

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Antonio Henrique de Castilho Gomes

**As transformações do samba-enredo carioca:
entre a crise e a polêmica**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-
Graduação em Letras da PUC-Rio.

Orientador: Júlio Cesar Valladão Diniz

Rio de Janeiro, 29 março de 2006



Antonio Henrique de Castilho Gomes

**As transformações do samba-enredo carioca:
entre a crise e a polêmica**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Giovanna Ferreira Dealtry

Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

Prof. Frederico Augusto Liberalli de Goes

Departamento de Ciência da Literatura – UFRJ

Prof. Paulo Fernando Carneiro de Andrade

Coordenador Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 29 de Março de 2006.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Antonio Henrique de Castilho Gomes

Professor graduado em História pela Universidade Federal Fluminense e em Museologia pela Universidade do Rio de Janeiro, atuante na rede pública e particular no ensino médio.

Ficha Catalográfica

Gomes, Antonio Henrique de Castilho

As transformações do samba-enredo carioca: entre a crise e a polêmica / Antonio Henrique de Castilho Gomes; orientador: Júlio César Valladão Diniz. – Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Letras, 2006.

137 f; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras.

Inclui referências bibliográficas.

1. Letras – Teses. 2. Cultura Popular. 3. Samba-enredo. 4. Cadência. 5. Estética. 6. Crise. 7. Polêmica. I. Diniz, Júlio César Valladão. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

À minha esposa Ursula e meu filho João Pedro, por me amarem tanto e estarem o tempo todo ao meu lado. A eles dedico não só este trabalho, mas toda a minha vida e todo o meu amor.

Agradecimentos

A meus pais (in memorian), pelos sacrifícios que fizeram para que eu pudesse chegar até aqui.

A minha mãe, a quem Deus permitiu assistir a defesa deste trabalho para só depois chamá-la para seu lado.

A toda a minha família, que de uma forma ou de outra, me possibilitou chegar aqui.

Ao meu amigo-orientador, Júlio Diniz, pela amizade, apoio, paciência e disponibilidade.

Aos meus amigos Maurício "Pipa", Mestre Odilon e "Seu" Marinho, por me introduzirem no mundo do samba, e me ajudarem com sua experiência.

Ao amigo e sambista Perivaldo, pelas proveitosas conversas na sala dos professores.

Ao amigo Carlos Alberto (Carlinhos), por ter me trazido para a PUC.

A todos os companheiros de sala de aula deste dois últimos anos, pelas proveitosas conversas.

Resumo

Gomes, Antonio Henrique de Castilho; Diniz, Júlio César Valladão. **As transformações do samba-enredo carioca: entre a crise e a polêmica.** Rio de Janeiro, 2006. 137p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica Rio de Janeiro.

Nascido sob o signo da ruptura e no meio de um turbulento período de transformações pelo qual passava o gênero samba, na virada da década de 1920 para a década de 1930, o samba-enredo surge, e se confunde, junto com um novo estilo de samba que passa a responder às necessidades exigidas por uma nova forma de expressão estética do samba e do carnaval, o desfile dos blocos (mais tarde escolas de samba). Entendendo, então, o samba-enredo como uma construção ligada diretamente ao carnaval e ao seu par, a escola de samba, e ainda como portador de uma linguagem específica, vinculada a uma cultura própria, observamos que ao longo de sua existência, mais notadamente nas últimas décadas, este samba vem se descaracterizando em sua forma e conteúdo. Dentro deste contexto é objetivo central desta dissertação buscar as prováveis origens destas transformações e comprovar até que ponto elas se constituem num processo de crise que pode levar ao desaparecimento do samba-enredo, pelo menos na sua forma mais tradicional.

Palavras - Chave

Cultura popular; Enredo do Samba; Cadência; Estética; Crise; Polêmica;

Abstract

Gomes, Antonio Henrique de Castilho; Diniz, Júlio Cesar Valladão. **The transformations of the samba-enredo carioca: between the crisis and the controversy.** Rio de Janeiro, 2006. 137p. MSc. Dissertation - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica Rio de Janeiro.

Been born under the sign of the rupture and in the way of a turbulent period of transformations for which it passed the sort samba, in the turn of the decade of 1920 for the decade of 1930, the samba-enredo appears, and it confuses, with a new style of samba that starts to answer to the necessities demanded for a new form of aesthetic expression of the samba and the carnival, the parade of the blocks (later samba schools). Understanding, then, the samba-enredo as a construction directly to the carnival and its pair, the samba school, and still as carrying of a specific language, tied with a proper culture, we observe that throughout its existence, principally in the last decades, this samba comes depriving of characteristics in its form and content. Inside of this context the central objective of this work is to search the probable origins of these transformations and to prove until point they changed themselves into a process of crisis that can lead to the disappearance of the samba-enredo, at least in their traditional form.

Keys-Word

Popular culture; Samba-enredo; Cadence; Aesthetic; Crisis; Controversy;

Sumário

1. Introdução	9
2. Samba-enredo e Cultura popular	12
2.1. Cultura popular – problematizações.	12
2.2. A cultura popular como possibilidade de fala do subalterno.	16
2.3. O samba como uma manifestação da cultura popular	21
3. Da Cidade Nova ao Estácio: a década de 1920 e a possível primeira crise do samba.	29
3.1. Maxixe, marcha ou samba? eis a questão.	29
3.2. Da roda a rua, da casa ao botequim.	34
3.3. Da Bahia ao Rio.	38
3.4. “Deixa falar”: uma breve história do surgimento das escolas de samba do Rio de Janeiro e do samba-enredo.	42
4. O samba-enredo e as suas mais recentes transformações: entre crises e polêmicas.	49
4.1. As transformações estéticas na estrutura do desfile das escolas de samba	49
4.2. Bum bum paticumbum prugurundum	61
4.3. A Bateria	68
5. Conclusão	75
Referências Bibliográficas	80
Anexo I	88
Anexo II	97
Anexo III	130
Anexo IV	134
Anexo V	136

1. Introdução

Nascido sob o signo da ruptura e no meio de um turbulento período de transformações pelo qual passava o gênero samba, na virada da década de 1920 para a de 1930, o samba-enredo surge, e se confunde, junto com um novo estilo de samba que passa a responder às necessidades exigidas por uma nova forma de expressão estética do samba e do carnaval, o desfile dos blocos (mais tarde escolas de samba). Entendendo, então, o samba-enredo como uma construção ligada diretamente ao carnaval e a escola de samba, e ainda como portador de uma linguagem específica, vinculada a uma cultura própria, observamos que ao longo de sua existência, mais notadamente nas últimas décadas, este mesmo samba vem se descaracterizando em sua forma e conteúdo e se afastando cada vez mais dos estratos sociais originalmente a ele ligados. Fenômeno iniciado ainda no século XX, por volta dos meados da década de 1970, estas transformações se caracterizam pela entrada em cena de elementos distantes do universo cultural e social do qual o samba-enredo, e seu par a escola, sempre emanou, que acabaram por transformar estas, e o carnaval por elas produzido (além é claro do samba-enredo), em objetos de consumo de um público cada vez mais eclético.

Ainda na década de 1970¹ o mundo do samba assistiu a uma “invasão” de profissionais com formações acadêmicas, que passaram a conceber o carnaval dentro das escolas, importando uma estética clássica em substituição a uma estética popular. Talvez esta tenha sido a chave para deflagrar este processo que alguns chamam simplesmente de evolução natural do gênero e que outros chamam de descaracterização do carnaval. O que é fato é que algo mudou. Os sambistas foram perdendo espaço para estes novos profissionais. As escolas não possuem mais a mesma identidade, nem são mais o espaço natural de suas respectivas comunidades, e como consequência disto o samba-enredo mudou. Mudou para atender a novas necessidades alheias ao seu universo. Seu ritmo foi acelerado, suas letras, em geral, reduzidas e a bateria sofreu profundas

¹ A década é uma escolha nossa, mas sabemos que tais transformações já ocorriam no final da década de 1950.

alterações que acabaram por fazer desaparecer total ou parcialmente diversos instrumentos. Aspectos fundamentais da estrutura do desfile foram sendo descaracterizados a ponto de não mais possuírem a mesma função. Comissões de frente, passistas, destaques, elementos que outrora eram peças fundamentais e formadas por elementos que possuíam uma história dentro da escola, foram perdendo importância e sendo substituídos por personalidades públicas, homens e mulheres, vindas de fora da escola. Os grandes compositores como Sillas de Oliveira e tantos outros foram desaparecendo e em seus lugares surgiram as parcerias cada vez mais numéricas e a junção de dois ou três sambas que se transformam num só.

As escolas de samba começaram a viver sua atual crise quando o sambista, para quem a Escola é uma casa, o único lugar onde ele pode se realizar totalmente, começou a perder a voz ativa, a iniciativa, sendo substituído por profissionais (cenógrafos, coreógrafos, etc.) de classe média, que interferiram num processo de cultura popular altamente característico.²

Além disso, é necessário discutir até que ponto estas transformações afastam o samba-enredo e o próprio desfile de carnaval do seu caráter popular. Vale lembrar que as escolas funcionavam, na sua criação, como um espaço popular do carnaval. O próprio nome escola tem sua origem na idéia de que ela existe como um espaço em que as comunidades populares concebem e produzem seu carnaval. Neste sentido, torna-se urgente alargar a discussão acerca da manutenção ou não do carnaval das escolas de samba com toda a sua complexidade, como uma manifestação de cultura popular. Para tanto será necessário problematizar o que é cultura popular, qual sua função e quais os seus limites.

O que pretendemos nesta dissertação é buscar as origens destas transformações. Tentar compreender a que elas respondem. Seriam elas de fato, como querem alguns, mutações naturais do tempo? Estariam o samba-enredo e as escolas de samba ocupando espaços mais largos na sociedade? Esta ocupação representaria uma espécie de democratização das escolas de samba e do próprio samba-enredo? Estaríamos presenciando uma evolução? Neste sentido proporemos uma discussão que se inicia na demarcação de um espaço definido do que seria cultura popular e até que ponto ela pode ser vista como possibilidade de fala do subalterno. Buscaremos ainda estabelecer de que forma podemos ver o samba-enredo e as escolas de samba enquanto

² Suplemento Especial do Correio Brasiliense. Brasília: 22 de Janeiro de 1978.

manifestações populares, buscando, é óbvio, os limites deste caráter. Passado este primeiro momento mergulharemos na história do samba e do nascimento da variável samba-enredo, num espaço temporal de disputas simbólicas acerca da paternidade do próprio gênero samba: ele é baiano? Carioca? É do Estácio ou da Cidade Nova? Das casas das tias ou dos botequins das esquinas? Para responder a tantas perguntas buscaremos observar as transformações sofridas por este gênero ao longo da década de 1920, demarcando suas origens e seus desdobramentos, verificando os elementos populares que fazem parte deste jogo e, finalmente, analisando as características musicais destas transformações. Uma vez conseguida a delimitação do que é cultura popular e do espaço ocupado pelo samba neste universo, além, é claro, da demarcação das características principais do gênero samba-enredo surgidas ao longo da citada década, iniciaremos então a análise das atuais transformações e o impacto que elas produzem no universo popular do samba. Buscaremos também dimensionar os possíveis prejuízos proporcionados por estas atuais transformações, sem esquecer, é claro, das possibilidades surgidas, dentro de uma ótica que buscará encontrar as fronteiras entre as possíveis crises, as naturais transformações e as contundentes polêmicas originadas pela viagem numa fronteira tão frágil entre a crise e a polêmica.

2. Samba-enredo e Cultura popular

2.1. Cultura popular – problematizações.

Definir cultura popular é uma tarefa extremamente complexa, uma vez que poderíamos vagar por diversos caminhos, que não nos levariam a lugar algum. Deste modo cumpre-se, inicialmente, a tarefa de definirmos o que entendemos como cultura popular, para então discutirmos o samba-enredo como uma manifestação desta cultura. Obviamente, nossa definição é fruto da leitura de uma determinada moldura teórica, que nos permitiu chegar a um conceito de cultura popular do qual falaremos a seguir.

A partir de um pressuposto teórico contido nas obras de Stuart Hall, *Identidade cultural na pós-modernidade* e *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, procuramos entender cultura popular dentro da chave da resistência, ou melhor, numa lógica de contenção e resistência. É claro que não pretendemos afirmar que há nas manifestações culturais populares um purismo, que a transforme numa espécie de totem fundador de um segmento social ou numa espécie de escudo protetor que afasta tais segmentos da ‘contaminação’ da produção cultural de outros estratos sociais. Entretanto, não vamos também aqui divagar acerca da cooptação da produção cultural popular ou da fragilidade cultural de tais camadas sociais. Não acreditamos que os setores populares sejam tão ingênuos assim. Não estamos negando a existência de tal cooptação, porém, cremos que muito do que se pensa estar cooptado, na realidade pode estar apenas se utilizando de uma determinada estratégia de luta. O que pretendemos de fato é entender a produção cultural popular como uma produção voltada para o enfrentamento e para a resistência. Neste sentido, se o que for produzido não operar nesta chave, admitindo aí diversas estratégias, certamente não será por nós identificado como uma manifestação da cultura popular. Urge, portanto, deixar claro que não estamos defendendo aqui nem a manutenção inútil de uma tradição que não se relacione mais com a realidade daquele determinado estrato social, e nem a negação completa das tradições culturais

destes mesmos estratos. O que defendemos ser possível é haver uma releitura destas tradições no sentido de reaproximá-las do universo contemporâneo das camadas populares. Nas palavras de Stuart Hall:

Pois há uma outra possibilidade: a da Tradução. Este conceito descreve aquelas formações de identidades que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersadas para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado(...) Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão unificadas no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas(...)³

Esta seria a chave mestra na definição de uma manifestação da cultura popular: traduzir a tradição como um instrumento de resistência às diversas tentativas de negação de suas produções culturais.

Outra questão que deve se tornar clara diz respeito aos possíveis agentes produtores desta dita cultura popular. Seria um grave erro tentar homogeneizar as camadas populares. Elas trazem no seu âmago diferenças históricas e regionais, entre outras, que não devem ser abandonadas em nome de uma universalização mentirosa de tais estratos sociais. Assim como o terceiro estado francês⁴ do século XVIII era profundamente heterogêneo, as camadas populares hoje também o são. Não dá para colocar no mesmo universo um camponês sem terra nordestino e um metalúrgico do ABCD paulista. Seus universos, seus sonhos são tão distintos que certamente suas produções também o serão. Por outro lado, negar a universalização das camadas populares não significa negar que há algo comum entre elas. O que então haveria de comum? Cremos que seja justamente o fato de que suas produções, mesmo apresentando diferenças, operam na mesma clave já descrita anteriormente: enfrentamento e resistência. Neste sentido, o que unifica a produção de hip-hop paulista, de um samba do

³ HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. pp. 88/89.

⁴ Referimo-nos aqui à clássica divisão da sociedade francesa anterior à revolução de 1789, encontrada em obras como "Linhagens do Estado Absolutista" de Perry Anderson e "A Era das Revoluções" de Eric J. Hobsbawm, que estabelecia a existência de três estamentos ou estados: o primeiro, composto pelo clero; o segundo, composto pela nobreza tradicional; e o terceiro, composto pelo povo. O fato é que o que tradicionalmente era chamado de povo, reunia estratos com objetivos e formações divergentes. Só para lembrar, estavam locados no terceiro estado, os sans-coulotes e a burguesia parisiense.

Estácio⁵ do Rio de Janeiro e de um cordel nordestino é que, mesmo diferentes, suas produções são instrumentos de resistência de uma cultura que não se deixa dominar, que não é submissa e nem cooptada, mas que busca afirmação e reconhecimento a cada momento.

A questão é ainda mais abrangente, porque da mesma forma que as camadas populares não são universais (o fato de usarmos o plural e não o singular é significativo), suas subdivisões também não o são. Obviamente nem todos os metalúrgicos do ABCD paulista pensam igual (se fosse o caso não haveria, como houve, a histórica disputa entre CUT e CGT na década de 1980) e nem todos os moradores de Vigário Geral, bairro carioca do subúrbio da Leopoldina – que ficou conhecido nacional e internacionalmente em função da chacina de moradores promovida por policiais militares na década de 1990 – e que é área de atuação de um grupo conhecido como Afro-Reggae, têm a mesma história. Portanto, se nos prendêssemos à produção cultural de apenas um destes “subgrupos”, perceberíamos que, ainda assim, esta apresentaria diferenças. Talvez a eternizada desavença entre Noel Rosa e Wilson Batista, que nos parece ser uma disputa entre estratégias diferentes de enfrentamento e que gerou uma polêmica que se traduziu em diversas composições de ataque e resposta, dentre elas *Rapaz folgado* de Noel Rosa e *Frankstein da Vila* de Wilson Batista, seja o melhor exemplo de que mesmo dentro de um universo delimitado, uma vez que se trata de dois sambistas, podem haver discordâncias de concepções e de estratégias. Uma das explicações possíveis para tal fenômeno é que cada elemento que compõe estes micro-universos traz consigo uma história que envolve distintas formações e influências, que fazem com que este indivíduo faça escolhas diferentes. Um metalúrgico paulista, filho de nordestinos, tende a gostar mais de forró do que de Adoniram Barbosa. No entanto, um metalúrgico paulista, filho de paulistas (ou de imigrantes italianos), morador do Brás, tem mais chances de gostar de Adoniram do que de forró. É claro que não estamos tomando isto como regra, são apenas possibilidades.

O que é mais significativo nisto tudo é o fato de que nem um mesmo indivíduo é único. Pode-se afirmar que um sujeito encerra em si diversas identidades e múltiplos saberes. Aliás é nosso dever ressaltar que tais

⁵ Estamos usando a expressão “samba do Estácio” antecipando algumas discussões que serão travadas mais adiante. A primeira, relacionada à identificação do samba, e em especial do samba-enredo, como uma produção cultural popular, e a segunda, relacionada à região de onde teria nascido este mesmo samba.

discussões acerca das identidades têm povoado profundamente o universo das teorias que buscam dar conta das relações sociais e das respectivas produções culturais. Não nos parece mais possível ver o indivíduo como algo único, centrado, tal como propunha as concepções iluministas, por exemplo. Não possuímos uma identidade única e nem estática, na realidade cremos que ela seja diversa e móvel:

A identidade torna-se uma 'celebração móvel': formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam(...) O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um 'eu' coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas.⁶

Um trabalhador metalúrgico do ABCD (estamos repetindo este exemplo involuntariamente, muito embora poderíamos utilizar outro qualquer, não há portanto nenhuma razão especial) não é apenas um metalúrgico, ele poder ser, além desta categoria, um afro-descendente ou um ítalo-descendente, uma mulher ou um homem, pode ser homo ou heterossexual, politicamente conservador ou progressista, sindicalista ou não, e cada uma destas identidades poderá falar mais alto num ou noutro momento. Dependendo da situação que se ponha diante deste sujeito, seu lugar de fala poderá ser um ou outro. Neste sentido, a produção deste sujeito também poderá sofrer alterações, ou seja, poderá ser diferente dependendo do 'front' de seu ataque.

Portanto, o que definitivamente demarca o que seria uma produção cultural popular é que, independentemente de todas as questões discutidas até aqui, ela é necessariamente um instrumento de enfrentamento e de resistência destes segmentos sociais, mesmo não sendo eles homogêneos e mesmo encerrando seus indivíduos diversas e plurais identidades. O que importa é que nos parece que tais produções se abrem como possibilidade de fala destes subalternos.

⁶ HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. pp. 12/13.

2.2.

A cultura popular como possibilidade de fala do subalterno.

*Pode o subalterno falar?*⁷ - é com esta referência da indiana Spivak que pretendemos iniciar uma discussão que levanta a proposta de ver as manifestações culturais populares dentro da definição que já tomamos como referência, como possibilidades de fala do subalterno. Spivak se mantém cética quanto à possibilidade da criação de uma posição de fala para os grupos e indivíduos verdadeiramente subalternos. Ela entende que, por uma série de questões, há uma certa dificuldade em se encontrar um “sujeito subalterno”, que se conheça e fale por si mesmo. Para ela, há a necessidade de um interlocutor que fale por esse indivíduo. Porém, cremos que a intensidade e a forma como as manifestações culturais populares resistem aos diversos tipos de ataques e de tentativas de cooptação e a sua significativa capacidade de criar estratégias de enfrentamento, que possibilitam a manutenção de sua existência, como no caso específico do samba que faz uma interessante travessia de música proibida para música nacional, possam levantar a possibilidade de fala destes subalternos. Cremos também que esta fala não se dá mais (se é que um dia se deu) a partir de um observador intelectual, mesmo que este tenha em sua origem saído das periferias. A fala não pode vir de uma *avant-garde*, mas de uma espécie de retaguarda. É por isso que Spivak, mesmo mantendo a tradição de utilizar uma indumentária típica indiana nos momentos de fala, não é identificada pelas mulheres indianas e, portanto, perde a possibilidade de ser a voz destas mesmas mulheres.

Por outro lado, existem algumas correntes de pensamento que caminham em outra direção, discordando da tese de Spivak e, portanto, defendendo a possibilidade de fala destes subalternos. Correntes estas com as quais nos identificamos e que de certa forma vão ao encontro da definição de cultura popular enquanto instrumento de resistência proposta por Hall em sua obra. Aqui no Brasil, merece destaque o pensamento do Professor João Cezar de Castro Rocha que, em fevereiro de 2004, escrevia para a Folha de São Paulo o ensaio *Dialética da Marginalidade*, afirmando que:

⁷ SPIVAK, Gayatri Chakravorty. “*Can the Subaltern speak?*” In: ASHCROFT, Bill et alii (eds). *The post-colonial studies reader*. New York: Routledge, 1995.

A meu ver, a cultura brasileira contemporânea tornou-se palco de uma sutil disputa simbólica. De um lado, propõe-se a crítica certa da desigualdade social(...). De outro lado, ainda que à revelia de seus realizadores, acredita-se no retorno à velha ordem da conciliação das diferenças.⁸

Antes de continuarmos a discussão acerca da idéia de entendimento da produção cultural popular como uma possibilidade de fala deste subalterno, faz-se necessário uma breve apresentação do que seria a dialética da marginalidade proposta pelo professor João Cezar, uma vez que dela nos apropriaremos para discutirmos tal possibilidade de fala. Antes de mais nada, não devemos ver contida nesta proposta a presença de uma dialética hegeliana, onde tese e antítese geram necessariamente uma síntese, mas talvez uma dialética adorniana, onde não há obrigatoriamente a produção de uma síntese⁹.

Nas palavras do próprio professor, como vimos anteriormente, a cultura brasileira hoje experimenta um choque entre duas formas de compreensão. É o choque entre as duas dialéticas, aquela mais antiga proposta por Antonio Candido, a dialética da malandragem, que tem no romance *Memórias de um Sargento de Milícias* de Manoel Antonio de Almeida, seu referencial, e a mais recente, a dialética da marginalidade, cujos romances *Capão do Pecado*, *Manual Prático do Ódio* e *Cidade de Deus*, respectivamente de Ferréz e Paulo Lins, além é claro de outras diversas produções, como por exemplo o samba, funcionam também como referencial. O que temos em verdade, na proposta do professor, é a substituição de uma ordem conciliatória por uma ordem de crítica e de denúncia. Por outro lado é importante afirmar que não cremos que o malandro se afirme pela conciliação, entendemos que esta suposta conciliação – e dizemos suposta porque não cremos que ela ocorra de fato – seja em verdade uma estratégia de luta que se utiliza dos instrumentos que são colocados contra ele. Vale recordar que a análise mais fecunda do processo de exclusão social no Rio de Janeiro, do início de século XX e das respectivas formas de resistência feitas a ele, utiliza-se largamente desta ótica malandra de um comércio de mão dupla entre a ordem e a desordem¹⁰. Parece-nos que a dialética da marginalidade nos aponta um viés alternativo que substitui, e não invalida e nem elimina, a estratégia de luta do malandro, que se afirma por uma falsa

⁸ ROCHA, João Cezar de Castro. *Dialética da Marginalidade*. Caderno Mais. Folha de São Paulo: Fevereiro/2004.

⁹ ADORNO, Theodor W. *Negative Dialectics*. London: Routledge e Kegan Paul, 1973.

¹⁰Ver, para maior entendimento desta questão, a obra de José Murilo de Carvalho, “Os Bestializados”.

conciliação, pelo grito de enfrentamento direto destas periferias. Poderíamos identificar aqui novamente a desavença entre Noel e Batista, como uma espécie de gênese desta disputa simbólica, uma vez que, ao nosso ver, Noel utilizaria a estratégia do malandro, portador de um discurso subliminar, enquanto Batista partiria diretamente para o enfrentamento. O que pretendemos afirmar então é que, seja pela ótica do enfrentamento direto, seja pela ótica de uma estratégia malandra, o que temos na verdade é a constituição de uma possibilidade de fala do subalterno através de sua produção cultural. Neste caso podemos inclusive ousar afirmar que esta possibilidade de fala se apresenta como uma espécie de discurso autobiográfico das camadas populares (ou das periferias, se preferirmos).

Obviamente, este discurso sofre ataques e muitas vezes pode ser silenciado, o que não quer dizer que ele não exista. Por exemplo, se por um lado Spivak não crê na possibilidade de fala do subalterno, mantendo-se cética, por outro, o também indiano Guha levanta outra possibilidade. Ranajit Guha¹¹ e outros intelectuais tentaram repensar a historiografia cultural indiana sob a ótica do que se chamou “Estudos subalternos”. Este grupo levou em conta as periferias indianas, que de certa forma foram silenciadas e que tiveram sua possibilidade de fala cerceada por uma espécie de imposição cultural – vale lembrar a violenta ocupação inglesa e suas respectivas conseqüências para a cultura indiana. Ranajit propõe uma posição contrária à oficial, que dá crédito apenas às elites indianas no que tange à construção de uma espécie de “nação indiana”, que lhe consentiu uma espécie de licença para representar a voz do outro. Ranajit defendeu a existência de uma categoria de sujeitos subalternos, que teriam resistido de forma contundente, às vezes silenciosa, durante toda a colonização da Índia. Para este intelectual, este subalterno que resiste pode falar. Neste sentido, não estamos só quando afirmamos que mesmo silenciado este subalterno não perde sua possibilidade de fala através de sua produção cultural. É claro que a desconstrução de uma hegemonia secular, como é o caso da hegemonia cultural, política e econômica das elites brasileiras, é uma tarefa muito difícil, principalmente sob o aspecto cultural:

Os desajustes entre modernismo e modernização são úteis às classes dominantes para preservar sua hegemonia, e às vezes para não ter que se preocupar em justificá-la, para ser simplesmente classes dominantes. Na

¹¹ GUHA, Ranajit. "On Some Aspects of the Historiography of Colonial India". *Subaltern Studies 1: Writings on South Asian History and Society*. Delhi: OUP, 1982.

cultura escrita, conseguiram isso limitando a escolarização e o consumo de livros e revistas. Na cultura visual, mediante três operações que possibilitam às elites restabelecerem repetidas vezes, frente a cada transformação modernizadora, sua concepção aristocrática: a) espiritualizar a produção cultural sob o aspecto de ‘criação’ artística, com a conseqüente divisão entre arte e artesanato; b) congelar a circulação dos bens simbólicos em coleções, concentrando-os em museus, palácios e outros centros exclusivos; c) propor como única forma legítima de consumo destes bens essa modalidade também espiritualizada, hierática, de recepção que consiste em contemplá-los.¹²

Outro problema grave que a periferia sofre é o esvaziamento do seu discurso, além de não o reconhecerem como cultura, tentam cooptar para esvaziar de significados. Nesta linha, o professor João Cezar exemplifica a partir do esvaziamento do romance *Cidade de Deus* de Paulo Lins no cinema e na série de televisão (referimo-nos aqui ao filme homônimo de Fernando Meireles, e a série apresentada pela TV Globo “A Cidade dos Homens”):

O filme *Cidade de Deus* atualiza clichês, estruturando a narrativa mediante um maniqueísmo difícil de aceitar. Zé Pequeno é transformado em verdadeiro tipo ideal lombrosiano. Ele é o indiscutível bandido mau, perverso, cruel, sem possibilidade aparente de regeneração: um psicopata, em suma. Sua maldade é reforçada pela ‘bondade’ de seu parceiro, Bené, e, claro, pela justa vingança procurada por Mané Galinha, cuja noiva foi violentada pelo incorrigível Zé Pequeno (...)

O processo de infantilização dos protagonistas foi radicalizado na série ‘Cidade dos Homens’. A equipe básica da realização do seriado televisivo é a mesma do filme. E a infantilização do foco narrativo parece adequar-se à sensibilidade da audiência do horário nobre(...) No primeiro ano da série, discutiam-se as dificuldades típicas da vida na favela, ainda que de forma diluída. Já no segundo ano, em 2003, as aventuras amorosas dos protagonistas ocuparam lugar de destaque. E os clichês foram servidos sem escrúpulos, incluindo a representação de moças da favela, que, na praia, oferecem-se tanto a estrangeiros (falando um arremedo de inglês deliberadamente ridículo) quanto as jovens de classe média, cuja aparência promete possíveis benefícios econômicos.¹³

Porém, a intensidade das produções culturais da periferia nos leva a crer na efetiva manutenção e não no esvaziamento da possibilidade de fala deste subalterno. A força desta produção cultural/discursiva está na identificação que ela possui junto à periferia. O objeto da fala se reconhece nela ou por que é ele mesmo quem fala, ou por que quem produz este discurso fala a sua língua por que é seu par¹⁴, indo ao encontro de um horizonte de expectativas que anseia

¹² CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 2000. p. 69

¹³ João Cezar. *Op. Cit.*

¹⁴ Referimo-nos aqui à idéia de comunidade interpretativa, desenvolvida por Stanley Fish em seu texto: *Como reconhecer um poema ao vê-lo*.

por mudanças. Creemos que o resultado desta possibilidade de fala (por que não dizer, desta fala) possa vir a ser transformação da ordem social imposta. De qualquer forma o interessante é que há de fato tal possibilidade, os resultados práticos desta possibilidade não nos cabe definir ou especular.

2.3.

O samba como uma manifestação da cultura popular

Não iremos, propositadamente, preocupar-nos aqui em discutir as possíveis origens do samba. Esta fecunda discussão terá efeito mais adiante, quando trataremos especificamente da história do samba e de suas possíveis crises. Por ora, ocuparemos-nos apenas em discutir tal gênero enquanto uma manifestação da cultura popular e das implicações que esta afirmativa carrega em si. Não queremos também discutir a passagem que o samba realizou de música proibida à música nacional, este não é nosso objetivo. Estamos apenas demonstrando de que forma o samba se enquadrou como música popular.

Para tanto invocaremos o “famoso” encontro entre Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda, Prudente de Moraes Neto, Heitor Villa-Lobos, Luciano Gallet, Patrício Teixeira, Donga e Pixinguinha, ocorrido durante a primeira visita de Freyre ao Rio de Janeiro, em 1926. Sabemos, porém, que a invocação da memória deste encontro, como de qualquer outro encontro semelhante (Bandeira e Sinhô, por exemplo), não nos traz o fato em si, porém nos permite criar a experiência da vivência virtual do fato, o que de certa forma nos possibilita construir o ambiente e dele extrair nossas possíveis conclusões. Este encontro, brilhantemente analisado por Hermano Vianna na sua obra *Mistério do samba*, coloca lado a lado, ou se preferirmos frente a frente, dois universos distintos: a elite intelectual e a música erudita, representados aqui por Freyre, Buarque de Hollanda, Prudente de Moraes, Villa e Gallet; e a periferia, e por que não dizer o samba, representado por Patrício, Pixinguinha e Donga. Cabe ressaltar que o próprio Pixinguinha se identificava mais próximo do choro do que do samba, e que coube a Donga, feitas as devidas ressalvas, a autoria daquilo que se convencionou chamar de marco inicial do samba, a composição *Pelo telefone*, muito embora o próprio Donga afirmasse que compôs muito próximo ao maxixe (retomaremos mais adiante esta discussão). Estes dignos representantes da cultura popular serão tratados por Freyre como brasileiríssimos em sua descrição do encontro contida na sua obra *Tempo morto e outros tempos*¹⁵. Este encontro pode demarcar uma posição clara, a da tradição de um Brasil mestiço, que inclui e não exclui, onde o samba figuraria como alegoria desta

¹⁵ FREYRE, Gilberto. *Tempo Morto e Outros Tempos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

miscigenação democrática, servindo como uma espécie de totem fundador da inventada idéia de nação brasileira. Esta possibilidade é bastante questionável, uma vez que o próprio encontro se localiza num tempo muito próximo de um dos marcos da exclusão social, que teve no negro seu principal objeto/objetivo. Estamos aqui falando das reformas urbanísticas (ou de embranquecimento, se preferirmos) que a cidade do Rio de Janeiro sofreu no início do século XX, durante a administração do prefeito Pereira Passos, que marca inclusive o início das ocupações mais efetivas dos morros da periferia do centro do Rio, como por exemplo o morro do Estácio (São Carlos), citadas por Hermano Vianna e tão bem discutidas na obra *Os bestializados* de José Murilo de Carvalho. É óbvio que vemos na possibilidade de se ter neste encontro um marco desta mestiçagem democrática, uma posição inviabilizada pelo seu próprio contexto histórico, até porque, para que o encontro de fato ocorra, com toda a sua força, faz-se necessário que as partes se mantenham íntegras naquilo que são. Vale lembrar que durante toda a chamada República Velha não foram poucos os momentos de violência contra o negro, ou contra as camadas populares, se preferirmos. Poderíamos ficar aqui dando diversos exemplos, mas cremos que a Revolta da Chibata, que tem na manutenção de um estado de escravidão seu combustível, e a Revolta da Vacina, ápice da reação a um conjunto autoritário de medidas segregacionais e racistas, já bastam para ver que de democrático e mestiço o Brasil nada tinha. Aliás, estas definições só serviram para criar o mito da democracia racial que nunca se sustentou. Dentro desta lógica, nos parece melhor ver tal encontro não como algo que funda a mestiçagem, mas sim como um momento de reflexão acerca da situação sociocultural da cidade do Rio de Janeiro, num claro movimento contra-hegemônico e de enfrentamento entre dois universos que coexistem em uma mesma “nação”. Em sua análise acerca do encontro entre Bandeira e Sinhô, Gardel nos diz:

A segunda leitura que o encontro-chave nos propicia visa enfatizar as reflexões sobre a situação sócio cultural da capital federal nos anos 1920, segundo a percepção de um duplo movimento – ora de rarefação ora de demarcação de fronteiras – levado a cabo, por um lado, por representantes da elite culta do país(...). E, por outro lado o movimento se fluxo contrário de legitimação social perseguido por elementos da camadas pobres e médias urbanas (...), excluídos do projeto de modernização executado pelas elites políticas do país(...)¹⁶

¹⁶ GARDEL, André. *O Encontro entre Bandeira e Sinhô*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Divisão de Editoração, 1996. P. 27

Neste sentido, o samba surgiria então não como um instrumento de conciliação, mas sim como um instrumento de afirmação deste universo renegado por aquilo que Weber chamaria de cidadão racional legal¹⁷. É como se fosse possível constatar uma vontade natural de afirmação de um grupo, que mesmo sendo negado, ou renegado, mantêm-se vivo e se afirma enquanto tal. É claro que a cada tentativa de coibição abre-se uma reação de manutenção, e dentro deste jogo contenção/afirmação o samba vai se transformando num instrumento de enfrentamento, que opera não apenas no plano simbólico, mas também no factual, representando assim a manutenção de uma tradição cultural que remonta inclusive suas origens étnicas, salvaguardando, é lógico, todas as influências históricas a que esta cultura esteve exposta.

O carnaval, a festa do momo, para onde foram deslocadas as manifestações culturais, festivas e até religiosas dos negros, abre-se então como um espaço sutil desta disputa nem tanto sutil. É o momento em que a transgressão às proibições das batucadas, das danças e dos folguedos negros se torna mais visível, e porque não dizer possível, muito embora sempre tenha havido, de uma forma ou de outra tentativas de restringir este aspecto “libertário” que os dias de momo proporcionavam, ou quem sabe proporcionam, se entendermos que o carnaval ainda pode ser, hoje, este espaço de transgressão:

Outras razões, embutidas nessa apreciação estética, podem ser identificadas em meio a invectivas e condenações literárias ao Carnaval dos cordões, como indica a imagem dúbia da ‘pancadaria’. Para os participantes dos cordões a palavra servia para associar sua brincadeira à tradicional batucada dos zé-pereiras e aludia, evidentemente, à forte presença da percussão na música das ruas. Para os seus críticos, valendo-se do recurso do duplo sentido, ela evocava sobretudo a imagem de ameaça e violência.¹⁸

Note-se um esforço razoável para identificar as manifestações carnavalescas como algo que se traduz em ameaça à ordem estabelecida. O que a autora do trecho acima transcrito pretende é discutir, e concordamos com ela, que há uma natural vontade de reprimir as manifestações culturais que se identificam com estratos sociais que não são reconhecidos como ‘legais’¹⁹. Vale ressaltar que esta ‘vontade natural’ ultrapassa os limites da opinião e chega no âmbito das legislações. O que queremos dizer é que esta negação se traduz em proibições explícitas, em ordens de prisão e na criação de dificuldades legais

¹⁷ Referimo-nos aqui a obra “Economía y Sociedad” de Max Weber.

¹⁸ CUNHA, Maria Clementina P. *Ecos da Folia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001. pp.156/7.

¹⁹ Fazemos aqui nova referência ao conceito werberiano de cidadão racional legal.

que passam inclusive pelo discurso de uma organização para o melhor andamento da folia nos dias de momo. Porém, o que se tem de fato é uma preocupação em manter dentro de limites previsíveis as transgressões levadas a cabo por estes estratos sociais, é criar “ordem na desordem”²⁰. É necessário dizer também que a própria essência do carnaval pode muito bem passar por uma espécie de criação de um espaço organizado, para que as transgressões sejam feitas dentro de limites preestabelecidos por instrumentos que permitem tais transgressões, ou como nos versos de Chico Buarque: “Um dia afinal, tinha direito a uma alegria fugaz, uma ofegante epidemia que se chamava carnaval”²¹. Agora, o que não podemos deixar de ver é que estas camadas sociais souberam muito bem usar este espaço e até mesmo ultrapassar estes limites sem que seus idealizadores conseguissem perceber.

É claro que a perseguição e a imposição de limites às transgressões do carnaval são apenas uma continuidade da negação daquilo que pode ser identificado como popular, ou de origem negra, se preferirmos. O discurso relativo às manifestações do carnaval pode ser entendido como um desdobramento do discurso e da proibição das práticas religiosas de base africana, especificamente o candomblé. Não é exagero notar que espaços de transgressão onde se proliferavam o samba e seus pares, eram também espaços mágicos religiosos ligados ao candomblé, até porque, segundo Sérgio Cabral, a “legalização de certas casas-de-santos foi a brecha pela qual o samba penetrou”.²² As casas das “tias” baianas, onde tocava-se e cantava-se samba e praticavam-se as umbigadas, como a famosa casa da Tia Ciata, eram também espaços de manifestações religiosas, sendo que, na maioria das vezes estas “tias” também eram importantes mães de santo. Neste sentido, suas casas eram espaços de manutenção da cultura e da religiosidade de um significativo segmento social, ou simplesmente um espaço de transgressão à ordem imposta, na medida em que rodas de samba, capoeiras e a prática do candomblé eram manifestações proibidas por serem identificadas como ameaças à ordem estabelecida. Portanto, não é exagero afirmar que tais manifestações, pondo em destaque o samba, apenas por nossa opção, se traduzem como manifestações de uma cultura popular que se impõem pela resistência, utilizando-se de todos

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

²¹ Vai Passar - Chico Buarque de Holanda.

²² CABRAL, Sérgio. *As Escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, 1996. P.27

os espaços possíveis, permitidos ou não, como os dias de momo ou como a sala de jantar da casa das “tias”.

Ciata de Oxum (...) era festeira, não deixava de comemorar as festas dos orixás em sua casa da Praça Onze, quando depois da cerimônia religiosa, freqüentemente antecedida pela missa cristã assistida na igreja, se armava o pagode (...).²³

Para terminar os exemplos que justificam nossa tentativa de afirmação do samba como um possível elemento da cultura popular, vale lembrar o papel do samba malandro durante a ditadura estadonovista, tão brilhantemente exposto por Cláudia Matos em sua obra *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. O malandro é a antítese do trabalhador, num momento histórico em que a cultura do trabalho é regra, ou melhor, é artigo da constituição: “O trabalho é um dever social”, como afirma o artigo 136 da Constituição Brasileira de 1937. Logo, a perseguição ao malandro, ou ao samba malandro, aparece como dever de um Estado que submete a classe trabalhadora ao seu controle através de um sutil jogo de concessão, que invalida o sindicato livre e que promove um arrocho salarial que dura boa parte de sua existência. Vale lembrar que, muito embora tenha virado norma, a afirmação de que as leis de regulamentação do trabalho urbano (CLT) tenham sido uma criação de Vargas, sabe-se que a maioria delas já havia sido conquistada ao longo da década de 1920 por determinadas categorias trabalhistas, o que Vargas de fato teria feito seria estender tais conquistas a todos os segmentos do trabalho urbano. Em contrapartida, para criar a idéia de um Estado vinculado a classe trabalhadora, serão produzidas festas em homenagem ao dia do trabalhador, repletas de intensa exaltação ao regime e que buscam colocar o trabalhador como peça fundamental na engrenagem do crescimento, daí o trabalho ser um dever, daí as greves serem proibidas e os sindicatos, como já dissemos, controlados. Neste contexto, o samba malandro acaba sendo, voluntária ou involuntariamente, e acreditamos na primeira hipótese, um instrumento de setores que não se dobram ao discurso e à cultura do trabalho, e que não enxergam no Estado este “pai dos pobres” que tanto se falava. Ora, neste sentido, o malandro não concilia, o malandro enfrenta. Ele é a antítese do discurso estadonovista:

Meu chapéu de lado, tamanco arrastando,
Lenço no pescoço, navalha no bolso,
Eu passo gingando. Provoco e desafio

²³ MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Divisão de Editoração, 1995. P. 100.

Eu tenho orgulho em ser tão vadio ...
 Sei que eles falam deste meu proceder
 Eu vejo quem trabalha andar no miserê
 Eu sou vadio porque tive inclinação
 Eu me lembro, era criança tirava samba canção comigo não
 Eu quero ver quem tem razão
 E ele toca e você canta
 E eu não dou
 Ai, meu chapéu de lado..²⁴

O próprio Wilson Batista, autor do samba acima citado, por conta de uma outra composição, *O bonde de São Januário*, acabou tendo que alterar parte da letra que dizia: “É mais um otário que vai trabalhar”, ao ser “convidado” a comparecer ao extinto D.I.P. (Departamento de Imprensa e Propaganda), órgão censor do regime. Aliás, Batista era um constante visitante do D.I.P. Este é o contexto de enfrentamento entre o samba exaltação, que tem em Ary Barroso e sua composição *Aquarela do Brasil* seus representantes, e o samba malandro que, por nossa conta, tem em Wilson Batista e em *O bonde de São Januário* seus diletos representantes. O que temos, em verdade, é que de um lado está o Estado querendo cooptar as classes populares, que serão de certa forma seu sustentáculo político — o que conseguirá fazer até um certo ponto — com seu discurso hegemônico, e de outro estão setores destas mesmas classes que resistem e se afirmam como autônomas. Ora o malandro figura então como símbolo de uma fronteira que existe. Há uma delimitação clara entre o universo do rico e o universo do pobre, e o lugar do pobre é o morro. A rejeição ao trabalho explicitada no samba malandro pode, e deve, ser vista como a afirmação destes segmentos de que o sistema não lhes permite deslocar-se dentro da rígida hierarquia social e econômica que se constrói desde um tempo histórico anterior à própria República, mas que nesta fase se afirma.

Mas voltemos ao nosso inicial encontro entre a intelectualidade/erudição e o popular/samba. Esta alegoria finalmente nos parece ter o significado que afirmamos anteriormente. Ela coloca frente a frente dois universos que coexistem e que até realizam trocas (isto não pode ser negado), mas são universos originariamente distintos e que se confrontam historicamente: um que representa a cultura oficial dominante e que gostaria de se firmar enquanto cultura nacional, se isto fosse possível; e outro que representa o popular, com todas as dificuldades e implicações que o termo carrega em si. Um popular que se afirma, ou que pelo menos busca afirmação. Uma afirmação enquanto

²⁴ Lenço no Pescoço – Wilson Batista.

produção cultural de segmentos que estão aí, que falam e que existem. Talvez a pouca estudada travessia feita pelo samba, de música perseguida à música oficial, simbolize a vitória, se é que este termo pode ser utilizado, desta produção cultural. Talvez este fenômeno aponte para o reconhecimento da dita cultura erudita de que há outras formas de produção cultural tão significativas e representativas quanto ela. Talvez o samba apenas tenha sido descoberto como uma promissora fonte de renda para a indústria fonográfica. Talvez também o samba tenha se utilizado desta descoberta para se afirmar. Mesmo hoje, quando as escolas de samba, espaços reservados aos sambistas desde sua criação, se transformaram em “megas” instituições do “show business” do carnaval carioca, sendo “invadidas” por segmentos sociais não populares e por turistas, ainda representam a afirmação de uma cultura que não está ligada diretamente a estes segmentos que acabamos de citar e que durante o desfile promove uma significativa inversão da lógica social vigente. O trabalhador popular da periferia, negro, é o mestre sala que zela e faz as honras para a negra, também trabalhadora e da periferia, que porta o sagrado estandarte da escola, que será reverenciado por todos os componentes, independente da origem social de cada um. É o momento em que a plebe vira nobreza, e a nobreza vira plebe, só o samba e o carnaval podem proporcionar algo tão fabuloso. Logo, não resta a menor dúvida de que o samba, seja ele de enredo ou não, e a escola de samba, são dignos representantes da cultura popular, mesmo, admitindo uma possível crise, e promovem, como poucas manifestações, o sutil jogo de contenção e resistência próprios da cultura popular.

No Brasil, o samba não é a única forma de produção cultural das camadas populares, outras formas existem e continuam buscando afirmação (poderíamos citar o hip-hop e o funk como exemplo), o próprio samba ainda continua buscando esta mesma afirmação. Numa entrevista dada pelos sambistas Zeca Pagodinho e Dudu Nobre a um programa de televisão, no qual falavam sobre o reconhecimento contemporâneo do samba e dos limites deste mesmo reconhecimento, Zeca afirmava que ainda era olhado de uma forma diferenciada quando entrava em seu condomínio num rico bairro da zona oeste carioca, a Barra da Tijuca, mas que não se sentia rejeitado, por que se impunha. Poderíamos falar ainda do incidente ocorrido com a família de um famoso jogador de futebol em um outro condomínio do mesmo bairro amplamente divulgado pela imprensa, admitindo o futebol também como um instrumento de ruptura com o rigoroso círculo da exclusão social. Diante destes limites cremos que esta disputa talvez seja eterna. Certamente, se as manifestações culturais

populares se transformassem em hegemônicas, sem que tivessem necessidade de se afirmarem enquanto tal, cotidianamente, perderiam seu caráter popular, uma vez que já não estariam mais na chave do enfrentamento. Talvez este seja o problema que o samba esteja atravessando, talvez aí esteja a gênese de sua possível crise. Por ora, não tentaremos responder a estas questões, gostaríamos apenas de deixá-las no ar.

3. Da Cidade Nova ao Estácio: a década de 1920 e a possível primeira crise do samba.

3.1. Maxixe, marcha ou samba? eis a questão.

“Cabral propôs aos dois a mesma questão – o que é samba? Donga respondeu com o exemplo de ‘Pelo Telefone’ e Ismael discordou: ‘- Isso é maxixe.’ Para ele, samba de verdade era ‘Se Você Jurar’ (Composto por ele e Nilton Bastos em 1931). Mas Donga também discordou: ‘- Isto não é samba, é marcha’.”²⁵

Começar a discutir uma possível crise do samba-enredo durante meados da década de 1980 e na de 1990 e nestes anos que inauguram o século XXI, é um exercício reflexivo que nos empurra a uma análise histórica de algumas significativas transformações pelas quais passou o gênero samba, sabendo, é claro, as implicações da utilização do termo, principalmente nas primeiras décadas do século XX, quando é muito difícil especificar as diferenciações entre os diversos ritmos do período. Só para ilustrar, o próprio Donga²⁶, autor de *Pelo telefone*, marco do samba, afirma, em *Vozes desassombradas*, diante das “acusações” de que tal música não é um samba mas sim um maxixe, que procurou compor sem se afastar muito do ritmo, que ainda era bastante popular. Dentro deste quadro de “gênese” do samba, a década de 1920, mais precisamente seu final, vai nos apresentar uma disputa contundente entre dois estilos diferentes que arrogam, cada um para si, o título de “verdadeiro samba”.

É fato que dentro deste contexto podemos assinalar uma possível primeira crise do samba, uma vez que cada um dos lados não vê no outro uma diversificação do mesmo gênero, mas sim a produção de algo novo que não seja necessariamente originário daquele modelo anterior, daí a negação do que vem depois. Mas o que teria mudado neste universo? Quais seriam as novas

²⁵ SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente*. P. 132

²⁶ Não queremos discutir aqui a questão acerca dos problemas de autoria, portanto, afirmaremos, mesmo consciente das discussões acerca do assunto, Donga como autor do “samba” “Pelo Telefone”.

realidades que poderiam explicar estas transformações? Para buscar as possíveis respostas para estas questões, caminharemos por duas estradas onde procuraremos encontrar as possíveis razões para tais transformações. Inicialmente abordaremos o aspecto da estética da utilização do samba, ou seja, onde e para que ele está sendo executado, e de que forma isto pode influenciar na estrutura das composições. Em seguida, discutiremos também as formas de interferência da nascente indústria fonográfica nestas questões. É claro que sabemos que há outros caminhos que ao serem percorridos nos levariam a solução destas questões, apenas nos utilizamos destes, uma vez que são eles os instrumentos que utilizaremos ao longo de todo o trabalho para tentar comprovar nossa tese de que há uma crise grave no samba enredo carioca.

Procuraremos ainda demonstrar que há uma transformação nos espaços geográficos de composição e execução do samba, e que de certa forma, numa relação em mão dupla, estas novas geografias são ao mesmo tempo causa e consequência de tais transformações. Em suma, tais transformações ultrapassam disputas meramente ligadas ao gênero e se desdobram em questões de origem, raça e até mesmo classes sociais e é dentro deste complexo quadro que procuraremos entender o que está se passando no universo do samba durante este período.

O surgimento de um “novo” estilo que se arroga ser representante único do gênero samba, provoca uma profunda discussão entre compositores acerca de sua real denominação. Seriam as canções produzidas até o final da década de 1920, que tem em algumas figuras como Donga fiéis representantes e defensores, o verdadeiro samba? Para ele, Donga, e alguns outros não há dúvida, é samba, baiano, de roda, das casas das “Tias”, das umbigadas, etc. Qualquer coisa de diferente é marcha, é produto da indústria fonográfica, ou seja, é mercadoria. Por outro lado, os compositores desta nova forma, que também se diz samba, como por exemplo Ismael Silva, o que se produziu até então é maxixe. Esta era a discussão do momento: samba ou maxixe? Marcha ou samba? (Percebe-se aqui uma discussão muito contemporânea, no que diz respeito a produção do samba-enredo, que para muitos hoje se apresenta sob a forma de marcha). Note-se que esta disputa também é uma disputa geográfica entre duas regiões da cidade que arrogam para si a paternidade do samba: Cidade Nova e Estácio, discussão esta que será retomada mais adiante.

O que é mais interessante é que há muito pouco, ou quase nada, de documentos que possam estabelecer uma diferença significativa entre os dois estilos, para estes homens do samba a diferença é ouvida, simplesmente basta

escutar. O fato é que há entre os especialistas uma tendência maior em reconhecer neste estilo mais antigo, relacionado à Cidade Nova, uma influência muito forte do maxixe. Dentre estes defensores podemos citar Mário de Andrade, que em sua obra *Música de Feitiçaria no Brasil* refere-se à Tia Ciata e à música produzida em sua casa como maxixes. Além de Mário temos também Flávio Silva²⁷, Alvarenga²⁸, Orestes Barbosa²⁹ e outros, que em geral, no máximo aceitam denominar as obras produzidas até a década de 1920, e portanto pertencente ao grupo da Cidade Nova, de sambas amaxixados, sendo que na maioria das vezes recorrem mesmo à denominação de maxixe para estas produções. Mas como poderíamos definir o que seria maxixe? Para Tinhorão³⁰ o maxixe teria aparecido na segunda metade do século XIX apenas como uma dança que marcaria a primeira grande contribuição popular à música brasileira, representando então uma espécie de polca nacionalizada e popular. Já para Mário de Andrade, o maxixe seria a primeira dança genuinamente nacional.

O fato é que encontramos diversos indícios como sendo o maxixe uma criação típica da população da Cidade Nova, bairro nascido, na cidade do Rio de Janeiro, do aterro das regiões em torno do canal do mangue e ocupado por populações periféricas, majoritariamente negras e oriundas principalmente da Bahia. É lá que tradicionalmente encontraremos as casas das “tias” baianas. Em última análise, o maxixe é identificado como uma dança, e, certamente, uma música que se adaptasse a esta dança, ligada diretamente às camadas mais populares e por isso extremamente mal vista pelas elites culturais, daí o fato de se ter como primeiro maxixe impresso uma composição denominada *Ora bolas* de um indivíduo apelidado de Juca Storoni.

Na contra-mão desta tendência temos a crítica feita por Vagalume. Vagalume, assim como Orestes Barbosa, do qual marcaremos a posição mais adiante, era um jornalista muito ligado à música popular, que escrevia para o Jornal do Brasil uma coluna sobre o assunto. Vagalume talvez tenha sido o maior defensor da vertente de samba ligada à Cidade Nova, admitindo ser ela a origem e o único e verdadeiro samba. Vagalume iria mais além ao admitir que para ele este novo estilo de música, ligado ao bairro do Estácio, é resultado de

²⁷ SILVA, Flávio. *Origines de la Samba Urbaine à Rio de Janeiro, 'mémorie'*. Paris: EPHE, 1975.

²⁸ ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

²⁹ BARBOSA, Orestes. *Samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

³⁰ TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1974.

um movimento de comercialização, imputado pela nascente indústria fonográfica, que seria responsável por uma espécie de traição das origens reais do samba, tendo como alvo preferido para seus ataques a figura de Francisco Alves, para quem “nem conhece o ritmo do samba”³¹. É fato também que Vagalume não poupa nem mesmo alguns elementos vinculados ao estilo que ele defende. Porém, para ele, Donga, Caninha, João da Baiana, Heitor dos Prazeres e outros formam uma espécie de DNA do samba, a quem não cansa de chamar de peixe, bamba, expressão que será substituída pelos defensores do “samba novo” pela denominação malandro. Portanto, romper com as características deste DNA seria trair, seria compor algo que, para ele não é samba, é marcha. Esta denominação estará ligada ao surgimento dos ranchos, que organizaram, pela primeira vez, em moldes processionais, as brincadeiras do carnaval recém saído do entrudo. Neste sentido, a marcha responderia à necessidade desta nova forma de organização que, para Vagalume, renegava as origens, daí sua negação ao novo estilo.

Do outro lado desta pendenga temos a figura de Orestes Barbosa, que em seu livro *Samba*, afirma que as origens do samba estão no novo estilo, aquele ligado ao Estácio, só levando em consideração a figura de Sinhô, que ocupa um lugar de destaque entre os compositores vinculados à Cidade Nova. Outro desacordo interessante entre os dois (Orestes e Vagalume) se relaciona à origem do samba. Se para Vagalume o samba possui raízes na Bahia, para Orestes o samba é carioca, e do Estácio. O que é mais interessante neste universo de discordância é o fato de que nenhum dos dois autores explicita nenhum aspecto particular destas diferenças, a não ser que um defende a tradição como elemento fundamental, e outro (Orestes) seja um adepto de uma certa modernidade.

O que podemos concluir acerca da questão inicial: samba ou maxixe? Samba ou marcha? Parece-nos haver uma tendência ao se afirmar que o velho estilo da Cidade Nova se aproxime mais do maxixe e que o novo estilo vinculado ao Estácio seria então a origem do samba como conhecemos, e que se tornará de fato, em breve tempo, marca registrada daquilo que será a maior manifestação carnavalesca, o desfile das escolas de samba, questão que será tratada adiante. O que devemos ter por definitivo, e que nos servirá como um poderoso instrumento de análise e sustentação de premissas que discutiremos mais adiante, é que se há uma característica “genética” do samba, ela é a

³¹ VAGALUME. *Na Roda do Samba*. P. 92

presença da síncope. Segundo a “carta” documento retirada do I Congresso Nacional do Samba realizado em 1962: Preservar as características do samba é preservar a síncope. Porém, autores como o próprio Mário de Andrade, vêem a síncope não apenas como característica do samba mas de toda a música brasileira. O fato é que são os próprios sambistas que definem a síncope como marca do samba, assim como o “bum bum paticumbum prugurundum” de Ismael Silva. Neste sentido esta seria a grande diferença entre o “samba-maxixe” e o “samba moderno”, como nos diz o próprio Ismael em entrevista concedida a Sérgio Cabral:

[Cabral]: - Vocês do Estácio tinham consciência de que estavam lançando um novo tipo de samba? [Ismael]: - ... O samba era assim: *tan tantan tan tantan*. Não dava. ... Aí, a gente começou a fazer um samba assim: *bum bum paticumbum prugurundum*.³²

Porém, devemos agora procurar entender as razões que proporcionaram o surgimento deste novo estilo, a que necessidades ele vem responder. O que é certo é que o surgimento de um elemento novo, o Bloco, é peça chave para responder a estas questões.

³² Appud Sandroni, op. cit. p. 218.

3.2. Da roda a rua, da casa ao botequim.

Uma das razões apontadas para as modificações sofridas pelo “novo” tipo de samba está na estética de sua utilização. Se por um lado o samba produzido na Cidade Nova, por compositores como Donga, João da Baiana, Pixinguinha, muito embora este último afirme não ser do samba, mas sim do choro, como já dissemos anteriormente, entre outros, era para ser “saboreado” nas rodas com as danças de umbigada; por outro, o “novo samba” servia para empurrar uma nova forma de manifestação carnavalesca: o bloco. Para os autores deste “samba novo”, era impossível caminhar com o bloco ao som das músicas produzidas pelo grupo acima citado. Será o próprio Ismael Silva, elemento pertencente a este novo grupo, que irá afirmar em entrevistas cedidas a Sérgio Cabral³³ e à dupla João Máximo e Carlos Didier³⁴, que o estilo antigo não dava para os blocos caminharem, marchando e não dançando, o que acaba sendo responsável pelas características do samba do Estácio. Esta questão é inclusive utilizada amplamente por Donga para acusar este “novo samba” de marcha. Neste momento, ouvimos falar, pela primeira vez, em marcha como uma forma pejorativa de classificar um samba que seria mais acelerado para atender alguma exigência. Esta expressão será amplamente utilizada nas discussões que travaremos adiante acerca do atual samba-enredo.

A questão relaciona-se neste período, a uma nova forma de fazer folia no carnaval, e de apreciação e de utilização do gênero samba, o bloco, que acabará se transformando, mais adiante, na maior forma de expressão do próprio carnaval, as escolas de samba, passagem esta que apresentaremos a seguir. Porém, a esta nova forma estética de expressão do samba da Cidade Nova não se adapta, dando origem a necessidade de se criar uma outra forma capaz de atender às exigências surgidas desta nova forma de expressão popular carnavalesca, o que também nos revela uma ampliação do universo apreciador do ritmo, ou seja, há uma ampliação do círculo de ouvintes do gênero e de participantes das manifestações carnavalescas que outrora eram típicas e exclusivas de um determinado grupo étnico e social:

Com o sucesso de *Pelo telefone* e a transformação do samba em canção de carnaval, o contexto coreográfico muda: não há mais roda, e sim o bloco, o grupo humano que se desloca pela rua, no qual todos dançam ao

³³ CABRAL, Sérgio. As Escolas de Samba.

³⁴ MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos. Noel Rosa: Uma Biografia.

mesmo tempo. É provável que, ao menos em determinados círculos, o estilo antigo ainda estivesse demasiadamente associado ao contexto da roda para poder ser utilizado eficazmente no desfile. Assim, as transformações coreográficas teriam, como quer Ismael, um papel no abandono do samba 'amaxiado'.³⁵

A questão é que o advento dos blocos e sua mutação em Escola, passagem que como dissemos será discutida mais adiante, apontam para um conjunto de mudanças que ultrapassam, inclusive, o universo das transformações no gênero samba. Ele aponta para um conjunto de fatores que podem marcar o nascimento de uma nova época, no que diz respeito à música popular.

Com o Desfile das Escolas, o samba desce do morro para ganhar o asfalto, a avenida. A instituição do desfile, conferindo ao samba um caráter de espetáculo a ser presenciado por um público cada vez mais heterogêneo, vem juntamente com outras novidades da mesma época: a difusão da música popular pelo rádio e o incremento da indústria fonográfica, (...) à medida que ganhava a cidade, o samba deixava de ser fundamentalmente um acontecimento no qual se promovia uma integração ativa de um grupo social com características próprias – negros, proletários, favelados, suburbanos – para ingressar no heterogêneo e vasto mercado do consumo cultural.³⁶

De qualquer forma, o que nos interessa aqui é que parece haver uma íntima ligação entre a modificação da estética da expressão associada à música, entendendo estética da expressão como a forma de dançar a música, ou ainda, de utilização desta mesma música, e a mudança de algumas de suas características. Parece-nos que o samba muda, na mesma medida em que mudam as feições do carnaval e as estéticas de apresentação e utilização do gênero, na mesma medida em que se alargam os estratos sociais que delas participam:

O Carnaval perdia sua feição bruta da primeira metade do século XIX ao africanizar-se para uma feição moderna mais sofisticada, o ciclo dos grupos festeiros chegando até à criação das Escolas de samba, gênero complexo e que se mostraria duradouro, valendo-se da estrutura dramática do enredo, personagem e alas já definidos pelos Ranchos, e trazendo as novidades rítmicas do samba e de sua coreografia.³⁷

Além de sair das rodas e ir para as ruas, nos blocos carnavalescos, o samba também efetuou uma outra migração, saiu das casas das “Tias Baianas”, dentre as quais merece destaque a casa da Tia Ciata.

³⁵ SANDRONI, Op.Cit. P. 138

³⁶ MATOS, Cláudia. *Acertei no Milhar*. P. 34/5

³⁷ MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. P.91

Destas residências, a mais famosa ficou sendo a de Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata, casada com o “médico” negro João Batista da Silva.³⁸

Saiu das casas das “tias” e foi para os botequins, local “sagrado” do universo deste “novo” samba. A intimidade deste sambista com o botequim é tão grande que ele também passa a ser fonte de inspiração e estar presente nas letras de diversos sambas que cuidarão de homenagear e/ou descrever este “Jardim do Éden” do samba:

Nas biografias dos sambistas do estilo novo há inúmeras referências a botequins como lugares privilegiados de fazer samba: o do ‘Apolo’, onde se reunia o grupo do Estácio, o do ‘Carvalho’, freqüentado por Noel Rosa, e muitos outros. Uma de suas melhores descrições está no samba *Conversa de Botequim*, de Noel Rosa e Vadico, onde se enumeram com humor todos os serviços que se espera de um garçom de botequim: além de servir a tradicional média com pão e manteiga, ele devia informar o resultado do jogo de futebol, trazer cigarros, um cartão e um envelope, providenciar um guarda-chuva, telefonar, emprestar dinheiro e finalmente ‘pendurar’ a conta.³⁹

A apropriação por parte do samba e, conseqüentemente, do sambista do botequim, corrobora a idéia de que o samba está alargando o universo de apreciadores, e também de criadores, uma vez que tanto os blocos como os botequins são espaços mais democráticos que as rodas e as casas das “tias” baianas.

Blocos e botequins possuem uma característica comum: são mais públicos, mais abertos socialmente, que a sala de Jantar de Tia Ciata. Nesta última, como vimos, os brancos presentes eram “gente escolhida”, que tinham por uma razão ou outra o privilégio de ser admitida na intimidade das baianas. Naqueles, ao contrário, a admissão era praticamente livre. Em ambos, podiam conviver pessoas que a vida separava em todo o resto: profissão, riqueza, religião, cultura, cor de pele. A capacidade de circulação do samba nos seus novos lugares sociais aumenta pois prodigiosamente.⁴⁰

Além disso, este botequim possibilita a passagem do anonimato à profissionalização de diversos compositores que, entre uma batucada e outra, compõem com seus parceiros uma nova obra. É claro que esta entrada em cena do botequim como lugar do samba também traz alguns problemas, dentre os quais, o mais presente, a questão da autoria e dos “roubos de samba”.⁴¹ De

³⁸ MATOS, Cláudia. Op.Cit.. P. 26

³⁹ SANDRONI, op. cit., P.143

⁴⁰ SANDRONI, op. cit., P.144

⁴¹ Não vamos aqui nos deter numa análise desta questão, para iniciar tal discussão podemos recorrer a Máximo e Didier, em sua obra: *Noel Rosa: uma biografia*.

qualquer modo, estas transformações de lugares e estéticas de fato apontam para o surgimento de um “novo tipo” de samba que tem suas características originais transformadas em algo mais parecido com a nossa atual noção de samba, que possivelmente atravessa uma outra crise, conforme já dissemos anteriormente e que será de fato o objeto de nossa análise.

3.3. Da Bahia ao Rio.

Como já dissemos, há uma disputa simbólica acerca das origens do samba, no que diz respeito a sua paternidade baiana ou carioca. Esta disputa também reflete uma questão de origens sociais ou ligadas aos ex-escravos ou ligadas a uma composição social mais ampla, resultado da popularização do gênero em função da instituição dos blocos e dos desfiles. Há algumas vertentes que apontam inclusive uma diferenciação no que diz respeito à formação musical dos executores de cada um dos estilos, afirmando ter o samba mais “antigo”, aquele ligado ao grupo de Donga e Pixinguinha e à região da Cidade Nova, músicos com maior formação acadêmica, enquanto o samba mais “novo”, ligado a Ismael e a turma do Estácio, teria a presença de músicos não formados. Esta vertente logo se revela equivocada quando observamos que tanto em um estilo quanto em outro encontramos músicos com ou sem formação acadêmica. cremos que há, sim, uma diferenciação instrumental, na medida em que o samba “mais moderno” utilizaria com mais intensidade a percussão, tendo no surdo uma espécie de símbolo, o que ao nosso ver não é tão significativa assim.

Quanto às origens sociais há de fato uma diferenciação, o estilo mais antigo tem um caráter mais restrito, ou seja, mais identificado com um determinado grupo social, o negro descendente de escravos que encontrava nas casas das ‘tias’ baianas o espaço reservado para a produção e execução de sua música, só penetrando neste espaço restrito brancos selecionados. É um momento histórico em que o samba convive lado a lado com o universo místico das casas de santo. As rodas de sambas nas casas das chamadas “tias” baianas quase sempre eram precedidas por festas sagradas. Estas “tias” fazem parte de uma tradição migratória que ligava a Bahia ao Rio, principalmente a partir da abolição da escravatura num fenômeno que Roberto Moura chamará de “pequena diáspora baiana”. O contexto histórico do final do século XIX e início do século XX transforma a capital brasileira numa espécie de Eldorado tupiniquim para populações de ex-escravos que migram em larga escala para ela. Basta verificar que no primeiro censo do século XX o Rio possuía mais ou menos um milhão de habitantes. Os “estrangeiros” baianos acabariam por ocupar as regiões mais baratas no que tange o custo com a habitação, como a região portuária e o bairro da Saúde. Mais tarde, com as reformas urbanísticas promovidas por Pereira Passos, esta população corticeira migrará para outras

regiões como a Cidade Nova, os morros mais próximos e as favelas da periferia e baixada fluminense. Iremos ocupar-nos apenas da “colônia” baiana fixada na região da Cidade Nova, uma vez que de lá que surgiu este grupo de sambistas, de origem direta ou indiretamente baiana, que rivalizará com aquele outro grupo a paternidade do samba. De qualquer forma, o fato deste primeiro grupo ser de origem baiana já é suficiente para que se afirmasse a origem baiana do samba. Porém este samba baiano, se é que ele chegou a ser baiano, veio para o Rio e foi aqui que ganhou notoriedade. Nesta “pequena África” produzia-se as festas onde se encontravam toda uma geração de bambas, utilizando-se da expressão de Vagalume. No dizer de João da Baiana:

As nossas festas duravam dias, com comida e bebida, samba e batucada. A festa era feita em dias especiais, para comemorar algum acontecimento, mas também para reunir os moços e o povo “de origem”. Tia Ciata, por exemplo fazia festa para os sobrinhos dela se divertirem. A festa era assim: baile na sala de visitas, samba de partido alto nos fundos da casa e batucada no terreiro. A festa era de preto, mas branco também ia lá se divertir.⁴²

Por outro lado, o caráter cosmopolita da capital brasileira, onde a pequena África produzia sua música, confere ao samba um alargamento dos setores sociais nele envolvidos, fazendo com que o samba deixasse de ser apenas “coisa de negro” de origem baiana. Outros setores pobres da população (negros ou não) acabavam fazendo parte do universo sambista. Assim como a “colônia baiana” iria ocupar a Cidade Nova, outros excluídos ocupariam outras regiões da cidade, como por exemplo, o morro de São Carlos. O aparecimento dos blocos, a popularização do carnaval e, mais tarde, instituição do desfile de Escolas de samba, fizeram com que o gênero passasse a ser ‘apropriado’ por diversos setores sociais, transformando assim o samba numa música símbolo nacional. Ou seja, as fronteiras do antigo estilo foram rasgadas pelo novo estilo que surgiu das necessidades oriundas em parte destas mesmas transformações. Neste sentido, este novo samba é carioca, como já afirmava Orestes, e este samba carioca é mais democrático e menos de gueto, o que não faz com que deixe de ser popular. O que não significa dizer que ele esteja ligado às camadas médias apenas, sua origem é o morro e seus compositores pertencentes a estratos baixos da sociedade carioca, agora a apreciação deste samba, esta sim é mais diversificada. A democratização não está na origem, mas sim em quem

⁴² MOURA, op. Cit. P. 83

ouve e participa, e será nesta diversificação que se assentará uma das condições musicais deste novo samba:

A Insistência da sincopa, sua natureza interativa, constituem o índice de uma diferença – entre dois modos de significar musicalmente o tempo, entre a constância da divisão rítmica africana e a necessária mobilidade para acolher as variadas influências brancas.⁴³

Este é o samba malandro que Cláudia Matos define tão bem. O samba carioca, do Estácio, que se utiliza da possibilidade aberta pela sua popularização para apresentar para a sociedade sua produção cultural, sua música. É o samba que irá ao longo do século XX conquistando notoriedade, deixando de ser música bandida e se transformando em música nacional, e atravessando crises ocasionadas por esta profunda interferência de universos, sociais e culturais, originalmente distantes.

Abandonaremos, pelo menos por enquanto, a questão acerca da autenticidade do samba, se ela é do estilo antigo, aquele ligado à Cidade Nova, à origem baiana e à casa das ‘tias’, ou se ela pertence a este novo modelo, vinculado ao bairro do Estácio. Ao contrário, tomaremos este último como símbolo deste novo samba, mais próximo do formato que conhecemos hoje, e procuraremos identificar e corroborar sua origem. Este novo samba nasce no Estácio, e isto é de fato uma verdade. Há diversos depoimentos de notórios sambistas que apontam para esta região da cidade do Rio de Janeiro como sendo o berço do samba, podemos dizer, carioca. É também verdade que o samba do Estácio acabou influenciando sambistas de outras regiões que vão inclusive disputar com o bairro do Estácio a hegemonia do samba, como por exemplo a Vila Isabel de Noel Rosa, o Morro da Mangueira de Cartola e a região de Osvaldo Cruz e Madureira de Candeia. Será, não por consequência, também no Estácio, em 1928, que surgirá o primeiro bloco, ou rancho-escola ou simplesmente escola de samba, chamado Deixa Falar, apontado por alguns como marco inicial das escolas de samba, sempre reverenciado como fonte de saudade: “Deixa Falar, deixou no peito a nostalgia..”⁴⁴. O surgimento deste novo modelo vai se tornando cada vez mais importante a ponto de ser instituído o dia do bloco, passando a fazer parte do calendário do carnaval carioca, mais ou menos a partir de 1926.

⁴³ SODRÉ, Muniz. Samba o Dono do Corpo. P. 47

⁴⁴ “GOSTO QUE ME ENROSCO” – GRES Portela. 1996

Exprimido entre o Rio Comprido, o morro de São Carlos, o Catumbi e o Mangue, a região do Estácio, bairro que recebeu o nome em homenagem ao português Estácio de Sá, sobrinho do Governador Geral Mem de Sá, e herói na luta contra os franceses, que redundou na fundação da própria cidade do Rio de Janeiro, produziu uma nova geração de sambistas dentre os quais se destacam o já citado Ismael Silva, Nilton Bastos, Alcebiades Barcelos (Bide) e outros, que iriam produzir um novo samba, vinculado a nova necessidade gerada pelos blocos de marcharem coletivamente que, como já vimos, também se originam primeiramente no Estácio. Só para confirmar a tradição sambista deste bairro no Estácio da Deixa Falar, surgirá a Unidos de São Carlos, que se transformará posteriormente na Estácio de Sá, escola que conquistou um título do carnaval carioca em 1992, com o enredo “Paulicéia Desvairada”, numa homenagem a Semana de Arte Moderna de 1922, e que neste carnaval ascendeu para o grupo especial.

O que é interessante é que esta primazia, referendada por diversos sambistas, não significava um isolamento regional, como por exemplo acontecia nas casas das “tias”, no modelo antigo. Muito pelo contrário, há diversos depoimentos que apontam para uma relação bastante democrática entre os sambistas de diversas regiões:

O Estácio era a escola mais velha, não vamos discutir isso. Fora do Carnaval, o pessoal do Estácio vinha para cá pro morro cantar samba, qualquer dia da semana. E nos tínhamos muito respeito a eles como os mestres do samba.⁴⁵

É bom deixar claro que Ismael Silva, Baiaco, Brancura e outros compositores do Estácio participavam de reuniões de samba em Osvaldo Cruz⁴⁶

Se o samba nasceu na Bahia, como quer Vagalume e outros ligados às correntes mais tradicionalistas do samba, será, decididamente, no bairro do Estácio que ele assumirá a forma celebrada atualmente, não só aqui no Rio como em diversas partes do país e até mesmo do mundo. Portanto, é possível afirmar que o samba carioca nasceu no Estácio, se espalhou pela cidade, ocupando áreas tradicionalmente ligadas ao outro modelo, como é o caso específico da Cidade Nova, e ganhou o mundo.

⁴⁵ SILVA e OLIVEIRA, Filho. *Cartola*. P.46

⁴⁶ CANDEIA E ISNARD, *Escola de Samba, Árvore que esqueceu a Raiz*. P.57

3.4.

“Deixa falar”: uma breve história do surgimento das escolas de samba do Rio de Janeiro e do samba-enredo.

As transformações que sofre o gênero samba nas primeiras décadas do século XX, principalmente nos anos 1920, como bem assinala Sandroni em sua já citada obra, apresentam duas novidades fundamentais para a história do samba carioca: a criação das escolas de samba e de sua música: o samba-enredo. Pomos nesta ordem por que foi exatamente esta a ordem dos acontecimentos, e portanto, é dela que falaremos. Já citamos anteriormente que no início do século surgiu uma nova forma de brincar o carnaval: os blocos. Esta manifestação mais “democrática”, do ponto de vista dos estratos sociais e/ou étnicos que deles participavam, impunha novas necessidades que estão diretamente ligadas às transformações das quais tratam este capítulo. É destes blocos que nasceram as escolas de samba que teriam na “Deixa Falar” sua gênese. Assim como o novo samba, esta nova forma de agremiações carnavalescas, menos luxuosas, porém mais populares do que as grandes sociedades, surgiu no Estácio, que como já dissemos merece de fato o título de berço do samba carioca. Nascendo como espaço criativo e difusor do samba, além de, é claro, ser naturalmente o espaço da folia, nos dias de momo, as escolas foram, talvez, naturalmente, e muito rapidamente, ocupando lugar de destaque na estrutura do carnaval carioca. Herdeiras dos cordões, dos ranchos e dos blocos, nos parece que nasceram para legar as camadas populares⁴⁷ um lugar demarcado e de destaque no carnaval carioca.

Mas contemos brevemente este surgimento. No início da década de 1920 eram os ranchos que dominavam o carnaval carioca, e foram estes ranchos que primeiro estabeleceram uma estrutura de enredo para seus desfiles. Em 1924, por sugestão de Coelho Neto, padrinho do Ameno Resedá, famoso rancho carioca, que se estabeleceu enredos de cunho nacionalista, que predominaram até as décadas finais do século XX. Aliás, será o próprio Ameno a apresentar este primeiro enredo nacionalista: o hino nacional. De qualquer forma, o que de fato nos interessa é que foi na década de 1920 que surgiu o formato que se tornou símbolo e estrutura maior dos desfiles carnavalescos. É interessante

⁴⁷ Esta é uma das questões a serem discutidas no capítulo seguinte: Seriam hoje, as escolas espaços de representação destes estratos? No capítulo anterior já adiantamos parte de nossa resposta.

notar, com esta sugestão de Coelho Neto, a já precoce interferência da intelectualidade no universo carnavalesco. É verdade que muito embora fossem conviver por longas décadas com as escolas de samba, ainda na década de 1920 os ranchos foram substituídos no gosto popular por estas novas agremiações carnavalescas que muito rapidamente se transformaram em sinônimo de samba, carnaval e ,quiçá, Brasil. O que é interessante é que foi justamente destes ranchos que as escolas herdaram parte de suas “obrigatoriedades”, como por exemplo: abre-alas, comissão de frente, mestre sala e porta-estandarte, etc. Para Augras⁴⁸ diversas são as influências que colaboram com o surgimento das escolas, bem como de suas características. Além da influência dos ranchos na criação de elementos constitutivos de sua apresentação, temos também uma possível influência religiosa na estruturação processional do desfile⁴⁹, marca registrada das escolas de samba, que hoje nos parece ter sido elevado a uma potência infinita.

Outra interessante influência na formação das escolas seriam os “blocos de sujo”, expressão utilizada pelo próprio Cartola, numa entrevista concedida a M. J. Goldwasser, para designar alguns blocos formados por sambistas mais jovens que nem sempre, ainda segundo Cartola, tinham o objetivo de “brincar o carnaval”, mas sim, o de buscar o enfrentamento (briga) com outros blocos de comunidades distintas. Isto nos faz lembrar as eternas brigas, daqueles que nos parecem herdeiros deste tipo de manifestação, entre os blocos Cacique de Ramos e Bafo da Onça, respectivamente representantes dos subúrbios da Leopoldina, mais especificamente de Ramos, e do Catumbi, bairro muito próximo ao Estácio. Ainda segundo Augras, a própria denominação escola se originou da tentativa de organização destes blocos por sambistas mais experientes, cuja intenção era provar que os mais jovens também sabiam fazer carnaval. De qualquer forma, há um consenso de que o samba ganhou notoriedade e que a denominação escola expressava melhor a maior organização que estas novas agremiações tinham se comparadas aos antigos blocos. Quanto a paternidade do uso da expressão escola para se referenciar a este novo modelo de agremiação fica “o dito pelo não dito”, uma vez que são diversos os reivindicantes de tal paternidade, o que para nós não parece muito significativo.

Dentro deste contexto, a agremiação Deixa Falar, do bairro do Estácio, em finais da década de 1920, arrogou para si a denominação de rancho-escola e

⁴⁸ AUGRAS, Monique. *O Brasil do Samba-Enredo*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

⁴⁹ Augras nos fala de possíveis influências do candomblé, dos festejos do Rosário ou das danças dos Ternos de Reis

posteriormente de, simplesmente, escola de samba. Abre-se aqui uma, na nossa opinião, infecunda discussão acerca da primazia das escolas. Além da Deixa Falar, Estação Primeira de Mangueira e Oswaldo Cruz (que mais tarde viraria Portela) também reivindicavam ser a primeira escola de samba do Rio de Janeiro. Para nós esta questão é tão irrelevante quanto a de quem teria usado primeiro a expressão escola. O que nos interessa é que na virada dos anos 1920 para os anos 1930 as escolas de samba começaram a ocupar lugar de destaque no cenário dos festejos dos dias de momo. Só para se ter idéia, em 1930 já havia cerca de pelo menos cinco escolas de samba, das quais merecem destaque Mangueira, Oswaldo Cruz e Vizinha Faladeira.

Outro passo importante para a construção do papel de principal manifestação carnavalesca por parte das recém criadas escolas de samba, foi a instituição do primeiro concurso entre escolas de samba. Segundo Sérgio Cabral⁵⁰ o primeiro desfile teria sido patrocinado pelo Jornal Mundo Esportivo e idealizado pelo jornalista Mário Filho, o que entre outras coisas já demonstrava a íntima ligação entre samba e futebol, em 1932. O curioso deste primeiro concurso é que sua característica mais marcante foi o improvisado, algo muito distante, para alguns, da excessiva organização dos atuais concursos. Porém, nota-se neste marco inicial a criação de certas obrigatoriedades, herdeiras dos ranchos, que deviam ser cumpridas pelas escolas, pois valiam os pontos necessários para se atingir a possível vitória. Parece-nos claro que se por um lado a instituição do desfile confere visibilidade e notoriedade as escolas, elementos fundamentais para sua afirmação enquanto maior expressão da cultura popular carnavalesca, por outro inicia-se um processo de “domesticação” destas mesmas escolas, o que certamente redundará numa perda de autonomia e outras questões que serão por nós discutidas. Não podemos nos esquecer que os anos 30 marcam o início da era Vargas e todas as implicações que ela traz em relação às camadas populares e à idéia de liberdade, principalmente a partir de 1937 quando se inicia o Estado Novo, período mais autoritário da ditadura varguista.

Outra curiosidade que nos revela uma “apropriação” por parte de estratos sociais mais abastados do samba é o fato de que já no primeiro desfile, a

⁵⁰ Referimo-nos aqui à obras como “As Escolas de Samba: o quê, quem, como, quando e por quê” e “As Escolas de Samba do Rio de Janeiro”, entre outras, que nos servem de vastíssima fonte para nossa pesquisa.

comissão julgadora, "entre cervejas e sanduíches de mortadela"⁵¹ era formada por intelectuais e elementos ligados à classe média, ambos interessados "cientificamente" ou "mercadologicamente" em cultura popular. Outra constatação interessante é que neste concurso já se apresentam 19 escolas de samba, um crescimento intenso, se tomarmos como marco da criação deste modelo de agremiação os anos de 1926/28. O resultado final premiou Estação Primeira de Mangueira como campeã, Vai como Pode e Linha do Estácio empatadas em segundo lugar, Para o Ano Sai Melhor (morro de São Carlos) em terceiro lugar e Unidos da Tijuca em quarto lugar. Iniciava-se então, a saga das disputas pelo título de campeã do carnaval carioca, título que futuramente valerá mais do que notoriedade, valerá dinheiro.

Falemos agora do samba-enredo, par inseparável das escolas de samba. O samba-enredo nasceu um pouco depois, o enredo em si não. Aliás o enredo é anterior à própria escola, como constata o exemplo citado acima acerca do enredo desenvolvido pelo rancho Ameno Resedá. A própria Deixa Falar, misto de rancho e escola, desenvolveu em 1932 um enredo que homenageava a "revolução" de outubro de 1930, que conduziu ao poder Getúlio Vargas, numa perigosa aproximação com o poder público. Logo, as escolas herdaram a estrutura dos enredos, sem que necessariamente o samba falasse deste enredo. Era muito comum as escolas utilizarem mais de um samba ao longo do desfile. Porém, há uma certa concordância, o que não há, por exemplo, em relação à fundação de uma suposta primeira escola, de que em 1933 teria sido apresentado o primeiro samba-enredo, pela Unidos da Tijuca. Em última instância, o samba-enredo tinha como característica elucidar de forma clara o enredo apresentado pela escola, com vemos na letra do samba enredo acima citado:

"Somos Unidos da Tijuca/ e cantamos o samba brasileiro/cantamos com harmonia e alegria/ o samba nascido no terreiro.
Não queremos abafar/ nem também desacatar/ viemos cantar o nosso samba/ que é nascido no terreiro/ perante o luar."⁵²

Porém, vale ressaltar que mesmo havendo esta concordância em identificar o samba acima descrito como marco inicial da associação samba e enredo, Mangueira e Portela reivindicam, mais uma vez, a paternidade do primeiro samba-enredo de "verdade", o que teoricamente faz com que pareça

⁵¹ CABRAL, Sérgio. *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996. P. 60.

⁵² *O Mundo do Samba*. Nelson de Moraes. Escola de Samba Unidos da Tijuca. 1933. In: Riotur, *Memória do Carnaval*.

que o samba enredo da Unidos da Tijuca não o seja. Segundo a tradição mangueirense, o primeiro samba-enredo teria sido utilizado por esta escola no desfile de 1934. O samba era de Carlos Cachaca (*Homenagem*), e falava de Castro Alves. Como o enredo mangueirense era sobre a Bahia, a escola utilizou este samba. Porém este não era um samba inédito, o autor não havia composto para o desfile, o que inviabiliza a paternidade mangueirense. A Portela entende de outra forma, como o samba de Carlos Cachaca não foi de fato composto especificamente para aquele desfile, a paternidade do samba ficaria então com Paulo da Portela, com a composição *Teste ao Samba* de 1939. O que de fato importa é que a partir do início da década de 1930 e ao seu decurso, vai se firmando uma nova modalidade de samba, o samba enredo. É verdade porém, que inicialmente nem se dava tanta importância assim ao samba-enredo. Segundo alguns pesquisadores, dentre os quais figura Tinhorão, apenas a partir da década de 1950 o samba-enredo ganharia importância, justamente num momento em que, segundo ele, a apresentação do desfile vai ganhando corpo e estruturas quase teatrais. O fato é que ao longo do século XX o samba-enredo vai se constituindo parte fundamental da estrutura do desfile de uma escola, será ele que irá determinar o ritmo e a cadência desta mesma escola. Em contrapartida, ele também está submetido às vontades do desfile e às necessidades ou exigências do mesmo, de modo que ele vai, ao longo de sua história sofrendo alterações em diversas áreas de sua constituição⁵³, de modo que se compararmos sambas-enredo de décadas diferentes notaremos profundas diferenças estruturais, que ficarão ainda mais visíveis a partir dos anos 1980, mas isto será discutido no capítulo seguinte, naquilo que chamaremos de novas transformações.

As escolas iam então construindo sua identidade ao longo da década de 1930. Muitas vezes esta construção acabava sendo influenciada pelo poder público, que buscava o enquadramento destas agremiações no sentido de se transformarem em uma nova modalidade, a mais visível, de expressão da cultura popular. Este fato possui um marco significativo, que é a criação da União das Escolas de Samba, cujo mérito inicial foi o de reivindicar para o samba, pela primeira vez, o título de música nacional e para a escola lugar o de produção deste mesmo samba. O fato é que a partir daí se tem um rápido e progressivo caminho de enquadramento do desfile em regras básicas, paralelo a uma

⁵³ Referimo-nos aqui à letra, estrutura poética e melódica, etc.

crescente conquista de importância, que vem proporcionando ao samba-enredo constantes transformações que flutuam entre crise e polêmicas.

Buscar as origens e as singularidades destas transformações porque passa o gênero samba-enredo, é buscar entender, dentre outras coisas, o que este samba-enredo busca responder, e quais são as necessidades geradoras da produção musical. Tentar encontrar as respostas apenas em um ou outro aspecto é reduzir um universo diversificado a uma simplificação estéril, que por sua vez esteriliza as respostas e as conclusões. É necessário entender que tais variações do gênero, com vimos, são resultados de uma série de transformações internas e externas ao próprio samba. Não ver o quanto cada um dos estilos estabelecidos como modelos de um novo samba e de um antigo samba se tocam e se influenciam, a partir do momento que coexistem, é negar o óbvio. cremos que o exemplo apontado por Sandroni acerca das baianas e sua importância sem precedentes nos desfiles das escolas, de fato, demonstra a presença e o respeito pelas tradições de um modelo que foi ultrapassado, mas não negado.

É claro que, como vimos, algumas transformações nos meios onde o samba é ouvido passam a exigir dele respostas que o mesmo não pode dar, daí a transformação para produzir tais respostas. Este novo samba vai criar um lugar novo para si mesmo, a Escola de Samba. Nascida na periferia, a escola de samba vai acabar ultrapassando esta fronteira, mas o que importa é que ela passa a ser, principalmente a partir da década de 1930, o lugar do samba, não só do samba produzido para o carnaval, o samba-enredo, mas também o samba de meio de ano. Se o que ela produz hoje pode ser considerado ou não samba-enredo é uma questão discutível, por ora o que nos interessa é que das necessidades surgidas desta nova forma de expressão do carnaval, surge um novo samba, que romperá com o modelo anterior, sem contudo traí-lo ou negá-lo completamente, como querem afirmar alguns críticos. Este novo samba com seu “Bum, Bum, Paticumbum prugurundum” vai popularizar ainda mais este gênero, seu advento marca o início de um processo de democratização que culminará com sua elevação ao título de música nacional. cremos que o importante é observarmos o caráter diverso das razões e especificidades destas primeiras transformações, no dizer de Sandroni:

Obviamente, as ‘razões’ da distinção do samba em estilo novo e antigo são múltiplas e variadas. Nelas há lugar para a inovação estética e também para a passagem entre os domínios do folclore e do popular, sugerida por

Tinhorão*. De fato, as diferentes categorias na quais, num momento dado, a sociedade divide se universo musical, se influenciam mutuamente, num processo contínuo de repercussões recíprocas e seleção de elementos. E elas se transformam não apenas devido a essa influência mútua, mas também devido à sua dinâmica própria, baseada como vimos na criatividade dos músicos, e além disso em fatores musicais e extramusicais de toda ordem.⁵⁴

* Sandroni se refere aqui a obra de Tinhorão intitulada *História Social da Música Popular Brasileira*.

⁵⁴ SANDRONI, Op.Cit. P.141/2

4.

O samba-enredo e as suas mais recentes transformações: entre crises e polêmicas.

4.1.

As transformações estéticas na estrutura do desfile das escolas de samba

Por onde começar um capítulo que pretende discutir as atuais transformações que o samba-enredo carioca vem sofrendo? Como algumas perguntas, esta também poderia apresentar mais de uma resposta. Para afirmarmos que o samba-enredo mudou, apresentaremos uma série de transformações que o desfile das escolas de samba sofreu nas últimas décadas e de que forma elas afetaram o samba-enredo. Não encontramos mais nas atuais composições aquela estrutura melódica composta por dois tempos curtos e dois tempos longos. O paradigma do Estácio desapareceu dando espaço a um outro, muito mais acelerado, e que responde cada vez mais às necessidades das gravadoras e emissoras de televisão, que participam do grande negócio em que se transformou o carnaval, e cada vez menos às comunidades populares de onde o samba surgiu. Esta seria em tese a grande transformação que o samba vem sofrendo nas últimas décadas. Estaria o samba-enredo se afastando então de suas origens? É claro que esta é uma pergunta capciosa, uma vez que já afirmamos que as tradições não devem meramente ser repetidas, mas sim relidas, traduzidas. Porém, o que nos parece é que o atual modelo de samba-enredo não relê as tradições. cremos que estas transformações traem tais origens e é por isso que acreditamos que as atuais mudanças possuem características de uma crise que, inclusive, pode levar o samba-enredo a se afastar definitivamente de seu caráter popular e até desaparecer. Esta discussão não é nova no meio do samba. Diversos sambistas já levantaram estas questões por inúmeras vezes, entre eles figuram nomes como Monarco, Paulinho da Viola, os falecidos Candeia e Cartola, e tantos outros. O próprio Paulinho da Viola já declarava em uma entrevista concedida por ele e Candeia ao jornal Correio Brasiliense em janeiro de 1978 que:

Paulinho - Apesar do compromisso existente hoje, das escolas com o turismo, com não sei o quê, porque nós não podemos realmente imaginar uma comunidade fechada, isolada, não sei de quê, “patati patatá”, tudo isso que já falamos há cinquenta anos, o samba, mantém, é necessário para ser samba, manter certos valores fundamentais dele, senão desvirtua tudo, então isso ficou muito claro, quer dizer, não tem, não pode explorar nada. Eu não quis justificar a situação atual, pelo contrário, eu disse que apesar dessa loucura toda, é necessário ter certos valores que façam com que aquilo tenha um peso realmente verdadeiro e não essa coisa falsa, rala, artificial, que já é a substituição desses valores, sabe como é que é, posso enumerar aqui, pô! (...) Uma escola hoje é uma coisa abstrata, quer dizer, quando uma escola deveria apesar de, aquele negócio que a gente falou na entrevista, apesar de: compromissos com turismo, e coisa e tal, apesar de ser uma coisa já infiltrada e tudo, deveria, (deve) prevalecer dentro da escola valores que são fundamentais à manutenção do samba, quer dizer: uma escola de samba o que é? Implica inclusive no seu patrimônio, na sua história, no seu patrimônio cultural, quer dizer, o que é o que é? Todos os seus elementos antigos, toda a história daquilo ali, o acervo, a maneira como se dançava, os sambas tradicionais, escola de samba.⁵⁵

Para comprovarmos tais afirmativas mostraremos que existem diferenças na estrutura melódica do samba, que há uma nova estética de julgamento e que a escola, espaço natural do samba-enredo, vem restringindo cada vez mais a participação da comunidade e fazendo cada vez menos àquela tradicional inversão social, próprias dos “infernais” dias de momo. É obvio que as transformações sofridas pelo samba-enredo são o resultado de uma série de outras transformações que no seu conjunto vêm modificando significativamente o desfile das escolas de samba e o próprio carnaval. O importante é entendermos que não se trata apenas de uma mudança melódica num determinado ritmo, mas sim de uma ruptura relativamente grave numa das mais importantes manifestações da cultura popular brasileira, o samba-enredo e da própria concepção de escola de samba e de carnaval. Não é como ocorreu na década de 1920, e que tratamos no capítulo anterior, quando o samba sofreu transformações dando origem ao modelo que ficou estabelecido como samba carioca e que se desdobrou no próprio samba-enredo. Neste período as transformações foram, entre outras coisas, resultado do surgimento de uma determinada forma popular de brincar o carnaval, os blocos, que, como já vimos, acabaram por originar as escolas de samba. Hoje é diferente, o que há é uma ruptura com as bases sociais que sempre produziram o samba-enredo e os desfiles das escolas que eles mesmos criaram e/ou fundaram.

⁵⁵ *Correio Brasiliense*: Suplemento Especial. 22 de janeiro de 1978

Iniciaremos a análise deste quadro verificando as modificações sofridas nas estruturas do desfile e de que forma elas provocaram transformações na estrutura melódica do samba-enredo. Entendemos que existem novos paradigmas para a avaliação do desfile de uma escola. Estes novos elementos vêm alterando significativamente a estética do desfile como um todo, e esta modificação acaba, de forma obrigatória, produzindo alterações na estrutura melódica do samba. Até meados do século XX, aproximadamente até fins da década de 1960 e início da década de 1970 por exemplo, os grandes destaques vinham no chão, à frente do carro alegórico que os representava. Para que estes fossem visíveis era necessário que houvesse um espaço ao seu redor, mais ou menos como ainda há (não sabemos por quanto tempo) em torno das emblemáticas figuras do Mestre-Sala e da Porta-Bandeira. Além dos destaques, havia passistas que sambavam de forma grandiosa durante todo o desfile e que, igualmente, também necessitavam de espaço para evoluir. Vale ressaltar que estes destaques e passistas eram invariavelmente elementos ligados à escola, que faziam parte do seu dia-a-dia. A partir da década de 1970 estes espaços vão desaparecendo, a escola vai se compactando e os grandes destaques foram colocados nos gigantescos carros alegóricos, cada vez mais altos. Da mesma forma, os passistas foram desaparecendo e em seus lugares foram surgindo modelos (homens e mulheres) seminus - ou totalmente nus - que apresentam uma caricatura de samba nos queijos⁵⁶ que ladeiam os carros. Ainda citando Paulinho e agora Candeia:

Candeia – “Pra mim, beleza... eles não vêem beleza naquilo que eu vejo. Eles não vêem graça na Neuma, na Maria Joana do Império Serrano, na Tia Vicentina, na Tia Clementina, certo? Eles não vêem beleza nesse pessoal. A beleza que eles querem ver é a da estética daquela mulher seminua, daqueles quadris bonitos, quer dizer, um negócio onde a minha posição em relação à deles já está completamente distanciada. A nossa posição está completamente distanciada.

Paulinho - O problema é isso, não tem nada a ver, mulher pelada sambando.

Candeia - É gostoso, é bonito, toda mulher de corpo bonito é interessante. Até uma outra mulher é a primeira a reconhecer a beleza daquela. Acho que a coisa tá sendo configurada de uma maneira, tá sendo colocada no lugar das coisas fundamentais, com relação ao samba.⁵⁷

O que constatamos é que na atual conjuntura a compactação da escola é muito mais importante do que a evolução, seja dos destaques, seja dos

⁵⁶ Queijo é a denominação daqueles círculos posicionados em torno dos carros alegóricos onde as modelos são posicionadas para o desfile.

⁵⁷ *Correio Brasiliense*: Suplemento Especial. 22 de janeiro de 1978

passistas. No máximo vemos passistas na frente da bateria, quase sempre ofuscados pela “madrinha”, que é normalmente alguém simbolicamente importante no meio artístico e completamente distante da comunidade que acolhe a escola, com algumas exceções. Poderíamos aqui citar diversos exemplos de personalidades femininas que são disputadas a peso de ouro para desfilarem à frente a bateria: Luiza Brunet, Luma de Oliveira, Juliana Paes, Débora Seco, etc. Podemos identificar nesta, ou em outras, personalidades historicamente ligadas à escola ou ao samba? Cremos que não. Talvez a ala das baianas dê para nós o melhor exemplo, uma vez que esta ala traz a memória de um tempo em que o samba era feito nas casas das tias baianas, como a da já citada Tia Ciata, e era coisa quase que exclusivamente de negro. Sua principal evolução é a roda, memória única da íntima ligação que o samba tinha com os mistérios do mundo espiritual afro-brasileiro da Umbanda e do Candomblé. Pois bem, se as baianas rodarem como devem, irão se chocar. Além do que suas fantasias são cada vez mais pesadas. Então, o negócio é rodar pouco, o que acaba tirando o brilho da ala. Fala-se inclusive em substituir as senhoras por mulheres mais jovens ou homens em função do peso da fantasia, muito embora, no caso específico da introdução de homens na ala das baianas, o regulamento do carnaval de 2006 estabelecido pela Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, LIESA, no seu Título III, artigo 26, inciso III, proíba a presença masculina nesta ala. Cabe ressaltar que esta é uma das alas em que a comunidade se faz mais presente, daí sua importância.

A grande característica dos desfiles hoje é a ausência de espaço. A escola, se quiser lograr êxito no concurso, deve, antes de tudo, passar como uma bela pintura onde as cores se fundem e onde quase não é possível perceber onde termina uma e onde começa outra. É o próprio manual do julgador, também produzido pela LIESA e distribuído para a comissão julgadora, que nos diz isto:

Evolução, em desfile de Escola de Samba, é a progressão da dança de acordo com o ritmo do Samba que está sendo executado e com a cadência da bateria.

Para conceder notas de 07 à 10 pontos, o Julgador deverá considerar:

- a fluência da apresentação penalizando a ocorrência de correrias e de retrocesso e/ou retorno de Alas, Destaques e/ou Alegorias;
- a espontaneidade, a criatividade, a empolgação, a vibração, a agilidade e o vigor dos desfilantes;
- a coesão do desfile, isto é, a manutenção de espaçamento o mais uniforme possível entre Alas e Alegorias, penalizando a abertura de claros (buracos) e a emboiação de Alas e/ou Grupos (ex: uma Ala penetrando na

outra).

Não levar em consideração:

- a abertura de claros (buracos) que ocorram por necessidades técnicas naturais do desfile, dentro dos limites necessários, ou seja, os espaços exigidos para:

- exibição de Mestres-Salas, Porta-Bandeiras, Comissões de Frente e coreografias especiais;
- colocação e retirada de Baterias de seus recuos próprios.⁵⁸

Vale ressaltar aquilo que afirmamos anteriormente e que o regulamento confirma: espaços só em casos muito especiais.

É óbvio que este novo olhar representa também alguns interesses que vão além da “passarela do samba”. O desfile é um grande produto de exportação da televisão brasileira, logo, o tempo do desfile deve ser rigorosamente delimitado e cumprido, sob a pena da perda de pontos. É assim que funciona a televisão, tudo deve ser rigorosamente cronometrado e a transmissão do desfile não foge à regra. É claro que não estamos defendendo desfiles sem cronometragem de tempo, não queremos desfiles de horas a fio, só estamos tentando demonstrar que o tempo ficou mais importante que a arte: “time is money.” E, ao nosso ver, o mais trágico disto tudo é que este processo foi acompanhado pelo sacrifício de personagens históricos na estrutura do desfile, como os passistas e os destaques de chão.

É claro que a compactação da escola também está relacionada a elevação do número de componentes que desfilam, que por sua vez também está ligado a uma questão mercadológica. Em média, uma escola desfila com 4.000 ou 4.500 componentes, distribuídos em um número cada vez maior de alas. Como fazer tantos componentes passarem pela passarela em apenas oitenta minutos? A resposta é simples: compactando e acelerando. Comprime-se a escola, acelera-se a cadência do samba e o problema está resolvido. Como obrigar a escola a fazer isto? Muda-se a estética de julgamento, pune-se o atraso e os espaços e o resto que se vire. Com isso criou-se o afamado desfile tecnicamente correto, expressão nefasta que justifica a vitória de escolas que quase nunca empolgam o público das arquibancadas. Só para lembrar, segundo depoimento dado ao autor por um componente da Galeria Velha Guarda⁵⁹ do G.R.E.S. Portela, o Sr. Marinho, em 2005 quando a comissão de frente já chegava na dispersão, a última ala da escola, justamente a velha guarda (as duas), ainda se encontrava na altura da rua de Sant’ana. Ora, quem conhece o centro do Rio sabe que é

⁵⁸ Manual do Julgador – LIESA, 2005.

⁵⁹ Todas as velhas guardas hoje se dividem em galeria e show. A galeria é mais autônoma em relação a escola e a show é aquela que está na mídia.

uma distância significativa. O resultado todos nós sabemos, quando a velha guarda chegou, os portões já estavam fechados e foi toda aquela confusão que a televisão mostrou. Talvez a cena mais significativa tenha sido a da portelense “Tia Surica” sendo levada para o atendimento médico. Perguntado qual foi a sua sensação ao ver o portão fechado e toda a velha guarda impedida de desfilarem, “seu” Marinho responde de forma até engraçada: “Parecia que eu tinha chegado tarde em casa e minha patroa mudado a fechadura.”⁶⁰ Agora, por que a escola tem que se apresentar com tantos componentes? (No fatídico ano de 2005 a Portela apresentou-se com mais de 5.000) A resposta é financeira. Há uma indústria por trás dos desfiles, e quanto mais mercado consumidor melhor. Há componentes, se é que eles podem ser chamados assim, muitas vezes turistas estrangeiros, que o único contato com a escola é no dia do desfile. O resultado é claro: a comunidade fica cada vez mais longe da escola, muito embora haja sempre uma parcela que consiga lucrar com isso. Vale lembrar que até bem pouco tempo atrás, a Velha Guarda tinha lugar de destaque na frente da escola, servindo como comissão de frente, que tem como função apresentar a escola ao público. Justa homenagem a quem pela idade já não pode mais sambar com a velocidade necessária. Se este modelo de velha guarda não tivesse sido substituído por apresentações que pouco, ou quase nada, tem a ver com a escola, não teríamos tido aquela cena lastimável de desrespeito a quem de direito deveria ser foco de homenagens. Além disso, com raríssimas exceções, os atuais componentes da comissão de frente quase não possuem relação com a escola, em alguns casos são bailarinos clássicos.

Paulinho - Porque comissão de frente são aqueles coroas da antiga, e que até não podiam mais sambar, tavam naquela de prestar um serviço à escola, era um negócio de manter aquela dignidade do sambista e tal. Isso foi substituído por mulheres jovens, exuberantes, lindas. É isso. Então, esse processo, entra por quê? Pra agradar o chamado mercado de consumo, agradar o turismo. A imagem do nosso carnaval não está sendo vendida corretamente, porque o carnaval é uma festa que devia ser vendida como integração do povo, quer dizer, o patrão e o empregado desfilando na mesma escola...⁶¹

Sabemos que nosso discurso parece conservador, mas não é. Na realidade, o maior problema disto tudo é que tais transformações podem fazer com que o samba-enredo e o desfile deixe de ser uma possibilidade de fala das comunidades. Sabemos que todas estas transformações também trouxeram

⁶⁰ Diomário da Silva (“Seu Marinho”). Entrevista concedida ao autor.

⁶¹ *Correio Brasiliense*: Suplemento Especial. 22 de janeiro de 1978

benefícios para a escola e para o sambista, que pode agora viver economicamente do samba, pena que não sejam todos. Porém cremos que as escolas não estão utilizando uma estratégia que anteriormente chamávamos de malandra, elas estão sendo cooptadas (e dizemos isto com todo o risco que a expressão traz consigo), e em função disto, se afastando de sua função de produtoras de cultura popular. Mas quando isto teria começado? Para alguns sambistas, especialmente Paulinho da Viola e Candeia, este processo teria sido deflagrado com a entrada em cena de indivíduos com pouca história dentro do universo do samba, ainda na década de 1960. De fato nota-se a partir das últimas décadas do século XX o aparecimento de carnavalescos com pouca história dentro do samba e da escola, quase sempre ligados à Escola de Belas Artes. A questão central é que este novo carnavalesco, normalmente de fora da escola, foi introduzindo elementos por demais afastados daquele ambiente cultural próprio do samba, os enredos foram ficando cada vez mais complexos. Além do mais, parece ter havido uma excessiva profissionalização dos elementos ligados à construção do carnaval, afastando definitivamente os artistas populares que outrora construíam o carnaval da escola. Como já dizia Paulinho da Viola:

Paulinho - Agora, o seguinte: que negócio é esse de escola de samba, de repente, chegar a um nível, isso precisa ser esclarecido, em que tudo é decidido por um único elemento, por um único carnavalesco, que faz tudo? Chega a um nível de loucura tal, de abstração tal, de delírio tal em que fica todo mundo assim, juntando um monte de dinheiro pra escola comprar a figurinista (*aqui, referem-se a Rosa Magalhães e Lícia Lacerda, ex-alunas - na Escola Nacional de Belas Artes - e ex-assistentes de Arlindo Rodrigues e Fernando Pamplona*) tal que ganhou o carnaval passado, pra trazer o carnaval para a nossa escola este ano, vamos ver se a gente acha um cara que tenha dinheiro para comprar o fulano, vamos trazer esse cara pra cá, etc. (...) O cara que veio das Belas Artes, em vez de dar a esse elemento meios para ele desenvolver o seu trabalho, ele o sobrepujou, ele matou, tirou essa chance. É como no samba. Ninguém pode exigir que um Mijinha, o próprio Manacéa, ou os outros façam uma letra como a de não sei quem aí... vamos dizer... o Vinícius de Moraes, por exemplo. Tem que respeitar as posições e condições e vivências diferentes⁶²

Este modelo de carnaval e de escola de samba que alguns chamam de escolas de samba S.A. (“super escola de samba S.A./super alegoria,/ escondendo gente bamba,/que covardia...”) ⁶³ já amplamente divulgado pela própria Associação das Escolas de Samba, ganha força com a criação da LIESA (Liga Independente das Escolas de Samba) que, ano após ano, vem

⁶² Op. Cit.

profissionalizando cada vez mais o carnaval carioca. Não que isto não tenha trazido benefícios, jamais negaríamos isto. Alguns carnavalescos já desenvolveram desfiles espetaculares com discursos fantásticos, como por exemplo *Kizomba, a festa da raça* de Milton Siqueira, Paulo Cesar Cardoso e Ilvamar Magalhães, enredo com o qual a G.R.E.S. Vila Isabel conquistou o carnaval em 1988. Porém, o afastamento das comunidades e a entrada excessiva de elementos (referimo-nos aqui a pessoas e a signos) de fora do ambiente da escola trazem a ameaça de um afastamento muito grande do carnaval, da escola e do samba-enredo, de suas características culturais populares. Criada em 24 de julho de 1984, após uma dissidência dentro da Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro⁶⁴ (Acadêmicos do Sanguêiro, Beija-Flor de Nilópolis, Caprichosos de Pilares, Estação Primeira de Mangueira, Imperatriz Leopoldinense, Império Serrano, Mocidade Independente de Padre Miguel, Portela, União da Ilha do Governador e Unidos de Vila Isabel), a LIESA tratou de resolver, a seu modo e segundo seus interesses, alguns problemas que afligiam o carnaval das escolas de samba. Segundo os fundadores da LIESA, em especial seus dois primeiros presidentes, o já falecido Castor de Andrade e Aniz Abraão David, as escolas de samba estavam demasiadamente submetidas à prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, representada pela RIOTUR, empresa de turismo da cidade, em função do cachê repassado por ela às escolas de samba. Nesse sentido, já em 1986, durante a gestão de Aniz Abraão David, a LIESA e a prefeitura firmaram um contrato garantindo às escolas filiadas à Liga direitos sobre as vendas dos ingressos do desfile. Também mais ou menos na mesma época, a Liga cuidou de tratar dos direitos autorais dos sambas-enredo através da criação de uma editora e de uma gravadora próprias. Utilizando-se destes mecanismos e firmando contratos milionários com emissoras de televisão (ou melhor emissora, se levarmos em consideração o fato de que há alguns anos a Rede Globo de Televisão detém a exclusividade da transmissão das imagens do desfile), a Liga foi garantindo a independência financeira das escolas do grupo especial, principalmente das grandes escolas, aquelas que melhor se adaptaram ao novo modelo de carnaval e às exigências que todo aparato comercial construído pela própria liga. O passo seguinte seria a confecção de um regulamento que forçasse as escolas a esta

⁶³ *Bum bum paticumbum prugurundum*. Beto Sem Braço e Aluísio Machado. G.R.E.S. Império Serrano: 1982.

adaptação, tanto que durante a longa administração de Ailton Guimarães Jorge (24 de abril de 1987 à 08 de junho de 1993 e 26 de abril de 2001 até 2007, quando se realizarão novas eleições) a questão do tempo de desfile, no que tange ao início e ao fim do desfile, bem como o tempo reservado para apresentação de cada escola, foi imediatamente regulamentado por exigência de quem transmite o espetáculo. Vale ressaltar que, entre outros fatores, este modelo de carnaval centrado em grandes escolas inviabiliza a existência de escolas menores. A própria idéia da redução para doze escolas no grupo especial com decesso de apenas uma por ano (e conseqüentemente o acesso de apenas uma) acaba “matando” as pequenas escolas de comunidades, que por diversos fatores não conseguem se adaptar a este modelo, principalmente por não disporem dos recursos financeiros necessários. Tanto que em 21 carnavais organizados pela Liga duas escolas conquistaram quase cinquenta por cento dos concursos: o G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense – notadamente a escola que melhor se adaptou aos novos “rumos” sendo conhecida no meio do samba como a “escola tecnicamente correta” – levou seis carnavais (1989, 1994, 1995, 1999, 2000, 2001) e o G.R.E.S. Beija Flor de Nilópolis – que também vem apresentando desfiles tecnicamente corretos - levou quatro (1998, 2003, 2004, 2005). Nos últimos onze desfiles (de 1995 até 2005) a Imperatriz conquistou quatro carnavais e a Beija Flor outros quatro (os demais foram conquistados por Mocidade Independente de Padre Miguel – 1996; Viradouro – 1997; e Estação Primeira de Mangueira – 2002).

Segundo a própria Liga, os planos agora, depois da conclusão da Cidade do Samba – área em que estão localizados os barracões das grandes escolas⁶⁵ – é a ampliação do Sambódromo, na área em que se localiza, atualmente, a antiga fábrica de cervejas da Brahma. Vale lembrar que a idéia de construir uma passarela do samba permeia o universo dos desfiles desde 1967. Pensou-se em diversos lugares, porém a concretização se deu em 1984, na gestão do então governador Leonel de Moura Brizola. Entendemos que não foi a construção do Sambódromo, mas sim o encarecimento dos ingressos que serviram para afastar ainda mais do espetáculo as classes sociais, que historicamente a ele estavam ligadas. O desfile virou espetáculo para turistas e

⁶⁴ Esta Associação é responsável pelos desfiles dos grupos de acesso A, B, C, D e E. Sendo que os Grupos A e B desfilam na marques de Sapucaí e os demais na Estrada Intendente Magalhães.

para a classe média, tanto que os setores ditos populares ficam localizados numa área anterior ao início do desfile e na área da dispersão. Nem mesmo a apoteose sobreviveu. A idéia de criar uma área onde povo e escola se misturassem - a apoteose -, por questões técnicas, foi logo encerrada.

É verdade que alguns sambistas tentaram na década de 1970 dar uma resposta a este quadro que se desenhava. Descontente com os rumos que as escolas tomavam em função deste novo modelo de desfile e de escola, Candeia, apoiado por outros sambistas (dentre eles, Clara Nunes e Paulinho da Viola), fundou em 1975 o Grêmio Recreativo de Artes Negras e Escola de Samba Quilombo dos Palmares, localizado no bairro de Acari, subúrbio da cidade do Rio de Janeiro. Desde o início, a idéia de Candeia era criar uma possibilidade para aqueles que não concordavam com os rumos que as escolas estavam tomando. É necessário ver o Quilombo não como uma antítese, mas como uma possibilidade:

Filho da Portela, como o classificam alguns, Candeia há muito se bate numa luta desigual, tentando desmascarar a grande farsa armada em torno das escolas, pelas empresas de turismo, com a cumplicidade da própria Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, cujo presidente, Amaury Jório, defende literalmente o princípio de Escolas de Samba S/A. Candeia abriu uma alternativa para os sambistas: o Grêmio Recreativo de Arte Negra Quilombo, que deve ser entendida exatamente como uma alternativa e não como uma antítese, no dizer de Paulinho da Viola⁶⁵

Paulinho - O que nós temos que fazer hoje é realmente armar um time contra isso que tá aí, mas um time assim, quer dizer, o Quilombo tá lá, ele vai sair, ele vai fazer... Não tem que colocar o Quilombo contra nada, sabe. Com a antítese não sei de quê, nada disso. Nós temos que colocar o Quilombo como uma coisa a ser construída, como uma alternativa, mas não precisa colocar como antítese. Outra coisa: o que nós temos que fazer é chamar na responsabilidade uma porção de gente que vive falando de escola de samba há uma porrada de tempo... ô desculpe! Não sabia que tinha mais gente aí...⁶⁷

Outra questão a ser levantada em relação ao Quilombo é que ele de fato representa uma brecha para a manutenção de diversas manifestações culturais populares. A grande preocupação da agremiação era garantir a existência de grupos que ainda manifestassem suas produções culturais dentro de um espaço público. Se nos modelos de escola que surgiam, frente às exigências mercadológicas, as camadas populares não tinham mais espaço, o Quilombo

⁶⁵ Segundo o já citado Sr. Marinho, alguns presidentes ainda não sabem como irão garantir a manutenção destes barracões, uma vez que o patrocínio só é farto para algumas grandes escolas.

⁶⁶ *Correio Brasiliense*: Suplemento Especial. 22 de janeiro de 1978

⁶⁷ Op.Cit

surgia então como uma abertura onde estes segmentos sociais poderiam produzir e exibir sua cultura. Neste sentido, o Quilombo era também um centro de memória:

Candeia - Pra tentar mostrar é que a criação da Quilombo tá aí. Pra tentar mostrar o que era o jongo, a capoeira, o samba de roda, o samba de caboclo, uma série de manifestações que praticamente estão em extinção, tá igual à fauna, que o homem chegou lá e depredou. Então, pra manter esse tipo de coisa, é necessário que haja uma lembrança viva, porque sem as coisas tradicionais, a coisa se perde realmente. Porque nossos filhos vão perguntar dentro de pouco tempo, nossos netos, talvez, sei lá, o que foi o sambista.⁶⁸

Quanto à questão de raça, deve-se ressaltar que o Quilombo, muito embora, até mesmo pela sua nomenclatura – já que o nome é uma homenagem ao maior centro de resistência à escravidão do Brasil – não era apenas um centro de cultura negra. Ele era, como já dissemos, um centro de cultura popular onde questões de raça e etnia fossem importantes mas não únicas. Quem conheceu o Quilombo e, nós conhecemos, sabe muito bem a importância para a manutenção da produção cultural daquela comunidade que o cerca, independente de raça ou cor:

Candeia - Pode querer me rotular, me chamar disso e daquilo, mas já não estão me dizendo nada, inclusive, porque existem caras de pele branca dentro de escolas que fazem e sabem muito mais de samba do que muito crioulo por aí, portanto... Dentro da favela, lá no Acari, onde é o foco maior do Quilombo, lá nós temos elementos brancos que fazem parte de tudo, mas por quê? Porque estão integrados, sabem fazer a coisa. A mesma jogada, não existe isso.⁶⁹

Só para encerrarmos nossa discussão acerca da fundação do Quilombo dos Palmares, vale lembrar que esta escola desfilou na Av. Rio Branco entre os anos de 1978 e 1981, sempre encerrando o concurso de escolas de samba do terceiro grupo – nomenclatura que já não é mais utilizada (hoje usa-se grupo especial e grupo de acesso A,B,C,D e E) –, com um pequeno detalhe: nunca participou do concurso. Isto deve-se ao fato de que Candeia entendia que as normas rígidas do concurso, impostas por patrocinadores, emissoras de televisão e gravadoras, todos elementos de fora do universo do samba, é que estavam matando as escolas. Após este período a escola desfilou esporadicamente por mais alguns anos na Marques de Sapucaí .

⁶⁸ Op.Cit

⁶⁹ Op.Cit.

O que podemos concluir até agora é que vem se verificando nas escolas de samba um processo demasiado de elitização que, para atender às necessidades mercadológicas, acaba afastando alguns signos da cultura popular que deveriam ser enaltecidos pela escola. Escola que, aliás, surge justamente como uma casa onde se produz e apresenta ao público, durante o ano inteiro e especialmente nos dias de momo, a cultura de um segmento social marginalizado. Se este segmento e a cultura por ele produzida não são perseguidos como antes, legalmente, com direito à polícia e pancada, o são de forma sutil, disfarçados sobre a lógica do mercado capitalista globalizado, com seus signos pasteurizados, que tentam a todo instante esconder as mazelas de uma sociedade extremamente excludente. Neste sentido, este novo modelo de carnaval e de escola acaba amordaçando uma parcela importante de nossa sociedade através do silenciamento de sua produção cultural. Talvez o maior exemplo disto tenha sido o enredo do G.R.E.S. União da Ilha do Governador, que homenageava o ex-prefeito Pereira Passos e a reforma urbanística que ele promoveu na cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Vale lembrar o caráter extremamente excludente e racista desta reforma, o que demonstra ser um contra-senso uma escola homenageá-lo. Lembramos aqui o refrão do samba daquele ano: “Botei tudo abaixo,/botei./Levantei poeira,/levantei./Dei muita porrada/eu dei,/taí o Rio que sonhei...”⁷⁰

⁷⁰ *Cidade Maravilhosa: o sonho de Pereira Passos*. G.R.E.S. União da Ilha do Governador: 1997.

4.2. Bum bum paticumbum prugurundum

Dois tempos curtos, dois tempos longos, marca imponderável e característica do samba-enredo carioca. Paradigma do Estácio. Aquilo que os sambistas apontam como sintoma que indica que aquela composição é um samba. Para onde ele foi? Os atuais sambas-enredo possuem esta característica, esta marca? Cremos que não. Em função de uma série de transformações sofridas pelo desfile, instituição a quem o samba-enredo serve, e pela qual surgiu, o samba se modificou. E se modificou com uma intensidade tão gigantesca que tememos não podermos mais chamar aquilo que as escolas apresentam de samba-enredo. Primeiro porque na maioria das vezes sequer o samba conta, em sua plenitude, o enredo da escola. Segundo porque o *bum bum paticumbum prugurundum*, de Ismael Silva se transformou numa espécie de *bum bum bum bum bum...* Parece-nos que só há tempos curtos. A síncope desapareceu, e como é quase unanimidade entre os sambistas que é ela que caracteriza o samba, em especial o samba-enredo, podemos concluir que o samba-enredo tenha desaparecido com ela. Onde devemos buscar as origens destas transformações? No mesmo lugar onde encontramos as transformações sofridas pelo desfile: no processo de comercialização do carnaval. É preciso lembrar que este processo é acompanhado pela “invasão de elementos estranhos à escola e à comunidade que a circunda”. Elementos também estranhos à cultura que o samba representa, daí toda a descaracterização.

Hoje o samba-enredo não conta mais o enredo, ele é muito acelerado, não dá para sambar, a escola não sente o samba fluir, a arquibancada não canta. Às vezes não dá nem para o puxador cantar, é um tal ‘Ai, ai, vai, vai, que se o público não estiver com a letra na mão não sabe em que parte está, e olha que a maioria dos sambas são curtos. Estas modificações estão matando a escola.⁷¹

A partir da década de 1960 haverá uma sistemática interferência da indústria do entretenimento no universo do carnaval carioca, principalmente no que diz respeito ao desfile das escolas de samba, o maior espetáculo da terra. O carnaval vai se transformando num produto a ser comercializado em todos os seus desdobramentos. Destes tais desdobramentos dois são significativos: a gravação dos sambas-enredo e a transmissão do desfile. Já nos ocupamos em discutir as mazelas que a televisão traz para os desfiles, muito embora

⁷¹ Diomário da Silva (“Seu Marinho”). Entrevista concedida ao autor.

reconheçamos que ela também tenha trazido benefícios, apenas achamos que o preço pago foi elevado demais, portanto, nos deteremos aqui a questão da gravação e comercialização do samba-enredo.

Inicialmente os sambas começaram a ser gravados em compactos, pela gravadora Caravele. Esta gravação era feita na quadra da própria escola, o que, de certa forma, acabava interferindo pouco no samba. Tínhamos uma gravação mais autêntica, não que não houvesse paradas, repetecos, recomeços e todas as outras armas que uma gravação “ao vivo” na década de 1960 pudesse dispor. Em cada compacto gravavam duas escolas. Logo em seguida, no final desta mesma década, a gravadora Toptape comprou os direitos de gravação e comercialização dos sambas (mais tarde estes direitos foram comprados pela Somlivre, gravadora ligada ao mesmo grupo que comprou os direitos de transmissão do carnaval carioca – hoje em regime de exclusividade –, sendo atualmente propriedade de uma gravadora independente da própria Liga), e começou a produzir os famosos long plays, que dominaram o mercado fonográfico até a entrada em cena dos CDs. O problema é que, principalmente a partir dos long plays, o rígido tempo de faixa e de execução no rádio foi determinando modificações estruturais no samba, principalmente encurtando a letra e acelerando o compasso. Pronto, estava lançada a pedra tumular do samba-enredo e do famoso bum bum paticumbum prugurundum. Construiu-se então a idéia equivocada de que quanto mais curto fosse o samba mais facilmente cairia nas graças do público e portanto seria mais cantado. Ledo engano, se tomarmos as listas dos maiores sambas-enredo de todos os tempos verificaremos que a maioria são sambas antigos, com uma ou outra exceção.

Diversos sambistas já vêm denunciando este problema ao longo das últimas décadas. Em 11 de março de 1975, André Motta Lima, Antonio Candeia Filho, Carlos Sabóia Monte, Cláudio Pinheiro e Paulo César Batista de Faria, enviaram uma carta ao então presidente da Portela, Carlos Teixeira Martins, o “Carlinhos Maracanã”, atual presidente de honra do G.R.E.S. Estácio de Sá, onde, entre outras coisas, denunciavam a comercialização exagerada do carnaval, em especial ao samba-enredo, e sugeriam o seguinte:

É preciso urgentemente rever os conceitos criados a partir da idéia de que o samba curto é o mais comunicativo. É preciso dar total liberdade de criação ao compositor, quanto ao número de versos. A escolha do samba de enredo será feita pela comissão de Carnaval, levando em consideração a opinião geral dos compositores e, também a opinião dos componentes da escola. Terá de ser definitivamente afastada a hipótese de se levar em conta torcidas e interesses na escolha do samba de enredo. A colocação em quadra deve ser útil para mostrar o andamento do samba e a sua

adaptação à escola. E, em nenhuma hipótese, deve ser aceita a interferência de pessoas de fora da escola.

A responsabilidade da escolha e da definição dos sambas-de-enredo que irão para a quadra será exclusiva da comissão de Carnaval. Como norma que facilita e aprimora o contato entre os compositores, será obrigatório o mínimo de dois compositores para cada samba de enredo.⁷²

É claro que a televisão também tem responsabilidade neste processo, como já demonstramos no sub-capítulo anterior. É ela que vai distribuir a imagem do carnaval, em especial dos desfiles, para todo o mundo, transformando este carnaval num objeto de consumo. Neste sentido, pouco importa se o carnaval continua ou não sendo de fato uma manifestação popular de cultura. Luxo, lindas mulheres, exuberância, perfeição, compactação, cores, alegria e uma falsa democracia racial são os elementos fundamentais para a propaganda do produto carnaval, tanto que nas últimas décadas as escolas foram invadidas por turistas que compram fantasias e integram suas alas sem saber ao menos onde se localizam tais escolas.

Mas voltemos ao samba-enredo, se é que ainda podemos chamá-lo assim. Como se dá sua composição? Quem são os sambistas? Como é dada a escolha? Que critérios são utilizados para esta escolha? Comparemos agora quatro depoimentos de pessoas ligadas ao samba em tempos cronológicos distantes:

Paulinho da Viola (1978) - É, os sambas-enredo são escolhidos arbitrariamente, não existe democracia nas escolas, quer dizer, o povo da escola não vota, isso é que tem que ser denunciado, entende? Não existe um Conselho Fiscal que seja representativo de escola, essas coisas todas têm que ser denunciadas.⁷³

Candeia (1978) - Olha, vamos fazer uma análise rápida, pra depois o Paulinho falar, que ele é mais objetivo. Olha como é difícil, no clima atual o processo que eles criaram, tá difícil. Eu respondo por mim. Por exemplo, ter que corromper bateria pra colocar meu samba, eu tenho que pagar, pra adquirir simpatia, porque senão eles boicotam mesmo. Porque o clima atual é em relação ao dinheiro. Tem que ter torcida organizada, levando gente de fora da escola, tem que reunir, por exemplo um grupo do bairro em que eu moro, ensaiar aqui, de tarde, e levá-los em caravana, de ônibus, o cara vai pra curtir um choppinho...⁷⁴

Monarco (2004) - O samba enredo não tem qualidade. É feito na correria. Uma colcha de retalho que todo mundo faz um pouco. No final das contas

⁷² Carta à Portela, 11 de março de 1975.

⁷³ *Correio Brasiliense: Suplemento Especial*. 22 de janeiro de 1978

⁷⁴ Op.Cit.

o carnaval vira um espetáculo grandioso, mas na quarta-feira de cinzas todo mundo já esqueceu o samba-enredo.⁷⁵

Sr. Marinho (2006) – O andamento do samba é marcha... Os compositores perderam a inspiração. O número elevado de compositores é política. Tem gente que nem fez o samba em questão mas tá lá para agradar ou conquistar voto.⁷⁶

O que estas quatro declarações têm em comum? Diversas coisas. Primeiro todos os quatro, em épocas distintas (exceto Candeia e Paulinho), levantam a questão da escolha do samba estar ligada muito mais a política do que a qualidade. Podemos chamar isto de arbitrariedade, de interesses econômicos, de colcha de retalhos ou simplesmente de política. O fato é que a escolha do samba-enredo envolve questões que vão muito além da qualidade. Em suma: o samba-enredo normalmente vem sendo escolhido por critérios econômicos ou políticos (ou quem sabe ambos conjugados) e não por critérios de qualidade. Se olharmos com atenção, os atuais sambas-enredo possuem, em sua maioria, quatro ou mais autores. Só para se ter uma idéia, no conjunto dos sambas-enredo de 2006, oito escolas apresentam composições com mais de quatro compositores, merecendo destaque: Salgueiro com nove compositores (*Microcosmos – o que os olhos não vêem o coração sente*: Tiãozinho do Salgueiro, Abs, Leonel, Luizinho Professor, Moisés Santiago, Waltinho Honorato, Fernando Magaça, Paulo Shell e Quinho); Portela com seis compositores (*Brasil marca a tua cara e mostra para o mundo*: Mauro Diniz, Ary do Cavaco, Júnior Escafura, Marquinho de Oswaldo Cruz e Naldo); Viradouro com cinco compositores (*Arquitetando folias*: Waldir Melodia, Dadinho, Evaldo, Tamiro e Peralta); e Império Serrano também com cinco compositores (*Império do divino*: Arlindo Cruz, Maurição, Carlos Serra, Aluísio Machado e Elmo Caetano). Em 2005 o quadro não foi muito diferente. Oito escolas apresentaram sambas-enredo com quatro ou mais componentes, destacando-se: Beija-Flor com doze compositores (*O Vento corta as terras dos pampas. Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Guarani. Sete povos na fé e na dor...Sete missões de amor*: J.C. Coelho, Ribeirinho, Adilson China, Serginho Sumaré, Domingos PS, R. Alves, Sidney de Pilares, Zequinha do Cavaco, Jorginho Moreira, Wanderlei Novidade, Walnei Rocha e Paulinho Rocha); Grande Rio, com dez compositores (*Alimentar o corpo e a alma faz bem*: Barbeirinho, Competência, Bitar,

⁷⁵ Click Notícias by Comunicativa Assessoria e consultoria jornalística. Campinas: Maio de 2004.

⁷⁶ Diomário da Silva (“Seu Marinho”). Entrevista concedida ao autor.

Marcelinho Santos, Levi Dutra, Licinho Júnior, Derê, Mingal, Leleco e Ciro); Caprichosos de Pilares com sete compositores (*Carnaval, doce ilusão – A gente se encontra aqui, no meio da multidão! Vinte anos de liga*: J.L. Fróes, Carlinhos Danoninho, Edmar Silva, Jorge 101, Fernando de Lima, Rafael França e Lee Sant’ana); e Viradouro com seis compositores (*A Viradouro é só sorriso*: Gustavo, Gilberto Gomes, P.C., Portugal, José Antonio e Dominginhos do Estácio). O ano de 2004 foi bastante interessante, uma vez que foram repetidos quatro sambas-enredo das décadas de 1960 e 1970: *Aquarela brasileira* de Silas de Oliveira (Império Serrano – 1964), *Lendas e Mistérios da Amazônia* de Cantoni, Jabolô e Waltenir (Portela – 1970), *O Círio de Nazaré* de Dário Marciano, Nilo Mendes e Aderbal Moreira (Estácio de Sá – 1965; regravado pela Viradouro) e *Contos de Areia* de Dedé da Portela e Norival Reis (Portela 1984, regravado pela Tradição). Notemos que estes sambas, mais antigos, principalmente *Aquarela brasileira* e *Lendas e Mistérios da Amazônia*, possuem no máximo três compositores (*Aquarela brasileira*, reconhecido por muitos como um dos maiores sambas-enredo de toda história, possui apenas um autor). Além destes, poderíamos dar mais alguns exemplos de sambas-enredo, notoriamente reconhecidos como grandes sambas e que certamente figurariam em qualquer lista dos dez mais, como: *Os Sertões* de Edeor de Paula (Em Cima da Hora – 1976, curiosamente esta escola está no grupo de acesso D e desfila na Estrada Intendente Magalhães, no bairro de Campinho); *Graças e Glórias da Bahia e São Paulo chapadão de glórias*, ambos de Silas de Oliveira e Joacir Sampaio (Império Serrano – 1966/1967); *Bum bum paticumbum prugurundum* de Beto Sem Braço e Alúcio Machado (Império Serrano – 1982); *Memórias de um sargento de milícias* de Paulinho da Viola (Portela 1966) e *Ilu Ayê* de Cabana e Norival Reis (Portela – 1972)⁷⁷ Percebemos que o número de compositores aumentou sensivelmente nas décadas de 1980, 1990 e nos primeiros anos do século XXI, justamente quando há uma opinião, por parte de sambistas, de que o samba-enredo vem perdendo qualidade. É a velha máxima: “quantidade não é qualidade”. Sabemos, como já nos afirmaram Candeia, Paulinho, Monarco e Sr. Marinho, que esta elevação no número de compositores é resultado de uma prática de escolha de samba-enredo que possui critérios no mínimo duvidosos, onde as questões política e econômica sempre falam mais alto.

⁷⁷ Estes sambas-enredo foram escolhidos aleatoriamente, muito embora sejam sambas-enredo considerados muito bons por diversos sambistas.

Desde o seu surgimento, por volta de 1932, que o samba-enredo é parte fundamental do desfile, na medida em que é ele que deve apresentar para a platéia o enredo da escola, é ele que deve contar de forma clara o enredo, para que o público possa, ao longo do desfile, compreender o desenrolar do tema proposto pela escola. Pois bem, já sabemos que ultimamente, na opinião de diversos sambistas, o samba-enredo não conta a história, no máximo apresenta um resumo. Esta deficiência acaba prejudicando a compreensão do enredo da escola por parte do público. Por outro lado, a comissão julgadora recebe textos produzidos pelas respectivas escolas onde são explicados e justificados o enredos e o desenrolar destes ao longo do desfile. Os julgadores do quesito samba-enredo (lembremo-nos de que segundo o regulamento da Liga para o carnaval 2006 no seu Título III, capítulo I, Artigo 28 estabelece quatro julgadores para cada quesito), assim como os demais julgadores, dos demais quesitos (segundo o mesmo regulamento, no mesmo título, no capítulo II são quesitos a ser julgados: Bateria, Samba-Enredo, Harmonia, Evolução, Enredo, Conjunto, Alegorias e Adereços, Fantasias, Comissão de Frente e Mestre-Sala e Porta-Bandeira), recebem no dia do desfile um manual que lhes explica aquilo que deve ser levado em conta no ato do julgamento e da atribuição das notas. Vejamos o que nos diz o regulamento do carnaval 2005⁷⁸ acerca do quesito samba-enredo:

No quesito samba-enredo o julgador irá avaliar a letra e a melodia do samba-enredo apresentado, respeitando a licença poética.

Letra (valor do sub-quesito: de 3,5 a 05 pontos) A letra poderá ser descritiva ou interpretativa, sendo que a letra é interpretativa a partir do momento que contar o enredo sem se prender a detalhes.

Considerar:

- A adequação da letra ao enredo;
- Sua riqueza poética, beleza e bom gosto;
- A objetividade, clareza e precisão, sem a preocupação com a rigidez da gramática normativa;
- A sua adaptação à melodia, ou seja, o perfeito entrosamento dos seus versos com os desenhos melódicos;

Melodia (valor do sub-quesito: de 3,5 a 05 pontos)

Considerar:

- As características rítmicas próprias do samba;
- A riqueza melódica, sua beleza e o bom gosto dos desenhos musicais;
- A capacidade de sua harmonia musical facilitar o canto e a dança dos desfilantes;

Gostaríamos de destacar dois detalhes interessantíssimos do manual do julgador acima citado. Primeiro: “A letra poderá ser descritiva ou interpretativa,

⁷⁸ A LIESA não disponibilizou, por razões óbvias, o manual do carnaval 2006.

sendo que a letra é interpretativa a partir do momento que contar o enredo sem se prender a detalhes.” O que o manual quer dizer com isto? Parece-nos que isto abre uma brecha para letras com uma subjetividade tão grande, que é quase impossível para um observador comum, da arquibancada, perceber nela a história do enredo. Aliás, faz-se necessário dizer que, atualmente, alguns enredos são tão complexos que para compreendê-los só com o documento produzido pela escola que explica e justifica o tal enredo. Talvez seja por isso que às vezes o público não entenda a nota auferida por um julgador a um samba-enredo. Há que se lembrar que uma das funções históricas do samba-enredo, razão inclusive pela qual ele foi criado, é contar aquilo que a escola representa, ou apresenta em seu desfile. Lembremo-nos que inicialmente as escolas não tinham samba-enredo, desfilavam normalmente com dois sambas já consagrados em suas respectivas comunidades. O samba-enredo surge justamente para isto: contar, ou melhor, cantar o enredo. Se ele se tornou tão subjetivo, ou tão curto, que não é capaz mais de contar o enredo, então ele deixou de ser samba-enredo! Invente-se outra denominação. Segundo detalhe: “Considerar: - As características rítmicas próprias do samba;” Ora, o que seriam estas características? Segundo Ismael Silva, seria a presença dos dois tempos curtos (bum bum) e dos dois tempos longos (paticumbum prugurundum). Segundo diversos estudiosos da música brasileira, dentre os quais já destacamos Carlos Sandroni, este é o grande paradigma do Estácio, marca genética do samba carioca e do samba-enredo. Logo se o manual afirma que o julgador deve considerar as características rítmicas próprias do samba-enredo, estes deveriam verificar se a marca é a presença de dois tempos curtos e dois tempos longos. Temos a impressão que os julgadores não a encontrariam em nenhum dos sambas-enredo dos últimos anos. Ora, se esta é a característica rítmica própria do samba-enredo e ela não está mais presente na música apresentada pela escola durante seu desfile, cremos que não podemos mais chamar tal música de samba-enredo. Talvez poderíamos chamá-la de marcha, quem sabe? O fato é que o samba apresentado pelas escolas não cumpre mais as funções a eles determinadas, por isso entendemos que este ritmo passa por transformações que possuem características de crise. Por isso nos arriscamos a dizer que o samba-enredo está desaparecendo, porque na verdade, o modelo popular de escola de samba, de desfile, que representava a afirmação de um segmento social enquanto produtor de cultura, que operava na tal clave da contenção e do enfrentamento, esteja desaparecendo também, e como o samba-enredo é fruto deste universo, estaria também desaparecendo com ele.

4.3. A Bateria

Parte inerente à musicalidade do samba-enredo, a bateria, assim como os demais setores da escola, também vem sofrendo profundas modificações, afinal de contas, é ela quem determina a cadência do samba-enredo durante todo o desfile. Ao longo das últimas décadas vêm se observando diversas alterações na estrutura da bateria que podem estar diretamente ligadas ao processo de aceleração do samba-enredo. Para alguns sambistas mais tradicionais a bateria perdeu a cadência tradicional do samba e parte desta perda está ligada ao desaparecimento total e parcial de alguns instrumentos como o agogô, o chocalho, o reco-reco, a frigideira, o pandeiro, a cuíca e até mesmo o cavaquinho. É claro que vemos estes instrumentos presentes em algumas baterias, mas não no número que tradicionalmente havia. Para se ter uma idéia, algumas escolas até estavam interessadas em apresentar um conjunto de agogôs, mas descobriu-se que não há ritmistas habilitados, pelo menos não em um número satisfatório. A bateria da Acadêmicos do Grande Rio, escola do município de Duque de Caxias, apresentará em seu conjunto um grupo de doze agogôs de quatro bocas, que tradicionalmente saíam em outra agremiação, prova quase irrefutável de que o instrumento está desaparecendo aos poucos.

Este ano vamos sair com os agogôs na Grande Rio, escola onde eu já toco há muito tempo, mas toco outros instrumentos (surdo de primeira). Este ano vamos com os agogôs de quatro bocas. Outras escolas já nos contataram, mas só toco agogô na Grande Rio⁷⁹

Outra importante mudança sofrida na estrutura da bateria está relacionada aos surdos. Responsáveis diretos pela marcação da cadência do samba, as baterias foram incorporando gradativamente mais e mais surdos de resposta. Originalmente havia o surdo de marcação e o surdo de resposta, agora existem surdos de primeira, segunda e terceira. Antes era bum e a resposta bum, intronizando o paradigma do Estácio que seria complementado pelo paticumbum prugurundum das caixas, tamborins e outros. Agora, com tantos surdos, a coisa ficou mais ou menos assim: bum, bum, bum, bum... Vale lembrar que o determinante não é o número de surdos (primeira, segunda ou terceira), mas sim o tempo entre a batida e a resposta. Tentaremos explicar um pouco melhor

⁷⁹ Maurício "Pipa" (ritmista da Acadêmicos do Grande Rio.). Entrevista concedida ao autor.

como funciona uma bateria. Nela existem surdos que marcam o tempo e cadência. É entre as pancadas do surdo que os demais instrumentos entram e compõem o desenho melódico. Inicialmente havia apenas surdos de primeira e de segunda, ou de resposta. Posteriormente foi introduzido o surdo de terceira (há quem diga que a primeira agremiação a introduzir o surdo de terceira foi a Mocidade Independente de Padre Miguel, mas há controvérsias), que, teoricamente, é responsável pela virada da bateria. Hoje todas as escolas apresentam surdos de terceira, obviamente com suas particularidades. Por exemplo, o surdo de terceira da mangueira, na realidade, funciona no contratempo, o que dá uma particularidade única a esta bateria. Nas palavras do mestre Odilon, a frente da bateria da Acadêmicos do Grande Rio desde 1998 – e que vem desempenhando um papel importante de resistência nas discussões acerca da aceleração exagerada do samba – a bateria funciona como uma locomotiva:

Eu vou dizer o que é uma bateria desequilibrada. Uma bateria que sai com 30 caixas e 70 tamborins. A peça fundamental de uma bateria são os surdos de marcação. Bateria é marcação. É como o trilho do trem. Está ali para o trem não desgovernar, não sair da linha. O surdo está ali para o samba não passar. Se passar atravessa o samba. As caixas são fundamentais para elevar o samba. As caixas são como a máquina do trem, vão levando o samba. Vão adiantando a bateria. O surdo de terceira é como um violão de sete cordas, faz o solo. Faz como um baixo e não deixa o samba passar dali.⁸⁰

Como é responsável pela cadência e melodia do samba-enredo, e por consequência do próprio desfile, há uma atenção especial em relação à bateria. Tanto os componentes da escola, quanto o público esperam sempre ansiosamente pelo rufar da bateria, que segundo os próprios sambistas não deixa ninguém ficar sentado. Com igual atenção, a Liga vê a bateria como algo fundamental, tanto que no Título II (Das obrigações das escolas de samba e demais recomendações), artigo 26 e inciso I, do regulamento para o carnaval de 2006, trata de limitar o número mínimo de componentes da bateria: “Desfile com no mínimo 200 (duzentos) ritmistas agrupados na bateria.” Ainda no regulamento, o inciso VI cuida de não permitir a utilização de instrumentos de sopro ou de qualquer outro artifício que emita sons similares, exceto, é claro, os apitos dos mestres de bateria, o que nos parece querer limitar as interferências nas tradições rítmicas da bateria. Por outro lado, no ano de 1997, a campeã Unidos do Viradouro, com o enredo *Trevas! Luz! A explosão do universo*, de

⁸⁰ Mestre Odilon (Acadêmicos do Grande Rio.). Entrevista concedida ao autor.

Joãosinho Trinta e Vany Araújo, apresentou uma novidade que, até a abertura dos envelopes do quesito bateria, provocou debates e ansiedades. Esta novidade foi a introdução de batidas que reproduziam não o tradicional ritmo do samba, mas sim o do funk. Para a surpresa de alguns e alegria de outros a bateria obteve notas máximas, o que acabou possibilitando a vitória da agremiação. Vale ressaltar que nos parece despropositado adicionar à cadência da bateria uma batida que não pertence à estrutura melódica do samba. É diferente, por exemplo, das tradicionais “paradinhas” da exuberante “bateria nota dez’ da Mocidade Independente de Padre Miguel, levadas a cabo pelo saudoso Mestre André, que eletrizavam o desfile e que acabaram por ser imitadas por quase todas as escolas. As paradinhas não rompiam com a estrutura do samba e não representavam a influência de nenhum ritmo estranho ao samba. É a própria liga que determina que a bateria deve acompanhar a cadência do samba-enredo, como nos alerta o manual do julgador de 2005:

Para conceder notas de 07 à 10 pontos, o julgador deverá considerar o seguinte:

- a manutenção regular e a sustentação da cadência da bateria em consonância com o samba-enredo;
- a perfeita conjugação dos sons emitidos pelos vários instrumentos;
- A criatividade e a versatilidade da bateria;

Não levar em consideração:

- a quantidade de componentes de cada bateria, no que se refere ao limite mínimo de integrantes fixado pelo regulamento;
- a utilização de instrumentos de sopro ou qualquer outro artifício que emita sons similares;⁸¹

Sabemos que não dá para evitar influências, mas há de se ter o cuidado para que tais influências sejam de fato resultado natural de uma espécie de releitura do próprio samba, por aqueles que de fato estão ligados a ele, por que senão qualquer um vai fazer qualquer coisa e o resultado será o surgimento de algo tão distante dos paradigmas do samba que já não se poderá chamá-lo assim. Mas se o problema é a aceleração exagerada de sua cadência e, como já vimos, se esta aceleração está ligada às novas necessidades do desfile, geradas pelas mídias envolvidas no evento, onde a bateria se enquadra neste resultado? Ela seria em parte responsável? Para mestre Odilon o problema não está na bateria, mas sim na produção do samba-enredo. Acompanhando as opiniões de diversos sambistas, como os já citados Monarco, Paulinho, Candeia e tantos outros que não foram citados, mestre Odilon crê que há uma grave crise

⁸¹ Manual do Julgador – Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. 2005.

de qualidade em relação ao samba-enredo. Não há grandes sambas. Há muita colcha de retalhos, somatórios de dois ou três sambas que acabam virando um só. E ele, na qualidade de mestre de bateria e de voz de resistência a tudo o que está acontecendo, diz o seguinte:

Isto começa no samba enredo, na escolha, no concurso. O Paulinho tá certo, o samba tá morrendo. O ano retrasado eu falei assim, quantos sambas tem aí na escola, me responderam tem 42, pô olha só eu não gostei de nenhum. Aí me disseram que estava sendo muito radical. Aí eu disse, não tem nada não, vamos ver no final o que vai dar aí. No final juntaram três sambas. Quem tá com a razão? Não tem nenhum bom. Se tivesse ficaria só um. Se juntaram três é porque não tinha nenhum bom. Ultimamente teve Valeu Zumbi e teve um da Unidos da Tijuca do Segundo Grupo. Os caras estão fazendo samba de um jeito: tum, tum, tum... Isto não é samba, é frevo. Todos eles que entram assim são ruins. Não tem samba bom é tudo ruim. Lá na Grande Rio tem um samba de um amigo meu e eu falei para ele que o samba era feio e ele parou de falar comigo. Azar o dele o samba é feio mesmo.⁸²

O samba já está sendo produzido num ritmo frenético e a bateria tem que correr atrás. Esta é a grande questão, não é a bateria que acelera o samba-enredo, é o samba-enredo que obriga a bateria a tocar acelerado. O pior é que isto já é senso comum entre esta nova geração de compositores. Para eles samba bom, empolgante, é samba rápido. Ledo equívoco. Estes sambas estão, todos, condenados ao esquecimento. Dificilmente lembra-se de sambas dos últimos cinco anos. É mais fácil se lembrar de composições como *Aquarela brasileira* de Silas de Oliveira. Este ritmo frenético do samba-enredo vem inviabilizando cada vez mais a passagem da bateria. Toca-se muito e muito rápido. Os ritmistas têm que segurar uma cadência acelerada durante 80 minutos andando e, muitas vezes, portando fantasias que em alguns casos acabam atrapalhando o andamento da bateria. Foi na Grande Rio, num determinado carnaval, que 19 ritmistas desmaiaram com o calor de suas fantasias feitas com um material semelhante ao que se faz edredões. Hoje o número de toques dados por uma bateria é algo acima de 150, quando alguns especialistas entendem que samba-enredo deveria tocar no máximo 120/130. Continuando a subir assim, a bateria não vai conseguir acompanhar o samba-enredo.

Eu estava conversando com o compositor de uma escola, que eu não vou dizer quem é por uma questão de respeito e ele reclamou de uma entrevista que eu dei no rádio dizendo que o samba estava muito rápido.

⁸² Mestre Odilon (Acadêmicos do grande Rio.). Entrevista concedida ao autor.

Ele me disse que tudo o que está acontecendo é a evolução do samba. Evolução é evolução. O que não pode é alterar a cadência. Evolução não tem nada a ver com a cadência. Estas coisas é que estão entrando errado no samba. Aí que estão caindo de pára-quedas. Se a gente continuar correndo do jeito que está, em 2020 não vai dá para tocar. Aí é que eu quero ver. A gente toca o samba mais ou menos, colcheia e semicolcheia e dá uma pancada no repenique e faz uma difusa. Chegando em 2020 a gente vai estar tocando semifusa e aí não vai dar para tocar mais nada e a vaca vai pro brejo e o samba também vai. Eu conversei com um professor de música, prof. Carlos Negreiro, ele falou prá mim assim: - pô, a batida tá 160, tá indo prá lua, o samba bom é 120/130, no metrônomo.⁸³

É necessário entender que há um ponto, uma cadência própria do samba-enredo, que permite que o integrante da escola passe pela avenida com tranqüilidade, alegria e samba no pé. Que permite que o intérprete cante o samba-enredo de forma que todos compreendam. Que permite que a bateria passe levemente pela avenida. Assim é o samba. Ultrapassar este ponto é acabar com o samba. É certo que algumas coisas mudam, e devem mudar mesmo. Mas há de se cuidar para não se ultrapassar este ponto:

Nego cai de pára-quedas e só faz bobagem. Pode evoluir. Mas acelerar a cadência não. Evolução de algumas coisas de ritmo não. O samba para mim é igual a doce de ponto. O doce de abóbora não tem um ponto? se passar estraga, a cocada se passar estraga. O samba tem um ponto, se passar é frevo. Tem samba que não dá respiração. Estoura o diafragma. Tem que ter conhecimento de causa, tem que ver o canto masculino, o feminino, ver se o cara tá legal. Aí vem um samba a mil e o cara diz: pô que samba bom, samba empolgado. Não tem nada a ver uma coisa com a outra, tem que ter um samba bom, uma linha melódica, uma coisa boa para se ouvir, mas já chega no palco ... Teve um ano que eu estava conversando com um empresário na quadra, um cara que entende muito de samba, e ele me disse o seguinte, depois da apresentação de um samba enredo: “pô, Odilon, véu de noiva, o samba casou direitinho com a bateria que coisa linda.” Aí logo depois vem o “dono” do samba e me pergunta: “pô, Odilon, o que houve com o meu samba? A bateria entrou muito atrás.” Eu respondi: Só você que acha isto, o cara aí acabou de dizer o contrário. O que eles querem é pancada.⁸⁴

A questão é que há muita interferência no samba, ou no dizer popular, há muito apito. O mais grave é que esta interferência é cada vez mais de pessoas que não tem história dentro do universo do samba. São os tais pára-quedas, citados pelos nossos entrevistados, elementos distantes da escola, do samba, da comunidade, enfim, de tudo. “Várias pessoas chegaram aí no samba, e querem apitar na avenida. Quer apitar? Vai para a guarda municipal” é o

⁸³ Op. Cit.

⁸⁴ Op. Cit.

desabafo de mestre Odilon, que afirma que quer deixar o samba enquanto ainda pode tocar alguma coisa:

Eu quero sair do samba na época boa. Eu vou sair enquanto eu puder ouvir o finalzinho do samba. Em 2020 eu não sei se eu vou estar vivo para ouvir como estará, mas eu quero encontrar com aquele meu amigo lá da escola que não é a Grande Rio, o da história da evolução. Ele vai dizer: “é a evolução do samba, mas a gente não está agüentando mais não.” Mas aí eu vou dizer para ele: Tem que agüentar, tem que arreentar o pulmão e cantar isto aí.⁸⁵

Para finalizarmos, sabemos que toda esta transformação está ligada, entre outras coisas, às imposições mercadológicas que também interferem na estrutura do desfile, na estética do seu julgamento e na composição do samba-enredo, no que diz respeito à letra e à música. As novas gerações de mestres de bateria já foram, em sua maioria, formadas dentro desta nova cadência, o que torna cada vez mais difícil construir-se um caminho de volta. Muito embora saibamos que existem resistências dentro do universo do samba e das escolas e são estas mesmas resistências que entendem o quanto é difícil reverter o quadro, acreditando, quase numa nefasta previsão, de que a coisa só tende a piorar.

O certo mesmo era botar mais para traz, mas se eu fizer isto vão me chamar de bocomoco, de cafona. O surdo de marcação dá o tempo para todo mundo sambar. Do jeito que tá não precisa nem sambar. Tá uma coisa absurda, mas a galera fica dizendo que eu falo demais. Se eu botar mais para baixo, o Império também tem uma cadência parecida, se a gente baixar mais vai todo mundo cair de pau, principalmente a mídia.⁸⁶

Não estamos querendo que os sambas e as baterias voltem a cadência das décadas de 1960, 1950 ou 1940, o que achamos importante é que se fizesse uma releitura destes períodos e que as possíveis transformações fossem resultado de influências rítmicas ou culturais que o samba tivesse sofrido ao longo de sua história. O que criticamos não é o fato do samba-enredo, tanto na sua estrutura melódica quanto poética, estar diferente. O que criticamos é o fato do samba-enredo estar desaparecendo, ultrapassando o ponto, perdendo suas características e, por conseguinte, afastando-se de seu caráter popular. O que nos preocupa é até onde estas transformações irão chegar. O que acontecerá com a bateria? O que acontecerá com o samba-enredo? Será que em 2020, data símbolo escolhida por um dos mais importantes mestres de bateria da

⁸⁵ Op. Cit.

⁸⁶ Op. Cit.

contemporaneidade, as baterias ainda estarão tocando samba? Ou será que o samba virará uma espécie de marcha-frevo-enredo?

5. Conclusão

Entre a crise e a polêmica. Esta é a questão central de nosso trabalho. As transformações que ao longo das últimas décadas vêm alterando significativamente a estrutura do desfile e por conseguinte do samba-enredo poderiam ser chamadas de crise? A resposta a esta pergunta é a conclusão de nosso trabalho. Cremos que podemos afirmar que sim. O samba-enredo e a escola, passam de fato por uma crise. Uma crise de identidade, tamanhas as alterações por eles sofridas. Por que optamos pela crise? A explicação não é fácil, porém nos arriscamos a fazê-la. Para tanto, foi necessário entendermos o samba-enredo como uma das partes que compõem uma das mais importantes manifestações da cultura popular brasileira – guardando aqui o conceito que tomamos emprestado de cultura popular enquanto um processo contínuo de contenção e enfrentamento – o desfile das escolas de samba.

Para iniciarmos nossa defesa de que há de fato uma crise, buscaremos uma comparação entre os dois momentos mais significativos no que tange às transformações por que passou o gênero samba ao longo do século XX e início do século XXI. Uma primeira leitura superficial dos dois momentos poderia nos levar ao equívoco de concluirmos que o que ocorre atualmente é mais um processo de evolução e de transformação natural a qualquer coisa. Afinal, os defensores do tradicional samba da cidade nova, tocado nas casas das afamadas tias baianas, atacavam, como já vimos, contundentemente, o novo estilo produzido no bairro do Estácio, acusando-o de não ser samba, mas sim marcha, devido a sua cadência acelerada. Quis a História que o argumento dos que defendem que o samba-enredo se descaracterizou de tamanha forma, que não pode mais ser chamado de samba, mas sim, de marcha. Ora, se defendemos que o “novo samba” produzido no bairro do Estácio na virada da década de 1920 para a década de 1930 é de fato samba, por que acusamos o acelerado samba de hoje de marcha? Não seria então a aceleração um movimento natural do gênero a fim de atender as novas demandas? Poderíamos dizer que sim. Porém, faz-se necessário lembrar que a demanda responsável pela aceleração do samba nos históricos anos 1920, é fruto das necessidades

das camadas populares surgidas a partir da criação, por elas mesmas, de uma forma organizada de se brincar o carnaval: o bloco. A própria migração do bloco para a escola é, como já dissemos, um claro discurso de afirmação de que são estas classes que sabem fazer o carnaval. É o próprio Ismael Silva quem vai afirmar que o ritmo do samba das casas das tias não dava para brincar o carnaval nos blocos e escolas que surgiam. Foi então que o tan tantan foi substituído pelo bum bum paticumbum prugurundum.

Diferente são as atuais transformações. Elas não são, sob nenhuma hipótese, resultado das necessidades destas classes. As transformações impostas ao samba-enredo podem até operar na mesma clave das de outrora, mas não foram instituídas pela necessidade destas camadas populares. Muito pelo contrário, elas respondem cada vez mais às necessidades oriundas de um universo de fora do samba. Elas respondem ao mercado, uma vez que o desfile se transformou num grande negócio de exportação. Ao inverso das primeiras transformações, estas não incluem, elas excluem do carnaval e das escolas os tradicionais sambistas oriundos das comunidades populares que outrora faziam parte da escola, e que hoje estão, inclusive, de fora da quadra, uma vez que os ensaios são cada vez mais caros:

As vezes a gente vê muita gente boa do lado de fora da quadra, gente da antiga, tomando cerveja comendo churrasquinho e ouvindo o samba que toca lá dentro. Lá dentro tudo é muito caro. Se você quiser ir na feijoada, pode preparar a carteira. Você vai gastar um troco. Se for com a patroa é pior ainda.⁸⁷

É claro que sabemos que a participação destas comunidades vai muito além dos ensaios que, teoricamente, é umas das formas de captação dos recursos necessários a construção do desfile.

Além disso, a aceleração do samba acaba por descaracterizá-lo na sua forma e no seu conteúdo. Ora, se entendemos o samba-enredo como parte integrante de um conjunto significativo de produções culturais populares, e estas interferências o transformaram em algo de fora deste universo, então ele não é mais samba-enredo, até porque nem contar o enredo direito as atuais composições contam. O que é mais grave é que não sabemos onde esta aceleração irá parar, afinal, a cada ano eles estão mais rápidos. Fico com o vaticínio proferido por mestre Odilon: também quero estar vivo em 2020 para saber se a bateria vai conseguir acompanhar o desenfreado e alucinante ritmo

⁸⁷ Diomário da Silva (Seu Marinho). Entrevista concedida ao autor.

do samba. Obviamente, apenas esta aceleração não é suficiente para afirmarmos que a escola se afastou definitivamente de suas origens populares, mas é suficiente para afirmarmos que o samba se transformou em marcha. Mas os defensores da chamada evolução dirão: a transformação das escolas em grandes empresas do show business transformou o desfile num espetáculo grandioso e acabou por salvar o samba. Tudo bem, em parte é verdade. O espetáculo grandioso em que se transformou o carnaval alavancou o samba, o sambista e a escola. Deu projeção internacional a artistas, que se não fosse isso continuariam no anonimato e em dificuldades econômicas. Mas apesar disto, faz-se necessário algumas perguntas: é possível afirmar que o samba-enredo e os desfiles teriam desaparecido se não tivessem ocorrido tamanhas interferências? Cremos que não, mas isso é suposição. Sabemos que a entrada de artistas com formação acadêmica, como é o caso dos carnavalescos, que são inegavelmente grandes estudiosos e profundos conhecedores do carnaval e do samba, produziu inovações fantásticas e transformou o desfile num espetáculo grandioso. Mas será que isto também não teria afastado artistas da comunidade? Cremos que sim. Sabemos também que diversos são os elementos “de fora” da escola, mas que tem importância histórica para as mesmas. Não seria Chico Buarque um personagem de suma importância para a Mangueira? Não seria Paulinho da Viola importante para a Portela? Ambos teoricamente não são originários dos estratos sociais que fundaram as respectivas escolas, mas de forma alguma é possível negar a importância de ambos para suas escolas de coração. Talvez a criação de comissões de carnavais seja uma saída interessante, associando elementos da escola aos carnavalescos profissionais. O que não podemos aceitar com passividade é que estas transformações, que de certa forma trouxeram algum benefício, afastem demasiadamente os sambistas: “Um dia tu fostes à Lapa ver a malandragem/ Perdeste o tempo e a viagem/ Como teu samba diz, eu fui a Portela ver os meus sambistas e, consultando a minha lista, também não fui feliz”⁸⁸.

Devemos também ressaltar que não estamos aqui defendendo uma transposição pura e simples dos sambas e dos carnavais de outrora para hoje. Sabemos que isto é impossível. Até porque as camadas populares não são mais as mesmas e nem seus interesses são os mesmos. A sociedade não é mais a mesma. O mundo mudou. O que estamos defendendo é uma releitura das tradições do samba feita de dentro para fora, sem rejeitar o que é externo. O que

⁸⁸ Monarco: *Perdi a viagem*. CCSP, 1989

deve mudar, deve ter, de alguma forma, a participação das camadas populares envolvidas no universo do samba e não apenas pela importação de padrões estéticos e necessidades mercadológicas distantes deste mundo. Que as transformações venham, mas que sejam conduzidas com o cuidado necessário para que não se transformem em elemento de exclusão de quem sempre viveu no samba, do samba e para o samba. Como diria Paulinho da Viola :

Tá legal eu aceito o argumento,
mas não altere o samba tanto assim.
Olha que a rapaziada está sentindo a falta,
de um cavaco de um pandeiro ou de um tamborim.
Sem preconceito ou mania de passado.
Sem querer ficar do lado de quem não quer navegar.
Faça como um velho marinheiro,
que durante o nevoeiro leva o barco devagar.⁸⁹

Para finalizar gostaríamos de afirmar que a nossa defesa de que o sambanredo e a escola atravessam um período de crise e que há alguns anos vêm se afastando das suas origens sociais, não é um discurso solitário ou que tenha surgido agora. Como também não nega os benefícios destas mudanças. Este é um fenômeno que já vem ocorrendo há décadas e que ao longo deste mesmo tempo diversas vezes se levantaram e alertaram para os perigos que este fenômeno, caracterizado pela entrada de elementos estranhos ao samba, representava. Talvez um dos palcos onde mais intensamente se travou esta disputa simbólica, entre os defensores de que tais transformações são frutos naturais do tempo e necessárias para a sobrevivência do samba, e aqueles que entendem que mudanças são necessárias sim, mas defendem que estas ocorram de dentro para fora, tenha sido a Portela. Nesta escola de Madureira, ou Oswaldo Cruz, levantou-se as mais potentes vozes do samba contrárias a este movimento que acabou provocando o afastamento destes sambistas da escola. Candeia, Monarco e Paulinho, só para ficarmos entre os mais notáveis e conhecidos, vêm desde a década de 1970 alertando para este problema. Foram eles e mais outros que em 1975 redigiram a “Carta à Portela”, onde fazem uma brilhante análise do que ocorria então. E vão além indicando inclusive caminhos a serem seguidos para que se evitasse uma descaracterização radical do samba, da escola e do desfile. Foram eles também que em 1978 deram uma longa entrevista ao jornal Correio Braziliense onde retomaram esta discussão acrescida é claro de novos acontecimentos⁹⁰. Estes documentos são uma prova

⁸⁹ Paulinho da Viola: *Argumento*. Continental, 1975.

⁹⁰ Tais documentos encontram-se em anexo.

irrefutável de que algo alheio à vontade do universo do samba produzia mudanças que afastavam progressivamente este modelo de carnaval de seu aspecto popular. Ao valorizarem prioritariamente os artistas e compositores de dentro da escola, procuravam mostrar que era necessário preservar algo da tradição do carnaval das escolas. Assim como nós, não são avessos às mudanças, mas sim avessos a excessiva intromissão de elementos distantes do samba. Nossa preocupação é que todas estas polêmicas transformações a que chamamos de crise possam definitivamente transformar de vez, irrevogavelmente, o carnaval das escolas de samba e o samba-enredo em coisas completamente distantes do universo original do samba. Não é o nosso objetivo fazer vaticínios ou estabelecer medidas mágicas que reconduzam o samba-enredo, as escolas e os desfiles de volta às suas origens populares. Não queremos que os desfiles sejam como nas décadas de 1940, 1950 ou 1960. Apenas tentamos apontar para um fato: nosso samba-enredo, nossas escolas de samba e seu carnaval estão perdendo alguns dos seus significados. Se isto é importante ou não, se a dimensão é muito grande ou não, é uma questão de ponto de vista. Cabe optar entre a crise e a polêmica.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Negative Dialectics*. London: Routledge e Kegan Paul, 1973.

ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

ANDERSON, Perry. *Linhagens do estado absolutista*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.

ANDRADE, Mário. *Aspectos da música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1975

_____. *Ensaio Sobre a música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1962

_____. *Música de Feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

_____. *Música, Doce Música*. São Paulo: Martins/MEC, 1976.

_____. *O Banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

ARANTES, Antonio Augusto. *O Que é Cultura Popular ?*. 11a ed. - São Paulo: Brasiliense, 1986.

ARAÚJO, Ari e HERD, Érika Franziska. *Expressões da Cultura Popular: As Escolas de Samba do Rio de Janeiro e o Amigo da Madrugada*. Petrópolis: Vozes, 1978.

ARAÚJO, Hiram. *Carnaval: seis milênios de história*. Rio de Janeiro: Griphus, 2000.

ASSOCIAÇÃO DAS ESCOLAS DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO -
www.aescrj.com.br

AUGRAS, Monique. *O Brasil do Samba Enredo*. Rio de Janeiro: Ed. da Fundação Getúlio Vargas, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília: Hucitec/EdUNB, 1996.

BARBOSA, Orestes. *Samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

BILAC, Olavo. “*Carnaval de Outrora*”. In. LOUZADA, Wilson (org.). *Antologia de Carnaval*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1945. P. 61 – 70.

BOSI, Alfredo (org.). *Cultura Brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1999.

BRITTO, Jomard Muniz de. *Do Modernismo à Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

BRUHNS, Heloísa Turini. *Futebol, Carnaval e Capoeira: entre as gingas do corpo brasileiro*. São Paulo: Papirus, 2000.

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989.

CABRAL, Sérgio. *As Escolas de Samba*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974.

CANDEIA e ISNARD. *Escola de Samba – árvore que esqueceu a raiz*. Rio de Janeiro: Lidador, 1978.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. 4. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

CANDIDO, Antonio. *A dialética da malandragem*. São Paulo: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, 1970.

CARDOSO, Lúcio. “*Carnaval de Antigamente*”. In. LOUZADA, Wilson. *Antologia de Carnaval*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1945. P. 353 – 7

CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a república que não foi*. São Paulo: Ed. Cia. Das Letras, 1989

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval Carioca dos Bastidores ao Desfile*. Rio de Janeiro: FUNARTE/UFRJ, 1994.

_____. "Carnaval 2000 e o Mito das Três Raças". IN: O Globo. 24 de Fevereiro de 2000.

_____. *O Rito e o Tempo: ensaios sobre carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CHIAVENATO, Júlio José. *O Negro no Brasil: da senzala à abolição*. São Paulo: Moderna, 1999.

CLICK NOTÍCIAS, by Comunicativa Assessoria e consultoria jornalística. Campinas: Maio de 2004. www.clicknoticias.com.br

CORREIO BRASILIENSE: Suplemento Especial. Brasília: 22 de Janeiro de 1978.

COSTA, Haroldo. *Salgueiro: academia de samba*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

CUNHA, Maria Clementina P. *Ecos da Folia: Uma História Social do Carnaval Carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Cia. Das Letras. 2001

DEALTRY, Giovanna Ferreira; DINIZ, Júlio César Valladão.; Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. *Sobre o Fio da Navalha: estratégias de representação da malandragem nos discursos culturais brasileiros*. 2003. 203 f. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: ROCCO, 1997

_____. "O Poder Mágico da Música de Carnaval (decifrando Mamãe eu Quero)" In: *Conta de Mentiroso*, 59-89. Rio de Janeiro: ROCCO, 1993.

_____. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: ROCCO, 1998.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DE MÚSICA. www.dicionariompb.com.br

DONGA, PIXINGUINHA E JOÃO DA BAIANA. *Vozes Desassombradas do Museu*. Rio de Janeiro: MIS, 1970.

EFEGÊ, jota. *Ameno Resedá, O Rancho que foi Escola – documentário do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Letras e Letras, 1965.

_____. *Figuras e Coisas do Carnaval Carioca*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

ESTEVAM, Carlos. *A Questão da Cultura Popular*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *Escolas de Samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados* (Rio de Janeiro, 1928-1949).

FREYRE, Gilberto. *Tempo Morto e Outros Tempos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

GARDEL, André. *O encontro entre Bandeira e Sinhô*. Rio de Janeiro, SMC, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1996.

GALVÃO, Walnice Nogueira. "MMPB: uma análise ideológica" In: *Saco de gatos*, 93-119. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

GUHA, Ranajit. "On Some Aspects of the Historiography of Colonial India". *Subaltern Studies 1: Writings on South Asian History and Society*. Delhi: OUP, 1982.

GUIMARÃES, Francisco (VAGALUME). *Na Roda do Samba*. Rio de Janeiro, Funarte, 1978.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOBBSAWM, Eric J. *A era das revoluções: 1789 – 1848*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1988.

HISTÓRIA DO SAMBA. São Paulo: Globo, 1997. Nos.1 – 7.

JOTA EFEGÊ. *Ameno Resedá, O Rancho que foi Escola*. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1965.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1982.

LIMA, Augusto César Gonçalves; CANDAU, Vera Maria; Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. *Escola dá samba? : o que têm a dizer os compositores do bairro de Oswaldo Cruz e da Portela*. 2001. 137 + [2] f. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Janeiro, Departamento de Educação.

LISBOA, Salete. “*Carnavalescos: Magos do carnaval*”. In: *Rio Samba e carnaval*. (N.º 20). Rio de Janeiro, 1991. P. 146 – 54.

LONGHI, Geralda Magela da Purificação. *Imagens da História do Brasil nos Samba Enredo: dominação e permanência*. Dissertação (Mestrado em literatura Brasileira). Rio de Janeiro: UERJ, 1997. (mimeo)

MANUAL DO JULGADOR 2005. Liga Independente das Escolas de Samba – : www.liesa.com.br

MATA, Roberto da. *Carnavais , malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1997

MATOS, Cláudia. *Acertei no Milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos. *Noel Rosa – uma biografia*. Brasília: UnB, 1990.

MEMÓRIA DO CARNAVAL. Riotur, 1991.

MILAN, Betty. *Brasil: Os Bastidores do carnaval*. São Paulo: Empresa das Artes, 1984.

MIRANDA, Dilmar. “*Carnavalização e Multidentidade cultural: antropofagia e tropicalismo*”. In: *Tempo Social* (Revista de sociologia da USP). São Paulo: USP, Outubro de 1997. P. 125 – 54.

MORAES, Nelson de. *O Mundo do Samba.. Escola de Samba Unidos da Tijuca*. 1933. In: Riotur, *Memória do Carnaval*.

MOURA, Roberto Murcia. *Carnaval: da redentora à praça do apocalipse*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

MOURA, Roberto.. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Sec. Mun. De Cultura, Dep. Geral de Doc. E Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PEREIRA, Leonardo Afonso de Miranda. *O Carnaval das Letras*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de editoração, 1994.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval Brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

REGO, José Carlos. *Dançando Samba: exercício do prazer*. Rio de Janeiro: Aldeia, 1996.

REGULAMENTO PARA O DESFILE DAS ESCOLAS DE SAMBA DO GRUPO ESPECIAL – 2006. Liga Independente das Escolas de Samba. www.liesa.com.br

ROCHA, João Cezar de Castro. *Dialética da Marginalidade*. Caderno Mais. Folha de São Paulo: Fevereiro/2004.

SAMBA E CULTURA. www.portelaweb.com.br

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações no samba do Rio de Janeiro (1917/1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2001.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos Trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado, 1978.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. “*Mangueira e Império: a carnavalização do poder pelas escolas de samba*”. In: ZALUAR, Alba & ALVITO, Marcos (Orgs.) *Um Século de Favela*. Rio de Janeiro: FGV, 1998. P. 115-144.

SATURNINO, Rogério João; DINIZ, Júlio César Valladão; Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. *Do Papel à Fantasia: representações da literatura brasileira nos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro*. 2001. 1 v. (várias paginações) Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

SILVA, Flávio. *Origines de la Samba Urbaine à Rio de Janeiro, 'mémoire'*. Paris: EPHE, 1975.

SILVA, Flávio. “*Pelo Telefone' e a História do Samba*”, *Revista Cultura*, ano VIII, 28, Jan-Jun 1978.

SILVA, Marília T. Barboza da e OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Cartola: os tempos idos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1989.

SODRÉ, Muniz. *Samba o Dono do Corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern speak?" In: ASHCROFT, Bill et alii (eds). *The post-colonial studies reader*. New York: Routledge, 1995.

SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. *Música. O Nacional e o popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. Lisboa: Caminho, 1990.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1974.

VALENÇA, Raquel Teixeira. *Palavras de Purpurina: estudo Lingüístico dos Sambas Enredo (1972 –1982)*. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa). Niterói: UFF, 1983. (mimeo)

_____. *Carnaval: para tudo se acabar na quarta-feira*. Rio de Janeiro: Relume-Dumara/ Prefeitura, 1996. (Arenas do Rio; 3)

VIANA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 1995.

VIEIRA, Luís Fernando. *Sambas da Mangueira*. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

VILA, Martinho da. *Kizombas, Andanças e Festanças*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

WEBER, Max. *Economia e sociedade*. São Paulo: Ed. UnB, 2004.

Anexo I

Carta a Portela⁹¹

No dia 11 de março de 1975, Candeia, André Motta Lima, Carlos Sabóia Monte, Cláudio Pinheiro e Paulo César Batista de Faria, encaminharam este documento ao presidente Carlos Teixeira Martins.

À diretoria do GRES PORTELA

Rua Arruda Câmara, 81, Madureira – GB

At.: Sr. Carlos Teixeira Martins

Prezados Senhores:

Com o intuito de prestar uma colaboração efetiva à Portela e, de acordo com a solicitação feita pela Presidência, vêm os signatários desta apresentar suas considerações, que julgam válidas, para o necessário aperfeiçoamento das atividades e desempenho de nossa Escola.

O que expomos, no documento anexo, não é o pensamento isolado de qualquer um de nós. É, precisamente, a opinião do grupo que, em discussão franca e aberta, predominou sobre eventual ponto de vista particular. Assumimos, pois, inteira responsabilidade pelas opiniões emitidas.

Em nosso documento procuramos focalizar os aspectos que, pela sua importância dentro da Escola e pelas implicações que possuem com os desfiles de carnaval, devem merecer prioridade no conjunto de providências que, acreditamos, deverão ser tomadas a fim de que a Portela reassuma a posição de liderança que sempre foi sua, por direito e tradição, no cenário do samba e da nossa cultura popular.

Cada um de nós possui uma experiência no trato dos problemas da Portela, muito através do convívio direto com os componentes da Escola. Foi exatamente essa experiência que, aliada aos conceitos, de que comungamos, de respeito ao samba e às nossas tradições que, de uma forma geral, conduziu nossas opiniões.

⁹¹ Extraído do site oficial da GRES Portela - www.portelaweb.com.br

Acreditamos que os insucessos que vêm ocorrendo com a nossa Portela têm suas razões principais dentro da própria Escola.

Acreditamos que a solução dos nossos problemas depende exclusivamente de nós.

Atenciosamente,

André Motta Lima

Antônio Candeia Filho

Carlos Sabóia Monte

Cláudio Pinheiro

Paulo César Batista de Faria

1. INTRODUÇÃO

Escola de samba é Povo em sua manifestação mais autêntica!

Quando se submete às influências externas, a escola de samba deixa de representar a cultura do nosso povo.

Se hoje em dia são unânimes opinião e posição contrárias da imprensa em relação à Portela, é porque a Portela, apesar de sua tradição de glória, se deixou descaracterizar pelas interferências de fora. Aceitou passivamente as idéias de um movimento que, sob o pretexto de buscar a evolução, acabou submetendo o samba aos desejos e anseios das pessoas que nada tinham a ver com o samba.

Durante a década de sessenta, o que se viu foi a passagem de pessoas de fora, sem identificação com o samba, para dentro das escolas. O sambista, a princípio, entendeu isso como uma vitória do samba, antes desprezado e até perseguido. O sambista não notou que essas pessoas não estavam na escola para prestigiar o samba. E aí as escolas de samba começaram a mudar. Dentro da escola, o sambista passou a fazer tudo para agradar essas pessoas que chegavam. Com o tempo, o sambista acabou fazendo a mesma coisa com o desfile.

Essas influências externas sobre as escolas de samba provêm de pessoas que não estão integradas no dia-a-dia das escolas. E por não serem partes integrantes dessa cultura popular, que evolui naturalmente, são capazes de se deixar envolver pelo desejo de rápidas e contínuas modificações, que atendam a sua expectativa de sempre ver 'novidades'. Apesar de algumas boas contribuições deixadas por pessoas que agiam sem interesses pessoais, e pensando no samba, a maior parte dos palpites tratava de submeter as escolas ao capricho dos intrusos. Começou a existir um clima de mudanças baseado no

que as pessoas gostariam de ver e isso tudo levou às deturpações e defeitos que tanto atrapalham as escolas de samba, em todos os seus setores.

Atualmente já se notam reações generalizadas contra as apresentações de escolas afastadas da autenticidade. Essas reações estão concentradas, em grande parte, em pessoas capazes de conduzir a opinião pública. São as mesmas que anteriormente divulgavam a 'novidade' de cada ano; e o que fosse divulgado e falado como certo, fosse o que fosse, era aceito por todos. Pois essas pessoas esperam agora uma reação contra as deturpações do samba.

Consideramos que este é o momento de fazer a única evolução possível, com o pensamento voltado para a própria escola. Ou seja, corrigindo o que vem atrapalhando os desfiles da Portela, que tem confundido simples modificações com evolução. É preciso ficar claro que nem tudo que vemos pela primeira vez é novo.

E que o novo, que pode servir a uma escola, num determinado momento, pode não servir a outra.

A Portela adotou a Águia porque era o símbolo do que voa mais alto, acima de todos. E, inatingível, a Portela nunca imitava nada dos outros. Sempre criava. Hoje, o que a Portela está fazendo é procurar copiar o que se pensa que está dando certo em outras escolas.

Voltando a olhar o samba por si mesma, a Portela voltará a ter os valores imprescindíveis, que tanto serviram para afirmar sua glória. Enganam-se os que pensam ser impossível recobrar esses valores.

Esses valores foram capazes de fazer com que todos aguardassem a nossa escola com a expectativa de que veriam alguma coisa original. E o original, no momento, é ser fiel às origens. A Portela é a mais acusada quando se criticam deturpações no samba. É necessário ouvir toda a escola.

CRÍTICAS QUE JULGAMOS CONSTRUTIVAS

2.1.

A centralização se tornou demasiada na Portela. As diretorias, de algum tempo para cá, passaram a não mais ouvir as solicitações do componente, nem procurar explicar a ele suas decisões. A organização do Carnaval passou a ficar a cargo de poucas pessoas. Muita gente fica sem saber o que fazer. No desfile, isso se reflete no grande número de diretores responsáveis, que não sabem como agir.

2.2.

O gigantismo, sem dúvida, atrapalha a escola. Todos os setores são prejudicados por ele. É unânime a opinião de que a Portela cansa, porque ninguém agüenta ver um desfile arrastado. No entanto, o gigantismo é uma falha que decorre da própria escola e das influências externas que agem nefastamente sobre ela. Donos de alas conquistam seus figurantes, procurando angariá-los sem atender os verdadeiros interesses da Portela. Faltam medidas administrativas corajosas capazes de eliminar esse problema...

2.3.

O figurinista, ainda que famoso, precisa conhecer a Portela profundamente. Não adianta imaginar figurinos sem levar em conta os componentes da escola. Como resultante, as fantasias têm sido confeccionadas em total desacordo com os figurinos apresentados. Algumas alas tomam a si a iniciativa de escolher suas próprias roupas, sem levar em conta o enredo e o figurino recebido e nenhuma medida punitiva ou preventiva é tomada pela diretoria.

2.4.

Há anos gasta-se dinheiro para construir alegorias grandiosas. O resultado nunca é o esperado, porque o responsável pelo barracão não está integrado na escola. Os carros são pesados, difíceis de conduzir, quebram e prejudicam a escola. A partir de uma determinada época, generalizou-se a idéia de que a alegoria de mão era uma solução visual que emprestaria leveza e facilidade ao desfile. Na realidade, o que se vê é um obstáculo que não deixa sambar e tira a liberdade de expressão dos sambistas. As alegorias de mão, atualmente, atualmente, se constituem num recurso ilícito para valorizar a participação de alas que não sabem sambar. E, além disso, as alegorias, de mão ou de carro, não podem ser olhadas separadamente como um simples conjunto de julgamento. São antes de mais nada partes integrantes que devem ajudar a contar o enredo e valorizar o desfile da escola.

2.5.

Sob o pretexto de buscar uma comunicação mais imediata, a Portela vem restringindo a liberdade de criação de seus compositores. Além disso, os sambas de enredo vêm sendo escolhidos ao sabor de gostos pessoais e pressões comerciais.

2.6.

Os destaques, quando não constituem parte integrante do enredo, representam um obstáculo ao correto desfile da escola. Eles atrapalham na armação, dimensão e harmonia da escola, pois, invariavelmente, não cantam,

separam e quebram a evolução da Portela. Além disso, a Portela está cheia de destaques intrusos. O número excessivo de destaques na escola só faz prejudicar o bom desempenho da Portela na avenida.

2.7.

Não é possível continuarem os integrantes da escola sem acompanhar de perto tudo o que se passa na Portela. Não é possível que muitos saiam sem saber ao menos como se armar e se portar no desfile, e o que representam no enredo. Sem saber o quanto é importante a sua participação. Os componentes não têm consciência de que são eles a própria escola.

2.8.

A Portela tem deixado de lado seu papel de liderança no samba. A escola vem aceitando todas as contingências do regulamento, sem levar em conta não só seu papel inovador como a sua posição de contribuinte para a própria evolução do samba. Não podemos e nem devemos ficar a reboque de outras escolas, sem assumirmos nossa posição quanto ao destino das escolas de samba, independente de vantagens momentâneas que possamos aferir.

3. NOSSAS SUGESTÕES

3.1. Direção

A direção da escola precisa urgentemente separar suas atividades em dois setores: administrativo e carnavalesco.

O setor 'administrativo' funcionará na atual forma da diretoria, compreendendo seus atuais encargos acrescidos das tarefas de fortalecimento da organização e do patrimônio da escola, promovendo todas as demais atividades paralelas voltadas para o melhor atendimento dos portelenses (atividades culturais, recreativas e sociais).

O setor 'carnavalesco' englobará todas as atividades ligadas ao carnaval, sob a responsabilidade exclusiva de uma 'comissão de carnaval', formada com poderes efetivos para a elaboração de todo o planejamento e execução do Carnaval, seguindo um orçamento financeiro aprovado pelo setor administrativo.

A ligação entre o setor administrativo e a comissão de Carnaval será feita por um sistema de representação oficial que garantirá o vínculo e a uniformidade de ação dos dois setores.

O trabalho da comissão de Carnaval só terá efetivo valor para a Portela, se for realizado com a máxima liberdade, dentro de um relacionamento respeitoso e democrático com o setor administrativo da direção de escola.

Assim sendo, todos os encargos relacionados com o Carnaval só poderão ser desempenhados pela comissão, inclusive a divulgação do enredo.

Os componentes da comissão de Carnaval deverão ser selecionados dentre os elementos mais representativos e conhecedores da escola e suas características. Caberá à comissão de Carnaval indicar os diretores que terão responsabilidade direta sobre o desfile, que serão os únicos investidos de autoridade para agir junto à escola. Não serão permitidos diretores de alas que não estejam integrados em suas próprias alas.

3.2. Gigantismo

Este problema será combatido com a adoção das seguintes medidas: proibição sumária de inscrição de novas alas na Portela; limitação do número de componentes em cada ala; eliminação de alas sem representatividade na Portela; estímulo à fusão de alas de pequeno contingente; criação de um regulamento para as alas que estabeleça, entre outras obrigações, o cadastramento das alas, o ingresso dos componentes no quadro social da Portela e a presença das alas nos ensaios com a bateria, segundo um programa a ser elaborado.

Estas medidas visam limitar o efetivo da escola a 2500 figurantes distribuídos por, no máximo, cinqüenta alas.

No processo de redução do efetivo da escola serão levados em consideração: antigüidade, obediência ao figurino e desempenho nos últimos anos.

3.3. Fantasias

O figurinista escolhido pela comissão de Carnaval deverá ser obrigado a realizar um sério trabalho de pesquisa em torno do enredo, procurando adaptar a execução dos figurinos aos anseios dos componentes da Portela.

Se possível deverão ser recrutados auxiliares diretos do figurinista entre pessoas que pertençam á escola e que já tenham participado anteriormente de trabalhos desse gênero, capazes de refletir os gostos e desejos dos portelenses.

Para facilitar a fiel execução do figurino por parte das alas, será preparada uma fantasia modelo para cada ala, com indicação de tipos de tecido a serem usados, preços dos materiais e local onde poderão ser adquiridos.

A comissão de Carnaval ficará encarregada da fiscalização direta da confecção por parte das alas.

Deverá ser criado um grupo sob o comando de um representante da comissão de Carnaval, que disponha de amplos poderes para retirar da

concentração pessoas estranhas à Portela vestindo fantasias não aprovadas pela comissão de Carnaval.

Esse grupo teria autoridade para controlar também as alas que desobedeçam ao critério de redução.

3.4. Alegorias

É muito importante a escolha de um artista capaz de dar confecção leve, com material moderno, à concepção dos carros. O artista precisa estar integrado à escola, não criando isoladamente. E deve também formar um grupo egresso da própria escola, que irá ajudá-lo e será aprimorado por ele.

Os carros devem contar o enredo e terão seu número determinado de acordo com as reais necessidades do mesmo. Também as alegorias de mão terão seu número reduzido apenas ao imprescindível à ilustração do enredo.

Vale deixar clara nossa posição: alegorias como fantasias só têm razão de ser enquanto arte popular.

Como existe, por força de regulamento, o caráter de competição, a escola é obrigada a contratar artistas mas, deve, dentro do possível, limitar a criação dessas pessoas ao âmbito da cultura popular, que caracteriza a escola de samba. E lutar para que, no futuro, integrantes da escola reúnam condições de fazer, eles mesmos, as alegorias e fantasias.

3.5. Samba enredo

É preciso urgentemente rever os conceitos criados a partir da idéia de que o samba curto é o mais comunicativo. É preciso dar total liberdade de criação ao compositor, quanto ao número de versos.

A escolha do samba de enredo será feita pela comissão de Carnaval, levando em consideração a opinião geral dos compositores e, também a opinião dos componentes da escola. Terá de ser definitivamente afastada a hipótese de se levar em conta torcidas e interesses na escolha do samba de enredo. A colocação em quadra deve ser útil para mostrar o andamento do samba e a sua adaptação à escola. E, em nenhuma hipótese, deve ser aceita a interferência de pessoas de fora da escola.

A responsabilidade da escolha e da definição dos sambas de enredo que irão para a quadra será exclusiva da comissão de Carnaval. Como norma que facilita e aprimora o contato entre os compositores, será obrigatório o mínimo de dois compositores para cada samba de enredo.

Mas nem só de samba de enredo vive uma escola. A atenção ao trabalho dos compositores anima e eleva a própria escola. Por isso, consideramos de

grande valia a abertura de um concurso interno de sambas de terreiro interno, só de compositores filiados à Portela. O samba de terreiro deverá voltar a ser ensaiado no meio da quadra, com prospectos e sem bateria, para dar chance ao compositor de avaliar a reação de seu próprio samba.

Ainda para fortalecimento e levantamento de valores da escola, sugerimos um festival de partido alto, organizado pela Velha Guarda, com todas as implicações de desafio e samba no pé.

Será também importante proibir a entrada de novos compositores, condicionando a filiação á abertura de vagas na ala dos compositores.

Com sentido de melhor representar a escola, os compositores deverão organizar coros masculinos e feminino, com respectivos solistas, a fim de representar a escola em gravações e exibições. Os solistas serão também puxadores oficiais de samba da escola. Além dos coros, será formado um regional oficial.

3.6. Destaques

O número de destaques precisa ser determinado a cada ano, para atender exclusivamente às reais necessidades do enredo, de acordo com critério da comissão de Carnaval. as pessoas que estão saindo de destaque, se não forem julgadas convenientes á escola, serão convidadas a sair em alas, exceção feita, naturalmente, aos destaques tradicionais da escola. Não deverão ser mais admitidos os destaques de ala.

3.7. Participação de componentes

As alas, por força de regulamento acima citado, têm de se reunir com maior freqüência com a diretoria. Não só para resolver problemas de estrutura, como também para melhor entender o Carnaval que a escola quer mostrar.

Os diretores responsáveis pelas alas, além do aspecto de trabalho mais íntimo com os componentes, precisam se interessar pelo trabalho de orientação da escola a respeito da maneira mais correta de desfilar.

Para que sejam definidas as atitudes durante o desfile, sugerimos a efetivação de ensaios com alas, nos moldes do desfile (Ex.: sair pelas ruas com a bateria).

Também é importante a volta do autêntico ensaio geral, com a formação das alas em sua ordem de desfile.

Em ambos os casos, as alas precisam ser orientadas sobre a maneira de armar na avenida, evitando a postura do bloco – um vício que vem dos ‘bailes de Carnaval’ em que se transformaram os ensaios da escola.

Além da divulgação referente ao Carnaval, é preciso fortalecer os vínculos entre diretoria e componentes. Os componentes precisam participar mais de todas as atividades da escola. E para ajudar este processo sugerimos a imediata criação de um jornal interno da Portela, de um quadro de avisos na sede e também uma caixa de sugestões e críticas. O importante é que todos, sem distinção, tenham liberdade de opinião e possam se manifestar.

3.8. Posição externa

A Portela precisa assumir posição em defesa do samba autêntico. Isso não significa um retorno à década de 1930, mas uma posição de autonomia e grandeza suficientes para só aceitar as evoluções coerentes com o engrandecimento da cultura popular. É preciso olhar o regulamento de desfile sob o ponto de vista do samba. É necessário que a Portela lidere um movimento que obrigue a existência de um critério de julgamento autêntico e preestabelecido pelas escolas de samba. A Portela, e as escolas de samba em geral, não podem mais ficar sujeitas às vontades dos que vivem fora do dia-a-dia do samba.

4. CONCLUSÃO

Estamos certos de que as sugestões indicadas constituem a correta solução para os problemas da Portela.

Não nos movem intenções de cargos ou de prestígio pessoal.

Creemos ser necessárias mudanças de estrutura profunda, a cargo de pessoas certas para isso, que terão nosso irrestrito apoio.

Estamos dispostos a apoiar os que se proponham a realizar essas mudanças, que julgamos inadiáveis, e a colaborar na medida de nossas possibilidades, discutindo e aplicando as proposições.

Os signatários desse documento concordam inteiramente com os seus termos e se propõem à sua defesa em qualquer momento, em qualquer condição, a qualquer tempo.

Estamos dispostos à discussão e ao debate que resultem numa posição comum em defesa da autenticidade do samba e da nossa Portela.

Anexo II

SUPLEMENTO ESPECIAL CORREIO BRAZILIENSE⁹²

Domingo, 22 de janeiro de 1978.

ESCOLAS DE SAMBA, CULTURA POPULAR

As Escolas de Samba começaram a viver sua atual crise quando o sambista, para quem a Escola é uma casa, o único lugar onde ele pode se realizar totalmente, começou a perder a voz ativa, a iniciativa, sendo substituído por profissionais (cenógrafos (sic), coreógrafos, etc.) de classe média, que interferiram num processo de cultura popular altamente característico. O repórter João Bosco Rabello passou 10 dias no Rio e trouxe 20 horas de material gravado, resumidos nesta edição. O papo foi na casa de Candeia, pras bandas de Jacarepaguá. Muita cerveja e uma madrugada toda em claro. Presentes Paulinho da Viola, Carlos Elias e um gravador num canto da sala, esquecido, mas ligado, registrando fielmente o que foi dito. Participando da conversa, o jornalista do Rio Ruy Fabiano e João Bosco Rabello do Correio Braziliense, este último com exclusividade sobre o material. No fim, um saldo positivo: algo que vira um importante documento do samba.

O MOTIVO

Transformadas em centro de atenções do carnaval carioca, as escolas de samba atravessam a mais séria crise de sua história, iniciada em agosto de 1928, com a fundação de Deixa Falar, por um grupo de sambistas do Estácio. O que inicialmente era apenas uma comunidade com a finalidade única de cantar sambas e brincar os carnavais, uma forma barata de diversão, acabou envolvida com o crescimento da cidade, pela indústria do turismo e suas conseqüentes implicações. Hoje, elas enfrentam este incômodo dilema: reagir contra a crescente descaracterização – que entre outras coisas colocou o sambista como um elemento decorativo dentro da escola – ou assumir de vez a carapuça de máquina de fazer dinheiro, que já provocou até o apelido de Escolas de Samba S/A.

⁹² Extraído do site oficial da GRES Portela - www.portelaweb.com.br

Este ano, as costumeiras discussões que antecedem o carnaval foram precipitadas por um fato que acentuou mais ainda as correntes que disputam a liderança nas escolas: a escolha do samba-enredo da dupla Jair Amorim/Evaldo Gouveia para representar a Portela. Compositores de ligação recente e discutível com o universo das escolas de samba, (Evaldo Gouveia, por exemplo, declarou não gostar de carnaval e aproveitar os feriados para descansar em um afastado sítio) tiveram seu samba-enredo indicado pela direção da escola, apesar dos protestos gerais, dos mais expressivos compositores da escola. Mas a reação não foi menos violenta: Paulinho da Viola, Clara Nunes, Candeia e Monarco, nomes dos mais conhecidos da agremiação de Oswaldo Cruz, são apenas alguns dos que não se conformam com o fato e, a protesto não desfilarão este ano.

Porém, o recente episódio da Portela, reflete a gravidade da crise das escolas de samba. Para muitos, talvez a maioria, trata-se apenas de um acontecimento isolado, restrito ao âmbito da famosa escola de Madureira, quando a verdade é muito mais ampla e complexa. A verdade trata do esmagamento de uma cultura popular por elementos estranhos a essa cultura, uns na ambição desmedida de faturamento e outros ávidos de promoção pessoal e profissional. Esse processo não é de hoje que se vem desenrolando, pois, já em 1946, Cartola se afastava de Mangueira, escola que fundou, por um desentendimento com Hermes Rodrigues, que tentava fazer campanha eleitoral através da verde e rosa usando os sambistas e o prestígio da Mangueira. Muitos fatos antecederam esse processo massacrante de deformação dos valores culturais das comunidades de samba, mas ele será mais facilmente compreendido a partir de depoimentos valiosos como o do compositor Nelson Sargento, de uma memória invejável e um vasto currículo dentro do samba, além de uma participação as suas mais importantes na história da Mangueira. Mas Nelson é uma figura à parte, de uma riqueza interior belíssima e de uma força de espírito rara, qualidades que aliadas ao seu talento de compositor, pintor (de quadros e paredes) e convivências com Geraldo Pereira, Nelson Cavaquinho, Alfredo Português, Cartola e outros, lhe conferem uma indiscutível autoridade para falar do assunto.

Sobre Candeia, outra grande expressão do samba e que também participa dessa edição especial do CB, juntamente com Paulinho da Viola e Carlos Elias, há muito pouco o que falar, pois é figura que dispensa comentários. Filho da Portela, como o classificam alguns, Candeia há muito se bate numa luta desigual, tentando desmascarar a grande farsa armada em torno das escolas,

pelas empresas de turismo, com a cumplicidade da própria Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, cujo presidente Amaury Jório, defende literalmente o princípio de Escolas de Samba S/A Candeia abriu uma alternativa para os sambistas: o Grêmio Recreativo de Arte Negra Quilombo, que deve ser entendida exatamente como uma alternativa e não como uma antítese, no dizer de Paulinho da Viola. A propósito, Paulinho trava com Carlos Elias e Candeia, uma discussão sobre a situação das escolas de samba em nossos dias, num papo que começou por volta das dez horas da noite e só foi terminar pelas 6 da manhã seguinte, com muita cerveja e muita descontração. Esse papo está reproduzido na íntegra e, com exclusividade nesta edição e já pode ser considerado como um documento da maior importância, um registro que certamente deve ser levando em conta, principalmente pelos sambistas, alvos principais do trabalho desses compositores.

Outra figura que comparece com o seu esclarecimento de igual valor é o compositor Elton Medeiros, que a exemplo de Paulinho (por sinal seu parceiro) e de Candeia, Carlos Elias e Nelson Sargento, é também um estudioso do assunto e sempre preocupado em manter “acesa a chama” (isso é verso de Paulinho) de uma formação cultural de um povo, manifestada de diversas formas, mas que tem na escola de samba, talvez, a usa mais forte raiz.

Disso tudo, resumidamente, podemos contar com esclarecimentos preciosos, como o batismo da Portela por uma Yalorixá africana; a exploração do mito de Natal, por elementos invasores e principais responsáveis pela deturpação e inversão dos valores dessa cultura; a existência de uma frente interessada em apagar a memória até da história do país; a omissão de determinados setores oficiais com relação ao problema; a ausência do sambista na AESERJ, que deveria ser a entidade mais interessada na defesa de seus direitos, mas que exerce papel inteiramente oposto; a imposição do nome Portela, por um delegado de polícia e, uma série de outras denúncias que precisam chegar ao público e à consciência de cada um. O problema é mais grave na medida em que se observa, hoje, uma deformação a tal nível nas escolas de samba, que fica mesmo difícil, praticamente impossível, entender uma cultura de raiz e até vislumbrar os horizontes de suas verdades, seus hábitos e o comportamento interno das mais tradicionais agremiações do Rio de Janeiro.

A abordagem que deveria ser feita, o que deveria ser dito, e até opiniões sobre a edição deste caderno, bem como a sua validade ou não, tudo isso, foi longamente discutido por Paulinho da Viola, Candeia, Nelson Sargento e Elton

Medeiros. Claro que o assunto não foi abordado em toda a sua profundidade, pois para isso, seria preciso muito mais que algumas páginas de um jornal: seria necessária uma longa e dedicada pesquisa, cujo resultado teria de ser publicado em um livro. Ma, dentro do espaço que tínhamos, procuramos colocar uma visão sincera do sambista com relação a todo este processo comercial.

Deve ser destacada ainda a importante presença do jornalista carioca Ruy Fabiano, que participou da noitada em casa de Candeia e do papo com Nelson Sargento, além de troca de sugestões e de idéias mantidas com ele, de fundamental importância para esta publicação.

As fotografias de todo este caderno foram feitas em épocas diferentes, parte delas na Avenida Presidente Vargas, com a participação do próprio Paulinho da Viola, no carnaval passado. Publicamos também, uma foto inédita tirada por Paulinho, na concentração da escola, focalizando Beki Klabin e um autêntico passista de escola de samba em primeiro plano. Outro documento inédito fornecido por Paulinho e Candeia, com exclusividade e publicado na íntegra, é um trabalho de André Motta Lima, Candeia, Paulinho e Cláudio Pinheiro, entregue em 1974 ao presidente da Portela, Carlinhos Maracanã, relatando os desejos dos membros da comunidade e tecendo críticas que consideraram construtivas para a escola.

João Bosco Rabello

O BATE-PAPO

O papo foi na casa de Candeia, pras bandas de Jacarepaguá. Muita cerveja e uma madrugada toda em claro. Presentes Paulinho, Carlos Elias e um gravador num canto da sala, esquecido, mas ligado, registrando fielmente o que foi dito. Participando da conversa, o jornalista do Rio Ruy Fabiano e João Bosco Rabello do Correio Braziliense, este último com exclusividade sobre o material. No fim, um saldo positivo: algo que vira um importante documento do samba.

Paulinho da Viola – Eu acho que as pessoas estão pegando aspectos isolados. O negócio não é esse. Nós temos de pegar aquilo que aconteceu. Primeiro nós temos de fazer um levantamento da história do samba. O que ele significou, como ele surgiu, porque/em que condições/quem eram as pessoas que faziam isso no começo, em que condições elas faziam, o que eles diziam, o que eles comiam, o que eles pensavam, porque eles tomavam cacete.

Candeia – Isso que você tá falando aí é o que eu considero cultura própria do sambista, que é onde se choca com “esses caras” que não têm vivência, esse conhecimento. Isso exatamente, em termos objetivos: a comida, a vestimenta, o linguajar, tudo isso faz parte dessa cultura.

PV – Mas por que acontecia isso? Que processo é esse que fez com que a escola viesse se mantendo num determinado nível, com seus valores próprios, na época considerados...

C – válidos?

PV – Não, não. Considerados coisas de marginais. A linguagem do samba, tudo o que significa essa coisa chamada samba, o cara como se veste, como ele anda, como ele come, o que ele fala, como ele dorme, as palavras que ele diz, a maneira como ele diz, o vocabulário, tudo dele, entende, né? Isso aí são marginais. Isso aí são seres marginalizados, é gente que vive... são semi-analfabetos...

C – Andar com o violão antigamente embaixo do braço era coisa de marginal. Com o pandeiro então... entrava no cacete.

PV – Se você não consegue situar isso dentro da história do povo da gente, dentro da cultura brasileira, dentro da história do povo carioca, da cultura carioca, o que é isso, como é que esses caras começaram, que relação é essa que eles começaram a ter com o chamado Poder, que força eles tinham para se impor, a ponto de dizer: “Ah, já que nós não podemos acabar com esse negócio que tá aí, a gente faz o quê?” Vamos institucionalizar isso. Criando o quê? Criando desfile oficial. Agora, tem o seguinte...

C – Prestação de Serviços.

PV – Se não contar essas coisas todas, que o nome da Portela foi uma coisa imposta por um delegado de polícia, que não era esse nome, se não contar esse negócio todo, se não contar a história das escolas de samba... com detalhes, não adianta.

C – Eu sou contra. Eu sou contra.

PV – Você é contra, Candeia, mas não adianta nada. Porque realmente aquilo que já foi dito, há dez, quinze anos atrás, sabe como é que é...? Em nenhum jornal é possível fazer isso. Você vai ter que dar um quadro, um panorama atual das escolas de samba, atacar aquilo que tem que ser atacado, aquilo que tá mais em evidência, mais claro, denunciar aquilo que tá mais, sabe... isso que o Bosco tá dizendo, você chega numa escola de samba hoje, nego tá cantando. “Ô jardineira, porque estás tão triste”; samba de rádio; “tudo está no seu lugar”, e os sambas de rua não estão sendo cantados...

Carlos Elias – Nada está no seu lugar, essa é a verdade.

PV – É, os sambas enredos são escolhidos arbitrariamente, não existe democracia nas escolas, quer dizer, o povo da escola não vota, isso é que tem

que ser denunciado, entende? Não existe um Conselho Fiscal que seja representativo de escola, essas coisas todas têm que ser denunciadas.

C – O sambista não tem participação ativa no samba...

PV – Participação ativa no samba. Uma escola hoje é uma coisa abstrata, quer dizer, quando uma escola deveria apesar de, aquele negócio que a gente falou na entrevista, apesar de: compromissos com turismo, e coisa e tal, apesar de ser uma coisa já infiltrada e tudo, deveria, (deve) prevalecer dentro da escola valores que são fundamentais à manutenção do samba, quer dizer: uma escola de samba o que é? Implica inclusive no seu patrimônio, na sua história, no seu patrimônio cultural, quer dizer, o que é o que é? Todos os seus elementos antigos, toda a história daquilo ali, o acervo, a maneira como se dançava, os sambas tradicionais, escola de samba.

C – Exato. Pra lhe fazer lembrar, que aí eu sou obrigado a citar...

PV – Se não disser isso tudo, não adianta, eu já tô falando há uns quinze anos, tô cansado.

C – Pra me lembrar e pra manter sempre acesas todas essas formações...

PV – Eu não consigo mais falar...

C – Pra tentar mostrar é que a criação da Quilombo tá aí. Pra tentar mostrar o que era o jongo, a capoeira, o samba de roda, o samba de caboclo, uma série de manifestações que praticamente estão em extinção, tá igual à fauna, que o homem chegou lá e depredou. Então, pra manter esse tipo de coisa, é necessário que haja uma lembrança viva, porque sem as coisas tradicionais, a coisa se perde realmente. Porque nossos filhos vão perguntar dentro de pouco tempo, nossos netos, talvez, sei lá, o que foi o sambista.

Ruy Fabiano – Memória, né?

PV – Memória, muito simples. Então, naquilo que hoje é considerado folclórico, tudo bem...

“Existe um complô armado para apagar a história do país. Pra mentir, para inventar e, toda vez que você tenta trazer à tona a verdade, vem nego e afunda”.
(Paulinho da Viola)

C – Mas aí há outro detalhe...

PV - ...mas que seja, entendeu, colocando, em nível, mesmo do seu povo conhecer sua história.

C – Mas nós no Brasil, nós no Brasil...

PV – Isso já justifica o Quilombo.

C – Mas nós no Brasil, nós temos um outro detalhe, Paulinho, que nós consideramos as coisas relacionadas com a nossa cultura, até, por exemplo, na

música popular, consideramos subdesenvolvidos, por exemplo, o baião, o xaxado, o carimbo, essas coisas assim, são consideradas músicas inferiores, classe C, compreende?

PV – Exato, mas...

C – Não, não é assim pra mim, pra você, mas então, essa tendência que nós temos...

PV – Tinhorão cansou de denunciar isso, hein?

F – É a mentalidade subdesenvolvida, né? A reverência às coisas que vêm de fora.

C – Exatamente. É uma tendência que faz com que...

PV – Agora, temos que denunciar as razões dessa tendência. Uma das coisas que parece evidente, meu Deus do Céu, é que parece que tem uma coisa armada, um complô armado, sempre houve nesse país, um complô para...

C – Guerra Fria?

PV – Não, não. Para apagar a história do país, rapaz. Pra apagar, pra mentir, pra contar história diferente, pra inventar coisas que não existem e toda vez que você tenta trazer à tona a verdade, vem nego e afunda.

RF – Pra reintegrar o papo: você estava falando de um livro, que livro é esse?

C – Bem, o livro é o seguinte, contém fatos... *(refere-se ao livro “Escolas de Samba: árvore que esqueceu a raiz, de Candeia e Isnard Araújo, publicado pela Editora Lidador e pela Secretaria de Estado de Educação e Cultura do Rio de Janeiro, em 1978).*

RF – Quem escreveu o livro?

C – O Isnard, Ivan (?) ficou mais ligado em colher depoimentos *(Isnard Araújo, criador do projeto do Museu Histórico Portelense)*. Esse livro tem até uma historinha. Quem ia escrever esse livro era eu e o Paulinho. Mas, falta de tempo, não conseguíamos nos encontrar, e eu me liguei no Isnard pelo fato de ele ter assumido lá, e eu ter sugerido a ele fazer um levantamento do Museu da Portela. Então, aproveitando o depoimento do pessoal da Velha Guarda da Portela, sempre senti necessidade de registrar esses fatos.

RF – É a história da Portela?

C – É.

RF – Mas é uma abordagem sociológica?

C – Aí é que vêm os detalhes. O livro, a princípio, era apenas um levantamento histórico da Portela.

RF – Memória da Portela.

C – É, memórias da Portela, mas a coisa se tornou tão profunda, o entusiasmo da gente foi tão grande, que não começamos a expandir todos os fatos com relação ao samba, basicamente a história da Portela. Mas não está preso unicamente à Portela, entendeu?

RF – Partindo da Portela, abordagens mais amplas, né?

C – Perfeitamente. Agora, com fatos, inclusive procurando evitar isso que o Paulinho falou aí: ser mais um livro estatístico, nesse aspecto, não. Pelo menos, eu estou contando aquilo que eu sinto, dando minha opinião, dando meu depoimento com relação a coisa que assisti, daquilo que eu vivi na minha vida de samba.

RF – Visto de dentro, então!

C – Perfeitamente. Sem pretensão literária, que nós não temos nem condições, apenas fazendo um trabalho que via servir, com toda a humildade, como um documento.

RF – Esse livro já tá pronto?

C – Já.

RF – Vão lançá-lo quando?

D – Deve ser lançado no final deste mês.

RF – Legal.

C – Sim. E vai por aí afora. Ele é um pouco crítico, mas também contém fatos relativos à Portela, tem muita coisa interessante. Muita gente não sabe, por exemplo, que o próprio Estácio mesmo, o próprio Ismael Silva participava do que ele chamava: “Vou na Roça”. Roça era Oswaldo Cruz, apenas o Estácio teve o privilégio de ter sido oficialmente registrado primeiro, mas o movimento de sambistas, é da mesma época.

RF – O Estácio era mais centralizado.

C – É, mais centralizado...

PV – Mas o pessoal antigo, ó Candeia...

C – Não, não tiramos o mérito de...

PV – O pessoal antigo sempre falou que quem trouxe o samba foi o pessoal do Estácio.

C – Perfeito, eles participavam com o Paulo da Portela, inclusive com o caso do seu Napoleão, que era jongueiro, era negócio de jongo, cruzado na linha das almas, tinha que pedir licença na hora da entrada. Tinha uma irmã do falecido Natal, que ia com o seu Napoleão, que morava ali pra baixo (*Dona Benedita morava na rua Maia Lacerda, no Estácio*), que freqüentava a casa das

baianas (*Tia Ciata, Bebiãna e outras*) ali na Praça Onze, e tal, aquele negócio todo.

PV – Olha, isso não vem ao caso, mas a Portela é cruzada na linha das almas. Descobri isso por acaso.

C – Cruzada na linha das almas não, a Portela tem como madrinha, é batizada por uma Yalorixá africana. É a única Escola de Samba que foi batizada por uma Yalorixá africana, Dona Neném, entendeu?

PV – Esse aspecto de escola de samba é uma coisa que nunca foi falado. Esse aspecto que é um outro lado do negócio, isto é, não sai numa matéria, isso dá muito trabalho, tem que estudar...

C – Ah, mas também não vou vender meu peixe todo pra vocês, senão vocês vão publicar antes do meu livro, vão esvaziar meu conteúdo (risada). Então, vocês compram o livro e depois copiam aí. Foi um trabalho de pesquisa muito grande, rapaz, não foi mole fazer não. Tive de levantar muita gente aí. Seu Caetano. Olha, queres ver uma polêmica? Já começa por aí. Nós não tiramos seu mérito, não ferimos todo o lado positivo de contribuição que ele deu à Portela, mas abordamos o assunto com clareza, de uma tal maneira, porque são testemunhos de pessoas que ainda estão vivas e que negam que Natal foi esse mito, pelo menos que dizem que foi. O fundador, isto e aquilo...

PV – Não foi bem isso. Mas não foi mesmo...

2ª. Parte

PV – Atualmente, eles estão explorando o nome, a figura do falecido Natal para tudo, entendeu como é que é o negócio? Fizeram do Natal uma espécie de bandeira e tão explorando esse mito até hoje. Tem coisas realmente inexplicáveis. Mas isso a gente não vai dizer, porque nós não tamos aí pra denegrir a imagem de um homem já falecido e que o saldo dele foi positivo. Ninguém tira o mérito dele não. O saldo dele é realmente muito positivo em termos de samba, mas também não é o que exploram por aí, que falam, não chega a ser mesmo. Acima dele existem pessoas, vamos dizer, em relação à Portela, que foram muito mais importantes para a Portela e que não tiveram a notoriedade que alcançou o Natal. Como o Caetano, como o Rufino, o Paulo da Portela.

RF – Ele era uma figura especial, independente de tudo.

PV – Bem, mas o que tem a ser dito para os sambistas...

C – Coisas diretas...

PV – Sambistas: vocês precisam tomar consciência com relação ao que está acontecendo, porque o que está acontecendo é o seguinte, todo sambista tem que tomar conhecimento do que está acontecendo, todo sambista, quer dizer, todos aqueles caras que têm realmente um vínculo, ligados à escola, tudo aquilo que tem sido feito até hoje com relação às escolas é um negócio que precisa ser esclarecido, precisa ser discutido, como estamos discutindo aqui. É que parece que existe um complô, a impressão que se tem é que tudo que existe nos ambientes todos de escola de samba, é sempre no sentido de apagar uma memória, rapaz, apagar no sentido assim de dizer: “O passado foi uma coisa que morreu”.

C – Eu sei. Deixa eu fazer uma referência, Paulinho. Por que você não fala da minoria dos autênticos? Quer dizer, a minoria dos autênticos é o tipo de...

RF – Isso tem outro motivo, né, quer dizer...

Carlos Elias – Tradição já era!

C – É a frase deles. Agora, uma coisa que você é culpado. Paulinho, eu queria que você conversasse com o Isnard: o Hiram tá explorando aquela entrevista que você deu naquela ocasião (73), até hoje...

PV – Não está.

C – Não está?

PV – Não tá. Eu li o que ele falou a meu respeito. Que em 68 eu...

C – Não, você não tá me entendendo, ele não está explorando porque ele declarou isso. Ele apenas cita isso, ele diz: “eu tô falando como tradicionalista e tal...”

PV – Posso falar que o Hiram... aquilo ali, rapaz, eu voltei a falar nessa entrevista, não adianta ele explorar, porque eu voltei a falar o seguinte: apesar do compromisso existente hoje, das escolas com o turismo, com não sei o quê, porque nós não podemos realmente imaginar uma comunidade fechada, isolada, não sei de quê, “patati patatá”, tudo isso que já falamos há cinqüenta anos, o samba, mantém, é necessário para ser samba, manter certos valores fundamentais dele, senão desvirtua tudo, então isso ficou muito claro, quer dizer, não tem, não pode explorar nada. Eu não quis justificar a situação atual, pelo contrário, eu disse que apesar dessa loucura toda, é necessário ter certos valores que façam com que aquilo tenha um peso realmente verdadeiro e não essa coisa falsa, rala, artificial, que já é a substituição desses valores, sabe como é que é, posso enumerar aqui, pô! (citar nas primeiras páginas)

RF – Padroniza algumas coisas...

PV – Claro.

C- Certo, Paulinho. Agora, uma coisa que era muito importante, não parece nada, mas que tem que ser dito alto e bom som, é de que, eu sei que é teu pensamento também, falo por você, no caso, de que toda a nossa luta, todo nosso trabalho, pra não ser confundido, nós não temos nenhum interesse político, não pretendemos ser diretor da Portela, nós falamos como sambistas, pelo que vivemos, certo? Quer dizer, por trás de nossa posição, não existe nada a ser escondido. Não tenho pretensão, não quero ser diretor, não quero ser tesoureiro, não quero honraria, não quero receber nada assim pra mim. Com toda sinceridade, mal comparando, não vou dar uma de Pelé, cruzar os braços e dizer que tá tudo bom, uma democracia bonita, e tal, igualdade, tudo jóia, certo? Dar uma de Pelé e deixar o barco pegar fogo. Então, nosso trabalho, é claro, não estamos lutando em honra própria, mas e até por aqueles que não têm condições de falar, eu às vezes até chamava a atenção do Paulinho e dizia: “Olha, Paulinho, você tem, quer queira, quer não, uma posição de liderança perante esse pessoal, eles esperam que você... tem que chegar e falar, porque a gente tem realmente que falar. Agora, pra mim, é até uma satisfação que você Paulinho esteja mais entusiasmado que eu. Eu que já tô me sentindo um pouco desgastado cansado de estar brigando aí, e você vem essa: “Não, nós temos que falar, temos que... sei lá”. Eu confesso a você que até me surpreendeu essa tua atitude agora, viu, malandro?

PV – É isso que... não, rapaz, perafá...

C – Não, não que eu esteja negando as coisas que você faz não, você não modificou nada, não, mas é uma posição realmente assim, mais, assim...

PV – Mais ativa, mais ativa...

C – Mais ativa, é isso, vamos dizer assim. Não é que você fosse um omissor diante da situação não, mas é que realmente...

CE – Chegou uma hora que a coisa... a gente fica naquela de achar que vai melhorar...

C – Ah, exato, exato, positivo. Eu esperava que chegasse ao ponto que chegou. Você nunca esperava talvez, Paulinho saber que...

PV – Não tô fazendo defesa de coisa nenhuma. Tô querendo dizer o seguinte: é só pegar as entrevistas que eu já entreguei na mão de vocês, que nós fizemos naquele quadrado, eu, você, Elton e Martinho.

C – Perfeito, perfeito.

PV - ...e a que eu dei pro Torquato, pô, cansei, e ainda deve ter mais lá em casa, em...

C – Mas hoje você fala com um tom de objetividade que talvez não falasse com tanta clareza.

PV – Ó, eu já assumi coisas assim, por exemplo, a revista Homem queria que eu fizesse uma matéria sobre... é aquele negócio que a gente não sabe. Eu, rapaz, não tô a fim mais de fazer coisas, entende, como a gente vem fazendo até hoje, Candeia, de dar entrevistas como Quixotes, sabe como é que é? Sabe, querendo... não tem sentido. O que nós temos que fazer hoje é realmente armar um time contra isso que tá aí, mas um time assim, quer dizer, o Quilombo tá lá, ele vai sair, ele vai fazer... Não tem que colocar o Quilombo contra nada, sabe. Com a antítese não sei de quê, nada disso. Nós temos que colocar o Quilombo como uma coisa a ser construída, como uma alternativa, mas não precisa colocar como antítese. Outra coisa: o que nós temos que fazer é chamar na responsabilidade uma porção de gente que vive falando de escola de samba há uma porrada de tempo... ô desculpe! Não sabia que tinha mais gente aí...

C – Não, não tem nada não, isso é até o palavrão mais bonito que se diz por aqui.

PV – Sabe o que é? É que a gente fica sem querer assumir uma posição mesmo de luta, de todo mundo na luta. Não adianta mais um jornalista escrever um negocinho, não adianta. Tem que fechar todo mundo numa coisa só, discutir o assunto profundamente, como já foi feito há muitos anos atrás, negócio de seminário de samba, simpósio que teve em 69, que nós temos tudo isso lá registrado e tudo, e fazer outro, num outro nível, quer dizer, aquilo de 69 foi feito só pra “acoxambrar tudo”, acomodar, tinham as teses, e tudo ficou lá. O que tem de ser feito hoje é negócio pra sair um documento definitivo sobre escola de samba. Mas uma coisa definitiva, assim, levantamento de tudo, histórico, chamar todo mundo que teve realmente, palavra e peso dentro dessa história toda, trazer o depoimento dessa gente, fazer, se possível, até um livro, que uma coisa dessas...

C – Com essa profundidade toda, só um livro.

PV – Eu acho que não precisa ser exatamente um livro. Pode ser numa linguagem jornalística, mas pode ser um documento muito importante, porque aí, esgota isso, sabe como é que é, senão a gente vai passar a vida inteira naquele negócio que eu te falei: todo ano antes do carnaval tem um cara perguntando: “O que você está achando, como era antigamente? Hoje tem muita pluma, botaram não sei o quê.” Muitas entrevistas que nós demos já se perderam, muita coisa já se perdeu, que não é de hoje isso, é desde aquele tempo, pó, entende? Sei lá. Então, isso aí eu acho que tem que ser denunciado sempre, mas não nesse

nível em que as coisas ficam abstratas, sabe? Olha, o crioulo de escola de samba ficou por baixo, o sambista não sei de quê, o sambeiro não sei de onde, a classe média... não, nada disso. Isso aí já era. O que tem de ser colocado é isso: fazer um levantamento mesmo, sério, das escolas de samba. O seu comportamento atual, das suas relações internas, de como se vota numa escola, em que situação está o povo, realmente, da escola, se está votando ou não, quem decide, como é que se decide, como é escolhido o samba-enredo, sabe como é que é? Que interesses tem por trás disso, quanto se fatura, onde vai esse dinheiro, essas coisas todas, pô!

No próximo bloco: Candeia e Paulinho falam sobre disputa de samba-enredo e o papel do ex-diretor cultural da Portela (atual assessor da LIESA e diretor do Centro de Memória do Carnaval da mesma entidade) Hiram Araújo, a descaracterização das comissões de frente e turismo sexual.

3ª. Parte

Carlos Elias – Quanto se gasta pra tentar ganhar um samba-enredo? Essa dupla gastou cerca de 70 mil cruzeiros, o Norival Reis e o parceiro dele gastaram quase 40...

Paulinho da Viola – Isso aí, não somos nós que estamos dizendo, foi o próprio Hiram mesmo que disse nos jornais. Hoje em dia tá todo mundo aí pra faturar, quer dizer, o cara assume essa. O cara que tá dirigindo uma escola de samba, ele não pode fazer isso, Candeia. O cara que dirige, que tá fazendo o carnaval, assume o seguinte: “Tá todo mundo aí para faturar mesmo”. Tá nos jornais, pô! Não dá mais pra desmentir.

C – Olha só, outra bobagem que o Hiram falou. Olha a inversão de valores: que a escola está perdendo estes anos por culpa nossa (*a Portela não ganhava desde 1970*), os tradicionalistas.

PV – Porque estamos de fora?

C – É, não sei, não entendi.

Ruy Fabiano – Dentro do processo deles.

C – É, nós tradicionalistas é que somos culpados.

PV – Nós tamos aí dentro, rapaz. Nós fomos chamados este ano, como já disse na entrevista, me recusei a fazer samba-enredo...

C – Uma bandalheira o que ele falou. Ele inverteu tudo, presta atenção, inverteu...

RF – Ele quer dizer o seguinte: o fato de vocês não compactuarem com eles só trava o processo que eles querem implantar dentro da escola.

C - Mas, como compactuar? Olha, vamos fazer uma análise rápida, pra depois o Paulinho falar, que ele é mais objetivo. Olha como é difícil, no clima atual o processo que eles criaram, tá difícil. Eu respondo por mim. Por exemplo, ter que corromper bateria pra colocar meu samba, eu tenho que pagar, pra adquirir simpatia, porque senão eles boicotam mesmo. Porque o clima atual é em relação ao dinheiro. Tem que ter torcida organizada, levando gente de fora da escola, tem que reunir, por exemplo um grupo do bairro em que eu moro, ensaiar aqui, de tarde, e levá-los em caravana, de ônibus, o cara vai pra curtir um choppinho... Citar na parte da descaracterização do samba)

Carlos Elias – Pagar ingresso de todos eles na porta...

C – É, tem que investir nisso tudo, pra poder competir dentro da escola, com a minha torcida, aquela facção, senão eu vou pegar no microfone, vou cantar sozinho, ninguém vai cantar comigo.

PV – O que tem de ser denunciado é o seguinte: dinheiro, sabe como é, dinheiro, a própria corrupção, ela sustenta a mentira durante até muito tempo, isso já foi dito, de outra forma, tô parafraseando aí, mas não vai sustentar durante todo o tempo, porque essa droga vai ruir, rapaz. Não tenha ilusão, vai ruir, as pessoas vão começar a perceber...

C – Eles tão com o poder na mão. Paulinho fala em termos objetivos. Pra mim, beleza... eles não vêem beleza naquilo que eu vejo. Eles não vêem graça na Neuma, na Maria Joana do Império Serrano, na Tia Vicentina, na Tia Clementina, certo? Eles não vêem beleza nesse pessoal. A beleza que eles querem ver é a da estética daquela mulher seminua, daqueles quadris bonitos, quer dizer, um negócio onde a minha posição em relação à deles já está completamente distanciada. A nossa posição está completamente distanciada.

PV – Ninguém tem nada contra essa mulher, seminua, é que...

C – Não, eu gosto...

PV – O problema é isso, não tem nada a ver, mulher pelada sambando.

C – É gostoso, é bonito, toda mulher de corpo bonito é interessante. Até uma outra mulher é a primeira a reconhecer a beleza daquela. Acho que a coisa tá sendo configurada de uma maneira, tá sendo colocada no lugar das coisas fundamentais, com relação ao samba.

CE – Substituição da comissão de frente.

C – A comissão de frente, por quê? Porque comissão de frente são aqueles coroas da antiga, e que até não podiam mais sambar, tavam naquela de prestar um serviço à escola, era um negócio de manter aquela dignidade do sambista e tal. Isso foi substituído por mulheres jovens, exuberantes, lindas. É

isso. Então, esse processo, entra por quê? Pra agradar o chamado mercado de consumo, agradar o turismo. A imagem do nosso carnaval não está sendo vendida corretamente, porque o carnaval é uma festa que devia ser vendida como integração do povo, quer dizer, o patrão e o empregado desfilando na mesma escola... (citar na parte da comissão)

PV – Você se engana. Ela está sendo vendida corretamente, porque ela está, você usou bem o termo, quer dizer, sendo vendida. Então, corretamente, por quê? Porque os caras querem isso mesmo. A gente, você já cansou de ver anúncio, assim, não tô falando que o turismo fez isso, entende, mas a gente já cansou até de anúncio. Eu já vi um anúncio do Haiti, para Executivos, que era uma mulher seminua, sabe, com o seio de fora, sabe, era um convite para negócios pro Haiti e pra ser lá, pra uma ilha dessas, Havaí, não sei onde é que é. Era uma mulher com o seio de fora, entendeu? Eu já vi declaração de nego, aqui, de autoridades aí, dizer que o que nós temos que vender mesmo é mulher pelada, e que nós temos que vender mulher, futebol, samba, essas coisas todas. Que isso é que nós temos que vender. Turismo daqui, não pode vender outra coisa. Quer dizer, existem essas implicações, que precisam ser analisadas, entende? O que eu sinto é isso. O que tem de ser denunciado, rapaz, é essa coisa arbitrária, que vem de cima pra baixo, dentro de uma escola de samba. Quer dizer, um cara se arvorar e dizer: EU mudo o samba-enredo, EU decido o que é isso, EU faço isso, EU faço aquilo, ou então vira um outro e diz: “quem não estiver satisfeito vá para a arquibancada”. É isso que tem que ser denunciado, quer dizer, nenhuma escola de samba...

C – Brasil, ame-o ou deixe-o...?

PV – Não... é o cara chegar e dizer: olha aqui, quem não estiver satisfeito que vá pra arquibancada. Isso aí...

C – É uma coisa altamente fascista.

PV – Então, isso aí é que ... eu acho que... Quer uma sugestão para matéria? Abre a matéria assim: “QUEM NÃO ESTIVER SATISFEITO VÁ PRA ARQUIBANCADA”. Ou “O SAMBISTA QUE NÃO ESTIVER SATISFEITO VÁ RECLAMAR NA ARQUIBANCADA”. Pronto, é assim que a gente tem que abrir a matéria.

Segundo Bloco

João Bosco: Paulinho, a Portela te pediu para fazer samba-enredo este ano?

Paulinho da Viola – Pediu, aí eu disse que não fazia. Eu preferi colaborar com um samba de quadra.

JB – E você cantou este samba na Portela?

PV – Cantei. Cantei diversas vezes. Isso é que eu tô falando. Mas quando eu te sugeri que falasse com Fernando Pamplona, porque ele é um cara que trouxe muita coisa positiva pro samba. Ele se defendeu de muitas acusações...

Candeia – Mas ele foi engolido pelo processo.

PV – Peraí, ele se defendeu...

C – O próprio monstro que ele ajudou a criar está engolindo ele.

PV – Ele foi pro rádio e falou e se defendeu. Pra ele a pergunta é muito simples: Ele desencadeou um processo de transformação das escolas que é assumido por ele. Ele chegou no Salgueiro e mudou tudo mesmo. Antigamente o samba era feito assim. Tinha as comissões de carnaval e coisa e tal. Vou te dar um exemplo do que eu quero dizer. O Lan (*cartunista ítalo-argentino e portelense Lanfranco, que completa, em 2005, 80 anos*), o desenhista, assumiu uma posição em relação ao samba. Ele é portelense sabe desde quando? Desde 1951/2 mas nunca deu um risco para a Portela, nunca deu um traço para a Portela. Isso tem que ser dito. Ele cansou de ser convidado, ele podia ter feito carnaval para a Portela, desenhando figurinos, há anos atrás. Ele nunca fez isso.

C – Aliás, diga-se de passagem, foi traído naquela passagem do Ilu-Ayê (*enredo de 1972, com o qual a Portela obteve o 3º. lugar*), onde o carnaval tinha sido... eu tinha dado a idéia do carnaval, ele (*Lan*) desenvolveu e depois o Hiram entrou e assumiu e ficou como dono da idéia que era minha e dono do desenvolvimento que era do Lan.

Carlos Elias – E botou na Revista da Portela o Candeia como colaborador e...

C – E eu como colaborador, como pesquisador, quando a idéia era minha.

PV – Então, o Lan...

JB – Por que o Lan se recusou a fazer carnaval para a Portela?

PV – Pelo seguinte: ele dizia que “não vou fazer carnaval para Portela porque eu acho que vou interferir num processo que não me diz respeito”.

PV – Respeitando uma cultura própria. Então, eu acho que dentro da Portela a obrigação da Portela é procurar dentro da Portela os caras que podem fazer um traço melhor para a Portela, sabe? Que podem desenhar para a Portela, que vai encontrar. Eu, por exemplo, acho que o mais representativo em termos de, ou desenho ou traço, em termos plásticos, na Portela, hoje, em dia são aquelas carinhas pintadas pelo Paulo Pinduca.

C – Na sede velha, né?

PV – Não, na sede nova. Aquilo é a coisa mais representativa. Então, esse cara teve coragem de assumir isso. Ele disse: “Não, eu dou força, sou portelense, mas, eu não dou nem darei um traço para a Portela. Porque isso é uma coisa da escola. Tinha que se descobrir dentro da escola um elemento que fizesse isso. O Pamplona foi o cara que chegou dentro de uma escola de samba e simplesmente mudou tudo, assim, desenhou tudo, desde o princípio. Antes, eram os caras da escola que faziam tudo. Ele chegou e monopolizou tudo. Determinou tudo dentro da escola.

C – É bom que se diga que dentro desse processo houve muita coisa positiva.

PV – Peraí. Respeitando uma série de coisas, realçando, considerando aspectos da cultura do negro brasileiro, que não eram considerados dentro da escola de samba. Fazendo aquela coisa pro alto, sabe como é? Com uma visão bastante positiva. Eu acho. Agora, com esse processo, o Salgueiro começou a aparecer e foi a um nível tal, que ganhou com o Chica da Silva (*enredo campeão em 1963*).

Agora, o seguinte: que negócio é esse de escola de samba, de repente, chegar a um nível, isso precisa ser esclarecido, em que tudo é decidido por um único elemento, por um único carnavalesco, que faz tudo? Chega a um nível de loucura tal, de abstração tal, de delírio tal em que fica todo mundo assim, juntando um monte de dinheiro pra escola comprar a figurinista (*aqui, referem-se a Rosa Magalhães e Lícia Lacerda, ex-alunas - na Escola Nacional de Belas Artes - e ex-assistentes de Arlindo Rodrigues e Fernando Pamplona*) tal que ganhou o carnaval passado, pra trazer o carnaval para a nossa escola este ano, vamos ver se a gente acha um cara que tenha dinheiro para comprar o fulano, vamos trazer esse cara pra cá, etc. Então, eu faço uma pergunta para o Pamplona: se você desencadeou este processo, de uma maneira que a gente já considerou que é positiva, você já defendeu, já explicou através disso e daquilo, que eu também já li, etc. Tudo isso tá perfeito. Isso é uma coisa pelo negro, foi uma coisa anunciada inclusive pelo Arthur Ramos, lá na Praça Onze, constatado por ele entendeu? Foi uma coisa assumida pelo negro. Foi aquela coisa que foi posta e nego não reagiu, nego pegou aquilo e viu aquilo como uma saída pra samba, permitindo toda uma série de infiltrações que não são de hoje e o Pamplona se agarrou a isso, justificou. Tudo bem. O que eu quero saber é o seguinte: que o Pamplona acha desse processo atual? Um dia eu encontrei ele na televisão e disse: “Escuta, você tá sabendo que nego tá cantando ‘Ó,

jardineira, por que estás tão triste' e não sei o quê? Não, isso não se trata de culpá-lo. Apenas eu quero saber qual é o pensamento dele em relação a isso, entendeu? Que atitude ele toma agora em relação a esse comprometimento todo? É importante.

Por exemplo: o Nelson de Andrade (*ex-presidente dos Acadêmicos do Salgueiro no período 1956 a 1961 e responsável pela ida de Fernando Pamplona a escola tijuca, ex-presidente da Portela no período 1962/1966 e autor dos enredos portelenses* “*Rugendas: Viagens pitorescas pelo Brasil*, 1º. lugar em 1962; “*Segundo Casamento de D. Pedro I*”, 1º. lugar em 1964; “*Histórias do Rio Quatrocentão*”, 3º. lugar, em 1965; “*Memórias de um Sargento de Milícias*”, 1º. lugar em 1966 e “*Tal é o Dia do Batizado*” – com Juvenal Portela e Laurênio - , 6º.lugar em 1967) anda dizendo e já cansou de dizer mesmo, que a história de escolas de samba é dividida em duas partes: antes e depois dele, Nelson. Então, é preciso saber, chegar perto do Pamplona e perguntar qual a posição dele.

C – Eu só queria acrescentar rapidamente ao que o Paulinho falou com relação ao Pamplona, sobre a maneira como eu vejo a participação dele dentro desse processo todo que ele ajudou a criar. É o seguinte: quando o Pamplona entrou na escola de samba e deu essa dimensão toda, essa nova visão em relação ao samba, não há dúvida também que houve um lado negativo, e o Paulinho citou aí. O fato de que os carnavalescos passaram a ser pagos a preço de ouro e, também, com esse processo, nós, ao invés de incentivarmos a arte popular, porque em vez de colocar o elemento nato, o artista primitivo, aquele elemento que tem condições de desenvolver o seu trabalho, tiramos dele a possibilidade imediata e total de ele trabalhar.

PV – Perfeitamente.

João Bosco – Sem discutir a intenção boa ou má do Pamplona, pode-se dizer que sua participação e inovação dentro da escola de samba foi o ponto de partida dessa corrida do ouro, certo?

PV – Não. A coisa não deve ser colocada nesse nível.

Ruy Fabiano – Ele estilizou uma manifestação espontânea dos caras com padrões trazidos de fora de quem tem uma formação diferente daquela.

C – Exatamente, perfeito. Quando ele transformou tudo, empregando talvez, na confecção das alegorias, materiais até então estranhos àquela cultura, àquele meio ambiente. Estilização, sofisticação.

PV – Mas até nesse plano estético, a gente...

C – É necessário que fique registrado que nós não somos contra a evolução, nem contra as posições de atualização em todos os sentidos. Porque tudo evoluiu mas tem de haver uma evolução equilibrada.

PV – E a gente pode ser até contrário a isso, mas já é uma outra discussão, não tem nada a ver. Eu, por exemplo, prefiro mil vezes um carnaval feito... bom, podem me chamar de folclorista, do que for, azar, eu assumo. Prefiro mil vezes um carnaval feito por um cara que tá vivo, mas que tem o vocabulário dele, que é X, tem a linguagem dele que é aquela e que, se você entregar o carnaval na mão dele, ele... “seu” João, por exemplo, você vai entregar o carnaval na mão dele e ele vai chegar e vai dizer: “Eu tenho um carnaval que são as datas que não sei de quê, patati patatá”. Ou se pegar um cara que vai fazer os bonecos... não importa. O que interessa é que seja um cara da escola, com a visão dele. O que me interessa é saber até que ponto isso vai contribuir para um carnaval. Mas, essa é minha visão particular que não entra nesse papo. O que eu quero saber é o seguinte: essa interferência política dentro da coisa, de o cara assumir uma atitude dentro da escola que é autoritária de dizer: “É isso que tá aqui e acabou”. Com toda a sinceridade do Pamplona que nunca recebeu dinheiro pra fazer o que fez. Isso tem de ser dito. Ele fez porque gostava da escola.

C – O trabalho dele no Salgueiro foi por amor.

PV – Por amor, e isso tem de ficar claro. Não é como nego tá fazendo, ganhando milhões pra fazer um carnaval, entregando a vida dele lá e vivendo daquilo.

C – Um absurdo!

PV – Então, o cara chega, vem não sei de onde e pega dinheiro pra fazer carnaval. Não, eu prefiro dar esse dinheiro, então, pro João das Couves fazer também. E que se disputa no nível de João das Couves, eu não quero disputar no nível de artistas do municipal.

RF – Dentro dos padrões de “bom gosto”...

PV – Eu discuto esses padrões de “bom gosto”, isso é discutível.

RF – Eu também.

PV – Isso não me interessa, isso pra mim é uma farsa, essa estética é uma farsa.

C – Isso tem de ser colocado muito bem para que nossa posição não seja confundida com a posição de anticultura, não é isso. O que nós estamos colocando é que o elemento que antes confeccionava umas alegorias tinha que

ser considerado e até julgado de acordo com o grau de escolaridade que ele tinha, que não pode ser o mesmo do cara que faz escola de Belas Artes.

RF – Ai, a manifestação deles ali, a linguagem do samba é daquela comunidade ali, que tem um nível de escolaridade X, mas vivência diferente.

C – Perfeito, mas aí é que o conceito foi modificado. O cara que veio das Belas Artes, em vez de dar a esse elemento meios para ele desenvolver o seu trabalho, ele o sobrepujou, ele matou, tirou essa chance. É como no samba. Ninguém pode exigir que um Mijinha, o próprio Manacéa, ou os outros façam uma letra como a de não sei quem aí... vamos dizer... o Vinícius de Moraes, por exemplo. Tem que respeitar as posições e condições e vivências diferentes.

RF – São linguagens diferentes.

C – São linguagens diferentes. Não que não haja poesia na letra do Mijinha não, certo?

PV – Ah, sim, faça essa ressalva.

C – É preciso dizer isso sim. As pessoas é que às vezes formam discriminações, porque não sabem sair daquela redoma de intelectualidade.

RF – É questão de padrão, de valor.

C – É saber, então, encontrar arte, beleza, naquele elemento que faz aquela rima de amor com dor, mas que sabe dizer de coração. E as pessoas de uma hora pra outra transformaram tudo isso.

5ª. Parte

JB – Dentro desses padrões e tal, como é que vocês vêem a Beija-flor?

PV – Ih, rapaz...

C – Peraí. Tem fatos novos em relação à Beija-flor. Bem, antes de mais nada é necessário que se registre que Joãozinho Trinta é cria do Fernando Pamplona. Então, é consequência natural do trabalho de Fernando Pamplona, já é fruto do trabalho dele.

JB – Bem, mas, bem na frente daquilo que o Pamplona iniciou, né?

C – É, exato, já vem dentro do mesmo processo, mais agigantado.

PV – Uma pergunta cretina pra esses caras. Isso é o que eles chamam de socialização “do samba”? “Democratização” do samba? Todo mundo poder chegar e fazer o que quer, abrir, isso é que é chamado “abertura”? Em que o valor dos caras, a linguagem dos caras... o cara quando chega e diz: “Muito embora abandonado (canta exaltado) eu estou conformado com a minha dor, Deixa eu viver sozinho, eu vivo bem sem teus carinhos”. Em detrimento disso aí, vem um babaca desses e fala essas merdas que tão falando aí. Eu quero

perguntar é isso aí: Isso que é a “democratização do samba”? Quer dizer, “abrir”, isso é que é “abrir” certos valores pra nego chegar e dizer que quer, entende? Esmagando essas coisas.

C – Esmagando esse tipo de obra.

PV – É isso que eu quero que eles me respondam. Se eles disserem: Não, é isso mesmo, evolução pra nós é isso, então, eu calo minha boca, porque eu não concordo com isso.

C – Então já tens a resposta, porque o Hiram considera o Jair Amorim e o Evaldo Gouveia os maiores poetas de escola de samba, ele disse isso. Um absurdo. To denunciando mesmo, é pro gravador registrar. Disse ainda que a letra da Portela deste ano é a melhor que a escola já teve em sua história.

PV – Ficou louco. Ficou completamente louco!

C – É dito por ele. Falou pra mim, não mandou recado não. Disse pra mim.

JB – Qual a posição do Hiram Araújo dentro da escola?

C – Olha, vou te dizer qual é. Vou abrir o jogo. É a denúncia...

PV – No dia em que eles fizerem um samba assim (canta exaltado): “Quero viver como um passarinho/cantar...”

C – Ô, rapaz, Paulinho já disse pra você que eles não têm condição pra fazer.

PV – No dia em que eles fizerem um samba desses...

C – Eles não têm um negócio chamado cultura própria de sambista.

PV – Vivência.

C – Exato, vivência de sambista, sofrimento, meio ambiente. Você sabe perfeitamente que a formação até harmônica de um samba-enredo sempre foi diferente da de rádio, de bloco...

PV – Eu quero que eles façam um verso com o sentido deste de Cartola, por exemplo: “À vezes dou gargalhada ao lembrar do passado”, ou, então, “semente de amor sei que sou desde nascença”, posso enumerar milhões deles aí.

C – O próprio Paulo da Portela já tinha umas letras consideradas bem avançadas pra época.

PV – Quero que eles digam isso.

C – Na Portela tinha um cara chamado “Fininho” que era um poeta assim, que até complicava as coisas com o vocabulário dele e até mesmo as mulheres da escola não conseguiam cantar os sambas que ele fazia. Mas, voltando ao assunto, eles não têm essa cultura própria de sambista, isso é verdade. Então, jamais o nome deles será citado. Até há bem pouco tempo havia diferença entre

um samba de escola de samba e um samba de bloco, pra samba de rádio. Sabe por quê? Na sua estrutura, na sua formação de harmonia e melodia, nós tínhamos diferença, nós sabíamos... Hoje em dia, o negócio ficou assim, uma um espécie...

C – (cantando) ...uma voz que me chama/corre e vem ver/essa mulher que chora...

PV – Se for enumerar vai dar de vinte a zero.

C – “Louca para mim voltar/ela está/Deixa o carnaval passar...” Quer dizer, a estrutura harmônica, a melodia...

Carlos Elias – Acontece que esses caras não sabem fazer isso.

PV – Não, não, mas isso tem que ser denunciado. Nego fala de escola de samba hoje, assim: O sambista “autêntico” e tal. Essa palavra está desgastada. Não é sambista autêntico não. Substitui o termo “sambista autêntico” por um verso de Cartola. É simples, é muito simples, substitui o termo por um verso de Carlos Cachça, por um verso do Mijinha, por um verso do Zinco, por um verso do Silas de Oliveira, do Osório, do Alvaiade, por um verso do Mano Décio, do Alberto Lonato. Substitui, meu Deus, substitui. Em vez de colocar sambista “autêntico”, põe um verso desses. Ta tudo aí por ser feito, sabe? Pega uma letra de estrutura mesmo e “taca” aí. Taca o samba do Cartola, quando ele foi convidado a voltar para a Mangueira, depois de muitos anos afastado, e ele não se sentiu à vontade porque a realidade era outra diferente. Então, o que ele fez? Ele fez uma coisa da maior dignidade que uma pessoa pode fazer. Ele respondeu com um samba. Agora, você vai ouvir o samba?

João Bosco Rabello – Sim.

PV – “Todo o tempo que eu viver/só me fascina você/Mangueira/Guerreira na juventude/fiz por você o que pude/Mangueira/Continuam nossas lutas/podam-se os galhos/colhem-se as frutas/outra vez se semeia/E no fim desse labor/surge outro compositor/Com o mesmo sangue nas veias”. Quando é que esses caras vão fazer um samba desses? Nunca, nunca!

C – E são pretensiosos, inclusive em dizer... Quando eu coloquei, afirmei que faltou a eles humildade, confirmo, realmente, faltou humildade.

Ruy Fabiano – Faltou tudo, humildade e talento, sobrou ignorância.

C – Faltou também conhecimento.

PV – Pó, ter a pretensão de dizer, de subestimar o passado da Portela, pelo amor de Deus!

C – Deturpando. Então, vieram falar pra mim que têm seis anos de Portela como justificativa! O que que há?

CE – Têm seis anos de ignorância.

C – Pó, eu recebi herança de pai pra filho. E que tivesse seis anos? Isso aqui é importante. Evaldo Gouveia deu uma entrevista há uns três anos em que ele declara, na época do samba do Pixinguinha, que nunca frequentou escola de samba, que ele costuma ir pro sítio em época de carnaval no Rio de Janeiro, tá registrado, é só pegar a entrevista.

CE – Foi em 74, eu me lembro.

C – Isso é fundamental porque não é a minha palavra nem do Paulinho da Viola, é dele. Ele diz que nunca passou um carnaval no Rio de Janeiro, diz que veio do Norte e que entrou nesse “negócio” de escola de samba convidado pelo Jair Amorim.

PV – Agora, chamar a gente de racista, isso é a maior leviandade.

C – Isso é tática fascista, de intimidação.

PV – Claro.

C – Vou explicar por quê. A razão por que isso é tática fascista de intimidação. Eu já a disse a você, que o que está havendo no samba é problema de discriminação de aspectos sociais; poder econômico e, realmente, o crioulo o maior atingido. Qual é a maioria do operariado? Não é o negro que tem menor poder aquisitivo, não é ele que compõe a maioria dos que moram em favelas? Isso é uma realidade, um fato, uma constatação. Não existe nada disso de racismo nosso. Mas, quando a gente cita esse aspecto do que é o negro realmente que está sendo um tanto marginalizado dentro da escola de samba, aí eles acham que nós estamos invocando essa posição de racismo. Nem cabe mais isso hoje.

RF – O racismo é deles que querem impor lá dentro as mesmas discriminações existentes cá fora...

C – Exato, é isso mesmo. Sabe o que é isso? É tática, a velha tática de chamar o cara de comunista. Eu não engulo mais essa. Pode querer me rotular, me chamar disso e daquilo, mas já não estão me dizendo nada, inclusive, porque existem caras de pele branca dentro de escolas que fazem e sabem muito mais de samba do que muito crioulo por aí, portanto... Dentro da favela, lá no Acari, onde é o foco maior do Quilombo, lá nós temos elementos brancos que fazem parte de tudo, mas por quê? Porque estão integrados, sabem fazer a coisa. A mesma jogada, não existe isso.

PV – Claro, mas nego ta falando uma linguagem que é completamente diferente.

C – Isso é tática de intimidação, para rotular a gente.

PV – Eles usaram o termo racista, bem claramente.

PV – Sabe o que eu estou a fim de fazer? Pegar isso tudo depois, fazer um documentário, sozinho, assim: colocar toda a minha posição em relação a isso tudo e assinar embaixo. Eu acho que esse negócio não pode ficar assim sem resposta.

C – Quero ressaltar uma coisa aqui. Esse tipo de entrevista que você está citando aí, de nego nos chamar de racista, disso e daquilo, tá sendo apadrinhada, apoiada por dirigentes da escola. Quer saber quem? Maurício (de Mattos, presidente da revista Rio, Samba & Carnaval, presidente da ala dos Estudantes, criada em 1968 na Portela, e atual presidente da GRES Acadêmicos da Rocinha), Carlos Lemos (jornalista ex-integrante da Comissão de Carnaval da Portela e atual Coordenador do júri do Prêmio Estandarte de Ouro do jornal O Globo) e Mazinho (Osmar Nascimento, filho de Natal, ex-presidente do Conselho Fiscal da Portela, marido de Vilma Nascimento, fundador da GRES Tradição). São eles que têm feito uma espécie de ...

PV – Tudo bem...

C – Em resumo: o que significa a posição desses compositores em relação à Portela? Houve uma crise na escola com a escolha do samba-enredo sobre Pixinguinha, do Jair Amorim e Evaldo Gouveia, que culminou com a marginalização do Zé Kéti dentro da escola. Agora, o negócio está se voltando contra mim e o Paulinho. Aos poucos, me parece que há um processo quase sistemático de afastar as pessoas com uma certa posição de destaque dentro do samba, e sei lá, parece que para deixar o campo aberto, uma ala de tradicionalistas, de conservadores, o rótulo que eles quiserem dar, de “sambista autêntico”, sei lá, e poderem penetrar na escola livremente. Então, seria este o melhor sistema . Pôxa, afastaram o Zé Kéti, agora essa campanha, essa deturpação contra nós que realmente não tem sentido, fundamento, nós estamos chamando a atenção. Nós temos um documento que foi entregue na Portela, quando nós reclamamos e o Carlinhos Maracanã nos disse: quem tiver alguma coisa pra dizer que o faça por escrito. E nós fizemos um documento.

6ª. parte

PV – O que está neste documento são coisas que realmente existem, entende? Eu, por exemplo, se for chamado por um cara desses, se um cara desses quiser discutir comigo o assunto, debater, eu, a qualquer momento, publicamente, abro o jogo. Quer dizer, se for uma polêmica, no nível que for, eu topo. O grande problema não é esse. Se não tiver uma polêmica, se nós não

conseguirmos fazer... Escola de samba hoje é o seguinte: não existe um livro escrito sobre escola de samba que seja verdadeiro.

C – A propósito, eu estou resumindo aí um trabalho em livro...

PV – Certo, mas não existe um livro até hoje, que realmente tenha colocado, pelo menos, o samba, o problema do sambista, tudo enfim. Eu sempre ouvi dizer pelo Edson Carneiro que o melhor livro de escola de samba foi escrito em inglês. No Brasil, não existe nenhum. Esses todos que saíram aí são superficiais, sabe? Falando coisas que todo mundo já sabe, estatísticos...

C – Peraí um pouquinho, sem visão, sem conteúdo.

PV – Então, o que acontece é o seguinte. É tempo já de se pegar isso tudo e tentar fazer um material, uma coisa completa sobre o assunto, com peso e profundidade realmente. Porque, ô Candeia, essas coisas mesmo publicadas no *Correio Braziliense*, que dizer, lá em Brasília, elas não vão ficar largadas, porque tudo o que é publicado é uma coisa registrada, é um documento. A qualquer momento, você puxa esse documento e diz: Olha, ta aqui, ta registrado e tal. Essa matéria do CB não vai esgotar o assunto, ela vai abrir uma frente enorme. A coisa tem de ser colocada dentro do ponto de vista sociológico, histórico, etc.

C – Talvez o trabalho que eu estou fazendo com o Isnard, o nosso livro, não esteja no nível que você está falando, mas dentro da família portelense com depoimentos da Velha Guarda e etc. A pesquisa que nós fizemos neste livro que deve sair no final mês contém muita coisa que vocês vão gostar. Os problemas da descaracterização, do aspecto social e tudo, o que era o samba, com fatos, depoimentos, tudo.

CE – Está com você ou está na Portela este material?

C – Não, está com o Isnard, porque nós não temos condições de deixar isso lá. Este livro, eu e Paulinho íamos fazer juntos. Ele, por falta total de tempo, foi adiando durante anos e, aí eu acabei iniciando o troço. Mas o importante é que este trabalho vai preencher, em parte, esses senões que nós estávamos citando aí. Então, eu creio que será um pequeno degrau galgado dentro da enorme escadaria a ser explorada e vencida. Também eu não tive condições de escrever um livro com toda a profundidade das escolas de samba, porque o meu âmbito de informação é a Portela, eu me baseei na Portela, mas, mesmo assim, ele tem bastante conteúdo.

JB – Mas, talvez a Portela, seja um reflexo de toda essa crise que atravessam as escolas de samba.

C – Ah, sim. Eu creio que sim.

JB – Porque ela teve o mesmo começo das outras, atravessou as mesmas fases e no fim, agora, a grande crise e descaracterização do samba desabou dentro da Portela, em cima da Portela, entende?

PV – Mas eu acho que ainda existe uma certa estrutura de comunidade, sabe? Uma coisa assim... não sei. Na Mangueira tem a comunidade que é do morro de Mangueira. É aquela velha história: nós fomos jogar outro dia contra a Mangueira (a Portela tinha um time de futebol, composto por compositores e ritimistas) e empatamos de 1x1 e o Afonsinho (ex-jogador de futebol, famoso por, na década de 70, liderar o movimento pela profissionalização dos jogadores de futebol) queria entrar no time da Mangueira. É um negócio engraçado, o Afonso jogou já com a gente e tudo, tá sempre lá no time e eu cheguei pra ele e disse: o Afonso, nós estamos meio quebrados e tal, você não quer jogar com a gente? Ele disse: Não, eu não posso fazer isso porque sou mangueirense. Aí eu disse: Então nunca mais joga na Portela. Aí, ele foi arrumar uma vaga na Mangueira e aí o treinador falou assim: Olha, não leva a mal não, mas aqui só joga nego do morro. E ele ficou de fora (risadas).

Ruy Fabiano – Eu gostaria que o Elias contasse como foi a sua saída da Portela.

CE – Eu, Candeia e Paulinho estávamos fazendo um trabalho lá de moralização da ala (de compositores). A ala tinha muita gente e nem todos eram compositores. Então, tinha que ser consertado. Foi em 71 ou 72. Então, começamos a ver quem fazia samba de terreiro mesmo, samba-enredo, fizemos concursos internos para apurar isso.

C – E ainda vêm dizer que nós não participávamos. E o que é isso? Nós estávamos dando o máximo de nós.

CE – É, nós fizemos o concurso. Como concurso era exatamente para ver quem era realmente quem é dentro da ala. Então, nós só poderíamos admitir outras pessoas na ala depois que já tivéssemos visto, dentre os que já estavam na ala, quem poderia ficar, certo? Mas, o presidente da escola, por motivos que... (ri), não cabem aqui especificar, queria impingir um determinado compositor na ala, entendeu? Aí, queria que ele concorresse no certame que estávamos transando. O Carlinhos Maracanã queria que o David Corrêa concorresse, mas o David não era da escola, como poderia?

C – David era de um bloco lá da Pavuna.

CE – É. Aí, pra tentar contornar as coisas, o Candeia achou que poderia deixar o cara participar do concurso, inclusive, para testa-lo também como compositor. Mas, o samba dele foi eliminado logo de cara, né.

C – Mas não foi eliminado pela gente. Tinha uma comissão formada por pessoas competentes.

CE – E isso dele participar já foi uma concessão, uma consideração nossa.

C – Por sinal, o samba dele foi eliminado porque na época havia um samba novo do Vinícius de Moraes, aquele “Tonga da Mironga do Kabuletê” e que ele fez um samba que era a mesma coisa, mas sim a qualidade do Vinícius.

CE – Então, mesmo não ficando na ala, o cara participou de uma coisa interna da escola, para atender um pedido do presidente. Mas, não aprovou, o samba dele foi eliminado, foi provado que ele realmente não tinha condição. Mas, o Carlinhos Maracanã insistiu que ele tinha que participar, mesmo sem pertencer à ala, entendeu? Aí, a coisa foi até o dia em que me chateeí. E o cara ia todo dia lá pro ensaio querendo cantar. Começou a ficar muito chato. O ensaio era em Botafogo (na Sede Náutica do Botafogo de Futebol e Regatas, conhecida como Mourisco), né. Candeia, vez por outra ia lá e ficava meio de longe assim, como uma espécie de guardião. Quando o Candeia não ia, o “chaveco” piorava, pois o cara ficava querendo cantar de qualquer maneira. Aí, um desses dias em que o Candeia não foi, o Mazinho, pra me atizar, falou: Pô, vocês não querem deixar o rapaz cantar, pois o samba dele em Jacarepaguá pegou fogo. O certo é que um dia em que o Candeia não foi, o Carlinhos cismou que o cara ia cantar o samba dele no ensaio em Botafogo. Ora, sem pertencer à ala e com o samba dele eliminado. Se outros compositores que eram da ala e tiveram seus sambas eliminados não iam cantar, como é que um cara que não pertencia à ala da Portela, e que teve o seu samba eliminado, podia fazê-lo?

C – E esse negócio que o Paulinho citou aí. Nego chega e vai entrando na maior. O Joãozinho Trinta que está na Beija-Flor e ninguém sabe por quê... Bem, a gente sabe porque, mas chega de repente assim e assume uma posição de comando. Bem, a Beija-Flor é um caso à parte, há um interesse político, é bom nem falar muito...

PV – Sobre isso aí é bom depois a gente se reportar às últimas declarações de Carlinhos Maracanã, que disse assim: “Em 72, eu cheguei na Portela e acabei com a máfia da escola”.

CE – Vai ver quem era a máfia...

PV – Pois é, vai ver quem era...

RF – Era o sambista (risadas).

CE – Exato, éramos nós mesmos. Mas, então, não tinha cabimento você permitir que um elemento que não era da escola e cujo samba já havia sido eliminado, participar dos ensaios, cantando o dito samba. Aí, ele se aborreceu e

disse lá o seguinte: “Pô, eu fiz um pedido, sou presidente da escola, certo ou errado, tem que fazer o que eu mando, entendeu?”

C – Mas, você passou por cima do porquê dessa atitude do Carlinhos, dessa imposição...

CE – Ah, eu já não me lembro...

C – Não, você sabe sim.

CE – Deixa pra lá. Mas, aí eu to ouvindo aquela gritaria, aquele bafafá no meio da quadra, o Natal lá e Paulinho depois me contou que Natal teve vontade de me dar uma bolacha (risadas). Eu tava atrapalhando a política deles. Natal era presidente de honra, mas foi o Carlinhos que deu a decisão: tem de contar, que ele era o presidente da escola e a gente tinha que fazer o que ele mandasse. Então, eu achei que não devia fazer e tirei minha camisa (nessa época a gente usava camisas iguais) pedi uma emprestada ao Waldir 59, fui embora e não voltei mais. No dia seguinte, o Mazinho me chamou pra conversar, aquele blá-blá-blá, né?

C – É, e vieram aqui em casa me chamar pra voltar, porque eu conivente com a tua posição, me solidarizei, né. Achei que devia, porque você era nosso auxiliar imediato e achei que quando fizeram isso com você fizeram comigo também. Aliás, foi a única tentativa da Portela em formar uma ala de compositores moralizados. Hoje tem lá uns cento e poucos compositores e, verdade seja dita, nem todos têm condições de estar numa escola de samba da tradição da Portela. Mas, isso faz parte do processo de eliminação de todos os valores de peso dentro da escola, afastar essas pessoas que “atrapalham”. Eu não entendo o porquê disso. Porque há uma preocupação muito grande em fazer show, em faturar. O Hiram até andou dizendo aí numa entrevista que o negócio é faturar, ele falou um monte de bobagens que até agora eu não entendi. O que tem o mundo árabe com isso, hein? (risadas). Eles disseram isso. Que que nós temos com essa pomba de mundo árabe?

JB – Como é que o Amaury Jório (um dos fundadores do GRES Imperatriz Leopoldinense, do qual foi presidente e ex-presidente da AESG/AESCRJ entre 1970 e 1978) e o Hiram Araújo entraram nesse negócio de samba, hein?

CE – Pela Imperatriz Leopoldinense.

JB – O Hiram é médico, né?

CE – É, e o Amaury é farmacêutico.

RF – São sócios na farmácia e tal...

CE – Eles não podem dizer que nós não fizemos nada. Não podem negar o valor do nosso trabalho pois nós fizemos um movimento tão grande e tão certo

naquele curto espaço de tempo, organizando a ala, saiu até um disco pela Odeon (ao final deste bate-papo, encontram-se a capa original, o texto do encarte, a ficha técnica e a lista dos sambas e intérpretes participantes) e que atrasou por causa dessa confusão que eles criaram. Foi tudo bem planejado, começou em maio com a abertura das inscrições e em junho nós ouvimos as músicas e em julho foi executado o festival.

PV – Foi gravado na Odeon?

CE – Foi você quem produziu, já esqueceu?

PV – Não, não.

CE – O Trabalho foi todo feito dentro do prazo previsto. Não houve furo. O único furo que houve foi o retardamento do lançamento do disco, por causa dessa confusão que eles fizeram. Aí, nós ficamos afastados. Paulinho se aborreceu, não queria continuar, mas depois o Candeia insistiu e ele acabou fazendo o disco e, eles com inveja da gente, quiseram fazer o disco também e fizeram um outro (Refere-se ao LP Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela, gravado pela Continental, também em 1972, com os seguintes samba e intérpretes: Ylu-Ayê (Silvinho do Pandeiro); O mais belo requinte (Avelino); Manchete (Tacira da Portela); A noite vestia azul (Catoni); Saudade (Tacira da Portela); Andorinha torta (Avelino); Decepção (Tacira da Portela); Minha ambição (Cabana); Nova forma de amar (Silvinho do Pandeiro); Choro (Adilson); Segundo rio que passou (Adelino); Só lágrimas (Silvinho do Pandeiro) e Mestre Cinco e os Cobras da Bateria da Portela) com os compositores perdedores, mas aqueles que gravaram conosco não fizeram nenhuma outra gravação (sic). E eles fizeram rapidamente um outro disco lá com David o mais não sei quem lá. Mas um disco mal feito, correndo.

C – Mal feito em tudo.

CE – E tem outro detalhe: no ano seguinte, eles tentaram fazer o mesmo torneio de samba que nós tínhamos feito, mas não deu pé.

C – Nunca mais realizaram outro trabalho igual àquele. Mataram, tiraram a possibilidade, nunca mais realizaram um trabalho de organização, aquele movimento foi de uma importância fundamental dentro da escola, sabe por quê? Porque ali nós já estávamos sentindo a necessidade de soerguer coisas que estavam se extinguindo. Então, nós fizemos aquele concurso, mas mantendo as diversas características, quer dizer, o samba de terreiro e o partido alto, exatamente para incentivar o pessoal a voltar a compor e cantar samba de terreiro e partido alto. Mas, o que fizeram esses inovadores? Mataram tudo isso, jogaram por terra. Não era nada fechado, havia um clima de acesso mas um

acesso gradativo. Um coisa normal que todo mundo passava. O cara chegava numa escola de samba ficava numa espécie de estágio, fazendo samba para a escola, para ver se dava pé mesmo, e se era aprovado. Todo mundo da antiga conta isso. Eles conseguiram derrubar tudo isso. E são esses mesmos elementos que dizem que nós não participamos. Nós temos participado e continuamos participando, só que a nossa participação não é considerada ou então eles nos usam da maneira que nos usaram, que foi uma coisa acintosa. Nos chamaram para participar de uma comissão julgadora de samba-enredo, cuja música já estava com a carta marcada, quer dizer, já sabiam quem seria o vencedor. E nos chamaram pra poderem dizer mais tarde que o Candeia e o Paulinho da Viola participaram da comissão. E aí, nós levados por um espírito de cooperação, de participação, fomos. Fomos usados. Onde o tiro saiu pela culatra e eles não esperavam foi que nem eu nem Paulinho votamos no samba dos caras. E não foi nada combinado não. Foi uma questão de sensibilidade, foi de consciência, comunhão de pensamento. Porque, meu irmão, se nós tivéssemos votado naquele samba...

PV – Eu disse lá: olha, esse samba aqui não tem nada a ver, não pode, é ruim.

C – Não tem a menor característica de samba-enredo, é uma coisa forjada. Até então, o samba-enredo tinha uma característica própria, ele tinha uma melodia e uma harmonia diferente dos sambas de rádio.

PV – Olha, se for mexer nesse negócio vai ser uma pesada. Nós estamos nos referindo ao samba da Portela, agora se vocês forem ver, escutar os outros sambas das outras escolas, vão ver que é tudo uma coisa só. Aquela coisa enjoativa, repetitiva, chavão, cansativa, padronizada, mal gravada, com aquele negócio assim de “vamo lá minha gente”, forçando uma alegria que não existe, sabe como é?

C – E um: É, aquele negócio de “Que beleza”, né?

PV – Era preciso fazer uma análise disso, pegar e mostrar o que está se repetindo. Os sambas-enredo estão chatos, feios, repetitivos, sem nenhuma criatividade. Agora, é chato pra gente falar isso, porque nós somos compositores também. Daqui a pouco todo mundo se levanta contra a gente pra dizer: “Pô, esses caras são uns despeitados” (risadas). Agora, porque o exercício democrático dentro das escolas, como havia, quer dizer, o que é o exercício democrático? O tempo para os compositores trabalharem nos seus sambas, terem maior liberdade, não estarem tão comprometidos com esse tempo para

gravar o disco, através da AESERJ que envolve negócio de dinheiro, senão não dá tempo. Eu já denunciei isso numa reunião aí e disse que isso tem que acabar.

C – Quando eu chamei a atenção para esses contratos assinados com a AESERJ, foi por causa disso. Que dizer, chegou o final de novembro o samba tem de estar pronto.

RF – E com isso fica prejudicada a qualidade do samba, né?

C – Além de diversas outras implicações, mas a primeira é essa. Olha, uma coisa que foi dita e foi até o Paulinho quem disse, na reunião da Portela, foi que voltassem todos os sambas e se começasse tudo outra vez.

PV – Não. Eles acharam isso. Eles pegaram e disseram: “Olha, realmente, não tem nenhuma letra à altura.” Aí, o Hiram tomou a palavra e disse: “Olha, eu dei toda a liberdade, pra que eles (os compositores) dissessem aquilo que sentiam com relação ao enredo. Dessem a visão deles, queria que dessem a visão pessoal de cada um.” Foi isso que foi dito pelo Hiram. Aí, eu disse: “Não, nesse caso, já que a gente constatou que não tem nada à altura, só tem duas opções: ou você, Hiram, volta atrás e manda começar a feitura dos sambas outra vez, volta tudo outra vez, e não vai dar tempo, ou você assume isso. Diz, explica publicamente que a Portela resolveu dar toda a liberdade aos seus compositores do tema “Mulher à Brasileira” e o que saiu foi isso, um visão média do homem de escola de samba. Uma visão pessoal do sambista, com relação à mulher. Então, nós da Portela, assumimos isso”. Mas, existe um compromisso com a mentira, é uma coisa nojenta e incrível. Volto a dizer: a impressão que dá é a de que existe um complô armado para se apagar, mas apagar mesmo, assim: Não, o passado das escolas de samba é um negócio que não existe. Escola de samba é agora “essa coisa fantástica que existe agora”.

RF – Claro, claro.

C – Eu to ouvindo dizer que quem vai surpreender este ano vai ser a Beija-Flor. Está ensaiando quase em regime militar, cinco horas por dia, a portas fechadas. Não sei se por dedicação ou por amor, ou sei lá porque, existe lá uma disciplina muito rígida, num regime de respeito, do medo e do terror. Vai ver que é por dedicação, por comprometimento, coisas assim. Bem, segundo o Joãozinho Trinta, vem ensaiando um samba no pé...

RF – Mas, esse regime de terror que você diz o que é? Quer dizer, você vê isso como uma coisa positiva?

C – Não, não é isso. É positivo o lado da disciplina e, isso também é porque a Quilombo sacudiu a cuca de muita gente, lutando contra esse estado de coisas. Mas, regime de terror não é bom, não. A moral da história é que

parece que a Beija-Flor vai surpreender no carnaval (o enredo para 1978 foi *A criação do mundo segundo a tradição Nagô*, com o qual a Beija-flor obteve o primeiro lugar e, por conseguinte, o Tetra-Campeonato). Mas, dizem que não é essa “surpresa” dos anos anteriores não. É samba no pé mesmo. Dizem. Então, dizem que o Joãozinho Trinta vai acabar com esse negócio de mulher seminua em cima de carro alegórico, outras subindo nos carros para dar beijinhos. Ele diz que vai dar o grande golpe e inclusive vai cobrar de você, Paulinho, e vai dizer: “Como é Paulinho? Como é Candeia?”

PV – É (irritado) mas não foi assim no ano passado. Ele veio com outras coisa que não considero escola de samba.

C – Não, mas este ano será, dizem, diferente. Agora, olha a minha conversa com o Hiram. Aliás, o foi no dia em que a Clara (Nunes) lançou o disco dela (*As forças da natureza*, com show de lançamento no Portelão, eternizado em placa de bronze ainda existente numa parede da quadra) e você estava lá, eu nem pude falar com você.

PV – Fui lá por causa da Clara e depois me mandei. Não fico mesmo. Fui lá por causa da Clara e só.

C – Eu também. Nem cheguei perto, fiquei na cozinha da Tia Vicentina (casa existente entre a Praça Manacéa e a área coberta: neste espaço eram realizados os pagodes com o famoso “feijão da Vicentina” e são realizadas as feiras de fantasias, às quartas-feiras), mas olha só. O Hiram foi lá bater papo. Ele não diz as coisas com fundamento. Conversamos mais ou menos uma hora. Ele não é tipo de pessoa que diz as coisas com fundamento. Ele me decepcionou porque eu percebi que o Hiram não fala as coisas por saber, com fundamento, ou defendendo pontos de vista dele. Ele apenas é um cara que transmite aquilo que outros...

PV – Porta-voz.

C – É. Porta-voz. Um papagaiozinho, certo? Não, diz as coisas por saber ou porque pensa assim. Eu até pensei que fosse haver um “tête-a-tête”, de alto nível, eu defendendo a minha posição e ele defendendo a dele, mas, não deu porque o cara é fraquinho, é um São Cristóvão. Então, o que aconteceu? Eu disse pra ele que a Portela é a única escola que tinha condições de fazer uma abertura, de não se prender ao chamado mercado, de atender ao consumo, porque a Portela tem um patrimônio e tem 19 carnavais ganhos, então a Portela pode abrir com tudo isso, pode dar uma pancada nisso que ta aí. Aí, ele falou: “Não, porque eu ainda não ganhei nenhum carnaval. Eu preciso ganhar um carnaval pra manter diálogo com você.” Eu disse: “Pó, mas a escola está

divorciada, aquele velho papo, há quanto tempo vocês não travam um diálogo com o pessoal da escola? E ele disse: “Só tem diálogo se a Portela ganhar um carnaval.”

PV – Não ganha, não ganha.

C – Como, se está tudo “arrumado” pra isso?

PV – Mas, as minhas fontes são seguras. São aquelas fontes...

C – Mas eles estão convencidos que ganham, com o dinheiro.

PV – Mas não ganham. Enquanto essa diretoria não mudar, não ganha carnaval.

C – Pois eles acham que ganham.

PV – Deixa eles acharem. Não é dinheiro não, é outra coisa.

C – O que é, política?

PV – Não, Candeia, é lá no Fundamento, entende?

C – Certo, certo. Mas, eles estão convencidos... Deixa eles se convencerem.

PV – Guarda bem o que eu vou falar. Só não acontece na Portela por causa da tradição. Mas, esse ano descem quatro escolas e uma vai ser grande, esta ano. Este ano (de fato, “caíram” para o então Grupo Dois os GRES Arranco do Engenho de Dentro, Arrastão de Cascadura, Unidos de Vila Isabel e Império Serrano). Eu queria que acontecesse isso com a Portela, sabe por quê?, Saía essa moçada toda, que está aí, que só tá a fim de dinheiro e não iam querer investir milhões numa escola que está no segundo grupo. Seria a maneira de a Portela renascer.

Anexo III

Entrevista concedida ao autor pelo Primeiro Mestre da bateria do G.R.E.S. Acadêmicos do Grande Rio, Odilon Costa

Autor – Mestre, muitos falam que o que ocorre com o samba é evolução natural. Qual sua opinião sobre isto?

M. Odilon - Eu estava conversando com o compositor de uma escola, que eu não vou dizer quem é por uma questão de respeito e ele reclamou de uma entrevista que eu dei no rádio dizendo que o samba estava muito rápido e ele me disse que tudo o que está acontecendo é a evolução do samba. Evolução é evolução. O que não pode é alterar a cadência. Evolução não tem nada a ver com cadência. Estas coisas é que estão entrando errado no samba. Aí que estão caindo de pára-quedas. Se a gente continuar correndo do jeito que está em 2020 não vai dá para tocar. Aí é que eu quero ver. A gente toca o samba mais ou menos, colcheia e semicolcheia e dá uma pancada no repenique e faz uma difusa. Chegando em 2020 a gente vai estar tocando semifusa e aí não vai dar para tocar mais nada, e a vaca vai pro brejo, e o samba também vai.

Autor – Você sabe que não é o único que mantém este discurso contrário a aceleração exagerada do samba e a outras modificações vindas de fora. Outros sambistas têm esta mesma posição.

M. Odilon - Nesta entrevista que eu dei no rádio o cara me perguntou se eu concordava com o Paulinho da Viola. Eu perguntei: “O Paulinho também acha que o samba tá correndo demais? Se tá eu fecho com ele.”

Autor – O que você acha que mais mudou no samba e no desfile?

M. Odilon - O que mudou de mais radical na bateria é esta correria que a gente tá vendo aí.

Autor – Isto atrapalha a bateria?

M. Odilon - Eu vou dizer o que é uma bateria desequilibrada. Uma bateria que sai com 30 caixas e 70 tamborins. A peça fundamental de uma bateria são os surdos de marcação. Bateria é marcação. É como o trilho do trem. Está ali para o trem não desgovernar, não sair da linha. O surdo está ali para o samba não

passar. Se passar, atravessa o samba. As caixas são fundamentais para elevar o samba. As caixas são como a máquina do trem vai levando o samba. Vai adiantando a bateria. O surdo de terceira é como um violão de sete cordas, faz o solo. Faz como um baixo e não deixa o samba passar dali.

Autor – E o surdo de terceira?

M. Odilon - A virada do surdo de terceira tem que ser feita com cuidado, ele dá a cadência. É na respiração. Aí a bateria passa legal, o ritimista vai conversando e aí quando vê já chegou, acabou.

Autor – Agora me diz de quem é a culpa, quer dizer, dentro da avenida durante o preparo do desfile...

M. Odilon - A culpa não é da bateria não. É da harmonia.

Autor – A gente escuta por aí que por conta destas “intromissões” alguns instrumentos estão desaparecendo...

M. Odilon - Tem uns instrumentos que estão desaparecendo da bateria: agogô, frigideira, reco-reco, pandeiro, prato. Isto tem haver com a compra de materias novos, mais modernos, aí não tem ninguém para fazer estes instrumentos, nem para tocar e nem para ensinar. Eu quando fiz a bateria mirim da União da Ilha que estão aprendendo a bater tudo isto aí... Eu acho legal o reco-reco dentro da bateria, pô uma maravilha.

Autor – E o Bum Bum Paticumbum prugurundum?

M. Odilon - A bateria não está fazendo mais os dois tempos curtos e os dois tempos longos. O que está acontecendo é que o samba está muito acelerado.

Autor – Existem grandes diferenças entre baterias?

M. Odilon - Eu acho legal a diferença entre as baterias. Eu não acho legal é mudar a característica da bateria. Eu acho legal cada bateria ter a sua identidade.

Autor – Tecnicamente a identidade da bateria está ligada a sua cadência? Tecnicamente o que é estar acelerada?

M. Odilon - Eu conversei com um professor de música, prof. Carlos Negreiro, ele falou prá mim assim: “Pô, a batida tá 160, tá indo prá lua, o samba bom é 120/130, no metrônomo.”

Autor – Onde isto começa?

M. Odilon - Isto começa no samba enredo, na escolha, no concurso.

Autor – Isto significa que o samba está desaparecendo? O Paulinho e outros acham que sim.

M. Odilon - O Paulinho tá certo o samba tá morrendo. O ano retrasado eu falei assim: “Quantos sambas tem aí na escola?” Me responderam: “Tem 42.” –“Pô,

olha só, eu não gostei de nenhum.” Aí me disseram que estava sendo muito radical. Aí eu disse: “Não tem nada não, vamos ver no final o que vai dar aí.” No final juntaram três sambas. Quem tá com a razão? Não tem nenhum bom. Se tivesse ficaria só um. Se juntaram três é porque não tinha nenhum bom. Ultimamente teve Valeu Zumbi e teve um da Unidos da Tijuca do Segundo Grupo.

Autor – Então o que está sendo feito?

M. Odilon - Os caras estão fazendo samba de um jeito: tum, tum, tum... Isto não é samba é frevo. Todos eles que entram assim são ruins. Não tem samba bom é tudo ruim. Lá na Grande Rio tem um samba de um amigo meu e eu falei para ele que o samba era feio e ele parou de falar comigo. Azar o dele o samba é feio mesmo.

Autor – E o pior é que culpam a bateria...

M. Odilon - Tudo que dá errado na avenida a bateria é culpada. É por isso que eu cheguei lá na Grande Rio e peitei mesmo. Eu quero o andamento diferente. A gente não é melhor do que ninguém. A gente tem um pouco mais de tempero, coentro, mais alho, louro, mas é louro tempero não é o do salgueiro (risos). Eu procuro ser um pouquinho dessa linha (cadência mais lenta). O certo mesmo era botar mais para traz, mas se eu fizer isto vão me chamar de bocomoco de cafona. O surdo de marcação dá o tempo para todo mundo sambar. Do jeito que tá não precisa nem sambar. Tá uma coisa absurda, mas a galera fica dizendo que eu falo demais. Se eu botar mais para baixo, o Império também tem uma cadência parecida, se a gente baixar mais vai todo mundo cair de pau, principalmente a mídia.

Autor – O que influencia isto?

M. Odilon - Tudo no mundo tá correndo, a música em geral tá correndo. Em São Paulo é uma correria danada para trabalhar, o Rio vai mais devagar. O reveillon foi ontem, já tem um mês, eu sei tudo que eu comi. Eu acho que o mundo tá passando muito rápido. Tem que ver é o seguinte: tudo pode correr, menos o samba.

Autor – Coisas e gente de fora também influenciam?

M. Odilon - Nego cai de pára-quedas e só faz bobagem. Pode evoluir, mas acelerar a cadência não. Evolução de algumas coisas, de ritmo não. O samba para mim é igual a doce de ponto. O doce de abóbora não tem um ponto, se passar estraga, a cocada se passar estraga. O samba tem um ponto, se passar é frevo. Tem samba que não dá respiração. Estoura o diafragma. Tem que ter conhecimento de causa, tem que ver o canto masculino, o feminino, ver se o

cara tá legal. Aí vem um samba a mil e o cara diz: “Pô que samba bom, samba empolgado”. Não tem nada a ver uma coisa com a outra, tem que ter um samba bom, uma linha melódica, uma coisa boa para se ouvir. Mas já chega no palco... Teve um ano que eu estava conversando com um empresário na quadra, um cara que entende muito de samba e ele me disse o seguinte depois da apresentação de um samba enredo: “Pô Odilon, véu de noiva, o samba casou direitinho com a bateria que coisa linda.” Aí logo depois vem o “dono” do samba e me pergunta: “Pô Odilon, o que houve com o meu samba? A bateria entrou muito atrás.” Aí eu disse: “Só você que acha isto. O cara aí acabou de dizer o contrário.” O que eles querem é pancada. Várias pessoas chegaram aí no samba, e querem apitar na avenida. Quer apitar? Vai para a guarda municipal. Eu não estou mais agüentando não. Eu tô pedindo demissão. O cara não quer dar. Eu quero sentir saudade de longe. Num ensaio técnico na brigadeiro, lá em caxias, o cara do surdo no carro de som entrou desenfreado e eu mandei parar e o cara disse: “Pô Odilon, tu reclama pracaramba.” Eu falei: “Tudo bem.” O que aconteceu? A bateria entrou alucinada e no final foi morrendo, morrendo e eu tive que consertar. Chegou no dia do ensaio técnico na avenida ia acontecendo a mesma coisa. Só que lá eu meti a mão no surdo e falei: “Este surdo agora é meu. É assim.” E a bateria entrou como uma luva. Tinha uns amigos da mangueira e do salgueiro que vieram me elogiar depois.

Autor – A tua posição é difícil de ser mantida, tem gente que reclama de você, isto não cansa?

M. Odilon - Eu quero sair do samba na época boa. Eu vou sair enquanto eu puder ouvir o finalzinho do samba. Em 2020 eu não sei se eu vou estar vivo para eu ouvir o que dá lá, mas eu quero encontrar com aquele meu amigo lá da escola que não é a Grande Rio, o da história da evolução. Ele vai dizer: “É a evolução do samba, mas a gente não está agüentando mais não”. Mas aí eu vou dizer para ele: “Tem que agüentar, tem que arrebentar o pulmão e cantar isto aí”.

Anexo IV

Entrevista concedida ao autor por Maurício Barros de Souza (“Pipa”) ritimista do G.R.E.S. Acadêmicos do Grande Rio.

Autor – Quais instrumentos você toca?

Pipa – Diversos. Normalmente surdo de primeira. Tenho um grupo de agogôs de quatro bocas. Saíamos no Império. Este ano vamos sair na Grande Rio. Eu já tocava lá (surdo) mas este ano vou tocar agogô. Outras escolas já nos contataram, mas os agogôs eu só vou tocar na Grande Rio.

Autor – Já que você toca surdo, quem introduziu primeiro o surdo de terceira?

Pipa – Não tenho certeza, mas acho que foi a Mocidade. Não me lembro quando.

Autor – Todas as escolas têm este surdo de terceira?

Pipa – Mais ou menos. Eles podem ser diferentes. Na Mangueira o surdo é tocado no contratempo. Cada escola tem um desenho melódico deste tipo de surdo.

Autor – Em uma outra entrevista um componente da Velha Guarda Galeria da Portela me disse que antigamente o samba entrava no surdo...

Pipa – A entrada hoje é no repique. A bateria tem subido (entrado) no repique.

Autor – A cadência do samba foi acelerada. Na bateria que instrumentos fazem com que ela acompanhe esta aceleração? É o surdo?

Pipa – Não. O surdo dá o tempo. As caixas é que dão o ritmo.

Autor – Você disse que vai tocar agogôs na Grande Rio, por quê?

Pipa – O agogô dá uma cadência mais suingada ao samba. Eu gosto. E este instrumento, junto com outros estava desaparecendo.

Autor – Desaparecendo por quê?

Pipa – Por conta da aceleração. Os agogôs são de um tempo em que o samba era mais cadenciado.

Autor – Que outros instrumentos também estão desaparecendo?

Pipa – Pandeiro, reco-reco, frigideira, prato e mais alguns.

Autor – Com todas estas mudanças, você acha que as baterias se modificaram muito?

Pipa – Olha só. Mesmo com esta aceleração, algumas baterias não perderam sua identidade.

Autor – Dê alguns exemplos.

Pipa – A mocidade tem um surdo de terceira que é só dela, desde o tempo do Mestre André; a Mangueira com seu surdo de contratempo; o Império com sua batida de caixas... Acho muito importante que as baterias não percam sua identidade.

Anexo V

Entrevista concedida ao autor por Diomário da Silva (“Seu Marinho”) membro da Velha Guarda Galeria do G.R.E.S. Portela.

Autor – Seu Marinho o que o senhor anda achando dos sambas enredos produzidos pelas escolas, em especial pela Portela?

“Seu Marinho” – A questão é simples. O andamento não é de samba, é de marcha. Desde a década de 1970, talvez um pouco antes, a televisão passou a fazer exigências e estas exigências foram aos poucos afetando o samba.

Autor – Mas está muito diferente?

“Seu Marinho” – E como, meu filho, além do andamento ser de marcha, o samba não conta mais o enredo, é rápido, é curto...

Autor – Mas o que se alega?

“Seu Marinho” – A alegação é a gravação. Antigamente a gravação do samba era feita em compacto duplo pela Caravele, na quadra da escola. Depois chegaram os LP’s da Toptape, depois da Somlivre (da Globo) e agora é a própria Liga quem grava, em estúdio.

Autor – Estas mudanças atrapalham a escola?

“Seu Marinho” – Elas estão matando a escola. A bateria não tem mais balanço, faltam instrumentos. Antigamente a entrada do samba era feita no surdo agora é feita nas caixas. O andamento do samba é marcha... Os compositores perderam a inspiração. O número elevado de compositores é política. Tem gente que nem fez o samba em questão, mas tá lá para agradar ou conquistar voto.

Autor – Que outras modificações o senhor pode apontar?

“Seu Marinho” – Os passistas saíram pela exigência da televisão (tempo para transmitir), os destaques que eram na frente dos carros foram lá para cima. Escola era coisa de negro, agora é de turista. Tem gente que sai na Portela e nunca veio em Madureira, acho que nem sabe onde fica.

Autor – Quem é responsável por tudo isto?

“Seu Marinho” – Muita gente, mas acho que a Liga é a maior responsável.

Autor – O Sambódromo é um símbolo desta época de transformações?

“Seu Marinho” – Talvez. O preço do ingresso é. Desde 1967 quando a Associação das Escolas de Samba ainda cuidava do carnaval do primeiro grupo já se pensava na construção de uma passarela do samba fixa. Se pensou em diversos lugares: Copacabana, Flamengo e até Madureira, só não sei onde a gente ia passar aqui. (estamos em Madureira).

Autor – A associação ainda existe. Ela cuida de que carnaval?

“Seu Marinho” – Do desfile dos grupos de acesso A,B,C,D e E. A e B desfilam na Sapucaí, no sábado e na terça, o resto desfila na Intendente Magalhães (rua do bairro de Campinho).

Autor – O ano passado nós vimos uma cena lastimável, que foi o encontro da Velha Guarda da Portela com os portões fechados da Sapucaí. Como é que foi?

“Seu Marinho” – Para você ter uma idéia, quando a comissão de frente estava na dispersão, a gente ainda estava na rua de Santana. Não deu outra, quando chegamos lá os portões estavam fechados. Parecia que eu tinha chegado tarde em casa e minha patroa mudado a fechadura. O que eu fiz? Vim embora.

Autor – Mas logo a velha guarda?

“Seu Marinho” – Pois é. Hoje as Velhas Guardas foram divididas em Galeria e Show. Galeria é gente como eu, que não tá na mídia. Show é a galera que tá na mídia.

Autor – Voltando ao incidente do último carnaval. O que aconteceu?

“Seu Marinho” – Aconteceu que tinha gente demais. A escola era para vir com 4.000 componentes, mas acho que tinha uns 6.000. Nem me pergunte porque. Porque ninguém sabe.

Autor- O senhor já foi na cidade do samba?

“Seu Marinho” – Claro. É muito boa. Porém tem presidente arrancando os cabelos para saber como vai sustentar aquilo lá.

Autor – Mas por quê?

“Seu Marinho” – Tem escola que não tem patrocínio. Quem tem é só balançar que a grana cai.

Autor – E quem tem?

“Seu Marinho” – Você sabe... As preferidas da televisão por exemplo.

Autor – Para finalizar, o senhor acha que a comunidade está ficando de fora?

“Seu Marinho” – É claro que sim. As vezes a gente vê muita gente bamba, das antigas, do lado de fora da quadra, tomando cerveja a R\$ 2,00 e comendo churrasquinho. No Portelão a cerveja custa R\$ 4,00. É muito caro. Se você quiser ir na feijoada, por exemplo, pode preparar uma boa graninha. Se levar a patroa, piorou.