de ja - ca - ran - dá

Mi - nha vi - o - la bo - ni - ta nin - guém ne - la põe a mão Só bo -

ta a mi - nha cu - nha - da A mu - lher do meu ir - mão

que as encontradas nos partidos de estrutura típica, correspondendo, quase sempre, a 16 compassos e seis ou mais versos. Um bom exemplo é o samba *Serra dos meus sonhos dourados*, de Carlinhos Bem-te-Vi, composto na década de 1940 no terreiro da antiga escola de samba Prazer da Serrinha.

Em alguns casos, sobretudo depois de gravadas em disco, as segundas partes se fixaram como

definitivas para aquela canção. A estrutura da canção, no entanto, permanece nesses casos aberta ao improviso: sempre será possível acrescentar novos versos no local apropriado, desde que a ocasião se apresente. É como se o samba guardasse uma espécie de *potencial de improviso*, que podemos identificar nesta segunda parte desse mesmo samba, gravado em 1982 por Dona Ivone Lara.

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

PÁGINA AO LADO

SERRA DOS MEUS SONHOS

DOURADOS (PARTE 2).

CARLINHOS BEM-TE-VI.

improvisado 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 improvisado, existe também um grupo desses sambas em que a estrutura composicional é mais fechada, isto é, na qual 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 partes 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 improvisado, uma vez que sua configuração

musical e poética simplesmente não se presta a essa prática. São sambas *autorais* no sentido estrito da palavra, em que 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, adquirem 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

PÁGINA AO LADO

MODIFICADO.

PADEIRINHO.

repertório de diversas escolas, como este, *Capital do samba*, de José Ramos.

Chegou a capital do samba
 Dando boa noite com alegria
 Viemos apresentar o que
 Mangueira tem
 Mocidade, samba e harmonia
 Nossas baianas com seus colares
 e guias
 Até parece que estou na Bahia
 Até parece que estou na Bahia
 Da cidade alta da Mangueira
 Avisto a Vila tenho saudades de
 alguém
 Até parece que eu estou em São
 Salvador
 Avistando o que a Bahia tem
 É minha maior alegria
 Até parece que estou na Bahia
 Até parece que estou na Bahia

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, apresentando 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 se torna visível (audível) através do conjunto de seus sambas de terreiro, que expressam sua visão de mundo, seu pensamento, suas ideias 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

Modificado

Ve - jo o sam - ba tão mo - di - fi - ca - do Que eu tam - bém fui o - bri - ga -
do a fa - zer mo - di - fi - ca - ção Es - pe - ro que nin - guém não me cen - su -
re O que eu que - ro é que to - dos pro - cu - rem ver se não te - nho ra - zão Já
não se fa - la mais no sin - co - pa - do Des - de quan - do o de - sa - fi - na - do A - qui
te - ve gran - de a - cei - ta - ção E a - té eu tam - bém gos - tei da - qui - lo
Mo - di - fi - can - de o es - ti - lo do meu sam - - - ba tra - di - ção

frestas, entradas e saídas, que permitem aos sambas circular 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, por meio 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

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 bossa-novista.

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, consequência da queda de prestígio dos próprios sambistas no poder interno das escolas. Esse processo, já bastante documentado e comentado pela bibliografia, que ficou conhecido como “profissionalização” das escolas e do desfile, ocorreu no mesmo período (por volta da década de 1960) em que passaram a atuar no mercado de música cantores especializados em samba, que vão buscar, no repertório dos sambas de terreiro, canções para serem lançadas comercialmente. Observa-se então que o samba que ocorria nos terreiros se desloca para outras rodas, para o mercado, ou mesmo dentro da estrutura das escolas, para espaços de menor destaque.

Se, na prática, os terreiros reais não representam mais esse polo 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, se consolidou ao longo 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.

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...)

É preciso distinguir, portanto, entre os sambas cantados nos primeiros desfiles, na década de 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 por volta do final dos anos 30 até

o final dos anos 40; e os sambas-enredo propriamente ditos, que desde então associam uma função determinada no desfile a uma forma musical específica.

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;¹² 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.

PÁGINA AO LADO
NÃO QUERO MAIS AMAR
NINGUÉM.
CARLOS CACHAÇA 1ª PARTE,
CARTOLA 2ª PARTE.

O primeiro desfile competitivo sobre o qual há registros escritos contemporâneos é o de 1932,¹³ 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 1929.¹⁴

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 acabou por não se realizar, mas o regulamento, publicado por Cabral,¹⁵ 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.¹⁶ Das 31 escolas que concorreram,

porém, oito não tinham enredo ou eles não foram percebidos pelos jornalistas presentes.¹⁷

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.

Essa estrutura — 16 compassos repetidos pelo coro, mais 16 compassos não repetidos e improvisados por um solista — era reiterada por inteiro várias vezes durante a *performance* de cada samba.

A partir de 1934, o enredo continua aparecendo sempre 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 “a repercussão alcançada por *Fita meus olhos* indica que ele foi o samba principal”.¹⁸

Há um consenso entre os historiadores do samba, segundo o qual é nos anos 40 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 branco;¹⁹ e também

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

PÁGINA AO LADO
TIRADENTES.
MANO DECIO, PENTEADO E
ESTANISLAU SILVA.

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”.²⁰ Sabemos que em 1946 a presença de versos improvisados foi oficialmente proibida nos desfiles.²¹ Mas é provável que o processo tenha sido paulatino e que algumas escolas já tivessem, antes daquela data, introduzido o hábito de desfilar com as segundas partes previamente compostas. Nesse sentido aponta o depoimento

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

*Os sambas compõem-se de duas partes: a coral, chamada “primeira”, é feita com grande antecedência para ser cantada, a final, 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.*²²

Sem esquecer, porém, que a proibição já mencionada indica que, 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 Cachaca - autor da primeira parte - e Cartola - autor da segunda.

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-

Tiradentes

F D \flat C7 F D7
 Jo - a - quim Jo-sé da Sil-va Xa - vi-er Mor - reu a
 Gm G7 C7
 vin - te um de a-bril Pe-la In - de-pen - dên - cia do Bra-sil Foi tra-
 F D \flat C7 F
 í - do E não tra - iu ja-mais A In-con-fi - dê-cia de Mi - nas Ge-raís Foi-tra...)

-enredo que se tenha prendido 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 $(16 \times 2) + 16$ 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 eloquente). 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 a assiste.

Esse 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 no 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. Este é 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 a *Não quero mais amar a ninguém* é que a primeira parte tem 24 compassos (correspondentes a seis versos) e não 16. 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.

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 versos). A segunda parte tem apenas 16 compassos (quatro versos). Todos esses 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 uma grande influência na configuração do samba-enredo,²³ 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 (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 esse enredo. Se em um primeiro momento o samba-enredo foi basicamente um samba de terreiro, porém adequado ao enredo, com o passar dos anos o enredo vai se impondo ao samba e, como consequência, o caráter narrativo vai alterando a forma e a própria extensão das músicas apresentadas para o Carnaval. É quando começam a aparecer alguns sambas que, em prol da narratividade do enredo, passam a buscar a todo custo “cobrir” todas as etapas descritas pelo desfile da escola. Apelidados de “lençóis”,

esses sambas encarnam de forma ideal a noção de melodia infinita, pois seus vários versos (30, 40, às vezes quase 50) são entoados um a um, em sequência, 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 no Anexo 6), 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 Cachça 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 (12 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 masculino.²⁴ 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 da década de 1940 para a de 1950 que o samba-enredo, tal como se conhece 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.

Em um 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 estética do samba-enredo. Aos poucos, os compositores abandonaram a obrigatoriedade de descrever integralmente o enredo e se voltaram de novo 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.

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.

O IMPROVISADO

Pode-se afirmar com certa tranquilidade que, musicalmente, as matrizes do samba de alguma forma passam pela questão do improvisado. Estreitamente identificado com o polo amador e comunitário do fazer musical sambista, e ao mesmo tempo pouco adaptável ao polo oposto desse contínuo, o improvisado 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 40.

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 muito 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 encencado
(*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 se caracteriza pela criação de versos a partir de uma base harmônica e melódica predeterminada. Como resultado, as melodias construídas nos versos de diversos sambas são muito parecidas entre si. Esse 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. Diversos improvisos são finalizados através de um caminho descendente por graus conjuntos ou arpejos pelo acorde de dominante, configurando uma espécie de jargão melódico-harmônico que norteia a estruturação do trecho versado.

As melodias intuitivas, além de facilitarem a percepção e valorizarem a letra, representam uma memória coletiva compartilhada, fortalecendo o caráter comunitário dos eventos das rodas e do próprio momento do improviso. Ao mesmo tempo em que essa coletividade ecoa em melodias quase-conhecidas, o saber-fazer individual do versador é altamente valorizado nos circuitos de partido. 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 prontos.*²⁵

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. O pesquisador e escritor Nei Lopes lista alguns exemplos, dentre os quais podemos destacar os versos *Vou me embora, vou me embora/ que me dão para levar*, encontrados em registros de pesquisadores como Americano do Brazil (Brasil Central, 1925), Santos Neves (Espírito Santo, 1949) e Mário de Andrade (Pernambuco, 1929) e em diversos exemplos de partido-alto.²⁶

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, *showbiz* de grande e pequeno porte).

Porém (ai, porém!), a criatividade de sambistas improvisadores parece 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”,²⁷ 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:

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

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 certo padrão estrutural (versos e melodia), que sofre modificações ao longo do século XX, adaptando-se a novas realidades, principalmente àquelas 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, respectivamente, a versatilidade, a musicalidade e a capacidade narrativa do compositor que é considerado “bamba” por sua comunidade, principalmente 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 seleto 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, os versos se sucedem, repetidos por todos, 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 se concentra na capacidade do versador de improvisar e dar prosseguimento à peleja poético-musical. Desse modo, a roda está viva, mantida por palavras, meneios e pelo 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 rímica.

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 Universidade Federal do Rio de Janeiro:

Haec omnia vidi inflammari
Priamo vi vitam evitari
Iovis aram sanguine turpari!

Também a poesia árabe, que forte influência exerceu no cancionero 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 alheio
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, 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
Banhados 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 rímica 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
europeia. O ritmo e a dança, de
claras raízes africanas, se mesclam
com formas de versificação
portuguesa. Surge assim, 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 a década de 1980, 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 se tornam a base para uma rica melodia, o que faz o samba “crescer” – assim dizem os sambistas – no terreiro ou na quadra. Foi o que aconteceu com o samba *Maria*, de Jorge Meira, também conhecido por Jorge Porém, 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 uma 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 suportio 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 à 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 mestres 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 predeterminado.

Nos primeiros tempos os próprios compositores ou pessoas de seu convívio escolhiam o tema da composição, cujo modo de abordagem 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. E é pertinente observar o esmero da linguagem, a escolha de palavras e expressões pouco usuais no cotidiano de pessoas iletradas, como se, para abordar temas eruditos, fosse indispensável 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 objetivo, curto 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, Penteadó 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 acabar com as diferenças entre eles e seus possíveis espectadores de outras classes sociais. Adotaram uma linguagem mais rebuscada ao discorrer sobre temas quase sempre alheios ao seu cotidiano, levando ao extremo a tendência já observada pelo intuitivo Carlos Cachça na década de 1930. 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 *leñcol*. 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 de 1960 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 deste
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 impuseram à criatividade
dos compositores.

E se pode falar em vitória,
porque se verifica facilmente a
hegemonia do samba-enredo
não apenas como a modalidade
mais cantada e divulgada hoje
em dia, mas também a que ocupa

o espaço do samba de terreiro;
não só nas quadras, mas até nas
rodas de samba mais tradicionais,
na posição de 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
epopeia 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 samba-enredo classicamente se filia, convivem com outras já apontadas por muitos 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 utilizar a feliz expressão de Bala e Celso Trindade, autores de *Traços e troças*, samba-enredo do Salgueiro em 1983. Assim, ao encher de luz, brilho e colorido o seu discurso, seja pela adjetivação abundante, seja pela organização do vocabulário em torno fundamentalmente da ideia de esplendor; ao querer 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 mescla 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 se esquece de alertar:

Segura, baiana,
Ioiô 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
Não 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*,
(*só dá Lalá*), de autoria de Gibi,
Serjão e Zé Catimba (Imperatriz
Leopoldinense, 1981):

Eu vou me embora
Vou no trem 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:

É carnaval, é folia
Neste 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 mágoas 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 simplicidade era o 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 traria mais agilidade aos desfiles. Os sambas se tornaram 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 seu andamento. Mais ou menos na mesma ocasião, os desfiles passaram a ser cronometrados e, desse modo, as letras foram se reduzindo, a fim de atender às exigências de tempo, no estúdio e na Avenida. Modismos apareceram e se foram. O samba-enredo permanece, apesar das críticas de pessimistas e saudosistas.

Essa gravação 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. Já foi 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 surgir entre 15 e 20 composições que disputam, como outrora acontecia nas grandes escolas, apenas a glória de ser cantada no desfile; sem gravação, sem lucro e sem mídia. O samba-enredo é considerado uma 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.

partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo

SAMBISTAS.
ACERVO CENTRO
CULTURAL CARTOLA



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 nos ensaios e desfiles das escolas de samba no Carnaval.

Pode-se dizer que o samba é a expressão maior da liberdade do corpo do sambista. É a resposta livre de sua alma à “provocação” do ritmo e 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 de samba. 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, síncofes, 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 pesem as 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, portanto, o retrato vivo de um mosaico de influências de danças afro-brasileiras, com raízes étnicas e regionais diversas, mas um substrato comum. Segundo o pesquisador Haroldo Costa em, *As escolas de Lan* (2002):

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 para 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 (1982), apontou 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 também é lembrada por sambistas tradicionais no Rio de Janeiro. Em depoimento a Ricardo Cravo Albin, no livro *As vozes desassombradas do Museu* (MIS, 1970), 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.

Cartola diz o seguinte em entrevista publicada no livro *Cartola, tempos idos*, de Marília Barboza e Arthur de Oliveira Filho (1998):

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 observou 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; apontou a semelhança do jicá e do treme-treme (passos que ele descreve), dada a feminilidade que os caracteriza, com a coreografia de Oxum; identificou “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; comparou 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 afirmou 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 candomblé.

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 europeias. 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, conhecida como porta-estandarte, é o centro dessa influência europeia, 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 mesuras 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 nas casas de shows da Lapa que abrem suas portas para o chamado samba de raiz, reunindo jovens da Zona Sul e velhos partideiros.

Equilíbrio, ritmo, agilidade, malícia e graça são alguns dos

atributos da dança do samba, palavras a ela relacionadas pelos próprios sambistas, em depoimentos ou nas letras de suas composições.

No samba de partido-alto, apesar de o foco estar na improvisação dos versos, a dança é parte essencial 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 desafio; as mãos na cintura, com os braços em arco; o passo miúdo, miudinho, movimento ligeiro dos pés num ir e vir, deslizando, quase hipnótico; o leve tocar de pernas de um sambista em outro, como num convite

para participar, tudo isso compõe o quadro; são fundamentos que caracterizam essas rodas. Como já observado anteriormente, parte desse gestual e movimentos também está presente em manifestações aparentadas do samba, como o jongo e o batuque.

Como o samba-enredo é uma variante do gênero criado para a exibição da escola de samba 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). Mas não é só na avenida e em cortejo que o samba-enredo é dançado. Nos ensaios nas quadras ou em reuniões de sambistas, em torno de uma simples mesa ou numa roda, o samba-enredo também anima e faz dançar.

No desfile das escolas, podemos

identificar cinco grupos com desenhos coreográficos 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, que a escola de samba herdou dos antigos ranchos, era tradicionalmente constituída pelas Velhas Guardas ou integrantes mais antigos e representativos da agremiação. 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 como um sinal típico de respeito).

Ela sofreu forte modificação a partir dos anos 70, processo intensificado nas décadas de 1990/2000, quando passou a ser composta por bailarinos ou integrantes mais jovens das escolas coreografados por bailarinos profissionais. A obrigatoriedade

da saudação e da apresentação se mantém 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 em algumas 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 a coesão.

Nos últimos anos, as escolas têm apresentado mais e mais alas coreografadas (também chamadas teatralizadas ou de passo marcado). Não é uma novidade nas agremiações — já nos anos 60 a coreografia foi objeto de polêmica quando o Salgueiro representou um minueto em plena Avenida, no enredo sobre Chica da Silva. Os críticos argumentaram que a coreografia tira a espontaneidade dos componentes e “esfria” o desfile. Em 2004, a apresentação de um carro alegórico intitulado DNA, totalmente coreografado pela Unidos da Tijuca, ampliou a discussão.

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.

Consideradas entre as mais tradicionais alas das escolas, as baianas representam as tias quituteiras dos primeiros anos do samba, com suas roupas características: saia ampla e rodada, pano da costa, colares e balangandãs. 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 refrãos. A ala das baianas era composta pelas mulheres mais velhas da comunidade, mas nos últimos anos foi aberta à participação das mais jovens.

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 a porta-bandeira Vilma do Nascimento, em entrevista a José Carlos Rego.

A CENA

Em virtude da diversidade de manifestações e de cenários no samba do Rio de Janeiro, não é possível falar de uma cena única, um contexto só, isolado, em que as formas de expressão relatadas neste dossiê aconteçam. Assim, é necessária a descrição de elementos que constituem as diversas cenas do samba carioca, como se originaram e como se apresentam atualmente.

No caso do samba-enredo, a descrição é bastante complexa, incluindo elementos presentes nos ensaios nas quadras e nos desfiles das escolas de samba, onde esse gênero ganha a sua principal razão de ser. Já nos sambas de terreiro e de 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* (2004), o pesquisador e jornalista Roberto 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 década de 1920. 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. Ai quando ele já 'tava bem batido, é, bem batido, a gente levava pro instrumento. Ai já começava a bater no instrumento...

(Xangô da Mangueira)

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

(Tantinho)

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)

IMAGEM EM ALTAR DE QUADRA
DE ESCOLA DE SAMBA.
ACERVO CENTRO
CULTURAL CARTOLA

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.

Aprendi vivendo mesmo aqui em Mangueira, como eu disse, assistindo os outros cantar e depois comecei já cedo a 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 Žagaia [...] 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 se disfarçar 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 (1998), 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 Oswaldo 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”.

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 (1983), da casa da Tia Ciata:

A casa que alugava era bastante grande, se fosse um pouquinho maior o senhorio fazia logo albergue, ou até uma cabeça de porco para arranjar mais dinheiro. Uma sala de visitas ampla, onde nos dias de festa ficava o baile. A casa se encompridava para o fundo, um corredor escuro onde se enfileiravam três quartos grandes com uma pequena área por onde entrava luz através de uma claraboia; 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 frequentavam a casa. No terreiro o samba raiado e às vezes as rodas de batuque entre os mais moços.

Seja por identidade seja por conveniência ou estratégia de sobrevivência, as esferas do samba e 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 (1996):

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

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. Em entrevistas de sambistas antigos, há relatos 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 Malhar, no Baixo Tijuca, onde é hoje a Rua Almirante Cândido 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 por que 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)

IMAGEM EM ALTAR DE QUADRA
DE ESCOLA DE SAMBA.
ACERVO CENTRO
CULTURAL CARTOLA



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 (1998), 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.

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

IMAGEM EM ALTAR DE QUADRA
DE ESCOLA DE SAMBA.
ACERVO CENTRO
CULTURAL CARTOLA



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 na Esquina F. S., na Rua Piauí, 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!

Religião e samba se confundem. Festas religiosas, santos e orixás são

frequentemente homenageados nos sambas. Em *Segredos guardados*, orixás na alma brasileira, Reginaldo Prandi (2005) 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, têm 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 das décadas de 1960/1970, quando os temas da história oficial deixaram de ser o costume nos enredos, apresentaram uma série de sambas sobre as tradições religiosas afro-brasileiras, como os exemplos a seguir:

Já coloquei na pedreira
Cerveja preta para o Rei Xangô
Cerveja branca também
coloquei na mata
A noite inteira seu Ogum
bebericou

*(Samba, suor e cerveja, o combustível da
ilusão, Império Serrano, 1985)*

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

Oke-oke Oxóssi
Faz nossa gente sambar
Oke-oke Natal
Portela é canto no ar
(Contos de areia, Portela, 1984)

Janaína agô, agoiá
Janaína agô, agoiá
Samba curima
Com a força de Iemanjá

(Lendas do Abaeté, Mangueira, 1973)

Oh, meu pai Ogum na sua fé
Saravá Nanã e Oxumaré
Xangô, Oxóssi, Oxalá e Iemanjá
Filha de Oxum pra nos ajudar
Vem nos dar axé

Nos erês dos orixás
*(Mãe Menininha do Gantois, Mocidade
1976)*

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

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
*(A coroa do perdão na terra de Oyó,
Império da Tijuca, 1997)*

A referência aos santos e às tradições da Igreja Católica nos enredos das escolas, muitas vezes gerou polêmica, pois a igreja sempre foi mais resistente a essa aproximação que a umbanda. Mas é inegável que na origem das escolas de samba encontra-se 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.

FEIJOADA.
ACERVO CENTRO
CULTURAL CARTOLA

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 Abreu (1999), 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:

Quitandeiro leva cheiro e tomate
Pra casa do Chocolate que hoje
vai ter macarrão

Prepara a barriga macacada
Que a boia está enfezada e o
pagode fica bom

Seja na tradição banto de Angola/Congo, como na tradição nagô da Nigéria, 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 as 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.

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 pode ser acompanhado 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 Lody (1998), em *Santo também come*, 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. Nesse sentido, um mapa do samba no Rio de Janeiro, revelará também uma verdadeira cartografia culinária.

Ao falar das ruas onde nasceu a Portela, João Baptista Vargens, em seu livro *A velha guarda da Portela* (2001), 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 1970, 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 – 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 na década de 1980 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. As grandes especialidades do espaço são macarrão com galinha e feijoada.

Birosas, botequins, quintais, clubes, qualquer lugar onde sambistas se reúnam tem de 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. A casa inspirou eventos como o Opinião e o Rosa de Ouro, marcos na ampliação dos espaços do samba no Rio.

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.

Ah, 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 (sic) ela

PÁGINA AO LADO À ESQUERDA

TIMBAU.

ACERVO CENTRO

CULTURAL CARTOLA.

PÁGINA AO LADO AO CENTRO

CAIXA.

ACERVO CENTRO

CULTURAL CARTOLA.

PÁGINA AO LADO À DIREITA

RECO-RECO.

ACERVO CENTRO

CULTURAL CARTOLA.

chegava infernizava tudo. Onde (sic) 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 da 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 essas reuniões: Feijoada Imperial, Caldeirão de Raiz, Família Mangueirense.

Feijão, carne-seca, costela, lombo, linguiça, 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 e refrigerantes. Mesinhas espalhadas por toda a quadra. Ao fundo, a roda de sambistas com a prata da casa e os convidados especiais, bambas das coirmãs que visitam a anfitriã naquela tarde.

Mais do que se deliciar com os temperos, o feijão e as carnes, esses encontros reabriram nas quadras um espaço para a celebração do

que chamam “samba de raiz” ou “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 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 variam 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

É na palma das mãos e na sola dos pés, em um bater firme e cadenciado, que o samba ou 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 cedo, 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 em uma laje de favela ou em torno de uma mesa de bar no subúrbio, se não houver um pandeiro, um tamborim, as mãos é que vão marcar 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* (1998):

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.

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 de Janeiro e pelo Brasil), desde cedo se apropriaram de objetos do cotidiano.

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. Essa foto emblemática ilustra a capa do livro *Silas de Oliveira, do jongo ao samba-enredo* (1981), de Marília Barboza da Silva e Arthur L. de Oliveira Silva. Em outra

ACIMA
CUÍÇA.
ACERVO CENTRO
CULTURAL CARTOLA.

ABAIXO À ESQUERDA
AGOGÔ.
ACERVO CENTRO
CULTURAL CARTOLA.

ABAIXO À DIREITA
REPIQUE.
ACERVO CENTRO
CULTURAL CARTOLA.

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 trilho 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, na década de 1920, nos primórdios do samba no Rio de Janeiro, 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 delas, para relaxar, servia-se comida e sobrinha a cantoria e o batuque

À ESQUERDA
PANDEIRO.
ACERVO CENTRO
CULTURAL CARTOLA.

À DIREITA
ATABAQUE.
ACERVO CENTRO
CULTURAL CARTOLA.



— 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 jeje,

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 frequência, 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 síncopas,²⁸ a repetição de certos desenhos harmônicos ou o privilégio deste ou daquele naipe de instrumentos, ou mesmo a ausência parcial de um deles, começaram a estabelecer os estilos, conforme detalhou o pesquisador.

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.



SURDOS.
ACERVO CENTRO
CULTURAL CARTOLA.



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, criador 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.

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 náilon, 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, xequerés, 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. São do pesquisador José Carlos Rego as descrições dos instrumentos, apresentadas a seguir.

Surdo — estabelece o compasso binário — se mais rápido ou lento —



À ESQUERDA
XEQUERÊ.
ACERVO CENTRO
CULTURAL CARTOLA.

À DIREITA
CHOCALHO.
ACERVO CENTRO
CULTURAL CARTOLA.

ABAIXO
TAMBORINS.
ACERVO CENTRO
CULTURAL CARTOLA.



e fixa o andamento da bateria.
Os surdos de base são de três tipos:

- **Surdo de primeira:** o maior deles, chamado de surdão, surdo-mor ou maracaná (aqueles utilizados na Mangueira), que estabelece a marcação inicial. Sua afinação é do couro mais tenso;
- **Surdo de segunda:** é um pouco menor e de afinação com o couro um tanto mais frouxo. Também é chamado de surdo de resposta;
- **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, imprimindo agilidade e brilho à ligação entre os marcadores.

Tarol – instrumento de origem europeia, bem assimilado pelo samba. É uma caixa redonda, de cerca de vinte centímetros de largura, atravessada por cordas de



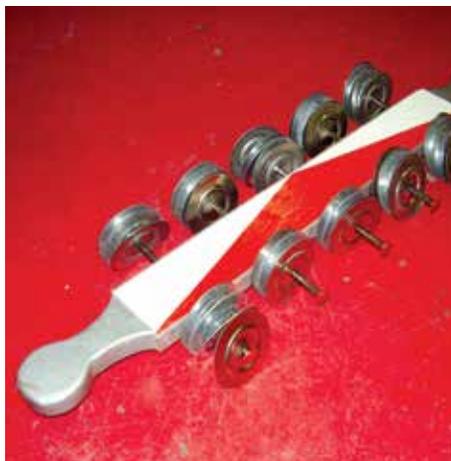
metal ou náilon, percutida por duas baquetas ao mesmo tempo. De fácil execução, exige perícia na cadência, já que sua função inicial era rufar e acompanhar a marcha nos grupamentos militares.

Caixa de guerra – numa batida de duas baquetas, o som que percute preenche o vazio entre as marcações, produzindo o chamado miolo do ritmo. Sua largura é

CHOCALHOS.
ACERVO CENTRO
CULTURAL CARTOLA.

PÁGINA AO LADO À ESQUERDA
SURDOS.
ACERVO CENTRO
CULTURAL CARTOLA.

PÁGINA AO LADO À DIREITA
TAROL.
ACERVO CENTRO
CULTURAL CARTOLA.



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 tamburão,²⁹ que era percutido com a palma da mão e encorpava o som do batuque.

Pandeiro – originário do Oriente Médio, formado por um aro redondo no qual se estica o couro ou plástico, podendo conter guizos ou pratinelas (pequenas rodela 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 passistas 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, emitem sons agudos e, quando sacudidas,

produzem agradáveis sons metálicos.

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 origem marajoara, em madeira; ou africana, em metal, compõe o grupo das peças leves e agudas. É formado por 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 estranha ao grupo de metais das baterias a presença de pratos metálicos, de grande função nas bandas marciais ou nas orquestras sinfônicas. Calixto dos Anjos, no Império Serrano; Gallo, na Portela e Manuel Quirino, na Mocidade Independente de Padre Miguel, considerados os Reis dos Pratos, 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 seja um instrumento com 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 se equilibrar –, o atabaque, originado na África, só em ocasiões especiais se incorpora 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.

Cuíca – 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 ligada 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.

Em uma 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 apoiam o canto; a voz é o principal instrumento.

CUMPRIMENTO À BANDEIRA
DE ESCOLA DE SAMBA.
ACERVO CENTRO
CULTURAL CARTOLA.

PÁGINA AO LADO À DIREITA
TAROL. MAPA DA POSIÇÃO DOS
INSTRUMENTOS NA BATERIA
DE ESCOLA DE SAMBA.
ACERVO CENTRO
CULTURAL CARTOLA.



A BANDEIRA

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 “trouxo a primeira bandeira”, já que levava a da Deixa Falar para as agremiações carnavalescas que frequentava.

No início dos desfiles, a bandeira era também um quesito a ser avaliado pela qualidade de sua concepção e pela capacidade do grupo de 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 pedreira 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; 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 arrepiá!
(Dauro do Salgueiro)

Não é que eu goste especialmente de verde e branco, mas na nossa primeira reunião de diretoria do Império, recém-eleita, 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 alegam 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. Pelo menos 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 — pelas 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 Brazão!
(*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, vermelho
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, oh 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’Aguiã, Bizuca,
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
(*Žiriguidum 2001, Gibi, Tiãozinho e
Arsênio – Mocidade Independente
de Padre Miguel, 1985*)

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 Santos de Souza (2003), em sua dissertação de mestrado “Uma 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, para permitir que mestre-sala e porta-bandeira, seguidos de baianas e passistas, possam apresentar a bandeira, 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. 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.

BAIANA EM DESFILE
CARNAVALESCO.
ACERVO CENTRO
CULTURAL CARTOLA.

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, apresenta-se o segundo casal, que, depois de 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 Zíco 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



ALAS DE BAIANAS EM DESFILE
CARNAVALESKO.
ACERVO CENTRO
CULTURAL CARTOLA.

PÁGINA AO LADO À ESQUERDA
VELHA GUARDA DA MANGUEIRA.
ACERVO CENTRO
CULTURAL CARTOLA.

PÁGINA AO LADO À DIREITA
VELHA GUARDA DA PORTELA.
ACERVO CENTRO
CULTURAL CARTOLA.



samba — como uma oração — exige entrega total.

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

adéquam 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” na 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, elas aglutinam, apaziguam e organizam o cotidiano das comunidades do samba carioca.



AS VELHAS GUARDAS

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 seus ancestrais contavam e cantavam. 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 Pixinguinha, Donga, João da Baiana e outros “bambas” tenham criado, na década de 1920, o Conjunto da Guarda-Velha, movidos pela certeza da importância do trabalho de seu grupo para a fixação e o desdobramento de uma forma de ser, de estar e de se manifestar. Além de divulgar as músicas de autoria de seus componentes, o Conjunto da Guarda-Velha acompanhava regularmente cantores renomados, tais como Carmem Miranda, Mário Reis e Sílvio 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 outro LP



— *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 1920, organizaram-se, por volta dos anos 50/60, 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 plateia, 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, naquele momento maior dos folguedos de Momo, elas migravam de seus canteiros particulares para o grande jardim público, a Avenida.

Há seis anos pertencendo à Ala de Compositores da Portela, o jovem Paulinho da Viola, em 1970, 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 se viu obrigado a se reunir semanalmente no quintal de Manacéa, figura emblemática do bairro. Depois passou por outros quintais: da Doca, do Argemiro, até chegar ao Cafófo 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

VELHA GUARDA DA MANGUEIRA.
ACERVO CENTRO
CULTURAL CARTOLA.

PÁGINA AO LADO
VELHA GUARDA DA PORTELA.
ACERVO CENTRO
CULTURAL CARTOLA.



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, citado no livro *A velha guarda da Portela*, de João Baptista W. Vargens e Carlos Monte (2001):

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.

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

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.

O TERREIRO

O terreiro, 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. Terreiro é uma expressão que remete à ideia 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 ligado ao grupo fundador das escolas permaneceu, como canta Monarco em *Samba, velho amigo*:



SAMBA DE QUADRA.
ACERVO CENTRO
CULTURAL CARTOLA.

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.

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, trabalhadores 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 abraçaram com ardor crescente as práticas do samba. Nas décadas de 1940 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 1960, a participação de pessoas da sociedade, e não apenas como destaques, em ricas fantasias, 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 1930, 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.

É inegável, no entanto, que o impacto dessas políticas no mercado se faz sentir de forma clara. Embora ainda tímidos, alguns estudos 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. Deve ser igualmente lembrada a participação, hoje bem mais moderada, dos banqueiros do jogo do bicho. Não só pela origem popular, em geral, e por serem cultores sinceros do samba, mas também pela busca da legitimidade social que os postos de mando nas escolas de samba lhes conferiam, eles tiveram papel preponderante na ascensão das escolas de samba, pelos recursos financeiros que lhes doavam e ainda pela capacidade de liderança e organização que



imprimiam a essas agremiações.

Sem esses 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, e muitos outros, que, 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 heroica arraia-miúda sua permanência, sua transmissão e sua importância.



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 estreia (1978), intitulado *Samba, minha verdade, samba minha raiz*, descreve com fidelidade como se passa a herança musical da comunidade de sambistas:

ESCOLAS DE SAMBA MIRINS.
ACERVO CENTRO
CULTURAL CARTOLA.

PÁGINA AO LADO
ENSAIO DE ESCOLAS DE
SAMBA MIRINS.
ACERVO CENTRO
CULTURAL CARTOLA

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 respondeu, quando indagaram 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. [...] Aí 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 aí eu vi, era o partido-alto. E ele me

ensinou, no partido-alto, a versar versos. [...] Conclusão: lá mesmo, quando saí de lá, já saí já sabendo versar, improvisar e aprendendo. Primeiro eu fui versando os versos dos outros... aprendendo. Aí 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 são 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 seus passos. As coreografias desenvolvidas demonstram 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. Elas participam das atividades, decorando com grande facilidade as letras e as melodias dos sambas. Nas rodas de samba, nas festas ou nos ensaios, nas quadras das escolas ou nos quintais das casas dos sambistas, divertem-se ao mesmo tempo em que assimilam a cultura do samba.

A participação das crianças no

desfile das escolas de samba lhes é facultada a partir dos sete anos de idade, em alas de adultos ou em alas exclusivas para crianças, que não são obrigatórias de acordo com o regulamento do desfile, mas existem em todas as agremiações; um 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 mirins 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 numerosos interessados, os mais bem-dotados, a quem será dada a oportunidade de 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; 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 vai sendo interiorizada pelas crianças em contato com os mais velhos. A noção de

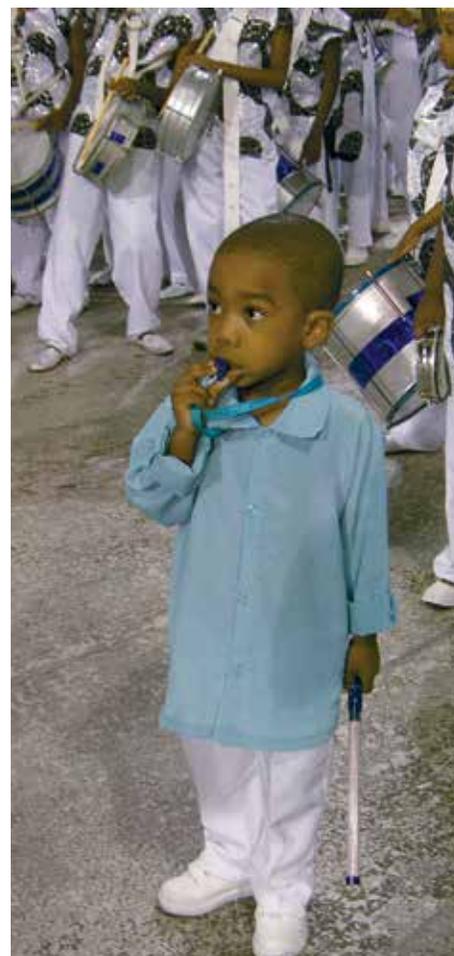
INTEGRANTE DE ESCOLA
DE SAMBA MIRIM.
ACERVO CENTRO
CULTURAL CARTOLA

pertencimento, o envolvimento emocional, o sentimento de raiz e tradição, inexistentes, por exemplo, no esporte, são transmitidos naturalmente no seu viver cotidiano. Isso 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-vividas.³⁰ 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.

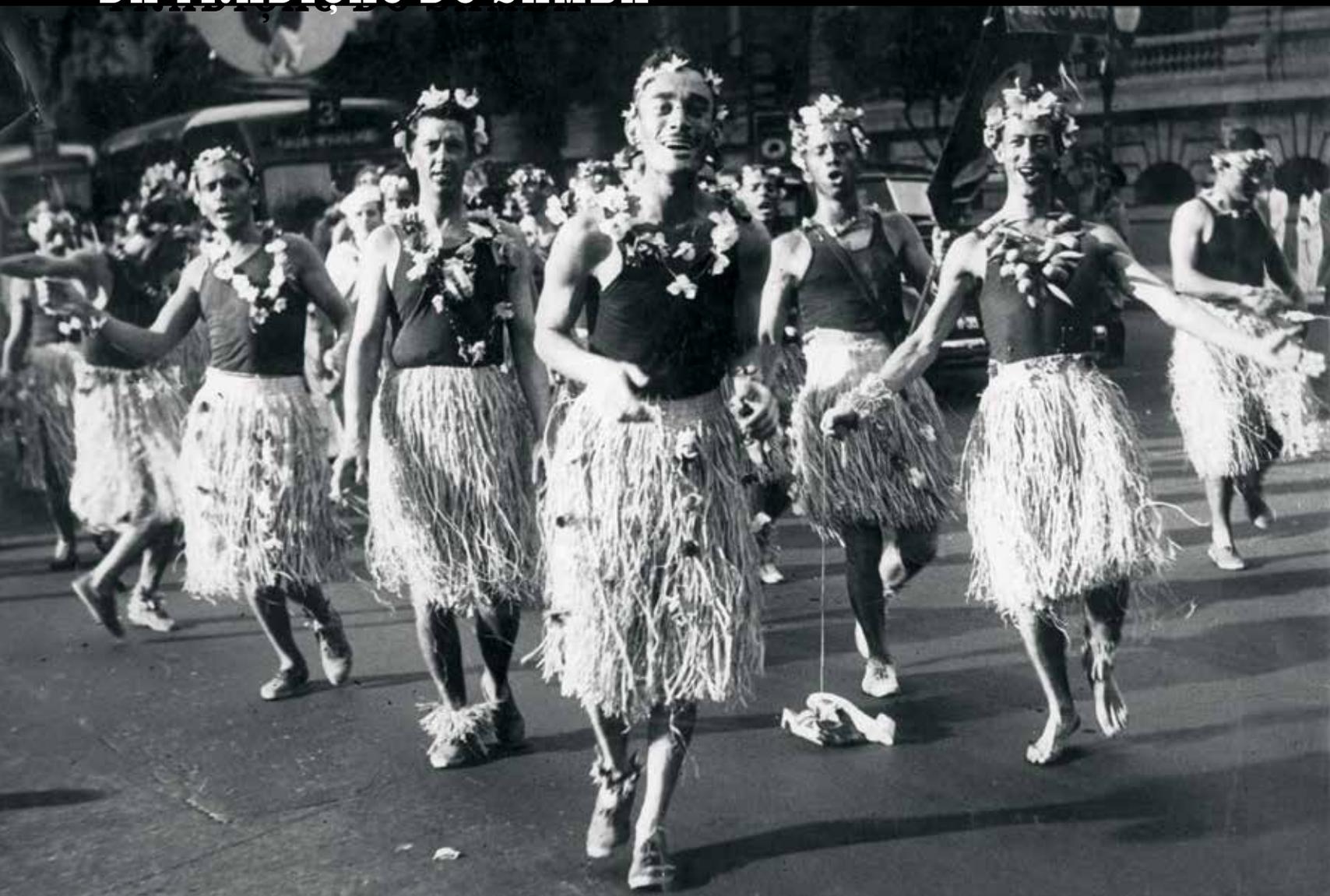
Desde 1984, ano de fundação

da pioneira escola de samba mirim Império do Futuro, vinculada ao Império Serrano, tornou-se comum a criação de escolas especificamente destinadas às crianças. Ainda não é consenso que este seja o melhor caminho, pois o caráter segregacionista da ação é discutível. Também se discute se tais agremiações têm condições de proporcionar aos futuros sambistas a necessária proximidade com a prática cotidiana do samba, em que a questão institucional é o dado menos relevante.

Durante a pesquisa foi possível observar que a transmissão do conhecimento de pais para filhos é considerada um dos traços mais relevantes para a permanência do samba, em qualquer de suas modalidades. Para as comunidades estudadas, trata-se de um valor cultural dotado de grande importância. ■



**DETENTORES E PRODUTORES
DA TRADIÇÃO DO SAMBA**



DEPOSITÁRIOS RECONHECIDOS DA TRADIÇÃO

- Aluizio Machado (Alcides Aluizio Machado, compositor e cantor, Império Serrano, nascido em Campos, RJ, em 13/4/1939).
- Aurinho da Ilha (Áureo Campagnag de Sousa, compositor e cantor, União da Ilha, nascido no Rio de Janeiro, em 12/3/1931).
- Baianinho (Eládio Gomes dos Santos, compositor, cantor e ritmista, Em Cima da Hora, nascido em Salvador, BA, em 3/9/1936).
- Careca (Arandi Cardoso dos Santos, passista, Império Serrano, nascido no Rio de Janeiro em 5/8/1944).
- Casquinha (Otto Enrique Trepte, compositor e cantor, Portela, nascido no Rio de Janeiro, em 1º/12/1922).
- Dauro do Salgueiro (Dauro Ribeiro, compositor e cantor, Salgueiro, nascido no Rio de Janeiro, em 13/10/1935).
- David Correa (David Antônio Corrêa, compositor, Portela, nascido no Rio de Janeiro, em 5/6/1937).
- David do Pandeiro (David de Araújo, compositor, cantor e ritmista, Portela, nascido no Rio de Janeiro, em 28/12/1936).
- Délcio Carvalho (Délcio Carvalho, compositor e cantor, Império Serrano, nascido em Campos, RJ, em 9/3/1939).
- Delegado (Hésio Laurindo da Silva, mestre-sala, Mangueira, nascido no Rio de Janeiro, em 29/12/1921).
- Djalma Sabiá (Djalma de Oliveira Costa, compositor e pesquisador, Salgueiro, nascido no Rio de Janeiro, em 13/5/1925).
- Dodô (Maria das Dores Rodrigues, porta-bandeira, Portela, nascida em Barra Mansa, RJ, em 3/1/1920).
- Dona Ivone Lara (Ivone Lara da Costa, cantora e compositora, 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, Mangueira, nascido no Rio de Janeiro, em 12/12/1916).
- Edeor de Paula (Edeor José de Paula, compositor, Em Cima da Hora, nascido no Rio de Janeiro, em 16/12/1932).
- Elton Medeiros (Elton Antônio Medeiros, cantor e compositor, Unidos de Lucas, nascido no Rio de Janeiro, em 22/7/1930).
- Eunice (Eunice Fernandes da Silva, pastora, Portela, nascida em 16/5/1920).
- Hélio Turco (Hélio Rodrigues Neves, compositor, Mangueira, nascido no Rio de Janeiro, em 15/11/1935).

- Jorginho do Império (Jorge Antônio Carlos, cantor e compositor, Império Serrano, nascido no Rio de Janeiro, em 13/2/1944).
- Laíla (Luiz Fernando Ribeiro do Carmo, compositor, diretor de harmonia, diretor de Carnaval, Beija-Flor, nascido no Rio de Janeiro, em 1944).
- Leci Brandão (Leci Brandão da Silva, compositora e cantora, Mangueira, nascida no Rio de Janeiro, em 12/9/1944).
- Manuel Dionísio (Manuel dos Anjos Dionísio, fundador da Escola de Mestre-Sala, Porta-Bandeira e Porta-Estandarte, nascido em Além-Paraíba, MG, em 1937).
- Marçalzinho (Armando de Souza Marçal, percussionista e mestre de bateria, Portela, nascido no Rio de Janeiro, em 17/12/1956).
- Martinho da Vila (Martinho José Ferreira, cantor, compositor e escritor, Vila Isabel, nascido em Duas Barras, RJ, em 12/2/1938).
- Mauro Diniz (Mauro Diniz, compositor e cantor, Portela, nascido no Rio de Janeiro, em 3/10/1952).
- 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, Portela, nascido no Rio de Janeiro, em 17/8/1933).
- Nanana (Lorenildes de Lima, passista, Mangueira, nascida no Rio de Janeiro, em 4/4/1943).
- Nadinho da Ilha (Aguinaldo Caldeira, compositor, cantor, percussionista, Unidos da Tijuca, nascido no Rio de Janeiro, em 11/6/1934).
- Narcisa (Narcisa Macedo, passista, Salgueiro, nascida no Rio de Janeiro, em 18/8/1948).
- 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, Mangueira, nascido no Rio de Janeiro, em 25/7/1924).
- Niltinho Tristeza (Nilton de Souza, cantor e compositor, da Imperatriz Leopoldinense, nascido no Rio de Janeiro, em 15/10/1936).
- Noca (Osvaldo Alves Pereira, compositor e cantor, 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, em 16/7/1957).
- Olegária dos Anjos (Olegária dos Anjos, destaque, Império

- Serrano, nascida no Rio de Janeiro, em 2/8/1932).
- Paulinho da Viola (Paulo César Batista de Faria, cantor, compositor, instrumentista, Portela, nascido no Rio de Janeiro, em 12/11/1942).
 - Rubem Confete (Rubem dos Santos, compositor, radialista, jornalista e pesquisador, nascido no Rio de Janeiro, em 7/12/1936).
 - Sérgio Jamelão (Sérgio Amaral da Silva, passista, mestre-sala, diretor de harmonia, Império Serrano, nascido no Rio de Janeiro em 1944).
 - Soninha Capeta (Sônia Mascarenhas, passista, Beija-Flor, nascida no Rio de Janeiro, em 4/3/1963).
 - Surica (Iranete Ferreira Barcelos, pastora, Portela, nascida no Rio de Janeiro, em 17/11/1940).
 - Tatinho (Devani Ferreira, compositor, cantor e pesquisador, Mangueira, nascido no Rio de Janeiro, em 1947).
 - Tia Alice (baiana, da Estácio de Sá, nascida no Rio de Janeiro, em 31/12/1928).
 - Tia Nilda (baiana, da Mocidade Independente de Padre Miguel, nascida no Rio de Janeiro, em 7/4/1942).
 - Tião Miquimba (Sebastião Estevão, ritmista, da Mocidade Independente de Padre Miguel, nascido no Espírito Santo, em 21/1/1934).
 - Velhas Guardas das Escolas de Samba do Rio de Janeiro.
 - Vilma (Vilma Nascimento, porta-bandeira, Portela/Tradição, nascida no Rio de Janeiro, em 1º/6/1938).
 - Vitamina (Joel de Paula Soares, passista, Salgueiro, nascido no Rio de Janeiro, em 9/10/1941).
 - Vó Maria (Maria das Dores Santos Conceição, cantora, nascida em Mendes, RJ, em 5/5/1911).
 - Wilson das Neves (Wilson das Neves, baterista e compositor, Império Serrano, nascido no Rio de Janeiro, em 14/6/1936).
 - Wilson Moreira (Wilson Moreira Serra, compositor e cantor, Portela, nascido no Rio de Janeiro, em 12/12/1936).
 - Zeca da Cuíca (José de Oliveira, ritmista, da Estácio de Sá, nascido em Macuco, município de Nova Friburgo, RJ, em 11/6/1934).
 - Zé Luiz (José Luiz Costa Ferreira, compositor e cantor, Império Serrano, nascido no Rio de Janeiro, em 1944).

CHAPÉUS PARA O CARNAVAL.

FOTO: MÁRCIO VIANNA.

ACERVO IPHAN.

REFERÊNCIAS NA HISTÓRIA DO SAMBA NO RIO DE JANEIRO



- Ademir Gargalhada
- Alberto Lonato
- Alcides Gregório
- Alvaiade
- Anescar
- Aniceto do Império
- Antenor Gargalhada
- Antônio Caetano
- Antônio Rufino
- Argemiro
- Armando Marçal
- Aroldo Melodia
- Ataulfo Alves
- Babaú
- Baiaco
- Beto Sem Braço
- Bicho Novo
- Bide
- Brancura
- Buci Moreira
- Calça Larga
- Calixto
- Candeia
- Carlos Cachaça
- Cartola

- Catoni
- Cláudio Bernardo da Costa
- Clementina de Jesus
- Darcy da Mangueira
- Didi
- Doca
- Dona Esther
- Dona Maria Romana
- Donga
- Élcio PV
- Elói Antero Dias
- Geraldo Babão
- Geraldo Pereira
- Guilherme de Brito
- Heitor dos Prazeres
- Isabel Valença
- Ismael Silva
- Jamelão
(José Bispo Clementino dos Santos)
- Jair do Cavaquinho
- João da Baiana
- João Nogueira
- Jovelina Pérola Negra
- Jurandir da Mangueira
- Luís Carlos da Vila
- Manacéa
- Mano Décio da Viola
- Mano Edgar
- Mestre André
- Mestre Fuleiro
- Mestre Marçal
- Mestre Waldomiro
- Mocinha
- Natal
- Nega Pelé
- Neide
- Nelson Cavaquinho
- Neném do Buzunga
- Neuma
- Nilton Campolino
- Noel Canelinha
- Noel Rosa de Oliveira
- Osmar do Cavaco
- Padeirinho
- Pato Rouco
- Paula do Salgueiro
- Paulo Brazão
- Paulo da Portela
- Preto Rico
- Roberto Ribeiro
- Seu China
- Silas de Oliveira
- Sinhô
- Tia Ciata
- Tia Eulália
- Tia Vicentina
- Tijolo
- Toco
- Vovó Maria Joana Rezadeira
- Xangô da Mangueira
(Olivério Ferreira)
- Walter Alfaiate
- Wilson Batista
- Zé Espinguela
- Zé Ketí
- Zica ■

LUGARES



RITMISTAS.

ACERVO ARQUIVO NACIONAL.

Desde as primeiras décadas do 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 — seja 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. O fato que é relembrado todo ano, no Dia Nacional do Samba — 2 de dezembro —, com o Pagode do Trem. Nesse dia, 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 do Rio de Janeiro 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 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, em 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 realizarem 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. Com 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 lhes 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

ENFEITES CARNAVALESÇOS.

FOTO: MÁRCIO VIANNA.

ACERVO IPHAN.

participação popular, o sambista instituiu 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. Essas agremiações, que ocupam a Estrada Intendente Magalhães, em Campinho, subúrbio da cidade, se apresentavam, até o início desta década, na Avenida Rio Branco, no Centro, 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, 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. As escolhidas 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.

GRÊMIO RECREATIVO ESCOLA DE SAMBA 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 em outro lugar. O pedido foi atendido, e 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. Lá já encontraram barracos para alugar, construídos por outro português, Tomás Martins, arrendatário das terras do visconde. Quem ia mensalmente aos barracos cobrar os aluguéis 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 saio 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.*³¹

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 Arengueiros, que, como o próprio nome sugere, reunia a rapaziada que era boa de samba e de briga. Esse bloco, três anos depois, se transformou 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 — mais tarde conhecida como a Dona Neuma, uma das figuras mais importantes em toda história da escola), José Gomes da Costa (Zé Espinguela), Marcelino José Claudino (Massu) e Angenor de Oliveira (Cartola) fundaram 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.*³²

Cartola foi também o primeiro mestre de harmonia, o ensaiador do coro de pastoras, e dividia com Carlos Cachaça 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 janeiro 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 Cachaça, Nelson Cavaquinho, Geraldo Pereira, Padeirinho, Pelado, Preto

MESTRE SALA E PORTA
BANDEIRA DA MANGUEIRA
(DESFILE NA MARQUÊS DE
SAPUCAÍ, 2008).
FOTO: WIGDER FORTA,
ACERVO DA LIGA
INDEPENDENTE DAS ESCOLAS
DE SAMBA - LIESA.

Rico, Jorge Zagaia, Jurandir, Xangô da Mangueira, Nelson Sargento. Foram eles 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 para o país.

A Mangueira venceu 17 vezes o desfile do Carnaval. 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).



GRÊMIO RECREATIVO ESCOLA DE SAMBA 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. 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, cujas cores são o azul e branco, tem como seus santos protetores Nossa Senhora da Conceição e São Jorge, respectivamente Oxum e Ogum. 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 entusiastas 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 numerosas 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. 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 pelos portelenses, que até hoje o chamam de “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 escola a partir do final da década de 1940 e até a sua morte, em 1976. Foi nesse período que a agremiação 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, e passou a realizar seus ensaios nos clubes Imperial e Mourisco, em Madureira e Botafogo, respectivamente. Lá permaneceram até a inauguração da atual sede, em 1972, conhecida como Portelão, situada na Rua Clara Nunes 81, limite entre os subúrbios de Oswaldo Cruz e Madureira.

A Portela é reconhecida por muitas 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, no 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 — num movimento pioneiro — as obras e vozes desses “bambas” em um disco magistral, gravado em 1970, sob o título de *Portela passado de glória*.

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

DESFILE DA PORTELA NA
MARQUÊS DE SAPUCAÍ (2008).
FOTO: WIGDER FROTA.
ACERVO DA LIGA
INDEPENDENTE DAS ESCOLAS
DE SAMBA - LIESA.

exercida, no início, por Manacéa e, mais recentemente, por Monarco.

Da Portela surgiram 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 própria Portela.

A Quilombo foi fundada por Candeia (Antônio Candeia Filho), em 1975. Nascido em 1935, em Oswaldo Cruz, filho de portelenses, coautor de seis sambas-enredos da Portela (os de 1953, 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*.



BATERIA DA IMPÉRIO SERRANO.

FOTO: DIEGO MENDES.

ACERVO CENTRO

CULTURAL CARTOLA.

GRÊMIO RECREATIVO ESCOLA DE SAMBA 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*. O resultado foi uma péssima colocação da escola, uma das favoritas naquele ano.

Foi grande o desapontamento dos sambistas. Um deles, Sebastião de Oliveira, o Molequinho, seus irmãos, compadres e amigos resolveram fundar uma escola de samba que fosse totalmente inovadora. E, principalmente, deveria ser uma escola onde todos tivessem o direito de opinar e ser ouvido. Nascia assim, em 23 de março de 1947, o Império Serrano.

Foi na casa da Dona Eulália, irmã de Molequinho, na Rua Balaiada, no coração do Morro da Serrinha, que a ideia 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. 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

partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo



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 Dona 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 costume. Inovações que se tornaram regra de todas as outras escolas até hoje.

Depois da boa estreia, a escola manteve a dianteira, conquistando os campeonatos de 1949, 50 e 51. Nas décadas de 1950 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 1970 em baixa — quando

chegou a disputar o segundo grupo, em 1979 —, a escola foi à Avenida com o antológico samba-enredo *Bum bum 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, oscilando entre o Grupo de Acesso 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 para o Grupo Especial.

O Império Serrano nasceu sob o signo da liberdade de expressão, de opinião. E esta luta continua. Nunca teve um patrono, e sua diretoria é escolhida em eleições livres. Muitos de seus problemas

**GRÊMIO
RECREATIVO
ESCOLA DE SAMBA
ACADÊMICOS
DO SALGUEIRO**

advêm exatamente dessa estrutura — a democracia tem seu preço. Em seus 59 anos de existência, foi campeã do Carnaval por nove vezes, sendo quatro consecutivas. É a terceira colocada em número de campeonatos conquistados, perdendo apenas para Mangueira e Portela, ambas com mais anos de trajetória. Já recebeu 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.

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 em 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 e na casa das benzedadeiras.

São padroeiros do morro: São Sebastião, reverenciado em 20 de janeiro; e o orixá Xangô (correspondente, no sincretismo religioso, a São Jerônimo, comemorado pela igreja católica no dia 30 de setembro, mesma data em que Xangô é celebrado nos cultos afro-brasileiros). 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. Em um concurso organizado no morro, na década de

1930, por Dona Alice da Tendinha, daqueles blocos surgiram as escolas de samba Unidos do Salgueiro (azul e rosa), Azul e Branco e 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 e 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 saíram 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,
Frequentadores 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 depois, a Unidos do Salgueiro acabou, e a 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" (1964) e "Bahia de todos os deuses" (1969) são alguns dos temas do Salgueiro nesse período. "Chica da Silva" levou a sambista Isabel Valença a ser

ALA DAS BAIANAS DO
SALGUEIRO.
FOTO: DIEGO MENDES.
ACERVO CENTRO
CULTURAL CARTOLA.

consagrada. Após grande polêmica na cidade, Isabel, fantasiada como Chica, participou do concurso de fantasias de luxo do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e o venceu. Foi a primeira mulher negra a ganhar o prêmio.

Em 1965, Joãosinho Trinta, um jovem bailarino do Theatro Municipal foi trabalhar com Fernando Pamplona no Salgueiro. Nas décadas de 1970 e 1980, Joãosinho 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 1960, 1963, 1965, 1969, 1971, 1974, 1975 e 1993.



**GRÊMIO
RECREATIVO
ESCOLA DE SAMBA
UNIDOS DE
SÃO CARLOS/
ESTÁCIO DE SÁ**

O Grêmio Recreativo Escola de Samba Estácio de Sá foi criado em 27 de fevereiro de 1955, com o nome de 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, Geleia, 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 pequena subvenção e sem apoio financeiro externo, a única fonte de sobrevivência era o Livro de Ouro — prática comum entre as escolas para arrecadar recursos com os 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. Foram adotadas as cores azul e branco e, 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 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 imortalizado 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 Manguê
Não vive na areia de Copacabana

A São Carlos pode ser
considerada, desse modo, herdeira
natural dos “bambas” da Estácio
e da Deixa Falar. Depois de um
início de muitas dificuldades, a
escola passou a apresentar bons
desfiles no Carnaval, na década
de 1970, principalmente devido à

qualidade de seus sambas-enredos.
Em 1975, 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 de Janeiro pedindo
o veto do enredo. O desfile
aconteceu, e o samba se tornou 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.

Deixa Falar
(Elinto Pires e Sidney da Conceição)

Vai levantar poeira
Oi! Deixa o couro comer

FACHADA DO GRES ESTÁCIO
DE SÁ.
ACERVO CENTRO
CULTURAL CARTOLA.



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 gafieira 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

Ao tentar escapar da imagem de escola “ioiô” (aquela que num ano “sobe” para o grupo das escolas mais fortes, concorre, perde e “cai” novamente para o grupo das escolas mais fracas), 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*”. 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 “Pauliceia 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 dessa conquista pode ser percebida em reportagem do jornal *O Dia*, de 8 de março de 1992:

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 Ríotur 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

GRÊMIO RECREATIVO ESCOLA DE SAMBA UNIDOS DE VILA ISABEL

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 plateia, meus olhos encheram d'água e eu chorei escondido, para os meus companheiros não verem. Tirei o chapéu para ver a plateia e meu presidente de ala não gostou, mas eu tinha que ver. E chorei. Na hora da apuração eu não aguentei 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 escola retornou ao Grupo Especial com “Tititi do Sapoti”, samba de 1987.

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. Nos 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, em um 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 ideia de se criar uma escola de samba no bairro foi de Antônio Fernandes da Silveira, o Seu China. Oriundo do Morro do Salgueiro, na Tijuca, onde nasceu e cresceu, Seu China se mudara para a Vila no começo da década de 1940. A inspiração para a fundação da escola veio no Carnaval de 1946, quando Seu China ouviu uma batucada e foi ver o que era. Desfilava na rua um dos muitos 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 desfilarem na Praça Onze.

Ela reuniu componentes de blocos como o Acadêmicos de Vila Isabel, o Vermelho e Branco,³³

FACHADA DO GRES VILA ISABEL.
ACERVO CENTRO
CULTURAL CARTOLA



o Dona Maria Tataia. 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 1950, 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 Auran 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.³⁴

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. Ganhou os concursos de 1947, 1948, 1949, 1950, 1952, 1954, 1956, 1957, 1959, 1961, 1963, 1964, 1965, 1973 e 1976. A seu lado na ala de compositores brilharam (e brilham) nomes como Tião Graúna, Djalma Sapo, Simplício, 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.³⁵

Em 1965, vice-campeã do segundo grupo, com o enredo "Epopéia do Theatro 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 nos anos 70 com as vitórias da Beija-Flor (1976 a 1978), Mocidade Independente de Padre Miguel (1979) e Imperatriz Leopoldinense (1980 e 1981), e redefiniria o mapa do poder no samba no Rio de Janeiro.

O ano-chave na história da Vila foi 1967, 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 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 incontestante, a de Martinho.

A vez da Vila chegou em 1988.
"Kizomba é uma palavra do

kimbundu, 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 escravidão. 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.

partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo

MAPA DO SAMBA
NO RIO DE JANEIRO.



ESCOLAS DE SAMBA

1. Acadêmicos da Abolição
2. Acadêmicos da Barra da Tijuca
3. Acadêmicos da Rocinha
4. Acadêmicos de Santa Cruz
5. Acadêmicos de Vigário Geral
6. Acadêmicos do Cubango
7. Acadêmicos do Dendê
8. Acadêmicos do Engenho da Rainha
9. 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. Beija-Flor de Nilópolis
17. Boêmios de Inhaúma
18. Boi da Ilha do Governador
19. Canários das Laranjeiras
20. Caprichosos de Pilares
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 do 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

1. Pedra do Sal e Morro da Conceição
2. Morro da Favela
3. Praça Onze
4. Largo do Estácio
5. Igreja da Penha
6. Avenida Rio Branco
7. Avenida Presidente Vargas
8. Sambódromo
9. Terreirão do Samba
10. Cidade do Samba
11. Centro Cultural Cartola

RODAS DE SAMBA

1. Bip Bip
2. Cacique de Ramos
3. Candogueiro
4. Carioca da Gema
5. Casa Brasil Mestiço
6. Casa da Mãe Joana
7. Centro Cultural Carioca
8. Centro Cultural Memórias do Rio
9. Clube Democráticos
10. Clube Renascença
11. Escravos da Mauá / Circuito-Mauá
12. Pagode da Tia Ciça
13. Pagode da Tia Doca
14. Pagode da Tia Eliza
15. Pagode do Carlinhos Doutor
16. Samba do Trabalhador
17. Trapiche Gamboa ■

OBJETO DO REGISTRO



RODA DE SAMBA.
ACERVO CENTRO
CULTURAL CARTOLA.

MATRIZES DO SAMBA NO RIO DE JANEIRO

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 a utilização de instrumentos de percussão, pandeiro, surdo, tamborim, reco-reco, cuíca, agogô e outros, variando de acordo com a situação. Ocorrem acompanhados, ou não, de instrumentos de cordas, como cavaquinho, violão de seis ou

sete cordas, etc., conforme sejam criadas, apresentadas e transmitidas pelos depositários dessas tradições. Esses depositários são as velhas guardas, os mestres, os baluartes, os “bambas” e seus herdeiros com notório saber dos ofícios do partido-alto, do samba de terreiro e do samba-enredo, reconhecidos pelas próprias comunidades de sambistas como memória viva do samba no Rio de Janeiro.

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 se deseja 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. E isso graças à riqueza poética, melódica e rítmica, pela energia radiante de sua dança

- que começa no simples bater das palmas das mãos. E, ainda, pela 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,

saí 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. "Compra 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 Oswaldo 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 apaixonava. Por esse motivo, a comunidade de sambistas defendeu o registro das matrizes do samba no Rio de Janeiro 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



SITUAÇÃO

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)

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, para 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.

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. E constituiu-se, ainda, em um meio de expressão de anseios pessoais e sociais, num elemento fundamental na construção da identidade nacional, 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, o crescimento da indústria do espetáculo e do turismo; a globalização - imposição de modelos e padrões importados na área cultural e no consumo

em geral - e a crise urbana que esgarçou o tecido social nas metrópoles, afrouxando--se laços de solidariedade e sentimentos de grupo, provocaram 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 suas práticas 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.

Isso 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, mestres-salas, porta-bandeiras, ritmistas. Substituíam-se, assim, 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, para circular sua produção. De um lado, por causa da preferência da indústria fonográfica por uma música de apelo e venda mais imediata; de outro, 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 “samba de raiz”, como é chamado pelos próprios sambistas.

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

CAMISETAS VENDIDAS NAS
RUAS DO RIO DE JANEIRO
DURANTE O CARNAVAL.
FOTO: MÁRCIO VIANNA,
ACERVO IPHAN.

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 1930 à década de 1960, 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 desses 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”, do 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. Outros motivos de preocupação são 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; e 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, mestre-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

VISTA DA MARQUÊS DE SAPUCAÍ.

FOTO: MÁRCIO VIANNA.

ACERVO IPHAN.

igual a doce de coco: tem um ponto. Se passar estraga, entendeu.

(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, tais como a iniciativa de apoio ao registro de obras de sambistas mais

velhos, alguns dos quais chegam aos 60 anos sem nunca ter gravado; ou a retomada das feijoadas nas quadras com a apresentação das velhas guardas como centro das atenções, 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. Tais perdas são compensadas pela presença de jovens de diversas camadas da sociedade, que demonstrarem reconhecer o valor desses sambistas, comparecendo a rodas para ouvi-los e saudá-los.

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

pode contribuir decisivamente para minorar os riscos de enfraquecimento das suas matrizes. O registro como patrimônio sublinha a importância do respeito às tradições que se vinculam a essas matrizes e ressalta toda a pujança e diversidade do samba no Rio.

Eu tenho muita gratidão ao samba. 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, 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, não é?
(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)



RECOMENDAÇÕES DE SALVAGUARDA



INTEGRANTE DE ESCOLA DE
SAMBA MIRIM.
ACERVO CENTRO
CULTURAL CARTOLA.

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

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

A elaboração de um plano de salvaguarda implica necessariamente a articulação das comunidades de sambistas, em especial daqueles identificados como depositários reconhecidos da tradição e dos saberes envolvidos nas práticas do partido-alto, do samba de terreiro e do samba-enredo. Caberá a eles detalhar as dificuldades que enfrentam e suas necessidades para a plena realização dessas formas de expressão.

Como resultado preliminar da pesquisa para a elaboração

deste dossiê, e com base em sugestões e demandas explicitadas 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 e coreográficas, em 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

sobre as origens, influências e desenvolvimento das variedades do samba que são objeto desse 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 de Janeiro. E, também, a 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. Tais como o jongo, elas são 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 sobre 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 como clubes, blocos, escolas de samba, entre outras. Essa pesquisa poderia ajudar a localizar, inventariar e preservar a memória do samba no Rio de Janeiro, por meio da coleta regular de depoimentos de seus mestres, e também do registro e proteção de peças físicas que contêm essa história, como cartas, letras manuscritas de sambas, folhetos de shows, partituras, gravações de áudio e vídeo familiares, semiprofissionais 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 — baseadas na oralidade e no

compartilhamento dos saberes familiares e comunitários —, esse risco de perda é concreto, e a adoção de salvaguarda se faz urgente. Mesmo no que tange aos sambas-enredo, o levantamento é necessário, porque há lacunas na produção anterior ao início da gravação de LPs com os sambas compostos para os desfiles das escolas, o que só ocorreria na virada dos anos 60 para os 70. É 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. Espalhadas por toda a cidade, nada menos de 73 escolas formam um conjunto de reconhecida importância na construção da identidade das comunidades e na organização do lazer local, a maioria das quais enfrenta dificuldades para 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 de Janeiro 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, 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.

5. Formação de pesquisadores dentro das diversas comunidades de sambistas do Rio de Janeiro, para que a coleta, o registro e a análise dessas formas de expressão, de seu cenário e sua trajetória sejam feitas cada vez mais pelos próprios atores sociais e seus grupos. Isso atenderá 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 de Janeiro. Já existe, em número reduzido, 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 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 mirins 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, cercada 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 dos improvisos em áudio e vídeos, ajudaria a difundir e revitalizá-los. A gravação desses encontros de mestres partideiros, portadores de uma tradição do samba, poderia prever 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, seriam associados aspectos de pesquisa, documentação

e transmissão. É fundamental, aqui, prever que as ações do plano de salvaguarda garantam e promovam os direitos autorais dos sambistas e seus herdeiros.

Há entre os sambistas no Rio quem já trabalhe com ações dessa natureza, no “garimpo”, reconstrução e documentação de sambas praticamente esquecidos, como faz o próprio Tatinho, da Mangueira, citado anteriormente. Mas eles enfrentam dificuldades por falta de estrutura e de apoio para o trabalho de pesquisa, gravação e divulgação. 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 samba e para 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 Janeiro, em especial no que diz respeito às três modalidades aqui identificadas como matrizes.

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



ENSAIO DE ESCOLA
DE SAMBA MIRIM.
ACERVO CENTRO
CULTURAL CARTOLA.

PÁGINA AO LADO
OFICINA DE TRANSMISSÃO
DE SABER DE MESTRE SALA E
PORTA BANDEIRA.
ACERVO CENTRO
CULTURAL CARTOLA.

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 de Janeiro.

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 Janeiro, de modo a transmitir o saber e também promover o samba.

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

Em relação à dança, é importante ressaltar que o samba no Rio de Janeiro tem matrizes coreográficas bem-definidas, que revelam uma técnica de dança e uma linguagem corporal subjacente. 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 observa-se 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 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.

É inegável que todas as técnicas de dança codificadas sofrem transformações ao longo da história. 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, que são riquíssimas, singulares e estão claramente associadas às identidades e ao contexto sociocultural de seus primeiros intérpretes e coreógrafos. Entretanto, devido a 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.

Assim, no que diz respeito à dança, o presente dossiê ressalta que o plano de salvaguarda deverá considerar três pontos fundamentais:

1. As danças do samba necessitam ser descritas e

analisadas por 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. É importante adotar

**PRODUÇÃO,
REGISTRO,
PROMOÇÃO
E APOIO À
ORGANIZAÇÃO**

um método coreológico que possibilite a compreensão dessas danças como linguagens complexas, envolvendo seus numerosos componentes inter-relacionados. Através desse método será 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, pela 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 incorporar (absorver em seu corpo) as matrizes coreográficas específicas dessa linguagem para poder utilizá-las expressivamente.

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 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, se forem incrementadas políticas

de incentivo específicas e facilitados os contatos com instituições e empresas que patrocinem e promovam a cultura no país. Com isso, sua arte e sua história alcançarão um público variado e maior.

O sucesso de rodas de samba tradicional — de terreiro e 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 a necessidade de implementar ações de apoio.

Além de dar condições para criação, produção, apresentação e 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 da indústria fonográfica e do espetáculo, apesar do valor inquestionável de sua arte. Essa capacitação permitirá aprofundar o grau de organização e estimular a preservação da memória do samba no Rio de Janeiro, 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 respeitam 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 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. ■

NOTAS

1. A elaboração deste dossiê para o Registro das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro como Patrimônio Cultural do Brasil contou com o apoio de convidados que participaram da pesquisa histórica e da elaboração dos textos. Entre eles estão: Nei Lopes (Da tradição africana); Roberto Moura (Notas para uma história afro-carioca); Sérgio Cabral (Deixa falar, o samba e a escola); Carlos Sandroni e Felipe Trota (A música); João Batista Vargens (A poesia); Marília Andrade (Estudo coreológico do samba) e Carlos Monte, Haroldo Costa, Janaína Reis e Lygia Santos.

2. Habitação coletiva para a população de baixa renda, também denominada cortiço.

3. MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio

de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995. p. 86-7.

4. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 de janeiro de 1913.

5. Arquivo Corisco Filmes, 1972.

6. LOPES, Nei. *Sambeabá; o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra-Folha Seca, 2003. p. 15.

7. LOPES, Nei. *Partido-alto: samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005. p. 26-7.

8. TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998. p. 265.

9. SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no*

Rio de Janeiro 1917-1933

. Rio de Janeiro: Zahar-UFRJ, 2001.

10. 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.

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

cua, no qual os autores afirmam que “calango e samba é igual a coité e cuia, tudo da mesma família”.

12. CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996. p. 65.

13. *Idem*, p. 67.

14. *Idem*, p. 66.

15. *Idem.*, p. 78.

16. *Idem*, p. 79.

17. *Idem*, p. 80-1.

18. *Idem*, p. 83.

19. 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 em

As escolas de samba do Rio de Janeiro (1996:135) e por Marília Barboza da Silva e Lygia Santos em *Paulo da Portela* (1979:122-5).

20. AUGRAS, Monique. *O Brasil do samba-enredo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 37.

21. CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. *Op. cit.*, p. 142.

22. Citado por Cabral (1996:121). Veja também TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. (6ª ed. Rio de Janeiro: Art Editora, 1991, p. 175), para referência a uma crônica de 1935 que aponta no mesmo sentido.

23. CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. *Op. cit.*, p. 144.

24. Diga-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).

25. 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.

26. 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). *Partido-alto: samba de bamba*. *Op. cit.*

27. Nei Lopes explica o termo: “Fuleira, no jargão partideiro, é redução de ‘fuleiragem’,

brincadeira sem consequência, ação sem responsabilidade” (*Partido-alto: samba de bamba. Op. cit., p. 189*).

28. 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 consequências e no qual se destacaram intérpretes como João Nogueira”.

29. Ou tambu – maior dos tambores do jongo.

30. O repórter Múcio Bezerra, 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 praçinha 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.*

31. Depoimento de Carlos Cachaça para o Museu da Imagem e do Som (1992).

32. SILVA, Marília T. Barboza

da Silva; CACHAÇA, Carlos; OLIVEIRA FILHO, Arthur Loureiro de. *Fala, Mangueira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980. p. 34.

33. 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.

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

35. “China e a história da Vila”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 16 de fevereiro de 1971.



**FONTES
BIBLIOGRÁFICAS**

- BARBOSA, Orestes. *O samba. Suas histórias, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. 2ª 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*. 2ª 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. *Žicartola*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.
- GONÇALVES, Guilherme; COSTA, Odilon. *O batuque carioca: as baterias das escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Groove, 2000.
- 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.
- GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda do samba*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. 242 p.
- LIMA, Lana Lage da Gama *et al.* *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.
- MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo*
- ABREU, Martha. *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: Fundação Getúlio Vargas, 1998. 296 p.

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)

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*. 2ª 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: Editora 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.

OLIVEIRA FILHO, Arthur Loureiro de. *Pioneiros do samba: depoimentos de Bicho Novo, Carlos Cachça 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*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1954. 264 p.

REGO, José Carlos. *Dança do samba: exercício do prazer*. Rio de Janeiro: Aldeia-Imprensa Oficial, 1994. 116 p.

SANDRONI, Carlos. *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.; CACHÇA, Carlos. *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*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998. 112 p.

_____. *O terreiro e a cidade. A forma social negro-brasileira*. Rio de Janeiro-Salvador: Imago-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*. Dissertação de mestrado em teoria da arte. Niterói: UFF, 2003.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. 6ª 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". Em 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. *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: 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.

VILA, Martinho da. *Kizombas, andanças e festas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1998. 300 p.

PERIÓDICOS

"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, 8 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

Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (Liesa) <<http://www.liesa.com>>

Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro <<http://aesrj.com.br>>

Associação das Escolas de Samba Mirins do Rio de Janeiro <<http://www.aesmrio.com>>

Império Serrano <<http://www.imperioserrano.com>>

Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas (Ibase) <<http://www.ibase.br>>

ANEXO 1 PARECER DO RELATOR

REGISTRO DAS MATRIZES DO SAMBA NO RIO DE JANEIRO PARTIDO-ALTO, SAMBA DE TERREIRO E SAMBA-ENREDO

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 — e dirigida ao então presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (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 como valor arquitetônico e artístico, pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (Inepac), na gestão do atual conselheiro Ítalo Campofiorito, da localidade denominada Pedra do Sal, próxima ao cais do porto, que, segundo a mesma correspondência, é considerada “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 de Mangueira”, a ser realizado pelo Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

A partir desse momento, e durante um ano e meio, conforme relato feito pela diretora do Departamento do Patrimônio Imaterial – DPI/Iphan, Márcia Sant’Anna, 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 vários 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 o 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 substancial parecer técnico produzido pela antropóloga Leticia 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 Neto, de anunciar à 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: “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. A iniciativa teve o mérito de, além de se enquadrar nos requisitos do programa — pois se tratava 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 coco nordestino (também chamado samba de coco) 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, porque 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 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, 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 de se procurar preliminarmente delinear séries históricas e mapear as variantes de eixos constitutivos das manifestações culturais de caráter processual. É o que vem sendo feito, por exemplo, com os sistemas alimentares e a diversidade linguística no Brasil.

Nesse sentido, a ideia 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. A proposta foi 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, que teve como cenário inicial a região central do Rio de Janeiro, se confunde com um

momento da evolução urbana da cidade, da região portuária. Aí se situavam a Pedra do Sal, já citada, e a Praça Onze, na Cidade Nova — região que Heitor dos Prazeres denominou “a Pequena África” —, na direção dos Morros 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 cafeicultura 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 novas formas de manifestação nas casas, ruas e bairros da capital.

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. Vale ressaltar que o repertório musical

no Rio de Janeiro à época era bastante rico e diversificado, com ritmos de origem europeia (polcas, mazurcas), africana (jongo, pontos de macumba e candomblé, samba de roda) e também formas depois caracterizadas como folclóricas, como o coco 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 tantan tan tantan. Não dava. Como é que um bloco ia andar na rua assim? Aí a gente começou a fazer um samba assim: bum bum paticumbum prugurundum”.

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. Consequentemente, havia,

também, diferenças de perícia técnica dos intérpretes. Mas mesmo essas hipóteses são objeto de controvérsias, como aponta Carlos Sandroni em seu livro *Feitiço 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 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. Quatro anos antes, em 12 de agosto de 1928 fora criado o bloco Deixa Falar, o primeiro a receber a designação de escola de samba, na medida em que novidades introduzidas por seus 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 se refere obrigatoriamente ao tema escolhido pela 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 de 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 70, “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 1940, 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 60, inclusive, o “samba do morro” foi apropriado pelos movimentos estudantis de contestação ao regime militar, como os Centros de Cultura Popular da União Nacional

dos Estudantes (UNE), e compositores como Zé Kéti, considerado por Ricardo Cravo Albin “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 70. 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 improvisado, 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, diante da 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 como expressões musicais e vetores de costumes e formas de sociabilidade constituem o objeto da documentação apresentada para fundamentar o pedido de registro.

IV. 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 como tal depende da comunidade: “apenas o grupo de pessoas autorreconhecido 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 improvisado 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 70 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 já mencionadas exigências para a organização dos desfiles, a predominância da narratividade o vai distanciando do samba de terreiro, desaparecendo também qualquer espaço para o

improvisado. 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 1970, 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.

V. Conclusão

Qual o sentido então de propor o registro das **Matrizes do samba no 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, pelo Estado, e a consequente 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” quanto à 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 como 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 como *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 como referência para a construção de identidades coletivas e mesmo individuais é 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.

Tem 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 como 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
Conselheira Relatora

* No parecer, foram usadas as seguintes convenções:

D – Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo (versão dos proponentes)

P – Parecer técnico do DPI/Iphan

**ANEXO 2
TITULAÇÃO DE
PATRIMÔNIO
CULTURAL DO
BRASIL**



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA CULTURA
INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

TITULAÇÃO

Eu, Presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Iphan, na qualidade de Presidente do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, em decorrência do Registro no Livro das Formas de Expressão, e, de acordo com o artigo quinto do Decreto número três mil quinhentos e cinquenta e um, de quatro de agosto de dois mil, confiro o título de **Patrimônio Cultural do Brasil às Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: Partido Alto, Samba de Terreiro e Samba-Enredo.**

Brasília, DF, 29 de novembro de 2007.

Luiz Fernando de Almeida
Presidente

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

ANEXO 3 AS 73 ESCOLAS DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO

Escolas de Samba da Região
Metropolitana do Rio de Janeiro
(Grupos Especial, A, B, C, D e E)

- 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
- Canários das Laranjeiras
- Caprichosos de Pilares
- Corações Unidos do Amarelinho
- Delírio da Zona Oeste
- Dificil 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
- Sereno 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 Teresa
- 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) <<http://www.liesa.com>> e da Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro (AESCRJ) <<http://aescrj.com.br>>

ANEXO 4 ESCOLAS DE SAMBA EXTINTAS

- Acadêmicos de Bento Ribeiro
- Acadêmicos de Bonsucesso
- Acadêmicos do Engenho de Dentro
- Além do Horizonte
- Alunos da Penha Circular
- Aprendizizes da Boca do Mato
- Aprendizizes da Gávea
- Aprendizizes de Copacabana
- Aprendizizes de Lucas
- Aventureiros da Matriz
- Azul e Branco do Salgueiro
- Baianinhas Brasileiras
- Balanço de Lucas
- Boa União de Coelho da Rocha
- Cada Ano Sai Melhor
- Cenáculo do Samba
- Coração das Morenas
- Corações da Liberdade
- Corações Unidos da Favela
- Corações Unidos de Jacarepaguá
- De Mim Ninguém se Lembra
- Deixa Malhar
- Depois Eu Digo
- Embaixadores de São João de Meriti
- Escalão de Tupã
- Estrela de Ouro
- Filhos do Deserto
- Fiquei Firme
- Flor da Infância
- Flor do Andaraí
- Flor do Cabuí
- Flor de Lins
- Floresta do Andaraí
- Guarani de Realengo
- Império da Colina
- Império de Campo Grande
- Império de Jacarepaguá
- Império do Marangá
- Independente de Turiaçu
- Independentes da Serra
- Independentes do Leblon
- Independentes do Rio
- Índios de Acaú
- Inimigos da Tristeza
- Lira do Amor
- Mocidade do Cachambi
- Mocidade de um Paraíso
- Mocidade de Vasconcelos

- Mocidade Louca de São Cristóvão
- Não é o que Dizem
- Papagaio Linguarudo
- Paraíso das Baianas
- Paraíso de Anchieta
- Paraíso de Santa Teresa
- Paraíso de Grotão
- Paraísos das Morenas
- Paz e Amor
- Paz, Música e Alegria
- Podia Ser Pior
- Prazer da Mocidade
- Prazer da Serrinha
- Primeira Linha
- Rainha das Pretas
- Recreio de Inhaúma
- Recreio de Ramos
- Recreio de Rocha Miranda
- Recreio de São Carlos
- Sai Quem Pode
- Segunda Linha do Estácio
- Sem Você Vivo Bem
- Três Mosqueteiros
- Última Hora
- União da Mocidade
- União de Colégio
- União do Realengo
- União do Sampaio
- União do Barão da Gamboa
- União do Catete
- União do Jacarezinho
- União do Uruguai
- Unidos da Capela
- Unidos da Congonha
- Unidos da Mangueira
- Unidos da Piedade
- Unidos da Saúde
- Unidos da Tamarineira
- Unidos de Bangu
- Unidos de Cavalcante
- Unidos do Irajá
- Unidos do Barão
- Unidos do Castelo
- Unidos do Catete
- Unidos do Coqueiro
- Unidos do Grajaú
- Unidos do Indaiá
- Unidos do Jacaré
- Unidos do Leme
- Unidos do Marangá
- Unidos do Morro Azul
- Unidos do Outeiro
- Unidos do Pecado
- Unidos do Riachuelo
- Unidos do Salgueiro
- Unidos do Tuiuti
- Unidos dos Arcos
- Universidade de Rocha Miranda
- Universitária de Honório Gurgel
- Vai como Pode
- Vai se Quiser
- Voz de Orion

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

ANEXO 5 ESCOLAS DE SAMBA MIRINS DO RIO DE JANEIRO

- 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 Caprichosos
- 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

Fonte: *Site* da Associação das Escolas de Samba Mirins do Rio de Janeiro (AESM-RIO) <<http://www.aesmrio.com>>

ANEXO 6 AQUARELA BRASILEIRA

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 Em7(b5) 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 Em7(b5) 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_um 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 $F\sharp m7(b5)$ $B7$
 les - te To-do Cen - tro_o-es - te Tu-do_é be-lo_e tem lin-do ma-tiz

119 $E m$ $G m6$ 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 $B7$ $E m$ G
 ei-ras e cas ca - tas de co-lo-ri do su - til E es - se lin-do

138 $G m6$ D $B7$ $B\flat7$ $A7$ $D m$
 cé a-zul de_a-nil E-mol - du-ram a-qua - re-la_o meu Bra-sil

XANGÔ DA MANGUEIRA.
ACERVO CENTRO
CULTURAL CARTOLA.



*Este livro foi produzido
no verão de 2014 para o
Instituto do Patrimônio Histórico
e Artístico Nacional*

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA ALOÍSIO MAGALHÃES

M433 Matrizes do samba do Rio de Janeiro: partido-alto,
samba de terreiro, samba-enredo / Instituto
do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.
– Brasília, DF : Iphan, 2014.
204 p. : il. color. ; 25 cm. – (Dossiê
Iphan ; 10)

ISBN: 978-85-7334-192-8

1. Patrimônio Imaterial. 2. Samba - Rio de Janeiro.
3. Patrimônio Cultural. 4. Bens Culturais. I. Instituto
do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. II.
Série.

Iphan/Brasilia-DF

CDD 784.188 8