



Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Escola de Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura

Paola Orcades Meirelles

A roda de samba como prática de comunicação intertemporal: herança viva da tradição

Rio de Janeiro

2014

Paola Orcades Meirelles

A roda de samba como prática de comunicação intertemporal: herança viva da tradição

Dissertação apresentada à Banca Examinadora
como pré-requisito para obtenção do título de
Mestre em Comunicação e Cultura do Programa
de Pós-graduação em Comunicação da
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Granja Coutinho

Rio de Janeiro

2014

Meirelles, Paola Orcades

A roda de samba como prática de comunicação
intertemporal: herança viva da tradição / Paola Orcades
Meirelles. – 2014.

180 f. : il.

Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) –
Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

Orientação: Prof. Dr. Eduardo Granja Coutinho.

1. Roda de samba. 2. Comunicação intertemporal. 3.
Tradição. I. Título.

Paola Orcades Meirelles

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Granja Coutinho

Folha de Aprovação

A roda de samba como prática de comunicação intertemporal: herança viva da tradição

Rio de Janeiro, 29 de maio de 2014.

Banca Examinadora:

Orientador: _____

Prof. Dr. Eduardo Granja Coutinho

Examinadora: _____

Prof. Dr. Muniz Sodré de Araújo Cabral

Examinador: _____

Prof. Dr. Augusto César Gonçalves e Lima

Para ele:

Pedro, meu amor, meu amigo,
meu companheiro de jornada,
que faz mais fácil e mais belo
esse caminhar que é a vida.

Agradecimentos

A meu marido Pedro, por me apoiar em todo o processo de desenvolvimento desse trabalho, me dando força nos momentos de insegurança e me fazendo acreditar que eu era capaz. Agradeço por ser o primeiro a ler meus escritos, a colaborar no seu aperfeiçoamento e ser paciente nos momentos necessários, quando o suporte emocional é tão indispensável quanto o aprofundamento teórico.

A meus pais, Rosane e Jorge, por incentivar incondicionalmente minhas escolhas e realizações, sendo peça fundamental na construção da pessoa que sempre desejei ser. Vocês dois sempre serão um porto seguro na minha trajetória e terão o meu amor eterno.

A minha irmã Thaís, por ser minha amiga e sempre afirmar meu lugar de referência em sua vida, sem talvez saber que é igualmente, para mim, um exemplo de mulher. Obrigada ainda por me proporcionar tanta alegria ao trazer ao mundo meu amado sobrinho Igor.

A meu irmão Yago, que vive tão distante de mim, e que gostaria de acompanhar mais de perto.

A meu sogro Aduino Campos, por compartilhar comigo a paixão pelo samba e sua vasta biblioteca sobre o tema, e por ser um leitor assíduo e orgulhoso dos meus trabalhos.

Aos amigos Vinícius e Vitor, pela amizade tão duradoura e pelo tempo dedicado a ler meus escritos, o primeiro contribuindo com seu parecer positivo e o segundo com as sugestões de aperfeiçoamento do texto.

A amiga Renata, que pela semelhança de trajetória acadêmica foi fundamental na mudança de área da história para a comunicação social.

A querida prima Alexandra, que revisou a versão em inglês do resumo.

Aos companheiros de samba Aline e João Vicente, figuras constantes nas rodas pesquisadas, que foram imprescindíveis no trabalho de campo ao contribuir com suas entrevistas, opiniões e alegria contagiante tão própria desse universo. Agradeço também por serem meus mediadores com os músicos e demais frequentadores das rodas de samba.

Aos sambistas Ruben Confete, Rogério Família, Walmir Pimentel, Marquinho China e Eduardo Gallotti, por me concederem seu tempo em longas entrevistas, que foram de grande importância nas reflexões e conclusões presentes nesta dissertação.

E, por fim, a meu orientador Eduardo Granja Coutinho, que me ajudou a desenvolver um trabalho de cunho político – mesmo tendo o samba como objeto – característica que considero fundamental na produção acadêmica, ainda mais nesse momento de efervescência política que vivenciamos em nosso país.

A voz do morro

Eu sou o samba
A voz do morro sou eu mesmo sim senhor
Quero mostrar ao mundo que tenho valor
Eu sou o rei dos terreiros

Eu sou o samba
Sou natural daqui do Rio de Janeiro
Sou eu quem leva a alegria
Para milhões
De corações brasileiros

Mais um samba,
Queremos samba
Quem está pedindo é a voz
Do povo do país
Viva o samba
Vamos cantando
Essa melodia pro Brasil feliz

Zé Kéti

Resumo

MEIRELLES, Paola Orcades. **A roda de samba como prática de comunicação intertemporal: herança viva da tradição.** Rio de Janeiro, 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

Esta dissertação de mestrado tem como objetivo analisar a roda de samba como uma prática de comunicação intertemporal da cultura afro-brasileira: uma práxis de cunho sociocultural que comunica a matriz simbólica africana do samba entre as diferentes gerações, através do resgate e atualização do legado ancestral negro originário da diáspora em terras brasileiras, que aqui chamamos de cultura de *arkhé*. Para alcançar tal finalidade, foi realizada uma pesquisa bibliográfica sobre as rodas de samba pioneiras e uma pesquisa de campo com o método da observação participante nas rodas de samba contemporâneas, buscando traçar as continuidades e atualizações desta prática no seu curso histórico. Abordamos também a face mercadológica do samba, analisando sua relação com a indústria cultural e o Estado, destacando o papel que a roda de samba desempenha como espaço de cultivo da tradição, o que lhe denota uma face contra-hegemônica. Isso porque, desde as suas origens, assim como o terreiro de candomblé, a roda de samba representa a reterritorialização em nosso país da matriz simbólica africana constantemente reprimida e marginalizada pelo sistema hegemônico. E, ainda nos dias de hoje, consegue manter elementos que não foram subjugados pelas leis do mercado ou do Estado, como a alegria, o afeto, o caráter comunal e a experimentação lúdica da vida. Nesse sentido, nossa hipótese sugere que a roda de samba contemporânea ainda é herança viva da própria tradição do samba, referenciando um legado ancestral para a continuidade dinâmica do coletivo negro marginalizado ao longo do tempo, ligando de forma dialética passado, presente e futuro das diversas gerações afrodescendentes.

Palavras chave: roda de samba, comunicação intertemporal, tradição, *arkhé*, contra-hegemonia, reterritorialização, indústria cultural

Abstract

MEIRELLES, Paola Orcades. **“Roda de samba” as a practice of intertemporal communication, living heritage of tradition.** Rio de Janeiro, 2014. Dissertation (Masters in Communication and Culture) – Postgraduate Programme in Communication Studies, Federal University of Rio de Janeiro, 2014.

This dissertation aims to analyze the “roda de samba” (brazilian samba jam session) as a practice of african-brazilian culture’s intertemporal communication. Namely, a socio-cultural praxis that communicates the symbolic matrix of samba between different generations, through the recovery and update of the ancestral legacy of the black diaspora originating in Brazilian lands, which here we call “arkhé” culture. To reach such goal, it was made a bibliography research about pioneers “rodas de samba” plus a fieldwork through participant observation of contemporary ones, looking for continuities and updates of such practice in history. We also approach the marketing face of samba, analyzing its relationship with cultural industry and state, highlighting “rodas de samba’s” function as space of tradition, which it gives it a counter-hegemonic feature. This is because, since “roda de samba’s” genesis – as well as candomble yard – it represents a reterritorialization of african symbolic matrix in our country constantly repressed and marginalized by hegemonic system. And, even in present days, it keeps features that wasn’t subjugated by state and market laws as joy, affection, communal character and ludic experimentation of life. In this way, our hypothesis suggests contemporary “roda de samba” like a living heritage of samba’s tradition itself, referencing an ancestral legacy for the dynamic continuity of black collective marginalized over time, dialectically linking the past, present and future of afrodescendants’s several generations.

Keywords: samba circle, intertemporal communication, tradition, arkhé, counter-hegemony, reterritorialization, cultural industry

Lista de ilustrações

Figura 1 – Quadro de mapeamento das rodas de samba da cidade do Rio de Janeiro.....	123
Figura 2 – Mapa das atrações da 17ª edição do Trem do Samba (2012) em Oswaldo Cruz .	137
Figura 3 – Mapa das atrações da 18ª edição do Trem do Samba (2013) em Oswaldo Cruz .	138
Figura 4 – Fotografia do Palco Mestre Candeia durante show do Sombrinha (18ª edição - 2013)	139
Figura 5 – Fotografia da roda do Clube do Samba (18ª edição - 2013).....	140
Figura 6 – Fotografia do samba em vagão de trem rumo a Oswaldo Cruz (18ª edição - 2013)	140
Figura 7 – Fotografia da lavagem simbólica do Cais do Valongo	145
Figura 8 – Fotografia da comemoração do Dia de Iemanjá no Lgo S. Fco. da Prainha	146
Figura 9 – Fotografia da comemoração de seis anos da Roda de Samba da Pedra do Sal no Teatro Rival.....	154
Figura 10 – Fotografia do monumento da Pedra do Sal, no Lgo. João da Baiana	155
Figura 11 – Fotografia da Roda de Samba da Pedra do Sal.....	156

Sumário

Introdução	12
1. Conceituando a roda de samba: cultura de <i>arkhé</i>, comunicação e tradição	21
1.1. A roda de samba como cultura de <i>arkhé</i>	21
1.2. A roda de samba como comunicação intertemporal e tradição contra-hegemônica...	33
2. Samba: prática sociocultural e gênero musical.....	47
2.1. O samba sem mistério: breve histórico político-cultural do samba de <i>arkhé</i>	48
2.2. O samba no mercado: a consolidação do gênero musical afro-brasileiro	59
2.3. Tem jornalista na roda de samba.....	62
2.3.1. Viagem pela roda do samba com Vagalume	63
2.3.2. História, poetas, músicos e cantores do samba, por Orestes Barbosa	69
2.3.3. Meninos, Jota Efegê viu e escreveu sobre as figuras e coisas da música popular brasileira	73
2.3.4. A música do povo por Edigar de Alencar.....	80
2.3.5. O panorama musical de Ary Vasconcelos	83
2.3.6. Os sons dos negros no Brasil segundo J. R. Tinhorão	85
2.3.7. Sérgio Cabral nas escolas de samba do Rio de Janeiro	92
2.3.8. No princípio da roda com Roberto M. Moura	94
2.4. As vias da contra-hegemonia e as vias do mercado.....	101
3. A roda de samba do século XXI	106
3.1. Reinventando a tradição	107
3.2. As rodas de samba na cidade do Rio de Janeiro dos anos 2000	114
3.2.1. Mapeamento das rodas de samba da cidade do Rio de Janeiro	121
3.3. Estratégias de reterritorialização: Pedra do Sal e Oswaldo Cruz.....	128
3.3.1. Trem do Samba: da Central do Brasil a Oswaldo Cruz	131
3.3.1.1. Oswaldo Cruz, paisagem sonora do samba carioca	135
3.3.1.2. Políticas públicas e institucionalização	140
3.3.2. Roda de Samba da Pedra do Sal: de volta à Pequena África.....	143

3.3.2.1. A Pequena África e o Grande Estado.....	147
3.3.2.2. Roda de Samba da Pedra do Sal: reterritorialização e comunicação da <i>arkhé</i> negro-brasileira.....	151

Conclusão	167
------------------------	------------

Bibliografia.....	175
--------------------------	------------

Introdução

A roda de samba enquanto prática sociocultural e comunicativa é a matéria de interesse desta dissertação de mestrado. A escolha desse tema é fruto da paixão pessoal por esse ritmo, dando continuidade à pesquisa para a monografia de conclusão do curso de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Contudo, uma continuidade a partir de outra perspectiva, a de uma área de conhecimento que melhor se relaciona com a contemporaneidade do samba: a comunicação.

Dentro do universo da comunicação, a pesquisa que tem o samba como objeto pode se dar a partir de duas perspectivas principais: aquela em que se volta para a análise da relação do mesmo com a indústria cultural e seu viés massivo e mercadológico; ou ainda aquela que trata da comunicação intertemporal, entre gerações, que é a própria tradição. Isto é, o resgate de um legado ancestral em sua forma material, histórica e dialética, e não como um tradicionalismo engessado que não se atualiza frente às demandas do presente (COUTINHO, 2011).

Isso não significa afirmar que ambas as concepções de comunicação não podem se concretizar de maneira inter cruzada, pelo contrário. Muitos artistas que produzem para o mercado são atores sociais engajados na manifestação do samba como prática cultural viva dos setores populares, como aponta Eduardo Granja Coutinho em seu livro *Velhas Histórias, memórias futuras. O Sentido da Tradição em Paulinho da Viola* (2011).

O samba é um ritmo musical que tem origem nos batuques africanos em terras brasileiras. Seu formato atual é fruto da experiência sociocultural de ex-escravos e seus descendentes, principalmente de origem baiana, que se estabeleceram na zona central da cidade do Rio de Janeiro, no início do século XX. Inicialmente ele se desenvolveu como uma prática coletiva que incluía improvisação, canto e dança, para, em seguida, ser incorporado como gênero musical pela nascente indústria cultural no Brasil e pelo discurso oficial do Estado, que buscava uma identidade nacional unificadora.

Desde os primórdios do samba, a roda é um dos espaços essenciais para o seu cultivo como expressão de prática sociocultural, assim como já foram as escolas de samba no tempo em que o desfile carnavalesco não era uma peça de espetáculo. Portanto, com a institucionalização cada vez maior instaurada nas escolas, é a roda que permanece como lugar privilegiado do sambista. Por esse motivo, é para ela que voltaremos nossos esforços analíticos.

Ao longo de nosso trabalho buscamos comprovar a hipótese de que a roda de samba se materializa como prática de comunicação intertemporal da cultura afro-brasileira, sendo herança viva da tradição ancestral africana reterritorializada e atualizada ao contexto histórico da diáspora negra no Brasil. Isso significa afirmar que a roda de samba é uma das principais vias de comunicação da cultura do samba entre as diferentes gerações – não no sentido comercial, mas no sentido da tradição –, pois é uma de suas práticas mais antigas, carregando consigo referências da matriz simbólica africana, já que seu desenvolvimento está diretamente associado aos primórdios do candomblé.

Senso assim, acredita-se que a relevância deste trabalho reside justamente na abordagem de uma manifestação da cultura popular afro-brasileira por fora da indústria cultural. Sua inovação não está na afirmação da roda de samba como espaço de tradição ou de sociabilidade. Isso já está colocado na literatura sobre o tema desde os tempos do pioneiro cronista carnavalesco Vagalume e seu livro *Na roda do samba* (1978); passando por Roberto M. Moura com *No princípio, era a roda* (2004), que defende a anterioridade da roda ao próprio samba; e em Felipe Trotta, no trabalho *O Samba e suas fronteiras. “Pagode romântico” e “samba de raiz” nos anos 1990* (2011), no qual ele associa o imaginário do ritmo ao universo informal das rodas de samba.

A especificidade de nosso trabalho, portanto, reside na ênfase da roda de samba como prática de comunicação não dialógica¹ entre o passado, o presente e o futuro, alimentando gerações que buscam nessa forma cultural o resgate e a atualização da tradição, que eterniza o legado ancestral africano contido na cultura do samba. Ou seja, a roda de samba é um traço legado pelos antepassados que é reelaborado na práxis sociocultural das gerações presentes, no sentido da perpetuação da tradição, entendida então como a “reinterpretação de mensagens ancestrais” (COUTINHO, 2011, p. 36).

Nesse contexto, realizamos uma análise concreta da roda de samba, esmiuçando suas características, estrutura, percurso histórico e vocação comunicacional, visando elucidar o seu papel e significado histórico na tradição da cultura do samba e situá-la como mais que uma simples reunião de músicos de determinado gênero musical, mas como uma prática sociocultural e comunicacional que traz em si a tradição. Analisamos também a relação entre tradição e atualização no que diz respeito à dupla assimilação do samba pelos aparelhos governamentais e pelas indústrias culturais, colocando a roda de samba como foco de contra-hegemonia mediante a dominância simbólica do sistema capitalista de produção.

¹ A comunicação não dialógica é aquela em que não há diálogo com emissor e receptor espacialmente presentes.

Para se alcançar tais objetivos, realizamos uma abordagem socio-histórica do samba e da roda através da bibliografia sobre o tema, principalmente a produção dos jornalistas envolvidos com a música popular, acrescentando-se a realização de entrevistas e a observação participante de rodas de samba na cidade do Rio de Janeiro, especialmente a Roda de Samba da Pedra do Sal e o evento denominado Trem do samba, visando dar conta de como essa prática se materializa na contemporaneidade.

A observação participante se caracteriza pela inserção do pesquisador no grupo observado. É um método de pesquisa etnográfica consagrado como tal pelo antropólogo polaco Bronislaw Malinowski, que dedicou a introdução de *Os argonautas do Pacífico Ocidental* (1976) às reflexões sobre objeto, método e alcance da investigação que realizou sobre os povos nativos da Melanésia.

Nesse sentido, nossa metodologia não se trata da realização de uma etnografia substancial, mas se guia pelas suas técnicas de trabalho de campo participativo e descritivo. Este método de cunho antropológico praticamente se impôs no desenvolvimento da investigação porque, em certo sentido, a participação nas rodas de samba precedeu a própria observação, já que, a identificação e afetuosidade com a agenda do samba – principalmente as rodas – é anterior à realização de nosso trabalho.

A inquietação acerca da familiaridade com o objeto de pesquisa resultou numa aproximação com a etnografia urbana, afinal, basear-se somente na referência supracitada de Malinowski com sociedades tribais não dá conta de como proceder em um ambiente que não é estranho, pelo contrário. A preocupação com o grau de objetividade do trabalho – embora acredite que a identificação entre o sujeito e objeto seja positiva, pois os indivíduos só se debruçam realmente sobre a matéria que lhes interessa – acabou levando à obra de Gilberto Velho.

Especialmente em seu artigo *Observando o familiar* (1978), o antropólogo brasileiro desmistifica e relativiza as noções de objetividade e distância entre o observador e seu objeto de estudo, evidenciando que ambas são atravessadas por certo grau de ideologia e interpretação, sem desmerecer seu caráter científico. Ele também indica que nem sempre a familiaridade significa o conhecimento de fato, propondo o “estranhamento do familiar” como processo de estudo das sociedades complexas contemporâneas², isto é, a perspectiva de

² Sociedades complexas é um termo utilizado por Gilberto Velho (e outros antropólogos) em diferenciação às sociedades tradicionais. Cf. Velho, 2011, p. 15, a complexidade das sociedades humanas se caracteriza historicamente pelas crescentes “heterogeneidade sociocultural, especialização da divisão do trabalho, diversificação e fragmentação dos papéis sociais, especialmente nas grandes metrópoles da sociedade moderna contemporânea”, proporcionadas principalmente pelo desenvolvimento do sistema capitalista de produção.

“ver o familiar não necessariamente como exótico mas como uma realidade bem mais complexa do que aquela representada pelos mapas e códigos básicos nacionais e de classe através dos quais fomos socializados” (VELHO, 1978, p. 11-12).

Em nosso caso esse processo de estranhamento é vital, principalmente no que diz respeito às rodas de samba escolhidas para o trabalho de campo. A opção pela Roda de Samba da Pedra do Sal se baseia em dois fatores principais: primeiro, porque o conhecimento prévio de uma roda que se realiza numa área reconhecida pela sua ligação com a cultura negro-carioca parece nos trazer elementos férteis para a reflexão que se propõe realizar. Segundo, porque a familiaridade com a roda poderia facilitar o acesso aos seus sambistas e frequentadores.

A outra opção para a observação participante foi o evento denominado Trem do Samba. A iniciativa de pesquisar essa festa se dá pela concentração de um número significativo de rodas de samba em um espaço delimitado, num bairro do subúrbio carioca, nos dando a chance de observar as diferentes estruturas de roda, os repertórios, a quantidade e o trânsito de músicos, os tipos de público e a escolha de participar das rodas ao invés de assistir aos shows nos palcos, em geral, com sambistas renomados.

No caso da Roda de Samba da Pedra do Sal, a observação foi feita semanalmente ao longo do ano de 2013 (contando com algumas breves interrupções devido a inesperados contratemplos). Em relação ao Trem do Samba, por ser um evento anual, a pesquisa foi realizada nos anos de 2012 e 2013, levando-se em conta também a participação em inúmeras edições de anos anteriores. O que se buscou com estes feitos foi garimpar elementos das rodas de samba contemporâneas que nos auxiliassem na análise do material bibliográfico em busca das continuidades e rupturas, visando à validação de nossa hipótese da roda como prática de comunicação intertemporal, herança viva da tradição.

Outras rodas de samba da cidade do Rio de Janeiro foram visitadas (porém não exaustivamente como as supracitadas), buscando-se realizar um breve mapeamento e tipologia para enriquecer o estudo dessas práticas na contemporaneidade. Além disso, entrevistas com sambistas e frequentadores foram feitas para a apreensão de seus pontos de vista e sentimentos acerca das rodas, visando que a reflexão sobre a observação participante pudesse ir além da subjetividade própria do pesquisador.

Sendo assim, os sambistas entrevistados foram: 1- Rogério Família e 2- Walmir Pimentel, músicos da Roda de Samba da Pedra do Sal, onde foi feita a pesquisa de campo³; 2-

³ Tentamos também entrevistar Marquinhos de Oswaldo Cruz, idealizador e organizador do evento do Trem do Samba, mas não tivemos sucesso na tentativa de contatá-lo.

Marquinho China, sambista fixo da casa de show Carioca da Gema, na Lapa, e outras rodas do circuito mais “alternativo”; 3- Ruben Confete, sambista da velha guarda do samba carioca, jornalista, ativista e estudioso da cultura afro-brasileira; e 4- Eduardo Gallotti, sambista que toca no Trapiche Gamboa, dentre outras rodas, sendo um dos nomes reconhecidos pela retomada do samba no fim dos anos 1990.

Em relação aos frequentadores, as pessoas entrevistadas foram escolhidas meio que aleatoriamente durante a pesquisa, mas com algum grau de intervenção no acaso. Isto porque, durante a observação dos participantes, nosso norte foi de manter alguns critérios para cada escolha de entrevistado, baseados na busca pela diversidade, levando-se em conta elementos tais como a assiduidade, o posicionamento no espaço da roda, o conhecimento do repertório, a interação com os sambistas etc.

Quanto à pesquisa bibliográfica sobre a roda de samba, os principais autores utilizados são os jornalistas Vagalume, Orestes Barbosa, Jota Efegê, Edigar de Alencar, Ary Vasconcelos, José Ramos Tinhorão, Sérgio Cabral e Roberto M. Moura, além dos acadêmicos Muniz Sodré e Hermano Viana. Todos esses autores tratam, direta ou indiretamente, da roda de samba dentro do universo da cultura musical brasileira. Essa bibliografia é então analisada e contrastada, visando à identificação dos elementos materiais da roda de samba desde as suas origens até os dias de hoje, ressaltando as rupturas, as continuidades e sua face de prática de comunicação intertemporal da cultura do samba. Pesquisa esta que é complementada com a investigação de mesmo enfoque e objetivo das rodas de samba do século XXI.

A problematização do tema proposto nesta dissertação de mestrado é realizada a partir de fundamentações teóricas distintas que se entrelaçam: o entendimento de cultura de Raymond Williams; a questão da hegemonia em Gramsci; a abordagem do samba enquanto cultura de *arkhé* negro-brasileira, embasado na obra de Muniz Sodré; o paradigma comunicacional desenvolvido por Jesús Martín-Barbero, que pensa a comunicação, seus meios e mediações a partir da cultura; e a comunicação intertemporal como resgate e manutenção de tradições apontada por Eduardo Granja Coutinho.

Entendemos, então, que existe uma convergência conceitual no que concerne às referências contra-hegemônicas de nosso arcabouço teórico, além do semelhante entendimento dialético das relações da comunicação, da indústria e da mídia com as manifestações populares. Sendo assim, essas categorias em conjunto embasam nossa abordagem da roda de samba do ponto de vista da práxis comunicativa, permitindo a associação dialética entre política, cultura, comunicação, tradição e mercado. O que é

fundamental para o desenvolvimento da pesquisa bibliográfica e de campo, e de um norte teórico materialista para o trabalho.

Após todas estas colocações, podemos enfim indicar a distribuição do conteúdo da pesquisa ao longo da dissertação, que consta de três capítulos. O primeiro deles – denominado *Conceituando a roda de samba: cultura de arkhé, comunicação e tradição* – trata-se de indicar conceitualmente como entendemos o fenômeno da roda tendo como perspectiva a noção de cultura de base material e dialética desenvolvida por Raymond Williams (2000a, 2000b, 2011) – que enfatiza seu caráter de processo social material constituidor de significados, valores e estilos de vida de determinados grupos sociais –, a qual encadeamos a noção de cultura de *arkhé* presente na obra de Muniz Sodré (1983, 1988).

As culturas de *arkhé* são aquelas baseadas no mito, no rito e na tradição, que conformam visões de mundo diferenciadas do sistema simbólico hegemônico baseado na racionalidade finalística. Partindo da tese de que a luta pela continuidade histórica da *arkhé* africana na diáspora desenvolve uma cultura original afro-brasileira, Sodré (1988) propõe que o terreiro é reterritorialização do patrimônio simbólico africano no Brasil, portanto, uma formação social negro-brasileira por excelência. Após uma compacta elucidação de sua proposta de análise, associamos a roda de samba ao terreiro, evidenciando suas ligações históricas no que concerne à sua origem e forma, entendo a roda de samba como um desdobramento do terreiro e, assim, como prática da cultura de *arkhé* afro-brasileira.

Partindo da correlação entre comunicação e cultura em Martin-Barbero (2009), é também no primeiro capítulo que tratamos a roda de samba como comunicação intertemporal desta cultura de *arkhé*, já que, é uma prática que carrega referências da matriz simbólica africana. A continuidade histórica do legado ancestral africano, num contexto de opressão desde os tempos da escravidão, passando pela modernização capitalista brasileira até os dias atuais, depende de uma práxis comunicativa entre o passado e o presente que mantém dialeticamente viva a tradição (COUTINHO, 2011). Nesse sentido, a roda de samba como tradição carrega em si uma condição contra-hegemônica na acepção gramsciana do termo (GRAMSCI, 1968), visto que é expressão de uma cultura que foge ao sistema simbólico dominante e que se aproxima do universo popular, traduzindo historicamente as condições de vida do povo brasileiro majoritariamente pobre e afrodescendente.

No capítulo 2, *Samba: prática sociocultural e gênero musical. As vias da contra-hegemonia e as vias do mercado*, realizamos um breve histórico do samba através do contraponto entre os caminhos da tradição e as estratégias mercantis, ressaltando também o lugar desse ritmo no discurso oficial de identidade nacional. Para tanto, realizamos uma

análise bibliográfica dos jornalistas que escrevem sobre o samba, com a finalidade de buscar e destacar, nos seus escritos, as características e o sentido histórico da roda para, então, contrastá-los com as informações que esses autores nos dão sobre os caminhos inter cruzados da mercantilização com sua face de práxis sociocultural. O samba assim é abordado como símbolo de brasilidade, produto da indústria cultural e prática sociocultural afro-brasileira, tendo como perspectiva identificar o papel da roda no resgate da tradição ao passo que o samba se consolida como gênero musical.

Nesse sentido, destacamos o surgimento do samba e da roda como práticas da cultura de *arkhé* africana, ligada ao terreiro, seguido pela dupla incorporação do samba pelo mercado e pelo Estado Nacional como estratégia de hegemonia, evidenciando as táticas de resistência e afirmação por parte dos atores sociais engajados na continuidade do legado ancestral africano. Para tanto, pontuamos alguns marcos da história do samba tais como as festas na casa da Tia Ciata; a gravação do primeiro samba (apontando o lugar da indústria fonográfica e das rádios); o surgimento das escolas e a oficialização do desfile carnavalesco; e a criação de espaços contra-hegemônicos tal qual o Cacique de Ramos, a GRANES Quilombo e o Clube do Samba; tudo isto tendo como norte a proposta de que a roda é permanência viva da cultura de *arkhé* em contraponto ao mercado.

A roda de samba do século XXI é o título designado ao capítulo três. Nele são abordados os resultados da pesquisa de campo, ressaltando as características, permanências e atualizações da roda de samba contemporânea, contrastadas com as informações provenientes da pesquisa bibliográfica do capítulo anterior. Na busca de que a pesquisa de campo complementasse a investigação bibliográfica é que buscamos evidenciar como as rodas de samba se mantêm ainda hoje, na tentativa de validar o seu papel de prática de comunicação intertemporal ao longo da história. Também busca-se entender como as rodas em conjunto, e seus músicos individualmente, sobrevivem economicamente, além de sua relação com o poder público no que diz respeito a incentivos e infraestrutura.

Sendo assim, para além de um breve mapeamento das rodas de samba espalhadas pela cidade do Rio de Janeiro, neste capítulo tratamos mais especificamente de dois estudos de caso: a Roda de Samba da Pedra do Sal e o Trem do Samba, ambos entendidos como estratégias de reterritorialização, por se realizarem em locais históricos relevantes para a cultura negro-carioca. Nesse sentido, esses espaços podem ser considerados como paisagens sonoras do samba no Rio de Janeiro, pois se tratam de territorialidades que são desintegradas e reconfiguradas pelo som, nos informando sobre a geografia urbana a partir de sua sonoridade (LABELLE, 2010).

A primeira roda acontece todas as segundas feiras na zona portuária do Rio de Janeiro, no Largo João da Baiana, área que integrava a denominada Pequena África. Nesse espaço está a Pedra do Sal, monumento histórico e religioso tombado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural. A tática de ocupação de um lugar simbólico para a cultura negra fica evidenciada pelo próprio nome da roda e pela proposta que ela carrega conforme anunciada em seu *blog*: “A Roda de Samba da Pedra do Sal prossegue em sua missão maior de dar continuidade ao que os fundadores ancestrais, lá no século XVIII, muito desejaram: dar andamento na preservação ao nosso arsenal cultural maior, mantendo o movimento reto”⁴.

Já o Trem do Samba se trata de um evento anual de comemoração do dia nacional do samba (02/12), que começa na Estação Central do Brasil, continua nos vagões dos trens e termina com uma grande festa em Oswaldo Cruz. Uma das principais motivações para a sua concretização é a possibilidade do resgate das memórias da cultura do samba e, nesse sentido, da importância histórica do bairro de Oswaldo Cruz. Não sendo à toa que o seu *slogan* é “Nos trilhos da tradição carioca”. Para além de alguns palcos com shows de artistas mais considerados tanto no mercado quanto no universo do samba, o que realmente ocupa todo o bairro de Oswaldo Cruz são as inúmeras rodas de samba que se espalham pelas ruelas, esquinas e botequins.

Desse modo, consideramos que conseguimos responder minimamente aos *comos* e *porquês* da roda de samba permanecer como prática de comunicação intertemporal da cultura afro-brasileira, herança viva da tradição. A trajetória da pesquisa, tanto bibliográfica quanto de campo, foi direcionada na tentativa de evidenciar que é o caráter comunitário, alegre, afetuoso e apaixonado pelo samba que levam à roda a confirmar sua vocação comunicacional desde os tempos em que a Praça XI era denominada de Pequena África.

Além disso, entendemos que alcançamos nosso objetivo de evidenciar como se concretiza, no país do samba e do futebol, – mito brasileiro no cenário internacional, em geral endossado nacionalmente –, a relação dialética da indústria e dos meios de comunicação com uma identificação de brasilidade forjada a partir de símbolos culturais dos setores subalternos, colocando em evidência os seus interesses comerciais. Isto porque a indústria cultural só abre espaços para o samba em determinados momentos históricos, em que exista um interesse político e/ou econômico ou uma demanda social, mas que também deverá implicar em rentabilidade.

⁴ Disponível em: <<http://rodadesambadapedradosal.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 12 ago. 2013.

Por fim, antes de o leitor adentrar as páginas que levam ao universo da roda de samba, uma última observação deve ser feita em relação a esta prática sociocultural e comunicacional: a questão da sensação de alacridade e liberdade que envolve seus frequentadores (mais um motivo para entendê-la como práxis criadora). Note-se, por exemplo, a alegria do espírito e a liberdade do corpo numa roda, onde os participantes interferem na sua dinâmica cantando, dançando, batendo palmas, puxando uma música. Agora compare a isso o público do sambódromo, enfileirado na arquibancada, de interação reduzida com os componentes e a bateria da escola, onde até mesmo os que desfilam são enquadrados pelo espaço-temporal da avenida. O formato de círculo da roda de samba foi desfeito para se tornar uma linha reta, onde o desfile assume a conformação de uma corrida/disputa e não de uma interação social, mediação coletiva com a ancestralidade, que (re)conecta o passado, o presente e o legado para o futuro.

1 – Conceituando a roda de samba: cultura de *arkhé*, comunicação e tradição

No meio da roda eu não marco bobeira
 Eu entro na roda e não levo rasteira
 Lá no terreiro eu levanto a poeira
 É roda de samba e tem capoeira
 Menina baiana que desce a ladeira
 Sambando na roda não é brincadeira
 pego a minina e caio na zueira
 É roda de samba e tem capoeira

Pega a viola que eu quero te ver sambar
 Firma o batuque pro nego cantarolar
 Eu quero ouvir mais palmas, mais palmas
 Mais palmas sem parar
 É roda de samba que tem capoeira

(*Roda de samba/ Fundo de quintal*)⁵

O samba se manifesta em vários ambientes, de variadas formas e dentre as diversas classes sociais. Ele está presente na grande mídia, na internet, nas escolas de samba e nas casas de espetáculo. Entretanto, não é somente nos espaços da indústria cultural que o samba se faz presente, ele também está em pequenos centros culturais, nas sedes dos blocos carnavalescos, nos botecos e nas ruas, sendo nesses ambientes onde se concretiza como roda de samba, que pode ser profissional, semi-profissional ou amadora, mas que têm em comum um contato privilegiado entre os que tocam e os que não tocam. Nesse caso, os que não tocam não se resumem a um público que assiste. Existe toda uma interação especial entre o samba, os músicos e os frequentadores da roda, elementos que compõem a sua unidade dinâmica. Assim, a roda de samba é cultura, comunicação e tradição.

1.1 – A roda de samba como cultura de *arkhé*

Enquanto cultura, a roda de samba não é somente manifestação, mas também prática, visto que enseja uma atividade humana concreta, viva e relacional. Por essa razão, em nosso trabalho, buscamos por uma concepção de cultura que dê conta justamente dessa dimensão dinâmica e material da roda.

O termo cultura se caracteriza por sua historicidade e, por isso, sua conceituação é variante de acordo com o tempo e o lugar de seu desenvolvimento. Raymond Williams

⁵ Disponível em: <<http://letras.mus.br/fundo-de-quintal/861742/>>. Acesso em: 06 maio. 2014.

(2000a), pensador associado aos estudos culturais, já apontara esse caráter histórico e os diversos usos do termo, indicando que, na contemporaneidade, cultura resulta de uma convergência de interesses e métodos que interligam um sentido global – o de um modo de vida global – com um sentido especializado, de práticas significativas como as artes, a linguagem e até mesmo a moda.

As possibilidades plenas do conceito de cultura, **considerada como um processo social constitutivo criador de estilos de vida específicos e diferentes**, e que poderia ter sido notavelmente aprofundada pela ênfase posta em um processo social material, se perderam durante um tempo muito prolongado e na prática eram substituídas frequentemente por um universalismo abstrato e unilateral. Ao mesmo tempo, a significação do conceito alternativo de cultura, que definia a vida intelectual e as artes, se viu comprometida por sua aparente redução a um status superestrutural [...]. (WILLIAMS, 2000b, p. 31, tradução nossa, grifo nosso).

Na busca de um conceito mais geral, considerando que tal gama de sentidos de cultura relaciona “uma generalidade por demais ampla com uma especialização por demais estreita” (WILLIAMS, 2000a, p. 206), o autor conceitualiza cultura como um “sistema de significações realizado” (WILLIAMS, 2000a, p. 206). Isto é, um sistema que produz (e não somente reproduz) os significados, valores e estilos de vida de determinados grupos sociais, enfatizando – com o termo realizado – o caráter material e de práxis do processo criativo social inserido na totalidade da sociedade.

Nesse sentido, Williams complexifica o conceito de cultura para além de uma universalidade abstrata, ao mesmo tempo em que problematiza a simplificação mecânica da relação entre base econômica e superestrutura do denominado marxismo vulgar. Esse modelo mecanicista, que delimita a cultura como reflexo simples e direto da economia, inviabiliza uma análise consequente da roda de samba, considerando que esta é uma prática que se realiza como desdobramento dialético da cultura africana na diáspora. Ou seja, uma continuidade atualizada ao contexto de migração forçada para o Brasil escravocrata, ensejando práticas sociais que nem sempre são inerentes ou resultantes do sistema de produção dominante.

Desse modo, Williams nos fornece suporte teórico para uma análise material da roda de samba ao considerar a cultura como elemento constitutivo da organização social, se debruçando sobre a questão da prática cultural como modo de produção da realidade material, do vivido, ao mesmo tempo em que diferencia prática humana e prática de classe,

visualizando outros tipos de fonte que não somente a base econômica ou a ideologia dominante.

Mas temos também que reconhecer outros tipos de fonte. E, na prática cultural, algumas delas são muito importantes. Eu diria que podemos reconhecê-las com base na seguinte proposição: nenhum modo de produção e, portanto, nenhuma sociedade dominante ou ordem da sociedade, e destarte, nenhuma cultura dominante pode esgotar toda a gama da prática humana, da energia humana e da intenção humana. [...] As dificuldades da prática humana fora ou em oposição ao modo dominante são, obviamente, reais. Elas dependem muito da prática estar ou não em uma área em que a classe e a cultura dominantes têm um interesse e uma participação. Se o interesse e a participação são explícitos, muitas novas práticas serão alcançadas e, se possível, incorporadas – ou então extirpadas com extraordinário vigor. Mas em certas áreas haverá, em períodos determinados, práticas e significados que não serão alcançados. Haverá áreas da prática e do significado que a cultura dominante, quase sempre devido ao seu próprio caráter limitado ou à sua deformação profunda, não será capaz, sob qualquer circunstância, de reconhecer. (WILLIAMS, 2011, p. 59).

É justamente por conta desse não reconhecimento da cultura dominante em relação ao estranho, ao não alcançado, que o termo cultura em geral é revestido de um caráter classista burguês. O apelo das classes dominantes à cultura e à educação é uma forma de defesa de seus próprios valores como meio de manutenção dos privilégios de classe. Assim, é necessário que se reconheça “os significados e valores alternativos, as opiniões e atitudes alternativas, e até mesmo alguns sentidos alternativos do mundo, que podem ser acomodados e tolerados dentro de uma determinada cultura efetiva e dominante” (WILLIAMS, 2011, p. 55).

O samba, obviamente, não se desenvolveu isolado do restante da sociedade brasileira e não tem em sua conformação elementos somente de origem africana, mas sua intrínseca ligação com a cultura negra (principalmente nos seus primórdios diretamente conectados à liturgia afrobrasileira) lhe confere aspectos que fogem à cultura dominante. Por isso mesmo, ele engendra essas duas faces da relação com esta: a de incorporação e a de estranhamento. E, no universo do samba, talvez seja a roda o que mais conserva essa dimensão do não alcançado pela ordem burguesa, pela sua sinestesia coletiva, que está para além do lucro e da razão.

Nesse sentido, o comunicólogo Muniz Sodré está dentre os autores que mais aprofundam essa questão de um sentido alternativo de mundo. Tal qual Raymond Williams, ele destaca o caráter histórico do termo cultura, associando a instabilidade de seus diversos significados às relações de poder da sociedade moderna. Isto é, a diversidade de significações de cultura são adequações do termo a determinado contexto, atuando como instrumento de

classificação, ordenamento e dominação que servem aos interesses da ordem hegemônica. Por isso, a posição metodológica do autor é de “fazer surgirem as variações de um termo na sua relação com outro. [...] demonstrar a palavra cultura como um fenômeno discursivo” (SODRÉ, 1983, p. 9).

Para este fim, Sodré relaciona e opõe cultura à ideologia⁶ para que se evidenciem as variações que o poder faz incidir sobre o sentido do primeiro termo e seus consequentes efeitos sociais como a subjugação de outras ordens culturais e a universalização da verdade e do tipo ideal de ser humano. Cultura, assim, em oposição à ideologia, seria um modo de se relacionar com o sentido que não necessariamente está inscrito nas relações hegemônicas de poder, ou seja, que foge ao sistema dominante. Seria o que Williams designou como o não conhecido, o não alcançado pela cultura dominante, os outros estilos de vida. Assim, temos que, para Sodré “cultura designará o modo de relacionamento com o real, com a possibilidade de esvaziar paradigmas de estabilidade do sentido, de abolir a universalização das verdades, de indeterminar, insinuando novas regras para o jogo humano” (SODRÉ, 1983, p. 10).

É, então, nesse quadro teórico, que ele insere a questão da cultura negro-brasileira como outra possibilidade de relacionamento com o mundo, que não se inscreve na verdade universal do ocidente. Para além da produção ideológica dominante, outras perspectivas são possíveis, como as das culturas de *arkhé*, culturas tradicionais baseadas no simbolismo, na ancestralidade, no ritual e no mito, em geral classificadas no ocidente como culturas arcaicas/primitivas/ selvagens. Isto porque escapam da autoimagem do homem e da verdade universal baseados no racionalismo, no sentido finalístico, na consciência individual, no valor e no trabalho produtivo conclamados pelo sistema capitalista. E é a não aceitação da alteridade, juntamente com os interesses de classe, que deflagram nas teorias, práticas e sentimentos de racismo.

Arkhé é um termo grego que remete à ancestralidade e ao símbolo. “Não significa início dos tempos, começo histórico, mas eterno impulso inaugural da força de continuidade do grupo” (SODRÉ, 1988, p. 153). *Arkhé* é também tradição, pois é transmissora da matriz simbólica. Mas tradição no seu sentido positivo e dinâmico, de ação coletiva já que se manifesta para a continuidade do grupo, não para sua imutabilidade. Por isso, foi possível a continuidade simbólica africana nos territórios da diáspora negra, que no Brasil se desdobrou

⁶ Muniz Sodré entende ideologia como “a forma moderna das relações de poder sobre o sentido no Ocidente” (SODRÉ, 1983, p. 54). Ou, ainda, como “a prática do exercício de decisões essenciais sobre axiomas de realidade, para conservar as condições produtivas vigentes num determinado modo de produção” (SODRÉ, 1983, p. 59).

em práticas originais como o candomblé, a umbanda, a capoeira, o samba e o jongo –, não por coincidência –, tendo todas elas sua expressão no formato de roda.

Para chegarmos à análise da roda de samba como desdobramento da cultura de *arkhé* africana em território brasileiro, pelo menos em seus primórdios⁷, temos que nos debruçar minimamente sobre a força da matriz simbólica negra na cultura brasileira, o que já foi feito magistralmente por Muniz Sodré. Em *O Terreiro e a cidade. A forma social negro-brasileira* (1988), o autor se dispõe a demonstrar a continuidade simbólica dos povos africanos na diáspora vivenciada pela escravidão no Brasil. Como era de se esperar, sua abordagem não se dá sob a égide da moderna racionalidade ocidental, guiada pelo sentido de verdade. A sua originalidade reside no fato deste trabalho ser desenvolvido sob o prisma da cultura negra. A ótica utilizada não é a da academia majoritariamente branca, mas sim a dos próprios escravos e seus descendentes em terras brasileiras.

A partir da desconstrução de conceitos ocidentais como cultura, verdade, espaço e tempo, e reconstruindo-os a partir do patrimônio simbólico africano, Sodré demonstra que outros sistemas de sentidos e significações coexistem juntamente com a lógica racional de interpretação semântica e científica. Não havendo lugar para tais sistemas no mundo organizado a partir da produção e acúmulo capitalista, os povos africanos que se instalaram no Brasil por conta da escravidão foram desenvolvendo artifícios para a perpetuação de sua cultura de diáspora no pós-abolição.

É nesse sentido que Sodré desenvolve a ideia do “terreiro como a forma social negro-brasileira por excelência” (1988, p. 19). Tomando o espaço como uma forma de ordem existencial – que no caso dos escravos lhes foi tomado e negado com a diáspora forçada –, a territorialidade e o estilo de vida das culturas africanas no Brasil só puderam ter continuidade meio que apartadas do universo do dominador branco europeu. Assim, o terreiro não se resume a um espaço físico litúrgico, mas é também lugar de diversidade cultural e existencial para um coletivo socialmente marginalizado ao longo da história.

Parace-nos, assim, adequado adotar essa ótica que privilegia os aspectos de contato e comunicação (logo, de diferença e pluralidade), nas relações funcionais de coexistência, quando se trata de examinar as formas assumidas pela vida (formas sociais) de certos grupos de descendentes de escravos no Brasil, em face das diferenças com o grupo de dominação – o universo do senhor. Aparecendo como “estrutura concreta necessária” (como “aqui e agora” inelutáveis da existência do grupo), a forma social é o que permite a apreensão sensível (onde possa intervir, para além do puro intelectualismo, o

⁷ A roda de samba do século XXI como possível expressão da cultura de *arkhé* será analisada no terceiro capítulo.

mito, o símbolo, e o imaginário) de um estilo de vida, com sua atmosfera particular, sua multiplicidade numa unidade e seu relacionamento com o espaço. (SODRÉ, 1988, p. 18-19).

Cabe ressaltar que o espaço para este estudioso não é aquele concebido abstratamente pela física. Seu caráter de ordem existencial refere-se justamente à sua ocupação por um corpo ou objeto, isto é, o espaço enquanto lugar. É a partir daí que ele entende o território como “lugar ampliado”, ou seja, “espaço afetado pela presença humana, portanto, um lugar da ação humana” (SODRÉ, 2012, p. 74). E é, nesse sentido, que a reterritorialização dos africanos e seus descendentes na diáspora passou pelo desenvolvimento de uma nova forma social, o terreiro, lugar onde seria possível a ação e intervenção de um coletivo marginalizado.

Entender estas concepções de espaço, lugar e território é importante porque, para Sodré, tanto a percepção quanto a ação humana estão sujeitas ao tempo, mas também ao espaço, que em muitas análises é negligenciado. É na dimensão espaço-temporal que se dá a relação dos homens com o mundo e que se desenvolvem as suas formas de viver. Forma entendida aqui como uma “exteriorização de esquemas existenciais derivados de relações com o espaço e com o tempo, portanto, [...] *forma* como um vínculo analógico entre o sujeito e a comunidade”. (SODRÉ, 2012, p. 75). No seio da sociedade brasileira que se modernizava, o desenvolvimento da forma social terreiro representou uma outra possibilidade de “espaço-tempo institucional” (SODRÉ, 2012, p. 77) para os africanos e seus descendentes.

Assim, a partir da operação de uma síntese original de diversos cultos e etnias, surgia, no início do século XX, o terreiro como “base físico-cultural” (SODRÉ, 1988, p. 51) do patrimônio simbólico africano. Na luta pela sua identidade e existência, que passava pela continuidade da memória cultural africana, o negro no Brasil se reterritorializou através da transmissão e preservação desse patrimônio no terreiro, que se concretizou como “território mítico-político-religioso” (SODRÉ, 1988, p. 50), isto é, como o território do profano e do sagrado, da vida cotidiana e da ordem mítica, ambas “reais”⁸. Tudo isso ancorado na plasticidade do padrão cultural gegê-nagô⁹ que propiciou a justaposição, através da transação

⁸ De fato não existe uma distinção radical entre o profano e o sagrado nas culturas africanas, por isso o terreiro pode abarcar ambos os aspectos. Encarando a realidade como a revelação do sagrado, os negros no Brasil operaram no terreiro uma “poderosa condensação espaço-cultural de uma territorialização [...] através do sagrado”. (SODRÉ, 1988, p. 52).

⁹ Os nagôs e os gegês são etnias que compõem o grupo de escravos sudaneses trazidos da África Ocidental para o Brasil. De acordo com Muniz Sodré, “a estrutura originária dos terreiros não é apenas nagô (Yorubá), mas gegê-nagô, isto é, uma combinação dos orixás com os *voduns* daquela etnia (Fon) daomeana.” (SODRÉ, 1988, p. 53).

e do acordo, das múltiplas tradições africanas, gerando uma identidade original negro-africana na diáspora.

A perspectiva africana do território [...] não surgia para excluir os parceiros do jogo (brancos, mestiços etc.) nem para rejeitar a paisagem local, mas para permitir a prática de uma cosmovisão exilada. A cultura não se fazia aí efeito de demonstração, mas uma reconstrução vitalista, para ensejar uma continuidade, geradora de identidade. (SODRÉ, 1988, p. 54).

Considerar, então, o terreiro como forma social negro-brasileira não significa isolá-lo do restante da sociedade, mas colocá-lo como uma possibilidade de conexão entre o seu interior e o que está fora, visto que é uma chave teórica que compreende a dependência da vida em relação à dimensão espaço-temporal.

O conceito de forma social [...] pressupõe tanto ‘forma de vida’ como ‘maneira’ enquanto figurações da lógica de existência. [...] Diferentemente de *estrutura*, (conceito atinente à organização *interna* de realidades), a forma, na medida de sua relação direta com o espaço-tempo, é sensível à exterioridade, constituindo-se como uma conexão entre o interno e o externo. (SODRÉ, 2012, p. 81).

Por estas razões, o terreiro não está em oposição aos possíveis parceiros comunitários ou à cidade. Apesar do requerido distanciamento para com o lugar do branco dominante, ele forjou-se dentro dela. No Rio de Janeiro, as formas de viver comunitárias e solidárias que se desenvolveram a partir do terreiro sempre estiveram em relação dialética com a cidade, e nela imprimiram marcas de ordem social, econômica e cultural, derivando práticas e formas socioculturais diversas daquelas do sistema hegemônico, que, em geral, tratava de reprimi-las.

Não é à toa que, no início do século XX, existia uma intensa repressão policial às macumbas e sambas e a reforma urbanística de Pereira Passos botou abaixo inúmeros cortiços e freguesias no centro da cidade, habitações que concentravam uma maioria negra e pobre. Desde os tempos coloniais, o território brasileiro era organizado a partir de um projeto europeu de ocupação. Mesmo após a independência e a abolição, o negro continuava a ser segregado como estratégia de distanciamento do passado colonial escravocrata em busca da modernização capitalista. As transformações historicamente efetuadas na cidade do Rio de Janeiro são evidência desta ocupação segregadora até os dias de hoje. Desde a colonização, passando pela reforma urbanística de Pereira Passos às remoções promovidas pelo atual

prefeito Eduardo Paes¹⁰, temos como constante a tentativa da invisibilização do explorado, que no Brasil sempre foi majoritariamente afrodescendente. Tanto por questões socioeconômicas (como o acesso à terra e à habitação) quanto pelas de caráter cultural (como a constante imposição de um padrão estrangeiro¹¹), a ocupação do Rio de Janeiro sempre reservou aos negros os piores espaços. É a estratégia de desterritorialização como forma de repressão e controle que permanece sendo implementada pelo sistema dominante desde os tempos da escravidão.

Com um passado dominado por teorias, políticas e ações racistas como a escravidão, a afirmação pretensamente científica da inferioridade do homem negro e o incentivo à imigração como tática de branqueamento no pós-abolição, as organizações coletivas dos negros no Brasil possuíam (e possuem) caráter de resistência frente ao sistema hegemônico. Mas que, dialeticamente, acabaram por imprimir fortemente a sua marca na cultura nacional brasileira. Sendo um país periférico, marcadamente desigual e com uma maioria pobre e afrodescendente, a figura do negro se construiu e permanece como “símbolo ontológico da opressão de classe e etnia no Brasil” (SODRÉ, 1988, p. 45).

Entretanto, não é somente como símbolo da opressão que o negro brasileiro se apresenta. A ele também é atribuída a força do jogo e da festa na cultura brasileira, que está conectada ao modo de relacionamento com o real das culturas de *arkhé*. A desterritorialização trouxe consigo uma degradação da identidade que os escravos e seus descendentes reconstruíram transplantando e adaptando seu jogo cósmico ao novo espaço, o terreiro. Jogo aqui se entende pelo relacionamento com o sagrado, que não requer um posicionamento racionalista e utilitário do mundo, mas sim uma dimensão intuitiva processada nos cultos e rituais. “O culto aos deuses, com seus rituais – onde vigora a linguagem não conceitual dos gestos, imagens, movimentos corporais, cânticos – é a matriz de todo jogo. O culto é em si mesmo um grande jogo” (SODRÉ, 1988, p. 116).

Nesse sentido, é que podemos entender como Muniz Sodré atribui ao jogo um sentido de libertação aos negros na diáspora. É participando do jogo que o negro se opunha e resistia ao seu papel de simples mão de obra em uma sociedade regida pela lógica do trabalho. E,

¹⁰ Como está acontecendo com as atuais obras do projeto Porto Maravilha (<http://portomaravilha.com.br/>), que abrangem uma região do centro da cidade historicamente ligada à cultura afrocarioca sem o devido valor patrimonial (parte da conhecida Pequena África de Heitor dos Prazeres), além de promover a remoção compulsória de moradores pobres, em sua maioria, afrodescendentes. Para maiores informações, vide a reportagem do jornal eletrônico Brasil de Fato, *Críticas ao Porto Maravilha vão da desinformação às remoções truculentas*. Disponível em: <http://www.brasildefato.com.br/node/6908>. Acesso em: 08 jul. 2013.

¹¹ Como se percebe na reforma modernizadora à francesa do início do século XX e o padrão internacional para as obras da Copa do Mundo e Olimpíadas na atualidade.

apesar das sucessivas tentativas de repressão, essa forma de encarar o mundo gerou uma maneira de sociabilização e criação cultural baseadas na solidariedade e comunalismo engendrados pelo jogo e pela festa. Isto se tornou a marca dos espaços populares no Rio de Janeiro a partir do século XIX e daí podemos compreender a força que o elemento negro tem na cultura carioca e, posteriormente, na brasileira em geral.

A festa como necessidade para a renovação da força do grupo tem na dança e no ritmo os meios de comunicação de um saber não teórico, um saber intuitivo expressado pela experiência do corpo. Por isso, é que os cultos negros acabaram se tornando fonte para os ritmos da sociedade capitalista. Desde os tempos da escravidão, a música no Rio de Janeiro está associada aos grupos musicais negros, que se apresentavam tocando instrumentos diversos como flautas, violões e tambores tanto nas ruas como nos salões¹². No pós-abolição, o espaço físico e o espaço social continuavam a ser de difícil acesso aos negros que viviam na então capital. Era através da festa e do jogo, da dança e da música, que esse grupo se afirmava e se relacionava com o restante da cidade.

Na verdade, os grupos de festa, os cordões e blocos carnavalescos, os ranchos, sempre estiveram vinculados direta ou indiretamente (através dos músicos, compositores ou pessoas de influência) ao candomblé [...] Cada casa de culto tinha o seu bloco carnavalesco. (SODRÉ, 1988, p. 135).

Nesse sentido, é que a casa da famosa Tia Ciata, na Cidade Nova – onde se estabeleceram os populares após o bota abaixo da reforma urbana de Pereira Passos no início do século XX – é referencial de organização do jogo e da festa dos negros cariocas. Para Muniz Sodré, a organização da casa da baiana e babalaô-mirim “simboliza a estratégia de resistência pelo jogo à marginalização imposta ao negro em seguida à abolição” (SODRÉ, 1988, p. 135). Num período de repressão policial às manifestações da cultura negra, a casa da Tia Ciata funcionava como zona de interseção entre a comunidade negra e o restante da sociedade. Ela era reconhecida cozinheira, seu marido era profissional liberal e tinha o respeito requisitado pelo mundo do trabalho. Os bailes ocorriam na sala de visitas – espécie de “biombo cultural” (SODRÉ, 1988, p. 136) – e, nos fundos, os sambas e batucadas dos cultos religiosos. Desse modo, é como se a casa fosse um portal de passagem entre o tempo/espaço das culturas tradicionais africanas e a moderna sociedade capitalista, permitindo a coexistência e o contato.

¹² Inclusive é sabido da existência de uma escola de música para escravos negros no Rio de Janeiro.

A economia semiótica da casa, isto é, seus dispositivos de funcionamento, fazia dela um campo dinâmico de reelaboração de elementos da tradição cultural africana, gerador de significações capazes de dar forma a um novo modo de penetração urbana para os contingentes negros. Ali surgiu *Pelo Telefone*, a canção que lançou no mercado fonográfico um novo gênero musical, o samba. Os músicos do primeiro samba gravado foram recrutados entre os frequentadores da casa: Donga, João da Baiana, Pixinguinha, Sinhô, Caninha, Heitor dos Prazeres e outros. A partir dali – centro de continuidade da Bahia negra, logo de parte da diáspora africana no Rio – e de outras do mesmo estilo, o samba ganhou as ruas, as avenidas. (SODRÉ, 1988, p. 136-137).

É assim que, na virada do século XIX para o XX, a Praça Onze, na Cidade Nova, se tornou um centro de aglutinação e socialização da comunidade negra e pobre do Rio de Janeiro, abrigando os primeiros grupos de samba da cidade. O sambista Heitor dos Prazeres a chamava de “Pequena África”. A arquitetura da praça, em oposição à da rua e à da avenida, faz com que ela se configure como local de comunicação e interseção, um polo atrativo para a aglutinação e comunhão de pessoas.

Entende-se, assim, como ex-escravos puderam usá-la como centro de convergência para seus fluxos de sociabilização. Depois de 1900, a Praça Onze tornou-se ponto de convergência da população pobre dos morros [...] favorecendo a expansão territorial de blocos e cordões carnavalescos, além de rodas de samba. (SODRÉ, 1988, p. 138).

O círculo é, então, a forma predominante nas práticas e manifestações da cultura negra: os cultos são organizados em roda, assim como seus desdobramentos em roda de capoeira, roda de samba, roda de jongo, etc.. É a prevalência do contato e da transação também na forma, assim como na estrutura da praça. Daí, temos que esses eram espaços abertos aos possíveis parceiros da sociedade, sendo frequentados por artistas, intelectuais e políticos que admiravam a vida sociocultural que ali se desenvolvia.

A plasticidade das culturas africanas sempre engendrou este tipo de contato e era frequente a presença de pessoas, inclusive das classes abastadas, que buscavam na Praça Onze abrigo espiritual e riqueza cultural. A busca pela afirmação da identidade e por um lugar na sociedade fazia com que esses “contra-espacos” negros (SODRÉ, 1988, p. 141) se configurassem como espaços de contato interétnico e de transação social. Era a cultura do acerto e da transação das tradições gegê-nagô norteando as táticas de inserção dos ex-escravos e seus descendentes na sociedade carioca, o que conferiu ao espaço urbano do Rio de Janeiro características particulares.

Os lugares criados pelo ritmo eram pequenos espaços de “acerto” ou transação, onde as classes e etnias subalternas tanto se esforçavam pela apropriação de alguma parte do produto social (empregos, pequenos negócios) como por uma apropriação polimorfa do espaço social (ou seja, aproveitar por mil “jeitinhos” os interstícios das relações sociais de produção), em busca de um lugar próprio, de uma identidade, em suma. O carnaval, o futebol, as festas religiosas, foram jogos que os negros tomaram aos portugueses para constituir lugares de identidade e transação social – e a partir desse encontro, o espaço urbano carioca ia obtendo, por sua vez, um perfil próprio. (SODRÉ, 1988, p. 139).

No Rio de Janeiro do início do século XX, portanto, coexistiam com os espaços da cidade modernizada à francesa, esses “contra-espços” dos negros, isto é, territórios simbólicos que os resguardavam da discriminação e repressão, configurando “um lugar de não-poder branco” (SODRÉ, 1988, p. 141), mas que permitia o contato desde que este não interferisse na soberania da comunidade negra. A Praça Onze e os redutos do subúrbio são exemplos desses espaços, assim como as macumbas e rodas de samba, se configurando como espaços contra-hegemônicos.

De tudo visto até então sobre a importância do território como espaço existencial e de afirmação de identidade, Muniz Sodré coloca que a criação lúdica também depende de “certa liberdade dos lugares” (1988, p. 144). Para o caso da cultura negra, que tem sua reterritorialização na diáspora perpassada pelo jogo e pela festa, o lugar é igualmente vital para o desenvolvimento musical. No Rio de Janeiro, esses lugares da liberdade são esses “contra-espços” que penetram e compõem a geografia popular.

No universo musical negro-brasileiro, a criatividade sempre seguiu também os caminhos da convivência popular, seja nos morros, em redutos como a Praça Onze e as festas da Penha ou em roças litúrgicas, mas também em bairros do tipo da Zona Norte do Rio de Janeiro, onde laços de família e de vizinhança alimentavam a produção musical. (SODRÉ, 1988, p. 146).

Nesse sentido, a rua é um espaço fundamental para esta convivência popular e criatividade pelo jogo, já que traz para o dia a dia uma produção simbólica que se comunica e se assimila através da sinestesia e do afeto, o que claramente se percebe nas rodas de samba que se realizam nos espaços públicos das ruas, praças e largos.

Essa rua [...] é o espaço de proximidade entre vida cotidiana e produção simbólica, lugar de uma atmosfera emocional ou afetiva [...] que institui canais especialíssimos, não-linguísticos, de comunicação. O território torna-se continente de uma densidade simbólica assimilável não pela racionalidade

conceitual, mas sinestesticamente, com o corpo e espírito integrados em numa atenção participante. Nesse contexto, muitas vezes o indivíduo não participa diretamente de um grupo criativo, mas ainda assim é atravessado por suas irradiações de sentido, sua força, podendo ser também conduzido à mesma impulsão de jogo. No Rio (e em várias outras partes do mundo), vizinhanças negras levaram, em muitos casos, indivíduos de classe média, brancos, a produzir à maneira dos descendentes de africanos. (SODRÉ, 1988, p. 146).

Assim, para Muniz Sodré (1988, p. 147), é a alegria proporcionada por esta sinestesia que fazia com que os ex-escravos pudessem se sentir humanos, para além de sua condição de força de trabalho inferior herdada da escravidão. No entanto, essa alegria não se resume a um momento de simples divertimento, aqui ela vem como sinônimo de alacridade, que é entusiasmo, vivacidade. Uma vivência da singularidade das coisas e do presente, isto é, do tempo real. A experimentação e a experiência da vida.

Álacre é, por exemplo, o instante em que o indivíduo, abrindo-se sinestesticamente às coisas do mundo [...] abole o fluxo do tempo cronológico, deixando o seu corpo libertar-se de qualquer gravidade, para experimentar a sensação do presente. O real não emerge da temporalidade abstrata criada pelo valor que rege o mundo do trabalho capitalista (guiado pela expectativa de um gozo futuro). O real surge, ao contrário, de um tempo próprio (diferente do cronológico), como na celebração festiva. No aqui e agora do mundo sente-se, por instantes, a presença do real, isto é, da singularidade das coisas. (SODRÉ, 1988, p. 147).

O clímax do jogo, portanto, é um momento de alacridade, que se depreende por intuição e sentimento a partir da comunhão com o mundo presente. O que se percebe claramente na musicalidade negra, que tal qual a liturgia, está na busca da força que permite aos afro-brasileiros uma identidade positivada no presente, desenvolvida ludicamente. Por isso as rodas de samba são ainda hoje lugares de convivência e êxtase coletivo. Elas não são mais necessariamente ligadas aos terreiros, principalmente depois que o samba se configurou como gênero musical. No entanto, também não houve rompimento total. Antes da entrada do samba no mercado fonográfico e nas rádios, ele já era cultivado nas casas das tias baianas em seu formato mais espontâneo – a roda –, tendo o patrimônio simbólico negro como sua matriz. E, apesar do mercado, essa ligação não pode ser totalmente rompida. Pelo menos não onde essa alacridade, a que se refere Muniz Sodré, ainda esteja viva.

Sendo assim, a roda de samba é, então, cultura de *arkhé*, pela sua forma e pelo seu conteúdo. Ela é círculo que reafirma o contato, a interação e a transação da matriz cultural africana, e seu conteúdo – o samba – é ritmo historicamente ligado ao terreiro. Nesse sentido,

pode-se dizer que a roda de samba, por ser desdobramento do terreiro, também é uma forma social negro-brasileira, configurando um outro tipo de reterritorialização vivida com a migração forçada. Uma reterritorialização que carrega o patrimônio simbólico africano através da forma, da música, da dança, do ritmo e, principalmente, da alacridade, da alegria. E que se configura de tal maneira como afirmação político-cultural frente à ideologia dominante.

1.2 – A roda de samba como comunicação intertemporal e tradição contra-hegemônica

Por tudo já visto em relação à roda de samba, originariamente como prática da cultura de *arkhé*, pode-se dizer que ela é também prática de comunicação desta mesma cultura. Isto é, por ser um desdobramento da forma social terreiro, a roda de samba comunica e afirma o legado ancestral afro-brasileiro através da musicalidade. Por isso, aqui é importante pensarmos a comunicação a partir da cultura, já que ambos os conceitos remetem a um sistema de signos e a uma práxis criadora que requerem uma dinâmica relacional.

Para Jesús Martin-Barbero – pensador da comunicação e suas implicações na América Latina – a comunicação é uma questão de cultura. Muniz Sodré, que escreveu a orelha da edição brasileira de seu livro *Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia* (2009), nos esclarece sobre o sentido da relação entre os âmbitos comunicacional e cultural no trabalho de Barbero:

Dos meios às mediações é [...] uma tomada de posição metodológica e conceitual no campo da comunicação, que leva em conta não apenas as mudanças internas, mas também as novas dinâmicas culturais, detectadas pelas ciências sociais no âmbito dos fenômenos da globalização e de movimentos populares. A transdisciplinaridade emerge, assim, como o caminho teórico capaz de evitar a dissolução dos “objetos” comunicacionais (intertextualidades e mediações) nos de outras disciplinas e de aproximá-los do campo dos “estudos culturais”, onde novos agentes históricos e novos conflitos sociais recebem acolhida própria. (MARTIN-BARBERO, 2009, orelha do livro).

Considerando que a cultura irriga a vida social como um todo e o processo de “especialização comunicativa do cultural” (MARTIN-BARBERO, 2009, p. 13) ao longo do tempo, Barbero se concentra nas mediações em detrimento dos meios, apontando para uma pesquisa dos sujeitos, associando práticas de comunicação, cultura e movimentos sociais. Ele sugere a emergência de uma “razão comunicacional” que deve pensar a “hegemonia comunicacional” (MARTIN-BARBERO, 2009, p. 13) do mercado na sociedade e o papel

estratégico da comunicação na luta cultural para que seja possível dar voz aos grupos que afirmam uma cultura contra-hegemônica em relação ao sistema dominante.

Para exemplificar a aplicação deste novo paradigma comunicacional ao objeto desta pesquisa utilizamos o tópico *A legitimação urbana da música negra* de seu referido livro (2009), no qual Barbero vai tratar especificamente da questão do samba. Contrapondo o projeto cultural nacional-populista às práticas culturais vivas das camadas afrodescendentes subalternas, o autor afirma que:

Incorporar culturalmente o popular é sempre perigoso para uma *intelligentsia* que nele vê uma permanente ameaça de confusão, como o apagamento das regras que delimitam as distâncias e as formas. Por isto, a “suja” indústria cultural e a “perigosa” vanguarda estética é que vão incorporar o ritmo negro à cultura da cidade, legitimando o popular-urbano como cultura [...]. Livrando-se do mito das origens e deixando de servir unicamente para preencher o vazio de raízes de que padece o homem da cidade [...] *o gesto negro se torna popular massivo*, isto é, contraditório campo de afirmação do trabalho e do ócio, do sexo, do religioso e do político. Um circuito de idas e vindas, de entrelaçamentos e superposições carrega a passagem que desde o candomblé conduz a música até o disco e o rádio. Entretanto, é o circuito de escaramuças, estratégias e argúcias que sempre pavimentou o caminho dos dominados rumo ao reconhecimento social. (MARTIN-BARBERO, 2009, p. 245).

Assim, entendemos que para Barbero a música negra só obteve sua cidadania às custas de muitas contradições, mas foi nesse movimento dialético que ela pôde se afirmar como fato cultural da música popular urbana. O gesto negro é práxis comunicativa e expressiva no interior de uma cultura marginalizada frente ao sistema dominante, mas acabou se tornando massivo a partir de sua entrada na indústria cultural e acolhimento pela vanguarda estética. Isso não seria possível sem a resistência mantida pelos negros para a continuidade de um referencial simbólico africano desde os tempos da escravidão, o que nos remete a uma trama em que não só estão envolvidas a comunicação e a cultura, mas também a política. Desde os tempos da repressão de práticas tipicamente negras como o candomblé, as rodas de samba e a capoeira até a sua incorporação pelo mercado e pelo Estado, muito de luta de classes e de resistência político-cultural tem nesse percurso.

O pensador marxista Antonio Gramsci já nos apontara essa interseção entre política e cultura ao longo de sua obra, desenvolvida nas primeiras décadas do século XX. Embora escrevendo em um momento no qual as tecnologias comunicacionais ainda não se encontravam em estágio tão avançado, nem tão impregnadas na vida cotidiana como na atualidade, seu trabalho nos dá pistas para o entendimento da comunicação como práxis

político-cultural. Nesse sentido, o teórico da comunicação Eduardo Granja Coutinho endossa, no trabalho de Gramsci, a comunicação como cultura, mas também como política, na medida em que se refere às relações de poder e, conseqüentemente, à disputa pela hegemonia.

Nossa hipótese [...] sugere que a “potencialidade original” das reflexões de Gramsci sobre a comunicação consiste, justamente, em relacioná-la com a totalidade da vida social, compreendendo-a como *cultura*, práxis interativa, mediação entre sujeito e objeto. E, como tal, estará associada, no pensamento gramsciano, à problemática do Estado, das relações de poder, da hegemonia, isto é, da liderança intelectual e moral de um grupo social sobre o conjunto da sociedade. Em última análise, todo processo de hegemonia é, necessariamente, um processo comunicacional. Afinal, é pela interação semiótica, pela reelaboração e compartilhamento dos signos, que os sujeitos constroem suas identidades, organizam a sua visão de mundo, representando a realidade a partir de uma determinada perspectiva e de acordo com seus interesses, anseios e expectativas. Pela comunicação, formam-se e transformam-se as ideologias que agem ética e politicamente na transformação da história. (COUTINHO, 2008, p. 61).

Assim, por ampliar e redimensionar o conceito de cultura para a própria totalidade da vida social, Gramsci tem na sua organização uma de suas principais preocupações. Entendendo que todo o homem é um filósofo ou intelectual (mas que nem todos tem essa função na sociedade), ele indica que é no âmbito da sociedade civil, concebida como a mediação entre estrutura (base econômica) e superestrutura (ideológica), que as massas devem se organizar para a conquista da hegemonia. Isto é, a cultura do povo deve ter organicidade.

Para melhor esclarecer esta posição é apropriado explicitar a Teoria do Estado ampliado de Gramsci. Nesta, o Estado é formado por duas esferas complementares: 1- a sociedade política – Estado *stricto sensu* englobando burocracia e aparelhos coercitivos; e 2- a sociedade civil – esfera material de mediação cultural que compreende o conjunto dos aparelhos privados de hegemonia. Os aparelhos privados de hegemonia são aquelas organizações e instituições que, tais como a escola, as igrejas, a mídia, os partidos e os sindicatos, estão imbricadas na construção do consenso, na afirmação e manutenção da ideologia dominante. Por isso, tanto se fala atualmente em contra-hegemonia, isto é, na luta pela hegemonia, que se traduz na contraposição à ideologia dominante pela reversão destes aparelhos já estabelecidos ou a construção de novos a favor das classes aliadas do poder.

O Estado ampliado é assim coerção revestida de hegemonia, sendo a sociedade civil seu espaço de luta pela direção político-cultural. É nesta esfera constituída por forças sociais contraditórias que se dá a construção das subjetividades individuais e coletivas,

invariavelmente acionadas por processos comunicacionais (COUTINHO, 2008). Portanto, a comunicação é um traço constitutivo fundamental da disseminação das ideologias e da luta pela hegemonia. Isto porque, é através da práxis comunicativa que é possível tanto a conservação da ideologia dominante, quanto a organização da ação contra a subjugação de outras concepções de vida e de mundo.

É nesta interseção entre política, cultura e comunicação que podemos destacar a centralidade da organização cultural das classes subalternas no pensamento político gramsciano. Para tal pensador a cultura popular em geral possui caráter fragmentário e desorganizado (diferente da ideologia hegemônica) e, muitas vezes, com faces conservadoras (que favorecem a manutenção do sistema dominante). Por isso é de fundamental importância a figura do intelectual orgânico no seio das classes subalternas, aquele proveniente das massas ou que delas se aproximam para a sistematização da visão de mundo (ideologia) e vontade coletiva popular.

O papel do intelectual orgânico da cultura popular é então construir uma liderança tanto intelectual como moral, orientar a práxis desse setor social a seu benefício, aliando dialeticamente teoria e estética, forma e conteúdo, razão e paixão, pois deve tocar não só racionalmente, mas sobretudo afetivamente, a consciência das massas. Trata-se de uma interação comunicativa que envolve a organicidade da cultura popular para uma tomada de posição política.

Em se tratando do samba, não restam dúvidas sobre o caráter contra-hegemônico das suas origens, já que, se desenvolveu como afirmação da cultura de *arkhé* africana no pós-abolição frente a incipiente moderna sociedade brasileira. Entretanto, para além da possível identificação que o samba invoca entre os negros brasileiros, acreditamos que também existe uma identificação de concepção de mundo entre os sambistas e o povo. Isto não somente porque, neste caso, a maioria deles de fato provém do povo, mas porque existe uma identidade do oprimido.

Como já apontado anteriormente no trabalho de Sodré (1988), o negro no Brasil é símbolo da opressão de classe e etnia no seio de uma população no qual o pobre é majoritariamente afrodescendente. Portanto, para além da identidade de classes ocorre uma identidade ideológica, e une-se razão e paixão. Aqui o sambista pode ser considerado o que Gramsci denomina de intelectual orgânico. É claro que, nesse contexto, não se pode afirmar que todo sambista é um intelectual orgânico das classes populares. Mas esse é um papel muito desempenhado por vários deles, como é o exemplo de Nei Lopes e Wilson Moreira, para citar somente dois de tantos.

Quilombo, pesquisou suas raízes
 Nos momentos mais felizes
 De uma raça singular, e veio
 Pra mostrar esta pesquisa
 Na ocasião precisa
 Em forma de arte popular, a mais...

A mais de quarenta mil anos atrás
 A arte negra já resplandecia
 Mas tarde a Etiópia milenar
 Sua cultura até o Egito estendia
 Daí o legendário mundo grego
 A todo negro de etíope chamou
 Depois vieram reinos suntuosos
 De nível cultural superior
 Que hoje são lembranças de um passado
 Que a força da ambição exterminou
 Que hoje são lembranças de um passado
 Que a força da ambição exterminou

Em toda cultura nacional
 Na arte, até mesmo na ciência
 O modo africano de viver
 Exerceu grande influência
 O negro brasileiro
 Apesar de tempos infelizes
 Lutou, viveu, morreu e se integrou
 Sem abandonar suas raízes
 Por isso o quilombo desfila
 Devolvendo em seu estandarte
 A histórias de suas origens
 Ao povo em forma de arte.

*(Ao povo em forma de arte – Wilson Moreira e Nei Lopes)*¹³

Compreendendo, assim, a luta de classes também como luta cultural no âmbito da sociedade civil, ao tratarmos a roda de samba como prática da cultura de *arkhé* negro-brasileira, estamos associando-a a uma concepção de mundo contra-hegemônica, visto que contrária à ideologia do sistema dominante e que requer uma postura de resistência frente aos padrões culturais estabelecidos. E, para tal feito, é imprescindível não somente um sistema de signos em comum, que nesse caso é o patrimônio simbólico africano, mas uma prática comunicacional que transmita e concretize essa forma-conteúdo contra-hegemônica como experiência coletiva.

¹³ Esta canção foi composta para o Grêmio recreativo Escola de Samba Quilombo, fundado por Candeia em 1975. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/nei-lobes/ao-povo-em-forma-de-arte.html>>. Acesso em: 25 nov. 2012.

Mesmo com a posterior assimilação do samba enquanto gênero musical pela indústria cultural e como símbolo de brasilidade pela elite intelectual e pelo Estado, o samba ainda pode manter sua face contra-hegemônica justamente por estar associado a uma concepção de mundo dos setores subalternos, dos oprimidos, isto é, dos pobres e afrodescendentes da contemporaneidade. Isso porque, para além do samba como mercadoria, ele permanece sendo cultivado como prática cultural viva nos subúrbios, nos pequenos centros culturais, nos botequins e nas ruas, quase sempre na informalidade da roda de samba.

E para afirmar um sistema cultural contra-hegemônico é preciso construir alternativas diferenciadas das estratégias comunicacionais das indústrias culturais e do Estado. Mesmo que se tenha espaço no mercado e na grande mídia, a transmissão de um legado ancestral como o patrimônio simbólico africano exige práticas comunicacionais que vão além do que esses meios podem oferecer, já que são formatadores, visando o lucro e/ou a hegemonia político-cultural. É o que nos mostra a transformação dos desfiles das escolas de samba em grande peça de espetáculo cada vez mais apartada dos sambistas e das suas comunidades de origem. E é nesse contexto que vamos inserir a questão da tradição como comunicação intertemporal.

Quando falamos em comunicação, não estamos nos referindo somente à grande mídia ou à tecnologia informacional. A comunicação também engloba a oralidade, o compartilhamento de signos e símbolos que conformam determinadas identidades coletivas. No caso da cultura negro-brasileira, a práxis comunicativa foi fundamental para a continuidade do patrimônio simbólico africano na diáspora. Entretanto, essa continuidade é dinâmica, pois não se trata de mera repetição, até porque o continente africano não é um todo homogêneo e a escravidão apartou a gente negra de sua terra de origem. É uma nova situação histórica que requer elementos de adaptação para a perpetuação do grupo.

Sendo assim, é a partir da diversidade contida no todo dialético desse patrimônio africano que se forjou a matriz simbólica para o desenvolvimento de uma nova cultura de ascendência africana em nosso país. É a mãe África que gera filhos brasileiros: o candomblé, a umbanda, a capoeira, o samba etc., nascidos de um processo de recriação cultural no pós-abolição, num contexto de desterritorialização/reterritorialização e marginalidade política, social, econômica e cultural herdada da escravidão, sem qualquer tipo de reparação por parte do Estado.

Nesse sentido, o *continuum* da cultura negra em terras brasileiras significou a afirmação de um grupo excluído socialmente que se organizou através de um legado ancestral, que é a *arkhé* africana. E *arkhé* também significa tradição, como nos apontara

Muniz Sodré (1988). Uma tradição repassada de geração em geração, isto é, uma comunicação intertemporal que transmite a matriz simbólica do grupo em um novo espaço territorial e contexto histórico.

É importante frisar que o conceito de tradição aqui é concebido no sentido da materialidade histórico-dialética, assim como desenvolvido por Eduardo Granja Coutinho (2011). Na busca do sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola, este autor demonstra como o sambista resgata e atualiza a fala histórica do negro brasileiro ao longo do seu trabalho, presentificando o passado como história dinâmica. Nesse sentido, Coutinho fundamenta o conceito de tradição como “herança viva”, isto é, “como o processo pelo qual um grupo social atualiza as formas do passado sob uma perspectiva histórica articulada a seus interesses” (COUTINHO, 2011, p. 15-16).

A tradição, assim, se materializa como comunicação intertemporal, pois supõe uma práxis interativa e criadora para o resgate de um legado de uma geração pelos seus descendentes. Um resgate que não se trata de uma passagem mecânica de forma e conteúdo ancestrais, como uma peça de museu, mas sim de retomada histórica. Por isso, vale ressaltar a distinção entre a tradição e o tradicionalismo. Este é a versão fossilizada da tradição, porque trata a cultura como uma entidade mística, a-histórica, naturalizando o que é construído pelo homem ao longo do tempo e do espaço. Em oposição a essa ideologia conservadora e hegemônica, a concepção dialética da tradição implica na relação dinâmica do tempo contemporâneo com o passado, resgatando uma memória para o contexto do presente e renovando um legado para o futuro (COUTINHO, 2011).

A tradição (entendida como reinterpretação de mensagens ancestrais) e sua forma conservadora (o tradicionalismo) são concebidos, nessa perspectiva, como processos de comunicação intergeracional, não dialógica. Tais processos pressupõem, fundamentalmente, uma interpelação, um apelo do passado latente na memória coletiva; uma mensagem, o traço ou o signo; uma transmissão, que se dá por meio de processos narrativos; e uma recepção, momento de atribuição de sentido em que ocorre a seleção e a interpretação das formas simbólicas ligadas ao passado. Assim comunicação intertemporal é a reelaboração de um traço que nos foi legado pelas gerações passadas. Ao reinterpretá-lo, a partir de dados e perspectivas presentes, estamos afirmando valores e ideias que por sua vez irão demandar uma resposta das gerações futuras. Na realidade, nesse processo, o momento da recepção é também o momento de nova interpelação, isto é, de construção de novas ideias e valores que, por seu turno, serão reinterpretados criativamente ou reiterados mecanicamente, de modo a conservar velhas formas sociais. Diferente da comunicação dialógica – a comunicação no espaço com emissor e receptor presentes –, a comunicação intertemporal constitui um processo em que o sujeito histórico, a um só tempo emissor e receptor, responde às

gerações futuras questões propostas pelas gerações passadas. (COUTINHO, 2011, p. 36-37)

A opção pela concepção dialética da tradição aqui não é mera formalidade teórica, nem para Eduardo Coutinho, nem para o nosso trabalho. Trata-se de compreender que a tradição está inscrita na história e não pode ser meramente repetida, mas também de perceber a dimensão política inerente à continuidade dinâmica de uma cultura subalterna. Em oposição, a concepção metafísica da tradição objetifica a cultura para inseri-la no seu sistema ideológico e manter a hegemonia de uma classe perante o todo social, por isso é uma ideologia conservadora. E aqui, pelo contrário, pretende-se evidenciar a tônica política da luta cultural, assim como sua dimensão de resistência quando se trata da permanência histórica da matriz simbólica africana na cultura brasileira após tantos anos de abolição.

Para delimitarmos melhor o sentido da tradição, vamos nos utilizar também da obra *A invenção das tradições*, do historiador marxista Eric Hobsbawm (1997). O foco desse trabalho se destina àquelas tradições inventadas, principalmente a partir do período pós-revolução industrial e consolidação dos Estados Nacionais. Nas palavras do autor, “tradição inventada” constitui

[...] um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. [...] Contudo, na medida em que há referência a um passado histórico, as tradições “inventadas” caracterizam-se por estabelecer com ele uma continuidade bastante artificial. Em poucas palavras, elas são reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória. (HOBSBAWN, 1997, p. 9-10).

A princípio, parece que a *arkhé* afro-brasileira poderia se encaixar bem nesta conceituação, visto que se trata de uma síntese original de distintos sistemas culturais africanos em uma nova situação histórica. Contudo, a diáspora africana não estabeleceu uma continuidade artificial em relação ao seu passado histórico. Pelo contrário, a *arkhé* negro-brasileira foi resultante da necessidade de preservação e continuidade de uma cosmovisão desterritorializada e reprimida, que não se afirmou pela mera repetição, mas sim pela adaptação a um novo contexto e território.

Nesse sentido, a tradição africana no Brasil se assemelha mais ao que Hobsbawm define como costume, vigente nas sociedades tradicionais. Este autor diferencia a tradição do

costume exatamente no que diz respeito à invariabilidade. Enquanto a tradição se caracteriza pela repetição e práticas fixas em referência ao seu passado (real ou forjado), o costume é ao mesmo tempo guia e motor, isto é, permite inovações desde que se mantenha compatível com o seu referencial. Sua função é dar a sanção do precedente às mudanças requeridas por um novo contexto, afinal, “o ‘costume’ não pode se dar ao luxo de ser invariável, porque a vida não é assim nem mesmo nas sociedades tradicionais” (HOBBSAWN, 1997, p. 10).

Portanto, o conceito de tradição inventada de Hobsbawn, em nosso trabalho, está mais associado ao de tradicionalismo, pois ambos tem o sentido de repetição e imutabilidade, tratando práticas socioculturais como artefatos museológicos, mesmo quando seu passado referencial é forjado, e auxiliando na manutenção do *status quo* dos setores hegemônicos. Nesta perspectiva, temos que a incorporação do simbolismo e das práticas afro-brasileiras – a exemplo do samba – por parte do Estado Nacional e pela intelectualidade cultural, configura-se muito mais como uma tradição inventada para a construção de uma identidade nacional do que a *arkhé* africana em sua versão brasileira.

É interessante frisar também a relação que Hobsbawn destaca entre o liberalismo e as tradições genuínas e os costumes. Com a ascensão do sistema capitalista de produção e sua ideologia liberal, guiada pelo racionalismo individualista e pela ideia de progresso, a tradição foi negada em favor da inovação. Isso gerou um vácuo de vínculos sociais existentes nas sociedades precedentes que foi parcialmente preenchido pelas tradições inventadas.

No cenário brasileiro, tal feito se identifica com a modernização à francesa da cidade do Rio de Janeiro, na primeira década do século XX. Ao mesmo tempo em que se colocavam abaixo formas de moradias comunitárias como os cortiços, também se reprimiam as práticas culturais negras como a macumba, o samba e a capoeira. Este tipo de arquitetura e cultura eram consideradas atrasadas, herança de um passado colonial que deveria ser apagado rumo ao progresso. No entanto, duas décadas depois temos a exortação do samba como símbolo de brasilidade. E, no meio do caminho, entre a tradição inventada do samba como símbolo nacional e a cultura de *arkhé* africana, está a roda de samba, afirmada tanto por uma quanto pela outra.

Isso significa que, apesar de não se tratar de uma tradição inventada, a roda de samba também não é exatamente costume, por duas razões principais. Primeiro porque as organizações negras no Brasil não se desenvolveram como um tipo de sociedade tradicional apartada, já que o exercício de sua cosmovisão é somente uma parte da vida dos negros, que, mesmo num contexto de marginalização, fazem parte da totalidade do sistema social brasileiro. Segundo porque, em decorrência do primeiro fator, temos que a história dos negros

no Brasil no pós-abolição foi atravessada pela modernização que sofria a sociedade, a economia e o espaço territorial brasileiro. Por isso, tanto o candomblé como os seus desdobramentos, reforçados pela troca e transação características da cosmovisão negra, em alguma medida são afetados por esse processo, principalmente após a sua entrada no mercado e aceitação oficial.

Mesmo como prática da *arkhé* negro-brasileira – que não se guia pelo racionalismo finalístico e individualista moderno – o samba, a capoeira e as religiões de origem africana não só assimilaram aspectos da cultura branca dominante, mas também foram meios de integração na sociedade capitalista que se estruturava no Brasil. A cultura negro-brasileira era ao mesmo tempo afirmação da identidade e forma de inserção social para aqueles que eram alvo frequente de marginalização. Por isso, é que foi da roda de samba da casa da Tia Ciata que se originaram os primeiros sambistas profissionais, a exemplo de Sinhô, e atualmente vemos renomados mestres de capoeira negros ensinando sua prática para a classe média, majoritariamente branca. Não foi possível, e nem nos parece que era a intenção, se isolar da modernidade.

Nesse sentido, podemos nos referenciar no trabalho *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, do antropólogo argentino Nestor Garcia Canclini (2013), no qual ele analisa os desdobramentos das permanências das tradições culturais na modernidade latino-americana, desembocando no que ele compreende como hibridação, chave teórica que engloba e traduz outros termos utilizados para designar as misturas particulares tais como mestiçagem, sincretismo e fusão.

Canclini explica os processos de hibridação pela reconversão – estratégia de “reconverter um patrimônio [...] para reinseri-lo em novas condições de produção e mercado” (CANCLINI, 2013, p. XXII) –, o que interessaria tanto aos setores hegemônicos quanto aos populares que buscam apropriar-se das benfeitorias da modernidade. Tal enfoque nos proporciona rever o caráter de essência de que se revestiu o estudo das identidades, assim como a questão da autenticidade e pureza cultural, permitindo a identificação e explicação de alianças tal como a de culturas étnicas e metropolitanas no cenário latino-americano, principalmente no contexto das grandes cidades.

Quando se define uma identidade mediante um processo de traços (língua, tradições, condutas estereotipadas), frequentemente se tende a desvincular essas práticas da história de misturas em que se formaram. Como consequência, é absolutizado um modo de entender a identidade e são rejeitadas maneiras heterodoxas de falar a língua, fazer música ou interpretar

as tradições. Acaba-se, em suma, obturando a possibilidade de modificar a cultura e a política (CANCLINI, 2013, p. XXIII).

Ao se apropriar do conceito de hibridação, o estudioso argentino insere as tradições populares no tempo histórico – no caso a modernidade – visualizando assim a possibilidade da inovação e da releitura. Para Canclini, isso significa o surgimento do híbrido, que é o produto “das misturas interculturais propriamente modernas, entre outras, aquelas geradas pelas integrações dos Estados Nacionais, os populismos políticos e as indústrias culturais” (CANCLINI, 2013, p. XXII). O samba para além do seu momento originário ligado aos terreiros de candomblé, após ser apropriado pela indústria cultural e pelo discurso oficial da brasilidade, parece se enquadrar nesses termos, mesmo quando mantém sua *arkhé* africana.

Nesse sentido, tratando-se especificamente da roda de samba, podemos notar alguma hibridação nos termos de Canclini, como evidencia o uso de tecnologias modernas como microfones, amplificadores de som e a divulgação pela internet. Entretanto, mesmo em seu viés mais comercial, ela é referência indiscutível da cultura afro-brasileira e da permanência de certos padrões culturais africanos, que não puderam ser simplesmente apagados pela domesticação mercantil tais como a alegria, o caráter comunal e a interatividade. Essas permanências nos possibilita entender a tradição como “processo de expressão e criação de uma visão de mundo a partir da reelaboração das formas culturais do passado” (COUTINHO, 2011, p. 35). Processo este pelo qual passaram os escravos e seus descendentes na luta contra a absoluta sujeição aos padrões culturais e socioeconômicos forjados pela modernização do sistema dominante brasileiro.

Assim, retomamos a questão da tradição concebida como processo de comunicação intertemporal. Era esse o principal mecanismo de que dispunha a *arkhé* africana oprimida para a sua reelaboração em terras brasileiras. Uma práxis comunicacional entre gerações que pressupõe

[...] uma interpelação, um apelo do passado latente na memória coletiva; uma mensagem, o traço ou o signo; uma transmissão, que se dá por meio de processos narrativos; e uma recepção, momento de atribuição de sentido, em que ocorre a seleção e a interpretação das formas simbólicas ligadas ao passado (COUTINHO, 2011, p. 36).

No que tange à roda de samba como comunicação intertemporal, podemos agregar também a questão da dimensão afetiva dos processos comunicacionais, temática abordada por Muniz Sodré em *Estratégias sensíveis: afeto, mídia e política* (2006). O questionamento do

paradigma da comunicação enquanto “transferência de sentido ou de dados, portanto como processo de informação” (SODRÉ, 2006, p. 67) é recente, datando aproximadamente da segunda metade do século XX, quando a própria modernidade é colocada em cheque. A dimensão do afeto e do sentido comunitário da comunicação começa então a ser levada em consideração por alguns intelectuais, a exemplo do filósofo italiano Vattimo e do próprio Sodré, que acreditam que as práticas comunicacionais vão além da pura racionalidade. Portanto, conseguimos discernir nos primórdios das rodas de samba, lá no início do século XX, aquilo que Sodré se refere como “conhecimento compreensivo”, ligado ao que é (em) comum na comunicação:

O conhecimento proveniente da identificação e diferenciação comunitárias (onde prevalece o campo afetivo), [...] é o *conhecimento compreensivo*. Na base de uma experiência ontológica da comunicação (em termos de ciência, política e vivência), encontra-se o problema da compreensão, suscitado pela *vinculação* inerente ao comum. O *entendimento* e a *explicação* se obtêm por meio das interpretações que fazemos do mundo a partir de nossos habituais quadros conceituais. A compreensão, porém, fica além desses circuitos autolegitimativos, fora dos puros atos de linguagem (SODRÉ, 2006, p. 67).

E nesse sentido, a roda de samba é mais que linguagem, ela é *arkhé*, é tradição, é comunicação com a ancestralidade. Ela é fruto dos terreiros de candomblé formados no momento histórico do pós-abolição, quando os negros buscavam sua inserção social no mundo moderno ao mesmo tempo em que desenvolviam estratégias para a manutenção do seu estar (ou ser) em comum africano. Portanto, essa necessidade de continuidade dinâmica de uma cosmovisão exilada e marginalizada tem também, no campo afetivo, uma força de manutenção identitária e comunitária que devemos levar em conta na nossa análise.

Ao atravessarmos toda a discussão teórica desenvolvida neste capítulo, entendemos que existe uma confluência da dimensão política da cultura, a qual também se associa à práxis comunicativa, nas concepções de Sodré, Williams, Barbero, Gramsci e Coutinho. Sodré contrapõe a cultura à ideologia, produzindo uma crítica aos padrões hegemônicos ocidentais, ao se debruçar sobre o estudo da *arkhé* africana. Williams reconhece práticas culturais que se alimentam de fontes que escapam ao sistema dominante. Barbero pensa a cultura e a comunicação em termos de contraposição à hegemonia do mercado, e Coutinho pensa a tradição como continuidade de uma fala histórica que se realiza como comunicação intertemporal, independente dos meios de comunicação hegemônicos.

Sendo assim, estes autores conjuntamente nos direcionaram para a questão da disputa de hegemonia que se trava no seio da sociedade e que, em relação a certas práticas das classes

subalternas, lhes confere um caráter contra-hegemônico frente à ideologia da ordem dominante e seus padrões constituídos a partir do seu sistema de produção. Mesmo num contexto de assimilação capitalista das práticas culturais populares há uma dimensão de resistência que não pode ser deixada de lado.

Nesse sentido, conceituar a roda de samba é afirmá-la como cultura de *arkhé*, comunicação e tradição em um contexto contra-hegemônico. É cultura de *arkhé* porque se trata de um sistema cultural desenvolvido a partir da matriz simbólica africana como afirmação do coletivo negro excluído. É comunicação porque pressupõe uma práxis de interação comunicativa e criadora que compartilha e recria o patrimônio ancestral africano e, sendo assim, também é tradição.

Vale ressaltar que este capítulo tem como foco principal a conceituação da roda de samba em seu momento originário, quando sua formação e prática estão associadas ao terreiro de candomblé, principalmente no que concerne à sua dimensão contra-hegemônica. É inquestionável o caráter contra-hegemônico dos primórdios da organização da cultura negro-brasileira no pós-abolição, quando a cidade do Rio de Janeiro, em especial, passava por um processo de modernização de cima para baixo. Entretanto, na contemporaneidade essa dimensão deve ser ressignificada, o que será realizado no próximo capítulo, quando discutiremos a roda após a mercantilização do samba e sua transição a gênero musical.

Com essa argumentação, não se pretende negar as características de cultura de *arkhé*, comunicação e tradição à roda de samba contemporânea atribuídas aos seus primórdios, mas devemos entender como e em que medida tais atribuições se mantêm no mundo de hoje. Entendemos que o samba atual não se trata simplesmente de contra-hegemonia, já que, como gênero musical, ele faz parte do imaginário da brasilidade e é presença constante na indústria cultural nacional desde o seu início. Contudo, acreditamos que ainda hoje, por estar associado à figura do negro, do pobre, do subalterno, o samba ainda pode manter uma face contra-hegemônica, principalmente através da roda de samba. Isso porque a “forma social” roda de samba é uma maneira de se relacionar culturalmente com este ritmo que escapa ao mercado do espetáculo, formatado essencialmente para o lucro. Ela envolve tradição, corpo, afeto, estesia e, muitas vezes, identidade e comunidade, e é justamente nesses aspectos que queremos nos debruçar.

Para encerrar ludicamente este capítulo conceitual, citaremos uma composição do mestre mangueirense Nelson Sargento, verdadeiro intelectual orgânico do samba, que endossa em seus versos nossa posição de que existe uma face contra-hegemônica desta prática musical, consequência de sua contraditória relação com o mercado e a ideologia dominante.

Samba, agoniza mas não morre
Alguém sempre te socorre
Antes do suspiro derradeiro
Samba, negro forte destemido
Foi duramente perseguido
Nas esquinas, no botequim, no terreiro

Samba, inocente pé no chão
A fidalguia do salão
Te abraçou, te envolveu

Mudaram toda a sua estrutura
Te impuseram outra cultura
E você nem percebeu

(*Agoniza mas não morre* – Nelson Sargento)¹⁴

A nosso ver, em *Agoniza, mas não morre* o sambista não se refere simplesmente a um possível fim do samba (até porque isso não é interesse do mercado), mas sim à sua morte como prática cultural viva, fala histórica de um determinado grupo social – o negro –, símbolo da opressão de cor e de classe no Brasil. O que agoniza não é o gênero musical, é a cultura de *arkhé* negro-brasileira que sofre com a pasteurização que vem acompanhada pelas práticas da indústria e do mercado. Aqui, “o alguém sempre te socorre” é justamente esta face contra-hegemônica que queremos abordar, quando se leva em conta o peso da tradição e da ancestralidade incontornável do samba que, acreditamos, tem na roda a sua grande fonte.

¹⁴ Disponível em: < <http://www.vagalume.com.br/nelson-sargento/agoniza-mas-nao-morre.html> >. Acesso em: 28 jul. 2013.

2 – Samba: prática sociocultural e gênero musical

Olha nosso povo aí
 Conjugando no presente o verbo resistir
 Nossos corpos densos resistindo à opressão
 Nossos nervos tensos suportando a humilhação

O olho cresceu, tumbeiro chegou
 O couro comeu, o pau roncou
 Mas o negro é aroeira
 Envervou, mas não quebrou

Preto velho tem mandinga
 De amansar feitor
 Nega mina tem um denço
 De matar de amor

Palmares, balaios, malês, alfaiates
 Fugas, guerrilhas, combates
 Mão na cara, dedo em riste
 Teatros, fundos de quintal, candomblés,
 Blocos, jongos, afoxés
 Assim também se resiste
 Negritude resplandecente
 Consciente a se reconstruir
 O nosso nome é resistência
 Olha o nosso povo aí

(*Nosso Nome, Resistência* – Nei Lopes)¹⁵

No capítulo anterior, evidenciamos as principais chaves teóricas utilizadas para analisarmos a roda de samba como forma social da *arkhé* negro-brasileira. Neste capítulo, passaremos pelos caminhos do samba – tendo sempre a roda como perspectiva – para embasar historicamente nossas escolhas teóricas. Para tanto, realizaremos um breve histórico do samba desde as suas origens até a contemporaneidade, buscando evidenciar seu desenvolvimento como cultura de *arkhé*, passando por sua nacionalização e dupla incorporação pela indústria cultural e pelo discurso oficial do Estado.

Pontuaremos os marcos da trajetória do samba como gênero musical e como prática sociocultural, demonstrando tanto as articulações quanto as tensões decorrentes das relações entre o mercado e a tradição. Nesse percurso, nossa principal preocupação será localizar o papel da roda de samba no contexto da modernidade brasileira, procurando evidenciar se, de fato, ela se manteve como práxis comunicadora da cultura de *arkhé*, fonte

¹⁵ Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/nei-lobes/nosso-nome-resistencia.html>>. Acesso em: 06 maio. 2014.

de resistência durante o processo de mercantilização do samba e sua construção como gênero musical tipicamente brasileiro.

Para alcançarmos tal objetivo lançaremos mão do que há de essencial na bibliografia sobre este ritmo e sobre a música popular brasileira em geral, sempre buscando ressaltar características, fatos e histórias sobre as rodas de samba. Utilizaremos desde autores clássicos como Vagalume, Orestes Barbosa, Jota Efegê, J. R. Tinhorão e Sérgio Cabral até os mais contemporâneos como Hermano Vianna e Roberto M. Moura, para darmos conta das diferentes abordagens e perspectivas que enriquecerão o debate sobre o samba e a roda em nosso trabalho.

2.1 – O samba sem mistério: breve histórico político-cultural do samba de *arkhé*¹⁶

O samba nos moldes que o conhecemos hoje nasceu de um setor social específico – as camadas baixas da população carioca, especialmente ex-escravos e seus descendentes – e suas características musicais, tanto em termos de melodia quanto de letra, sofrem influência direta dos aspectos da experiência sociocultural desses setores.

Sendo a capital do país desde 1763, o Rio de Janeiro era o rumo de muitos brasileiros, livres e escravos, além dos africanos que desembarcavam diretamente em seu território. Era também nesta cidade que primeiramente chegavam as influências europeias, o que a transformava em uma espécie de “síntese da cultura popular do país” (CABRAL, 1996, p. 19). Por estas questões, o Rio desenvolvia as primeiras manifestações culturais tipicamente brasileiras, incluindo-se as musicais.

O primeiro grupo de africanos a virem para o Brasil foram os denominados bantos, que constituíam a família etnolinguística dos escravos angolas, congos, moçambiques e benguelas que, dentre outros, estavam ligados à introdução de novos instrumentos musicais e aos primórdios das festas do samba, ainda com características fortemente rurais e folclóricas. Já em meados do século XIX, a maioria da população do Rio era formada por escravos negros, sendo este um traço marcante e particular desta cidade, que constituiu-se também em um “espaço de identidade da cultura afrodescendente” (DINIZ, 2006, p. 24). Este fato, inclusive, funcionava como uma espécie de atrativo de mais negros, já que, a capital passara a representar uma referência de valores e costumes familiares.

¹⁶ Parte do texto apresentado neste tópico foi exposto no IX POSCOM - Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio, com o trabalho *Samba, corpo e identidade cultural fora e dentro da TV*. Disponível em: <<http://pucposcom-rj.com.br/wp-content/uploads/2012/12/2-Paola-Meirelles.pdf>>. Acesso em: 29 nov. 2013.

Inicialmente a população negra carioca foi se localizando nos bairros da Gamboa, Saúde e Santo Cristo, situados na zona portuária da cidade, além dos morros da Favela e da Providência. Com as reformas urbanísticas e o famoso bota abaixo do prefeito Pereira Passos, essas populações passaram a habitar a denominada Cidade Nova, na região das ruas Visconde de Itaúna, Senador Eusébio, Marquês de Sapucaí e Barão de São Félix, transformando os antigos casarões de luxo em cortiços. De acordo com o historiador André Diniz, temos que:

Os compositores pioneiros do samba [...] viveram e construíram todo um legado cultural que a Cidade Nova simbolizou no universo musical carioca. Frequentaram, sem exceções, as casas das famosas baianas festeiras, espaços de acolhida material, espiritual e cultural importantíssimos para a história da cultura negra e do samba. O samba urbano cresce no asfalto carioca com os genes da baianidade. (DINIZ, 2006, p. 24).

Deste modo, a partir do início do século XX foi que este ritmo começou a se desenvolver como estilo musical ligado às camadas populares urbanas do Rio de Janeiro, principalmente ex-escravos e afrodescendentes em geral. A Praça XI, denominada pelo compositor Heitor dos Prazeres de Pequena África, foi o primeiro reduto do samba, que se espalhou para os morros e subúrbios cariocas ao longo do século. Não mais um simples batuque¹⁷ e não mais ligado aos festejos folclóricos rurais baianos do século XIX, no início do século seguinte o termo samba já era frequentemente utilizado na literatura carioca, sempre relacionado ao ambiente urbano e mestiçado da cidade.

Aos poucos estava sendo pavimentado o terreno, ou melhor, o terreiro, em que o samba iria se consolidar. Urbano, mestiço, carioca e já dispoindo dos instrumentos percussivos das escolas, ele foi gradualmente eleito pela população como principal ritmo musical do Rio de Janeiro. (DINIZ, 2006, p. 15).

Temos então que, mesmo sendo um gênero musical constituído a partir de estruturas musicais europeias e africanas, sem dúvida, foram os símbolos da cultura negra que permitiram a sua gênese e seu avanço para o restante do território nacional. Nesse sentido, é importante ressaltar que, apesar de ser a propulsora da propagação do samba, a ligação com a cultura negra também desencadeava bastante preconceito, o que se manifestava inclusive

¹⁷ Como eram denominadas pelos viajantes todas as manifestações musicais negras. A própria palavra samba, anteriormente, “definia, como se fossem uma coisa só, vários tipos de música e dança introduzidos pelos negros escravos no Brasil” (CABRAL, 1996, p. 19).

através de práticas inibidoras oficiais das manifestações religiosas e musicais tais como as rodas de samba e as macumbas. Segundo Sérgio Cabral,

[...] o preconceito profundamente engravado em nossa sociedade, especialmente nos anos que se seguiram à abolição da escravatura, impedia que as manifestações culturais e religiosas dos negros merecessem sequer a liberdade de existir, quanto mais a de atrair a atenção dos que, por ventura, se interessassem sobre a história do nosso povo. As páginas policiais dos jornais registravam – muitas vezes com deboche – a repressão da polícia, principalmente às manifestações religiosas, com a prisão de pais e mães de santo. Portar um violão também era motivo até de prisão. (CABRAL, 1996, p. 27).

O advento da década de 1930 proporcionou uma alteração no cenário cultural carioca no que concerne ao status que o samba adquiriu. De ritmo genuinamente negro, mal visto pelos órgãos oficiais e pela elite em geral, o samba passou a se configurar como gênero musical símbolo de brasilidade, inclusive contando com a anuência da elite intelectual e o incentivo do Estado, interessados na construção de uma identidade nacional, ao mesmo tempo em que se configurava como o gênero predileto do carnaval popular.

Neste período de transição e nacionalização, quando o samba se consagra como objeto típico da cultura nacional, é que reside o mistério do samba para o antropólogo Hermano Vianna. Entender esse mistério, ou melhor, como se deu esse processo, só é possível se mantivermos em vista as estreitas ligações que o samba possui com os morros, os subúrbios e as camadas populares, principalmente os afrodescendentes, mas não é exatamente este o caminho das análises de Vianna.

O Mistério do samba (2004a) teve sua primeira edição em 1995, a última em 2008, e até hoje é reimpresso e referenciado. Ele foi escolhido para análise por ter grande destaque na bibliografia sobre o assunto e por ser Vianna o elaborador de vários projetos culturais atuais, com destaque para o programa *Esquenta* apresentado por Regina Casé, na TV Globo, o que faz dele também um formador de opinião. Sua produção acadêmica é encadeada com sua produção para a indústria cultural e sua inserção na vida cultural do país, principalmente na TV, faz com ele tenha papel de selecionador dos formatos e conteúdos da cultura que vão chegar ao grande público.

De acordo com o antropólogo, a configuração do samba como símbolo de brasilidade foi possível graças ao intercâmbio cultural entre as camadas populares e a elite intelectual. O ponto de partida do seu referido livro é uma noitada de violão em que participam o antropólogo Gilberto Freyre, o historiador Sérgio Buarque de Holanda, o promotor e

jornalista Prudente de Moraes Neto, o compositor clássico Villa Lobos e o pianista Lucio Gallet, representantes da elite intelectual, política e socioeconômica de origem branca; e do outro lado, os músicos Pixinguinha, Donga e Patrício Teixeira, provenientes das camadas populares e mestiças. A ocasião marcava, portanto, o encontro de dois grupos diversos, ou até mesmo opostos, da sociedade brasileira.

Essa noite de violão pode servir como alegoria, no sentido carnavalesco da palavra, da invenção de uma tradição, aquela do Brasil mestiço, onde a música samba ocupa lugar de destaque como elemento definidor da nacionalidade. A naturalidade do episódio não nos deve enganar: seu aspecto de fato corriqueiro foi obviamente construído, como também acontece com acontecimentos narrados em mitos fundadores de todas as tradições. (VIANNA, 2004a, p. 20).

O objetivo de *O Mistério do Samba* (2004a), portanto, é não apenas constatar a transição, mas também identificar os elementos que permitem a passagem do samba de música maldita à representante genuína da cultura brasileira, tendo como perspectiva a construção de uma identidade nacional. De acordo com as palavras de Vianna, temos que, sua pretensão é

[...] mostrar como a transformação do samba em música nacional não foi um acontecimento repentino, indo da repressão à louvação em menos de uma década, mas sim o coroamento de uma tradição secular de contatos [...] entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileiras. (VIANNA, 2004a, p. 34).

A partir desta perspectiva, o antropólogo aponta os fatores principais que levaram à consagração do samba como símbolo de brasilidade e seu papel na invenção da tradição nacional¹⁸, sendo eles: a relação entre as elites e as camadas populares; a valorização das coisas populares; a criação de uma identidade nacional; as teorias da mestiçagem, o debruçar dos modernistas sobre o Brasil; o Rio de Janeiro como representativo da síntese da pátria; os discursos nacionalistas; e o samba como maravilha brasileira.

Iniciando pelo binômio elite brasileira e música popular, Vianna afirma que a relação de setores da elite tais como intelectuais, políticos, etc. e as manifestações musicais afro-brasileiras era tradicional, se manifestando com maior intensidade desde o advento da modinha e do lundu no século XVIII, ainda no período colonial.

¹⁸ A tradição a que se refere Vianna é aquela conceituada por Hobsbawm como tradição inventada, de acordo com a discussão em nosso capítulo anterior.

Em relação à problemática da unidade da pátria, Hermano Vianna destaca que esta perpassava a reflexão de vários intelectuais, sendo uma das questões políticas mais graves desde os tempos coloniais, despertando respostas diversas durante a história brasileira. Momentos de convergência e divergência, de centralização e descentralização política e, às vezes, a conciliação de tendências antagônicas marcou a trajetória da construção do sentido de unidade da pátria. Portanto, para o antropólogo, a transformação do samba em gênero musical símbolo do Brasil – “e a de uma determinada cultura popular em cultura nacional” (VIANNA, 2004a, p. 56) – acabou por ser uma dessas respostas no plano cultural¹⁹.

Voltando-se para a mestiçagem, o autor nos aponta que esta não se tratava de um fenômeno homogêneo, e o tipo de mestiço a ser escolhido para ser símbolo variava de acordo com o projeto de identidade nacional. Euclides da Cunha²⁰, por exemplo, elegera os sertanejos caboclos como os mestiços representativos do Brasil. Entretanto, nas primeiras décadas do século XX, os debates sobre as raízes nacionais foram voltados para os mulatos urbanos do litoral. E neste cenário, o samba se configura no plano musical como símbolo nacional, em contradição à música caipira, considerada regional. Vianna ressalta o antropólogo Gilberto Freyre como o autor de destaque das teorias de valorização da mestiçagem com a publicação de *Casa grande e senzala*, em 1933. Ele diz ainda que

a maioria dos comentadores de *Casa grande e senzala* ressalta seu caráter de ruptura com o tipo de reflexão sobre a cultura brasileira que vinha sendo feita até então. Essa ruptura pode ser pensada, entre outros aspectos, como uma inversão valorativa do papel que o mestiço e a mestiçagem ocupam na cultura brasileira. De degenerativa e causa dos males nacionais, a mestiçagem passa a ser interpretada como um processo cultural positivo, em torno do qual [...] os brasileiros poderiam inventar uma nova identidade. (VIANNA, 2004a, p. 75-76).

Hermano Vianna também destaca a atuação dos modernistas para a difusão de ideias unificadoras a nível nacional, estimulada pela propagação de meios como o rádio, a gravação elétrica e a instalação de várias gravadoras no Rio de Janeiro a partir da década de 20. Esse cenário, atesta o antropólogo, era bastante propício para o samba carioca se definir como estilo musical, já que, em sua cidade dispunha das rádios, das gravadoras e dos interesses políticos. Vianna afirma ainda que a resistência da elite carioca frente ao samba não era tão

¹⁹ Entendemos que não se tratava somente de uma resposta no plano cultural para a questão da unidade da pátria, mas que a própria unidade nacional passava pela incorporação do conflito e da disputa que representava a existência de uma cultura popular de origem negra.

²⁰ No clássico da literatura brasileira *Os sertões*. CUNHA, E. *Os Sertões*. São Paulo: Três, 1984.

intensa como se pode imaginar, citando o exemplo dos Oito Batutas (conjunto musical de Pixinguinha) tocando no hall do Cine Palais.

Ainda segundo Vianna, o apoio oficial direcionado principalmente para as escolas de samba e para o carnaval, a partir do projeto nacionalista modernizante da década de trinta, também foi um fator que contribuiu para a fixação do samba como gênero musical nacional, sendo em torno das escolas a consagração da autenticidade deste ritmo. E foi justamente em torno desta autenticidade que o apoio oficial se engendrou, sendo que, em 1935, o desfile das escolas já figurava no roteiro oficial do carnaval da prefeitura do Rio de Janeiro.

A vitória do samba era também a vitória de um projeto de nacionalização e modernização da sociedade brasileira. O Brasil saiu do Estado Novo com o elogio (pelo menos em ideologia) da mestiçagem nacional, a Companhia Siderúrgica Nacional, o Conselho Nacional do Petróleo, partidos políticos nacionais, um ritmo nacional. Na música popular, o Brasil tem sido, desde então, o reino do samba. (VIANNA, 2004a, p. 127).

Em suma, temos que, *O mistério do samba* (2004a) desenvolve a ideia da construção da cidade do Rio de Janeiro como centro da unidade da pátria por uma escolha política e não por de fato representar a essência da brasilidade. Isso se deu a partir da valorização da mestiçagem, da negociação transcultural entre as classes e da exaltação de uma suposta autenticidade e pureza, que no plano musical elegeu o samba carioca de morro. A síntese de sua tese, que enfatiza a questão da negociação, pode ser constatada no trecho a seguir:

A invenção do samba como música nacional foi um processo que envolveu muitos grupos sociais diferentes. O samba não se transformou em música nacional através dos esforços de um grupo social ou étnico específico, atuando dentro de um território específico (o “morro”). Muitos grupos e indivíduos [...] participaram, com maior ou menor tenacidade, de sua “fixação” como gênero musical e de sua nacionalização. Os dois processos não podem ser separados. Nunca existiu um samba pronto, “autêntico”, depois transformado em música nacional. O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização. [...] O discurso da homogeneidade mestiça, criado no Brasil através de um longo processo de negociação, que atinge seu clímax nos anos 30, tornou determinados “atos decisivos” possíveis e aceitos (como, por exemplo, o desfile de escola de samba com patrocínio do Estado), inventando uma nova maneira de lidar com os problemas da heterogeneidade étnica e do confronto erudito/popular. (VIANNA, 2004a, p. 151-154).

Em vários aspectos pode-se concordar com o trabalho de Hermano Vianna, principalmente no que tange ao caráter de construção da identidade nacional e sua relação com a simbologia do samba como estilo musical nacional. Obviamente, a consolidação do

samba como tal não se trata de um furor repentino ou se deu fora do campo político-social. Entretanto, a exacerbação da questão da negociação e do intercâmbio acaba por apagar a participação popular do desenvolvimento de sua própria identidade em benefício da atuação da elite cultural e intelectual.

Desse modo, é igualmente minimizado o fato de que a inovação e qualidade do samba também sejam responsáveis pela sua disseminação pelo território, mesmo que contextualizada em um período de propagação das rádios e gravadoras no Rio de Janeiro. Isto é, se privilegia o consenso no lugar da visão de classes, o nacional ao invés do popular, o ponto de convergência em detrimento das divergências, e, por fim, atenua-se o conflito.

Para relativizar o peso dado ao papel das elites brasileiras na conformação do samba como gênero musical popular nacional, será utilizado o ensaio *Samba, o dono do corpo*, de Muniz Sodré (1998), autor atuante da área da cultura e da comunicação, e por isso escolhido para dialogar com Vianna. Este trabalho teve sua primeira edição no ano de 1978, foi reeditado em 1998 e teve duas reimpressões nos anos 2000. Sua eleição como apoio para refutar certos pontos da análise do antropólogo pode ser evidenciada pelo trecho a seguir, presente no prefácio à 2ª edição:

Vinte anos se passaram desde que apareceu a primeira edição deste ensaio [...]. A decisão de o reeditarmos agora deve-se ao fato de termos recebido, ao longo de todo esse tempo, respostas favoráveis ao texto, assim como à evidência de que nada foi publicado que desse continuidade ou mesmo refutasse a sua linha argumentativa. Na verdade, havíamos partido de um ponto considerado obscuro por Mário de Andrade – a questão da síncopa iterativa nas músicas da diáspora negra – e que nos pareceu, este sim, o verdadeiro “mistério do samba”. (SODRÉ, 1998, p. 7).

Deste modo, apesar de não mencionar diretamente Hermano Vianna, Sodré faz uma alusão com aspas ao título de seu livro, que fora lançado três anos antes da 2ª edição de *Samba, o dono do corpo* (1998). Não resta dúvida de sua contraposição à tese do antropólogo quando Sodré esclarece a pretensão de seu estudo do samba:

O que pretendemos mesmo é indicar como um aspecto da cultura negra – *continuum* africano no Brasil e modo brasileiro de resistência cultural – encontrou em seu próprio sistema recursos de afirmação da identidade negra. E implicitamente pretendemos rejeitar os discursos que se dispõem a explicar o mesmo fenômeno, o samba, como uma sobrevivência consentida, simples matéria prima para um amálgama cultural realizado de cima para baixo. (SODRÉ, 1998, p. 10).

Sodré busca na própria cultura negra as fontes que dão significação para o samba. Para tal finalidade, o autor se apoia principalmente na síncopa iterativa das músicas da diáspora negra e sua relação direta com a religiosidade e a dança, que vão contra a redução do corpo negro à mera máquina produtiva pretendida pela sociedade escravocrata. A síncopa²¹ enquanto “*missing beat*” leva os ouvintes a preencherem com o corpo – através de palmas, balanços, dança etc. – essa batida que falta. Para o autor aí é que se encontra o poder mobilizador da música da diáspora negra nas Américas, referindo-se também ao jazz. Portanto, é no apelo do movimento corporal que reside a resistência do negro em não se converter em simples objeto de trabalho. “O corpo exigido pela síncopa é aquele mesmo que a escravatura procurava violentar e reprimir culturalmente na História brasileira: o corpo do negro” (SODRÉ, 1998, p. 11).

A mistura de costumes da sociedade carioca, a abolição da escravatura e a vida social urbana tornaram os batuques africanos menos ostensivos. Portanto, no final do século XIX começava a se desenhar no Rio de Janeiro ritmos musicais tipicamente brasileiros como o lundu, o maxixe e o samba, que começavam a se incorporar às festas populares e ao espaço urbano como forma de integração social do negro.

Apesar de suas características mestiças (misto de influências africanas e europeias), essa música fermentava-se realmente no seio da população negra, especialmente depois da abolição, quando os negros passaram a buscar novos modos de comunicação adaptáveis a um quadro urbano hostil. (SODRÉ, 1998, p. 13).

Ao discorrer sobre a relação entre samba e indústria, Sodré nos aponta que foi devido a um processo de adaptação e reelaboração de elementos da cultura negra que o samba pôde se afirmar como “gênero-síntese” (SODRÉ, 1998, p. 35) apropriado para a radiodifusão, gravação e comercialização em termos capitalistas, acompanhado da profissionalização dos músicos negros e mestiços²² como meio de integração social. Obviamente o autor não descarta o fato de que a busca por uma identidade nacional da elite política e intelectual processada nos anos 20 e 30 tenha possibilitado sua intensa comercialização nos moldes urbano-industriais, entretanto, ele encara esse elemento mais como uma expropriação do que uma negociação, como faz Vianna.

²¹ Citando Sodré temos que a síncopa “é a ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) que, no entanto, repercute noutra mais forte” (SODRÉ, 1998, p. 11).

²² Nesses músicos, “o samba era uma referência permanente, que se podia recalcar ou exhibir, de acordo com as circunstâncias” (SODRÉ, 1998, p. 37).

A classe média torna-se [...] produtora sistemática de sambas e começa a fazer passar, através do som e da letra, novas significações culturais. Na realidade, tratava-se de um movimento de expropriação paulatina do instrumento expressivo de um segmento populacional (pobre, negro) por outro (médio, branco). (SODRÉ, 1998, p. 50).

No entanto, afastando-se de uma visão mecanicista, Sodré coloca que essa expropriação não se trata de um roubo deliberado, mas sim de uma consequência da própria lógica do modo de produção industrial capitalista.

O samba tradicional passou a servir de fonte para uma variedade de produtos destinados ao consumo das camadas médias urbanas. Esses produtos, distribuídos numa escala hierárquica de gostos (desde a faixa da “cafônica” até vanguardas intelectuais) sustentam a penetração do disco como bem de consumo – apoiado nas indústrias do rádio e da televisão – na sociedade brasileira. (SODRÉ, 1998, p. 50).

Apesar de constatar esse movimento de entrada do samba na indústria cultural e do espetáculo, Sodré nos indica que “nenhum poder se exerce sem que haja resistência” (SODRÉ, 1998, p. 55) lembrando o trabalho do filósofo Michel Foucault. Mesmo fazendo parte do sistema ideológico dominante, o samba sempre possuiu espaços e circuitos de produção paralelos que permitem que ele se mantenha como um movimento de afirmação e continuidade dinâmica de valores da cultura negra.

É no interior desses lugares paralelos que o samba pode ainda hoje constituir-se numa prática de resistência cultural negro-popular. [...] O samba, entretanto, é muito mais que uma peça de espetáculo, com mal definidas compensações financeiras. O samba é o meio e o lugar de uma troca social, de expressão de opiniões, fantasias e frustrações, de continuidade de uma fala (negra) que resiste à sua expropriação cultural. [...] No samba tradicional, há fortes aspectos de resistência cultural ao modo de produção dominante na sociedade atual, porque a produção desse samba ainda tem lugar no interior de um universo de sentido alternativo, cujos processos fixadores partem da cultura negro-brasileira. (SODRÉ, 1998, p. 58-59).

Podemos perceber assim que a prática da roda de samba (que mesmo atualmente ainda mantém grande descolamento da indústria) faz parte desses lugares paralelos, isto é, “contra-espços” onde os negros tem lugar para sua afirmação. Nesse sentido, compartilhamos com Muniz Sodré a perspectiva de que o samba foi alçado a gênero musical símbolo da brasilidade mais por uma expropriação do que por um intercâmbio cultural. A questão da negociação,

como insiste Vianna, de fato ocorreu, mas não somente por existir certa “promiscuidade entre elite brasileira e povo brasileiro” (VIANNA, 2004a, p. 69), mas justamente pelo caráter de resistência do samba. E, neste sentido, a conversão de uma simbologia popular e étnica em nacional acaba por velar a dominação social da classe hegemônica, o que torna ainda mais difícil a sua denúncia. Esse cenário se diverge daquele pintado pelo antropólogo, onde a diferença de poder não interfere nas relações socioculturais para a consolidação do samba como ritmo musical nacional.

A distinção de classes no campo artístico musical vem sendo feita desde os tempos coloniais entre a música dita erudita e a popular²³, apesar da constante comunicação entre ambas. Os privilégios classistas das elites sempre geraram movimentos de preconceito e exclusão, o que é relatado por diversos sambistas, a exemplo de João da Baiana, com as detenções (de instrumentos e de pessoas) por se fazer samba ou macumba. A manutenção desses hábitos é parte da resistência cultural negro-popular frente à hegemonia dos setores dominantes, fator este que não pode ser minimizado, como faz Vianna, mesmo no período em que o samba é símbolo de brasilidade.

O sociólogo marxista Florestan Fernandes já indicara em seu trabalho *A integração do negro na sociedade de classes* (1978) como as classes dominantes permaneceram com uma ideologia arcaica em relação aos negros libertos e seus descendentes, mesmo num contexto histórico de modernização capitalista. Para ele, a democracia racial é um mito que acaba por isentar a classe dominante majoritariamente branca e responsabiliza a população negra pela sua inserção debilitada na sociedade moderna brasileira. Ao retomar Fernandes neste debate, não pretendemos aqui indicar, tal como ele, que a questão racial é essencialmente uma questão econômica ligada ao modo de produção capitalista, entretanto, é necessário o encadeamento analítico dos preconceitos de cor e de classe, o que não é realizado por Hermano Vianna.

Ao se afastar de uma visão classista e se apoiar nas teses freyrianas, o antropólogo acabou por construir uma visão um tanto romantizada das relações socioculturais interclassistas, desconsiderando a luta dos dominados em busca de sua inserção social. Essa questão acabou acarretando também na negação dos sentidos de resistência e dominância, sem diferenciação entre o popular e o hegemônico, apaziguando a dicotomia entre cultura popular

²³ O que ainda hoje pode ser notado em relação ao funk, música contemporânea dos morros cariocas que sofre constante discriminação e perseguição. Já houve ocasiões em que comunidades foram proibidas de realizar os bailes funks e esse quadro só foi revertido a partir da militância de setores organizados como é o caso do movimento APAFUNK (Associação dos profissionais e amigos do funk).

e cultura erudita presente na sociedade, por mais que ambas não estejam completamente isoladas uma da outra.

Desse modo, o corpo negro não foi de todo reprimido e invisibilizado. Referenciando o pensamento de Foucault (1976), mesmo o desenvolvimento do biopoder e dos dispositivos da biopolítica – que insere o racismo nos mecanismos do Estado moderno para manutenção da dominância nas relações de poder – não pôde contê-lo. Por isso, a necessidade da negociação e da apropriação de elementos da cultura negro-popular para a simbologia brasileira, como resposta frente a essa resistência cultural. Não é à toa que foi no contexto do governo populista de Getúlio Vargas que o samba finalmente se consagrou e se solidificou como símbolo da identidade nacional.

Contudo, refutar a tese de Hermano Vianna não implica em coloca-lo numa posição de intelectual racista. Em seu artigo *Mestiçagem fora de lugar* (2004b), ele defende que a valorização da mestiçagem pode ser um trunfo brasileiro no combate ao preconceito e à discriminação. A realidade empírica, no entanto, nos mostra que, em geral, os segmentos populacionais considerados mestiços se encontram em posições muito semelhantes à dos negros e que, muitas vezes, a afirmação da mestiçagem se dá na tentativa de minimização ou negação da negritude. Portanto, a filiação teórica freyriana de Vianna num momento histórico no qual o discurso de valorização da mestiçagem já foi relativizado, faz com que seu trabalho tenha uma abordagem altamente apaziguadora e dissimuladora dos conflitos raciais e classistas. E esta sua perspectiva perpassa seu trabalho como produtor cultural, como fica claro no já citado programa *Esquentando* de Regina Casé na TV Globo, que tem uma atuação muito semelhante à da elite intelectual pintada pelo antropólogo em *O mistério do Samba* (2004a): a postura de validadora da cultura popular brasileira.

É claro que, em muitos casos, isso ajuda a veicular certas manifestações culturais populares. Entretanto, a seleção dos conteúdos e formatos dessas manifestações continua sendo feita por uma elite cultural/ intelectual que passa pelo próprio Hermano Vianna e pela apresentadora, e chega ao grande público como se fosse uma festa das massas populares brasileiras, mais uma vez transformando em alegoria nacional (uma espécie de “gente que faz”, ou sou “brasileiro e não desisto nunca”, para citar alguns jargões propagandísticos) as manifestações culturais dos setores subalternos de nossa sociedade, principalmente dos afrodescendentes. Temos aí novamente a apropriação da cultura popular, com o abrandamento de seus aspectos de enfrentamento, pela sociedade do espetáculo e pela indústria cultural.

2.2 – O samba no mercado: a consolidação do gênero musical afro-brasileiro²⁴

Realizado o debate teórico acerca da oficialização e nacionalização do samba, vamos nos aprofundar no seu processo de mercantilização. É nesse momento que nos dedicaremos ao samba como gênero musical. Esse termo em si já estabelece a face mercadológica do universo da música, pois, como nos aponta Simon Frith, “gênero é uma forma de definir a música no mercado ou, alternativamente, o mercado na música” (1996, p. 76, tradução nossa). Em outras palavras, a indústria fonográfica (principalmente), mas também os pontos de venda e os meios de comunicação fazem uso de categorias de gênero para organizar o processo de vendas. É uma idealização que serve grandemente ao moderno circuito do entretenimento.

Entretanto, o caráter comercial não nos deve enganar quanto ao completo controle da produção musical por parte da indústria ou à rigidez dos parâmetros de fixação de um gênero, pois esse tipo de rotulação “envolve uma complexa interação entre as forças musicais, mercadológicas e ideológicas” (FRITH, 1996, p. 76, tradução nossa). Primeiro porque os gêneros musicais não surgem como criação unicamente industrial, mas, em geral, surgem de práticas socioculturais criativas. Segundo, pois apesar da tentativa de formatação pelo mercado, é impossível manter um gênero musical totalmente inalterado ao longo do tempo, pois os artistas não são máquinas que trabalham sob um processo padrão alterado somente quando se julga necessário pelos donos dos meios de produção. Além disso, a conformação do gênero musical também é realizada pelos críticos musicais, pela mídia, pelos próprios artistas e, não menos importante, pelo público ouvinte, que muitas vezes se utiliza da música para constituir parâmetros de comportamento, identidade e comunidade (como os fãs clube, os padrões de vestimenta, de dança e canto, o tipo de “atitude” perante o mundo, etc.).

Desse modo, a fixação do samba como gênero musical obviamente incluiu todas essas questões. No que concerne ao seu desenvolvimento histórico, não podemos ignorar a atualização que o mercado e até mesmo os meios de comunicação realizaram (e ainda realizam) junto a esta prática musical, principalmente se considerarmos seus estágios pioneiros. Talvez seja a mercantilização em termos capitalistas e sua consequente mediatização o que mais causa a distorção entre forma e conteúdo históricos. Em *Mitologias*, Barthes já escrevera que “o sentido existe sempre para apresentar a forma; a forma existe sempre para distanciar o sentido” (2009, p. 145). Sendo o samba uma prática cultural urbana

²⁴ Parte da pesquisa e do texto apresentados neste tópico (e também no tópico 2.4) foram publicados na Revista Parágrafo, em artigo de título *Samba: produto cultural e patrimônio imaterial*. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.fiamfaam.br/index.php/recicofi/article/view/182>>. Acesso em: 29 nov. 2014

nascida no início do século XX, quando o Brasil, especialmente a capital carioca, passava por um momento de modernização capitalista, poderia se dizer que era inevitável o seu aproveitamento pela denominada indústria cultural. Contudo, isso também auxiliou no processo de divulgação e distribuição deste ritmo – nacional e internacionalmente – permitindo a inserção social de muitos negros a partir da afirmação da sua própria cultura.

O termo indústria cultural remete aos filósofos alemães Theodor Adorno e Max Horkheimer, membros da Escola de Frankfurt. Para eles, a industrialização das artes em termos capitalistas transforma as suas manifestações em mercadoria e a sua produção, em negócio visando o lucro. Portanto, a imposição da técnica com a sua consequente homogeneização social estaria levando o mundo das artes à semelhança do próprio sistema capitalista de produção, afirmando a ideologia das classes dominantes.

O que não se diz é que o ambiente em que a técnica adquire tanto poder sobre a sociedade encarna o próprio poder dos economicamente mais fortes sobre a mesma sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação, é o caráter repressivo da sociedade que se auto-aliena. [...] Por hora, a técnica da indústria cultural só chegou à estandardização e à produção em série, sacrificando aquilo pelo qual a lógica da obra se distinguia da lógica do sistema social. (ADORNO, 2002, p. 6).

Concordamos em parte com essa concepção teórica dos pensadores da Escola de Frankfurt. Ela é claramente de extrema importância para a crítica ao sistema capitalista de produção, que tem como objetivo transformar tudo – inclusive as artes e as culturas – em mercadoria visando o lucro e o poder. No entanto, apesar da racionalidade técnica atual ser a racionalidade da dominação, a produção cultural envolve elementos da sensibilidade, da criatividade e da emoção – não só dos artistas, mas também dos consumidores –, que escapam à padronização plena e não são necessariamente fontes de alienação social.

Retornando para o cenário brasileiro, temos que os primórdios da indústria cultural data do início do século XX. Wander Nunes Frota, autor do trabalho *Samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural* (2003), nos informa que os novos meios de reprodução, difusão e consumo concretizados pelo disco e pelo rádio no Brasil fizeram emergir uma geração pioneira de artistas, técnicos, produtores, empresários e etc., mesmo que nosso modelo de radiodifusão tenha sido copiado da Europa e dos EUA. A primeira fábrica brasileira de discos é a Odeon, de 1912, iniciativa capitaneada pelas Casas Edison, que comercializava discos e gramofones. Depois vieram os rádios, na década de 1920²⁵, cuja

²⁵ A primeira rádio brasileira data de 1923.

proposta inicial era de uma ação educadora (como propunha E. Roquette Pinto, o “pai do rádio” no Brasil).

No entanto, esse cenário se alterou rapidamente já no final dos anos de 1920 com a entrada de quatro gravadoras multinacionais: Victor, Columbia, Brunswick e Parlophan. Soma-se a isso a oficialização das rádios como veículos comerciais em 1932, com o decreto do governo de Getúlio Vargas que permitia a transmissão de conteúdo propagandístico. É nesse contexto de mercantilização e afirmação do capital estrangeiro que a geração de pioneiros referida acima ganha forma, e nela se incluem os artistas do samba.

Como já visto, a nacionalização do samba pelo vasto território brasileiro teve como um dos fatores fundamentais a sua incorporação pelas indústrias culturais, no caso as rádios e as gravadoras. Situadas preferencialmente no Rio de Janeiro – então capital do país – num contexto de construção e afirmação da identidade nacional nas décadas de 1920 e 1930, o samba carioca foi se disseminando pelo Brasil acompanhado da profissionalização dos sambistas, em geral afrodescendentes mal inseridos no mercado de trabalho. Isso gerou adaptações ao modo de criação do samba, antes uma prática social coletiva, marca das manifestações da cultura negra.

Levando-se em conta o domínio do capital (nacional, mas principalmente internacional) sobre a produção cultural, as características de cooperação e especialização da edição discográfica e a taylorização da atividade radiofônica (ZALLO, 1988), temos que, de fato, era imprescindível um processo de adaptação das práticas culturais envolvidas no samba para sua incorporação na recente indústria cultural no Brasil. Por exemplo, a individualização da composição e da interpretação, que antes se dava coletivamente em eventos sociais. Não sendo por menos que a autoria de *Pelo Telefone*²⁶, em 1916, – considerado o primeiro samba gravado e, portanto, marco histórico para o desenvolvimento deste gênero musical – teve tantas controvérsias sobre a sua autoria, pois era obra coletiva das reuniões na casa de Tia Ciata, mas foi registrado em nome de Donga e Mauro de Almeida.

Sendo assim, a organização em forma de roda, a improvisação do samba de partido alto, o caráter de congregação etc., foram elementos excluídos quando da transformação do samba em produto cultural, embora se mantenha em outros espaços até os dias de hoje. Restava então aos sambistas apenas seu capital simbólico, que não era propriamente valorizado como deveria para músicos, em geral, provenientes de um setor marginalizado da

²⁶ Segundo Sérgio Cabral, no livro *MPB na era do rádio* (1996a), “*Pelo telefone* é considerado o primeiro samba levado ao disco, porque, somente a partir dele, teve início uma série de gravações de músicas identificadas como samba. E foi tão bem recebido que o samba não demoraria muito para assumir a condição de principal gênero musical do país” (p. 14).

sociedade. Entretanto, apesar da maior preocupação da maioria dos sambistas ser de garantir seu meio de sobrevivência e ser reconhecido no ambiente musical, não foi sem estratégias de resistência que se deu o enquadramento do samba na indústria cultural. E esse é um dos principais motivos para que mesmo o samba comercial possa manter certa face contra-hegemônica, de correspondência entre forma e conteúdo históricos e de respeito à tradição. Em maior ou menor escala, ao longo do tempo, a prática da roda de samba, por exemplo, nunca foi totalmente abandonada. É nela que os sambistas puderam manter ou resgatar essa dimensão de prática sociocultural associada ao samba que se esvaziou na sua face de gênero musical. E é por isso que vamos a ela.

2.3 – Tem jornalista na roda de samba

A seguir, nos debruçaremos sobre a bibliografia que se dedica à música popular brasileira, especialmente ao samba, em busca de informações, características e fatos acerca da roda de samba. Para tal objetivo, decidimos nos dedicar aos autores que têm o jornalismo como atividade, passando desde os cronistas carnavalescos do início do século XX, como Vagalume, até aqueles que, de alguma forma, ainda hoje seguem essa tradição de levar o samba para o universo da comunicação, a exemplo de Sérgio Cabral. Nesse sentido, é importante ressaltar que privilegiaremos os jornalistas não somente porque nosso trabalho se desenvolve no campo da comunicação social, mas também pelo fato relevante de que, em muitos casos, esses profissionais se trataram de verdadeiros mediadores, como nos esclarece Eduardo Granja Coutinho em *Os cronistas de Momo* (2006).

Ainda que controlada pelos grupos dominantes, a imprensa aparece como um dos espaços da sociedade civil onde se trava a luta pela cultura. Se desconsiderarmos esse fato, correremos o risco de compreender a sua participação no Carnaval de forma unilateral, enfocando unicamente os seus aspectos positivos como fazem uns, ou não vendo nela mais que um instrumento de dominação, como querem outros. O cronista carnavalesco deve ser visto como um mediador, como o artífice de uma cultura consensual, includente. (COUTINHO, 2006, p. 25).

Ainda que Coutinho esteja se referindo aos cronistas carnavalescos do início do século passado, acreditamos que, mesmo atualmente, o jornalismo dedicado à esfera popular da cultura ainda pode cumprir esse papel de mediador entre o sistema hegemônico e o povo, ajudando a abrir espaço na sociedade para certas expressões da cultura subalterna. Muitos

desses jornalistas, inclusive, se relacionam com certos artistas populares, atuando na intermediação destes com o mercado e com o universo comunicacional.

2.3.1 – Viagem pela roda do samba com Vagalume

O primeiro trabalho que analisaremos em busca da história que queremos contar é um dos mais antigos aqui retratados, lançado originalmente por Vagalume em 1933, e intitulado *Na roda do samba* (1978). Vagalume é o pseudônimo do jornalista e Capitão da Guarda Nacional Francisco Guimarães²⁷, que assim ficou conhecido pela seção de mesmo nome em suas colunas no *Jornal do Brasil* e *A Tribuna*, atuando como repórter policial e carnavalesco.

Jota Efegê, uma espécie de sucessor do seu trabalho, nos indica, na apresentação da segunda edição do referido livro, que Francisco Guimarães foi o precursor da crônica carnavalesca na cidade do Rio de Janeiro, descrevendo a sua obra como espontânea, narrativa e jornalística, revelando o grande repórter que era o boêmio e carnavalesco Vagalume, divulgador da nossa música popular. Benquisto entre “a gente do samba e os adeptos de Momo” (EFEGÊ, 1978, p. 128), o cronista era frequentador dos redutos do samba e do carnaval, tornando-se um verdadeiro *expert* no assunto, o que dá ainda mais relevância a seus escritos. Além disso, fiel à sua ascendência negra, “sempre se incorporava aos movimentos que viessem a elevar os pretos e dar-lhes dignificação social” (EFEGÊ, 1978, p. 130), incluindo também em suas crônicas informações sobre os terreiros e rodas de samba que frequentava, o que vai ao encontro da temática abordada em nosso trabalho.

Vagalume indica que sua obra não é literária, mas sim uma coleção de crônicas reunidas a partir de suas investigações sobre o samba, tendo como finalidade homenagear os seus criadores e divulgar sua origem e desenvolvimento num tempo em que este gênero passou a ser ilustre. Em tom nostálgico ao passado pré-comercial, o autor se mostrou disposto a revelar os aproveitadores do samba e reverenciar os sambistas verdadeiros, “aqueles que sempre lutaram e continuarão a lutar para que o samba não seja desvirtuado” (GUIMARÃES, 1978, p. 20). Mesmo não utilizando esse termo, nota-se aqui uma preocupação com a tradição e talvez também com a “pureza” do samba, que começara a ser item mercadológico.

²⁷ Não se sabe exatamente a data de nascimento de Francisco Guimarães, mas especula-se que ele nasceu em 1875 e faleceu em 1947, conforme consta na ficha catalográfica da segunda edição de *Na roda do samba*, em 1978. Filho de uma família pobre, Vagalume concluiu os estudos, foi ferroviário, capitão da Guarda Nacional e jornalista, pioneiro das crônicas carnavalescas em jornais. Cf. Notas biográficas do autor publicadas no jornal *Ameno Resedá*, editado pelo rancho de mesmo nome (VAGALUME, 1978, p. 241-242).

Afirmando que suas fontes são insuspeitas – já que Vagalume de fato vivia o samba na cidade – ele se diz disposto a “desmascarar os que se locupletam com o resultado dos trabalhos dos outros, fazendo da indústria do samba um condenável monopólio” (1978, p. 20). Portanto, já no início da década de 1930, o cronista estava disposto a denunciar o que posteriormente denominaríamos de indústria cultural e suas agruras, direcionando para os sambistas a responsabilidade de manter acesa a chama do samba.

Vagalume atesta uma ascendência afrobaiana para o samba. Ele indica que, segundo as gerações antepassadas, ele é oriundo da Bahia e, em seguida, narra uma lenda de origem na qual a palavra samba foi composta de duas outras africanas: sam + ba, que quer dizer pague e receba, respectivamente. Essa lenda, que aqui não vem ao caso em grandes detalhes, envolve um episódio de dívida entre uma família de escravos africanos que viviam na Bahia, e que se resolve durante um conclave deste povo, sendo festejado com canta e dança pela repetição das palavras Sam! Ba! Sam! Ba!

De acordo com o jornalista, o samba nasceu no final do Primeiro Império, na Bahia, sendo antecedido pelo jongo, batuque e cateretê. Seu percurso geográfico é deste estado para o Sergipe e só então para o Rio de Janeiro, onde se desenvolveu e constituiu um “reinado” (1978, p. 27). Seus tipos evolutivos são o samba raiado (de teor sertanejo), o samba corrido (da capital baiana, mais harmonioso) e o samba chulado (do Rio de Janeiro, que desbanca a modinha, mais melódico e, nos seus termos, “civilizado”) (1978, p. 28). Este último tipo é aquele da Pequena África, que o autor atribui a Donga, Sinhô, Pixinguinha etc.

O autor relata como testemunha viva o período que o samba passa de música negra e maldita à ilustre, passando a ser tema dos literatos, dos poetas e da indústria.

O samba, depois de civilizado, depois de subir ao trono levado pelo seu pranteado Rei, passou por uma grande metamorfose: antigamente era repudiado, debochado, ridicularizado. Somente a gente da chamada **roda do samba**, o tratava com carinho e amor! Hoje – ninguém quer saber nem fazer outra coisa. O samba já é cogitação dos literatos, dos poetas, dos escritores teatrais e até mesmo de alguns imortais da Academia de Letras! ... O samba é hoje uma das melhores indústrias pelos lucros que proporciona aos autores e editores. (GUIMARÃES, 1978, p. 28, grifo nosso).

Quando se refere à proveniência do samba, Vagalume coloca que antigamente era dos “morros-academias” (1978, p. 28) como a Favela, Mangueira, Salgueiro, Querosene, pois eram lá que estavam os mestres dos seus instrumentos constituintes como pandeiro, chocalho, reco-reco, cuíca, violão, cavaquinho e flauta. Depois é que o samba ganhara a cidade. Entretanto, afirma que nos tempos em que escreve, na década de 1930, o que se tem é apenas

rótulo (se referindo ao samba de poetas, que para ele mais se parece com modinha ou lundu). O autor coloca o partido alto como verdadeiro ritmo do samba e atribui ao morro a sua paternidade. O samba seria filho do morro, irmão do batuque e compadre do jongo, ritmos que ele afirma serem brasileiros e não africanos.

Para Vagalume, o samba nasce de um homem simples do morro, ao mesmo tempo poeta e musicista, ganha vida de boca em boca da gente da roda de samba e morre no disco da vitrola, quando “ele passa a ser artigo industrial, para satisfazer a ganância dos editores e dos autores de produção dos outros” (1978, p. 31). O que significa que a roda e os discos para ele não fazem parte da mesma cultura, em uma clara oposição entre prática cultural e indústria, atestando a oralidade da roda como verdadeira comunicadora do samba. O autor cita Donga como o precursor da indústria do samba, com a gravação de *Pelo Telefone*, consenso que se mantém até os dias de hoje, também afirmando que parte dele foi “pescado na casa da tia Asseata²⁸” (1978, p. 31). O caminho do disco e das apresentações também foi seguido por Sinhô, posteriormente aclamado como Rei do Samba. Entretanto, Vagalume não dirige rancor a estes sambistas como no caso de Francisco Alves, a quem se refere como Chico Viola, que acusa de usar composições alheias e ser o queridinho da Casa Edison. Na verdade, seu desgosto era em relação aos editores, aos que visavam o lucro através da exploração do samba.

Para Vagalume é na roda do samba que se mostra o verdadeiro sambista, que tem que provar que é bom na banda e também com as pernas, atestando que o samba não é só música, mas também engloba uma série de outras práticas que o constituem como prática cultural e não só artigo da indústria fonográfica. Ele usa como exemplo as apresentações na Festa da Penha e na Cidade Nova, onde o baile era na sala de visitas e o samba no quintal. Essas informações nos remetem a questões do capítulo anterior sobre a liberdade da rua para a criatividade musical, dos “contra-espços” negros e da roda como forma social da cultura de *arkhé* baseada na sabedoria intuitiva do corpo, no ritmo, no jogo e na festa, tão presentes na cultura brasileira a partir da cosmovisão africana.

Na roda do samba, admite-se a batucada, onde o camarada mostra se é bom na banda e mostra se é ágil nas pernas. Tais demonstrações eram feitas em público, antigamente, nas festas da Penha. [...] Quem se metia na roda, sabia ao que estava sujeito. O derrotado tratava de treinar para a revanche no primeiro encontro. [...] Mas, não era só na Penha que os encontros se davam. Era também onde houvesse um “Choro”, um “arrastado”, um “vira-vira-mexe-mexe”, uma festa qualquer e principalmente na velha Cidade Nova,

²⁸ Grafia alternativa para Tia Ciata.

onde quase sempre se realizava o baile na sala de visitas e um sambinha mole no quintal. (GUIMARÃES, 1978, p. 35-36).

Vagalume diferencia os sambistas verdadeiros, as gentes do morro e da roda, em contraposição aos sambestros, “que são os fazedores de músicas de samba” (1978, p. 29). Para ele, os autênticos sambas eram criados na roda e assim se podiam identificar alguns dos plágios, vendas e roubos de composições, que saíam dali e podiam ser reconhecidos pelos seus frequentadores. Seu relato nos indica que as práticas da venda e do plágio eram comuns: “É que o Rio está cheio, transbordando de plagiários, copistas, de imitadores e de autores de trabalhos dos outros... O Chico Viola, por exemplo, não é um plagiário. Ele é apenas o padrao, o pai adotivo de uma infinidade de sambas de gente dos Morros [...]” (1978, p. 42).

O cronista diz que “a invasão dos poetas será a decadência do samba”, não somente pela ambição do dinheiro, mas também porque “eles não conhecem o ritmo e muito menos o *mettier*” (1978, p. 51). O samba tem sua especialidade, “com a sua toada própria, com o seu compasso natural [...] e umas tantas exigências,” que só são dominadas por quem é do meio, a quem ele chama de “catedráticos” (1978, p. 51). Assim, quando Vagalume fala de *mettier*, catedráticos e especificidades da cultura do samba, nos parece mais uma vez que ele está se dirigindo à tradição, à *arkhé* que só quem é da roda de samba realmente conhece, e não os compositores que produzem para o mercado.

Não é qualquer um que sabe os segredos do partido alto, atesta Vagalume. Por conhecer tão bem o ritmo é que J. B. da Silva, o Sinhô, fez-se o rei do samba, título a qual o jornalista concordava plenamente. Em sua opinião, ele era o mais popular de todos os sambistas, o preferido do público²⁹. Também transitava entre os salões, os jornalistas e os políticos. Suas composições eram as que mais agradavam e ele foi o que mais gerou lucros para os editores da indústria fonográfica, que sofreu uma queda quando de sua morte.

É fato notável que, de todos os autores lidos para esta pesquisa, Vagalume é o único que usa o termo roda do samba, e não roda de samba. O artigo definido faz toda a diferença: a roda é do samba, não é de outrem. Percorrendo as páginas do seu livro, pode-se perceber que para o cronista carnavalesco o samba e a roda se confundem, e aquele é o seu habitat natural. Naquele momento, quando o samba estava sendo duplamente incorporado pelo mercado e pelo Estado nacional, Vagalume parecer antever a crítica feita pelos estudiosos alemães da Escola de Frankfurt à indústria cultural: “O samba, depois que industrializaram-no, está

²⁹ Nessa e em outras passagens nas quais Vagalume se refere ao público, nos parece evidente a diferenciação que o autor faz entre os ouvintes dos discos e das rádios e a gente da roda de samba.

perdendo a sua verdadeira cadência e vai assim aos poucos, caminhando para a decadência” (1978, p. 77).

Em nenhum momento o jornalista tenta conceituar ou faz uma descrição exaustiva da roda de samba, isso vai sendo colocado ao longo de suas crônicas. Nas citações abaixo, ficam evidentes as suas características constitutivas a exemplo da festa, da alacridade, do improviso, do sentido comunitário, das composições coletivas, da transação e do ajuste social, da ligação com as Tias baianas e com o candomblé.

E se na roda do samba aparecia o Cleto, com a sua gente? Era um pau “p’ra virar”... O homem não dava uma folga e de vez em quando, lá vinha tirar um samba e embrulhava meio mundo, porque tinha muita verve e improvisava com facilidade. A coisa rendia quando ele se defrontava com o Hilário e o Dudu. Ia até o dia seguinte.

[...] Quando se formava a roda, os seus componentes eram as sumidades e os convidados, gente escolhida, que merecia o tratamento de “Iaiá” e “Ioiô”. E as baianas, mais que baianas tentadoras [...]. E tão sedutoras se tornavam, [...] que contavam na roda inúmeros admiradores, gente graúda: “seu” barão, “seu” comendador e o português da venda ou do açougue... (GUIMARÃES, 1978, p. 78).

Muitas vezes, o samba, (música e letra) era feito no calor da festa, no meio do entusiasmo. [...] O Aimoré que anda hoje fazendo obrigação lá para os lados da estação de Mesquita, numa festa de São Cosme e São Damião, na casa da Tia Tereza, na Rua Luiz de Camões [...], lá pela madrugada, depois de roer muita *coirana*, improvisou esse samba: Ai baiana/ O samba do Rio é “bão”/ Tem flauta tem cavaquinho/ Tem pandeiro e violão.

[...] As festas na casa da Tia Tereza, sempre tiveram nome na história. Os boêmios chamavam-na “tia Tereza”, mais as baianas, suas conterrâneas, tratavam-na de Tetéa. (GUIMARÃES, 1978, p. 79-80).

Os grandes candomblés na casa de Sua Majestade Abedé eram precedidos de festas, danças e cânticos, em que o samba tinha preferência. Os sambas e os candomblés de Abedé, na Rua João Caetano, 69, se recomendavam pela gente escolhida que os frequentava e nos dias de tais funções, era de ver a grande fileira de automóveis naquela rua, sendo alguns de luxo e particulares na sua maioria. (GUIMARÃES, 1978, p. 86-87).

Outro samba afamado era na casa da tia Asseata, que nestes últimos tempos foi, sem dúvida, a baiana de maior nome aqui na Baía... de Guanabara.

[...] Os sambas na casa da Tia Asseata eram importantíssimos, porque, em geral quando eles nasciam no alto do morro, na casa dela é que se tornavam conhecidos na roda. Lá é que eles se popularizavam, lá é que eles sofriam as críticas dos *catedráticos*, com a presença das sumidades do violão, do cavaquinho, do pandeiro, do reco-reco e do “tabaque”. (GUIMARÃES, 1978, p. 86-87).

É totalmente compreensível que Vagalume não tenha sentido essa necessidade de conceituação ou descrição intensiva da roda. Boêmio e repórter que era, frequentador das

rodas de samba, conhecedor de muitos sambistas, acompanhou o desenvolvimento da indústria fonográfica no Brasil e para ele era muito evidente a distinção do samba enquanto prática sociocultural e o gênero musical que as rádios e o mercado de discos formataram, acompanhados pela oficialização do samba pelo Estado.

Por conta disso ele diferencia sambistas de sambestros e critica veementemente a exploração e os lucros obtidos pelos editores. Também é por isso que ele afirma que o samba nasce na roda e morre no disco e na vitrola. Essa sentença é emblemática da posição de Vagalume. Depreende-se disso que para este jornalista o samba é mais do que música, é mais que gênero que a indústria quer produzir. O ambiente vivo da roda – que contempla o improviso, as palmas, a dança, o canto e a composição coletiva – é parte constitutiva e inseparável do samba.

Com grande dose de saudosismo e nostalgia, Vagalume compara o samba do início do século XX e o do seu presente, na década de 1930, contrastando o universo das rodas e o do samba industrializado.

Antigamente, o samba primava pela originalidade da letra e música, que jamais se afastavam do ritmo, ao passo que, hoje o que mais se observa é o plágio com o maior descaramento. [...] Lançado um samba, passado nas Escolas do Estácio e do Catete, ele era cantado por toda a parte, sem que o seu autor tivesse a menor pretensão nem pensasse em lucros. Hoje, o que inspira sambistas e sambestros é a ambição do ouro... [...] O samba industrializado, despertou a cobiça e fez surgir uma nova geração de autores... de produções dos outros. (VAGALUME, 1978, p. 90).

Quanto a esse trecho, cabe fazermos duas observações: a dificuldade de Vagalume em aceitar a modernização do samba pela sua entrada na indústria cultural e a preocupação com o tema da autoria. Ambas as questões estão ligadas e se relacionam dialeticamente. A profissionalização do sambista e a divulgação de seu trabalho pelos discos e pelas rádios abre uma brecha para a inserção social do negro, em geral marginalizado, na sociedade capitalista que se desenvolvia no Brasil. Por outro lado, a mercantilização do samba também deixava (e ainda deixa) de fora um grande número de sambistas que, não profissionalizados, acabavam ganhando algum dinheiro vendendo suas composições, muitas vezes sem nem constar oficialmente na autoria. É complicado para o cronista ver a mercantilização do samba, visto que a própria indústria da cultura brasileira ainda estava se formando e o espetáculo comercial ainda não havia se consolidado. Nos dias atuais, acostumados que estamos com a presença da indústria em nosso cotidiano, é difícil imaginar uma prática musical que permaneça totalmente amadora como o samba em seus primórdios.

Ao enumerar quarenta autores de sambas e marchas de seu tempo, Vagalume destaca preocupadamente que somente dois deles pertencem à roda do samba. Acreditamos, assim, que a sua maior inquietação é que o samba não perca os vínculos com a sua cultura originária (que aqui denominamos *arkhé*), isto é, a ligação com os morros, com os terreiros, com os negros brasileiros, com a roda de samba. Entretanto, talvez por acompanhar a industrialização em seu início, Vagalume não contava que o “samba agoniza, mas não morre” e até hoje suas duas faces se mantêm com muita força: as vias do mercado e as vias da tradição. Ao afirmar que “antigamente, lançado o samba, a roda se incumbia de sua propagação”. Hoje, mandam fazer folhetos, se empenham com os cronistas para publicá-lo [...] (1978, p. 91), Vagalume colocava as duas vias como excludentes, mas a história nos mostrou que não é bem assim. Esse papel comunicador que Vagalume atribui às rodas de samba, endossado em nosso trabalho a partir de Eduardo Coutinho, ainda continua vivo, mantendo acesa a chama do samba como prática cultural de matriz negra, herança viva da tradição e fala histórica de um povo marginalizado.

2.3.2 – História, poetas, músicos e cantores do samba, por Orestes Barbosa

Orestes Barbosa³⁰, escritor, jornalista e compositor carioca, é o próximo autor que iremos abordar a partir de seu livro *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*, cuja primeira edição data de 1933, mesmo ano de lançamento de *Na roda do samba*, de Vagalume. Apesar de ambos os autores possuírem trajetórias profissionais semelhantes, seus respectivos livros possuem abordagens relativamente distintas. Ao contrário daquele, Barbosa lida naturalmente com a presença do samba nas rádios e nos discos, considerando-os como seu habitat, até porque esse é também seu meio, sendo parceiro de composições gravadas por vários sambistas renomados.

No artigo *Orestes Barbosa veio do morro*, publicado originalmente em 1940, na Revista da Semana, Jota Efegê (1978) nos fornece informações sobre a vida e carreira do autor em questão. Tendo nascimento e mocidade vivida no Morro do Arrelia, no Andaraí, Barbosa é considerado um dos primeiros cronistas dos morros, escrevendo sobre sua gente, terreiros e rodas de samba que participava desde menino, numa época em que os sambas dos morros não desciam para a cidade” (1978, p. 11). Já como jornalista, além de compositor, foi

³⁰ Orestes Barbosa, compositor, poeta, escritor e jornalista, nasceu no Rio de Janeiro e viveu do período de 07/05/1893 a 15/08/1966, iniciando sua carreira jornalística ainda aos 14 anos, em 1907, como revisor. Cf. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/orestes-barbosa>>. Acesso em: 29 nov. 2013.

um dos propagadores do samba no Rio de Janeiro através dos jornais e das rádios. Efegê diz sobre ele: “O menino Orestes hoje está na redação de um jornal. Palestra no Nice com os sambistas e cançonetistas da cidade, mas não esqueceu o morro. Dele fala com orgulho. Com saudade recorda a sua gente” (1978, p. 13).

No seu livro referido livro, Barbosa atesta a origem do samba aos morros cariocas, sem, entretanto, mencionar claramente o ambiente das rodas de samba. A palavra roda, inclusive, não é mencionada nenhuma vez ao longo de seu trabalho. Ele considera esse ritmo genuinamente carioca, ao contrário de Vagalume, que atribui sua genealogia à Bahia. Orestes Barbosa está claramente escrevendo sobre o gênero musical urbano do Rio de Janeiro, e não exatamente sobre a prática musical de matriz africana.

O samba é carioca. A emoção da cidade está musical e poeticamente definida no samba. E as canções antigas do Rio, com as variantes que se percebiam e não se classificavam, mostravam certa dolência, e um tom de malícia que acabou plenamente plasmado nesse **gênero de música** e poema característicos da terra onde Olavo Bilac nasceu. (BARBOSA, 1978, p. 11, grifo nosso).

Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores, na acepção de seu autor, “é a história do samba, [mostrando] esse gênero musical em sua plena definição” (BARBOSA, 1978, p. 13). Entretanto, seu trabalho possui um caráter muito mais ensaístico do que científico, já que, como ele mesmo atesta, fez uma antologia das ruas, que sempre foi um dos lugares privilegiados deste ritmo. Por isso, Orestes Barbosa escreve que “os leitores vão passear [...] nos morros, nos subúrbios, nos arrabaldes, nas rampas marítimas” (1978, p. 13), já que ele próprio vivia em meio aos sambistas.

O samba, para Orestes Barbosa, é civilizado e moderno, até mesmo industrializado, mas é, sobretudo, das ruas, dos morros, dos botequins. Esse é seu maior ponto de intersecção com Vagalume, que desconfia do modelo comercial. No entanto, seu entendimento sobre esse gênero musical passa pela questão nacional, inclusive, permeada de xenofobia, principalmente antilusitana, com passagens que impressionam pelo preconceito. Seu tom xenófobo é uma forma preconceituosa de afirmação da cultura popular brasileira e, ao longo de todo o livro, ele alega que deve-se negar as referências estrangeiras e afirmar o que é tipicamente brasileiro.

O que afirmo, entretanto, com um certo orgulho nativista, é que o Rio realiza uma novidade na fisionomia própria que a tradição lusitana não conseguiu interromper. Muito se tem feito aqui em propaganda de um passado que não

é nosso. Felizmente, a influência europeia entregou os pontos. [...] Os passados de outros povos não interessa ao Brasil. (BARBOSA, 1978, p. 33).

Nesse sentido, Barbosa afirma que é necessário combater a tradição. Mas para ele, a tradição está ligada a um ranço colonial, isto é, à tradição portuguesa, europeia, que não deveria mais interferir na cultura nacional. O que se estava produzindo no Brasil era moderno e não precisava de um passado que não lhe pertencia. Portanto, o entendimento de tradição do autor é bem divergente do conceito de Eduardo Coutinho que apresentamos no capítulo anterior, de resgate histórico-dialético da ancestralidade no tempo presente. E, além disso, parece não levar em consideração a tradição de matriz africana que claramente envolve o samba.

É preciso combater a tradição. [...] É preciso criar a orquestra típica do samba, diferente da do tango e do *fox*. A Argentina e os americanos do norte fizeram assim... Falam da nossa tradição, esquecidos que falam da tradição dos outros. (BARBOSA, 1978, p. 68-69).

Em termos de divergência com Vagalume, Barbosa não abomina o plágio, entendendo-o, na maioria dos casos, como referência e influência. Por isso, saúda Sinhô, mas também Francisco Alves (Chico Viola), que é desprezado pelo primeiro. Cita e elogia muitos cantore(a)s de rádio, a exemplo de Carmem Miranda, a quem, na sua opinião, o samba tem uma dívida. Duas são as questões que consideramos mais agregadoras no pensamento de Orestes Barbosa sobre a mercantilização do samba: a possibilidade de divulgação e visibilidade e a profissionalização do músico popular. Segundo ele, “o cantor de modinhas, como observou o autor da *Alma encantadora das ruas*, antigamente bebia para cantar. Hoje canta para beber. Porque cantar hoje não é vagabundagem. É profissão”. (1978, p. 42).

Como estamos à procura de fatos e características que nos informem sobre a roda de samba, o livro de Orestes Barbosa não nos fornece informações diretas, entretanto, passagens de seu trabalho nos dão pistas desse universo. Ele associa este gênero musical ao carnaval e ao sentimento de emoção, algo parecido com a alacridade, retratada em nosso primeiro capítulo como a experimentação lúdica da vida.

O samba nasceu no morro. Veio das montanhas da cidade a sua emoção. Que é emoção? Sentimento misterioso, vem logo a ciência atrapalhando tudo. Falar da emoção seria entrar na complicação das teses. Eu fico apenas com o vocábulo e seu sentido popular. **Emoção. Para que tentar defini-la cientificamente? Mais vale apreciá-la na cadência de um tamborim. É assim que o morro faz.** (BARBOSA, 1978, p. 29-30, grifo nosso).

Além disso, a inteligência do malandro e o requadrado da mulher carioca são enfaticamente enaltecidos ao longo do trabalho de Barbosa, sendo colocados como figuras simbólicas do universo do samba, que o jornalista claramente associa às classes populares e à boemia. Por isso, diz que “o malandro é o parceiro do sereno”, e que o samba é dos “mulatos fortes”, dos “moleques indigestos” (1978, p. 95). E sobre as cabrochas, argumenta que elas “vivem vida gostosa só na seda, garantindo o batente do amor, na zona do 9º, nos *dancings* nos casebres do morro...” (1978, p. 110).

Em alguns trechos, Barbosa também relata a ligação deste ritmo com o que ele designa de macumba, não somente em relação à liturgia, mas em termos musicais. Destaca, também, além dos instrumentos mais convencionais como piano e flauta, aqueles típicos do mundo do samba como o pandeiro, o tamborim, o omelê, o afoxê³¹ e a inovação do uso do chapéu de palha na percussão. A dança também é presente no seu trabalho, quando ele relata o ambiente doméstico do samba que nos parece o que aqui denominamos de roda: “Quando o Rio anoitece iluminam-se feericamente as casas. E logo se escuta a música dos sobrados, onde se dança até o amanhecer” (1978, p. 113).

Apesar de afirmar que “o samba vai vencendo sozinho” (BARBOSA, 1978, p. 97), o jornalista também acredita que “o samba tem no rádio um grande servidor” (1978, p. 111) associando-o ao progresso da cidade, sem problematizar a questão da mercantilização embutida na questão. Na passagem que escreve sobre os radialistas, a quem ele chama de *speakers*, fica clara a sua posição sobre o assunto.

O *speaker* tem na alma um sismógrafo para o registro das emoções. A cidade ama-lhe a voz. Ele anuncia tudo. A beleza do canto até o último modelo de vestido. Porque, afinal, é tão interessante e útil um samba dolente como a aparição de um sabonete. (BARBOSA, 1978, p. 111).

Visto tudo isso, temos que contextualizar o entusiasmo de Orestes Barbosa com a indústria cultural. Sua própria condição de jornalista e compositor é um fator relevante para a sua simpatia com a rádio e o disco. Ele pôde acompanhar a grande projeção que o samba ganhou em seu caminho do morro à cidade, afinal, “quem mora em arrabalde quase nunca vai ao morro. Espera o mulato bamba quando ele desce e vem dizer seus romances no disco e no carnaval” (1978, p. 32). Além disso, seu livro foi escrito na década de 1930, onde a ideologia do progresso e do desenvolvimento era fortemente endossada no governo Vargas. Entretanto,

³¹ Omelê e afoxê são tipos de chocalho.

ele entende que o samba não é mero produto e que seu verdadeiro valor está na emoção que ele causa, uma alegria do corpo e da mente.

Hoje ainda se escuta, às vezes, cantar o sorveteiro, que foi poeta tirando sambas, entre aqueles inconscientes criadores da música regional, agora gloriosa nos discos, nos rádios, nos salões e nos casebres – o samba que toda cidade dança cantando, sentindo, vibrando e vivendo, numa emoção autônoma que entusiasma e comove, dentro de uma natureza que parece pintura de imaginação! (BARBOSA, 1978, p. 17).

Sendo assim, o que mais concordamos com o trabalho de Orestes Barbosa é que “o samba venceu” (1978, p. 110), não somente no rádio, na indústria fonográfica e no mundo do espetáculo, mas também como indiscutível prática cultural negro-brasileira.

2.3.3 – Meninos, Jota Efegê viu e escreveu sobre as figuras e coisas da música popular brasileira

[...] Eis surge outro carioca, dos mais finos,
que sobe o morro, pára [sic] nos terreiros
e tudo vê, e gosta de seu povo,
sambista ele também, no sangue e n'alma,
aposentado embora, mas atento,
vai ao passado, nele colhe o som
do que é canção e vida entrelaçadas
na Penha, no Arrelia, Estácio, Ramos,
Pedra do Sal, com suas “rodas” quentes
de pés humildes e gravar no chão
a melodia, o ritmo contagioso,
esse feitiço popular da música
em choro, marcha, sátira, saudade.
Jota Efegê, por muito amar o samba,
seu amor nos transmite. É mesmo um bamba.

(*Música do povo em terra carioca* - Carlos Drummond de Andrade)

Este é um trecho do belo poema *Música do povo em terra carioca*, através do qual Carlos Drummond de Andrade apresenta o primeiro volume de *Figuras e coisas da música popular brasileira* (1978) e seu autor João Ferreira Gomes, mais conhecido como Jota Efegê³². Seguindo os passos dos pioneiros Vagalume e Orestes Barbosa, Efegê é mais um

³² João Ferreira Gomes, de codinome Jota Efegê, nasceu e viveu no Rio de Janeiro de 1902 a 1987, sendo importante musicólogo, historiador, jornalista, cronista e pesquisador da cultura brasileira. Cf. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/jota-efege>>. Acesso em: 29 nov. 2013.

jornalista que se dedica aos escritos sobre a cultura brasileira, principalmente a carioca, frequentando e dedicando muitas crônicas ao samba e sua gente. Além de sua própria vivência pessoal, era exímio pesquisador³³, e muitos de seus artigos têm como ponto de partida o resgate de antigas notícias de jornal para abordar questões do seu tempo presente. Assim, aqui retrataremos muitas dessas crônicas compiladas no livro *Meninos, eu vi* (1985) e nos dois volumes de *Figuras e coisas da música popular brasileira* (1978, 2007).

Tendo iniciado sua carreira de jornalista um pouco antes dos anos de 1920, Jota Efegê pôde se debruçar no universo do samba desde que ainda era malvisto na sociedade brasileira, o que fez questão de ressaltar em vários de seus artigos na imprensa. Retomando a supracitada crônica acerca da infância de Orestes Barbosa, ele escreve, em 1940, sobre a ligação das origens desse ritmo aos morros, terreiros e rodas, evidenciando os caminhos que levaram o samba do morro até os salões da cidade.

Aqueles rodas de samba e de batucada que se formavam no terreiro, mesmo nas noites em que as nuvens vedavam o clarão da lua, lançaram a semente, prepararam os mestres das escolas, que mais tarde desceriam as encostas do morro para virem à Praça Onze de Junho mostrar os seus corpos docente e discente e daí, anos após, entrarem nos salões chiques que escancaravam suas portas para recebê-las festivamente. (EFEGÊ, 1978, p. 12).

Em texto publicado em 1954, Efegê traça uma espécie de linha evolutiva do samba, associando as diversas gerações de sambistas às suas respectivas temáticas musicais, evidenciando o seu desenvolvimento histórico como ritmo de descendentes africanos até o seu estabelecimento como música urbana e popular carioca.

Os primeiros, os da antiga seleção de sambistas [...] eram muito influenciados pelo africanismo dos seus mentores: Hilário Ferreira, Germano (o do “Macaco é outro”), o velho Marinho (pai de Getúlio, o Amor), a Tia Assiata e mais alguns filhos de africanos que ambientaram ao nosso meio o jongo dos “tios minas” como derivante musical dos pontos de candomblé. Só mais tarde, Sinhô, João da Baiana, Caninha, Getúlio Marinho, Pixinguinha, Donga e poucos outros foram se personalizando, criando um estro próprio, embora apegados ainda à escola negra de onde vinham. [...] Quando surgiu a nova corrente, criando uma escola diferente para o samba, fazendo-o canção brejeira das ruas, mais que simples toadas, Noel Rosa veio à frente e nesse posto ficou até quando a morte veio surpreender. (EFEGÊ, 1978, p. 18-19).

Não sendo tão entusiasta como Barbosa em relação às indústrias fonográfica e radiofônica, mas nem tão fatalista quanto Vagalume, Efegê valorizava a presença dos artistas

³³ De acordo com Ary Vasconcelos, na apresentação do segundo volume de *Figuras e Coisas da música popular brasileira*, Jota Efegê era de “um fanatismo feroz quando se trata[va] da verdade histórica” (2007, p. 10).

e músicos negros no mercado cultural brasileiro, como explicitado no caso da gravação do primeiro álbum individual de Donga, em 1974, que morreu aos 83 anos, um pouco antes do lançamento do disco. Na crônica nomeada *Donga, tradição do samba, vai reaparecer no seu primeiro LP* (2007, p. 175-177), fica claro a posição que o autor tem em relação à indústria, que para ele deveria estar a serviço da cultura e não somente do mercado.

Só agora, aos 83 anos de idade, Donga (Ernesto dos Santos), a exemplo do que vem de acontecer com Cartola (Angenor de Oliveira), ambos – guardadas as proporções –, figuras tradicionais de nossa música popular, vai ter um elepê com algumas de suas composições. Iniciativa da *Discos Marcus Pereira*, merecedora da mais ampla louvação pelo empreendimento valioso que vem realizando na divulgação séria de nosso cancionário urbano, de par com o folclórico. Isto no momento em que muitas realizações de apelo nitidamente comercial, descuidadas de preparo que as recomende aos estudiosos, proliferam em prejuízo da formação de um cabedal propício às pesquisas e investigações. (EFEGÊ, 2007, p. 175-176).

Por diversas vezes, Efegê denunciava as manifestações de preconceito de cor presentes na imprensa e na sociedade em geral, como ocorrido na ocasião da viagem dos Oito Batutas à Paris no ano de 1922. Em crônica de título *Para os racistas, os Oito Batutas eram “negróides” e “pardavascos”* (EFEGÊ, 1985, p. 183-185), publicada no jornal O Globo, em 1977, o jornalista saiu em defesa do grupo de Pixinguinha, Donga e demais, exaltando-os como legítimos representantes da “nossa música típica, na sua perfeita manifestação popular” (1985, p. 182), e taxando os jornalistas da época de racistas, elitistas e pernósticos.

Mas não era somente às turnês internacionais e aos lançamentos de discos que Efegê dedicava os seus escritos. Cobrindo os teatros de revista, os programas de rádio e outras peripécias da indústria cultural de sua época³⁴, nosso autor cita inúmeras vezes o que mais nos interessa neste trabalho – a roda de samba –, nos proporcionando valiosas informações e curiosidades. Por exemplo, escrevendo num momento em que os sambistas já eram reconhecidos como compositores, destaca que “os afeitos às rodas de samba os classificam como tiradores de samba, porque era esse o termo usual nos morros para se designar os que arranjavam facilmente melodia e versos para serem entoados” (1978, p. 19).

Em seus numerosos artigos sobre a festa da Penha, Jota Efegê sempre sobressaltava a presença dos sambistas que deram outro tom ao festejo português, lembrando as rodas, as perseguições policiais, os malandros, as coreografias, as bebidas etc.

³⁴ Jota Efegê viveu até quase o fim dos anos de 1980 e pôde acompanhar de perto o desenvolvimento e fixação da indústria do espetáculo no Brasil.

Espúrio, perseguido pela polícia, realizado às escondidas, o samba nas suas manifestações precárias, em “rodas” (circuito de participantes, de acompanhantes ou assistentes) encontrou na festa da Penha local próprio para se realizar. Trajando roupas novas, ritual que criaram e observavam, os sambistas marcavam encontro no arraial, para, em confraternização quase sempre de pouca duração – pois vários conflitos ocorriam entre eles com tiros e navalhadas – entoar os seus refrãos: “ô maiadô seu maia...”, “a lei mandô derrubá ê ê...”, etc. E a aguardente nos seus muitos apelidos (“branquinha”, “brasa”) animava os sambistas, fortalecia suas pernas para as rasteiras, as “bandas”, a derrubada violenta que substituíra a umbigada amena de que falam os folcloristas. (EFEGÊ, 1978, p. 32).

Assim, escreve que quando o carnaval estabeleceu um cancionário próprio e os sambistas já se encontravam aceitos no convívio social, a Festa da Penha atraía destacados compositores populares como Sinhô, Donga, Sombrinha, Pixinguinha, João da Baiana, Heitor dos Prazeres, entre outros, que utilizavam aquele festejo como espaço de exposição para o lançamento de suas produções, num tempo que somente a imprensa era meio eficiente de divulgação. Desse modo, a festa da Penha se consagrara como prelúdio do carnaval, onde o povo rapidamente aprendia e entoava em coro as músicas que animariam a próxima folia. No entanto, escrevendo em 1962, com tom levemente nostálgico, o jornalista lamenta que tal costume tenha se perdido: “Hoje, sem sua característica que lhe deu tradição, os festejos da Penha, ainda realizados nos domingos do mês de outubro, têm apenas o cunho de simples quermesse [...]. Falta, porém, a afluência numerosa e álcara que se recordou acima.” (EFEGÊ, 1978, p. 33). Tradição e alacridade são palavras que utilizamos ostensivamente em nosso capítulo anterior para descrever a roda de samba, e eis que vem Jota Efegê para endossar nossas impressões quando fala saudoso do samba nas rodas da Penha...

Em relação à questão da tradição, temos que Efegê tem preocupações quanto à pureza do samba. Em crônica intitulada *Velha Guarda retorna ao carnaval com Donga e Pixinguinha* (1978, p. 43-44), escrito em 1963, pode-se constatar que sua principal questão é a manutenção das “características originais deturpadas através das bossas surgidas a cada momento” (1978, p. 43). Mais do que um simples olhar conservador, a motivação de nosso autor para escrever esse texto é ressaltar o “sabor primitivo”, “o balanço afro” (1978, p. 43), a “força rítmica da percussão” (1978, p. 44) que tem a composição de Donga e Pixinguinha reeditada para o carnaval de 1963³⁵, que lhe dá a fidelidade ao samba típico, tradicional. Para ele, a mercantilização desse estilo musical afastara os seus legítimos cultores.

³⁵ Sua versão original é do ano de 1918.

Tal fato, a volta de tão marcantes figuras à parada musical que os festejos de Momo propiciam, deve ser ressaltado com o mais caloroso entusiasmo. Ocorre num momento em que a comercialização, facilitando o proliferar dos falsos valores, vem afastando, de maneira lamentável, os autênticos e renomados compositores da composição melódica carnavalesca: Ary Barroso, Lamartine Babo, Alberto Ribeiro e outros. [...] No exato momento em que a música popular carioca tenta uma nova escola ou bossa, o reaparecimento de Donga e Pixinguinha no desfile musical momesco assume significação especial. (EFEGÊ, 1978, p. 43-44)³⁶.

A resistência às inovações que transpassa esse artigo de Efegê, apesar de certo tom tradicionalista, compartilha com nosso trabalho a questão da pausterização que o samba foi sofrendo ao longo de seu processo de industrialização, que muitas vezes alijava (e permanece alijando) do mercado muitos dos seus criadores e características originais, como a acentuada africanidade. Por isso, diversos são os textos do jornalista lembrando a espoliação³⁷ das composições de sambistas como Ismael Silva e o esquecimento e/ou pobreza que sambistas renomados tais como João da Baiana e Sinhô se encontravam no momento de sua morte. Nesse contexto, para melhor esclarecer a posição de Efegê sobre o tema da tradição, vamos recorrer a seus escritos sobre a festa de Nossa Senhora da Glória, onde ele explicita que tradição e progresso não são necessariamente exclusivos, entendendo que as manifestações culturais também estão inseridas na história.

Numa afirmativa apoiada em alguns historiadores as festividades em louvor de Nossa senhora da Glória vêm sendo realizadas há mais de dois séculos. Embora sofrendo modificações, que o tempo e o conseqüente progresso lhe impuseram, até hoje o dia 15 de agosto tem feito subir ao outeiro da Glória (o antigo Morro do Lerype) milhares de devotos da santa que ali é venerada. [...] Já não se faz mais o banho da imagem com vinho fino vindo de Portugal especialmente para esse rito [...]. Permanece, porém, na continuidade da tradição, o brilho, a grandiosidade da comemoração da data. (EFEGÊ, 1985, p. 63).

No trecho abaixo, na crônica escrita em 02 de dezembro de 1971, sobre a aprovação da lei que criara o dia nacional no samba nesta mesma data, só que no ano de 1964, Efegê

³⁶ Não é somente neste texto que Efegê demonstra sua desaprovção à Bossa Nova. Criada no final da década de 1950 pela classe média branca carioca, o autor não a compreendia como um novo gênero musical, mas sim uma deturpação do samba tradicional. Apesar de, na contemporaneidade, a fusão de ritmos que ensejam novas práticas musicais seja uma praxe, causava estranhamento que um novo gênero musical claramente influenciado pelo samba não lhe fizesse a devida reverência, o que ainda hoje é reclamado por alguns sambistas. Entretanto, entendemos que a Bossa Nova é um movimento legítimo e, embora tenha causado, por algum tempo, certo ostracismo do samba no mercado musical, não apagou (e nem nos parece que era o propósito) a sua chama, tanto que este permanece sendo produzido e apreciado até os dias de hoje.

³⁷ Jota Efegê considerava como espoliação dos sambistas o plágio, a compra de composições e coautorias impelidas para a gravação de sambas.

exprime seu entendimento da tradição no universo do samba. Ainda que não use exatamente o termo tradição, o jornalista deixa transparecer a historicidade que remete ao conceito enquanto relata os caminhos do samba, destacando a transmissão de um legado pela comunicação intertemporal.

“O samba que os velhos passaram a outras gerações para que estas, burilando-o, dando-lhe algumas levezas eruditas, o tornassem permissível nos salões, tivesse livre curso e até se tornasse eficiente propagandista de nossa música em outros países, conquistava nova vitória” (EFEGÊ, 2007, p. 56).

Visto isso, a crítica de Jota Efegê ao desvio da tradição não se dirige somente às novas bossas e à comercialização. Dirige-se também às agremiações carnavalescas, que em sua opinião estavam fugindo à origem e pureza do samba, muito preocupadas com o aspecto alegórico, transformando os desfiles em verdadeiros shows (1978, p. 89-90). Ele, inclusive, utiliza o termo espetáculo³⁸ (2007, p. 75-78) para referir-se às escolas de samba e traça uma linha histórica do seu processo de espetacularização: as rodas dos morros e da Praça Onze geraram os desfiles de samba; a competição gerou as escolas, que inicialmente primavam pela fidelidade às suas origens; e, em seguida, morre o didático em favor do espetacular (1978, p. 89-92). Sua visão de pureza e autenticidade, portanto, não se refere a uma manutenção a-histórica, imutável, que deveria zelar para o samba se manter contido nas rodas primitivas, mas sim ao respeito ao seu legado ancestral.

[A dança do samba] trazida das rodas dos negros, depois perseguida (“Tava na roda do samba/ Quando a polícia chegô./ Vamo acabá co’esse samba/ Que o delegado mandô”), conseguiu afinal aceitação plena. Tem agora força representativa de música popular brasileira. Mas tão deformada, tão desapegada de sua origem, que as exibições das referidas *escolas* criadas para cultuá-la chegam a ter “características americanizadas, tipo Harlem”, como acentuou Vasco Mariz, no seu livro *A Canção Brasileira*. Daí, os puristas, os zelosos da tradição folclórica e os *experts* virem, de há muito, exigindo o samba legítimo, legal. (EFEGÊ, 1978, p. 170).

Por isso, Efegê está sempre ressaltando, ao longo do seu trabalho, o pioneirismo das rodas de samba, seus autênticos cultores, sua matriz africana e a incontestável referência às liturgias negras, a exemplo das crônicas *Getulio*³⁹ *levou os pontos de macumba para o disco*

³⁸ Em crônica escrita no ano de 1972.

³⁹ Getulio Marinho, baiano apelidado de Amor, frequentador de vários terreiros no Rio de Janeiro, foi mestre-sala e compositor, mas é mais um dos sambistas que teve vida difícil e morte na pobreza.

(1978, p. 54-56); *Escravidão: tema de poesia condoreira e música popular* (1978, p. 106-108); *João da Baiana, 78 anos de samba à moda da casa* (1978, p. 140-142); *Vem de muito longe a exigência do samba legítimo* (1978, p. 170-172); e Eloy⁴⁰, *sambista e Ogan* (1978, p. 176-177); para citar alguns deles.

Por fim, para finalmente chegarmos às características da roda de samba que se pode condensar percorrendo as obras já citadas de Jota Efegê, temos como seus instrumentos originais de percussão o ganzá, a puita⁴¹, o tabaque⁴² e o reco-reco (1978, p. 107), ressaltando também o prato e faca e a caixa de fósforos, que ganharam “a dignidade de um instrumento musical” (2007, p. 147). Além disso, ele relaciona o samba autêntico às rodas de samba, destacando não somente a questão da força rítmica que prevalecia nessas práticas culturais, mas também o seu modo de cantar coletivo e o dançar no meio da roda. Da roda à escola, Efegê entende a trajetória de luta que a gente do samba teve que percorrer para poder vivenciar sua cultura.

Quando a roda do samba estava bem animada, todos os componentes entoando o coro, certinhos, *numa boca só*, a polícia aparecia resoluta, descendo o *chanfalho*⁴³, pondo a turma em fuga desordenada. Isto porém não a intimidava. Na noite seguinte, às vezes poucas horas após, no mesmo local (Saúde, Morro da Favela, arraial da Penha) refazia-se o grupo. Martelando os tamborins, rufando os pandeiros, as cuícas gemendo, insistiam no samba que os *meganhas*⁴⁴ interromperam. Era assim a época heroica, valente, não se deixando intimidar. Sua gente espancada, mas persistindo sempre. Depois, já poupados pelos *agentes da lei*, podendo entoar sua musiquinha fácil e seus versos primários, espontâneos, os sambistas tinham o desprezo da burguesia. Esnobavam seus cantares e glosavam-no maldosamente: “*Samba de negro/ Não se pode freqüentar/ Só tem cachaça? Pra gente se embriagar*”. O samba mesmo assim venceu. Formou suas escolas e deslumbrou patrícios e estrangeiros. (EFEGÊ, 1978, p. 122).

⁴⁰ Eloy Anthero Dias, ogan (sacerdote do candomblé) e veterano das rodas de samba, por conta de seu conhecimento melódico de pontos de macumba, foi levado para o estúdio por Getúlio Marinho para participar da sua gravação em disco.

⁴¹ Mais conhecida como cuíca.

⁴² Ou atabaque.

⁴³ Cf. o dicionário Aurélio *on line*, chanfalho é uma espada velha e sem corte ou um instrumento desafinado. Disponível em: <<http://www.dicionariodoaurelio.com/Chanfalho.html>>. Acesso em: 05 dez. 2013.

⁴⁴ Cf. o dicionário Aurélio *on line*, meganha é um soldado de polícia. Disponível em: <<http://www.dicionariodoaurelio.com/Meganha.html>>. Acesso em: 05 dez. 2013.

Relacionando a origem do samba carioca à presença dos negros baianos naquela cidade, o jornalista destaca – além da já citada ligação com os terreiros –, a importância das tias baianas como Assiata, Sadata, Bebianá, Presciliana⁴⁵, Amélia, Gracinda, entre outras (1978, p. 205), que promoviam festas que chegavam a ter dois ou três dias de duração. Na crônica *Lili, neta de Assiata, foi criada na casa de sua avó dentro do samba* (1978, p. 203-205), Efegê descreve esses memoráveis eventos.

Parace-lhe ver intacta a casa da Rua Visconde de Itaúna, alegre, festiva, cheia, com música buliçosa dando-lhe um clima envolvente. Volta-lhe também aos ouvidos um punhado de sambas que ela viu e ouviu serem lançados ali em primeira audição antes de cáfrem no domínio das ruas e serem entoados pelo povo. [...] Lili foi testemunha dos áureos tempos do samba legítimo, bem fiel às suas origens. (EFEGÊ, 1978, p. 205).

Assim, estão aí – espalhados nos escritos do saudoso Jota Efegê – a *arkhé*, a tradição, a alacridade e o improvisado contidos nas rodas de samba, que desde seus primórdios vêm cumprindo o papel de prática comunicativa do legado ancestral africano em nosso país. Legado este que pôde se manter vivo pela resistência à repressão inicial, vencendo as barreiras culturais do sistema hegemônico e tornando-se também artefato industrial e símbolo nacional brasileiro.

2.3.4 – A música do povo por Edigar de Alencar

Dando continuidade à busca por informações sobre a roda de samba, vamos agora nos debruçar sobre duas obras do também jornalista Edigar de Alencar⁴⁶, *Nosso Sinhô do Samba* (1981) e *Clareza e sombra na música do povo* (1984). Naquela, uma biografia do sambista Sinhô, o autor faz referências sobre as rodas de samba, mas sem maiores detalhamentos. Logo no primeiro capítulo – *O menino entra na música* (1981, p. 19-21) –, realiza uma breve trajetória do samba, desde o tempo em que este era “festas de dança” (1984, p. 20) relacionadas ao candomblé dos negros baianos que viviam no Rio de Janeiro, principalmente no bairro da Saúde, que ele define como “reduto de costumes e usanças africanas” (1981, p. 20). Relembra que, apesar da repressão das autoridades, houve o espalhamento das famílias

⁴⁵ Em outras das crônicas de Efegê, a grafia utilizada é Perciliana.

⁴⁶ Edigar de Alencar nasceu no Ceará em 1901, mas se mudou para o Rio de Janeiro em 1926, onde estabeleceu suas atividades profissionais como jornalista, ensaísta, poeta e teatrólogo, vindo a falecer em 1993. Cf. O autor. In: *Clareza e Sombra na música do povo* (1984).

baianas e suas práticas socioculturais pelo centro da cidade, com destaque para a Cidade Nova, que assim geraria um novo gênero musical.

Os sambas (danças) transbordavam dos casinhotos para os quintais e ruas. Daí provavelmente surgir a Praça Onze como autêntico berço do samba (música e canto). E a casa da Tia Ciata viria a ser precisamente o local do nascimento do samba feito música. Composição melódica e não dança de grupo. Nascimento ruidoso, discutido, como sua importância exigia, pois marcaria o advento de nova e expressiva fase da música popular brasileira. (ALENCAR, 1981, p. 21).

Mesmo não utilizando a palavra roda para referir-se às festas da casa da Tia Ciata, nas quais ressalta a presença de Sinhô, Edigar de Alencar usa termos como “improvisação musical” e “improviso cantado a muitas vozes” (1981, p. 24). O termo propriamente dito aparece, pela primeira vez, quando o autor cita Mirandela como “figura destacada nas rodas do samba” (1981, p. 24) e quando faz a diferenciação entre samba como gênero musical e “samba de roda que ‘põe perna bamba’” (1981, p. 26), se dirigindo à questão coreográfica.

A recorrente temática do plágio também é presente nesse trabalho sobre Sinhô, até porque, embora grande compositor, o sambista esteve algumas vezes envolvido neste tipo de delito autoral. Um dos casos famosos – quando do lançamento da composição *Fala meu louro*, por Sinhô – é a acusação de plágio feita pelo baiano Hilário Jovino Ferreira, o bom Hilário, “figura de proa nas rodas de samba e iniciador dos ranchos carnavalescos no Rio” (1981, p. 67). No entanto, o jornalista sustenta que tais delitos “são pecados que não lhe comprometiam a fama” (1981, p. 71) e que tais acontecimentos aconteciam com frequência na época, às vezes de maneira um tanto inocente, já que, o direito autoral ainda não tinha sido estabelecido. E ainda cita Luís Peixoto, que afirma que “muito mais teria sido o sambista carioca espoliado na sua produção, copiada aqui e ali, quando não por ele mesmo vendida miseravelmente a outros” (1981, p. 71). E provavelmente esse argumento é o mais plausível, pois apesar de sua popularidade, no momento de sua morte, Sinhô já vivia exclusivamente de música, mas faleceu pobre. Mesmo com sua morte sendo noticiada nos principais jornais, seu enterro teve de ser financiado coletivamente por aqueles que lhe prezavam.

Em *Claridade e sombra da música do povo*, na crônica intitulada *Os donos das músicas dos outros* (1984, p. 34-40), de 1956, vinte e seis anos após a morte de Sinhô, Alencar usa um tom bem mais desaprovador para o plágio, que ele chama de “terrível cupim da nossa música popular” (1984, p. 39), principalmente no meio do mercado musical, no qual

a chamada música ligeira se desenvolvia visando o grande lucro. Sua maior preocupação era então com os rumos da música popular e folclórica.

É possível que leigo, simplesmente amador no bom sentido do vocábulo, do culto da música brasileira, o meu idealismo não compreenda essa comercialização sem freios. Essa busca atropelante, não à fama, não ao cartaz, o que seria razoável, mas ao lucro para cuja conquista todos os caminhos são convidativos, inclusive o plágio. Sim, o plágio descarado, descoberto, sem reboços, sem pudor, como se plagiar não fosse crime, mas apenas um recurso lícito de que se pode lançar mão no momento azado ou não. [...] Tão enraizado está o plágio no setor musical que muitos já nem o consideram delito... Existe um dispositivo legal (?) que permite a cópia de cinco ou seis compassos, ainda que esses compassos sejam tudo... Desse modo invalida-se o velho refrão popular – cesteiro que faz um cesto faz um cento. Legal. Legalíssimo. (ALENCAR, 1984, p. 35).

Em *A fabulosa música popular brasileira*, do ano de 1977 (1984, p. 41-43), Alencar prossegue com suas críticas sobre a interferência da indústria cultural e da sociedade de consumo nos caminhos da música brasileira, condenando com certo teor nacionalista os estrangeirismos e as misturas que iriam a favor da “falsificação de nossos ritmos” (1984, p. 41). Enquanto Jota Efegê dirigiu grande parte de suas críticas à Bossa Nova, Edigar de Alencar se concentrou mais no que hoje denominamos de MPB, desaprovando os festivais das canções produzidos e transmitidos pela televisão, que teriam criado uma “mentalidade de música-show” (1981, p. 42). Sua maior preocupação era que se desvirtuasse a arte espontânea do povo em prol do mercado, que lhe corrompia a autenticidade e pureza.

As artes espontâneas, que brotam do povo, das gentes humildes ou alfabetizadas não precisam de técnicos. Dispensam o *know-how*. [...] Os compositores da cidade grande, mais sujeitos a influências, também têm de resistir. Sei que existe uma coisa chamada comércio (hoje se diz mais “sociedade de consumo”), que obriga a distorções por vezes violentas e drásticas, mesmo assim a reação se impõe. E o compositor brasileiro precisa demonstrar não apenas a sua inteligência mas também a sua dignidade. E convencer-se de que a música popular do Brasil não precisa mascarar-se nem despersonalizar-se para sobreviver. (ALENCAR, 1984, p. 42-43).

Os festivais e a renovação musical também foram o mote de crônica anterior, *Equívocos da música popular brasileira* (1984, p. 191-194), datada de 1970. Nesta, Alencar demonstra sua concepção de tradição, assumindo que a música em nosso país deveria dar continuidade ao samba, que seria o que temos de mais típico. Para o autor, as canções festivas, ao contrário do que realmente aconteceu, eram passageiras e modistas, alavancadas por um público jovem que se comportava como uma plateia um tanto quanto

histórica, impulsionada pela televisão e pela tecnologia. O que o jornalista não considerava é que a chama do samba não ia necessariamente se apagar em detrimento das inovações, ambas não eram exclusivas. No entanto, com certo grau de razão, ele reivindicava que nem a técnica ou a internacionalização deveriam alijar nossa música de seu passado.

Imbecil seria o observador que se encostasse à parede e negasse às tendências de renovação. No que tange à música popular, há que se considerar, inclusive, as novas conquistas do som, os progressos da técnica e a comercialização ou industrialização rápida das atividades artísticas. Tudo isso implica em modificação de hábitos, em adoção de novos métodos, na abertura de novos caminhos. Mas nada disso significa a destruição do passado sobre o qual se alicerçam civilizações. Existe uma coisa chamada tradição, merecedora do respeito dessas autoridades ou pseudo-autoridades. Não compreendo porque, para se criarem novas fórmulas musicais no Brasil seja eliminado o samba, a nossa música urbana de maior projeção, inclusive pelas suas qualidades coreográficas. (ALENCAR, 1984, p. 192).

Para encerrarmos a apresentação de Edigar de Alencar como cronista da música popular brasileira é importante frisar que, apesar de não se detalhar nos aspectos da roda (que estamos em busca), o autor associa o universo do samba ao ambiente festivo daquela, principalmente na sua fase pioneira, em que esse gênero musical se encontrava ainda em gestação.

2.3.5 – O panorama musical de Ary Vasconcelos

Ary Vasconcelos⁴⁷ é mais um dentre os jornalistas escolhidos para nos debruçarmos em busca do universo da roda de samba. Ele segue uma tradição de pesquisador da música popular brasileira, não sendo à toa que seus trabalhos possuem bastante referência à Vagalume, Jota Efegê e Edigar de Alencar. No entanto, começando a escrever no início da década de 1940, sua produção está mais distante dos primórdios do samba para nos proporcionar maiores informações sobre a prática das rodas. Além disso, ele sempre esteve bastante envolvido com o jazz, a Bossa Nova e a MPB, tendo sido jurado dos festivais da canção na segunda metade da década de 1960. Mesmo vasculhando seu livro *Panorama da*

⁴⁷ Jornalista, crítico e musicólogo, Ary Vasconcelos nasceu e viveu no Rio de Janeiro de 1926 a 2003. Cf. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: < <http://www.dicionariompb.com.br/ary-vasconcelos/dados-artisticos>>. Acesso em: 12 dez. 2013.

música popular brasileira na Belle Époque (1977), período histórico⁴⁸ dos primórdios do samba ainda se configurando como gênero musical, são escassas as referências à roda de samba. Sua menção mais significativa é a que envolve a questão em torno da autoria da composição de *Pelo Telefone* no tópico dedicado a Hilário Jovino Ferreira (1977, p. 40-42), no qual o autor cita uma versão alternativa da música registrada exclusivamente por Donga, mas composta coletivamente na casa da famosa tia Ciata.

E vem então esta paródia anti-Donga do *Pelo Telefone*, em que é ressaltada a participação de Hilário em sua feitura:

Pelo telefone
A minha boa gente
Mandou-me avisar
Que o meu bom arranjo
Era oferecido
Para se cantar.

Ai, ai, ai
Leve a mão à consciência,
Meu bem.

Ai, ai, ai
Mas por que tanta presença,
Meu bem?

Ó que caradura
De dizer nas **rodas**
Que este arranjo é teu!
É do bom Hilário
E da velha Ciata
Que o Sinhô escreveu.

Tomara que tu apanhes
Para não tornar a fazer isso,
Escrever o que é dos outros
Sem olhar o compromisso.

(VASCONCELOS, 1977, p. 42, grifo nosso)

Neste mesmo livro, na parte dedicada ao samba (1977, p. 25-27), Vasconcelos também afirma a ancestralidade africana do gênero e sua ligação com os candomblés e festas das tias baianas no Rio de Janeiro, principalmente na área da Cidade Nova. Referindo-se às primeiras sessões de samba como “dança de negros, sagradas e profanas” (1977, p. 25), Vasconcelos

⁴⁸ A *Belle Époque* brasileira foi um período histórico que abrangeu desde a fase final do Império até o fim da República Velha, sendo marcada por grande influência francesa nos marcos políticos e culturais do país, tendo como auge a modernização urbana do Rio de Janeiro, então capital da república.

ressalta, assim como Alencar, sua característica coreográfica pioneira. Aos poucos, adquirindo autonomia em relação às danças africanas originais ainda na Bahia, e depois na capital, pela influência recíproca com o lundu, polca, habanera, maxixe e choro, “começaram a aparecer músicas que tendiam ritmicamente para o samba” (1977, p. 25) Assim que, “a partir do fim de 1916, e principalmente do carnaval de 1917, a música popular brasileira passa a dispor de um novo gênero: o samba” (1977, p. 25).

No livro *Nova música da República Velha* (1985), a menção às rodas já é bastante frequente na parte que Ary Vasconcelos se concentra nos personagens relacionados à música desse período. Ao destacar a trajetória de figuras como Alfredo Português, compositor da Mangueira; João da Baiana, da Pedra do Sal; Mano Eloi, que frequentava as rodas dos morros da Favela e Santo Antônio, assim como da Pedra Lisa⁴⁹ e do Buraco Quente⁵⁰; o termo roda de samba está sempre presente, o que demonstra que esta prática cultural fazia parte não só do universo musical destes compositores, mas da sua própria formação. Nesse período, o processo de gênese do gênero musical samba assim como a profissionalização dos sambistas das primeiras gerações estava irremediavelmente atrelado às rodas de samba.

2.3.6 – Os sons dos negros no Brasil segundo J. R. Tinhorão

José Ramos Tinhorão⁵¹ é um dos mais conhecidos jornalistas brasileiros a se debruçar sobre a história da música popular. Sua fama advém não somente do reconhecimento do seu extenso trabalho, mas também pela sua verve polêmica. Suas análises não partem somente do campo da cultura, levando em grande consideração os aspectos socioeconômicos das práticas e manifestações culturais. O alinhamento teórico com o marxismo é notável, apesar de, muitas vezes, seu materialismo histórico ser bem pouco dialético, principalmente quando se trata do modelo economicista no qual a cultura é reflexo direto da base econômica, com consequências analíticas esquemáticas e reducionistas. Se, por um lado, Tinhorão traz à luz de maneira expoente a questão da desigualdade social e das contradições do mercado e da

⁴⁹ No Morro da Providência.

⁵⁰ No Morro da Mangueira.

⁵¹ José Ramos Tinhorão é jornalista, crítico e pesquisador da história da música popular brasileira. Além da atuação em jornais e revistas, também trabalhou na televisão. Nasceu em Santos, em 1928, e transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1938, iniciando sua carreira jornalística no ano de 1951. Cf Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/jose-ramos-tinhorao>>. Acesso em: 08 jan. 2014.

indústria cultural, por outro, acaba enquadrando rigidamente a cultura em compartimentos isolados, de acordo com a classe social dos que a vivem e produzem, sem levar em consideração o desenvolvimento material-dialético a que estão submetidos. Assim, em suas análises, a cultura popular acaba por ficar estancada da totalidade social.

Coerente com o método de abordagem sociológica adotado na interpretação dos temas aqui em estudo, o autor explica sua posição intelectual com o fato de, no presente instante do desenvolvimento brasileiro, a cultura das camadas mais baixas representar valores permanentes e históricos (o latifúndio ainda não foi abolido), enquanto a cultura da classe média reflete valores transitórios e alienados (o desenvolvimento industrial ainda se submete a implicações do capital estrangeiro). Isso quer dizer que, enquanto o que se chama de “evolução”, no campo da cultura, não representar uma alteração da estrutura socioeconômica das camadas populares, o autor continuará a considerar autênticas as formas mais atrasadas (os sambas quadrados de Nelson Cavaquinho, por exemplo) e não autênticas as formas mais adiantadas (as requintadas harmonizações dos sambas bossa-nova, por exemplo). Com tal definição o autor explica seu método e se dá por explicado [...]. (TINHORÃO, p. 14, 1969).

O trecho destacado acima foi retirado da apresentação do primeiro livro lançado por Tinhorão, uma compilação de artigos denominada *Música popular: um tema em debate* (1969)⁵². É impressionante e pouco comum que um jornalista se atenha tanto à questão do método de abordagem como ele, o que possibilitou o levantamento de questões para reflexões mais profundas sobre a situação da cultura frente à economia, num momento de ditadura militar. No entanto, nem sempre seus argumentos para a defesa da cultura popular e das camadas populares são os que consideramos mais consequentes, como os marcos da autenticidade do samba ou da alienação como característica intrínseca e estendida a toda a classe média. Mas, diferenças a parte, é inegável a importância de Tinhorão para a composição da história da música popular brasileira.

Em sua obra referida, o autor coloca a marcha e o samba como produtos urbanos desenvolvidos conscientemente pelas camadas baixas da população para atender fins específicos: “a necessidade de ritmos capazes de servirem à cadência das lentas passeatas dos ranchos e à procissão desvairada dos blocos e cordões carnavalescos” (1969, p. 18). Isto é, são filhos do carnaval. Obviamente o carnaval é um dos maiores impulsionadores do desenvolvimento e divulgação do samba, entretanto, essa assertiva nos parece deixar de lado um longo processo de gestação que este ritmo teve desde as casas de candomblé até a solidificação em gênero musical.

⁵² A primeira edição é de 1966.

Tinhorão aponta as raízes afrobaianas do samba que se desenvolveu no Rio de Janeiro, equiparando esse tipo de música a uma colcha de retalhos, formado a partir das “reminiscências de batuques, estribilhos do folclore baiano e sapecados do maxixe carioca” (1969, p. 19), tendo como base os instrumentos de percussão. Segundo ele, apesar da fixação do samba como gênero musical carnavalesco ter sido realizado pelos setores populares, foi a classe média com sua “orquestração estereotipada” (1969, p. 20) que o lançou comercialmente como música de salão, o que acarretou na sua diversificação.

Sendo assim, Tinhorão denuncia a crescente expropriação do samba pela indústria e pelo mercado, principalmente após a década de 1930, com a oficialização dos desfiles das escolas, o aval da elite intelectual e a consequente adoção do ritmo pela classe média. Entretanto, essa denúncia vem acompanhada de um esquematismo sem tamanho na referência entre música e classe social, sem levar em conta que muitos dos músicos das camadas baixas também se beneficiaram desse processo, apesar de minoritariamente.

A partir desse momento, ao correr da década de 30, passou a haver não um samba, mas vários tipos de samba, conforme a camada social a que se dirigia: os netos dos negros da zona da Saúde subiram os morros tocados pela valorização do centro urbano e continuaram a cultivar o samba batucado logo conhecido por “samba de morro”, a baixa classe média aderiu ao samba sincopado (o samba de gafieira), a camada mais acima descobriu o samba canção, e finalmente, a alta classe média forçou o aboleramento do ritmo do samba canção, a fim de torná-lo equivalente ao balanço do *fox-blues* tocados por orquestras de gosto internacional no escurinho das boates. Foi quando a coisa estava nesse ponto que apareceu a geração bossa-nova. Mas isso já é outra história. (TINHORÃO, 1969, p. 21).

Desse modo, assim como alguns de seus colegas jornalistas, Tinhorão também via a bossa nova com bastante estranhamento. Não a entendia como um novo gênero musical, mas como um rompimento definitivo da classe média com a tradição, – principalmente após a separação geográfica realizada pela especulação imobiliária entre centro, zona norte e zona sul – “modificando o samba no que lhe restava de original, ou seja, o próprio ritmo” (1969, p. 36). Tudo isso se deveria não somente ao corte do intercâmbio entre as zonas da cidade e seus habitantes, mas também à grande influência do padrão internacional do *jazz*, bastante disseminado no Brasil no período pós-segunda guerra, com a política norte americana da boa vizinhança e a exportação de seus produtos industriais e culturais. Estes fatores em conjunto afetaram os meios de comunicação e a indústria do disco, que com o grande crescimento no Rio e em São Paulo passaram a encomendar pesquisas de mercado para agradar ao seu público majoritário – a classe média – o que não passou sem a crítica de Tinhorão:

Ora, como o público potencialmente comprador de discos era a classe média, foi o gosto alienado que se impôs ao gosto geral e, assim, todos os meios de divulgação – o disco, o rádio e depois a televisão – foram postos a serviço da música norte-americana e, no campo da música brasileira, da que mais se parecesse com essa música dominante. (TINHORÃO, 1969, p. 54-55).

As críticas de Tinhorão também se dirigem às escolas de samba, às quais ele igualmente apontava sua “interpretação pioneira do papel corruptor da classe média” (1969, p. 90). Para o jornalista, a transformação do desfile em espetáculo marcava a desagregação das escolas como fenômeno histórico, originárias que eram dos ranchos de reis paganizados no carnaval carioca. Sendo originalmente baseadas na solidariedade entre seus membros provenientes das camadas baixas, de maioria negra, é com a entrada da classe média nas escolas de samba que se iniciam a profissionalização, a mercantilização e a descaracterização, com a conseqüente alienação daqueles setores do seu lugar próprio.

Os humildes tomaram afinal conhecimento dos milhões pagos a toda aquela gente de fora que veio ensinar passos diferentes, modelar alegorias e desenhar estandartes e fantasias. Eis por que os humildes serão forçados a lembrar que, para eles, os crioulos, ficou apenas o suor, o longo jejum à espera da hora de desfilar e a glória mínima de um sorriso sem dentes diante de outros estranhos – os da comissão julgadora. Descobrem assim que, da sua antiga festa, só participam pelo esforço físico da caminhada e do trabalho braçal de empurrar carretas. (TINHORÃO, 1969, p. 86-87).

Deste trecho bastante dramático, é triste ter que concordar com Tinhorão. Isso porque, quando se trata das escolas de samba, nossa perspectiva é um pouco diferente quanto ao mercado musical. Esse, em muitos momentos realmente alijou o samba, que passava a ser raro na produção industrial, mas sempre pôde viver nas rodas, nos botequins e aonde mais os que prezam por ele podem lhe cultivar. Sendo assim, eventualmente, o samba está de volta na indústria fonográfica e nas paradas de sucesso das rádios e da TV. Mas, com as escolas de samba o processo é diferente. Isso porque, ali era um espaço do samba e para o samba, que foi bastante corrompido – para usar o termo de Tinhorão – pela classe média, pelo mercado e até pelo Estado, que as utilizam como atrativos turísticos⁵³. E, nesse percurso, os negros e pobres perderam o controle de sua própria invenção, não intervindo mais nos rumos das escolas contemporâneas, a não ser como mão de obra ou como componente.

⁵³ Ao focar sua análise no papel corruptor da classe média, Tinhorão acaba deixando em segundo plano a questão de que é a burguesia a proprietária dos meios de produção e será ela, em última instância, quem vai dirigir os processos de massificação e pasteurização da cultura popular, visando os lucros arrecadados pela indústria cultural, com a anuência da política oficial.

É nesse momento do livro *Música popular: um tema em debate* (1969) que Tinhorão faz sua única menção à roda de samba. Ao constatar a interferência de pessoas de fora do meio das escolas, a profissionalização dos compositores e passistas e a exigência do luxo que transformaram os desfiles em “supercampeonatos” que o jornalista escreve, lamentando o possível fim do carnaval de rua (já que, nessa época, os desfiles ainda se realizavam na Avenida Presidente Vargas):

Essa constatação, realizada entre os participantes e frequentadores mais antigos das **rodas de samba**, reflete a ameaça de repetição do fenômeno verificado na gafieira Estudantina Musical – velho reduto tradicional da noite carioca – que perdeu todas as suas características depois de ter sido invadida e abandonada por grupos estranhos às suas origens, quando a “moda passou”. (TINHORÃO, 1969, p. 88, grifo nosso).

Já passamos da primeira década do século XXI e a “moda não passou”, mas o carnaval de rua, esse sim foi abalado com a construção do sambódromo que praticamente isolou os desfavorecidos economicamente desta festa que sempre foi popular. Mas nem tudo está perdido, pois, desde o início dos anos 2000, os blocos e cordões voltaram ao carnaval de rua carioca para a alegria dos desafortunados. E se tratando das rodas de samba, estas estão mais vivas do que nunca, reascendendo aquele tipo de intimidade dos frequentadores antigos que deixa transparecer Tinhorão.

Voltando-se para outro livro do nosso jornalista em questão, *Pequena história da música popular* (1974), também não conseguimos extrair informações sobre a roda de samba. Neste, Tinhorão realiza uma sistematização dos gêneros musicais brasileiros desde a modinha até as canções de protesto, sempre com um rigor esquemático que nos parece bastante aprisionador. Em relação ao ritmo que nos interessa temos as seguintes seções: marcha e samba⁵⁴, marcha-rancho, samba-canção, samba-choro, samba de breque e samba enredo. Para além das características e minúcias de cada gênero, as principais informações obtidas são basicamente as mesmas do livro anteriormente analisado e, por isso, passaremos para o seu próximo trabalho, *Os sons dos negros do Brasil* (1988), em busca de referências sobre o nosso tema de análise, a roda de samba.

Iniciando a segunda parte da supracitada obra, que trata dos primeiros sons de negros desenvolvidos no Brasil – os batuques e calundus dos séculos XVII e XVIII — Tinhorão já

⁵⁴ Apesar de se referir ao samba como música conscientemente produzida para animar o carnaval, mas não detalhar seu processo de gestação a partir dos terreiros de candomblé e das casas das tias baianas, Tinhorão faz menção ao surgimento da composição *Pelo Telefone*, que, segundo ele, “foi o primeiro samba *com ritmo de samba* [surgido] na casa da Tia Ciata, como obra coletiva de um grupo de velhos foliões baianos e de gente da moderna baixa classe média carioca” (TINHORÃO, 1974, p. 123).

destaca a formação da roda, associando-a aos ritmos e danças africanas e aos rituais religiosos. Sob a designação de batuques estavam genericamente enquadradas pelos colonizadores portugueses as manifestações de ritmos e danças à base de percussão (e provavelmente, de forma dissimulada, também as cerimônias religiosas africanas). Já o termo *calundus* era mais utilizado quando do reconhecimento do caráter litúrgico dos batuques. Nesse cenário, a adesão cada vez maior de mestiços e brancos de baixa renda aos batuques de negros, inclusive no meio urbano, fez com que a perseguição policial a essas manifestações se iniciasse ainda na primeira metade do século XVIII. Sendo assim, desde os batuques até a fixação do samba como gênero musical, muito de resistência cultural têm na história das práticas africanas em solo brasileiro. E, entendemos que, é a partir da diversidade e riqueza dessas práticas que os escravos e seus descendentes podiam se desprender, mesmo que efemeramente, do jugo do trabalho pesado e gozar alguns prazeres da vida através da afirmação de uma forma própria de sociabilidade e entendimento do mundo, dando algum sentido para sua existência.

O fato de os batuques constituírem para os escravos africanos, desde o século XVI, um dos raros momentos de livre exercício de seus costumes originais, ia garantir a esses encontros uma riqueza de expressões de que os colonizadores [...] jamais poderiam imaginar a extensão. Na verdade, tal como o exame mais atento das raras informações sobre essas ruidosas reuniões de africanos e seus descendentes crioulos deixa antever, o que os portugueses chamaram de batuques não configurava um baile ou um folguedo, em si, mas uma diversidade de práticas religiosas, danças, rituais e formas de lazer. (TINHORÃO, 1974, p. 45).

Ainda na segunda parte de *Os sons dos negros no Brasil* (1974), Tinhorão segue com sua investigação histórica, abordando as danças e cantos do samba herdeiros dos batuques dos séculos XIX e XX. Ele destaca a palavra samba como termo descendente das rodas de batuques africanos identificadas com a coreografia da umbigada ou *semba* (aproximação frontal brusca ou simplesmente insinuada dos corpos dos dançarinos, que batem palmas ou fazem uma vênia). É sob o nome de sambas que se daria, ainda no século XIX, a “transformação dos batuques caóticos dos primeiros tempos da colonização em rodas de danças com alguma ordem coreográfica” (1974, p. 72). Nesse sentido, se o samba enquanto gênero musical obviamente ainda não tinha surgido, é certo que ele é herdeiro direto desses batuques, não sendo à toa que seus maiores cultores estão até hoje na roda, forma associada às práticas culturais negras de uma maneira geral.

É evidente que o gênero de música urbana cantada aparecido nas primeiras décadas do século XX com o nome de samba ainda estava longe de ganhar a estrutura com que viria a ser conhecido, mas seus elementos básicos já integravam, por certo, as várias danças saídas desses batuques de samba: o ritmo em 2/4 da percussão que acompanhava os estribilhos fixos, de um ou dois versos, e os improvisos construídos sobre eles geralmente em quadras [...]. (TINHORÃO, 1974, p. 69-70).

No término da segunda parte do trabalho em questão, Tinhorão finaliza enfatizando o que já é de praxe em seu trabalho: a estratificação socioeconômica em correspondência com a produção e o consumo cultural. Sendo assim, no fim do século XIX, a constatação da diferenciação classista no campo cultural se dá entre as danças de terreiro, ligadas às raízes negro-africanas das camadas baixas; e as danças de salão, voltadas para os desejos de modernização da burguesia, dos latifundiários e da classe média. Indo somente até o início dos anos 1900 neste trabalho, o jornalista não chegou a abordar profundamente nesse livro o samba mercantilizado, o que já realizou em outros estudos. Em sua breve passagem sobre o século XX, eis sua elucidação:

Assim, quando, pelo despontar do século XX, a aceleração da diversificação social, decorrente da nova divisão do trabalho estabelecida pela produção urbano-industrial, aprofundou essas diferenças no campo cultural, a dicotomia se consolidou: os brancos das camadas média e alta passaram a contar com formas próprias de lazer (bailes, festas de clubes, teatros, espetáculos musicados, discos, fitas e vídeos); os negros, mestiços e brancos das classes mais baixas continuaram herdeiros dos batuques [...]. Inclusive o próprio samba e o velho partido alto, ainda tão populares e tão cheios de sabor que a própria indústria de massa não hesitaria em revivê-los comercialmente na década de 1980 sob o nome de pagode. (TINHORÃO, 1988, p. 85).

Apesar de seu esquema muitas vezes reducionista, não podemos negar que existe uma equivalência, embora dialética, entre as classes sociais e a produção/consumo cultural, pois envolvem poder econômico, nível de estudo, ambiência social, etc. Contudo, essas categorizações não têm fixidez e se esbarram permanentemente gerando novas práticas, novas manifestações e novos produtos culturais. Não é por menos que o próprio Tinhorão escreve sobre o poder degenerador da classe média sobre a verdadeira cultura popular. No entanto, a indústria não se apropriou do samba unicamente pela intermediação de uma classe estranha a ele (seja a classe média ou as elites intelectuais, no caso de Hermano Vianna). A capitalização do samba pela indústria é uma reposta no plano econômico à sua própria existência e força no cenário cultural. E, vampirizações do mercado à parte, nem mesmo as classes populares querem (ou mesmo podem) viver isoladas do restante do mundo e sua cultura também reflete

essa necessidade concreta. E é por isso que, já no século XXI, o samba continua a ser popular, mas os morros também estão produzindo funk e tem muito jovem de classe média querendo tocar o samba tradicional. São as várias facetas da totalidade social de nosso mundo.

2.3.7 – Sérgio Cabral nas escolas de samba do Rio de Janeiro

De todos os jornalistas que escrevem sobre música popular aqui retratados, Sérgio Cabral⁵⁵ certamente é o mais ativo e reconhecido nos dias de hoje, sendo muito respeitado pelos seus conhecimentos sobre o samba. Atualmente apresenta um programa musical na Rádio Roquette Pinto (94.1 FM) denominado *Eles tem história para contar*, onde apresenta artistas e obras que marcaram a música brasileira⁵⁶. Dos inúmeros livros que lançou sobre o tema, aqui abordaremos *As escolas de samba do Rio de Janeiro* (1996b), que veio como nova versão do seu trabalho inicial *As escolas de samba – o quê, quem, como, quando e por quê*, lançado originalmente no ano de 1974.

É realmente impressionante que, em tantos livros dedicados ao samba, a roda muitas vezes não aparece ou sua presença é como mera figurante, sem maiores explicações ou aprofundamentos sobre sua organização e importância no universo desse ritmo. Com Sérgio Cabral não é diferente. Tendo escrito um livro de mais de quatrocentas páginas sobre as escolas de samba cariocas, o jornalista não faz alusão às rodas nem mesmo nos capítulos introdutórios *Antes das escolas* (1996b, p. 19-26) e *Surge o samba carioca* (1996b, p. 59-94). A roda de samba somente será referida no capítulo *Os personagens* (1996b, p. 237-378), no qual figuram entrevistas de vários sambistas a exemplo de Ismael Silva (Estácio), Cartola (Mangueira), Mano Décio da Viola (Império Serrano) e Candeia (Portela/ GRANES Quilombo). Enfim, o pesquisador não abordou a roda do samba, mas para o sambista é quase inevitável ser entrevistado sem citá-la, conforme destacamos abaixo:

ISMAEL – Quando saí do Catumbi, já era mais ou menos sambista. Com 16 anos, por incrível que pareça, eu era necessário naquelas **rodas de samba** que se faziam nas ruas, nas calçadas, de noite, durante o período carnavalesco. (CABRAL, 1996b, p. 240, grifo nosso).

⁵⁵ Sérgio Cabral é jornalista, crítico musical, produtor musical, pesquisador e escritor, tendo se aventurado também como compositor. Nasceu no Rio de Janeiro no ano de 1937, iniciando sua carreira jornalística em 1957. Passou a atuar no campo especializado em música popular a partir de 1961, tendo lançado vários livros sobre o tema. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/sergio-cabral>>. Acesso em: 14 jan. 2014.

³⁴ Sérgio Cabral apresenta o programa toda sexta feira às 15h, revezando com o sambista mangueirense Nelson Sargento, que realiza a apresentação nas quartas feiras, no mesmo horário.

CARTOLA - Esse negócio de concurso de samba quem inventou foi ele [Zé Espinguela]. Era macumbeiro e fazia todos os anos na casa dele, no Engenho de Dentro, uma festa no dia de São Sebastião. Misturava **roda de samba** com macumba, tinha comida, bebida, aquela coisa toda. (CABRAL, 1996b, p. 277, grifo nosso).

MANO DÉCIO – Até aí não. Até aí, acompanhei aquelas **rodas de samba** que o Cartola dava no Buraco Quente, no Morro do Faria. (CABRAL, 1996b, p. 309, grifo nosso).

CANDEIA – Para mim, [Dona Ester] é uma espécie de tia Ciata da minha época. A casa dela era um casarão enorme em Osvaldo Cruz, onde ela abrigava todo mundo e dava seus pagodes. Era baile de regional e **roda de samba**. (CABRAL, 1996b, p. 344, grifo nosso).

Sendo assim, são os próprios sambistas que aqui vêm reinterar algumas das características da roda de samba explanadas ao longo deste capítulo: a informalidade dos espaços em que a roda se forma tais como as ruas, as calçadas, o ambiente doméstico, etc.; a importância da figura feminina e matriarcal como Tia Ciata e Dona Ester, a ligação com as religiões afro-brasileiras e com os morros e subúrbios cariocas como Oswaldo Cruz⁵⁷ e o Buraco Quente, localizado no alto do morro da Mangueira; e, por fim, o ambiente festivo que além da música envolve comes e bebes.

Contudo, mesmo não se referindo diretamente às rodas de samba, Sérgio Cabral vai afirmar a primazia da comunidade negra carioca do centro da cidade na gestação deste ritmo, destacando a intransponível casa da Tia Ciata como um centro de música e de candomblé, importante na solidificação do samba como gênero musical, a partir da gravação de *Pelo Telefone*. Em relação ao samba do Estácio, aponta as novidades em matéria de percussão como o surdo e a cuíca. O jornalista ressalta também o papel das casas festeiras e da Festa da Penha na divulgação dos primeiros tempos do samba e, por mais que não cite as rodas, sabemos implicitamente que esses eram seus espaços por excelência, o que corrobora com a nossa hipótese desta prática como via da tradição.

Para o carnaval, os compositores ainda não dispunham das emissoras de rádio como veículos de divulgação, tão primitivo era o rádio até a entrada da década de 30. Na propaganda de suas músicas, os compositores utilizavam-se do teatro de revista (música em peça teatral bem sucedida era meio caminho andado para o sucesso), das casas festeiras (a de tia Ciata era uma delas) e da festa da Penha, nos domingos de outubro, com a presença de

⁵⁷ A grafia correta é com a letra w, assim como o nome do famoso sanitarista Oswaldo Cruz, que nomeia o bairro.

grupos musicais e de quase todos os grandes nomes da música popular de então. (CABRAL, 1996b, p. 34).

A partir daí, o livro de Sérgio Cabral vai mergulhar na história das escolas de samba cariocas, sendo a primeira delas a Deixa Falar, do Estácio, fundada em 1928, que apesar do nome tinha o funcionamento de bloco carnavalesco e, em seguida, de rancho. Depois vieram a Estação Primeira de Mangueira, com fundação em 1929 e a Vai como Pode, futura Portela, em 1931. O primeiro desfile oficial foi idealizado pelo jornalista Mário Filho, do periódico Mundo Sportivo, sendo realizado na Praça Onze, no carnaval de 1932. Como este jornal foi fechado, no ano seguinte a promoção do concurso ficou a cargo de O Globo, que não por acaso é o grupo de comunicação que monopoliza as imagens do grupo especial até os dias de hoje. No ano de 1935, a prefeitura do Rio de Janeiro passou então a subvencionar o desfile, a partir da pressão da União das Escolas de Samba, entidade fundada em 1934, que agregou as escolas da época em busca de organização e reconhecimento oficial como meio de afirmação. Em 1943, o desfile foi transferido para Avenida Rio Branco, e depois passou por diversos pontos do Centro da cidade, como a Avenida Presidente Vargas e a Rua Marquês de Sapucaí, até chegar ao sambódromo, quando já não era mais uma manifestação de cunho popular, mas uma grande peça de espetáculo.

2.3.8 – No princípio da roda com Roberto M. Moura

Roberto M. Moura⁵⁸ é o último da série de jornalistas dedicados à cultura popular brasileira, especialmente à música e ao samba, que iremos abordar neste capítulo. Realizaremos um estudo mais aprofundado do seu trabalho, pois, assim como Vagalume, uma de suas publicações se debruça especificamente sobre a temática da roda, sendo a mais recente de todas aqui abordadas. Seu livro *No princípio, era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes* (2004) tem como proposta revisar a história do samba a partir do prisma da sua prática sociocultural em questão. Sua tese é a de que a roda antecede o próprio samba, diferenciando assim gênero musical, escola e roda. Para alcançar tal objetivo ele investiga os pioneiros da pesquisa sobre o tema, como o próprio Vagalume e Jota Efegê, e se debruça também sobre autores mais recentes como Hermano Vianna e Carlos Sandroni.

⁵⁸ Roberto M. Moura, além de jornalista, foi crítico musical, produtor, diretor e professor. Nasceu no Rio de Janeiro no ano de 1947, sendo criado na Praça Onze. Faleceu nesta mesma cidade em 2005. Cf. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/roberto-m-moura>>. Acesso em: 19 dez. 2013.

Ao situar a roda entre as matrizes do samba, o que se pretende afirmar é que os tipos de música acima [polca, maxixe, lundu, habanera, tango e ritmos batucados] foram as suas raízes estéticas – enquanto a roda foi sua origem física. Foi na roda que aqueles gêneros se fundiram até produzirem uma outra forma musical [...]. A roda de samba é anterior ao samba porque é a ambiência que favorece e proporciona o seu aparecimento. (MOURA, 2004, p. 34-36).

O norte de todo o trabalho de Moura se dá pela dicotomia casa e rua, chave teórica do antropólogo Roberto da Matta para explicar a sociabilidade brasileira. Deste modo, a roda seria casa, ambiente familiar que acolhe os sambistas desde as festas na Praça XI, a exemplo daquelas na Casa da Tia Ciata, passando pelo Zicartola, e se mantendo até os dias de hoje com o Candongueiro, o Pagode da Tia Surica, entre outros. A escola de samba, que a princípio também era casa, tornou-se rua ao se transformar em peça de espetáculo, ao se inserir no mundo da indústria fonográfica e do show business. O autor ressalta, ainda, certa repetição deste movimento de gênese de novos ritmos a partir da roda, citando o exemplo do Bloco Cacique de Ramos, que inclui novos instrumentos e nova sonoridade ao samba nos anos de 1970, desembocando na explosão do pagode na indústria fonográfica e nas rádios a partir da década de 1980.

Nesse contexto, sua defesa de que a roda de samba é que gera o gênero musical é assertiva, o que nas entrelinhas fica também demonstrado no trabalho de Vagalume, que escreveu que o samba nasce na roda e morre na vitrola (1978). Entretanto, ponderações devem ser feitas a este seu livro, que foi originalmente escrito como tese de doutorado em Música para a Unirio⁵⁹. Primeiro, em relação ao seu quadro teórico, que submete conceitos importantes como tradição e identidade aos de casa e rua, sem maiores desdobramentos. Segundo, problematizações como a questão racial e de classe poderiam ter sido mais exploradas num universo em que se trata substancialmente da cultura negra e subalterna, em um país que proclama a democracia racial, mas que tem na parcela de afrodescendentes o grosso da população pobre e marginalizada. Por último, no século XXI, há rodas e rodas, e talvez não seja o caso dos sambistas se sentirem em casa em todas elas, como no caso de tocar horas a fio por um reduzido cachê numa casa de show da Lapa.

Feitas essas ressalvas, vamos às interseções. Apesar de não se debruçar sobre o conceito de tradição, a perspectiva de Moura é semelhante à de nosso trabalho no sentido da

⁵⁹ Nesse sentido, a abordagem que Roberto M. Moura faz da roda de samba é mais parecida com a nossa que a de Vagalume, por se tratar de um trabalho acadêmico, e não de caráter jornalístico.

roda de samba como prática de comunicação intertemporal, ou seja, como “veículo da permanência e da mudança” (MOURA, 2004, p. 24). Ainda que não tratemos a roda exatamente como um ritual, o trecho a seguir destaca a questão da materialidade e da ancestralidade que lhes são inerentes.

Como em qualquer ritual, a roda preserva e atualiza o que está em sua origem. Nela, o que é tradição dialoga com o presente no curso da história. Tudo ocorre a partir das condições materiais possíveis, mas é imprescindível que os fundamentos sejam respeitados. Quer dizer, os participantes não esperam condições ideais para agir, mas jamais agem contrariando os cânones consagrados pela comunidade [...]. (MOURA, 2004, p. 23).

E ainda:

Bem, se o samba e os sambistas interagiam com outros meios, influenciando e sendo influenciados, e não havia rádio e nem escola de samba, parece lícito concluir que esse milagre deve-se à roda – através do já tantas vezes descrito fenômeno da transmissão oral. (MOURA, 2004, p. 32).

Corroborando esta ideia, ao se referir às funções da roda de samba, Moura ainda afirma o seu papel de meio de comunicação da própria cultura do samba e destaca como esta forma de organização e sociabilidade tem caráter de resistência frente à industrialização.

Pensemos, então, quantas funções tem uma roda de samba – se ela é ao mesmo tempo geradora de música, ponto de encontro, alavanca da dança e tantas outras coisas. Não será exagero, insisto, admitir que a roda de samba assemelha-se aos meios de comunicação [...]. A função primária do meio de comunicação é informar. A da roda de samba é estabelecer o ambiente onde o samba se dá. Em suma: através do meio de comunicação eu me informo, me divirto, vivo em grupo e reforço a minha afinidade com esse grupo. Na roda de samba, numa analogia, a função principal é cantar, tocar e dançar um tipo específico de música. [...] E observe-se que, na função principal, também reside uma dose considerável de informação, tanto através das melodias, como dos versos dos sambas. [...] [Entretanto, há] uma diferença: ao contrário do caráter obrigatoriamente industrial do meio de comunicação, a roda é sempre artesanal – um gueto de resistência, portanto – tanto faz que seja de samba, de choro ou em torno de um chimarrão num longínquo CTG (os famosos centros de tradição gaúcha que se espalham pelo mundo [...]). Mas, do ponto de vista da sociabilidade, produz o mesmo efeito. (MOURA, 2004, p. 53-54).

Roberto M. Moura, assim como nós, entende a roda de samba para além de uma simples manifestação musical ou forma de lazer, mas como um fazer sociocultural. Elaborando suas reflexões não somente a partir do trabalho teórico, mas também do empírico,

o jornalista realizou uma pesquisa de campo⁶⁰ para melhor se debruçar sobre a roda contemporânea, reafirmando muitas das características já levantadas pelos seus antecessores que descrevem as rodas pioneiras como a improvisação, a competição amistosa, a questão da aprovação dos pares, a frequente presença de uma figura matriarcal, a sensação de pertencimento comunal e, principalmente, a alacridade⁶¹. A partir das entrevistas realizadas por Moura, podemos destacar as seguintes características citadas pelos frequentadores quando se referem à roda de samba: lugar de emoção compartilhada, magia, memória, tradição e identidade; ambiente familiar e de música boa; espaço de socialização, de resistência e de divulgação de velhos e novos sambas.

Ainda se tratando dos que frequentam o samba, o autor ainda destaca o lugar das palmas, do canto e da dança, atestando que nem só de músicos se forma a roda, mas que todos estão sujeitos a algumas regras de convivência nesses espaços⁶².

Como se vê, há formas e formas de ser aceito no universo da roda. A mais natural delas é cantando e tocando – mas essas formas não são exclusivas. Há quem fique apenas no coro e nas palmas e mesmo assim seja considerado “do ramo”. [...] Como em qualquer prática social semelhante, a roda também tem uma espécie de “regulamento interno”: não se pode ousar manejar um instrumento sem competência, falar mais alto que o som que vem da roda (um papo discreto, no canto, mesmo uma paquera, nenhum problema), interromper quem está puxando o samba e, pecado venial quando o sujeito está se aproximando mas suportável quando ele já pertence ao grupo, puxar um samba e esquecer a letra pela metade. (MOURA, 2004, p. 27-28).

Com o objetivo de marcar o lugar da roda no universo do samba, Moura traça um pequeno histórico do ritmo que vai das suas origens, desde os batuques, até a transformação do samba em gênero musical no início do século XX, com a possibilidade de profissionalização dos sambistas. Assim, como é de praxe nesse tipo de estudo, retorna à Praça Onze e adjacências, passando pela festa da Penha, até a afirmação do samba do Estácio

⁶⁰ Sua pesquisa de campo foi feita principalmente na roda de samba do Bar da D. Maria, na Muda, que se realizava em torno dos compositores da área, Moacyr Luz e Aldir Blanc; e nas rodas do Candongueiro, famoso e já tradicional espaço dedicado ao samba, situado em Pendotiba, na cidade de Niterói.

⁶¹ Apesar de não usar especificamente este termo, é este o sentimento descrito pelo autor quando se refere às sensações vivenciadas pelos integrantes da roda de samba: a experiência de viver intensamente aquele momento lúdico de prazer e alegria proporcionados pelo ritmo em comunhão. Inúmeros foram os depoimentos de sambistas e frequentadores colhidos pelo autor que enfatizam esse viver da roda, que também foram observados na nossa pesquisa de campo e em nossas próprias entrevistas.

⁶² Regras estas que foram verificadas também em nossa pesquisa de campo na Roda de Samba da Pedra do Sal, se bem que vivenciadas de maneira menos rígida do que a descrita pelo autor, já que esta alcançou um tamanho de público que ocupa um espaço bem maior que o subsequente à própria roda. São os frequentadores mais assíduos e localizados próximos à roda os que se envolvem com este “regulamento interno”.

com a valorização da síncopa – formato que se mantém desde a década de 1930 até os dias de hoje. Ele segue com a questão da oficialização do samba, da sua mercantilização e da institucionalização das escolas, travando uma diferenciação entre essas e as rodas.

Percebe-se na roda de samba uma manifestação que se esquia historicamente de qualquer tentativa de institucionalização. Não obstante, desde suas origens, até onde se pode vasculhá-las nas sombras da cultura oral, coincidiu de o samba ter sido utilizado como mercadoria pela indústria do entretenimento. Isso se deveu ao impulso que tiveram entre nós, nas primeiras décadas do século passado, a indústria fonográfica [...] e a radiofonia. [...] Há um consenso de que a escola de samba, sim, representou a institucionalização do samba. Nesse caso, a roda de samba deve ser vista como a matriz ritual que lhe deu origem, não como uma instituição. (MOURA, 2004, p. 86-87).

É nesse contexto de institucionalização que no final da década de 1960 e início da de 1970 – quando as escolas de samba assumem o papel social de principal atração do carnaval, inclusive para fins turísticos – que os compositores perdem espaço para os carnavalescos, patrocinadores, meios de comunicação⁶³, indústria fonográfica⁶⁴ e burocracia. Em detrimento do samba de quadra⁶⁵, o samba enredo passa a ser hegemônico e quase que exclusivo nas escolas. Todo esse movimento acabou por revitalizar a roda, já que, os sambistas foram buscar espaços alternativos para viver o samba na sua plenitude. Portanto, “a roda, como se deduz, repunha o papel e a posição social que eles [os sambistas] estavam perdendo para a nova estrutura da escola” (MOURA, 2004, p. 95), organizando-se como novos “contra-espços”, termo que Moura tomou emprestado de Muniz Sodré (1988).

É nesse cenário que compositores de renome como Candeia, Paulinho da Viola, Nei Lopes, dentre outros, fundaram o Grêmio Recreativo de Arte Negra Quilombo⁶⁶, que promovia rodas de samba e desfilava extraoficialmente. O ambiente das rodas também foi

⁶³ No desfile de 1965, ainda na Av. Presidente Vargas, foi construída pela primeira vez uma ponte para as câmaras das emissoras de televisão.

⁶⁴ O primeiro LP oficial dos sambas-enredo foi lançado em 1968.

⁶⁵ O samba de quadra ou de terreiro (quando o chão ainda era de terra batida) é a própria materialização da roda de samba vivida dentro da escola. É aquele samba feito livremente pelos compositores das escolas, tocados e cantados na quadra ao longo de todo o ano, diferenciando-se do samba enredo encomendado para o desfile de carnaval.

⁶⁶ O GRANES Quilombo foi fundado em 8 de dezembro de 1975, no subúrbio da cidade do Rio de Janeiro, tendo por finalidade “resgatar a cultura afro brasileira, preservando suas tradições fundamentais”. Disponível em: <<http://granessquilombo.spaceblog.com.br/p/perfil/>>. Acesso em: 27 dez. 2013.

retomado no restaurante Zicartola⁶⁷, no espetáculo Rosa de Ouro⁶⁸ e nas Noitadas de Samba do Teatro Opinião⁶⁹. De grande expressão também foram as rodas do bloco Cacique de Ramos, com a introdução de novos instrumentos, o uso de amplificadores⁷⁰ e o desenvolvimento de uma nova geração de sambistas, desenvolvendo, na década de 1980, o que Moura denominou de neopagode.

Em meados dos anos 70, o surgimento de um bloco no subúrbio de Ramos iria implementar uma nova forma de roda de samba, a que se agregaram o banjo, o tantã e o repique de mão. Difícil imaginar, naqueles dias de sufoco do bloco da Rua Uranos, que o movimento das rodas de samba ganharia uma progressão geométrica, materializada nos dias que correm não apenas nas infinitas rodas que se espalham por todo o estado, mas – o que é muito mais relevante – por uma nova geração de sambistas (compositores, ritmistas, passistas e cantores) com uma identificação com o samba, que é visceral por um lado, mas se apoia numa consciência ideológica com relação ao seu papel que talvez seja inédita na história do gênero. E uma relação que também prescinde da adesão às escolas de samba. (MOURA, 2004, p. 165).

Ainda sobre as inovações do Cacique de Ramos, Moura destaca as estruturas desse novo padrão de samba, contrastando-as com o samba do início do século XX, que em geral possuía uma primeira parte fixa com improvisações sobre a segunda parte.

Composições que nasceram daquele grupo em que se destacavam Almir Guineto, Zeca Pagodinho [...], Jovelina Pérola Negra, Arlindo Cruz, Leci Brandão, Milton Manhães, Sombrinha, Luiz Carlos da Vila, Neoci e os integrantes do Fundo de Quintal, além do próprio Jorge [Aragão], traziam um desenho novo: eram sambas prontos e acabados, com primeira e segunda partes, mas sobre os quais era possível improvisar como nos velhos tempos.

⁶⁷ Zicartola era o nome do restaurante de Cartola e sua mulher, D. Zica, aberto no ano de 1963 no centro do Rio de Janeiro. “A iniciativa contou com o apoio financeiro de empreendedores considerados ‘mangueirenses de coração’, como o empresário Renato Augustini. A receita para o sucesso do estabelecimento, que se tornaria uma página importante na história da música popular brasileira, era das mais simples e saborosas. Na cozinha, D. Zica comandava o tempero do feijão que lhe tornou famosa, enquanto ele fazia às vezes de mestre de cerimônias, propiciando o encontro entre sambistas do morro e compositores e músicos de classe média”. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/cartola/biografia>>. Acesso em: 27 dez. 2013.

⁶⁸ O espetáculo Rosa de Ouro foi um musical apresentado no Teatro Jovem do Rio de Janeiro, no ano de 1964, dirigido por Hermínio Bello de Carvalho e Kleber Santos, que contou com as participações de Clementina de Jesus, Anescarzinho do Salgueiro, Paulinho da Viola, Elton Medeiros, Jair do Cavaquinho, Araci Cortes e Nelson Sargento. Disponível em: <<http://granescuilombo.spaceblog.com.br/p/perfil/>>. Acesso em: 27 dez. 2013.

⁶⁹ As Noitadas de Samba do Teatro Opinião, na zona sul do Rio de Janeiro, se iniciaram em 1971 e tiveram a duração de treze anos. O movimento, realizado todas as segundas-feiras, contou com importantes nomes do mundo do samba como Cartola, Candeia, Paulinho da Viola, D. Ivone Lara, dentre outros sambistas dos morros e do subúrbio. Disponível em: <<http://noitadadesambafilme.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 27 dez. 2013.

⁷⁰ O uso de microfones e amplificadores só foi introduzido quando as rodas do Cacique de Ramos passaram a aglutinar muitos frequentadores.

Há, neles, repetição e improvisação, “os dois traços básicos da musicalidade africana”. (MOURA, 2004, p. 205).

Sendo assim, mesmo com as inovações trazidas por essa geração de sambistas, a tradição está sempre presente, sendo referência para as inovações. Não é à toa que uma das maiores figuras do partido alto contemporâneo, Renatinho Partideiro, falecido precocemente aos cinquenta anos em 2013, é cria do Cacique de Ramos. Foi ele um dos responsáveis pela recente revitalização deste bloco, onde tornou-se diretor e líder das rodas de samba semanais, não mais realizadas às quartas feiras, mas sim aos domingos.

Nesse sentido, é como herança dos diversos movimentos citados acima que Moura descreve a retomada das rodas de samba no final dos anos 1990. Espalhadas pela cidade com a conotação de samba de raiz, agregando o tantã e o repique de mão introduzidos pelos caciqueanos aos instrumentos clássicos como o pandeiro e o cavaquinho, as rodas de samba tomaram novo vigor. Trouxeram novamente o samba tradicional para o circuito cultural carioca, independentemente dos meios de comunicação e do mercado fonográfico, que nessa época direcionavam seus investimentos prioritariamente para o pagode mais comercial. E é assim que da zona norte à zona sul da cidade se firmaram rodas como as do Bip Bip em Copacabana (iniciadas ainda na década de 1980), da Comuna do Semente na Lapa, as reuniões de Doca e Surica em Oswaldo Cruz – as tias do século XXI –, e ainda o Candongueiro em Niterói, do outro lado da ponte.

Obviamente, essa movimentação em torno do samba despertou o interesse da indústria fonográfica, como também aconteceu com os sambistas da Praça Onze, do Estácio e do Cacique de Ramos, que fundaram o Grupo Fundo de Quintal, em 1980. Esta trajetória circular do samba das rodas ao disco e ao showbiz não é novidade e só demonstra o retorno constante do samba às suas matrizes culturais. Assim, persiste a dialética da sociedade do espetáculo, conforme nos aponta Moura: “É como se [o samba] enfrentasse o dilema de ser reverenciado por muitos ou continuar sendo privilégio de poucos” (2004, p. 242).

Já há quem acredite, aliás, com as lentes do ano de 2004, que as rodas de samba cresceram demais. Uma neoinvasão como ocorreu com as escolas a partir de meados dos anos 60? O modismo em torno das novas rodas implica riscos de gigantismo e descaracterização. Em suma, aquilo que é casa, pode gradativamente ir caminhando para a rua. Mas nada que impeça o verdadeiro sambista de um drible de corpo na direção de um outro cantinho que lhe seja familiar e fiel ao desenho (musical e físico) que ele herdou de seus ancestrais. Os músicos e compositores de samba, de modo geral, sabem perfeitamente o que essas novas plateias colaboraram para que as rodas tenham a visibilidade que têm hoje. Para que se espalhem em latitude e

longitudes nunca imaginadas pelos festeiros da Tia Ciata, pelos sambistas do Estácio, pelas famílias de Oswaldo Cruz ou as que criaram o Cacique de Ramos. Esse crescimento trouxe uma possibilidade realista de sobrevivência profissional para músicos e autores semi-amadores, contrariando todas as estratégias da indústria fonográfica e do showbiz. (MOURA, 2004, p. 248-249).

Mas isso é assunto que abordaremos mais adiante... O que nos interessa agora é a sua conclusão de que a “roda muda, em aspectos musicais, para permanecer a mesma, nos aspectos rituais”. Ela já não é mais aquela amadora das festas nas casas das tias baianas da Praça Onze, não é mais aquela do fundo de quintal de terra do Cacique de Ramos dos anos 1970, tem até casa de show dedicada somente para ela, como o Carioca da Gema, mas continua mantendo a sua ambiência agregadora em torno de um ritmo que mexe com corpo e alma. E que, mesmo profissional, não é um mero show de músicos e público, mas uma forma de sociabilidade, um fazer sociocultural de resgate de raízes e afirmação da cultura afro-brasileira, que vive burlando as interferências do mercado.

2.4 – As vias da contra-hegemonia e as vias do mercado

Após o levantamento das inúmeras características tradicionais da roda de samba, a pergunta a ser feita é como esta prática se relaciona com o mercado. Nesse sentido, o samba como materialização e práxis da cultura afro-brasileira ora é perseguido, ora é incentivado pelo aparato oficial e pela elite intelectual; ora é valorizado pela mídia, ora cai no ostracismo da sociedade do espetáculo (DEBORD, 1997), mas nunca esteve totalmente fora da vida cultural brasileira. Foi e continua sendo através da comunicação oral, intertemporal, que o samba se divulga e se afirma independentemente do mercado fonográfico e das redes de comunicação oficiais, mesmo na contemporaneidade.

A conversão de uma simbologia popular e étnica em nacional acaba por velar a dominação social da classe hegemônica. Foi no contexto político-cultural dos anos 1930 que a indústria fonográfica transformou o samba em produto rentável, mas que sofre desde então, até os dias de hoje, discriminação justamente por afirmar símbolos da cultura negra subalterna.

Nesse contexto é que podemos avaliar a questão da comunicação e sua relação com o universo do samba. Dependendo do momento histórico, a indústria fonográfica e a mídia estão mais ou menos interessados em veicular este gênero musical. Isto pode estar ligado a razões sociopolíticas, como no caso do populismo Getulista iniciado em 1930, ou por

demandas sociais, como foi o caso do retorno das rodas de samba de rua no centro da cidade e nos subúrbios do Rio de Janeiro, e da revitalização da Lapa com suas casas de show que se dedicam ao gênero.

O que se pode observar a priori é que, dependendo do movimento espaço-temporal das práticas associadas ao samba, a grande mídia irá ou não acompanhá-lo. Temos como exemplo uma intensa cobertura midiática dos desfiles das escolas de samba, enquanto os sambistas foram perdendo prestígio e poder nessas organizações, que se transformaram em uma espécie de negócio institucionalizado. Organizando-se historicamente em torno de outros espaços que não possuem tamanha atenção dos meios de comunicação, muitos dos compositores que não mais possuem (ou nunca possuíram) ligação com as quadras se dirigem para os fundos de quintais, botequins, blocos carnavalescos e pequenos centros culturais, na busca da afirmação de sua cultura tradicional. Isto significa que os meios de comunicação, em geral, dão cobertura ao samba quando este está essencialmente ligado à indústria cultural musical.

A fundação do GRANES Quilombo por Candeia, em 1975, no bairro de Coelho Neto, foi um marco desses novos espaços não hegemonzados, que era frequentado por outros grandes sambistas como Paulinho da Viola, Elton Medeiros, Wilson Moreira, Nei Lopes e João Nogueira. Estando localizado, desde 1978, no bairro da Fazenda Botafogo, ainda mantêm suas atividades, que foram intensificadas com o retorno da família Candeia à sede. Outro exemplo são as rodas do Pagode da Tamarineira⁷¹, nas décadas de 1970 e 1980, realizadas as quartas feiras na sede do bloco Cacique de Ramos, que reunia diversos sambistas que, posteriormente, se tornaram artistas reconhecidos no mercado musical, tais como Jorge Aragão, Almir Guineto, Zeca Pagodinho, Luiz Carlos da Vila, Arlindo Cruz, Sombrinha e Jovelina Pérola Negra. Podemos mencionar ainda o Clube do Samba, fundado em 1979 por João Nogueira, no Méier, bairro da zona norte carioca, com o intuito de organizar os sambistas em prol de seus direitos como artistas e da defesa da cultura original do samba, contando com animadas rodas com parceiros como Martinho da Vila, Dona Ivone Lara, Beth Carvalho e Roberto Ribeiro.

Nesse cenário, mais uma vez as rodas de samba são fontes para a indústria cultural, até porque, é nesse espaço em geral que estão os mais entendidos desta forma musical. Já era assim em relação às rodas da festa da Penha e das baianas da Praça Onze, não sendo à toa que o primeiro samba gravado é fruto das festas na casa da Tia Ciata. Em todos os exemplos

⁷¹ Nesta época o termo pagode não se referenciava ao estilo musical comercializado pela indústria fonográfica, mas sim a uma reunião informal de sambistas, muito associada aos fundos de quintal, que se juntavam para tocar, cantar e versar sempre acompanhados de comes e bebes. Na verdade, é o tipo de ambiência da roda de samba, que mais tarde desembocará no pagode comercial.

citados acima, no Cacique de Ramos, no GRANES Quilombo e no Clube do Samba, podemos notar que os mais destacados compositores e intérpretes, mesmo os que estão presentes na indústria fonográfica e na grande mídia, mantêm um sentimento de preservação da tradição da cultura do samba. Muitos deles são frutos da roda e/ou se mantiveram a ela ligados ao longo de sua carreira, sempre referenciando os velhos sambistas e os antigos espaços do samba. É por isso que a roda de samba é prática de comunicação intertemporal, porque é a materialização da própria tradição, conforme nos referencia a obra de Eduardo Coutinho (2011).

Essa perspectiva de manutenção da tradição, ou seja, do resgate da memória contextualizada com o tempo presente, muitas vezes acaba por gerar uma demanda de público que o mercado se interessa. E o interesse do mercado também não pode ser visto somente pelo seu lado negativo, porque lança luz no samba, e faz com que novos grupos sociais e novas gerações possam se identificar com uma manifestação cultural subalterna. Hobsbawm, em seu livro *História social do jazz* (2007) já apontava que esse ritmo, apesar de ser uma música de pobres urbanos, também era uma forma de fazer lucros, e o grande problema disso não era a visibilidade proporcionada ou a profissionalização dos músicos populares, mas sim a alteração do conteúdo desta arte em prol do maior alcance mercadológico.

Essa criação da indústria do entretenimento moderna, a partir do antigo show business foi, em alguns aspectos, positiva para a música popular, ainda que lesasse, exigisse muito e explorasse os músicos. Na medida em que transformou a música local em nacional – como fez com o *jazz* – levou grandes artistas a um vasto público, assegurou o estímulo de estilos e ideias. Nessa medida, isto é, enquanto não se meteu no conteúdo da arte mas apenas com a sua distribuição, apenas os esnobes ou os saudosistas românticos terão algo em contrário. [...] O grande problema é que a “revolução industrial” no entretenimento inevitavelmente revoluciona a produção, além da distribuição da arte. [...] Formalmente a canção *pop* é retrabalhada para produção em massa e posteriormente transformada na linha de montagem. Ao mesmo tempo, seu conteúdo é pré-selecionado e modificado para torná-la adequada à venda mais ampla possível do produto. (HOBSBAWN, 2007, 179-180).

Assim, a divulgação e a distribuição efetuada pela indústria e pelos meios de comunicação é um dos grandes impulsos para a visibilidade e nacionalização do samba, o que permite que a tradição possa se apresentar também como produto mercadológico. Inevitavelmente haverá momentos em que a tradição vai obter espaço no mercado, apesar dos riscos de certa degeneração do gênero, no sentido de esvaziamento de seu conteúdo original

de cultura de *arkhé* negro-brasileira⁷². No entanto, a mercantilização não exclui do samba seu caráter popular, pelo contrário. Acreditamos que a industrialização acabou por auxiliar no processo de construção do samba como cultura nacional-popular, nos moldes gramscianos do termo.

Uma cultura nacional-popular para o pensador italiano é aquela de caráter humanista, sendo a expressão de uma relação de aproximação com o universo popular. Deve traduzir dialeticamente as condições de vida do povo e conter a possibilidade de se reformular a memória do povo-nação em uma perspectiva contra-hegemônica, elevando a consciência das massas. Gramsci desenvolveu este conceito a partir da literatura, mas também o estende às demais manifestações da esfera artístico-cultural. Se tratando da música, ele afirma que ao lado (ou mesmo abaixo) do caráter cosmopolita da linguagem musical “existe uma profunda substância cultural, mais restrita, mais nacional-popular” (GRAMSCI, 1968, p. 28). A música, então, seria dialeticamente universal e particular.

Em se tratando do samba, vimos que vários foram os fatores responsáveis pela sua disseminação pelo vasto território brasileiro. A mercantilização e a eleição como parte da simbologia nacional oficial certamente são faces importantes deste processo, mas provavelmente não seriam suficientes se não fossem o seu apelo popular, sua originalidade e suas qualidades estéticas. O samba, apesar das diferenças socioculturais regionais de um país tão amplo e diverso como o Brasil, consegue ter caráter nacional porque dialoga com o povo, traz à tona as contradições do seu mundo.

Encaramos então o samba como uma manifestação da cultura nacional-popular brasileira, já que, existe uma identificação de concepção de mundo entre os sambistas e o povo, até porque, neste caso, a maioria deles de fato provém deste segmento populacional, como já dito anteriormente. Para além da identidade de classes, ocorre uma identidade ideológica, e une-se também razão e paixão. Assim, este gênero se fixou historicamente como uma forma de organização da cultura nacional e por isso é importante destacar sua historicidade para dar conta de sua popularidade.

A obra de arte é tão mais artisticamente popular quanto mais seu conteúdo moral, cultural e sentimental for aderente à moralidade, à cultura, aos

⁷² É nesse sentido que ocorre a discussão nunca acabada sobre o pagode como gênero musical associado ao samba. Para muitos, esse ritmo não atende às demandas da tradição, já que apresenta alterações não só relativas ao conteúdo, mas também à forma. A divisão de opiniões não se dá somente entre os *experts*, críticos e acadêmicos, mas inclusive entre os próprios sambistas e amantes (frequentadores e ouvintes) do gênero. Mas esta questão não será aprofundada aqui e é tema suficiente para um novo trabalho.

sentimentos nacionais, e não entendido como algo estático, mas sim como atividade em contínuo desenvolvimento. (GRAMSCI, 1968, pp. 26-27).

E se sua popularidade pouisa sobre a contínua atualização histórica, esta se materializa também no campo da relação dialética entre conteúdo e forma:

Vê-se então que conteúdo e forma, além de um significado estético, possuem também um significado histórico. Forma histórica significa uma determinada linguagem, assim como conteúdo indica um determinado modo de pensar não apenas histórico, mas sóbrio, expressivo (...), passional. (GRAMSCI, 1968, p. 66).

Assim, o samba pode ser visto como uma materialização musical da dialética entre o nacional e o popular, razão e paixão, conteúdo e forma. Isto porque, até os dias de hoje, é um dos gêneros presentes no universo musical e simbólico popular em suas diversas manifestações – samba tradicional, samba enredo, pagode, partido alto, etc.

3 – A roda de samba do século XXI

Abre essa roda que eu vou
 Não deixe a roda fechar
 vou devagarinho, vou bem miudinho
 que eu quero sambar

Abre essa roda que eu vou
 Não deixe a roda fechar
 Meu samba na roda tá sempre na moda e não vai acabar

Vovó já dizia que o samba mexia com gente de todo lugar
 que tia Maria de noite fugia e ia seu ponto marcar
 e o couro comia virando mania o povo curtia a sambar
 abre que a roda de samba não pode parar

Na palma da mão ou no rala pé
 no atabaque ou batendo coité
 na boca do vento esse canto de axé
 veio além do mar

Samba na roda de samba quem quer
 samba Maria, João e José
 abre que a roda de samba não pode fechar
 quem samba, bate palma que na palma vou sambar
 vou devagarinho, vou bem miudinho
 que eu quero sambar
 dou um boi pra não sair, e uma boiada para entrar
 meu samba na roda tá sempre na moda e não vai acabar

Vou pisar de mansinho que é pra não me machucar
 vou devagarinho, vou bem miudinho
 que eu quero sambar
 o meu samba é a voz que Deus criou pra não calar
 meu samba na roda tá sempre na moda e não vai acabar

(*Roda de Samba* – Efsen/ Marquinhos Pqd/Franco)⁷³

No primeiro capítulo desenvolvemos uma conceituação da roda de samba em seu momento originário, considerando-a então como cultura de *arkhé*, comunicação intertemporal e tradição contra-hegemônica. No segundo capítulo, percorremos as vias da contra-hegemonia e as vias do mercado através da revisão bibliográfica sobre o samba, tendo sempre a roda como perspectiva. A partir deste entendimento teórico e deste levantamento bibliográfico, neste terceiro capítulo, iremos analisar as rodas de samba contemporâneas visando retratar as continuidades e as inovações que podem nos evidenciar se ela ainda carrega em si os

⁷³ Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/roberto-ribeiro/roda-de-samba.html>>. Acesso em: 06 maio. 2014.

elementos da tradição iniciada no século passado. A principal questão deste capítulo é então: a roda de samba do século XXI ainda comunica a *arkhé* afro-brasileira?

3.1 – Reinventando a tradição

Como enunciado ao longo deste trabalho, temos uma concepção dialética de tradição. Isto significa que a referência ao passado não constitui estagnação, pelo contrário. O passado é retomado a partir das questões do presente, com vistas para o futuro, como nos aponta Eduardo Coutinho (2011). É nesse sentido que a roda de samba é via de transmissão da *arkhé* afro-brasileira, pois comunica as formas da ancestralidade, não sendo somente uma prática sociocultural, mas também práxis comunicativa entre gerações que cultivam a cultura do samba desde os tempos pioneiros. As rodas de samba contemporâneas também fazem parte desta cultura de *arkhé*, pois mesmo no seu formato mais comercial, são apresentações de música ao vivo diferenciada dos shows das casas de espetáculo, trazendo sempre consigo um referencial da cultura negro-brasileira.

A organização dos sambistas em forma de roda, em volta de uma mesa, em geral regada à cerveja e cachaça; a utilização de instrumentos tradicionais como o pandeiro, a cuíca, o reco-reco, o cavaquinho, etc.; a interação dos músicos com aqueles que se posicionam em volta da roda, que participam com canto, dança e palmas, não sendo meros expectadores; são continuidades das rodas de samba desde o tempo das tias baianas.

A maleabilidade do repertório também é outra característica que se mantém, pois a sequência de sambas numa roda é realizada de forma mais relaxada, sem um roteiro fixo e ensaiado como nos shows. Ainda hoje, quando observamos os músicos das rodas de samba, percebemos os sinais⁷⁴ que eles vão passando uns aos outros para o encadeamento do repertório. Um sambista de fora que chega ao local ou um frequentador mais assíduo também interferem nessa dinâmica. O que acontece é que, em geral, cada roda vai ter um repertório amplo – uma espécie de universo temático que envolve compositores e vertentes do samba que são preferidas, tal como privilegiar os sambas de Cartola e Nelson Cavaquinho ou a turma do Cacique de Ramos.

A improvisação também tem lugar nas rodas contemporâneas, apesar da composição coletiva, durante a roda em si, não ser uma prática muito comum. Entretanto, o samba de

⁷⁴ Esses sinais podem ser o canto que aproveita a batida de um samba que se finaliza para dar sequência a outro similar, os sinais com as mãos que pedem pelo tom da próxima música (por exemplo, o dedo indicador levantado significa dó maior) ou até mesmo uma conversa de canto de ouvido.

partido alto ainda pode ser visto, principalmente naquelas rodas que tem como organizadores ou convidados os sambistas que prezam por esse estilo, como Tantinho da Mangueira, Marquinho China e, até pouco tempo atrás, o falecido Renatinho Partideiro, que retomou as rodas de samba do Cacique de Ramos, se guiando pelo extinto Pagode da Tamarineira. Foi no também já extinto Samba na Feira da Glória⁷⁵ que pudemos presenciar Tantinho versando lindamente antes de seu compromisso profissional na Casa Rosa. Marquinho China, que faz parte do Grupo Tempero Carioca, atração fixa da casa Carioca da Gema, na Lapa, sempre que tem oportunidade está versando pelas rodas de samba da cidade.

Sendo assim, temos que a roda de samba é o espaço privilegiado para os sambistas exercitarem a tradição e, por isso, algumas delas foram criadas para deleite deles próprios, a exemplo do Samba do Trabalhador e da Roda de Samba da Pedra do Sal, ambas não por acaso às segundas feiras. O Samba do Trabalhador iniciou no ano de 2005, no Clube Renascença, localizado no Andaraí, zona norte da cidade do Rio de Janeiro. O trabalhador que dá título ao evento, no caso, é o próprio sambista, já que, segunda é um dia em que os músicos, em geral, não tem local para tocar⁷⁶. A Roda de Samba da Pedra do Sal, na Saúde, surgiu dois anos depois com uma proposta semelhante, e a escolha da segunda é pelo mesmo motivo, já que, os músicos queriam um dia para tocar o seu repertório predileto, livre das demandas das apresentações profissionais, sendo um momento em que assumidamente celebram a tradição.

É claro que não é só de continuidades que vivem as rodas de samba atuais, a começar pela questão coreográfica. As rodas de samba pioneiras, diferente da atualidade, estavam totalmente ligadas à dança, como visto nos trabalhos de Vagalume e Jota Efegê. As umbigadas, o samba miudinho e outros passos típicos já não fazem parte das rodas como antes, apesar de não ser impossível se ver algo do tipo em algumas delas. Entretanto, a dança de hoje, em geral, não está ligada às coreografias específicas executadas no centro da roda

⁷⁵ O Samba na Feira da Glória era realizado ao ar livre, aos domingos, no dia da feira do bairro. Tinha como objetivo principal a divulgação de jovens promessas e grandes mestres do samba como Wilson Moreira, Tantinho da Mangueira e Waldir 59, que participaram como convidados. O evento era uma espécie de polo cultural para o bairro, uma vez que apresentava outras formas de arte como samba de roda (no estilo do Recôncavo Baiano), jongo, literatura de cordel e forró. Organizado pela iniciativa da Associação de Moradores da Glória (AMA-Glória), com a mudança da diretoria que retirou seu apoio, foi extinto por problemas com a autorização pela prefeitura.

⁷⁶ Veja a descrição do evento em sua página do facebook: “O Samba do Trabalhador, que surgiu de uma ideia do cantor e compositor Moacyr Luz, como uma reunião de músicos às segundas-feiras no Clube Renascença, em Vila Isabel, aproveitando o dia em que os músicos normalmente não trabalham, virou uma festa para um público cada vez mais crescente e interessado no verdadeiro samba da cidade. A roda se transformou numa febre carioca reunindo centenas de pessoas a cada semana, em média 1000 pessoas. O projeto cresceu com os lançamentos do CD e DVD Renascença Samba Clube, gravados ao vivo e que a Lua *Music* colocou no mercado. Em setembro de 2012 foi gravado ao vivo mais um cd e dvd com músicas do Moacyr Luz, novamente pela Lua *Music*”. Disponível em: <<https://www.facebook.com/MoacyrLuzESambaDoTrabalhador/info>>. Acesso em: 05 de fev. 2014.

como antigamente. Cada um dança no seu lugar, no entorno, balançando ou sambando livremente.

Com o passar do tempo, algumas inovações da roda de samba não só foram bem vindas, como também necessárias, tais como a introdução de novos instrumentos e a amplificação. A aquisição de novos instrumentos para o samba é um daqueles casos em que a novidade vira tradição. Foi assim com a utilização de objetos comuns como o chapéu de palha, a caixa de fósforos e o prato e faca pelos sambistas do início do século passado. O surdo e a cuíca foram novidades em termos de percussão dos sambistas do Estácio e a turma do Cacique de Ramos agregou o tantã, o banjo e o repique de mão. Em maior ou menor grau, estas foram inovações que permaneceram no universo do samba e, provavelmente, outras virão.

Em se tratando da amplificação, essa é uma das modernidades tecnológicas que a roda foi assumindo ao longo dos tempos. Se ela já era utilizada no samba em sua face de gênero musical, ficou cada vez mais necessária também na sua versão de prática sociocultural. Isso porque, se a roda de samba ainda mantém um ambiente de confraternização, é certo que elas não se resumem aos espaços estritamente domésticos. Elas sempre estiveram nas ruas, nas praças, mas não com a dimensão que se tem atualmente. A cada ano que passa aumenta o número de frequentadores e o tamanho das rodas atuais é de calibre muito maior se comparado às de antigamente, e o uso de amplificadores se tornou indispensável se os músicos pretendem que a roda tenha um grande alcance de público. Foi assim, por exemplo, com o Samba do Trabalhador, que começou sem amplificação até que a roda se tornou grande demais para o gogó dos músicos⁷⁷.

Visto isso, é certo que a roda de samba de hoje é também uma forma de entretenimento. Desde o início dos anos 2000, tornou-se fortemente mais uma opção de lazer para o carioca, tendo a Lapa como foco de irradiação. O samba nunca desapareceu totalmente do cenário musical brasileiro, mas teve seus momentos de ostracismo. Entretanto, depois de momentos de crise, há sempre aqueles movimentos de resgate, e não foi diferente no fim do século passado, que teve a Lapa como carro-chefe para a revalorização do ritmo. Já no fim dos anos 1980 e início dos 1990, sambistas como Marquinhos de Oswaldo Cruz, Ivan Milanez, Bira da Vila e Eduardo Gallotti começaram a formar rodas de samba informais nas ruas, nos botequins e nos largos da região. Antes desse momento, a Lapa não era um local

⁷⁷ Mesmo com número considerável de frequentadores, ainda temos rodas que dispensam a amplificação. Para dar apenas alguns exemplos, temos as Terças Desamplificadas no Beco do Rato, na Lapa, Samba d'Irajá e a Roda de Samba da Pedra do Sal, na Saúde, que tem amplificadores apenas para os instrumentos de corda.

tradicional de samba. No entanto, com essa paulatina ocupação, o samba inicialmente dela se apropriou para, em seguida, as casas de show se apropriarem do samba.

Em *Lapa, cidade da Música: desafios e perspectivas para o crescimento do Rio de Janeiro e da indústria da música independente nacional*, Micael Herschmann (2007) nos informa que foi no meado dos anos 1990 que pequenos e médios empresários começaram a capitalizar a nova verve sambista da região, que desencadeou um processo de revitalização da Lapa, culminando na supervalorização dos imóveis e na sua demarcação como bairro⁷⁸ pela prefeitura, em maio de 2012. O marco inicial desta trajetória empresarial foi o Empório 100, fundado em 1997, na Rua do Lavradio, modelo que foi se espalhando rapidamente para o restante daquela área. Para os empresários, os elementos do sucesso já estavam ali, foi só investir na tradição de boemia e boa música, mas sem poder contar muito com o poder público, bastante criticado por eles.

Ao contrário do Pelourinho baiano, que foi revitalizado pelo Estado, a Lapa teve seu processo espontaneamente, a partir da atuação de atores sociais privados, inicialmente os sambistas, seguidos pelos empresários. Por conta disso foi fundada a ACCRA – Associação de Comerciantes do Centro do Rio Antigo –, que passou a ser um centro de reivindicação junto ao poder público para a melhoria da região, colhendo frutos como a obra de restauração da Rua do Lavradio. Entretanto, as medidas tomadas até então estão longe de resolver os problemas de urbanização do bairro, que sofre com falta de limpeza, calçamento e iluminação adequados para a quantidade de pessoas que transitam no local.

Apesar de ser considerada um espaço plural, que pode atender as demandas das diferentes “tribos” cariocas e também dos turistas, a Lapa sofre um processo gritante de elitização. Não sendo mais um bairro focado somente no samba e no choro, como no início dos anos 2000, ela atualmente conta com espaços para o rap, o forró, o rock, franquias de bares famosos e boa gastronomia, além de shows de artistas renomados no Circo Voador e na Fundação Progresso. No entanto, paradoxalmente, isso abrandou a tradicional pluralidade do bairro porque diminuiu o espaço para os estratos sociais de baixa renda, contrariando a sua história marcada pela diversidade socioeconômica e cultural de seus frequentadores⁷⁹. Um dos marcos deste processo de elitização foi a construção do condomínio Cores da Lapa, nos moldes do isolamento e fornecimento de serviços dos prédios da Barra da Tijuca. A partir daí,

⁷⁸ Antes, a Lapa era somente uma parte do Centro da cidade do Rio de Janeiro.

⁷⁹ E o poder público não somente deixa de intervir no processo de elitização, como, no nosso entendimento, o endossa. Um exemplo: como explicar a destruição do anfiteatro que se localizava no largo em frente aos arcos, que já foi palco gratuito de grandes artistas brasileiros, a não ser pela política de privatização da Lapa e a diminuição dos seus espaços públicos utilizados para o lazer, principalmente dos pobres?

se intensificou a elevação dos valores cobrados para moradia, alimentação e, principalmente, para o entretenimento no bairro, simbolizado pelo valor absurdo cobrado pela tão apreciada cerveja gelada. E com o samba não foi diferente...

As famosas casas de show da Lapa especializadas em samba como o Rio *Scenarium* e o Carioca da Gema cobram entradas caras, além dos altos preços de bebidas e comidas. Apreciar um samba de qualidade, de graça, num boteco “pé sujo” como o do Seu Cláudio, que funcionava na Rua Joaquim Silva, já não é mais comum. Talvez o Botequim Vaca Atolada seja o único bar que ainda segue essa lógica de atrair os populares oferecendo sambas gratuitos ou a preços módicos. Com isso, não queremos dizer que os músicos das rodas de samba não devem receber remuneração, mas claramente não são eles os maiores privilegiados com os altos valores cobrados. Apesar das benesses da revitalização, como algumas obras de infraestrutura e a geração de empregos, inclusive para os músicos, os maiores beneficiados desse processo certamente foram os empresários e os especuladores.

Embora o circuito de samba da Lapa preze pela qualidade musical, sendo suas rodas de samba compostas por sambistas de alta estirpe, que inclusive são portadores da tradição, não podemos deixar de levar em conta as diferenças entre a prática das casas de show e das rodas mais espontâneas, que são organizadas pelos próprios sambistas e não pelos empresários. Para além da pressão sobre a escolha do repertório, que deve atender ao requisitado pelos contratantes e pelo público alvo das casas de show, temos a questão da cobrança de ingresso ou *couvert* artístico. As rodas de samba das ruas, praças e botequins são gratuitas e o ganho dos músicos e a própria manutenção da roda, em geral, é proveniente da associação com o comércio local, da venda de bebidas ou da passagem do chapéu entre os frequentadores, que colaboram espontaneamente. Nas casas de show mais famosas da Lapa, a entrada pode chegar a R\$ 50,00 nos fins de semana e feriados. Mesmo nos clubes e centro culturais que cobram entrada, os valores utilizados são bem mais baixos, a exemplo do Renascença Clube, que tem seu ingresso mais caro no valor de R\$ 20,00 e do Centro Cultural Solar Wilson Moreira, onde a entrada custa R\$ 15,00, o que nos leva a pensar para onde vai o dinheiro arrecadado nas casas de show. Quem nos responde muito bem a essa indagação é Luciana Requião, instrumentista, arranjadora e doutora em Educação, que nos informa que apesar da aura romântica, a profissionalização dos músicos das casas de show está subordinada às contraditórias relações de trabalho do capitalismo tardio.

Nesses ambientes de trabalho as relações informais predominam e mesmo sendo a música ao vivo a mola mestra que impulsiona a agitação das casas

de shows, o músico é frequentemente sujeito a condições cada vez mais precarizadas de trabalho. [...] Como forma de ocultar a manipulação do preço da força de trabalho do músico e, por consequência, a exploração desse trabalhador, a maioria das casas observadas em nosso trabalho empírico utiliza o que eles entendem como uma “parceria” entre empresários e músicos, através da divisão do “lucro” obtido com a cobrança do *couvert* artístico. [...] O que ocorre é que independente de haver ou não público pagante ao menos as duas primeiras etapas do processo de trabalho são cumpridas [elaboração de repertório e passagem de som], porém não pagas. Das casas de show observadas, apenas duas pagam uma quantia fixa aos grupos que ali se apresentam: o Rio *Scenarium* e o Teatro Odisseia. Não seria uma coincidência que essas casas que trabalham com um preço fixo têm uma alta circulação de público pagante, ao contrário das que trabalham com *couvert*. No caso do preço fixo, a diferença entre o que é cobrado pelo ingresso ao público e o que é pago aos músicos fica como lucro para a casa, podendo chegar a diferenças exorbitantes [...]. Em suma, temos uma situação que corresponde às expectativas capitalistas de acúmulo de capital, onde a forma de pagamento e o preço do trabalho do músico são determinados pelo contratante, assim como o que será trabalho pago e o que será trabalho não pago. Se o pagamento por *couvert* é conveniente ao empregador quando a frequência do público é incerta, por outro lado se torna extremamente inconveniente quando a casa atrai grande número de público pagante, o que consequentemente aumentaria a remuneração do músico. Isso porque para o capital o preço do trabalho do músico tem um limite, mas o lucro não. (REQUIÃO, 2009, p. 10-18).

Todo esse passeio pelo cenário musical lapiano e sua acumulação capitalista se iniciou para abordarmos a questão do samba como forma de entretenimento. O carioca, em geral, é muito afeito aos programas musicais, principalmente gratuitos e ao ar livre e, em se tratando de samba, não seria diferente. Por isso, não são somente as rodas das casas de shows que têm público garantido. Pelo contrário, as rodas dos espaços mais informais, em geral, possuem frequentadores assíduos, que as procuram pela dupla questão da possibilidade de baixos custos (o que permite o acesso das camadas populares) e/ou pela busca de um samba menos formatado, com maior liberdade de repertório e do próprio espaço a ser ocupado⁸⁰. Muitos também estão à procura de locais considerados de resistência cultural, como citado pelos diversos frequentadores entrevistados durante o trabalho de campo na Roda de Samba da Pedra do Sal. Apesar de muitas rodas de samba acabarem funcionando como uma espécie de música ambiente para um público disperso, o entorno da roda em si nunca está vazio, pelo contrário, nem sempre é fácil chegar bem pertinho das mesas onde estão os músicos. Sempre

⁸⁰ Por exemplo, nas casas de *show* mais famosas da Lapa – Carioca da Gema e Rio *Scenarium* – os músicos estão posicionados num pequeno palco e, apesar do grau de formalidade não ser o mesmo de um *show* numa grande casa de espetáculos, a intimidade procurada numa roda de samba fica um pouco comprometida. Mas nem todos os locais de samba são assim. O Trapiche Gamboa, por exemplo, situado fora do circuito lapiano, não possui palco e o valor das entradas é mais acessível.

há aqueles que procuram as rodas realmente para usufruir do samba, portanto, o caráter de entretenimento não está necessariamente desvinculado da função de práxis de comunicação da cultura de *arkhé*, pois quem está à procura de uma roda de samba mais desvinculada do mercado está buscando um modelo mais aproximado com a cultura afro-brasileira tradicional, não sendo à toa o grande volume de negros que frequentam estas rodas, certamente em número maior que os pagantes das casas de shows da Lapa.

É certo que, por se tratar de uma forma de entretenimento, as rodas de samba acabaram por adquirir um caráter de evento, o que, aliás, está em alta na cidade do Rio de Janeiro. Este é um modelo que tem sido bastante utilizado pelas festas organizadas, a exemplo da Festa Maracangalha, que se realiza mensalmente passando por determinadas casas noturnas ou espaços culturais. Temos, inclusive, algumas rodas de samba desse tipo, como o maravilhoso Pagode do Arruda, que se apresenta como grupo de samba no formato de roda ou o Samba no Castelo, que acontece uma vez por mês em um bar dessa região do Centro da cidade. Obviamente este modelo propagado trouxe um público para as rodas de samba que não é necessariamente do “mundo do samba” e, durante a pesquisa de campo, pude ouvir algumas reclamações de alguns sambistas a respeito da falta de fidelidade dos frequentadores e do barulho que as pessoas podem fazer durante as músicas, principalmente quando a roda é sem microfone. Entretanto, apesar das intempéries, ainda é grande o número de interessados nas rodas de samba para além de puro entretenimento. Principalmente no caso das rodas semanais, é possível notar a presença de um público assíduo, que busca se conectar realmente com o universo simbólico do samba.

Nesse cenário, é fácil entender a migração que vem ocorrendo do antigo público da Lapa para a zona portuária do Rio de Janeiro que, inclusive, já foi matéria do jornal O Dia com o título *Depois da Lapa, Gamboa vira mania entre os cariocas*⁸¹. É para lá que têm se direcionado muitos universitários e turistas que desejam conhecer as “raízes” da cultura carioca. E é lá que podemos ver uma grande quantidade de afrodescendentes que procuram se reconectar às matrizes culturais negro-brasileiras, buscando construir e valorizar um perfil de identidade negra, o que nos aprofundaremos mais adiante, quando abordaremos as reterritorializações de alguns espaços cariocas pela via do samba.

⁸¹ Há controvérsias se a área da Pedra do Sal está localizada no bairro da Saúde ou da Gamboa. As delimitações são um pouco imprecisas e, aqui, adotamos a localização dada pela prefeitura. Disponível em: <http://odia.ig.com.br/diversao/2013-05-17/depois-da-lapa-gamboa-vira-mania-entre-os-cariocas.html>. Acesso em: 10 fev. 2014.

3.2 – As rodas de samba na cidade do Rio de Janeiro dos anos 2000

A prática da roda de samba nunca deixou de existir, mesmo nos períodos em que o seu gênero musical estava em baixa no mercado. Sempre houve um recanto para manter acesa a chama do samba e abrigar aqueles que lhes cultuam. Nesses momentos, em geral, são os próprios sambistas que arranjam um quintal, uma praça, um botequim, um clube ou outro espaço para a perpetuação do ritmo, independente se estão atuando profissionalmente como músicos ou não. Seus eternos ouvintes apaixonados estão constantemente à procura desses locais e, assim, as rodas vão tomando corpo e aquisições de novos apaixonados vão sendo feitas na divulgação informal e no boca a boca do dia a dia.

Foi esse constante movimento de retorno à roda de samba que fez com que a qualificássemos de forma social negro-brasileira, de cultura de *arkhé*. E o seu constante cultivo eventualmente rende bons frutos. Esse foi o caso do movimento de valorização do denominado samba de raiz a partir dos anos 2000. Como visto, foi o *boom* das rodas de samba na Lapa e no Centro da cidade que propiciou a revalorização do samba tradicional pela indústria cultural. Entretanto, mais do que o lançamento de novos álbuns ou novos artistas, foram as rodas de samba que se espalharam pela cidade como uma boa epidemia. Mesmo locais não tradicionais do samba atualmente contam com esses eventos tais como Jacarepaguá, Vila Valqueire e Barra da Tijuca, que, inclusive, tem uma casa de show dedicada às rodas, o Bom Sujeito, que tem como *slogan* “os arcos da Lapa chegaram à Barra”.

As rodas foram substituindo as escolas como espaços privilegiados do samba, até porque essas estão mais focadas no carnaval e funcionam praticamente como empresas, ao contrário daquelas, que cultivam o ritmo o ano inteiro e não são institucionalizadas. Nos dias de hoje, quando se fala em apreciação do bom e velho samba, fala-se em roda. E isso não fica restrito aos seus consumidores, mas se estende principalmente aos próprios sambistas. Apesar de muitos ainda terem ligação com as escolas, ou, ao menos, terem uma escola “de coração”, não é mais esse o espaço onde se cultua a tradição. É por isso que, atualmente, contamos com um time de sambistas de primeira espalhados pelas rodas, sejam eles da nova geração ou mestres consagrados como Wilson Moreira, Monarco, Tatinho da Mangueira e Moacyr Luz.

Em se tratando da nova geração de sambistas, esta certamente se criou e formou nas rodas. Muitos dos novos ícones deste gênero musical passaram por ela: Teresa Cristina, por exemplo, começou cantando no quintal da Tia Surica, em Madureira, depois passou a se apresentar na Comuna do Semente, na Lapa, sendo uma das que participou do movimento de revigoração musical do bairro e, mesmo hoje, com sua carreira consolidada, ainda se

apresenta no Carioca da Gema. Até mesmo Diogo Nogueira, que deslanchou sua carreira muito rapidamente impulsionada pelos sambas de seu falecido pai – o saudoso João Nogueira – transitou pelas rodas do Rio no início dos anos 2000.

Os músicos do samba, entretanto, não estão somente no universo da grande mídia e das grandes gravadoras. Podemos até dizer que a maioria deles não está. Eles estão nas rodas, na mídia alternativa, nas gravadoras independentes, na internet, etc. É verdade que muitos são amadores ou possuem profissões paralelas para prover o sustento financeiro. No entanto, grande parte dos sambistas das rodas atuais são profissionais que transitam entre essas e o mercado, sendo músicos das bandas de artistas de renome e/ou mantendo sua própria carreira de menores proporções. Nesse caso, a organização e participação nas rodas de samba incluem uma série de motivações: muitos sendo cria da roda, possuem uma ligação de afeto e de cultivo dessa prática, interessados na conexão com a tradição. Além disso, por ser a roda um espaço de maior liberdade musical, ali podem selecionar mais livremente seu repertório, inclusive, com a oportunidade de divulgar sua própria produção. Pelo duplo caráter de *arkhé* e evento, o espaço mais receptivo pelo público para o trabalho autoral das novas gerações são as rodas de samba que, inclusive, são espaços onde se pode comprar os CDs dos sambistas independentes a preços módicos. O *post* do percussionista Pipa Vieira em sua página do *facebook* nos dá uma bela amostra desse movimento:

Reconhecendo a importância do novo e respeitando todo tipo de mutação que possa vir a existir com o samba ou a música popular brasileira, somos músicos, cantores, compositores e artistas em geral que reconhecem a música como uma fórmula mágica que cura e transforma a tudo que toca. Cada qual com sua veia, ou sem ela ramificada, nos dividimos pra carregar a bandeira do samba que onde passa deixa sua raiz! E na terça 28/01 colocamos o Bloco na rua! Agradeço a todos que compareceram na terça ao Beco do Rato e ajudaram a fomentar aquela festa linda de se ver! Já vendendo meu peixe que foi exposto na terça deixo aqui junto com um OBRIGADO maior pela atenção de todos diante da letra, o áudio de Moeda Motriz - parceria minha com Alessandro Monteiro e Inácio Rios!
<https://soundcloud.com/pipavieira>.⁸²

Vários nomes dessa nova geração que está no cenário de rodas de samba da cidade do Rio de Janeiro, como organizadores ou convidados, podem ser citados: João Martins, Renato Milagres, Inácio Rios, Lula Matos, Gabriel da Muda, Luciano Bom Cabelo, Marcelo Amaro,

⁸² Disponível em: <https://www.facebook.com/felipe.vieira.5872682/posts/591408487605093?stream_ref=10>. Acesso em: 17 fev. 2014.

Raul DiCaprio, os grupos *Underground* Samba Lapa, Batuque na Cozinha, Galocantô, ExQuadrilha da Fumaça, entre outros. A carreira de todos esses artistas passa pelas rodas de samba, por projetos culturais e por pequenas casas de shows, a exemplo do Teatro Rival ou das casas de samba da Lapa, mas também como parceiros, compositores ou músicos nas bandas de sambistas reconhecidos como Zeca Pagodinho, Beth Carvalho, Martinho da Vila, Moacyr Luz, Nelson Sargento, Monarco, Arlindo Cruz e Sombrinha. Nesta pesquisa, dentre outros que poderíamos destacar, vamos dar ênfase aos trabalhos do sambista João Martins e do grupo *Underground* Samba Lapa, pelo cultivo da tradição nas suas trajetórias musicais.

Durante as entrevistas realizadas com sambistas e frequentadores das rodas para essa pesquisa, quando a pergunta era quais os compositores da nova geração que se destacam no cenário atual do samba, o banjoísta João Martins foi citado quase como unanimidade. Ele é filho de Wanderson Martins⁸³, instrumentista, compositor e produtor criado no bairro de Quintino, frequentador das rodas de samba da Vila da Penha e integrante dos grupos Nó em Pingo D'água, Chorando Baixinho e Toque de Prima. Seu filho, João Martins⁸⁴, nascido no ano de 1984, é carioca criado no bairro do Catete e, aos 14 anos, já tocava em seu colégio. Estreou profissionalmente, aos 19 anos, na banda de Tunico Ferreira, filho de Martinho da Vila, quando teve a oportunidade de acompanhar sambistas como o próprio Martinho, Paulinho da Viola, Dona Ivone Lara e Mart'nália, em uma temporada no Teatro Rival. Foi integrante do Batuque na Cozinha, quando esse grupo se apresentava no Bar do Juarez, em Santa Teresa. Sua carreira solo inclui dois CDs independentes e autorais, *Juízo que dá samba*, de 2009 e *Receita pra amar*, de 2012. Sua madrinha musical é Dona Ivone Lara, com quem tem a parceria em *Amor de Madeira*, do seu primeiro álbum, e na faixa título do seu segundo trabalho.

Entretanto, não é só de palco e estúdio que vive João Martins. Ele é figura marcante em diversas rodas de samba do Rio de Janeiro. Já fez parte das rodas do Cacique de Ramos, do Pagode da Tia Ciça (em Irajá), do Centro Cultural Lapa e do Samba Luzia (no Centro). Atualmente participa das Terças Desamplificadas, roda semanal do Botequim Beco do Rato, na Lapa; do Encontro de Bambas, roda realizada todo sábado no Clube Renascença, no Andaraí, com Renato Milagres e o grupo ExQuadrilha da Fumaça; e do Samba 2 Amigos, roda também semanal realizada na Galeria do Comércio, no Centro. As rodas que tem João Martins como integrante têm sempre um repertório de alto nível do samba tradicional, mas

⁸³ Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/wanderson-martins>>. Acesso em: 17 fev. 2014.

⁸⁴ Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/joao-marcelo-diniz-martins>>. Acesso em: 17 fev. 2014.

também conta com espaço para novas composições. Foi o cultivo dessa prática sociocultural que proporcionou que uma de suas músicas virasse uma espécie de *hit* de algumas rodas de samba, e não somente daquelas em que ele participa. Trata-se de *Lendas da Mata*, de seu primeiro álbum, parceria com Raul DiCaprio, que simboliza toda a ligação de João Martins com a tradição do samba, porque é carregada de *arkhé*, tendo referências explícitas ao candomblé e ao palavreado da cultura afro-brasileira, além do tradicional coro e dos instrumentos típicos do samba, o que, aliás, perpassa todo o álbum.

(Quem manda na mata é Oxossi
Oxossi é caçador
Oxossi é caçador)

O saci rodopiou
Ventania na palhoça
Sinhazinha bambeou
Deu mironga lá na roça

Coisas que o olho não vê
E que a alma pode enxergar
Zombeteiro, ê caxambu!
Toque no pé do Juá

É mistério a força de crer
Fundamentos que vem de lá
Bicho do mato some do breu
Se escondeu no Juremá

O saci rodopiou
Ventania na palhoça
Sinhazinha bambeou
Deu mironga lá na roça

Caboclo sabe as lendas da mata
Caboclo traz a bala de prata
Pro uivar da meia noite
Lua cheia, madrugada
De feitiço e pajelança
Faz-se a lenda encantada

(*Lendas da mata* – João Martins/ Raul DiCaprio)⁸⁵

Lendas da mata é sempre um ponto alto das rodas de sambas, sendo entoada com

⁸⁵ Quando postou a música em seu blog, João Martins escreveu: “Bem amigos, cá estou, cumprindo a promessa e tá aí LENDAS DA MATA (também muito conhecida como SACI; ‘Canta o Saci, João!, canta o Saci!’). Mais uma parceria com Dicaprinho Alma-grande. É muito legal o astral dessa música, pois por onde eu canto é um tal de nego se arrepiar, que é uma maravilha! Disponível em: <<http://sambajoaomartins.blogspot.com.br/2008/07/lendas-da-mata-segura-o-cavalo.html>>. Acesso em: 17 fev. 2014.

bastante gás pelos seus frequentadores. É um momento de canto, dança e muitas palmas, quando fica evidente o sentimento de alacridade que envolve em comunhão os que estão presentes. Parece que o tempo para por um momento para uma espécie de alegria e comoção coletiva. Tudo isso porque João Martins tem uma relação com o samba que ultrapassa a questão profissional. Ele carrega consigo a *arkhé*, e mesmo lançando álbuns autorais com sambas inteiramente novos, a tradição está ali presente como nos sambistas das antigas. É verdadeiramente a força do passado revitalizando o presente, deixando um legado para o futuro, o que perpassa as composições do seu álbum, mas também sua atuação na roda de samba, como via de comunicação da ancestralidade. Por isso, podemos dizer que João Martins é um agente da tradição, o que fica claro no seu entendimento do papel da roda no universo do samba, evidente no sentimento que perpassa a composição *Galocantar*, feita para a roda do Terreiro do Galo.

Domingo é dia de samba
 E o fim de semana mereço esticar
 Eu rapidamente me mando pros lados de lá (pra onde que eu vou?)
 Terreiro que acolhe o bamba, "Sambista de fé" e quem quiser chegar
 Vambora que já tá na hora de "Galocantar"!
 - REFRÃO -

É diferente, tem gente de todo lugar
 E a gente sente, o clima no ar
 É "Fina essa Batucada", é "Pão que Alimenta" o nosso sonhar
 Vambora que já tá na hora de "Galocantar"!
 Perto de verdade, o canto da cidade é quintal de casa, tão fácil de achar
 Vambora que já tá na hora de "Galocantar"!

- REFRÃO -

É diferente, é "Elo da Corrente", é a nossa oração
 e a gente se sente contente e feliz por essa comunhão
 Sambou "Miudinho" "Pra lá de legal", o terreiro pede "Pra você voltar"
 Vambora que já tá na hora de "Galocantar"!
 É meu compromisso com a felicidade, me bate a saudade se vai terminar
 Vambora que já tá na hora de "Galocantar"!

(*Galocantar* – João Martins)⁸⁶

⁸⁶ *Galocantar* foi a composição ganhadora do concurso promovido para a escolha do hino do Terreiro do Galo, roda de samba semanal já extinta do grupo Galocantô, que se realizou na quadra do Santa Marta, no Clube Renascença, na quadra da São Clemente e, finalmente, no Grajaú Tênis Clube. Apesar de certa informalidade da competição, na qual o prêmio era somente um troféu, além, é claro, da honra de se ter a música escolhida, contou com muita gente boa como Wanderley Monteiro, Baiaco, Wantuir, entre outros, mas foi João quem saiu vitorioso e orgulhoso. Disponível em: <<http://sambajoamartins.blogspot.com.br/2008/02/galocantemos.html>>. Acesso em: 14 fev. 2014.

O *Underground* Samba Lapa é um grupo recorrente do Batuqueiros da Lapa, bloco de sambistas que tinha como finalidade o resgate de um desfile de outrora, como os antigos blocos, com diminuição no andamento da bateria, sem microfones e validando os sambas de terreiro. Sem autorização da prefeitura, um primeiro desfile foi feito na Rua Joaquim Silva, em 2008, e após seis anos estagnado, voltou a desfilar no carnaval de 2014. Sendo fruto desse movimento, o *Underground* Samba Lapa surgiu em 2012 e foi inicialmente formado por Luiz Henrique Faria, Jorge Alexandre, Marcelo Amaro e Pipa Vieira⁸⁷, contando com um belo arsenal de coro e percussão. Eles surgiram de um processo inverso ao que se costuma observar no mundo do samba: se formaram no estúdio para então partirem para as rodas, apesar de, anteriormente, seus integrantes individualmente já tocarem nestes eventos. A ideia de transformar o projeto inicial em grupo foi de Luís Henrique Faria, dono do intimista Apê Estúdio, situado na Lapa, que se trata mais de um espaço para registro dos compositores do que de uma gravadora em si. Mesmo após a saída de Pipa Vieira e Marcelo Amaro do grupo, o *Underground* Samba Lapa continua tocando em casas de show da Lapa e outras rodas da cidade, e já fizeram até turnê internacional pela Argentina, contando com a participação de sambistas convidados. A descrição do grupo em sua página do *facebook* nos informa o espírito em que ele foi criado:

Salve o samba, este gênero musical de semente fértil, que germina onde menos se imagina. Que desperta no indivíduo o poder da criação, inspirando músicos, compositores e todos os batuqueiros que movimentam este universo.

Acompanhando o atual panorama do mercado fonográfico, os artistas independentes ganham espaço aproveitando os recursos disponíveis pela tecnologia vigente, desenvolvendo assim suas capacidades criativas de forma contínua. Neste caminho nasce o *UNDERGROUND SAMBA LAPA*, projeto que idealizei [Luiz Henrique Faria] aparado nos projetos produzidos em meu *home* estúdio (APÊ ESTÚDIO), localizado na Lapa, bairro boêmio da cidade do Rio de Janeiro. Um projeto que une amigos, samba e uma energia que faz remeter aos velhos terreiros por onde a poesia e a inspiração impulsionaram os sambistas que outrora foram marginalizados pela sociedade brasileira. Surgido dos encontros e gravações no APÊ ESTÚDIO, o *UNDERGROUND SAMBA LAPA* tem como objetivo dar continuidade e difusão ao movimento alternativo de sambistas independentes de diversas gerações. O primeiro registro traz composições inéditas com participações

⁸⁷ Pipa Vieira não faz mais parte do grupo, mas toca em diversas rodas de samba, se dedicando agora com mais exclusividade ao ExQuadrilha da Fumaça, que toca semanalmente na roda Encontro de Bambas, comandada por Renato Milagres, aos sábados, no Clube Renascença. O grupo está preparando um CD independente que será lançado em breve, tendo a percussão como um de seus pontos fortes. Marcelo Amaro também não faz mais parte do grupo, mas continua sua carreira como músico *freelance*, com participação intensa nas rodas de samba. Atualmente o *Underground* Samba Lapa só conta com dois componentes: Luiz Henrique Faria e Jorge Alexandre, mas permanece se apresentando e vendendo seus CDs na internet e nas rodas de samba.

especiais, e regravações cantadas em coro, sendo que todas as composições são difundidas nas rodas de samba da cidade do RJ.⁸⁸

No CD do *Underground Samba Lapa*, lançado pelo Apê Estúdio e posteriormente encampado pela Atração Fonográfica, consta mais uma composição que já se espalhou pelas rodas de samba do Rio de Janeiro. Trata-se de *Nossa Escola*, de Ronaldo Camargo, Pipa Vieira, Bom Cabelo, Gaby, Vinicius Manga e Alex Kilombo, que traduz como a nova geração do samba está no caminho da tradição. E aqui não nos referimos somente aos compositores, mas também aos frequentadores das rodas, que entoam a música de cor, com muitas palmas e empolgação, fazendo escola.

Como toda a bola é de pele
A flauta de Altamiro é
Violão Baden pegou
Todo o cavaquinho é de Azevedo
A voz é Roberto Ribeiro
E Almir compositor

Lalaia la

Dona Ivone Lara
Uma joia rara
Jovelina Pérola

Vai vadiar
Junto com a Clementina
E a fineza quem ensina
É Paulinho da Viola
Genial mestre Cartola
Martinho, José Ferreira
Candeia, tamarineira
Essa é a nossa escola

(*Nossa Escola* - Ronaldo Camargo/ Pipa Vieira/ Bom Cabelo/ Gaby/
Vinicius Manga/ Alex Kilombo)⁸⁹

Para endossar o caminho da tradição dos sambistas independentes da atualidade, vamos citar mais uma composição do *Underground Samba Lapa*, que ainda não ganhou as

⁸⁸ Disponível em: <<https://www.facebook.com/UnderG.Samba.Lapa/info>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

⁸⁹ *Nossa Escola* possui um clipe que está disponível no *You Tube*, no canal Atraçãodivulga, que além das participações especiais de Almir Guineto e Carica, conta também com um time de sambistas de primeira: João Martins, Lula Matos, Adalto Magalha, Paulinho Bicolor, Makley Matos, Anderson Baiaco, Ronaldo Camargo, Luciano Bom Cabelo, Chacrinha, Ciraninho, Andre Lara, Adilson Bispo, Toninho Gerais e Peterson Vieira. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=KbbjvTRY5FY>>. Acesso em: 20 fev. 2012.

rodas como as outras músicas citadas, mas que deixa claro o sentimento de continuidade que estes artistas têm em relação à cultura do samba tradicional.

Cantei plantei semente
Germinou nova raiz
O Samba faz a gente mais feliz

Sou elo da corrente
Moldado da matriz
O Samba é quem da a diretriz

Sé e Samba de roda ... Girou
Sé e gira da vida... Girei
Se ouvir a cuíca roncar
Vou pro Samba até amanhecer

Cultura de valor
Germina em qualquer lugar
Com/ Tem sofrimento e amor
Meu Samba é Canto Popular

Sé e Samba de roda... Girou
Sé e gira da vida... Girei
Se ouvir a cuíca roncar
Vou pro Samba até amanhecer

(Corrente – Canto Popular - Luiz Henrique Faria/ Jorge Alexandre/ Dhonny Cunha)⁹⁰

Por fim, poderíamos ter citado outros trabalhos, outros sambistas e outras composições no universo da produção da nova geração que certamente escaparam ao nosso estudo, mas, ao menos, temos a convicção de que os aqui referenciados são emblemáticos no cultivo da tradição, não somente pela tentativa de trajetórias profissionais mais autônomas, menos subjugadas pelas leis do mercado e da grande mídia, mas também pela prática da roda de samba, comunicando a *arkhé* e sua força para a continuidade do bom samba.

3.2.1 – Mapeamento das rodas de samba da cidade do Rio de Janeiro

Se eu vou na Mangueira, ela vai
Se eu vou na Portela, ela está
Ela vai no Cacique de Ramos
Ela vai no Estácio de Sá
Ela vai no pagode em Xerém
Ela vai no pagode em Irajá

⁹⁰ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=U7tiUm3vzZI>>. Acesso em: 20 fev. 2012.

(*Quem é ela?* – Zeca Pagodinho/ Dudu Nobre)⁹¹

Neste tópico, realizaremos um breve mapeamento das rodas de samba da cidade do Rio de Janeiro. Não temos pretensão de dar conta de cada roda que existe cidade afora, até porque esse é um trabalho de campo árduo que necessitaria de mais tempo e de uma equipe de pesquisadores que uma dissertação de mestrado não contempla. Portanto, ao constatar que todo o universo das rodas de samba cariocas certamente não foi alcançado em sua plenitude pela nossa pesquisa, dado a quantidade e variadas localizações na cidade, vamos recorrer a *sites* especializados na programação cultural carioca, principalmente o samba. São eles a pioneira Agenda do Samba e Choro⁹², guia iniciado no ano de 1996, que é referência para a maioria daqueles que frequentam as rodas da cidade; o Guia da Boa⁹³, que cobre uma vasta programação em todo o estado do Rio e ainda apresenta fotos e vídeos dos eventos; Rodas de Samba⁹⁴, canal de divulgação onde os próprios sambistas podem enviar sua produção e cadastrar seus eventos, desde que aprovados pela chefia da redação; e, por último, Lá na Lapa⁹⁵, *site* dedicado exclusivamente aos estabelecimentos e programação desse bairro e do Centro do Rio.

Há, inclusive, que se destacar a intensa presença do samba na rede, não somente na forma de divulgação de seus eventos, nem sempre destacados na grande mídia, mas também com um conteúdo enorme de suas músicas. A comunicação contemporânea, fruto de profundas modernizações devido ao desenvolvimento tecnológico informacional, acabou acarretando na conformação de novos contextos culturais e instituições sociais. As redes sociais virtuais, *blogs* e todo o teor de informação que se pode inserir ou adquirir na *web* desencadeiam novas maneiras de se comunicar, de se fazer propaganda e de se conectar com o resto do mundo. Portanto, além de *sites* como o Samba de Raiz⁹⁶, onde se pode ouvir *on line* muitos álbuns antigos que não se encontram mais no mercado, há também um conteúdo

⁹¹ Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/zeca-pagodinho/quem-e-ela.html>>. Acesso em: 24 fev. 2014.

⁹² Disponível em: <<http://www.samba-choro.com.br/>>. Acesso em: 24 fev. 2014.

⁹³ Apesar do nome do site – Guia da Boa – remeter a memória à cerveja Antártica, patrocinadora do carnaval carioca que tem como *slogan* a Boa do Samba, não há no *site* nenhum indício que o ligue à marca. Disponível em: <<http://www.guiadaboia.com.br/>>. Acesso em: 24 fev. 2014.

⁹⁴ Disponível em: <<http://rodasdesamba.com.br/>>. Acesso em: 24 fev. 2014.

⁹⁵ Disponível em: <<http://lanalapa.com.br/>>. Acesso em: 24 fev. 2014.

⁹⁶ Disponível em: <<http://www.sambaderaiz.net/>>. Acesso em: 24 fev. 2014.

inédito disponibilizado pelos novos artistas independentes (a exemplo de João Martins e Pipa Vieira) que divulgam seus trabalhos em espaços como *My Space*, *Sound Cloud*, *Facebook* etc.

Voltando para o nosso mapeamento, abaixo listaremos os locais e/ou eventos em que se realizam as principais rodas de samba do Rio de Janeiro, baseados na informação disponível nos referidos *sites* e na pesquisa de campo realizada para este trabalho, separando-as conforme a sua localização nas zonas da cidade. Serão listados os estabelecimentos, quando estes forem casas de samba ou quando este ritmo faz parte permanente das atrações do lugar. Serão listados os nomes das rodas e eventos, quando estes se utilizam de determinado local para sua realização, que não é necessariamente um espaço do samba.

Os critérios utilizados para a inclusão das rodas na lista foi a sua própria autodenominação como tal, a disposição dos músicos em torno de mesas, o repertório e a utilização de instrumentos típicos (os de percussão em geral, cavaquinho, banjo e violão). Vale ressaltar que, por ser um trabalho um tanto subjetivo, optamos por abrir mão da rigidez de classificação ao incluir eventos neste mapeamento, o que nos leva a encontrar rodas que são feitas em pequenos palcos ou repertórios que incluem o gênero musical conhecido como pagode⁹⁷. O objetivo deste feito é demonstrar a amplitude das rodas de samba na cultura contemporânea carioca e a força que este ritmo ainda possui, mesmo com tanta diversidade de estilos musicais e de entretenimento disponíveis em uma grande cidade como o Rio de Janeiro.

Figura 1 – Quadro de mapeamento das rodas de samba da cidade do Rio de Janeiro

CENTRO
<ul style="list-style-type: none"> • Antigamente Bar e Restaurante - Centro • Armazém do Senado - Lapa • Bar Badalado - Lapa • Bar da Boa - Lapa • Bar do Ernesto - Lapa • Bar da Nalva - Lapa • Boteco da Gafieira (Gafieira Estudantina) - Praça Tiradentes • Botequim Vaca Atolada - Lapa • Butequim Beco do Rato - Lapa • Carioca da Gema - Lapa • Casa da Mãe Joana - Lapa

⁹⁷ Aqui não entraremos no mérito da discussão se pagode é ou não é samba. Este é um debate sem consenso que perpassa não somente os sambistas, mas também os amantes do samba e os acadêmicos. Uns encaram o pagode como mais uma das inúmeras variações do samba, enquanto outros acham que é até ofensa fazer tal declaração. Preconceitos à parte, o que não se pode negar é que ambos os universos possuem intersecções, contando com artistas que transitam entre eles. E não são raras as rodas de samba que vão tocar um pagode ou outro. Para maiores informações sobre o pagode, veja TROTTA, Felipe. *O Samba e suas fronteiras. “Pagode romântico” e “samba de raiz” nos anos 1990*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

- Centro Cultural Carioca - Praça Tiradentes
- Centro Cultural Cordão da Bola Preta - Lapa
- Centro Cultural Memórias do Rio - Lapa
- Clube dos Democráticos - Lapa
- Comuna do Semente - Lapa
- Escravos da Mauá (Largo São Francisco da Prainha) - Saúde
- Leviano Bar - Lapa
- Mangue Seco Cachaçaria - Lapa
- Mistura Carioca - Lapa
- Mofo - Lapa
- Pagode do Leão (quadra da G.R.E.S. Estácio de Sá) - Estácio
- Parada da Lapa - Lapa
- Pedra do Sal (Lgo. João da Baiana) - Saúde
- Quintal Carioca - Lapa
- Rio Scenarium - Lapa
- Roda de Samba do Fala Meu Louro (quadra do bloco carnavalesco) - Santo Cristo
- Rodas de Samba da Mauá (Largo São Francisco da Prainha) - Saúde
- Sacrilégio – Lapa
- Samba 2 Amigos (Associação dos Empregados do Comércio) - Centro
- Samba da Ouvidor - Centro
- Samba da Saúde (Largo São Francisco da Prainha) - Saúde
- Samba de Bamba (Gafieira Moderna) - Praça XV
- Samba do Castelo (Av. Churchill) - Castelo
- Samba do Bigode (Bar Vila Rica) - Lapa
- Samba, Luzia! (Clube Santa Luzia) - Centro
- Sambinha na Guanabara (Espaço Marina) - Centro
- Trapiche Gamboa - Gamboa

ZONA NORTE

- Bonsucesso Samba Clube (Clube do Bonsucesso F. C.) - Bonsucesso
- Bohêmios de Irajá (sede do bloco carnavalesco) - Irajá
- Botequim do Sargento (Clube dos Subtenentes e Sargentos do Exército) - Rocha
- Buraco do Galo (espaço próximo ao conjunto residencial da CEHAB) - Oswaldo Cruz
- Cacique de Ramos (sede do bloco carnavalesco) - Ramos
- Centro Cultural Meu Kantinho - Penha
- Centro Cultural Solar Wilson Moreira - Praça da Bandeira
- Centro Cultural Tia Doca - Madureira
- Clube dos Suboficiais e Sargentos da Aeronáutica - Cascadura
- Clube 4 Linhas - Bento Ribeiro
- Espaço Cultural Calça Larga - Salgueiro
- Espaço Marretão - Olaria
- Espaço *Point* 631 - Abolição
- Feijoada do Salgueiro (quadra da G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro) - Andaraí
- G.R.E.S. Arrastão de Cascadura - Cascadura
- Pagode da Família Imperiana (quadra da G.R.E.S. Império Serrano) - Madureira
- Pagode da Família Mangueirense (quadra da G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira) - Mangueira
- Pagode da Família Portelense (quadra da G.R.E.S. Portela) - Madureira
- Pagode da Noêmia (Espaço Noêmia) - Olaria
- Pagode do América (América F. C.) - Tijuca
- Projeto Samba do Nosso Jeito (salão de festas, Rua Ararapira, 65) - Bento Ribeiro
- Provisório Club - Ilha do Governador

- Renascença Clube - Andaraí
- Roda de Samba d'Quinta (quadra da G.R.E.S. Dificil é o Nome) - Pílares
- Roda de Samba do Barão (Praça Barão de Drummond) - Vila Isabel
- Roda de Samba do Boteco Junior's - Penha Circular
- Roda de Samba do Bar Café com Gelo (Bar Café com Gelo) - Méier
- Roda de Samba do Valqueire (quadra da G.R.E.S. Tradição) - Campinho
- Roda de Samba Sexta Firme (Associação de Moradores) - Rocha Miranda
- Roda de Samba de Enredo (Tijuca Tênis Clube) - Tijuca
- Samba da Amendoeira (Bar do Juca) - Oswaldo Cruz
- Samba da Chaleira (quintal do Gil, Rua Miguel Angelo, 557) - Cachambi
- Samba da Gameleira (Rua Afonso Ribeiro, 421) - Penha
- Samba da Lona (Lona Cultural João Bosco) - Vista Alegre
- Samba das Rosas (Bar Gracioso) - Saúde
- Samba de Benfica (Bar Tô a Toa) - Benfica
- Samba D'Irajá (Rua Lima Sucupira, 135) - Irajá
- Samba do Guerreiro (Recanto do Guerreiro) - Cascadura
- Samba do P.E.C.A.D.O. (Casa de Cultura Berço de Noel) - Vila Isabel
- Samba na Praça (Praça Rio Grande do Norte) - Engenho de Dentro
- Samba no Quintal (Olaria Atlético Clube) - Olaria
- Samba Expresso 222 (Condomínio Jardim das Rosas) - Vila Kosmos

ZONA SUL

- Bar Bip Bip - Copacabana
- Bar do Juarez - Santa Teresa
- Bar do Marcô - Santa Teresa
- Bar Godofredo Rio - Botafogo
- Boteco Salvação - Botafogo
- Botequim Bate Papo (Cobal do Leblon) - Leblon
- Cariocando Restaurante - Catete
- Casarão Ameno Resedá - Catete
- Casa Rosa - Laranjeiras
- Clube de Regatas Guanabara - Botafogo
- Escola Portátil de Música - Urca
- Glória do Catete Restaurante & Boemia - Glória
- Grupo Quitandeiro (Quiosque Chopp da Brahma) - Copacabana
- Mercado das Pulgas - Santa Teresa
- Movimento Artístico da Praia Vermelha (calçadão da Praia Vermelha) - Urca
- Ocupasamba (Espaço Cultural Olho da Rua) - Botafogo
- Restaurante Jardim Leblon - Leblon
- Restaurante Severyna de Laranjeiras - Laranjeiras
- Roda de Samba Parada Certa (Quadra do Chapéu Mangueira) - Leme
- Sambastião (Praça Luiz de Camões) - Glória
- Sambaterapia (Centro Cultural Municipal Laurinda Santos Lobo) - Santa Teresa
- Samba Marina (Quiosque do Bispo) - Aterro do Flamengo/ Glória

ZONA OESTE

- Barraco do Samba - Vargem Pequena
- Bom Sujeito Casa de Samba- Barra
- Bossa Nossa Bar e Restaurante - Barra
- Clube do Vasquinho - Freguesia/ Jacarepaguá
- Espaço Laduma - Anil/ Jacarepaguá
- Feijoada do Batuque na Cozinha (Na Pressão Chopperia) - Barra

- Jacarepaguá Tênis Clube - Praça Seca
- Pagode do Galo (Bar do Galo) - Curicica/ Jacarepaguá
- Pagode do Rei (Espaço Taquara Show) - Taquara/ Jacarepaguá
- Roda de Samba Carioca (Jacarepaguá Country Clube) - Praça Seca/ Jacarepaguá
- Roda de Samba de Raiz do Movimento Popular Bloco Carnavalesco Só Sei que Nada Sei (Clube Touring) - Valqueire
- Roda de Samba Quintal do Galo (espaço Mix) - Taquara/ Jacarepaguá
- Samba da Cabeça Branca (quintal do Produto/ Praça Guilherme da Silveira) - Bangu
- Samba da Casinha (Casa Verde) - Pechincha
- Samba do Souto (Café Etílico) - Recreio
- Samba na Praia com Renato Milagres (Quiosque Pesqueiro) - Barra da Tijuca
- Samba pra Domingo (Casa de Festas Zé Rigueira) - Realengo
- Resenha de Domingo (Campo do Piriquito) - Realengo
- Roda de Samba da Pedra de Guaratiba (Espaço Apicum) - Pedra de Guaratiba
- Roda de Samba do Kaçua (Kaçua Bar e Restaurante) – Recreio
- Roda de Samba Vou pro Sereno (Capadócia Show) - Bangu
- Samba d'Dois (Castelo Sport Music Bar) - Realengo
- Samba d'Bohemios (Salão Lunar) - Padre Miguel
- Samba de Buteco (Rua Ati, 100) - Tanque/ Jacarepaguá
- Samba no Sítio (Estrada do Pau Ferro, 747) - Freguesia/ Jacarepaguá
- Terreiro de Crioulo (Espaço Imperador) - Realengo

Fontes: Agenda do Samba e Choro, Guia da Boa, Rodas de Samba, Lá na Lapa e pesquisa de campo.

A partir desse quadro, podemos chegar a algumas generalizações que implicam numa tipificação das rodas de samba, seguindo os critérios de localização e profissionalização, aos quais agregaremos a questão da cobrança de entrada ou *couvert* artístico. Não pretendemos aqui classificar roda por roda, mas sim evidenciar algumas observações de acordo com tais critérios. De uma maneira geral, as casas de samba como Rio *Scenarium* e Carioca da Gema predominam na região central do Rio de Janeiro, são as que cobram entrada de valores mais altos (podem chegar a R\$ 50,00, dependendo da atração), contam com músicos profissionais e possuem um ambiente mais formal, com pequenos palcos e menor interação entre os sambistas e os frequentadores. Os centros/espacos/casas culturais estão espalhados por toda a cidade, podendo ou não cobrar ingressos ou *couvert*, mas geralmente apresentam valores mais acessíveis, são menos formais e a maioria dos sambistas é profissional. Os clubes, em geral, acompanham a mesma localização e lógica dos centros de cultura e, assim como aqueles, também são espaços para rodas semiprofissionais ou amadoras, principalmente quando a organização é iniciativa dos próprios músicos. As quadras das escolas de samba e blocos, principalmente após a revalorização do gênero a partir dos anos 2000, também se tornaram espaços para a realização de rodas de samba, em geral, em um evento mensal com feijoada e cobrança de ingresso a preços módicos.

No caso de bares e restaurantes, há uma diferenciação a ser feita: os restaurantes e bares mais sofisticados, localizados preferencialmente na zona sul e Centro, em geral, cobram *couvert* e contratam músicos profissionais, enquanto os pequenos bares e botequins espalhados pela cidade geralmente não cobram ingresso, focando seu lucro na venda de comida e, principalmente, de bebida. Suas rodas são mais informais e podem ser formadas por músicos profissionais ou não. Ainda temos as rodas de espaço público, realizadas em praças, largos, ruas e esquinas, como o Samba da Ouvidor e a Roda de Samba do Barão, que podem ser encontradas em diversas localizações cariocas, mas se concentram principalmente na zona norte e Centro da cidade. Em geral, são organizadas pela iniciativa dos próprios sambistas e seus parceiros ou do comércio local. Este é o tipo de roda que mais agrega amadores, apesar da maioria dos sambistas envolvidos também serem músicos profissionais. Elas são sempre gratuitas e, de uma maneira geral, quando há algum tipo de arrecadação, esta vem da venda de bebidas ou passagem do chapéu. São as rodas de espaço público as que possuem maior quantidade de público, não somente pelo baixo custo que propicia aos frequentadores, mas também pela maior informalidade e maior interação entre aqueles e os músicos, principalmente porque, neste caso, os sambistas têm uma imensa satisfação de tocar por não estarem comprometidos com pressões comerciais de quando são contratados. Por fim, temos as rodas no estilo fundo de quintal, a exemplo do Samba da Chaleira e do Samba da Gameleira, que muitos achavam já estarem extintas. Elas são em menor número (ao menos no que alcança o nosso conhecimento) e acontecem em quintais, salões de festas e garagens com toldos e bares improvisados, se localizando basicamente na zona norte do Rio de Janeiro, sem cobrança de entrada e congregando sambistas profissionais e amadores.

Vale ressaltar também uma diferenciação das rodas de samba da zona norte em comparação com as da zona sul. De uma maneira geral, as rodas da zona norte são mais calorosas no que concerne à interação dos sambistas com os participantes, e de ambos com o samba. São nestas que a dinâmica requerida por essa prática social é alcançada com mais vigor, razão pela qual a alacridade fica mais evidente. Na zona norte, além da maior informalidade dos espaços em que a roda se realiza, há também uma maior flexibilidade em relação ao repertório, que puxa muito mais pela memória do que pela pesquisa e, em geral, é a região que mais incorpora o gênero pagode em suas rodas. Nas rodas de samba da zona sul, em geral, os frequentadores e até os músicos estão mais contidos. Isso pode se dar por conta da maior formalidade dos locais das rodas e/ou por uma simples questão de diferenciação com a cultura suburbana. O repertório costuma ser riquíssimo, com sambas nem sempre conhecidos, mas compartilhados em uma espécie de devoção, de apreciação. Já na região

central, ponto de convergência da cidade, as duas tendências de roda podem ser encontradas, assim como aquelas que são uma espécie de mistura de ambas, com repertório menos disseminado, mas com o calor do subúrbio.

Obviamente essa distinção aqui apresentada não se trata de uma regra e as diferentes formas de se envolver com a roda de samba se fazem presentes por toda a cidade. O canto, a dança, as palmas e a alegria são características fundamentais de todas as rodas de samba. No entanto, pela própria experiência sociocultural desses diferentes segmentos populacionais, a predominância da estesia do corpo é mais gritante nos participantes suburbanos, o que não significa dizer que os frequentadores da zona sul sejam frios, porém, são certamente mais comedidos corporalmente e se relacionam com a roda de maneira mais reverencial, embora também lúdica.

3.3 – Estratégias de reterritorialização: Pedra do Sal e Oswaldo Cruz

Como visto no primeiro capítulo, a partir das considerações de Muniz Sodré (1988, 2012), entendemos a noção de território como uma forma de ordem existencial, isto é, como “espaço afetado pela presença humana, portanto, um lugar da ação humana” (SODRÉ, 2012, p. 74). No caso dos povos africanos vindos para o Brasil, a perda de seu território com a diáspora forçada teve como reação a reterritorialização no terreiro, tanto uma forma social quanto um lugar onde esse coletivo socialmente marginalizado pôde vivenciar sua diversidade cultural e existencial independente (mas não isoladamente) do sistema hegemônico branco.

Neste tópico, trataremos das estratégias contemporâneas de reterritorialização da cultura negro-brasileira, que consideramos atualmente mais ancoradas na música do que na liturgia. Isso não significa desassociar a religião e a música de matriz africana, entretanto, nos dias de hoje, pode-se notar certa inversão na predominância de uma sobre a outra. Ao longo do tempo, os terreiros de umbanda e candomblé foram sendo apartados juntamente com a população de baixa renda para as áreas mais afastadas do Rio de Janeiro e para outras cidades do Grande Rio, principalmente por conta das reformas urbanas em conjunto com a especulação imobiliária. Em contrapartida, os espaços dedicados ao samba na forma de rodas se multiplicam a cada dia no território carioca, como apontamos no quadro 1. São esses espaços que acabam por trazer para a convivência de diversos extratos da população dessa cidade algumas faces do universo das religiões afro-brasileiras tal como o ritmo de seus instrumentos percussivos, a referência aos orixás, terreiros e palavreados africanos, além de uma estética afro para cabelos, acessórios e vestuário. É muito comum uma estátua de São

Jorge⁹⁸ presente nas mesas das rodas de samba e, algumas delas, já fazem referência explícita a esse universo litúrgico somente pelo seu nome, a exemplo do Samba da Cabeça Branca e do Terreiro de Crioulo. *Yaô*, uma composição de Pixinguinha e Gastão Viana bastante tocada nas rodas cariocas é um bom exemplo de como o samba aproxima as pessoas do universo das liturgias afro-brasileiras, da cultura de *arkhé*.

Aqui có no terreiro
Pelú adié
Faz inveja pra gente
Que não tem mulher (Bis)

No jacutá de preto velho
Há uma festa de yaô (Bis)

Oi tem nêga de Ogum
De Oxalá, de Iemanjá
Mucama de Oxossi é caçador
Ora viva Nanã
Naná buruku (Bis)

Yô yôo
Yô yôoo
No terreiro de preto velho iaiá
Vamos saravá (a quem meu pai?)
Xangô!

(*Yaô* - Pixinguinha/ Gastão Viana)⁹⁹

Nesse sentido, esta parte de nosso trabalho tem como objetivo abordar a questão da territorialidade associada à musicabilidade através do samba que certos lugares da cidade do Rio de Janeiro, outrora ligados a este ritmo, resgataram como identidade e forma de ocupação e valorização do espaço urbano contemporâneo, num processo que denominaremos de reterritorialização. Desde seus primórdios, o samba enquanto prática cultural está associado a determinadas localidades da cidade como a região conhecida como Pequena África (na zona central), os morros e os subúrbios. Assim, a partir do conceito de territorialidade acústica de La Belle (2010) e dos sentidos de desterritorialização e reterritorialização, analisaremos especificamente a região da Pedra do Sal, na Saúde, considerada um dos centros simbólicos da Pequena África; e o bairro de Oswaldo Cruz, localizado no subúrbio carioca às margens da linha férrea. O mote dessa abordagem será a semanal Roda de Samba da Pedra do Sal e o

⁹⁸ São Jorge é Ogum no Rio de Janeiro e Oxossi na Bahia.

⁹⁹ Disponível em: <<http://letras.mus.br/pixinguinha/396867/>>. Acesso em: 17 mar. 2014.

evento anual conhecido como Trem do Samba (ou Pagode do Trem), que parte da estação Central do Brasil e termina com uma grande festa em Oswaldo Cruz.

Partindo de La Belle (2010) temos que o conceito de territorialidade acústica ou paisagem sonora se aplica às espacialidades que são desintegradas e reconfiguradas pelo som. Elas criam-se no tempo, são múltiplas, itinerárias e nos informam sobre a geografia urbana a partir de sua sonoridade. Não remetem a um espaço territorial fixo, concreto, mas a uma geografia relacional que é emocional, contenciosa e fluida. Um significado para explorar as múltiplas perspectivas do presente, já que, espaços urbanos fracionados têm sido reconfigurados pelas sonoridades, inclusive (re)constituindo identidades e vínculos comunitários contemporâneos.

Micael Herschmann (2011b) considera que as paisagens sonoras que vão se estabelecendo ou, em nosso caso, se reestabelecendo, possuem uma capacidade mobilizadora que está revitalizando certos espaços e reconstruindo o imaginário urbano, tendo a música como liga de sociabilidade. Em sua pesquisa em conjunto com Cíntia Fernandes sobre algumas regiões revitalizadas no Centro do Rio de Janeiro, eis sua constatação quanto à reversão da decadência socioeconômica, política e cultural da cidade, desde que deixou de ser capital federal até os meados dos anos 1990:

Parte-se do pressuposto de que, se por um lado, os investimentos públicos e privados que vêm sendo direcionados à cidade por conta da realização de megaeventos (nacionais e internacionais) esportivos e de entretenimento (tais como: os Jogos Pan-Americanos, a Copa das Confederações, a Copa do Mundo, o *Rock in Rio*, a Olimpíada, entre outros) têm um significativo papel para a reversão desse quadro; por outro lado, as atividades musicais vem também desempenhando um relevante papel na re-significação da *urbe*, tal como pode ser constatado pelo crescente êxito de algumas áreas do Centro – como Lapa e Praça XV – que passaram nos últimos anos a gravitar em torno das atividades musicais e gastronômicas. (HERSCHMANN, FERNANDES, 2011b, p. 7).

Para Herschmann e Fernandes, esse processo de resignificação de áreas anteriormente degradadas, em geral, se deu a partir das insurgências das ruas e não do planejamento público, gerando processos de reterritorialização identificados como ativismo musical:

[...] na última década, surgem práticas espontâneas “engajadas”, formas de “ativismo musical” ou de “comunidades sônicas” (HERSCHMANN, 2011, OBICI, 2010) – não necessariamente organizadas por profissionais do *mainstream* ou do chamado setor independente da música, que dinamizam e re-potencializam a sociabilidade destes territórios estratégicos do Centro do Rio de Janeiro, os quais correm os riscos de, ciclicamente, “desvitalizar-se”,

como sugere a história dessa cidade. (HERSCHMANN, FERNANDES, 2011b, p. 7).

Conforme veremos adiante, foi este o tipo de processo vivido pelo bairro de Oswaldo Cruz e pela região da Pedra do Sal, mas que, no entanto, estão atualmente na mira das ambíguas políticas estatais, principalmente aquela situada na zona portuária, canteiro de obras da prefeitura e fonte de especulação imobiliária.

3.3.1 – Trem do Samba: da Central do Brasil a Oswaldo Cruz¹⁰⁰

Gente boa, onde Aniceto está?
Foi pra bem longe
Quero ver quem vai dizer em versos
Onde se esconde

Vou sair mas volto já, meu bem
Eu não demoro
Vou pegar um parador ali
Em Deodoro

[...]

Vou pra terra de Candeia
Onde o samba me seduz
Pois lugar de gente bamba, onde é?
Oswaldo Cruz

Lá na Portela, ninguém fica de bobeira
Mas o Império Serrano também é
Em Madureira

[...]

Vou seguindo a trajetória
Mas o trem tá muito lento
E a parada obrigatória, onde é?
No Engenho de Dentro

Méier, Engenho Novo, Sampaio, Rocha
Que canseira
Riachuelo, São Francisco, até que enfim
Minha Mangueira

¹⁰⁰ Parte da pesquisa e texto apresentados nesse tópico foram expostos no XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, no DT 6 - GP Comunicação, Música e Entretenimento – Juventude, Música e Entretenimento: contestação, afetos, participação e performances, com o trabalho *Trem do Samba: paisagem sonora da Central do Brasil a Oswaldo Cruz*. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/r8-0199-1.pdf>>. Acesso em: 17 mar. 2014

Maracanã, São Cristóvão
Lindo bairro imperial
Só depois de Lauro Muller
Amor cheguei lá na Central

(*Geografia Popular* – Edinho de Oliveira/ Arlindo Cruz/ Marquinhos de
Oswaldo Cruz)¹⁰¹

O Trem do Samba é um evento realizado anualmente para comemorar o dia nacional do samba, na data de 02 de dezembro, e está na sua 18ª edição. Nos anos de 1920 o percurso de trem da Central a Oswaldo Cruz já era feito pelo Conjunto Carnavalesco de Oswaldo Cruz – embrião da escola de samba Portela – que utilizava o vagão Deodoro como sede móvel, capitaneados por Paulo Benjamim de Oliveira (posteriormente conhecido como Paulo da Portela). O trem era uma espécie de quadra na ausência de uma sede fixa e meio de fuga da repressão policial sofrida pelo samba naqueles tempos.

Nos anos de 1990, o sambista Marquinhos de Oswaldo Cruz idealizou um movimento denominado Acorda Oswaldo Cruz, visando resgatar e valorizar a origem sambista do bairro. É nesse contexto que, em 1995, é realizada a primeira edição do Trem do Samba (ou Pagode do Trem, como é conhecido originalmente). Uma das principais motivações para a sua concretização era a possibilidade do resgate das memórias da cultura do samba e, nesse sentido, da importância histórica do bairro de Oswaldo Cruz. Não sendo à toa que o seu *slogan* é “Nos trilhos da tradição carioca” e sua realização tem como pretexto a comemoração do dia nacional do samba. No site do evento Marquinhos explicita a sua finalidade:

O Trem do Samba nasceu com o objetivo de promover a interação entre os grandes nomes do samba e o público, além de levar conhecimento por meio do resgate dessa cultura. O que nós estamos fazendo é uma recriação das rodas de samba tradicionais.¹⁰²

A pesquisa de campo feita para este trabalho englobou a 17ª e 18ª edições do Trem do Samba, realizadas respectivamente nos anos de 2012 e 2013, embora seja válido ressaltar a participação no evento desde 2004, o que proporciona um acúmulo de conhecimento anterior à pesquisa, auxiliando no estudo de um acontecimento anual em apenas dois anos consecutivos.

¹⁰¹ Disponível em: <<http://letras.mus.br/beth-carvalho/44513/>>. Acesso em: 18 mar. 2014.

¹⁰² Disponível em: <<http://www.tremdosamba.com/2013/sobre/>>. Acesso em: 18 mar. 2014.

As atrações do ano de 2012 se sucederam por três dias consecutivos, de 29 de novembro a 01 de dezembro (de quinta a sábado). Nos dois primeiros dias realizaram-se shows nos 04 palcos localizados em Oswaldo Cruz. Já no dia 01/12, auge do evento, além dos shows nesse bairro, também houve apresentações no palco da Central do Brasil, de onde partiram 32 vagões de trem com sambistas e seu público em direção a Oswaldo Cruz, onde os músicos se organizaram em 15 rodas de samba. A inovação desta edição foi a estreia da Lona do Conhecimento, que contou com debates e palestras com especialistas e sambistas, afirmando a necessidade do resgate da memória e da reflexão dos novos rumos da cultura do samba.

No ano de 2013, as atrações ocorreram por seis dias seguidos, de 02 a 07 de dezembro (de segunda a sábado) e a estrutura do ano anterior foi incrementada. Durante a semana, além dos shows realizados nos 06 palcos em Oswaldo Cruz, realizaram-se também os debates na Tenda do Saber – ampliação da Lona do Conhecimento da edição prévia – que incluiu a Estação Samba Cine, oficinas de música, dança, confecção de instrumentos e outros saberes ligados à cultura afro-brasileira, além de um *tour* histórico por Oswaldo Cruz, tendo como prisma o seu passado de bairro ligado ao samba. O auge da festa, no dia 07/12, contou com shows nos palcos deste bairro, no palco da Central do Brasil e com a partida de 36 vagões de trem com o samba rolando rumo a Oswaldo Cruz, onde se instalaram as 13 rodas de samba do evento.

Nas duas edições pesquisadas, como se dá em geral em todos os anos, as atrações englobaram os velhos mestres sambistas (desde os mais populares até os reconhecidos somente no universo do gênero) e as novas gerações, o que demonstra a preocupação dos organizadores do evento com o binômio memória e atualização. Incluem artistas de menor peso e profissionais famosos com espaço na mídia e no mercado musical, sendo estes os que obtêm a maior visibilidade no *marketing* oficial do evento. Em geral, são estes os sambistas que irão apresentar os shows nos palcos, a exemplo de Paulinho da Viola, Arlindo Cruz e Martn'ália.

Apesar de um dos objetivos do evento, conforme sua página oficial¹⁰³, ser de recriação das rodas de samba tradicionais, estas são as atrações de menor destaque em toda a programação, não havendo muita ênfase na sua publicidade, o que nos leva à conclusão de que os palcos estão dirigidos ao grande público e as rodas para aqueles mais ligados à cultura do samba. É interessante ressaltar que, a cada ano que passa, o evento vem crescendo e apesar

¹⁰³ Disponível em: <<http://www.tremdosamba.com/2013/sobre/>>. Acesso em: 18 mar. 2014.

da edição de 2013 ter superado a de 2012 com mais 02 palcos, 04 vagões de trem, além das novas atividades da Tendo do Saber, as rodas de samba foram a única atração que teve seu número diminuído, indo de 15 para 13. Isso demonstra que, ao longo dos anos, provavelmente pela influência dos patrocinadores e do poder público que abraçou o projeto, o Trem do Samba têm se tornado cada vez mais uma peça de espetáculo, privilegiando os artistas mais inseridos no mercado musical em detrimento das rodas de samba tradicionais com sambistas desconhecidos do grande público.

Os patrocinadores do Trem do Samba são a Secretaria de Estado e de Cultura do RJ, a Prefeitura do Rio de Janeiro, a Ambev (Companhia de Bebidas das Américas), a Petrobrás e a Caixa Econômica Federal. Apesar da maior parte deles ser ligada ao Estado, a presença que se destaca no evento é a da cerveja Antártica, da empresa Ambev, que não por acaso também é patrocinadora do carnaval carioca.

Na Central do Brasil, até porque a estação e os trens da Supervia servem como espaços do evento, o patrocínio público fica mais evidente, mas em Oswaldo Cruz é a “Boa do Samba”¹⁰⁴ que marca presença hegemônica. Isso se nota não só pela decoração do evento como também pela exclusividade de venda da marca de cerveja Antártica.

A promoção do Trem do Samba é realizada pela Rádio MPB FM 90.3 MHz e pela Globo Rio, além da propaganda intensa nos meios digitais, possuindo página própria na internet¹⁰⁵ e no *facebook*¹⁰⁶, com muitos compartilhamentos do seu conteúdo pelos usuários da rede. Ao longo do tempo, sua página oficial foi ficando cada vez mais interativa, contando com espaço para comentários, mapas da distribuição da programação no bairro e fotos do evento, além de disponibilizar aplicativo para celular na sua última edição, em 2013. É importante ressaltar que a divulgação oficial, tanto nos meios já citados como em alguns *outdoors* espalhados pela cidade, é essencialmente dedicada aos shows dos palcos com artistas renomados para atrair maior público.

O Trem do Samba é um evento basicamente direcionado para os cariocas e moradores do estado do Rio de Janeiro, diferente do carnaval que é uma atração voltada para todo o país e para o exterior, apesar da Riotur também estar envolvida em sua realização. Endossa essa posição os destaques das notícias no *site* do evento, em 2012, serem do Portal G1, Jornal O

¹⁰⁴ *Slogan* da Cerveja Antártica, que tem a associação com o samba e o carnaval carioca como estratégia de promoção.

¹⁰⁵ Disponível em: <<http://tremdosamba.com/>>. Acesso em: 18 mar. 2014.

¹⁰⁶ Disponível em: <<https://www.facebook.com/tremdosamba>>. Acesso em: 18 mar. 2014.

Fluminense e Jornal O Globo – Rio, todos veículos da mídia local¹⁰⁷. E, no ano de 2013, *Site Carnavalesco*, *Manchete On Line*, *Portal G1e Site Papo de Samba*, também voltados para as notícias locais.

3.3.1.1 – Oswaldo Cruz, paisagem sonora do samba carioca

A festa do dia nacional do samba começa na Central do Brasil, pega o trem e termina em Oswaldo Cruz justamente por sua tradição como bairro ligado às raízes do samba carioca. E foi através do samba que este local pôde se reinventar e abrigar por tantos anos um evento do porte do Trem do Samba.

Cortado pela linha férrea, Oswaldo Cruz é um bairro tipicamente residencial. Fez parte da freguesia de Irajá, criada em 1644, mas em fins do século XIX e inícios do XX a economia da região, amparada pelo trabalho escravo, entrou em crise. Os antigos latifúndios então começaram a ser repartidos pela população pobre, em sua grande parte formada por pessoas marginalizadas pelas reformas urbanas realizadas no centro da cidade, na gestão do prefeito Pereira Passos, no início dos anos de 1900.

Em 1890 é inaugurada a estação de trens Dona Clara, que daria nome àquela área de limites ainda indefinidos. Em 1917, com a morte do médico e sanitarista Oswaldo Cruz, a estação de trem local é renomeada em sua homenagem e com o tempo este nome acaba sendo atribuído também ao bairro.

A tradição do bairro está ligada ao samba, conhecido por ser o berço da Portela, pois era lá que estavam os blocos que a originaram. Tanto que o primeiro nome da agremiação era Conjunto Carnavalesco de Oswaldo Cruz. O próprio legendário sambista Paulo da Portela, fundador desta escola de samba, na realidade era morador do bairro.

A região de Oswaldo Cruz e Madureira pode ser considerada uma paisagem sonora do samba carioca. Estes bairros estão ligados ao samba desde os seus primórdios, sendo sua ocupação residencial acompanhada da disseminação desta cultura. Este gênero musical fez parte do desenvolvimento desta área tanto quanto as construções que lá se fixaram.

A presença do samba, portanto, não só gera uma identidade para estes bairros, mas para o subúrbio carioca de uma maneira geral. Uma espécie de cultura do subúrbio na qual está presente o samba (música e dança), o pagode, o boteco, a cerveja, o churrasquinho, etc. É

¹⁰⁷ Na TV a divulgação principal se dá pelo telejornal RJTV.

no subúrbio (e nas favelas) que se concentram a maior parte dos afrodescendentes e a cultura do samba remete, valoriza e (re)significa este estar no mundo.

Madureira historicamente nunca se dissociou desse status de berço do samba, mesmo quando do ostracismo comercial do gênero, até porque lá estão localizadas duas das escolas mais tradicionais do Rio de Janeiro: Portela e Império Serrano. Mas essa não é a história de Oswaldo Cruz.

Desterritorialização e reterritorialização é então a dupla chave teórica para pensar Oswaldo Cruz como paisagem sonora do samba carioca e marcar sua diferença com Madureira, voltando-se para as rupturas e continuidades que fazem com que esse bairro possa ser assim representado nos dias de hoje.

A reterritorialização do bairro de Oswaldo Cruz como paisagem sonora do samba carioca contemporâneo se deu a partir dos anos 1990, com o engajamento de atores sociais (com destaque para Marquinhos de Oswaldo Cruz) ligados ao bairro e/ou ao samba, visando o resgate de suas origens históricas. Foram movimentos como *Acorda Oswaldo Cruz*, *Quilombos do Samba*, *Semana Paulo da Portela*, *Feira das Yabás*¹⁰⁸ e a reativação do *Pagode do Trem* que possibilitaram o processo de reapropriação e resignificação do bairro a partir da musicalidade, forma de superação de uma visão instrumental ou meramente mercadológica das práticas culturais.

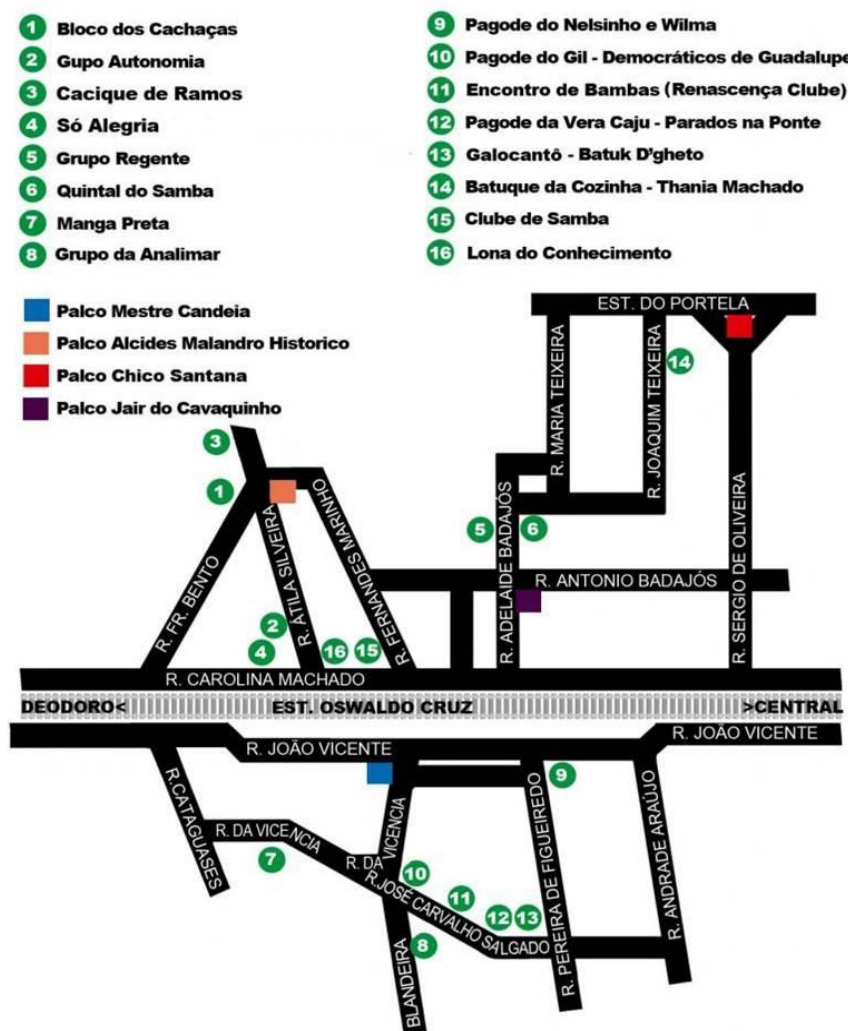
Tais movimentos e eventos musicais que constituem essa territorialidade acústica resgatam não só elementos da cultura negra, mas também da cultura suburbana carioca. O *Trem do Samba*, por exemplo, não se sustenta somente pela música, mas também pela gastronomia e pelo grande apelo popular. A presença hegemônica das classes populares se dá na forma de público e como comerciantes (barraqueiros) de bebidas (cerveja, caipirinha, caipifruta, etc.) e comidas típicas (caldos, angu, churrasquinho, etc.), sendo um dos poucos eventos de grande porte direcionado prioritariamente para o povo, realizado no subúrbio e não no Centro e na Zona Sul, como de costume.

O evento para comemorar o dia nacional do samba ocupa todo o bairro de Oswaldo Cruz. Se os palcos com as grandes atrações estão localizados nas praças e ruas principais, são as rodas de samba que agitam as ruelas e os botequins. O repertório da maioria delas é de samba tradicional, mas algumas são mais direcionadas para o pagode, tal como o Grupo RJ Samba. A amplificação também é presente na maioria das rodas, no entanto, também

¹⁰⁸ Dentre estes eventos destacaremos a *Feira das Yabás*, que acontece mensalmente em Oswaldo Cruz reunindo música e gastronomia negro-carioca típicas e já entrou para a programação cultural da cidade, recebendo pessoas de todas as partes do Rio de Janeiro.

participam do evento aquelas sem microfone e aparelhagem de som (em geral, disponível só para os instrumentos de corda como violão, cavaquinho e banjo), como é o caso do Grupo Parados na Ponte. Muitas das rodas se repetem ao longo dos anos e já são tradicionais no evento, a exemplo da Roda da Analimar. De 2012 para 2013, nove grupos permaneceram na programação¹⁰⁹, na maioria das vezes se apresentando no mesmo local¹¹⁰, formando um pequeno público anual em Oswaldo Cruz para suas rodas de samba, como mostra os mapas abaixo referentes às duas últimas edições.

Figura 2 – Mapa das atrações da 17ª edição do Trem do Samba (2012) em Oswaldo Cruz



Fonte: Página oficial do Trem do Samba¹¹¹

¹⁰⁹ Blocos dos Cachaças, Bloco Manga Preta, Clube do Samba, Democráticos de Guadalupe, Grupo da Analimar, Grupo Regente, Pagode do Nelsinho e Vilma, Parados na Ponte e Renascença Clube.

¹¹⁰ Bloco Manga Preta, Clube do Samba, Grupo da Analimar, Grupo Regente e Pagode do Nelsinho e Vilma.

¹¹¹ Disponível em: <<http://www.tremdosamba.com/2012/mapa/>>. Disponível em: 10 jan. 2013.

Figura 3 – Mapa das atrações da 18ª edição do Trem do Samba (2013) em Oswaldo Cruz



Fonte: Página oficial do Trem do Samba¹¹²

¹¹² Disponível em: <<http://www.tremdosamba.com/2013/mapa/>>. Disponível em: 19 mar. 2014.

Mesmo integradas a um evento do porte do Trem do Samba, as rodas que ali estão presentes apresentam a dinâmica usual desta prática sociocultural. O que se pode experimentar nas rodas de samba em Oswaldo Cruz e dentro dos vagões de trem está além da estesia da música ao vivo. Nelas, artistas e público estão mesclados e não há separação rígida entre os sambistas e os que se colocam proximamente à sua volta para cantar, bater palmas, dançar ou puxar uma música. Os músicos e ritmistas vão se alternando entre eles, dando espaço para os que chegam também participar. Existe uma recíproca entre quem assiste e quem toca.

Uma distinção que se pode fazer entre o público maior concentrado nos shows dos palcos e os que seguem para explorar as diversas rodas é a própria ligação com a cultura do samba. A preferência por acompanhar repertórios menos massificados e músicos fora do *mainstream* pede uma identificação com o universo do samba fora dos grandes eventos e do carnaval. Não é a toa que essas pessoas de fato interagem com a roda da maneira que ela convida: dançando, cantando, puxando um samba. Além de alternativa de diversão para quem quer fugir da multidão que lotam os shows, as rodas são para quem demanda uma experiência menos formatada que a oferecida pelos palcos.

Figura 4 – Fotografia do Palco Mestre Candeia durante show do Sombrinha (18ª edição - 2013)



Fonte: Página oficial do Trem do Samba¹¹³ – Crédito: Branka Freitas

¹¹³ Todas as fotos do Trem do Samba aqui apresentadas estão disponibilizadas em sua página oficial. Disponível em: <<http://www.tremdosamba.com/2013/07-12-13/>>. Acesso em: 19 mar. 2014.

Figura 5 – Fotografia da roda do Clube do Samba (18ª edição - 2013)



Fonte: Página oficial do Trem do Samba – Crédito: Rafael Novaes

Figura 6 – Fotografia do samba em vagão de trem rumo a Oswaldo Cruz (18ª edição - 2013)



Fonte: Página oficial do Trem do Samba – Crédito: Raphaela Aleixo

3.3.1.2 – Políticas públicas e institucionalização

Partindo do estudo de Herschmann sobre desenvolvimento local sustentável e diversidade cultural, temos que, “a partir de 1990, as estratégias de desenvolvimento local

foram se afirmando, cada vez mais, como uma alternativa para a reconstituição dos vínculos produtivos entre agentes, comunidades e instituições do governo” (2009). Esse é o contexto no qual os já citados movimentos de revitalização de Oswaldo Cruz se inserem, visto que, a partir da atuação de atores sociais envolvidos com o bairro começam a se desenvolver projetos com apoio do Estado e de empresas públicas.

Nesse sentido é interessante o aprofundamento da questão das políticas públicas para nos esclarecer sobre a atuação governamental frente às demandas sociais. O conceito aqui utilizado será o desenvolvido por José Luis Exeni Rodríguez, autor cujo trabalho *Políticas de comunicación: retos y señales para no renunciar a la utopia* (1998) se dedica a analisar a relação entre o Estado, o sistema midiático e as indústrias culturais.

[Políticas públicas são um] conjunto de princípios, normas, aspirações e respostas deliberadamente adotadas no marco de um ou mais objetivos previamente estabelecidos de predição, decisão e ação para enfrentar situações e/ou problemas socialmente considerados, em um momento e lugar determinados, mediante processos de estimulação positiva – fomento, apoio, recompensa – ou negativa – inibição, proibição, sanção – de comportamentos individuais, grupais, institucionais e/ou sociais, cuja fonte principal pode ser o Estado, a sociedade ou ambos, mas cuja forma final é sempre definida pela estrutura estatal que estabelece os mecanismos e instrumentos necessários para seu cumprimento. (EXENI, 1998, p. 92, tradução nossa).

Vale ressaltar que seu entendimento sobre as políticas públicas abarca a perspectiva de uma planificação racional e intencional, atendendo prioritariamente aos “problemas socialmente considerados” (EXENI, 1998, p. 91), colocando a abstenção do Estado como posição por omissão. Além disso, amplia a definição deste termo no que concerne à iniciativa da formulação da política ao incluir também o âmbito social como proponente (atores/grupos sociais como grupos de pressão) para além da atuação unicamente estatal.

O evento do Trem do Samba pode ser entendido dentro desta concepção de políticas públicas, já que, tem como proponente de realização e organizador o sambista Marquinhos de Oswaldo Cruz em colaboração com a Secretaria de Estado de Cultura do RJ, que tem como assumida a seguinte missão:

Formular, implantar e gerir, através do diálogo com a sociedade, políticas públicas para democratizar o acesso à cultura e garantir a diversidade cultural, considerando a riqueza do patrimônio cultural do Estado, a sua vocação para as indústrias culturais e o ambiente de transformação

tecnológica e digital. (transcrição do *site* institucional do Governo do Rio de Janeiro/ seção da Secretaria de Estado de Cultura).¹¹⁴

Sendo assim, o Trem do Samba é a concretização de um projeto cuja demanda social foi atendida pelo poder público estadual. Esta colaboração fica clara no trecho da matéria *Samba sobre Trilhos*, divulgada no site do referido órgão:

Uma novidade da edição desse ano [2012] é a Lona do Conhecimento, erguida na Rua Átila da Silveira, esquina com a Rua Carolina Machado, em Oswaldo Cruz. Segundo Marquinhos [de Oswaldo Cruz], a ideia inicial era fazer o Trem do Samba se espalhar pela cidade. “Mas a Secretária de Estado de Cultura, Adriana Rattes, me chamou atenção para não pulverizar demais a festa. O bacana do Trem do Samba é Oswaldo Cruz, então as pessoas têm que ir lá conferir o que está acontecendo”, explica.¹¹⁵

Assim como o Pagode do Trem e outros eventos já citados como a Feira das *Yabás*, o abarcamento de Oswaldo Cruz no projeto da prefeitura Bairro Maravilha afirma a inclusão do bairro nos marcos das políticas públicas em âmbito local. Esses programas, entretanto, são em geral limitados e muitas vezes realizam obras de infraestrutura que removem moradores e alteram áreas históricas. É fácil notar a exploração cultural de Oswaldo Cruz sem a realização de importantes obras de infraestrutura como rampas para atravessar a estação de trem e a despoluição do fétido rio que atravessa o bairro.

Certamente a concretização de projetos como o Trem do Samba com apoio estatal é uma vitória, principalmente porque é afirmação e visibilidade de uma cultura popular através de um evento gratuito em um bairro do subúrbio. É a realização de um projeto que nasce de atores sociais engajados na afirmação do samba e de um bairro da zona norte, demonstrando a necessidade de mobilização por parte da sociedade civil.

Entretanto, a institucionalização também acarreta alguns revezes que vão contra a sua proposta inicial: a cada ano que passa a comemoração do dia nacional do samba no Rio de Janeiro vai se resumindo ao evento do trem em si, esvaziando seu significado simbólico. Desde 2011 a festa principal que tem seu auge com a ocupação dos vagões não se dá mais no dia 02 de dezembro e sim no sábado próximo. O que pode ser uma tentativa do governo do Estado de organizar a festa fora dos dias úteis para não “afetar” a Supervia. Deste modo, o dia do samba vira dia do Trem do Samba, sem ser levado em consideração que são os próprios usuários do trem os primeiros a encher os vagões dedicados ao evento. Endossando essa

¹¹⁴ Disponível em: <<http://www.rj.gov.br/web/sec/exibeconteudo?article-id=140931>>. Acesso em: 10 jan. 2013.

¹¹⁵ Disponível em: <<http://www.cultura.rj.gov.br/materias/samba-sobre-trilhos>>. Acesso em: 10 jan. 2013.

posição, um frequentador da Pedra do Sal postou no *facebook* sobre o esvaziamento do dia 02 de dezembro, no ano de 2012, naquele espaço:

Um dos problemas causados pela comemoração do “dia nacional do samba” (02/12), no sábado dia 01/12 é o esvaziamento das comemorações na pedra do sal... eles conseguiram, através da institucionalização do dia, com o aval de muita gente do mundo do samba, consciente ou inconscientemente!!! Ano que vem temos que reverter isto!!! Antes reclamaram que quando caía dia de semana "tumultuava" a Central do Brasil, no domingo tumultuaria o que???? Dia 2 é dia 2... você não concorda?¹¹⁶

A realização do Trem do Samba costumava ser integrada às outras celebrações tradicionais do dia nacional do samba no Rio de Janeiro, a exemplo da lavagem da Pedra do Sal, seguida de samba e feijoada. Entretanto, a prefeitura, os patrocinadores e os promotores divulgam o evento isolado, não acoplado às outras festas, o que se intensifica pela já citada alteração do dia da comemoração. É necessário que esta data continue asseverando seu conteúdo simbólico de afirmação de uma cultura subalterna e outrora marginalizada que, depois de reprimida, teve de ser encampada pela política oficial e apropriada pela indústria cultural, mas que, desde então, resiste a ser mero símbolo nacional ou mercadoria, mantendo sua face popular tradicional.

3.3.2 – Roda de Samba da Pedra do Sal: de volta à Pequena África

A nega vai reclamar
Isso pra mim é normal
Toda segunda feira tem roda de samba na Pedra do Sal (bis)

Eu fui a primeira vez e gostei
e a rapaziada que lá encontrei
sinceramente não é de bobeira
me lembram Geraldo Pereira, Candeia e Cartola,
Baiaco, Ismael do Estácio com Bide e Marçal.

A nega esta sempre bicuda e eu não vejo razão
ficar com ciúme de uma reunião
de bambas lembrando de seus ancestrais.
Hoje ela dorme na cama e eu durmo no chão
tem samba na pedra e eu não posso abrir mão
se não a semana começa sem paz. (bis)

(*Samba da Pedra do Sal* – Marquinho Diniz, Mingo e Chiquinho Vírgula)¹¹⁷

¹¹⁶. Disponível em: <<https://www.facebook.com/wilson.guedes.35/posts/217300205>>. Acesso em: 11 dez. 2012.

¹¹⁷ Disponível em: <<http://catarse.me/pt/pedradosal>>. Acesso em: 02 abr. 2014.

A Roda de Samba da Pedra do Sal se realiza toda segunda feira, iniciando às 19h e finalizando por volta da meia noite, no Largo João da Baiana, no bairro da Saúde, zona portuária do Rio de Janeiro. Nesse espaço está a Pedra do Sal, monumento histórico e religioso que se trata de uma escadaria de pedra construída por escravos, que é uma das subidas para o Morro da Conceição. Era ali que funcionava um grande mercado de escravos e também o desembarque de carregamento de sal, daí o seu nome.

A Pedra do Sal foi tombada no ano de 1984 pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural. Ela tem grande relevância para a cultura negro-carioca porque, no início do século XX, integrava e era um dos centros simbólicos da denominada Pequena África¹¹⁸, região do centro do Rio habitada predominantemente por negros ex-escravos – a maioria de origem baiana –, além de migrantes e imigrantes pobres. Ali se localizavam inúmeros terreiros afroreligiosos, sendo local privilegiado para os seus desdobramentos lúdicos, tal como a gestação do samba. Para além da sua importância para a cultura negra, a Pequena África é uma região de grande valor histórico para a definição sociocultural do Rio de Janeiro moderno, como atesta Roberto Moura em seu livro *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro* (1983).

A modernização da cidade e a situação de transição nacional faz com que indivíduos de diversas experiências sociais, raças e culturas se encontrem nas filas da estiva ou nos corredores das cabeças de porco, promovendo já no fim da República Velha a formação de uma verdadeira cultura popular carioca definida por uma densa experiência sociocultural que, embora subalternizada e quase que omitida pelos meios de informação da época, se mostraria, juntamente com os novos hábitos civilizatórios das elites, fundamental na redefinição do Rio de Janeiro e na formação de sua personalidade moderna. [...] Da Pequena África no Rio de Janeiro, surgiriam alternativas concretas de vizinhança, vida religiosa, lazer, trabalho, solidariedade e consciência, onde teria forte presença o negro vindo da experiência da escravatura, no encontro com o migrante nordestino de raízes indígenas e ibéricas, e com o europeu, com quem partilharia os azares de uma vida de sambista e trabalhador. (MOURA, 1983, p. 57-70).

Entretanto, não é só de história que vive a região da Pedra do Sal. Depois de anos de descaso do poder público com a área, que permanece habitada por uma população de maioria pobre, por volta dos anos 2000 ela retoma seu passado não só como espaço privilegiado do samba, mas também de afirmação da cultura negra em geral. Nos dias de hoje, somente no Largo João da Baiana está localizada a Comunidade dos Remanescentes do Quilombo da

¹¹⁸ A Pequena África abrangia toda a região da Saúde, Santo Cristo e Gamboa (zona portuária), grande parte da atual Avenida Presidente Vargas e o Caju. Eram as antigas freguesias de Santa Rita e Santana.

Pedra do Sal; se realizam duas rodas de samba fixas (uma segunda, outra sexta) e uma noite de jazz (todo primeiro sábado do mês); além de outros eventos ligados à tradição da cultura negro-brasileira, como a comemoração do dia nacional do samba, que se inicia com a lavagem da Pedra pelas entidades religiosas, segue com uma feijoada e termina com capoeira, samba, jongo e outros ritmos negros.

A localidade abriga ainda, em suas proximidades, uma roda de Ijexá e Afoxé, que traz ninguém menos que Ivan Milanez¹¹⁹, a casa de samba Trapiche Gamboa, os ensaios do bloco Cordão do Prata Preta, na Praça da Harmonia, que homenageia Horácio José da Silva, capoeira da região que se destacou na Revolta da Vacina, em 1904. E, desde 2012, se iniciou o ritual candomblecista de lavagem simbólica do cais do Valongo, em reverência ao mais de meio milhão de africanos escravizados que ali desembarcaram durante o século XIX¹²⁰.

Figura 7 – Fotografia da lavagem simbólica do Cais do Valongo



Fonte: Manchete Atual¹²¹ – Crédito: Tomaz Silva/ Abr

¹¹⁹ Ivan Milanez é integrante da Velha Guarda do Império Serrano, um sambista reconhecido e conhecido para quem transita no mundo do samba, que se faz presente em muitas rodas que se dedicam à tradição, como o Samba do Buraco do Galo, em Oswaldo Cruz, sendo também um dos agentes da ocupação inicial da Lapa pelo samba, ainda antes da disseminação das casas de *show*.

¹²⁰ Para maiores informações sobre o assunto, vide a matéria da EBC, disponível em: <<http://www.ebc.com.br/noticias/brasil/2013/07/ritual-da-lavagem-do-cais-do-valongo-homenageia-escravos-que-desembarcaram>>. Acesso em: 02 abr. 2014.

¹²¹ Disponível em: <<http://mancheteatual.com.br/ritual-da-lavagem-do-cais-do-valongo-homenageia-escravos-que-desembarcaram-no-porto-no-seculo-19>>. Acesso em: 04 abr. 2014.

Outro espaço de destaque na atual zona portuária é o Largo do São Francisco da Prainha, que se situa há alguns metros da Pedra do Sal, onde acontecem os ensaios do bloco carnavalesco Escravos da Mauá e inúmeras rodas de samba, algumas fixas como o Samba da Saúde e outras itinerantes. Era ali que se situava a sede do Centro Cultural Pequena África, que tem como principais organizadores o sambista e jornalista Rubem Confete e a mãe Celina de Xangô, que, no entanto, tiveram que deixar o local por falta de recursos e, após algum tempo sem abrigo, fixou-se na Rua Camerino, no Centro, próximo à Gamboa.

No ano de 2014, também foi no Largo São Francisco da Prainha que se encerraram as festividades do dia de Iemanjá no Rio de Janeiro, após a 49ª edição de entrega das oferendas organizada pelos Filhos de Gandhi, que em conjunto com algumas comunidades de umbanda e candomblé, realizaram ali uma festa com a tradicional distribuição de peixe, a presença de mães e pais de santos e as apresentações dos blocos afros *Agbara Dudu*, *Orùmmilá*, *Ojuobá Axé*, *Lemi Ayó*, Arte Negra e Axé Quilombola, além de roda de capoeira e samba de roda. Também foi no ano de 2014 que a comunidade quilombola local realizou nesse largo a Alvorada para São Jorge, com direito a samba, afoxé, ijexá e feijoada.

Figura 8 – Fotografia da comemoração do Dia de Iemanjá no Lgo S. Fco. da Prainha



Fonte: Facebook de Ierê Ferreira¹²² – Crédito: Ierê Ferreira

¹²² Disponível em:

<https://www.facebook.com/iere.ferreira/media_set?set=a.10151990761915233.1073741834.595155232&type=3>. Acesso em: 04 abr. 2014.

Toda a revitalização pelo qual passa a zona portuária carioca se dá num processo semelhante ao de Oswaldo Cruz, a partir da iniciativa de atores sociais interessados no resgate de uma cultura realmente popular, trazendo à tona a história daquela região tão importante para a formação sociocultural do Rio de Janeiro. Nesse sentido, podemos afirmar que essa área também é uma paisagem sonora do samba carioca, tal qual aquele bairro. Entretanto, se é certo que toda a zona portuária, principalmente os bairros da Saúde e Gamboa, têm seu reflorescimento a partir da exaltação do samba, a sua reocupação não se dá pautada somente nos marcos musicais. Não que Oswaldo Cruz não valorize outros aspectos da cultura negra para além do samba – a Feira das *Yabás* está aí para atestar –, mas sua identidade de bairro está essencialmente ligada ao samba em si. O que acontece na região da Pedra do Sal é um pouco diferente: é afirmação do samba também, mas é principalmente **afirmação da negritude**.

3.3.2.1 – A Pequena África e o Grande Estado

De acordo com Muniz Sodré (1988), o terreiro é uma forma social negro-brasileira original, lugar de diversidade cultural e existencial para um coletivo historicamente marginalizado. Com a diáspora forçada, o estabelecimento do terreiro como base físico-cultural da matriz simbólica africana no Brasil representou aqui a reterritorialização dos africanos escravizados. Inicialmente desenvolvidos na Bahia, os primeiros terreiros cariocas foram estabelecidos justamente na região conhecida como Pequena África, a partir da migração dos ex-escravos baianos. Entretanto, ao longo da história, várias foram as tentativas de nova desterritorialização dos negros, já em terras brasileiras. No Rio de Janeiro, desde as reformas urbanísticas de Pereira Passos até as remoções do atual prefeito Eduardo Paes, esses grupos vão sendo dispersos para as piores localidades da cidade, o que se comprova pela maioria da população das superlotadas favelas ser de afrodescendentes pobres.

Por volta dos anos 2000, ocorre um movimento que poderíamos chamar de re-territorialização da região da Pequena África, a partir de iniciativas que visam à afirmação das manifestações artísticas e práticas culturais de matriz africana, principalmente em torno do monumento simbólico da Pedra do Sal. Atualmente, a Pedra é um dos principais palcos cariocas da representação e afirmação da negritude, não sendo por menos que abriga um quilombo, rituais de umbanda e candomblé, capoeira, samba, Ijexá, Afoxé, Jongo, etc.. São as vias de resgate e manutenção de uma cultura e de uma identidade que, por mais que seja em

parte apropriada pelo mercado e pela simbologia nacional, é até hoje motivo de preconceito racial.

Segundo o antropólogo Kabengele Munanga, “A *negritude* e/ou a identidade negra se referem à história comum que liga de uma maneira ou de outra todos os grupos humanos que o olhar do mundo ocidental ‘branco’ reuniu sob o nome de negros” (2012, p. 20). Isto é, se a cor da pele é um dos elementos que desencadeiam a negritude, não são as características biológicas que de fato a desenvolve como artifício de resistência, mas sim a tomada de consciência da opressão racista exercida pelo branco em condição hegemônica.

Na realidade, o que esses grupos humanos têm fundamentalmente em comum não é como parece indicar, o termo Negritude à cor da pele, mas sim o fato de terem sido na história vítimas das piores tentativas de desumanização e de terem sido suas culturas não apenas objeto de políticas sistemáticas de destruição, mas, mais que isso, de ter sido simplesmente negada a existência dessas culturas. [...] A *negritude* torna-se uma convocação permanente de todos os herdeiros dessa condição para que se engajem no combate para reabilitar os valores de suas civilizações destruídas e de suas culturas negadas. (MUNANGA, 2012, p.20).

É nesse sentido que a reocupação da região que gravita em torno da Pedra do Sal pelas manifestações e práticas da cultura negra tem um caráter sociopolítico. É a afirmação consciente e contra-hegemônica dos atores sociais envolvidos na retomada daquele espaço, tendo como prisma a negritude que é “parte de sua luta para reconstruir positivamente sua identidade” (MUNANGA, 2012, p.20). É a luta política que se traveste de luta cultural para a retomada de um espaço na cidade do Rio de Janeiro, que foi desenvolvido a partir das comunidades negras que primeiramente o habitaram. É a reivindicação do seu lugar, da sua tradição, da sua identidade, enfim, da sua *arkhé*.

Entretanto, essa revitalização da zona portuária através da afirmação da *arkhé* negro-brasileira está sendo novamente ameaçada pelos planos estatais em comunhão com a iniciativa privada. São as obras do Porto Maravilha que estão causando grande impacto na região, mas que ainda não se sabe até que ponto vão realmente beneficiar a população que ali habita e as práticas da cultura negra que ali se reinstalaram. Apesar de melhoramentos na infraestrutura da zona portuária, há muitas questões pouco esclarecidas sobre as obras em questão, realizadas por conta dos grandes eventos que ocorrerão no Rio de Janeiro. Remoções injustificadas de moradores, aumento do valor dos imóveis e grande especulação sobre os estabelecimentos comerciais são pontos obscuros que gravitam em torno do projeto, assim como o destino final dos artefatos de cultura negra descobertos com as escavações.

Atualmente, toda a atuação do Estado se orienta e se justifica para a realização da Copa e das Olimpíadas, e nos perguntamos se sobrar espaço para a cultura afro-brasileira continuar ocupando essa região sem sofrer algum tipo de retaliação. Isso porque, a maioria dessas iniciativas culturais é realizada nas ruas, nos largos e nas praças, ou seja, nos espaços públicos, nos quais não temos a certeza que permanecerão disponíveis após a concretização das obras e da ocupação pelos investimentos capitalistas.

A operação urbana Porto Maravilha¹²³ se inclui na tendência mundial de revitalização das zonas portuárias, visando enquadrar o Rio de Janeiro nos novos moldes das chamadas cidades globais. Se na sua fase inicial ela contou com investimentos públicos, a sua segunda etapa é marcada pelo capital privado. Ela é gestada pela Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro – CDURP, que tem como uma de suas funções a gestão do contrato com a Concessionária Porto Novo S/A, empresa da Construtora OAS Ltda., da Construtora Norberto Odebrecht Brasil S/A e da Carioca Christiani-Nielsen Engenharia S/A. Essa concessionária irá administrar, por 15 anos e em regime de concessão administrativa, os serviços públicos municipais de operação e manutenção, além das obras de requalificação da região do porto do Rio de Janeiro, que incluem obras de infraestrutura, abertura de túneis e vias expressas, além da construção de museus e de arranha-céus modernos, que não parecem se integrar bem à fisionomia colonial da região, apesar do projeto afirmar o contrário.

Em relação às políticas socioculturais, a Lei Complementar 101/2009, que criou o Porto Maravilha, prevê ações que integrem e promovam o desenvolvimento social e econômico da população que habita a região. Nesse sentido, foram instituídos os Programas Porto Maravilha Cidadão e Porto Maravilha Cultural. Segundo o *site* oficial da Operação, “eles têm a função de articular ações do poder público e parcerias com o setor privado para fomentar e apoiar iniciativas que promovam a inclusão socioprodutiva e a valorização do seu patrimônio histórico” (transcrição do *site* oficial PORTO MARAVILHA). Aqui destacamos as metas do Porto Maravilha Cultural:

- valorização do patrimônio material e imaterial como potenciais geradores de emprego e renda;
- restauro e requalificação de bens tombados;
- criação de circuitos histórico-culturais: herança africana, igrejas e arquitetura e;

¹²³ Informações disponíveis no site oficial da Operação. Disponível em: <<http://portomaravilha.com.br/>>. Acesso em: 10 abr. 2014.

□ apoio às iniciativas de grupos e organizações culturais da região (transcrição do site oficial PORTO MARAVILHA).¹²⁴

Apesar das possíveis benesses, os moradores e ativistas da zona portuária estão receosos dos impactos dessas obras que, direta ou indiretamente, ameaçam suas formas de vida social e práticas culturais livres da sanção do Estado e/ou do empresariado. E isso se justifica porque a territorialidade dos que ocupam aquela região se encontra agora submetida a empresas capitalistas que seguem tendências globalizantes e homogeneizadoras, visando o lucro e o incremento do potencial competitivo da cidade para atração de mais investimentos, sem realmente levar em consideração sua tradição, sua história, seus habitantes e sua espacialidade.

Além disso, não podemos deixar de mencionar a eclosão do processo de especulação imobiliária que já vem se estabelecendo, num contexto de valorização de uma área habitada em sua maior parte por população de baixa renda, que somente beneficia a iniciativa privada e setores de classe média, fazendo com que muitos moradores antigos não mais consigam se manter na região, para além daqueles que são simplesmente removidos de áreas estratégicas pela prefeitura, que tem sua atuação voltada para seus parceiros capitalistas.

Se o território é o espaço afetado pela ação humana (SODRÉ, 2012), não poderia haver tamanha intervenção sem conflito e sem resistência, mesmo que tímida, frente ao sistema dominante que a aplica. Nesse sentido, organizações de moradores e grupos culturais se uniram ao longo da realização das obras, cobrando mais transparência e oportunidade de mínima participação nos rumos da Operação Porto Maravilha, o que parece não ter se concretizado até o presente momento, como atesta a pesquisa de campo de Nana Vasconcelos Orlandi para o PIBIC - Programa Institucional de Iniciação Científica do CNPq, na PUC-Rio, na área de geografia e meio ambiente:

Não foi à toa que no decorrer das entrevistas realizadas e nas reuniões de moradores que pudemos presenciar mais de uma vez tal projeto era referenciado através do termo “revitalização do capitalismo”. [...] Durante as reuniões que pudemos acompanhar observamos a preocupação recorrente com a força tanto econômica e política dos atores envolvidos no projeto de revitalização. O sentimento mais geral que se pode sentir nos depoimentos é de insegurança, já que, o projeto de forma alguma foi esclarecido para essa parte dos interessados que há anos e diariamente produzem tais espaços. O medo é que os custos desses empreendimentos sejam socializados com a valorização dos bairros inviabilizando a permanência dessa população que

¹²⁴ Transcrições realizadas a partir do site oficial, obtidas na Sala de Imprensa/ Conheça a operação urbana Porto Maravilha. Disponível em: <<http://portomaravilha.com.br/web/esq/imprensa/pdf/33.pdf>> Acesso em: 10 abr. 2014.

tradicionalmente ocupou a região fazendo desses espaços o *locus* de reprodução de suas vidas. [...] Nesse sentido, alguns pontos recorrentes nas entrevistas e nas reuniões foram primeiramente a unilateralidade por parte do poder público, que na elaboração do projeto em poucos momentos chamou a população e seus representantes locais a participar. Sendo assim, do pouco que se divulgou dos projetos não há menção aos moradores e suas demandas e nem aos grupos que lá atuam, o que reforça a ideia de que o resultado de tais intervenções tenda à exclusão social. (ORLANDI, 2011, p. 16).

Estabelecendo um paralelo com Oswaldo Cruz, ora analisado em nosso trabalho, podemos dizer que, na zona portuária, o poder público atua inversamente do que naquele bairro. Enquanto que, em Oswaldo Cruz, os eventos como o Trem do Samba e a Feira das *Yabás* contam com apoio estatal, não há grandes investimentos em infraestrutura, e o bairro segue sendo desvalorizado frente aos localizados no Centro e na zona sul da cidade. Na zona portuária, ao contrário, a maioria dos eventos culturais são ações particulares, de menor tamanho, com nenhum ou pouco apoio público – a não ser as iniciativas que passam pelo crivo do Edital Porto Maravilha Cultural, que não é uma via nem tão simples nem tão autônoma para a concretização dos projetos, principalmente aqueles que se enquadram no que poderíamos chamar de resistência cultural. Em contrapartida, há um grande plano de obras do governo para a revitalização da região, porém, ao que tudo indica, visando beneficiar os empresários do comércio, as construtoras e a especulação imobiliária, principalmente por se localizar na estratégica zona central do Rio de Janeiro. Será que teremos uma reedição da Lapa, que iniciou sua reocupação com os sambistas nas ruas, praças e botecos, mas que hoje se destina mais ao entretenimento privado pago com altos valores pela classe média carioca e pelos turistas? Esperamos que não, acreditando que a resistência dos moradores e dos militantes da cultura negra naquele local possa, ao menos, ter força para não descaracterizar totalmente uma região tão cara para nossa história e cultura popular.

3.3.2.2 – Roda de Samba da Pedra do Sal: reterritorialização e comunicação da *arkhé* negro-brasileira

A composição deste tópico de nosso trabalho foi baseada na pesquisa de campo feita ao longo de todo o ano de 2013, sendo incrementada pelas visitas frequentes ao *blog* e à página do *facebook* oficiais¹²⁵ da Roda de Samba da Pedra do Sal. Vale ressaltar novamente o

¹²⁵ Disponível em: <<http://rodadesambadapedradosal.blogspot.com.br/>> e <<https://www.facebook.com/pages/Roda-de-Samba-Pedra-do-Sal>>. Acesso em: 14 abr. 2014.

conhecimento dessa roda desde o seu início, quando ainda não era tão famosa e com público tão grande (apesar de nunca ter havido uma frequência orgânica, como se mostrou a de muitas das pessoas que ali estão praticamente toda segunda feira, altamente inteiradas com os músicos e o repertório), o que acreditamos ser de valia para nosso trabalho. A pesquisa de campo consistiu em interagir com a roda de samba, seus músicos e frequentadores, o que foi necessariamente regado a muitas palmas, balanço, cantoria e conversas informais, além das entrevistas realizadas com dois dos sete músicos e alguns participantes. A partir daí, podemos então pintar um pouco do cenário e do contexto em que a roda se realiza.

A Roda de Samba da Pedra do Sal teve seus trabalhos iniciados no ano de 2006, a partir da iniciativa de sambistas independentes e alguns componentes do grupo Batuque na Cozinha, após dois deles, Ari e André Corrêa, assistirem a um documentário de Zózimo Bubul¹²⁶. Sua formação foi sendo alterada ao longo dos anos e hoje é composta por Juninho Travassos (cavaquinho), Junior Silva (violão de 7 cordas), Paulo César Correia (tantan e reco reco), Peterson Vieira (pandeiro e caixa), Rogério Família (cavaquinho), Walmir Pimentel (cuíca e tamborim) e Wando Azevedo (surdo), mas com frequência amigos sambistas que estão por lá dão uma palhinha, como de costume nas rodas de samba. Seus componentes não formam um grupo fixo fora da Pedra do Sal, a maioria, inclusive, tendo atividades profissionais fora do campo artístico, como o magistério, a carreira militar e o profissionalismo público. Alguns deles são integrantes de grupos de samba, outros tocam acompanhando outros sambistas, mas são integrantes da Roda de Samba da Pedra do Sal para seu próprio deleite, sem a preocupação de atender a um público pagante ou a uma casa de show que os contrataram. E aí parece residir o encanto do local, tanto para quem toca quanto para quem frequenta.

Apesar de não formarem exatamente um grupo musical, algumas apresentações como Roda de Samba da Pedra do Sal já foram realizadas fora daquele espaço, a exemplo do programa de rádio Semana do Samba, da FM O Dia 100,5 MHz, programação especial durante toda a semana do dia nacional do Samba; ou a comemoração dos seis anos de existência da roda, no Teatro Rival, que contou com a participação de Marquinhos Diniz¹²⁷, a

¹²⁶ Zózimo Bubul, nascido em 1937, foi um ator brasileiro de cinema e TV que despontou nos anos 1960. Trabalhou com diretores como Glauber Rocha e Cacá Diegues e foi o primeiro protagonista negro de uma novela brasileira. Já na década de 1970, insatisfeito com a condição reservada aos negros nas telas, resolveu escrever e dirigir seus próprios filmes, sempre dedicados às temáticas do povo negro. Em 2007, fundou o Centro Afro Carioca de Cinema, falecendo no ano de 2013. Disponível em: <<http://afrocariocadecinema.org.br/zozimo-bulbul/>>. Acesso em: 17 abr. 2014.

¹²⁷ Marquinhos Diniz é um dos compositores do *Samba da Pedra do Sal*, integrante da Velha Guarda da Portela e filho do grande sambista Monarco.

apresentação de danças típicas negras como o jongo e o samba miudinho, além de uma decoração totalmente moldada pelas tradições da cultura negra, incluindo pessoas com vestimentas de orixás. Desse modo, os critérios para as apresentações em outros locais passam pela questão da manutenção da identidade da roda e o sentido de preservação da memória que envolve a região da Pedra do Sal, como atesta o percussionista Walmir Pimentel, em entrevista concedida durante a pesquisa de campo¹²⁸:

Para além da Roda de Samba da Pedra do Sal, vocês tocam juntos em outros lugares? Em casas de *show*, por exemplo?

WALMIR PIMENTEL – Pois é, a questão de casa de show funciona assim: porque a gente fez no Rival e, a partir daí, a gente não engatou uma série de espetáculos em qualquer casa de show? Porque o que o Rival colocou para a gente foi a possibilidade de mostrar o trabalho que a gente acredita. [...] Quando você acaba sendo uma das pontas de lança de um movimento que tenta combater essa mercantilização do lugar Prainha, do lugar Pedra do Sal, do lugar Morro da Conceição, não que isso seja uma questão dogmática, mas é o que está posto. As pessoas hoje inventam cartilhas para dizer que isso aqui agora vai ser o novo *point* do lazer. E sabe, isso aqui está abandonado há 93 anos, esse espaço todo. E aí você tem uma Copa do Mundo e uma Olimpíada que, do dia para a noite, opa! Do dia para a noite eu começo a amar a Gamboa. Quando o samba [da Roda da Pedra do Sal] começou aqui você não tinha nada disso. E muita gente nem sabia onde era a Pedra do Sal. Hoje nós somos sete companheiros que têm esse casamento de opiniões. Então, você se curvar somente a tocar por cachê numa roda, não é legal, sabe? Foi a proposta feita pelo bar [que fica no Largo João da Baiana, onde a roda acontece]. Saiu essa reportagem horrível, esquisita, na Veja Rio, que aparece o dono do bar como o dono da Gamboa, o dono do pedaço, o Midas do lugar. Aí é esquisito porque tudo que acontece ali naquele espaço tem como início a Roda de Samba da Pedra do Sal, lá em 2006. Esse é o ponto para todos que estão ali e é muito bacana que se tenha. Agora não dá para você ser ingrato e injusto de pousar de bom, como uma coisa que você teve a ideia. Imagina! Nós mesmos não tivemos essa ideia. Essa ideia vem lá de 300 anos atrás, com os estivadores, os trapicheiros, os próprios descendentes diretos de escravos. [...] Quando se pensou na roda, se pensou numa reunião de amigos, para se cantar sambas que numa casa de show você não canta por várias razões, e não canta mesmo! Então, assim, a gente consegue manter a roda de samba firme nos seus propósitos como seus fundadores pensaram e isso para mim basta. E aí, casa de show, isso vai ser inevitável daqui a pouco. Mas eu falo para eles [os outros integrantes da roda] que isso venha

¹²⁸ Dentre os sete componentes da Roda de Samba da Pedra do Sal, Walmir Pimentel (cuíca e tamborim) e Rogério Família (cavaquinho) foram os escolhidos para uma entrevista formal porque, durante a conversa com alguns frequentadores sobre a pesquisa que estava sendo realizada ali, em geral, se repetia que especialmente estes dois sambistas teriam muito a contribuir com a temática do trabalho. O primeiro, inclusive, é o encarregado da tarefa de, nos intervalos, se comunicar pelo microfone com a galera, dando recados, avisos e, muitas vezes, fazendo reflexões sobre a roda, o samba e o contexto social de uma forma geral. Apesar de Walmir desempenhar esta tarefa, a roda não tem um organizador formal, tendo todos os sete a função de organizadores.

mesmo, como já está vindo, mas que a gente se mantenha sempre entendendo que o nosso quartel general é a Pedra do Sal.¹²⁹

Figura 9 – Fotografia da comemoração de seis anos da Roda de Samba da Pedra do Sal no Teatro Rival



Fonte: Blog Samba Identidade Nossa¹³⁰ – Crédito: Ierê Ferreira

É por essas e outras que, atualmente referência no cenário musical carioca para quem busca o samba tradicional, a Roda de Samba da Pedra do Sal tem nos seus organizadores – uma maioria de negros de origem suburbana – verdadeiros cultivadores da tradição negro-brasileira, de forma consciente, como explicita o trecho a seguir retirado da sua página oficial do *facebook*.

A Roda de Samba da Pedra do Sal é comprometida com a preservação e valorização da cultura afro-brasileira. Há seis anos, acontece todas as segundas-feiras em pleno Largo João da Baiana. A conscientização começa no reconhecimento da própria Pedra do Sal como local emblemático do

¹²⁹ Walmir Pimentel é percussionista, professor de geografia, pesquisador livre e umbandista. Nasceu em 1972 e é morador de São Gonçalo. Sua entrevista foi realizada em 12 de novembro de 2013, no Boteco Angu do Gomes, no Largo São Francisco da Prainha, a alguns metros da Pedra do Sal. A reportagem da *Veja Rio* a que ele se refere tem título *O dono do Pedaco* e se encontra disponível em: <<http://vejario.abril.com.br/edicao-da-semana/andre-peterson-samba-pedra-do-sal-rj-759109.shtml>>. Acesso em: 19 abr. 2014.

¹³⁰ Disponível em: <<http://ierefoto.wordpress.com/2013/08/23/roda-de-samba-da-pedra-do-sal/>>. Acesso em: 19 abr. 2014.

Samba no RJ. Lá, onde o samba se fez presente desde o período colonial, estão fincados preceitos sacros, culinários, artísticos e outros saberes de matriz africana que formaram a nossa identidade. Aquele espaço ocupado por tantas etnias trazidas de além-mar virou solo fértil de efervescência sociocultural, gerou terreiros, ranchos, blocos carnavalescos e influenciou a obra de grandes vultos como Donga, Pixinguinha e João da Baiana – o último empresta nome ao Largo.¹³¹

O comprometimento da Roda de Samba da Pedra do Sal com a preservação e valorização da cultura afro-brasileira não é simples retórica. Além da sua maneira tradicional de se apresentar e dos discursos conscientizadores ao microfone, nos intervalos, várias são as ocasiões em que a roda se dedica às celebrações especiais, como o dia de Iemanjá; o dia de São Jorge; o dia nacional do samba; a organização anual de uma excursão cultural ao Quilombo São José da Serra, em Valença-RJ; o dia 13 de maio; a celebração de aniversário (de vida ou de morte) de sambistas importantes, a exemplo de Clara Nunes; e a organização de um pequeno bloco carnavalesco no entorno da Pedra do Sal, que desfila após a roda de samba que acontece durante toda a tarde da segunda feira de carnaval, sem microfone, sem carro de som e sem autorização.

Figura 10 – Fotografia do monumento da Pedra do Sal, no Lgo. João da Baiana



Fonte: Blog do Rafael Gonçalves¹³² – Crédito: Rafael Gonçalves

¹³¹ Disponível em:

<https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=672892019422870&id=336352919743450&stream_ref=5>._ Acesso em: 10 abr. 2014.

¹³² Disponível em: <<http://blogdorafaelgoncalves.blogspot.com.br/2011/01/morro-da-conceicao-e-pedra-do-sal.html>>. Acesso em: 14 abr. 2014.

Em relação à organização do espaço, temos três mesas onde os músicos se acomodam com seus respectivos instrumentos à direita do Largo João da Baiana, bem juntinho à Pedra, com o público se localizando ao seu redor, formando círculos concêntricos por todo o espaço, fora as duas escadarias (uma delas, a Pedra do Sal) que servem de plateia onde as pessoas ficam acomodadas em direção à roda. Mesmo os que estão mais afastados – conversando, paquerando, bebendo –, de uma maneira geral, estão voltados para ela, que é realmente o centro das atenções evidenciado pela própria disposição espacial das pessoas. O largo, em geral, fica todo tomado e sua ocupação transborda para as ruas que dão acesso a ele, onde ficam dispostos os vendedores ambulantes. Somente uma das barracas para venda de bebidas que é fonte de renda da própria roda de samba se localiza bem próximo a ela, embaixo de um pequeno toldo, e uma outra fica localizada mais na entrada do largo. O restante está nas ruas de acesso, onde se vende cerveja, caipirinha e outras bebidas quentes, espetinhos, cachorro quente e outros pratos típicos do samba como feijão amigo, caldos e acarajé. Estes vendedores são quase fixos do lugar, rareando nos dias de chuva. Nesse sentido, a baiana do acarajé é a menos frequente, estando lá, em geral, somente nos dias de celebrações especiais.

Figura 11 – Fotografia da Roda de Samba da Pedra do Sal



Fonte: Brasil de Fato¹³³ – Crédito: Pablo Vergara

Os instrumentos principais que compõem a roda são o surdo, o pandeiro, o tamborim, o tantan, a cuíca, o reco-reco, o violão e o cavaquinho. Também podem ser utilizados a caixa,

¹³³ Disponível em: <<http://www.brasildefato.com.br/node/23896>>. Acesso em: 14 abr. 2014.

o repique de mão, o agogô, o afoxé, o apito e até mesmo uma frigideira. Trata-se de uma roda que valoriza a percussão, mas sem negligenciar a harmonia, muito bem elaborada pelos dois cavaquinhos e pelo violão, com um repertório de altíssima qualidade, que privilegia as temáticas negras e populares. No entanto, quando os dois sambistas entrevistados foram indagados sobre o repertório, ambos negaram a existência de um, pelo menos aquele nos moldes de um show, conforme nos explicita Rogério Família:

Como é feita a escolha do repertório? Em que dinâmica ele se altera?

ROGÉRIO FAMÍLIA – Não há repertório, para começar. Não há repertório no sentido de um repertório pronto, montado: a gente vai tocar música A, depois música B, depois música C. O repertório é formado pelo conhecimento dos sete e das pessoas que agregam.¹³⁴

Sendo assim, os sambistas mais tocados são os clássicos como Candeia, Cartola, Nelson Cavaquinho, Zé Kéti, Wilson Moreira, Nei Lopes, Paulinho da Viola, João Nogueira, Luiz Carlos da Vila, Padeirinho, Casquinha, Jair do Cavaquinho, Jovelina Pérola Negra, Clara Nunes, Roberto Ribeiro, Almir Guineto, Fundo de Quintal, entre outros. Os sambas privilegiados são os menos conhecidos, os do lado B, os que, em geral, não tocam nas rádios. Algumas músicas se repetem quase todas as segundas e outras são frequentes, mas nem sempre tocadas. Umas são inusitadas, o que se percebe quando um dos sambistas se esforça para lembrar um samba, puxando pela sua própria memória e a dos outros componentes da roda (seja dos outros músicos ou do público cativo). Portanto, o repertório não é fixo, mas existe um padrão, embora sem uma carga de obrigação. Não há ensaios e os músicos vão se afinando aos poucos, se entreolhando, puxando músicas com a indicação do tom com a mão, com o canto ou com seus próprios instrumentos.

Nesse sentido, a Roda de Samba da Pedra do Sal não é um lugar de *hits*¹³⁵, mas tem seus próprios *hits*, aqueles sambas que são quase sempre tocados e apreciados pelos frequentadores assíduos, mas nem sempre conhecidos massivamente, a não ser pelos amantes do samba. Durante a pesquisa de campo no ano de 2013, em geral, a noite era encerrada com os músicos de pé tocando o seguinte samba de Candeia, que atualmente consta em parte transcrito no *blog* oficial da roda:

¹³⁴ Rogério família é cavaquinista, candomblecista, militar e estudante de Ciências sociais na UFF. Nasceu em 1976 e é morador do Engenho da Rainha. Sua entrevista também foi realizada no Boteco Anagu do Gomes, no dia 14 de novembro de 2013.

¹³⁵ Inclusive, quando raramente um samba muito comercial é tocado, o público que é cativo claramente manifesta sua insatisfação com caras e bocas.

Hoje é manhã de carnaval (ao esplendor)
 As escolas vão desfilar (garbosamente)
 Aquela gente de cor com a imponência de um rei, vai pisar na passarela
 (salve a Portela)
 Vamos esquecer os desenganos (que passamos)
 Viver alegria que sonhamos (durante o ano)
 Damos o nosso coração, alegria e amor a todos sem distinção de cor
 Mas depois da ilusão, coitado
 Negro volta ao humilde barracão
 Negro acorda é hora de acordar
 Não negue a raça
 Torne toda manhã dia de graça
 Negro não se humilhe nem humilhe a ninguém
 Todas as raças já foram escravas também
 E deixa de ser rei só na folia e faça da sua Maria uma rainha todos os dias
 E cante o samba na universidade
 E verás que seu filho será príncipe de verdade
 Aí então jamais tu voltarás ao barracão

*(Dia de Graça – Candeia)*¹³⁶

A Roda de Samba da Pedra do Sal é uma das mais tradicionais, propositalmente não utilizando microfone ou mesa de som. Plugados ao amplificador somente os instrumentos de harmonia, com os sambistas cantando as músicas auxiliados pelo público ao redor, que faz parte da dinâmica do repertório e da sustentação da roda. Nas entrevistas realizadas, separadamente, com Walmir Pimentel e Rogério Família, ambos discordam sobre a não utilização do microfone ser relacionada à questão da tradição, mas fazem coro quando afirmam que é uma via de aproximação com os participantes através do canto, exaltando a coletividade que a roda traz consigo.

E a questão de não haver microfone é por conta da tradição?

WALMIR PIMENTEL – É, só é. Quando você coloca um microfone em qualquer evento você afasta o ouvinte. Fica parecendo que você é o artista e eu somente sou o público. Então quando você não coloca o microfone traz à tona a maior característica que pode haver no samba, que é a coletividade. Estamos juntos em prol de um objetivo que é cantar, sermos felizes e lavar a alma juntos. Então a questão do não microfone é a valorização do canto.

O fato de não ter microfone é uma questão para manter uma linha de tradição com as rodas do início do século XX?

ROGÉRIO FAMÍLIA – Eu, particularmente falando, não vejo muito pelo lado da tradição. Eu vejo pelo seguinte, o fato de não se usar microfone, em roda de samba (tem que ser bem específico), é justamente pra se privilegiar a participação do público. Porque quando se tem o microfone o público vai

¹³⁶ Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/candeia/dia-de-graca.html>>. Acesso em: 14 abr. 2014.

participar, mas vai estar muito mais na posição de ouvinte, de apreciador daquela arte, do que de participante. Então a roda de samba sem um microfone, sem um *crooner*, sem um canário, ela tem essa característica. A questão da tradição ela é meio controversa porque o microfone já é antigo né. O Jamelão é mais velho que a velhice. Em alguns espaços, ele cantava sem microfone porque a voz ecoava e, em outros, ele cantava com microfone. Então não é uma questão de tradição, é uma questão de perspectiva, eu acho que é mais assim. Quando se fala em roda de samba, é uma perspectiva que já está dada, você cantar e quem está ali cantar com você. Não é somente participar, é cantar com a gente. É uma questão de coletividade mesmo. A roda de samba tem essa característica fundamental que é a coletividade, tanto dos músicos quanto da galera do entorno.

Roda de samba sem microfone não é um padrão, mas é bem recorrente no cenário musical carioca, o que divide a opinião dos frequentadores. Durante a observação participante, ao circular pelo Largo João da Baiana, pude ouvir reclamações de algumas pessoas que, por não estarem tão próximas à roda, não conseguiam escutar bem as músicas. De fato, quando não se está bem localizado, pela própria amplitude e acústica de um local ao ar livre, nem sempre é possível discernir qual é a música que está sendo tocada, e o que mais se ouve é a percussão. Entretanto, os frequentadores assíduos da Pedra do Sal não compartilham dessa perspectiva. Eles sempre dão um jeito de estar bem próximos da roda e se deleitar com esse sentimento de coletividade recíproca entre músicos e participantes, claramente observado durante a pesquisa de campo.

Nesse sentido, o público que frequenta a Roda de Samba da Pedra do Sal é mais que um público, são participantes que formam uma unidade dinâmica junto aos músicos e seus instrumentos, inclusive ajudando a tecer o repertório de cada noite. Seus frequentadores se compõem basicamente de estudantes e trabalhadores relativamente jovens. Os mais maduros também estão presentes, mas são minoria. Por ser no Centro da cidade, muitos vão claramente direto do trabalho, o que é confirmado pelo vestuário mais social. Ali ocorre uma mistura das classes mais populares com a classe média, sendo, de maneira geral, um samba de trabalhadores e universitários, contando também com o comparecimento de turistas. A presença de afrodescendentes é maciça, e muitos jovens artistas e intelectuais negros são participantes assíduos.

A Pedra do Sal, mais que um local de referência do samba, é também um local de afirmação da cultura negra. *Dreads*, tranças, *black powers*, guias espirituais, acessórios e vestimentas ligados ao mundo afro são bastante comuns. Isso porque a roda de samba, não somente a da Pedra do Sal, mas as demais minimamente comprometidas com a afirmação do patrimônio cultural negro-brasileiro, são vistas como formas de resistência, palavra utilizada

por muitos frequentadores que tivemos a oportunidade de conversar, mas que ficou oficialmente registrada nas entrevistas de João Vicente e Aline Soares¹³⁷.

Qual o papel das rodas de samba para o panorama atual do samba? Qual o papel da roda no universo do samba de hoje?

JOÃO VICENTE – A roda de samba tem um papel fundamental, que sempre teve, de resistência cultural. Fundamental! [...] Muita gente chega no samba e passa por uma mudança de se descobrir, descobrir o seu povo, as suas coisas. Enfim, muita gente se descobre negro e vê ali o seu povo, vê ali que o seu povo faz uma coisa bacana, que todo o sistema, o *status quo*, tudo o que a gente conhece faz com que muitas vezes as pessoas escondam isso, coloquem debaixo do tapete. O papel da roda para as pessoas é muito esse. O papel da roda é dar uma opção por fora, para além do que as pessoas têm na grande mídia. Porque a grande mídia é Thiaguinho, já foi Só pra Contrariar. Então, o papel da roda é muito esse. É dar uma oportunidade para as pessoas conhecerem algo que não interessa à grande mídia difundir, divulgar.¹³⁸

Qual o papel que as rodas de samba têm para o panorama atual do samba? Qual a importância da roda para o samba hoje?

ALINE SOARES – Manter a tradição e a resistência, principalmente da cultura negra.¹³⁹

A maioria dos frequentadores da Roda de Samba da Pedra do Sal não é orgânica, estando ali à procura de um bom samba ou somente de uma ocasião de lazer nesse dia tão mal visto que é a segunda feira (ainda mais num momento em que aquela região começa a ser destacada pelos cadernos de cultura e pela exploração comercial). Entretanto, essa roda tem seu público cativo (os *habitués*), frequentadores que estão lá todas (ou quase todas) as segundas. Apesar de minoria na vastidão de pessoas que lotam o Largo João da Baiana, são eles os que levam no gogó as músicas junto com os sambistas, batem palmas, puxam sambas

¹³⁷ Entrevistar os frequentadores de rodas de samba é mais difícil do que se possa imaginar. Desenvolver uma entrevista formal com os habitués durante a roda é interromper um momento de estesia e congraçamento que consideramos desrespeitoso e, certamente, não ganharia a simpatia de quem se tenta entrevistar. Esse não nos parece um procedimento que se ajuste bem à chamada observação participante, até porque, conversas longas na beira da roda não são muito bem vistas. É melhor ouvir os comentários, as pequenas falações e, quando possível, participar delas. Já o intervalo, em geral, é o momento em que as pessoas se cumprimentam, colocam o papo em dia, vão comprar uma cerveja, comer alguma coisa, ir ao banheiro etc. A melhor opção realmente pareceu a incorporação nos grupos e conversas de maneira mais descontraída, o que já rendeu um rico arsenal de informações utilizadas para as reflexões implicadas na pesquisa de campo e na temática do nosso estudo. Foram quatro as entrevistas formais, feitas para efeito de registro e citação para o enriquecimento do trabalho. Aqui vão os agradecimentos para Aauto Campos, Aline Soares, João Vicente Cordeiro e Rubinho (que não informou seu sobrenome).

¹³⁸ João Vicente nasceu em 1985, é morador de Niterói, advogado e figura presente em muitas das rodas de samba cariocas, especialmente as da área mais central da cidade. Sua entrevista foi realizada no intervalo da Roda de Samba da Pedra do Sal, em 16 de setembro de 2013.

¹³⁹ Aline Soares nasceu em 1984, é moradora da Gamboa, historiadora do Museu da Imagem e do Som e também frequentadora assídua da Roda de Samba da Pedra do Sal. Sua entrevista foi realizada na data de 06 de janeiro, durante o intervalo da roda.

e dançam (apesar de lá não ser um espaço ideal para tal atividade, que se dá com movimentos mais brandos por falta de espaço. Poucos são os que conseguem de fato um sambão no pé). São eles os que estão sempre colados à roda e sentem que ali é seu lugar marcado, existindo, inclusive, certa disputa com os de fora para afirmar e garantir essa localização privilegiada. Muitos sambistas e pessoas ligadas ao mundo do samba também podem ser vistos no local, como Luciano Bom Cabelo, Lula Matos, Pipa Vieira, Ivan Milanez, Jamelão Neto, Wanderlei Monteiro, entre outros, que muitas vezes dão uma “palhinha” na roda.

O clima que se sente na Roda da Pedra do Sal é de uma comunidade de amantes do samba. Essa é uma característica presente no mundo do samba desde seus primórdios, mas não é em toda roda atual que isso é cultivado e facilmente percebido. Claro que podem ocorrer disputas e desentendimentos, mas essa não é a regra. É clara a fraternidade que envolve os sambistas e o público, principalmente aquele cativo. “São os braços da roda”, como comentou o percussionista Peterson Vieira numa conversa de intervalo. Eles têm seus pedidos de música atendidos, fazem parte do coro, puxam sambas e palmas, são essenciais para o funcionamento e sustentação daquela roda de samba. Entre músicos e frequentadores, muitos são os que se conhecem pelo nome e são amigos fora daquele espaço. Assim que um estranho chega, pode não se sentir totalmente integrado, vai ser um pouco difícil ficar bem coladinho na roda porque ali estão os habitués. Entretanto, quando se tem assiduidade, se sabe a letra das músicas, se entoam as palmas, também vai se ganhando espaço, conforme atesta João Vicente, participante ativo na Pedra do Sal.

Você acha que existe um sentimento de comunidade, pelo menos para parte dos frequentadores da roda de samba?

JOÃO VICENTE – Sim, não tenho dúvida. Quem é de samba se conhece, se fala. Quem é de samba gosta que as pessoas que curtem o samba estejam também, porque o samba é melhor. Porque as rodas de samba, principalmente essas sem microfone (as com microfone também, porque quando engrossa, tem um público bacana, a roda de samba com microfone também fica melhor), mas as sem microfone, elas dependem muito do público ao redor, do pessoal que fica em volta da roda de samba. E, se esse pessoal está, aí dá aquela liga, é aquela união e dá esse sentimento de comunidade mesmo. Não só do pessoal que toca, os músicos e o público. Porque a roda de samba é isso, não é um show. É de fato alguma coisa que agrega, que congrega.

Falar em comunidade, coletividade, agregamento, conagraçamento, nos leva à questão da *arkhé* negro-brasileira, da tradição africana instaurada nestas terras a partir do candomblé, do samba, da capoeira, enfim, dessas práticas socioculturais em forma de roda e de tal plasticidade que envolve a todos que por elas se sentem tocados. Depois de tudo já exposto

neste trabalho, acreditamos já estar implícito que a Roda de Samba da Pedra do Sal não só carrega, mas também comunica e atualiza esta tradição. Não é por menos que seus frequentadores a entendem como resistência, porque nela reside aquele “eterno impulso inaugural da força de continuidade do grupo” (SODRÉ, 1988, p. 153), que remete à ancestralidade. Em alguns, isso pode se dar de maneira somente subjetiva, mas em outros, emoção e racionalidade parecem se unir numa compreensão do que aquela roda significa. Isso pode ficar claro nos depoimentos do sambista Rogério Família e da participante Aline Soares, dentre tantos outros que pudemos ouvir por lá, e que não cabem neste trabalho:

O que você entende por tradição?

ALINE SOARES: É complicado... [pausa]. Tradição é tudo aquilo que nos remete ao passado e que a gente tenta botar em prática no presente, projetando um futuro. Isso é tradição. É você manter viva a história e memória de um povo. É você manter viva a expressão de um grupo.

O que você entende por tradição?

ROGÉRIO FAMÍLIA – É um conceito complexo, mas tentando simplificar, tradição para mim é manutenção de algo que uma determinada cultura, um determinado segmento, um grupo – pequeno ou grande – acha que é importante para a vida social e cultural histórica daquela galera, coisa que pode ser passada por um livro, que pode ser passada oralmente.

E no samba?

ROGÉRIO FAMÍLIA – No samba a tradição é passada oralmente, visualmente, pelos sentidos né. Depois isso vai se tornando teoria, livro e outras coisas mais. Mas a tradição do samba, na verdade, para mim, é continuar cantando o samba pelo samba. Como é que é isso, você cantar o samba pelo samba? É não ter a preocupação (claro que o que eu vou falar agora não está fora da caminhada de quem trabalha profissionalmente no samba, o samba música, porque para mim o samba vai muito além da música) com o mercado, sem se preocupar em atingir o público A ou B. Sem se preocupar com aspectos ligados ao mercado e ao profissionalismo. Não que não seja profissional a prática do samba (eu me considero um profissional). Ela é sim, enquanto música é profissional desde sempre, convivendo com o amador ao mesmo tempo. Mas acho que a tradição do samba é você continuar, **dentro do seu contexto**, claro, fazendo o que foi feito desde sempre, que é cantar samba, tocar samba, valorizar as rodas de samba, valorizar os compositores do samba, valorizar os instrumentos, que é uma coisa muito importante! (grifo nosso)

Mas você acha que a tradição elimina a mudança?

ROGÉRIO FAMÍLIA – A tradição não engessa o novo, o contemporâneo. A tradição mesmo não obstrui o caminho do progresso natural (progresso é uma palavra que eu não gosto muito), do curso histórico. Ela não inviabiliza o contexto que você vive, nem o que você vai fazer. Eu não posso querer cantar ou tocar que nem o Cartola fazia, em 1930. [...] Eu acho que o que engessa realmente o curso histórico não é a tradição, mas sim o saudosismo, a nostalgia. [...] Você vai fazer a sua história. Aí que vem o bacana da tradição: é uma complementação de histórias que, no grande bojo, vai ser uma história única. Uma história única com ligações diretas entre músicos, entre compositores, entre sambistas (que não são nem músicos nem

compositores, mas são frequentadores). Tem todo um jeito de falar, de se vestir, de se comportar, de viver o dia a dia em torno do universo do samba. Isso também é tradição.

Portanto, inconsciente ou racional, o que se percebeu foi que a concepção de tradição para os sambistas e participantes assíduos da Roda de Samba da Pedra do Sal possuem duas faces: é material e dialético, já que não prega um formato passado que deva ser imutável, pelo contrário, tem sentido histórico baseado na própria experiência social; e é contra-hegemônico, pois passa pela afirmação de uma cultura de origem negro-popular, que é alimentada na roda de samba prescindindo do aval do mercado, da mídia e, em certa medida, até mesmo do Estado¹⁴⁰. Isso pode ser endossado pela relevância simbólica da Pedra do Sal como local escolhido para a realização da roda, que fica evidente ao longo de toda a entrevista de Waldir Pimentel e Rogério Família como lugar de referência material e espiritual não somente para a cultura negro-brasileira, mas para a cultura popular carioca de uma maneira geral.

Soma-se a isso a questão do financiamento da roda de samba, que praticamente não gera lucros para os seus sambistas, que basicamente reverterem o dinheiro arrecadado com a venda de bebidas para a sustentação da própria roda (manutenção de instrumentos, aparelhagem de som, lona de cobertura, isopores, etc.) se tornando independente do comércio local¹⁴¹, de empresas patrocinadoras ou do poder público. Este último é sempre muito criticado, principalmente após o início das obras do Porto Maravilha, que claramente trazem receio à continuidade de um evento gratuito em um espaço público que passou a ser tão bem cotado no mercado. Apesar de já ter utilizado a Roda de Samba da Pedra do Sal como parte de uma propaganda das obras do Porto Maravilha sem dar os devidos créditos¹⁴², nem a prefeitura (e nem o estado) nunca investiu naquele evento. Pelo contrário, problemas com a legalização da roda e até mesmo a troca dos banheiros químicos é uma questão permanente, como se percebe ser de praxe com os movimentos culturais de rua, principalmente quando se trata de samba, a exemplo do fim da Roda de Samba da Feira da Glória, que encerrou suas atividades por questões semelhantes.

¹⁴⁰ Como movimento cultural de rua, realizado em espaço público, a permanência da Roda de Samba depende de autorização da prefeitura. Mas autorização para realização é diferente de aprovação e incentivo!

¹⁴¹ Como em geral se mantém as rodas de samba atuais.

¹⁴² A falta de créditos para a Roda de Samba da Pedra do Sal e seus músicos é reclamação frequente entre eles. Segundo Waldir Pimentel, além da propaganda da Operação Porto Maravilha, a roda já foi utilizada sem autorização pela Cerveja Antártica, pelas revistas de bordo da Tam e da Gol e já foi parar em vídeo até no aeroporto de Barcelona, na Espanha.

A preocupação com a tradição e a ancestralidade tão reivindicada pela Roda de Samba da Pedra do Sal perpassa também a questão da sua imagem na mídia, que após a especulação imobiliária e o início da exploração comercial da zona portuária ocasionada pela Operação Urbana Porto Maravilha, passou a constar na programação dos grandes meios de comunicação. Uma contraimagem então é produzida pelos próprios organizadores da roda durante o evento em si, em sua página do *facebook* e no seu *blog* e, também, a partir do compartilhamento de matérias da mídia alternativa, que circula principalmente na internet, a exemplo da matéria *Samba da pedra do Sal exalta cultura negra*¹⁴³, do Boletim Digital do Brasil de Fato ou do vídeo produzido pelo canal do *You Tube* Rio aos 30¹⁴⁴. Portanto, o repúdio aos conteúdos jornalísticos que são entendidos como não representativos da Roda de Samba da Pedra do Sal podem ser alvo de uma falação de intervalo ou de uma nota de repúdio na rede, como foi o caso da matéria apresentada no *Programa Encontro com Fátima Bernardes*¹⁴⁵, da Rede Globo, numa clara estereotipação de um movimento cultural transformado em samba para gringo ver.

Repúdio da Roda de Samba da Pedra do Sal à matéria apresentada no programa “Encontro com Fátima Bernardes”, no último dia 23/08[2013]. Nós, músicos, público e organizadores da Roda de Samba da Pedra do Sal não poderíamos deixar de externar nossa insatisfação, perplexidade e profunda indignação com essa emissora chamada Rede Globo. Especificamente, com a equipe que produziu essa pobre e vazia matéria apresentada no programa da apresentadora citada, que foi ao ar na última 6ª feira (23/08). E para ficar ainda pior, os comentários feitos no programa, sobre aquele lendário lugar, acabou sendo feito por “ditos sambistas” que jamais estiveram na Pedra do Sal em dias de samba, em qualquer dia da semana. Uma pena!

Não estamos pleiteando comparecimento ao programa citado nem a outro qualquer. Apenas lamentamos a utilização de um samba tão tradicional e sedimentado na cidade, de forma tão deturpada, tão tolhida, tão leviana, com comentários tão insignificantes, de quem nenhuma relação tem com o samba naquele espaço, tanto na 2ª feira quanto em outros dias. Mais uma vez: perderam a grande oportunidade de falar de cultura popular de qualidade, num espaço historiograficamente grandioso, tombado pelo patrimônio estadual do RJ em 1984. Perderam a chance ímpar de veicular um grande evento gratuito, numa cidade cada vez mais cara e injusta. Um evento com múltiplas relações interculturais e manifestações de músicas populares – o samba duro, o partido alto, o jongo, o calango, o tambor de crioula, cirandas, forrós.

¹⁴³ Disponível em:

<<http://www.brasildefato.com.br/node/23896>>. Acesso em: 06 fev. 2014.

¹⁴⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VSznkO2B6oI>>. Acesso em: 24 abr. 2014.

¹⁴⁵ Disponível em: <<http://globoTV.globo.com/rede-globo/encontro-com-fatima-bernardes/v/samba-da-pedra-sal-atrai-cariocas-e-gringos/2777162/>>. Acesso em: 30 ago. 2013.

Para que saibam todos, nossa roda de samba e a mágica Pedra do Sal não carecem desse tipo de divulgação pretensiosa e conveniente. O caráter e a chancela do nosso movimento, plenamente popular, fogem totalmente, e felizmente, a essa triste lógica cult-mercantil que detonou a Lapa, de conotação estratégica escusamente alienante, massificadora e tosca – cotidianamente tão comum à essa emissora.

Os caras armam um grande circo na Pedra do Sal, numa 2ª feira grandiosa ao samba. Incomodam nosso público com possantes luzes, câmeras e outras parafernalias. Ligam mil vezes para obterem informações sobre o espaço e o samba. Aí, enquanto todos aguardavam uma grande e rica matéria sobre o Rio mais antigo, no espaço foco do maior cais de escravos que existiu no planeta. Com a total chance de abordar e relacionar a decadência da cana-de-açúcar no nordeste, o frisson do tabaco no recôncavo e a febre do ouro em Minas, que irá atrair a massa de baianos pra cá e o samba que vêm. Enfim, quando tudo parecia que iria dar uma guinada nas propostas midiáticas dessa emissora, os caras nos vêm e fazem uma merda de uma matéria tosca e desnecessária sobre “gringos no samba da pedra do sal: como se comportam”.

Lamentável! Desnecessário! Assustador... E logo a Pedra do Sal, com tanta cultura a ser explorada. Uma roda de samba que se tornou um movimento sócio político cultural de quase 07 anos, num dia inusitado da semana, num evento com extrema relevância à cultura da região, de força e simbolismo imensurável. Uma região de tamanhas e magistrais histórias ligadas ao povo do RJ e à cultura africana. Nossa. A Pedra do Sal das tradições, das rodas de estivadores, dos festivos zungús, das tias baianas, dos festeiros encantados. Pedra do sal “irmã-filha do Morro da Conceição”, de João Alabá, de *Bamboxê Obitikó*, do povo perseguido pelo preconceito múltiplo. Enfim, um leque infinito de possibilidades para se abordar, num horário mais viável ao estudante e ao trabalhador (já que todos os programas menos alienantes dessa emissora, ocorrem em horários penosos e impossíveis). Uma afronta à ancestralidade e à memória de nossa cultura mais direta. Texto de Walmir Pimentel.¹⁴⁶

Nesse cenário, é por tudo aqui exposto que podemos afirmar que a Roda de Samba da Pedra do Sal é via de comunicação da *arkhé* negro-brasileira. É a roda de samba do século XXI, que afirma sua tradição ancestral na internet ao mesmo tempo em que reterritorializa a tradição do samba como prática cultural de matriz africana, na região da cidade onde ele originariamente floresceu: a Pequena África. A Roda de Samba da Pedra do Sal é samba tradicional, é alacridade, é coletividade, é negritude e é contra-hegemonia no contexto cultural carioca atual, no qual o berço de sua retomada, a Lapa, não tem mais espaço para esse tipo de movimento de rua. Uma cidade na qual nem sempre a alegria típica da roda de samba pode ser vivenciada por todos – inclusive pelos descendentes dos que o criou, fruto dos terreiros de candomblé – por conta da mercantilização que envolveu o ritmo após anos de abandono pela indústria cultural. No entanto, enquanto houver a Roda de Samba da Pedra do Sal e outras

¹⁴⁶ Disponível em:

<https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=644748232237249&id=336352919743450&stream_ref=10> Acesso em: 30 ago. 2013.

tantas como ela, espalhadas pelos cantos do Rio de Janeiro, a *arkhé* será comunicada, cultivada e atualizada, se mantendo parte da rica história cultural desta cidade e de nosso país.

Conclusão

É hoje o dia da alegria e a tristeza
Nem pode pensar em chegar

(Trecho do samba *É hoje* – Didi/ Mestrinho)¹⁴⁷

Com o objetivo de melhor compreender o papel da roda de samba na história da cultura brasileira, refletimos sobre essa forma cultural a partir de seu momento originário, no início do século XX. Visando aprofundar (e não restringir) o seu significado, conceituamos a roda de samba como cultura de *arkhé*, comunicação e tradição, em um contexto contra-hegemônico. Isto é, como uma prática sociocultural que se desenvolveu a partir do patrimônio simbólico africano oficialmente renegado no processo de modernização brasileira, visando à continuidade do coletivo negro excluído, que dialeticamente comunicava e recriava sua matriz ancestral e, assim, desenvolvia uma tradição original afro-brasileira na diáspora.

Ao longo do nosso trabalho, através da análise bibliográfica crítica e da pesquisa de campo nas rodas de samba na cidade do Rio de Janeiro, especialmente a Roda de Samba da Pedra do Sal e o evento do Trem do Samba, evidenciamos como essa prática se materializa na contemporaneidade. Nesse sentido, mesmo considerando seu novo contexto histórico, de uma maneira geral, a roda de samba do século XXI permanece cumprindo o papel de comunicadora da tradição afro-brasileira.

Embora a prática da roda de samba, na cidade do Rio de Janeiro, nunca tivesse sido abandonada por completo, ela tomou novo fôlego a partir da ocupação da Lapa pelos sambistas, nos idos dos anos de 1990. Essa retomada foi sendo paulatinamente apropriada naquela região pela profusão de casas de show direcionadas ao gênero e, após um período de ostracismo comercial, o samba tradicional foi retomado e revalorizado ao longo dos anos 2000, tendo como ponto de partida a revitalização daquele bairro, com uma posterior expansão midiática e nacional.

Nesse contexto, nas manifestações contemporâneas do universo do samba, ainda resistem os atores sociais responsáveis pela manutenção da tradição. Os novos espaços do samba, ou aqueles que o resgataram, não possuem somente meros repetidores (tradicionalistas), mas também organizadores da cultura. Aqueles que resgatam o samba justamente porque o revigoram, comunicando um legado ancestral através de sua renovação

¹⁴⁷ Disponível em: <<http://www.velhosamigos.com.br/datas especiais/diadecarnaval8.html>>. Acesso em: 10 maio. 2014.

no presente. E certamente continua sendo a roda de samba o espaço privilegiado para tal finalidade.

No decorrer histórico de nosso século que ainda se inicia, é interessante perceber que, mesmo com a sua crescente profissionalização, a roda de samba ainda consegue manter uma face contra-hegemônica. Apesar de ser atração de inúmeras casas de show, que visam o lucro e tendem a atender às demandas de um público alvo, as rodas de samba não estão totalmente inseridas no sistema simbólico hegemônico por duas razões principais: 1- essa prática ainda mantém importantes características da cultura afro-brasileira, como a organização em roda, a presença sempre intensa do negro e seus padrões estéticos, a exaltação aos rituais litúrgicos de origem africana, a alegria, a coletividade requerida no seu realizar-se, que envolve sambistas e participantes (sendo uma das suas características principais e que, na sua ausência, não é roda de samba, é somente um círculo de músicos) e; 2- a roda de samba prescinde da indústria do espetáculo para se realizar, não necessitando de grande infraestrutura para acontecer, podendo até dispensar a aparelhagem de som. Assim, a roda de samba não é um espetáculo, não se organiza como um show tradicional, podendo se dar ao luxo de prescindir do luxo. É por isso que muitas delas acontecem a partir de movimentos culturais (principalmente da militância negra), se realizando em centros de cultura, ruas, praças, pequenos estabelecimentos comerciais, botequins “pés-sujos” e até em quintais, inclusive, sem ser necessariamente lucrativa para os sambistas.

Em uma sociedade que preza pelo consumo e na qual persiste o racismo, a autonomia, mesmo que mínima, em relação ao modo de produção capitalista, possibilita a afirmação e a expressão de um setor populacional que, por conta da sua cor ou de sua renda, não tem acesso ou não é bem vindo às casas de espetáculos, situadas principalmente nas áreas nobres da cidade. Mesmo tendo sido duplamente incorporado pelo Estado e pela indústria cultural, não foi sem preconceito e sem formatação comercial que o samba pôde circular pelos salões das elites, pelas rádios e pela TV. É por isso que o funk carioca e o rap paulista podem horrorizar as elites e a classe média, já que, são o retrato nu e cru do negro, do pobre, do favelado, do morador da periferia. É somente com a formatação comercial, com o abrandamento da cor, da revolta e da “falta de refinamento”, que estes novos gêneros começam a ser absorvidos pelo restante da sociedade.

Nesse sentido, o mercado não se apoderou totalmente do samba. Certamente, ele interfere dialeticamente no seu desenvolvimento, pois o samba, assim como nenhuma outra manifestação cultural, está isolado da totalidade social. Entretanto, o mercado não é o dono do samba simplesmente porque esse ritmo é mais que um gênero musical. Ele nasce associado

aos terreiros de candomblé e segue carregando consigo o senso de coletividade, alacridade e negritude que atravessa esses espaços litúrgicos. Por isso o samba é afirmação do negro, do popular, da paixão, do sensível. Como diz Jorge Aragão, o samba é coisa de pele.

Podemos sorrir, nada mais nos impede
 Não dá pra fugir dessa coisa de pele
 Sentida por nós, desatando os nós
 Sabemos agora, nem tudo que é bom vem de fora
 É a nossa canção pelas ruas e bares
 Nos traz a razão, lembrando Palmares
 Foi bom insistir, compor e ouvir
 Resiste quem pode à força dos nossos pagodes
 E o samba se faz, prisioneiro pacato dos nossos tantãs
 E um banjo liberta da garganta do povo as suas emoções
 Alimentando muito mais a cabeça de um compositor
 Eterno reduto de paz, nascente das várias feições do amor

Arte popular do nosso chão...
 É o povo que produz o show e assina a direção
 Arte popular do nosso chão...
 É o povo que produz o show e assina a direção

(*Coisa de Pele* – Jorge Aragão)¹⁴⁸

É por isso que, para Muniz Sodré, o samba é dono do corpo (1998), porque é nele, marcadamente em sua forma de roda de samba, que se situa a liberdade do corpo, principalmente do corpo negro e dos trabalhadores pobres em geral, para quem a cidade não é tão receptiva quanto para os segmentos abastados e turistas. É na roda de samba que corpo e espírito transcendem as agruras do cotidiano, em um êxtase coletivo na batida da síncopa. Sendo assim, o que mais comunica a *arkhé* afro-brasileira nas rodas atuais é o seu sentido de alacridade – a alegria que envolve a unidade dinâmica entre músicos e pessoas ao redor, numa experimentação única do aqui e agora. Mesmo com tantos sambas de letras tristes e melancólicas, resiste a experiência rítmica da alegria, como corrobora Eduardo Granja Coutinho ao analisar a obra de Sodré dedicada à cultura negro-brasileira.

Este descompasso [entre a poética do samba e seu ritmo alegre] se explica na medida em que a alegria, esse estado de gozo de que fala Muniz, não é da ordem do racional, da representação signíca, mas do sensível, da experiência estética e simbólica. Nesse sentido, diria ele, o samba não se define tanto pelo assunto, pelo tema, mas, sobretudo, pela maneira como se toca, com ênfase no sentimento, na alegria, no calor humano, na dinâmica de troca das rodas de samba. Essa linguagem que faz aflorar emoções incrivelmente

¹⁴⁸ Disponível em: <<http://letras.mus.br/jorge-aragao/69362/>>. Acesso em: 28 abr. 2014.

poderosas e tenazes está associada em sua origem à *arkhé* negra que, até hoje, impregna a visão de mundo dos negros, mulatos e brancos pobres brasileiros. (COUTINHO, 2014, no prelo).

Assim, é o caráter comunitário, afetuoso e alegre da roda de samba que confirma a sua vocação comunicacional do patrimônio ancestral africano, desde os tempos em que a Praça XI e adjacências eram denominadas de Pequena África. Nesse sentido, mesmo não mantendo mais uma ligação direta com os terreiros de candomblé, a roda de samba mantém certa áurea ritualística que se propaga pela alacridade, no que Muniz Sodré chama de regência da alegria¹⁴⁹, conforme nos demonstra as citações abaixo das entrevistas do sambista Walmir Pimentel e dos frequentadores de roda João Vicente e Aline Soares.

O samba provê o seu sustento financeiro?

WALMIR PIMENTEL – Sustento material eu ganho no magistério, mas o sustento espiritual, sustento emocional, eu tenho no samba, no nosso samba [da Roda da Pedra do Sal] especificamente.

Quais as sensações e sentimentos que envolvem freqüentar uma roda de samba? O que te traz à roda de samba?

JOÃO VICENTE – Para mim é uma coisa transcendental porque eu não tenho religião. Mas a roda de samba – como eu sou negro e muito ligado às coisas da negritude, e o samba é uma delas – é como se fosse uma religião para mim. Porque a roda de samba é um lugar onde eu consigo aliviar os meus asos, é um lugar onde eu me sinto ligado a alguma coisa que transcende, enfim... Porque eu chego na roda de samba e quando o samba é bom, eu me sinto renovado.

Quais as sensações e sentimentos que envolvem freqüentar uma roda de samba? Estar ali com o umbigo na roda, como se diz?

ALINE SOARES – Samba é alegria, é felicidade, é emoção. Então eu acho que é esse sentimento, assim... Muitas vezes eu já me peguei chorando numa roda de samba, emocionada. Então eu acho que samba é isso. Samba é emoção, é amizade. Eu fiz grandes amigos frequentando samba. Amigos de mais de dez anos de convivência. Eu acho que samba é isso, é reunião de felicidade.

A roda de samba, assim, se traduz numa configuração simbólica que comunica e celebra a *arkhé* através da alegria “**dentro do próprio espaço geográfico** em que a sociedade moderna procura implementar, a todo custo, a lei estrutural de organização do mundo pelo valor econômico, que é o capital” (SODRÉ, 2006, p. 210, grifo nosso). A *arkhé* é a

¹⁴⁹ Em seu livro *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*, Muniz Sodré dedica um capítulo à regência da alegria (2006, p. 19-223) nas manifestações da cultura de *arkhé* de matriz africana, destacando especialmente o papel da música nas liturgias afro-brasileiras, que aqui estendemos à roda de samba: “A música permite-nos descortinar, pela pura sensibilidade, um cósmico e um biológico que carregamos em camadas profundas, inapreensíveis pela racionalidade instrumental. A sua visceral afinidade com a alegria está precisamente nessa partilha do sensível e da condição de uma realidade que se auto-engendra.” (2006, p. 21-220).

“ritualização da origem e do destino” (idem), impregnada de valores simbólicos que fogem à lógica da racionalidade capitalista, não somente em suas características de alegria, afeto e coletividade, mas também em relação à simbologia dos espaços. Os espaços dedicados ao cultivo da cultura tradicional negro-brasileira são impregnados de simbolismo, pois, se tratam da reterritorialização do patrimônio ancestral africano num contexto histórico de marginalização. Por isso, Muniz Sodré se refere a eles como “contra-espaços” (SODRÉ, 1988, p. 141), o que nesse trabalho associamos à luta pela hegemonia dentro do universo simbólico do sistema dominante, destacando a “dimensão política da cultura de *arkhé*”, como melhor nos esclarece Coutinho (2014, no prelo) ao relacionar a alegria da *arkhé* com a noção de contra-hegemonia.

Mas é preciso deixar claro que para Muniz, não há uma relação direta entre *arkhé* e contra-hegemonia, isto é, a regência da alegria não é, em si mesma, contra-hegemônica. Fundamentalmente porque a alegria da *arkhé*, como foi dito, é da ordem do simbólico, do sensível, do inconsciente; ao passo que a contra-hegemonia é da ordem da razão, do ideológico, do conhecimento. No entanto, pode-se apontar uma certa relação entre essas determinações da cultura popular de matrizes negras. Politicamente, o samba tradicional é ao mesmo tempo uma estratégia identitária sensível e uma forma de organização da visão de mundo – ideias, significações, valores – dos grupos subalternos, expressando críticas políticas e sociais. Trata-se, talvez, de uma relação entre o sagrado e o histórico ou entre o afeto e a política ou ainda, em termos gramscianos, entre o sentir e o conhecer. (COUTINHO, 2014, no prelo).

Nesse sentido, podemos entender a importância do resgate de certas localidades urbanas do Rio de Janeiro pelas novas gerações do samba – pois estes são lugares simbolicamente carregados de *arkhé* –, que se contrapõe à lógica mercantil de apropriação da cultura ou à utilização puramente pragmática e planejada dos espaços públicos pelo Estado. Essa renovação traz o novo pela busca do legado ancestral, potencializando estes espaços como locais de renovação simbólica da força de continuidade. São lugares de axé, como diriam os candomblecistas.

Este é o caso da região da Pedra do Sal e do bairro de Oswaldo Cruz, que consideramos como espaços reterritorializados a partir do samba. A criação da Roda de Samba da Pedra do Sal e a realização do evento do Trem do Samba, em Oswaldo Cruz, são estratégias de reterritorialização de lugares que sempre foram de grande importância na história do samba, e sua retomada tem grande valor simbólico para a manutenção da sua legítima cultura.

É pela força da carga simbólica própria da *arkhé* afro-brasileira que a roda de samba não se tornou uma instituição tal como as escolas de samba. Pelo contrário, historicamente, as rodas de samba são o porto seguro dos sambistas tradicionais. Quando as escolas passaram a ser muito mais produtoras de espetáculo carnavalesco que espaço de cultivo do samba (como eram nos seus primórdios); ou quando o samba caiu no ostracismo comercial, desvalorizado pelas indústrias culturais, foi para a roda de samba que se dirigiram os atores sociais – sambistas e apaixonados – interessados em manter acesa a sua chama.

A fundação do Bloco Cacique de Ramos, da GRANES Quilombo e do Clube do Samba são exemplos clássicos de organizações de sambistas que não estavam necessariamente associados às escolas de samba, mas que mantinham uma relação visceral com o mesmo enquanto prática cultural negro-popular, embora o primeiro atualmente também esteja voltado para o mercado e com certo grau de institucionalização. E, nesse sentido, podemos estabelecer uma diferenciação entre os nossos objetos de pesquisa de campo, a Roda de Samba da Pedra do Sal e o Trem do Samba.

A Roda de Samba da Pedra do Sal preza pela sua independência, tanto do mercado quanto do poder público. Ela se desassociou até mesmo do comércio local, buscando plena autonomia, tanto financeira como organizativa, para a sua realização. A venda de suas próprias bebidas lhe deu liberdade de horário, de repertório e de formato, fazendo com que pudesse manter seu foco na afirmação da cultura tradicional do samba e da negritude e, provavelmente, se livrando das possíveis pressões que a associação ao bar local pudesse realizar para a utilização de microfones e mesas de som com o aumento do número de frequentadores, que pode chegar a 2000 pessoas em uma noite. Além disso, sua relação com a prefeitura se resume basicamente à obtenção da licença para utilização de um espaço público e a eterna luta para a manutenção e higiene dos poucos banheiros químicos disponibilizados, imprescindíveis para a realização de um evento que ocupa este tipo de lugar.

A realização do Trem do Samba, ao contrário da Roda de Samba da Pedra do Sal, se dá associada ao patrocínio tanto público como privado. Obviamente, não podemos comparar os dois tipos de evento, já que, o Trem do Samba é uma empreitada cultural muito maior, tendo alcance estadual e envolvendo a ocupação de um bairro inteiro, além da Estação Central do Brasil e de um número considerável de trens. Essa festa envolve palestras, oficinas, atividades culturais, artistas renomados, montagem de vários palcos, várias barracas de bebidas e comidas, e a organização de inúmeras rodas de samba, sendo uma verdadeira celebração de caráter suburbano. Entretanto, entendemos que é válido tecermos algumas

críticas construtivas ao evento, sem desmerecer o esforço daqueles envolvidos em sua organização.

A redefinição do bairro de Oswaldo Cruz como berço do samba pôde se concretizar através da revitalização local deste gênero musical a partir da atuação de atores sociais engajados, com a colaboração de políticas públicas para o setor cultural, que no Rio de Janeiro tem uma grande expressão do samba. A conquista do reconhecimento oficial de uma manifestação popular de raiz negra, que pode contar com o apoio do Estado para sua perpetuação, principalmente em regiões menos favorecidas da cidade, como é o caso de Oswaldo Cruz, certamente é uma vitória para a cultura sambista. Tudo isso reafirma a necessidade de mobilização e engajamento da sociedade civil para o triunfo de projetos como estes, que são demandas socioculturais específicas, que não são contempladas pela lógica capitalista das indústrias culturais.

Entretanto, é importante estar atento aos rumos que a institucionalização de eventos como este pode causar, como foi o caso dos desfiles das escolas de samba. Certamente são muitas as questões colocadas pelos órgãos governamentais para a concretização do Trem do Samba, tal como a ocupação da Supervia e a problemática da data de realização restrita aos dias não úteis, que desatrela a festa no interior dos trens das outras comemorações do dia nacional do samba (02/12), assim como as pressões exercidas pelos patrocinadores privados em busca de promoção, já que, o evento parece ser uma festa da Cerveja Antarctica. Visto isso, é crucial a vigília dos grupos sociais engajados na cultura do samba para que o Trem do Samba e o dia nacional do samba conservem seu caráter popular, de resgate e manutenção de uma tradição musical que se atualiza, pois é histórica, mas que deve manter laços com sua ancestralidade para permanecer culturalmente rica. O Trem do samba ainda é um evento de caráter popular, que exalta a história de Oswaldo Cruz como local privilegiado deste ritmo, e não seria de valia para este propósito vê-lo transformar-se em uma instituição pré-estabelecida ou uma peça de espetáculo qualquer, produzido pela indústria cultural.

Nesse sentido, é importante destacar que as indústrias culturais são a que mais rapidamente se livram do preconceito em relação a qualquer tipo de manifestação cultural, desde que estas sejam fonte de lucro ou, no mínimo, de promoção¹⁵⁰. Portanto, seu investimento no mundo do samba está atrelado a essas determinantes. No entanto, para nos

¹⁵⁰ Em caso de promoção, não são somente as indústrias culturais que investem em projetos culturais, mas todos os tipos de negócios capitalistas, que muitas vezes acabam se apropriando de um evento popular, como é o caso do carnaval carioca pela cerveja Antarctica (que não à toa é atualmente a mais vendida no Rio de Janeiro), visando o *merchandising* de sua marca.

voltarmos ao universo da nossa temática principal, quando o assunto é a roda de samba, essa relação torna-se muito mais difícil pela própria natureza de cultura de *arkhé* já explicitada da roda, apesar de existirem as do tipo mais comercial.

No universo das indústrias culturais, para dar destaque aos meios de comunicação, objeto privilegiado da nossa área de estudo e pesquisa, temos que a grande mídia, de uma maneira geral, vai dar destaque ao samba quando este está ligado à indústria fonográfica, o que explica paradoxalmente o fato das rodas de samba mais tradicionais serem as que mais dependem da internet para sua divulgação (o que não significa que elas estão totalmente ausentes das matérias da grande imprensa, em geral, recheadas de estereótipos e carnavalizações).

E, para finalizar, é relevante indicar ainda a importância da *web* e das tecnologias digitais para a revalorização do samba tradicional no final dos anos 1990 e ao longo dos anos 2000. Além do grande conteúdo do universo do samba disponibilizado e compartilhado na rede, como músicas, álbuns, fotos e informações sobre sambistas, muitos inclusive, fora do alcance do grande público em outros meios; as redes sociais, os *blogs* e as revistas eletrônicas podem servir de via de resgate e atualização da tradição, já que, muitas vezes a internet, com seus diversos tipos de comunidades virtuais, é o principal meio de comunicação das rodas que não estão no circuito comercial, justamente por priorizarem a tradição do samba em detrimento de uma divulgação estritamente mercantil. Este é o caso da Roda de Samba Pedra do Sal que conta com *blog* próprio¹⁵¹ e perfil no *facebook*¹⁵², mas que afirma o legado ancestral e sua maneira tradicional de fazer samba na *web* a todo o tempo. No caso do Trem do Samba, por ser um evento patrocinado pelo Estado e pela iniciativa privada, seu acesso ao mercado e à grande mídia é garantido, entretanto, sua presença também é forte no mundo virtual, como nos informa seu *site* permanente tremdosamba.com¹⁵³.

Sendo assim, esta é a roda de samba do século XXI: conectada na rede, mas comunicadora da *arkhé*; tradicional, mas aberta à constante renovação que a relação dialética com o mundo lhe proporciona; voltada para o passado, mas visando sua práxis contemporânea que fica de legado para o futuro; inserida na totalidade social, mas carregando o potencial contra-hegemônico.

¹⁵¹ Disponível em: <<http://rodadesambadapedradosal.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 15 fev. 2013.

¹⁵² Disponível em: <<https://www.facebook.com/sambapedradosal?fref=ts>>. Acesso em: 15 fev. 2013.

¹⁵³ Disponível em: <<http://tremdosamba.com/>>. Acesso em: 12 ago. 2013.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. . *Indústria cultural e sociedade*. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002. Coleção leitura.
- ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981. (MPB reedições, 5).
- _____. *Clareza e sombra na música do povo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1984.
- ALVES, Andrea Moraes. Fazendo antropologia no baile: uma discussão sobre observação participante. In: KUSCHNIR, Karina; VELHO, Gilberto (Orgs.). *Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- ARAÚJO, Marianna. Poder da criação: malandragem e resistência no samba de João Nogueira. In: COUTINHO, Eduardo G.; MAINIERI, Thiago (Orgs.). *Falas da história: comunicação alternativa e identidade cultural*. Goiânia: Fic/UFG, 2013 (Rupturas metodológicas para uma leitura crítica da mídia; 1v).
- BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. 2. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978 (MPB reedições, 4).
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. 4.ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do rádio*. Coleção Polêmica. São Paulo: Moderna, 1996a.
- _____. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996b.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2013.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Conhecer desconhecendo: a etnografia do espiritismo e do carnaval carioca. In: KUSCHNIR, Karina; VELHO, Gilberto (Orgs.). *Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- CEVA, Roberta. Forró e mediação cultural na cidade do Rio de Janeiro. In: KUSCHNIR, Karina; VELHO, Gilberto (Orgs.). *Mediação Cultural e Política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- CEVASCO, Maria Elisa. Sexta Lição. Posições sobre cultura: o materialismo cultural. In: _____. *Dez lições sobre estudos culturais*. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2008.
- COSTA, Sandra Regina Soares da. Uma experiência com autoridades: pequena etnografia de contato com o hip hop e a polícia num morro carioca. In: KUSCHNIR, Karina; VELHO, Gilberto (Orgs.). *Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Gramsci. Um estudo sobre seu pensamento político*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1989.

COUTINHO, Eduardo Granja. *Os cronistas de Momo: imprensa e carnaval na Primeira República*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

_____. A comunicação do oprimido: malandragem, marginalidade. In: PAIVA, Raquel; SANTOS, Cristiano Henrique Ribeiro (Orgs.). *Comunidade e contra-hegemonia: rotas de comunicação alternativa*. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008a.

_____. Gramsci: a comunicação como política. In: _____.; FREIRE, João; PAIVA, Raquel (Orgs.). *Mídia e poder: ideologia, discurso e subjetividade*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008b.

_____. *Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição em Paulino da Viola*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

_____.; ARAÚJO, Marianna. Rap: uma linguagem dos guetos. In: PAIVA, Raquel; TUZZO, Simone A. (Orgs.). *Comunidade, mídia e cidade: possibilidades comunitárias na cidade hoje*. Goiânia: Fic/UFG, 2014 (Rupturas metodológicas para uma leitura crítica da mídia; 2v.).

_____. Muniz Sodré: alegria, hegemonia e Arkhé. In: *Ecos do Golpe*. Rio de Janeiro: Mórula, 2014. No prelo.

CRUZ, Alessandra Carvalho. *O Samba na roda: samba e cultura popular em Salvador (1937-1954)*. Dissertação (Mestrado em História Social) – FFCH/ UFBA, Bahia. 2006.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Três, 1984.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DINIZ, André. *Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

DINIZ, Nelson. De Pereira Passos ao Porto Maravilha: colonialidade do saber e transformações urbanas na região portuária da cidade do Rio de Janeiro. *Revista e-metropolis*, Rio de Janeiro, n. 13, ano 4, p. 40-47, junho de 2013. Disponível em: <http://www.emetropolis.net/download/edicoes/emetropolis_n13-3.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2014.

EFEGÊ, Jota. (João Ferreira Gomes) *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978-2007. 2v.

_____. *Meninos, eu vi*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

EXENI R., José Luis. *Políticas de comunicación: retos y señales para no renunciar a la utopia*. La Paz: Plural Editores, 1998.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Ática, 1978.

FROTA, Wander Nunes. *Samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural*. São Paulo: Annablume, 2003.

FRYDBERG, Marina Bay. “*Eu canto samba” ou “Tudo isto é fado”*: uma etnografia multissituada da recriação do choro, do samba e do fado por jovens músicos. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – PPGAS/ UFRS, Porto Alegre, 2011.

FOUCAULT, Michel. Aula de 17 de março de 1976. In: *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda do samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978 (MPB reedições, 2).

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

HERSCHMANN, Micael. *Lapa, cidade da música: desafios e perspectivas para o crescimento do Rio de Janeiro e da indústria da música independente nacional*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

_____. *Diversidade Cultural e desenvolvimento local sustentável hoje. Revisitando o estudo de caso do circuito do samba e choro da Lapa – avaliando oportunidades e desafios*. Trabalho apresentado ao GT Economia Política e Políticas de Comunicação. XVIII Encontro da Compós. PUC-MG, Belo Horizonte, 2009.

_____. Ruas que cantam. In: _____. (org.) *Nas bordas e fora do mainstream. Novas tendências da Música Independente no início do século XXI*. São Paulo: Estação das Letras e das Cores, 2011a.

_____; FERNANDES, Cíntia S. Territorialidades Sônicas e resignificação de espaços do Rio de Janeiro. *Revista Logos*, Rio de Janeiro, v.18, n. 2, p.6-17, 2º semestre 2011b.

HOBBSAWM, Eric J.; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

_____; *História Social do Jazz*. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

KONDER, Leandro. *A questão da ideologia em Gramsci*. Especial para Gramsci e o Brasil, Juíz de Fora, 2002. Disponível em:
<<http://www.acesa.com/gramsci/?id=298&page=visualizar>> Acesso em: 22 de outubro. 2013.

LABELLE, Brandon. *Acoustic territories, sound culture and everyday life*. New York: Continuum, 2010.

LAIGNIER, Pablo. Rodas de funk: remixando música e política com alegria. In: COUTINHO, Eduardo G.; MAINIERI, Thiago (Orgs.). *Falas da história: comunicação alternativa e identidade cultural*. Goiânia: Fic/UFG, 2013 (Rupturas metodológicas para uma leitura crítica da mídia; v.1).

MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do pacífico ocidental*. São Paulo: Abril Cultural e Industrial, 1976.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 6. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

MEIRELLES, Paola O. *Samba, corpo e identidade cultural fora e dentro da TV*. Trabalho apresentado no IX POSCOM - Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <<http://pucposcom-rj.com.br/wp-content/uploads/2012/12/2-Paola-Meirelles.pdf>>. Acesso em: 29 nov. 2013.

_____. Samba: produto cultural e patrimônio imaterial. *Revista Parágrafo*, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 111-124, julho a dezembro de 2013. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.fiamfaam.br/index.php/recicofi/article/view/182>>. Acesso em: 29 nov. 2013.

_____. *Trem do Samba: paisagem sonora da Central do Brasil à Oswaldo Cruz*. Trabalho apresentado no XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. UFAM, Manaus. 2013. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/r8-0199-1.pdf>>. Acesso em: 17 mar. 2014.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ INM/Divisão de Música Popular, 1983 (Coleção MPB, 9).

MOURA, Roberto M. *No princípio, era a roda. Um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012 (Coleção cultura negra e identidades).

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, n. 39, p. 167-189, 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882000000100007&script=sci_arttext>. Acesso em: 10 dez. 2013.

NOVAES, José. *Nelson Cavaquinho: luto e melancolia na Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Intertexto/ Oficina do autor, 2003.

ORLANDI, Nana Vasconcelos. *O Projeto “Porto Maravilha” e a transformação espacial da Zona Portuária do Rio de Janeiro*. Trabalho apresentado no XIX Seminário de Iniciação científica da PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <http://www.puc-rio.br/pibic/relatorio_resumo2011/Relatorios/CSS/GEO/GEO-Nana%20Vasconcelos%20Orlandi.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2014.

PONTES, Fábio Cézzane M. *O samba carioca no século XXI. Renovando a tradição na esfera midiática*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – PPGCOM/ UFRJ, Rio de Janeiro. 2011.

REQUIÃO, Luciana. *O trabalho produtivo do músico nas casas de shows da Lapa: um estudo de caso*. Revista Trabalho Necessário. Rio de Janeiro, ano 7, n. 8, 2009. Disponível em: < <http://www.uff.br/trabalhonecessario/images/TN08REQUIAO.pdf> > Acesso em: 06 fev. 2014.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA DO RIO DE JANEIRO. Colaboração de Marianna Salles Falcão. *Samba em trilhos*. Disponível em: <<http://www.cultura.rj.gov.br/materias/samba-sobre-trilhos>>. Acesso em: 10 jan. 2013.

SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.

_____. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1988.

_____. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

_____. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis: Vozes, 2006.

_____. Espaço e Cognição. In: _____. *Reinventando a educação: diversidade, comunicação e redes*. Petrópolis: Vozes, 2012. cap. 2, p. 73-107.

SOUZA, Eduardo Conegundes. *Roda de Samba: Espaço da memória, educação não formal e sociabilidade*. Trabalho apresentado no XVI Encontro Anual da ABEM e Congresso Regional da ISME na América Latina. UFMS, Campo Grande. 2007.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. 2. ed. Rio de Janeiro: JCM, [1969?].

_____. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Círculo do livro, [1974?].

_____. *Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens*. São Paulo: Art, 1988.

TROTTA, Felipe. *O Samba e suas fronteiras. “Pagode romântico” e “samba de raiz” nos anos 1990*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

VELHO, Gilberto. Observando o familiar. In: NUNES, Edson O. (org). *A aventura sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

_____. Biografia, trajetória e mediação. In: KUSCHNIR, Karina; _____. (Orgs.). *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

_____. O desafio da proximidade. In: KUSCHNIR, Karina; _____. (Orgs.). *Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Sant'anna, 1977.

_____. *A nova música da República Velha*. [S.I.: s. n.], 1985.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ UFRJ, 2004a.

_____. *Mestiçagem fora de lugar*. Caderno Mais! Folha de S. Paulo, São Paulo, p. 4-6, 27 jun. 2004b.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000a.

_____. *Marxismo y Literatura*. 2. ed. Barcelona: Ediciones Península, 2000b.

_____. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: UNESP, 2011.

ZALLO, Ramón. *Economía de la comunicación y la cultura*. Madrid: Akal, 1988.