

**AS MATRIZES DO SAMBA CARIOCA E CARNAVAL :  
ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE PATRIMÔNIO IMATERIAL**

Fabiana Lopes CUNHA\*

**Resumo:** Nosso trabalho busca discutir o samba carioca e o documento produzido pelo Centro Cultural Cartola para registrar as matrizes do samba do Rio de Janeiro como um bem imaterial no Livro das Formas de Expressão criado pelo IPHAN em 2000. Para isso, buscamos compreender as diferentes expressões deste gênero musical e suas transformações narrativas, melódicas e timbrísticas que o transformaram de música marginal a símbolo de brasilidade e que o tornaram o ritmo da maior festa brasileira: o carnaval. Compreendemos que tal processo se deu em consonância com as transformações políticas, sociais e urbanísticas que a cidade do Rio de Janeiro sofreu nas primeiras décadas do século XX e que, o inventário e registro das matrizes do samba carioca é fruto não apenas dos anseios da comunidade de sambistas, mas também do diálogo destes com intelectuais e gestores públicos. Além disso, tal política voltada para a preservação e salvaguarda dos bens imateriais se coaduna com políticas e projetos urbanísticos de transformação de certos espaços citadinos em verdadeiros museus a céu aberto, como é o caso do *Museu a Céu Aberto do Morro da Providência* e da construção da Cidade do Samba, que expressam uma preocupação com a revitalização da área, a valorização imobiliária e o incremento da indústria do turismo.

**Palavras-Chave:** Samba carioca-patrimônio imaterial-identidade

**THE MATRICES OF THE RIO DE JANEIRO SAMBA AND CARNAVAL :  
SOME REFLECTIONS ON IMMATERIAL PATRIMONY**

**Abstract:** This work seeks to investigate the Rio de Janeiro samba and the document produced by the Cartola Cultural Center so as to register the matrices of the Rio de Janeiro samba as an immaterial asset in the Book of Forms of Expression created by IPHAN (The National Institute of Historic and Artistic Patrimony) in 2000. With that in mind, I have sought to understand the various expressions of this musical genre and its

---

\* Fabiana Lopes Cunha é Professora Doutora da UNESP- Campus Experimental de Ourinhos – Ourinhos/SP – Brasil - E-mail: [mosartfabi@uol.com.br](mailto:mosartfabi@uol.com.br)

narrative, melodic and timbre changes which have converted it from marginal music into a symbol of Brazilianness, and have turned it into the rhythm of the greatest Brazilian celebration: Carnival. I understand that this process took place in consonance with political, social and urban changes undergone by the city of Rio de Janeiro in the first decades of the twentieth century and that, the inventory and register of the matrices of the Rio de Janeiro samba resulted, not only from the desire of the samba dancers community, but also from the community's exchange of ideas with intellectuals and public administrators. In addition to that, such policy addressed to the preservation and safeguard of immaterial assets merges with urbanistic policies and projects aiming at transforming certain city spaces into actual open air museums. Such is the case of the *Open Air Museum of Providence Hill* and of the construction of the Samba City, which show a concern with the area's revitalization, real estate valuation, and the increase of the tourism industry.

**Key Words:** Rio de Janeiro samba- Immaterial Patrimony - Identity

## INTRODUÇÃO:

Desde 2000, o IPHAN criou um novo instrumento jurídico como uma alternativa aos tombamentos, buscando com isso, retomar a proposta inicial de Mário de Andrade, de reconhecer como patrimônio não apenas os bens materiais (os edifícios, monumentos, etc), mas também os de caráter imaterial ou intangível. Estes bens são agrupados por categoria e registrados em livros:

- 1) Livro de Registro dos Saberes;
- 2) Livro de Registro de Celebrações (rituais e festas);
- 3) Livro de Registro das Formas de Expressão (linguagens, danças, ritmos, etc);
- 4) Livro de Registro dos Lugares (onde são reproduzidas práticas culturais coletivas tais como, mercados, feiras, santuários ou praças).

Atualmente há 15 bem imateriais já inventariados e registrados no Brasil, segundo o IPHAN<sup>1</sup>. Destes, ao menos 7 estão intimamente vinculados a expressões musicais, como podemos observar pelo quadro abaixo:

<b>TIPO DE BENS IMATERIAIS</b>	<b>Descrição</b>	<b>No. Total</b>	<b>Nº. de bens relacionados à música</b>
<b>LIVRO DE REGISTRO DOS SABERES</b>	1) Ofício das Paneleiras Goiabeiras; 2) Viola de cocho; 3) Ofício das baianas do acarajé; 4) Modo artesanal de fazer Queijo de Minas, nas regiões do Serro e das serras da Canastra e do Salitre; 5) Ofício dos Mestres de Capoeira; 6) Modo de fazer Renda Irlandesa produzida em Divina Pastora.	6	1
<b>LIVRO DE REGISTRO DE CELEBRAÇÕES</b>	1) Círio de Nossa Senhora de Nazaré	1	
<b>LIVRO DE REGISTRO DAS FORMAS DE EXPRESSÃO</b>	1) Arte Kusiwa-pintura corporal e arte gráfica Wajãpi; 2) Samba de Roda do Recôncavo Baiano; 3) Jongo no Sudeste; 4) Frevo ; 5) Tambor de Crioula; 6) Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: Partido Alto, Samba de Terreiro e Samba-Enredo; 7) Roda de capoeira. <sup>2</sup>	7	6
<b>LIVRO DE REGISTRO DOS LUGARES</b>	1) Cachoeira de Iauaretê; 2) Feira de Caruaru.	2	

Isso sem levarmos em conta o ritmo e música que embalam a roda de capoeira, ou os diversos sons que permeiam a Feira de Caruaru, ou a festa do Círio de Nazaré. Tais números indicam, portanto, a relevância que as formas de expressão vinculadas à nossa musicalidade têm dentro da atual política de patrimônio do IPHAN, o que nos leva novamente aos ideais de seu fundador, Mário de Andrade. Quando em 1936 ele foi convidado por Gustavo Capanema e Rodrigo Mello Franco Andrade para construir o que seria posteriormente o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, sua proposta era que

As músicas que nosso povo cantava e dançava fossem elevadas à categoria de um bem da cultura imaterial, uma vez que planejava, além da gravação e da filmagem, o registro em livros de tombo. Idealmente, imaginava que as mesmas regiões fossem mapeadas a cada cinco anos, por

exemplo, para que no futuro se detectasse, comparativamente, as mudanças operadas no cantar dos povos brasileiros.<sup>3</sup>

A intenção de Mário de Andrade era através da coleta sonora e escrita das distintas manifestações e expressões musicais criar um acervo que pudesse ser utilizado posteriormente para o estudo e uso nacional, “mostrar o Brasil aos brasileiros”, segundo Luís Saia.<sup>4</sup>

Nossa música popular é um tesouro prodigioso, condenado à morte. A fonografia se impõe como remédio de salvação. A registoção manuscrita é insuficiente porque dada a rapidez do canto é muito difícil escreve-lo e as palavras que o acompanham. Tanto mais que a dicção e a entoação dos cantadores é extremamente difícil de ser verificada imediatamente com nitidez. Usam uma nasalção e um portamento constante tão sutil, ao mesmo tempo que o rubato rítmico de imprevistos tão surpreendentes e livres que o músico fica quase na impossibilidade de traduzir imediatamente na escrita o que está escutando. Por tudo isso o fonógrafo se impõe. Não é possível num país como o nosso a gente esperar qualquer providência governamental nesse sentido. Cabe mais isso (como quase tudo) à iniciativa do povo. São as nossas sociedades que podem fazer alguma coisa para salvar esse tesouro que é de grande beleza e valor étnico inestimável. Parece-nos que, sobretudo a sociedade dos Bandeirantes, fundada no Rio, podia fazer o trabalho que se impõe como imediato. Deixamos o apelo aqui.<sup>5</sup>

Sua preocupação com o assunto acabou gestando inúmeras obras, muitas delas compiladas após sua morte, por Oneyda Alvarenga. Dentre estas, gostaríamos de citar seu *Dicionário Musical Brasileiro*, e os inúmeros verbetes que buscam explicitar as diferentes formas e expressões do samba, demonstrando com isso, a complexidade para se estudar e compreender este ritmo. Mário de Andrade, nesta obra, após esclarecer sobre a origem do vocábulo *Samba*, elenca em seguida, os distintos tipos de manifestações com o codinome de samba: “samba a dois coros ;samba batido;samba chulado; samba corrido; samba da virada; samba-de-chave; samba de embolada; samba-de-influência; samba-de-morro; samba de palma;samba do matuto;samba-do-norte;samba do partido alto;samba raiado;samba-rumba;samba trançado”.<sup>6</sup> Além destas inúmeras denominações e diferenças rítmicas, coreográficas

e geográficas, há ainda outros ritmos que seriam descritos por ele como uma variedade do samba como o jongo, por exemplo.

Destes diferentes tipos de samba, alguns não contemplados por Mário de Andrade, três já foram registrados como bens imateriais do Brasil<sup>7</sup> e um deles, o samba do recôncavo baiano, foi proclamado como obra prima da humanidade pela UNESCO. Estes fatos denotam não apenas a multiplicidade rítmica, mas também a relevância desta expressão musical e coreográfica dentro de nossa país e em distintas regiões.

Analisando ainda o documento apresentado ao IPHAN com o intuito de registrar as matrizes das mais significativas expressões deste gênero no Rio de Janeiro, ficam claras as dificuldades que o grupo teve em tal empreitada. Para justificar a escolha de apenas três expressões do gênero, dentre muitas outras, a equipe que compilou - através de bibliografia específica sobre o tema e de depoimentos recolhidos entre pessoas da comunidade que possuem vínculo com as escolas de samba ou com o gênero musical - o documento submetido ao IPHAN, ressaltou os estilos e lugares do samba carioca que no passado foram de suma importância para que este gênero musical e coreográfico se transformasse de música marginal e perseguida, em símbolo de brasilidade. Aliás, é por conta principalmente da relevância deste gênero musical na criação de uma identidade carioca e posteriormente, nacional, que este documento vai demonstrar a importância em se patrimoniar as matrizes do samba do Rio de Janeiro. Outro ponto importante dentro do documento é a preocupação em demonstrar como este diálogo cultural, cheio de tensões, perdura e é extremamente relevante para grande parte da população da antiga capital federal até os dias de hoje. Dentre os diversos tipos de samba, a comissão escolheu três deles para registrá-los no Livro de Expressões de bens imateriais do IPHAN: o samba de partido alto, o samba de terreiro e o samba-enredo.

Gostaríamos de ressaltar mais uma vez a dificuldade em se mapear estas diferentes manifestações musicais, utilizando como exemplo uma das matrizes do samba carioca, o samba de partido alto. Segundo Renato de Almeida, este ritmo e coreografia teria sido originário da Bahia e seria uma variante do samba chulado.<sup>8</sup> Este último teria uma forma “coreográfico-instrumental semelhante à chula raiada” e seria uma “das variantes do samba de roda e caracteriza-se por não haver dança, enquanto se tira o verso.

Depois do canto da estrofe, é que um dos raiadores (dançarinos) sai a sambar, sendo que as mulheres dançam muitas vezes o miudinho. O raiador deve dar duas voltas na roda; parte sempre dos tocadores e termina com a embigada. Nova estrofe é tirada, aquele que recebeu a embigada sai a dançar e assim sucessivamente. Não há refrão e o canto é estrófico apenas. Os instrumentos são violões, cavaquinhos, flautas, pandeiros, pratos de mesa, faca e o acompanhamento de palmas. O tema básico é sempre o mesmo e o ritmo justo permitindo assim o maior vigor aos raiadores, que fazem prodígios coreográficos. Esse samba não é mais do que uma das formas do samba-chulado, sendo que insisto em não terem essas denominações nenhum rigorismo. No fim, tudo é o mesmo samba-de-roda.”<sup>9</sup>

Para ficar mais claro essa argumentação, creio que precisamos esclarecer sobre o termo “chula”, que seria originalmente, segundo Mário de Andrade, uma

dança portuguesa, usada nas classes proletários. Compasso de 2/4, andamento afobado. Preferentemente concebida no Modo Maior. Forma estrófica, com refrão instrumental. Os instrumentos useiros na execução da chula são, rabecas, guitarras, tambor, ferrinhos ‘e às vezes flauta e clarineta.

No entanto, no Brasil este termo designaria apenas uma cantiga, e para alguns estudiosos, como Mello Morais Filho, a chula seria um estilo musical identificado com pessoas de camadas baixas: “No terreiro os escravos batucavam, quebravam na CHULA e cantavam suas trovas”.<sup>10</sup>

Desta forma, o samba-de-roda e o samba chulado teriam inúmeras características comuns, sendo a principal delas, a roda. Seria em seu centro que se desenvolveria nos dois estilos acima citados, a coreografia dos dançadores, sendo um dos principais movimentos, o da “embigada”. Seria nela se desenvolveria o desafio dos “raiadores”, onde demonstrariam suas habilidades de performance. O ritmo tocado deveria, portanto, possibilitar grande liberdade de expressão aos dançarinos. Para Roberto Moura, um dos estudiosos que contribui para a construção do documento submetido ao IPHAN, o fato da roda estar entre as matrizes do samba, demonstra que ela antecede ao samba e também que os diferentes tipos de ritmo que acabaram contribuindo para a gestação deste gênero musical ( polca, maxixe, lundu, habanera e o tango), seriam as raízes estéticas do samba, enquanto a roda teria sido a sua

origem física. Foi através dela que estes diferentes gêneros se fundiram para produzir o samba.<sup>11</sup>

Outro estudioso do assunto, Édison Carneiro, aponta as diferentes expressões coreográficas do samba de “umbigada” ou “embigada” tais como: tambor de crioula, bambelô, coco, samba-de-roda, partido-alto, samba-lenço, batuque e jongo-caxambu. Como podemos ver, não é tarefa fácil definir os diferentes tipos de samba.

A fusão e a hibridez destas expressões culturais, musicais e rítmicas ficam evidentes nesses diferentes termos e designações que recebem as danças, cultos, festas e ritmos. E estas expressões coreográficas teriam também significados múltiplos e vínculos com a religiosidade de africanos e seus descendentes. Durante grande parte do período colonial brasileiro, tais manifestações eram descritas genericamente como batuques e mais tarde como sambas, e tais denominações podiam ser usadas tanto para designar rituais religiosos como para se referir a cantos e danças produzidos por negros e seus descendentes.

Tais conclusões podem ser vistas no dossiê sobre as *Matrizes do Samba do Rio de Janeiro* proposto pelo *Centro Cultural Cartola*. A pesquisa que compilou o documento submetido ao IPHAN, reúne um conjunto de referências históricas através de livros, teses e monografias, além de vídeos, discografia, reportagem e testemunho de sambistas da “velha guarda”, tais como , Monarco, Xangô da Mangueira e Nelson Sargento. A identificação do samba em distintos lugares, como morros, ruas, quintais e escolas de samba (as que tiveram destaque no estudo foram as mais antigas: Mangueira, Portela, Salgueiro, Vila Isabel, Império Serrano e Estácio de Sá), possibilitou também a criação de um projeto de salvaguarda, vinculando tais manifestações rítmicas, coreográficas e religiosas a certos espaços consagrados desde o início do século XX, com a cultura africana e afro-brasileira. Além disso, um dos argumentos utilizados pelos compiladores do documento diz respeito à diminuição destes espaços de expressão cultural, pois os sambas-enredo, com sua espetacularização, acabaram restringindo os locais onde o samba de partido alto e o de terreiro, através de seus partideiros e improvisadores, difundiam tais práticas. Por conta disso, o IPHAN propõe o incentivo de ações que valorizem e articulem as comunidades de sambistas da velha-guarda, os principais depositários desses saberes e tradições. Além disso, a instituição sugere também o incentivo à pesquisa histórica, a produção de biografias e o registro em áudio e vídeo dessas comunidades e de seus expoentes.<sup>12</sup>

Para distinguirem as três diferentes matrizes, a equipe trabalhou diferentes categorias, especificando as diferenças de cada uma delas em suas peculiaridades, tais como: **na música**: aspecto rítmico, sonoridade, estrutura harmônico-melódica; **na poesia**; **na dança**; **os lugares**; **os atores**; **situação**, **na cena** ( a roda, as manifestações de religiosidade, a comida, os instrumentos, as bandeiras e as cores, as baianas, as velhas guardas, os terreiros-atualmente quadras-, as formas de transmissão do saber no samba do Rio de Janeiro) e concluem com algumas propostas de salvaguarda. Como o samba é considerado um metagênero musical, por conta dos inúmeros estilos de fazê-lo, o grupo proponente da patrimonialização das matrizes do samba carioca propôs três destes estilos e formas de fazer o samba, por considerarem estas matrizes como o “pólo deste contínuo mais distante dos meios de circulação massiva de música, da indústria de entretenimento, do mercado musical global” concernentes ao samba carioca. Desta forma, o documento propõe a análise destas distintas matrizes no que diz respeito aos seus aspectos rítmicos, sonoros, na estruturação harmônico-melódica e as práticas socioculturais que representam o universo musical e cultural destes diferentes modos de fazer samba, sem deixar de lado a compreensão que o ambiente musical é permeado de significados, que vão desde os instrumentos utilizados, o ambiente em que tal gênero é composto e consumido, até a performance dos músicos e dos que participam festivamente deste ambiente. Para compreendermos a complexidade desse metagênero musical, não basta compreender sua musicalidade e poesia, mas é preciso entender sua conexão com a dança, com o local, a forma e seus múltiplos significados, vinculados à religião, à dança, ao preparo e presença de bebidas e comidas específicas que são consumidos em determinados lugares, do simbolismos de seus instrumentos, cores, bandeiras, etc. Sem compreender esse universo múltiplo cultural e festivo, não é possível analisarmos esse gênero musical em toda a sua diversidade e complexidade.<sup>13</sup>

#### **ALGUMAS DISCUSSÕES SOBRE AS MATRIZES DO SAMBA CARIOCA:**

Sapateia em cima do salto  
Mostra que és filha do samba,  
Do samba do partido alto.  
O samba tem a sua escola,  
E a sua academia também  
Como dança, é uma boa bola  
Nós sabemos o gosto que tem



Você seja de que linha for  
Que eu prefiro a de umbanda  
Quando no samba vejo meu amor  
Sapeco logo uma boa banda...  
Caô, caô! Caô, caô! Caó, Cabeaci!  
Eu tenho o corpo fechado!  
Lamento o tempo que perdi  
Andando no mundo, errado!  
Minha gente vamos saravá  
Àquele que nos dá a sorte  
Ele por nós sempre velará  
— Na vida e depois da morte!

(Aí todos repetem, mas sem ninguém dançar)  
Minha gente, vamos saravá  
Aquele que nos dá sorte,  
Ele por nós sempre velará  
— Na vida e depois da morte!  
Caô! Cabeaci! Óia eu!...

(Isto é feito numa respeitosa genuflexão; em seguida, a alegria volta a dominar, porque entra o estribilho)

Sapateia, ó mulata bamba!  
Sapateia em cima do salto  
Mostra que és filha do samba,  
Do samba do partido alto.<sup>14</sup>

Esses versos citados por Vagalume<sup>15</sup> em uma de suas visitas aos morros cariocas, mais especificamente, o Morro do Salgueiro, denotam como a religião e o samba estavam intimamente relacionados. Tal descrição reafirma a importância da música, sempre presente nos rituais religiosos dos africanos e seus descendentes, demonstrando o caráter coletivo da dança e sua vinculação, neste caso, com a umbanda. Na música supracitada, a exaltação à divindade se dá através do samba e do sapateado da mulata. Esta tradição em se misturar o sagrado e o profano, a música, o samba e festas e cultos religiosos se estenderá em diversos espaços, como na casa de tia Ciata, na divulgação de canções populares como a Festa da Glória e posteriormente da Penha, ou através de suas letras que exaltam o candomblé ou a umbanda e fazem referências à sua prática. Este gênero teria provindo da “umbigada”, ou “encontrão” com o umbigo (*semba*, em dialeto angolano) e com as pernas, e teria originado estes rituais de dança e batuque que posteriormente seriam denominados genericamente como samba. Aliás, é difícil especificar até certo momento dentro de nossa história, o que era batuque, lundu, fandango ou samba. Segundo Mário de Andrade, o batuque seria uma de nossas danças em que se dispõe

de mais antigas referências. Estas proviriam tanto do Brasil quanto de Portugal a partir do século XVIII e teria vindo de Angola ou do Congo.

No seu tipo mais generalizado consta de uma roda da qual fazem parte, além dos dançarinos, os músicos e os espectadores. No centro da roda fica um dançarino solista, ou um ou mais pares a quem pertence realmente a coreografia. A dança consiste em meneios violentos das ancas, sapateados, palmas, estalar de dedos; apresenta como elemento específico a umbigada que o dançarino ou dançarinos solistas dão nos figurantes da roda que escolhem para substituí-los.<sup>16</sup>

Seria apenas na segunda metade do século XIX que essas manifestações genéricas (batuques) passariam a transformar-se, proporcionadas pelo ambiente social, onde elementos africanos e europeus foram se mesclando e possibilitariam a aparição de gêneros musicais como a modinha, o maxixe, o lundu e finalmente, o samba. No Rio de Janeiro, africanos e seus descendentes que vieram da Bahia, principalmente após a abolição da escravidão, fariam do espaço interno de suas casas, espaços festivos onde diversas manifestações culturais como a dança, a música, a culinária e a religiosidade estariam presentes. Tais expressões culturais possibilitavam um contato não apenas interétnico, mas também entre camadas sociais distintas. Sabe-se hoje que, as famosas casas de culto chefiadas por famílias baianas no Bairro da Saúde, e mais tarde na Cidade Nova, Mata-Cavalos (Riachuelo) e Lapa, eram freqüentadas por pessoas brancas, provenientes das camadas médias urbanas. Apesar das perseguições policiais com relação a estas manifestações culturais, estes diálogos permitiam uma circularidade cultural e a possibilidade da manutenção destas práticas, através não apenas de relações pessoais, mas também de inserção de novos códigos, mais palatáveis no âmbito musical e festivo, que depois seriam difundidos pela indústria fonográfica e radiofônica, não apenas pela cidade do Rio de Janeiro, mas por todo o território nacional. Desta forma, como podemos perceber, as matrizes do samba do Rio de Janeiro, são múltiplas e dialogam entre si.

Em geral, os vários estudos sobre o assunto definem dois tipos de samba: o que teria provindo dos redutos de baianos que migraram para o Rio de Janeiro, sendo os freqüentadores da casa de Tia Ciata seus precursores e divulgadores e que ainda sofreria influência do ritmo do maxixe; e o oriundo do bairro do Estácio de Sá, que teria uma marcação rítmica mais acentuada e que seria posteriormente definido como

o “verdadeiro samba”. Os expoentes da chamada primeira geração de sambistas seriam Donga, João da Baiana, Pixinguinha, Caninha e Sinhô. Os que se destacariam na segunda geração de sambistas seriam Nilton Bastos, Brancura, Baiaco, Bide e Ismael Silva.<sup>17</sup>

A turma do Estácio, formada por músicos providos das camadas subalternas e descendentes de africanos, é defendida por muitos como os que definiram estilisticamente o samba. A diferença rítmica deste novo tipo de samba estaria no fato de que este estilo estaria mais adaptado talvez às necessidades de um carnaval que se popularizava cada vez mais, tornando a festa mais ampla e movimentada. Até então, o samba tinha um ritmo amaxixado, ainda estreitamente ligado à primeira gravação de sucesso do gênero, *Pelo telefone*. Foram os sambistas do Estácio, juntamente com os da Cidade Nova, Saúde, Morro da Favela, Gamboa, Catumbi, etc., espaços onde a aglomeração de ex-escravos e seus descendentes era abundante, que passaram a ostentar a designação de “malandros” e a usá-la como símbolo de um novo jeito de compor e cantar o samba, com mais ginga e flexibilidade, usando para isso a síncope.<sup>18</sup> Este novo ritmo permitiria cantar, dançar e desfilar ao mesmo tempo.

Depois das grandes sociedades e corsos de modelo europeu, depois do “império” dos ranchos, surgiam os blocos que preparavam a futura supremacia das escolas de samba. A primeira delas nasceu no Estácio, a *Deixa Falar*, fundada pelos sambistas já citados, entre outros. Ismael Silva conta em entrevista a Sérgio Cabral como surgiu este novo samba:

É que quando comecei, o samba da época não dava para os grupos carnavalescos andarem na rua, conforme a gente vê hoje em dia. O estilo não dava pra andar. Eu comecei a notar que havia essa coisa. O samba era assim: tan tantan tan tantan. Não dava. Como é que um bloco ia andar na rua assim? Aí, a gente começou a fazer um samba assim: bum bum paticumbumprugurudum.<sup>19</sup>

O grande sucesso que o novo estilo de samba faz na década de 1930 acabou por suscitar certa rivalidade entre a nova geração originária do Estácio e o pessoal da velha guarda. Sérgio Cabral relata a conversa entre Donga e Ismael Silva em fins dos anos 60:

Donga: — Ué. Samba é isso há muito tempo:

“O chefe da polícia  
Pelo telefone manda me avisar  
Que na Carioca  
Tem uma roleta  
Para se jogar”  
Ismael Silva: — Isso é maxixe.  
Donga: — Então, o que é samba?  
Ismael: — “Se você jurar  
Que me tem amor  
Eu posso me regenerar  
Mas se é  
Para fingir mulher  
A orgia assim não vou deixar”.  
Donga: — Isso não é samba. É marcha.<sup>20</sup>

A música de cadência mais sincopada, apoiada na percussão, surgiu para o público como uma grande novidade, de sabor exótico e ainda mais sensual e ritmada, dando mais ginga e flexibilidade ao corpo que segue o som na dança. Para Muniz Sodré, a nova estrutura rítmica revelada pelo uso da percussão e por uma maior utilização da síncope evidenciava a incursão do ritmo negro no sistema musical branco. Para nós, no entanto, essa divisão é impossível de ser comprovada, pois as trocas culturais ocorrem constantemente e não é possível separar neste contexto (se é que dá pra fazer isto em qualquer momento dentro da história) a cultura negra e africana de um lado e a branca e européia, de outro. Se for inegável que alguns instrumentos e ritmos foram trazidos do continente africano, isto não significa que aqui estes teriam as mesmas finalidades e simbolismos.<sup>21</sup> O fato de a cuíca ter transposto o oceano Atlântico não fez, por exemplo, com que fosse utilizada para uma mesma finalidade nestes diferentes espaços geográficos. Segundo Kasadi Wa Mukuna, nas comunidades africanas onde ainda é utilizado o instrumento tem a função de simbolizar uma voz misteriosa do animal totêmico da tribo. "Entre os Kubas, por exemplo, ou entre os Kongo, a cuíca simboliza o leão no acampamento de iniciação dos rapazes."<sup>22</sup> Na península Ibérica, principalmente na Espanha, segundo Mukuna, o instrumento com o nome de *zabomba* (similar à nossa cuíca e o adufe português) é de cunho essencialmente popular urbano e teria sido utilizado em festividades natalícias.<sup>23</sup> No Brasil, como sabemos, este instrumento é indispensável nas apresentações das atuais escolas de samba, e portanto é hoje usado sem nenhuma relação direta com as atividades e espaços geográficos citados acima. O caso da cuíca é apenas um exemplo de como um mesmo instrumento musical, ao

migrar para outros espaços geográficos e em outros contextos históricos se reveste de um novo significado e passa a ter outra função.

Adentrando o século XX, o samba vai se transformando, e passa a ser produzido em diferentes espaços geográficos da cidade e vai diversificando suas finalidades. Essa diversificação passa por diferentes aspectos: compositores, intérpretes, meios de divulgação e o público ouvinte. A primeira geração de sambistas que se profissionaliza, preocupada com a aceitação de suas composições não podia se distanciar muito do ritmo do maxixe, que em fins da década de dez já era muito difundido e possuía grande popularidade. Também não podemos deixar de ressaltar que se os acompanhamentos dos primeiros sambas ainda eram feitos sem grandes marcações percussivas, com orquestras que tinham como base instrumentos de sopro, piano e cordas, isto se deve a inúmeros motivos. Primeiramente porque os poucos recursos que a gravação mecânica dispunha não permitia que a percussão fosse mixada sem prejudicar a harmonia do conjunto. Havia ainda o problema de que existiam poucos músicos que possuíam teoria musical ou que sabiam ler minimamente uma partitura musical, o que fazia com que as gravadoras utilizassem principalmente componentes de grupos de choro ou de bandas militares, que possuíam alguns conhecimentos de teoria musical.

Outro ponto importante é o sucesso que os ranchos como os de Ameno Resedá faziam nos carnavais do início do século. Em sua performance musical, este rancho (que seria imitado por outros) utilizava-se de coro e de uma orquestra que “incluía cordas e sopro, além do cavaquinho-violão-castanholas da fórmula tradicional”<sup>24</sup> e sempre era alvo de elogios por parte da imprensa carioca, enquanto que os cordões eram sempre muito criticados e caracterizavam-se sobretudo pela forte percussão, sendo que muitos deles contavam com um “mestre-de-pancadaria”.<sup>25</sup> Se isto explica o porquê da primeira geração de sambistas possuir uma proximidade maior com a rítmica do maxixe, não elucidada as mudanças que o samba sofreria na década de trinta. Em nossa visão<sup>26</sup>, a trajetória que o samba percorreu para deixar de ser um gênero musical perseguido e marginalizado pelas autoridades para se transformar na década de quarenta do século XX em símbolo de brasilidade, estaria intimamente relacionada com as mudanças sofridas pela cidade do Rio de Janeiro. Desta forma, as modificações deste gênero musical no que diz respeito a sua letra, ritmo e melodia e também quanto à sua execução em novos espaços citadinos, sua difusão e consumo estariam intimamente atreladas às reformas urbanísticas da cidade do Rio de Janeiro. Assim como a cidade foi se transformando, com novas tecnologias,

avenidas e espaços de lazer e entretenimento, o samba também foi se modificando até chegar à sua máxima sofisticação timbrística com os sambas-exaltação, como o famoso *Aquarela do Brasil* de Ari Barroso. É interessante observar que estas transformações têm início com o primeiro samba a fazer sucesso no Brasil, o *Pelo Telefone*. Composto em um espaço coletivo, no bairro da Saúde, na casa da famosa tia Ciata, com características do samba de partido alto e de roda, mas também de terreiro (para utilizar aqui a denominação do documento para o registro desta matriz do samba) esta composição teria sido “apropriada indevidamente” por um dos freqüentadores das festas promovidas por esta importante líder da comunidade de afros-descendentes, o conhecido Donga.<sup>27</sup> Tais transformações do espaço e da sociedade são evidenciadas em inúmeros sambas do período. Outro fator de fundamental relevância para essas mudanças foi o diálogo entre a intelectualidade francesa, brasileira e de alguns músicos populares brasileiros na reformulação de um projeto estético e cultural para o Brasil com o intuito de projetar um “novo” Brasil, inspirado no modelo europeu. Nestes projetos, na busca de uma estética nacional, são destacados os papéis de Mário de Andrade e Villa-Lobos. Outro elemento importante para discutirmos o tema são as modificações no âmbito industrial, tecnológico e social que reformularam as cidades brasileiras no início do século XX, em especial o Rio de Janeiro, e seus habitantes, levando-os a consumir diversos gêneros musicais e a freqüentar novos espaços de lazer. Estas mudanças levaram a população e alguns intelectuais a se interessar também pela música de sabor sertanejo e regional, estimulando com isso a profissionalização de músicos provenientes de camadas menos favorecidas da população. Para compreendermos estas transformações no consumo musical, no cotidiano e no lazer dos habitantes do Rio de Janeiro, é também imprescindível analisar o sucesso do maxixe e de outros ritmos e melodias que percorriam a capital federal, principalmente durante as festividades carnavalescas que, no início do século era animada ainda por entrudos, cordões e ranchos. Outro ponto a ser ressaltado é o papel das irmandades, das agremiações festivas e religiosas, dos migrantes baianos e de seus cultos africanos sediados na Capital Federal e sua relação com o carnaval e com a produção, consumo e difusão do gênero musical.

A remodelação urbana é, portanto inserida aqui como forma de compreender a redistribuição dos novos espaços musicais e de lazer que a reconfiguração da cidade vai proporcionar. Durante a década de trinta, como já afirmamos, o samba sofrerá modificações rítmicas, timbrísticas e narrativas, assim como a cidade também se transforma: surgem novos espaços geográficos e musicais, novos compositores e

intérpretes, novos meios de divulgação e ouvintes. Com a mutabilidade da cidade o samba também se transforma para sobreviver aos “novos tempos” e será alvo de interesse e pesquisas por parte da intelectualidade do período. Esta preocupação em discutir a questão da música no Brasil dentro da produção historiográfica, segundo Arnaldo Contier, “intensificou-se com o debate no seio do modernismo, sobretudo nas obras de Mário de Andrade e Renato de Almeida, ao longo dos anos 20 e 30.”<sup>28</sup> A produção destes intelectuais estaria atrelada à preocupação não apenas de Mário de Andrade e outros folcloristas de solucionar o problema da identidade nacional ou de recolher material para alimentar projetos ligados aos modernismos musicais. Essa busca do “genuinamente” nacional tinha como finalidade vinculá-lo a um grande movimento estético e artístico como a Semana de 22, para não apenas divulgar nossas “autênticas raízes”, mas também revesti-las do caráter moderno e civilizatório, características que desde o II Reinado tentou-se implantar aqui.

Desta forma, ainda na década de vinte e trinta, dentro da vertente folclórica, mas urbana, temos nomes Francisco Guimarães (Vagalume)<sup>29</sup>, que discute o lugar e os princípios estéticos do samba. Para Vagalume, o morro “surge como um território mítico, lugar da ‘roda’ onde se praticava o ‘verdadeiro’ samba”.<sup>30</sup> Sua discussão tem como alvo a indústria fonográfica, que “estaria matando o samba autêntico, ao usar e abusar do rótulo.”<sup>31</sup> Dentro dessa mesma linha de raciocínio, Orestes Barbosa<sup>32</sup>, afirmava ser o samba um “patrimônio da cidade do Rio de Janeiro”, e via o rádio como um “grande impulso para a afirmação deste novo gênero, entre tangos e foxes[...]”.<sup>33</sup>

Estes debates ocorridos principalmente durante a década de 30 vão ser retomados na década de 50 devido a mudanças no panorama musical brasileiro. Além de a música brasileira ser marcada pelas marchinhas de carnaval e o samba; gêneros estrangeiros - de boleros mexicanos ao jazz norte-americano- tomam cada vez mais espaço nos lugares de divulgação musical e de entretenimento na capital federal. Intelectuais ligados a imprensa (principalmente carioca), “preocupados em redefinir a nacionalidade e a tradição das manifestações musicais do ‘povo brasileiro’”<sup>34</sup> vão se reunir em torno da *Revista de Música Popular*, de cunho folclórico, com a finalidade de preservar a memória do material musical criado nas décadas de 20 e 30, buscando preservar as origens e a identidade da música popular brasileira. Sob o comando de Lúcio Rangel e Pérsio de Moraes, a revista teve 14 edições mensais e sobreviveu de setembro de 1954 a setembro de 1956. Sua estrutura básica denotava o cunho essencialmente folclorista do periódico e seu objetivo: “o de sistematizar um pensamento folclorista aplicado à música popular urbana, como uma espécie de

resgate de gêneros e estilos incorporados pelo mercado radiofônico e fonográfico.”<sup>35</sup> No bojo deste processo, foi lançada uma *Antologia da Música Popular Brasileira*, coleção de discos raros e que seriam produzidos em quantidade limitada, tendo como justificativa o impacto e a “deformação” que o rádio vinha provocando na música brasileira e a necessidade de preservação deste material para os pesquisadores do assunto.

Destes estudiosos e folcloristas<sup>36</sup> o que possui uma grande produção bibliográfica e um lugar de destaque no estudo da música popular brasileira é José Ramos Tinhorão, que apesar de muito criticado por sua obra ser definida por “um tipo de nacionalismo com base num pensamento folclorista que enfatiza a ligação direta entre ‘autenticidade’ cultural e base social ( grupos de ‘ negros e pobres’)”<sup>37</sup> é sem dúvida nenhuma um dos pesquisadores mais citados dentre os vários estudos sobre o assunto, devido a farta documentação que apresenta em seus trabalhos , principalmente a partir da década de 70 , onde expõe uma pesquisa extensa sobre diversos gêneros musicais dentro de um contexto amplo da história cultural brasileira.

Se por um lado autores ligados à imprensa, sobretudo a carioca, “produziram várias obras, nas quais o problema central é determinar o lugar da origem e as formas evolutivas da música que conseguem recolocar a identidade sócio-musical brasileira” , veremos que no seio do meio acadêmico, a partir dos anos 70 e se consolidando nos anos 80, estudiosos como José M. Wisnik, Jorge Caldeira e Hermano Vianna, passaram a fazer revisões historiográficas que criticavam a própria categoria “ ‘origem’ como eixo de um projeto historiográfico para a música popular brasileira.”<sup>38</sup> Estes trabalhos têm uma preocupação em negar as armadilhas da busca das origens, e destacam o “jogo social ora de reconhecimento, ora de exclusão entre sambistas e elites”( como é o caso de Wisnik)<sup>39</sup>; ou “analisa a trajetória da consagração do samba”, para o qual concorreram novos hábitos de composição, produção, circulação e escuta musical( como Jorge Caldeira)<sup>40</sup>; ou no caso de Hermano Vianna que “rejeita as teses que localizam o samba como patrimônio cultural negro, expropriado pelos brancos e transformado em artigo de consumo.”<sup>41</sup> Sua tese central está “no processo de ‘invenção de uma tradição’ do samba como expressão social de raiz. Este processo foi um dos parâmetros fundamentais da mediação cultural pela qual o samba passou de música ‘marginal’ a música ‘brasileira’”. Ele vai demonstrar também como as fronteiras entre os diversos segmentos sociais no Rio de Janeiro eram fluidas, propiciando a formulação de uma nova idéia de nação, sugerindo a formulação “ideológica de uma tendência histórica ancorada na experiência de vários segmentos sociais: o Estado



Novo teria se aproveitado de uma prática cultura propícia à diluição de fronteiras e conflitos, utilizando o samba como laboratório cultural na construção de uma cultura nacional”.<sup>42</sup> No entanto, apesar da relevância das pesquisas e conclusões de Vianna nesta área de estudos, concordo com Maria Clementina P. da Cunha em sua análise crítica de *O Mistério do Samba*, quanto ao fato do autor dar excessiva importância à intelectualidade brasileira como mediadora cultural e responsável pela criação e reinvenção do samba, pois desta forma, a importância dos diálogos e sujeitos que compõem e atuam diretamente dentro do contexto de criação e reinvenção do samba acabam dirimidos.<sup>43</sup>

Quanto a pesquisadores que tratam o samba sob aspectos musicológicos, o livro de Carlos Sandroni (que aliás, é um dos estudiosos que produziram o documento para o IPHAN) dá ao pesquisador, uma alternativa metodológica sobre a forma de abordar a temática, fazendo um estudo aprofundado da síncope e abordando como a historiografia sobre o assunto tem tratado de forma equivocada este paradigma musical. O autor analisa as modificações estilísticas que o samba sofre no decorrer do século XX, iniciando sua investigação no Séc. XIX com o lundu.<sup>44</sup> Kasadi Wa Mukuna, também traz algumas contribuições neste campo enfocando não somente o samba, mas principalmente as contribuições que o povo bantu deu a música popular brasileira como um todo. O autor faz um amplo trabalho de campo e analisa as permanências, mutações e as trocas culturais e musicais entre Brasil, África (principalmente o Congo) e a Europa evidenciando isto através dos instrumentos musicais e da análise das estruturas rítmicas de certos estilos musicais( dentre eles, o samba).<sup>45</sup>

Retomando as questões sobre os dois (ou três, como afirma o dossiê sobre as matrizes do samba do Rio de Janeiro) diferentes tipos de samba, é difícil delimitar a fronteira entre eles, inclusive a espacial, pois se o samba da primeira geração ainda possui a marca sonora de seu parentesco com os sambas de partido-alto dos baianos, e com o samba de terreiro (como denominam os pesquisadores do documento apresentado ao IPHAN), o êxito da nova geração( ou novas gerações) só foi possível pelo sucesso que o estilo anterior obteve. Além disso, o

estilo antigo já é um misto baiano-carioca[...] Sinhô era carioca e fez dos ataques aos baianos um de seus temas prediletos. João da Baiana, apesar de seu nome, tinha nascido no Rio, e dizia orgulhar-se de ter “vencido” seus irmãos nascidos na terra da mãe. Quanto ao estilo novo, Lopes mostrou a enorme contribuição de músicos e

tradições musicais de outros estados (Minas, Pernambuco etc.) à sua configuração final.<sup>46</sup>

Se o samba de partido alto teria como padrão rítmico, o paradigma do Estácio, para utilizar aqui a definição de Sandroni, e como principais características do gênero, a criação coletiva, o improviso e o desafio, partindo sempre fisicamente de uma roda de samba, o de terreiro, é definido no documento de patrimonialização das matrizes do samba carioca e por Moura, como associado aos locais de encontro e celebração dos sambistas, cantando em suas letras as experiências da vida, o amor, as lutas, as festas, a natureza e exaltando a escola e a música. Assim,

cada terreiro ( cada quadra, mais tarde) era cenário de incontáveis rodas de samba pelo menos até dois meses antes do carnaval- quando o tempo destinado aos sambas de terreiro ( mais tarde sambas de quadra) se dividia com a competição interna de escolha do samba-enredo. Se as elites queriam que sambistas e negros soubessem onde era o seu lugar, a escola foi nesse momento um espaço de diferenciação. O lugar era aquele e nenhum outro.<sup>47</sup>

Ainda segundo Moura, desde que o samba obteve o reconhecimento institucional, propiciado pela criação das escolas de samba, de 1935 a 1960, os sambistas vivenciavam plenamente suas escolas e a roda de samba, nestes terreiros, agora transmutados em quadras, anexas à sede da escola de samba. Era como se a escola fosse uma extensão da própria casa do sambista.

Desta forma, o que podemos concluir no momento é que esta riqueza e diversidade musical e cultural atrelada aos encontros dentro do espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro propiciaram a criação de ritmos e melodias diversos, que foram sendo compostas, difundidas e consumidas em seus respectivos momentos históricos respondendo também aos anseios de diversão do público e a necessidade da nascente indústria de entretenimento.

### **A cidade do samba:**

Hoje, vemos uma nova mudança ocorrendo nos espaços citadinos, o da musealização de alguns deles, e esta política tem grande vinculação com a

implementação das políticas de patrimônio. A definição de patrimônio, inserida em nossa constituição de 1988, apesar de aparentemente neutra e inclusiva, obviamente não dispensa diretrizes políticas sobre o que deve ou não ser preservado. Isso fica visível quando nos deparamos com a criação do *Museu a Céu Aberto do Morro da Providência*. Idealizado pela arquiteta e urbanista Lu Petersen, com o intuito de revitalizar a área portuária do Rio de Janeiro, o projeto inclui além do museu, a Cidade do Samba e a Vila Olímpica da Gamboa, num investimento de R\$14,3 milhões, não apenas para a construção de redes de água, esgoto, escolas e creches, mas também com o intuito de “viabilizar um ‘roteiro turístico’ que instituiu a localidade como patrimônio”.<sup>48</sup> Tal medida associada à inserção das matrizes do samba carioca como um dos bens imateriais legitimados pelo IPHAN, valoriza ainda mais esse tipo de projeto. Para se ter uma idéia do impacto dessas ações, basta analisar o conteúdo do site oficial da Cidade do Samba. Nele, é anunciado ao visitante, a possibilidade de conhecer “o maior complexo de arte e entretenimento do país”, onde as Escolas de Samba mostram “o que existe de melhor na maior festa popular do planeta”<sup>49</sup>. Após vislumbrar os centros de produção de carros alegóricos e fantasias das Escolas de Samba do grupo especial, é possível ao turista vivenciar parte das emoções do carnaval na cidade do Rio de Janeiro. Primeiro, assistindo ao espetáculo “Forças da Natureza”, cuja temática refere-se à preocupação com a preservação do meio ambiente “sobre a necessidade de mudança de atitudes do homem para com os patrimônios naturais”. O show “é um grito de alerta em ritmo de samba”<sup>50</sup>, onde o turista tem a possibilidade de ouvir alguns “clássicos” do samba e da bossa nova, como *Falsa Baiana*, *Águas de Março*, *Quem te viu, Quem te vê*, *Aquarela do Brasil* ou *Brasileirinho*, saboreando os sons e coreografia junto com quitutes da culinária local, servidos durante todo o evento. Produzido por 70 sambistas selecionados entre membros das Escolas de Samba do Grupo Especial, “cantores, ritmistas, passistas, baianas, destaques, mestres-salas e porta-bandeiras desfilam no palco e, ao final da apresentação, convidam o público para um desfile de verdade, na pista que circunda os 12 barracões.”<sup>51</sup> Tudo isso pelo valor de R\$150,00. Para moradores do Rio de Janeiro, estudantes e professores, esse preço diminui em 50%, o que ainda torna o acesso para muitos, ao menos com relação ao espetáculo, inviável. Notícias sobre o carnaval do Rio de Janeiro e sobre a Cidade do Samba e o gênero musical propriamente dito, demonstram, portanto, um outro lado dessas ações: como o samba e a folia são cada vez mais rentáveis e como o espaço do sambódromo, os desfiles e os ensaios nas quadras estão cada vez mais organizados e vinculados à LIESA..

Criada em 1984, a Liga Independente das Escolas de Samba, assumiu o controle do desfile do Grupo Especial, “com liberdade para negociar e administrar contratos de publicidade e os direitos de transmissão da festa no Sambódromo.” Além disso, a Liga também negocia “os espaços publicitários no Sambódromo e os contratos com lanchonetes e restaurantes” e também o contrato de exclusividade com a Rede Globo. O negócio do samba envolve ainda a Editora Musical Escola de Samba, também criada pela liga, responsável pela “gravação e comercialização do CD com os sambas-enredo do Grupo Especial [...]”.<sup>52</sup> Com a construção da Cidade do Samba, em 2004, a indústria cresceu ainda mais: o complexo possui três pavimentos de 600 m<sup>2</sup> onde funcionam butiques, almoxarifados, cozinhas, refeitórios, sanitários, setores administrativos e de criação. Além disso, podemos encontrar neste espaço ateliês de costura, chapelaria e adereçaria, além de oficinas de escultura. Há ainda um centro de capacitação profissional para os que querem aprender os diversos ofícios relacionados à festa.

Como podemos perceber, tal projeto é extremamente ambicioso, e busca englobar diferentes categorias de patrimônio, num único espaço. O mais interessante de toda essa discussão é que se, por um lado, percebemos que alguns grupos vinculados ao samba e ao carnaval, continuam atentos às mudanças e dialogam com elas, possibilitando assim, não apenas a sobrevivência do gênero e da festa, mas também, de sua renovação e revigoração, por outro, o poder público tem patrocinado e incentivado ações no sentido de patrimoniar tais práticas, possibilitando a ação individual e coletiva de alguns grupos no que diz respeito à preservação de suas identidades e memórias. Estas práticas associadas a outras ações e políticas públicas têm viabilizado a valorização e remodelação de áreas degradadas das cidades, possibilitando com isso, a valorização das mesmas e mudanças tanto na esfera imobiliária quanto turística. No entanto, apesar das vantagens que ambos têm com estas ações, cabe indagar os excluídos deste processo. A valorização imobiliária destes locais eleva também o valor dos preços de produtos vendidos na região, o que dificulta a cada dia a vida dos moradores de baixa renda destes locais. Outro ponto a ser ressaltado é com relação ao preço do espetáculo, inacessível para muitos. Todo esse complexo, possibilita a recriação do espetáculo carnavalesco e do próprio samba durante todo o ano, mas foi produzido com o intuito de atrair principalmente turistas e visitantes externos à própria comunidade. Este problema já era sentido por Ismael Silva, o criador da primeira escola de samba, a *Deixa Falar*, que com idade avançada e problemas na coluna, não conseguia assistir ao desfile da arquibancada e não

possuía renda suficiente para desfrutar a festa de um lugar mais confortável no sambódromo.

Com a criação de um carnaval cada vez mais luxuoso e com investimentos financeiros vultosos, o acesso a certos espaços no sambódromo se torna cada vez mais difícil para a população de baixa renda, o que deixa como uma das alternativas a mesma, buscar e criar ou recriar alternativas de lazer e de expressões culturais, que talvez, num futuro mais distante, transformem-se em novos bens a serem inventariados. De certa forma, isso já vem ocorrendo, pois se o carnaval e o samba se modificaram dando margem a exclusão de muitos numa festa de origem popular, vemos renascer os blocos independentes que parecem estar reinventando novamente a folia momesca

Enfim, se de um lado, parece-nos que a tentativa de se organizar e adequar de forma mais “civilizada” os foliões, o carnaval e o samba, ainda nas primeiras décadas do século XX, parecem ter dado certo, de outro, percebemos que a criatividade e a ânsia em desfrutar do prazer de desfilas e cantar perpetuam entre as camadas mais populares, que criam ou recriam formas de brincar nos espaços públicos das grandes capitais. Acredito que esse tenha sido um dos principais motivos para a solicitação do inventário e registro das matrizes do samba carioca, como um bem de cultura imaterial. Apesar de todos os problemas aqui apontados, sem o envolvimento dessa comunidade e de sua disposição para o diálogo e recriação constantes dessas expressões musicais, tal empreitada jamais surtiria efeito. No sentido mais amplo possível, concordamos com o sub-secretário de políticas e ações afirmativas da Secretaria de Promoção da Igualdade Racial da Presidência da República, o Sr. Martyus Antônio das Chagas: “Não há nada mais material do que a ‘imaterialidade do samba’”.<sup>53</sup>

Recebido para publicação em novembro de 2009.

Aprovado para publicação em dezembro de 2009.

## Notas:

<sup>1</sup>Disponível em:

<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=12456&retorno=paginalphan>.

Acessado em 07 de setembro de 2009.

<sup>2</sup> O ofício dos Mestres de Capoeira e a Roda de Capoeira, apesar de serem listados como um bem, foram subdivididos em dois livros: o de saberes e o de expressões.

- <sup>3</sup> TONI, Flávia Camargo. Missão: as Pesquisas Folclóricas. IN: *Revista USP*. SP, SP:USP, CCSA, 2008. p. 27
- <sup>4</sup> Idem, p.33
- <sup>5</sup> ANDRADE, Mário de. Coluna Arte, 24 de fevereiro de 1928.
- <sup>6</sup> ANDRADE, Mário de. Dicionário Musical Brasileiro. Bh:Itatiaia:Brasília:MinC:SP:IEB:EDUSP, 1989p.453-458
- <sup>7</sup> O samba de roda do Recôncavo Baiano, as matrizes do samba carioca (samba de partido alto, samba de terreiro e samba –enredo) e o jongo paulista.
- <sup>8</sup> ANDRADE, M. Dicionário Musical Brasileiro op., cit., p.456
- <sup>9</sup> Idem, p.457
- <sup>10</sup> Idem, p.139
- <sup>11</sup> MOURA, Roberto.No Princípio , era a Roda: Um Estudo sobre Samba, Partido-Alto e Outros Pagodes. RJ: Rocco,2004. p. 34
- <sup>12</sup> Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=920> Acessado em :08/09/2009
- <sup>13</sup> Para mais detalhes ver o documento Dossiê Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: Partido Alto, Samba de Terreiro e Samba Enredo. Centro Cultural Cartola/ IPHAN/MinC/ Fundação Palmares. 2006 Acessível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=771>.
- <sup>14</sup> GUIMARÃES, F. *Na roda do samba*, 2a. ed. R. J., FUNARTE, 1978. p. 195-196.
- <sup>15</sup> Francisco Guimarães, cronista carnavalesco.
- <sup>16</sup> ANDRADE, Mário. Dicionário Musical Brasileiro. Op., cit.,p.53
- <sup>17</sup> VIANNA, Hermano. O Mistério do Samba R.J., Jorge Zahar Ed./; Ed.UFRJ, 1995; SANDRONI, C. Feitiço Decente Transformações do Samba no Rio de Janeiro(1917-1933). R.J., Jorge Zahar Ed./Ed. UFRJ, 2001;CUNHA, F.L. Da Marginalidade ao Estrelato: O Samba na Construção da Nacionalidade(1917-1945). SP:Annablume,2004.
- <sup>18</sup> Dentro da estrutura rítmica européia, a síncope é muito pouco utilizada, porque desestrutura a marcação do compasso dentro da música. Na síncope, o tempo fraco se prolonga no tempo forte seguinte, tirando desta forma a “força” do último.
- <sup>19</sup> CABRAL, S. *As escolas de samba; o que, quem, como, quando e por quê*,.R.J., Fontana.s/d p. 28. Apud MATOS, C., Acertei no milhar, : malandragem e samba no tempo de Getúlio. R.J., Paz e Terra, 1982.= p. 40-41.
- <sup>20</sup> CABRAL, S. op.,, cit., p. 28. Apud MATOS, C., op. cit., p. 40-41.
- <sup>21</sup> CUNHA, F.L. op., cit., p.138-140
- <sup>22</sup> MUKUNA, Kasadi Wa. Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: Perspectivas etnomusicológicas.SP: Terceira Margem,2000., p. 173)
- <sup>23</sup> O autor não diz nada a respeito do adufe português a não ser sobre sua estrutura organológica.
- <sup>24</sup> CUNHA, M.C.P. *Ecoss da Folia: Uma História Social do Carnaval Carioca entre 1880 e 1920*. S.P., Cia. Das Letras, 2001. p. 22
- <sup>25</sup> Para aprofundar neste assunto ver CUNHA, M.C.P. op., cit.
- <sup>26</sup> CUNHA, Fabiana Lopes da. op., cit.
- <sup>27</sup> Coloco entre aspas essa apropriação, porque como o samba era fruto da coletividade e do momento em que era executado, em geral, de forma improvisada e responsorial pelo público presente, fica difícil afirmar este tipo de acusação. Até porque, foi através da atitude desse

sambista que o gênero acabou se difundindo amplamente pela cidade e, posteriormente, para todo o Brasil e exterior.

<sup>28</sup> NAPOLITANO, Marcos. "Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira". IN: *Revista Brasileira de História*. S.p., V.20, NO. 39, PP. 167-189, 2000. p. 168

<sup>29</sup> GUIMARÃES, Francisco. Op., cit.

<sup>30</sup> Será possível ao leitor perceber isto com mais clareza em nosso capítulo sobre os morros e a remodelação urbana.

<sup>31</sup> NAPOLITANO, op., cit., p. 170

<sup>32</sup> BARBOSA, O. *Samba: Sua História, seus Poetas, seus Músicos e seus cantores*. 2<sup>a</sup> ed., R.J., FUNARTE, 1978.

<sup>33</sup> NAPOLITANO, op., cit., p. 170

<sup>34</sup> Idem, p. 174

<sup>35</sup> Idem, p. 175

<sup>36</sup> Ari Vasconcelos, Jota Efegê, Nirez, Alcino Santos, Zuza Homem de Mello, Hermínio Bello de Carvalho, Nei Lopes, são alguns dos nomes mais destacados dentre os estudiosos, colecionadores e folcloristas da Música Popular Brasileira.

<sup>37</sup> Napolitano, op. cit., p. 179. Tinhorão possui uma vasta bibliografia sobre a música popular brasileira. Dentro desta produção destacamos os seguintes livros: *História social da Música Popular Brasileira*. Lisboa, Editorial Caminho, 1990/*Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo*. 5a. ed., Art Editora, S.P., 1986/*Os sons que vêm da rua*. S.P., Ed. Tinhorão, 1976/*De Índios, Negros e Mestiços*. R.J., Vozes, 1972

<sup>38</sup> Napolitano, op., cit., p. 182

<sup>39</sup> WISNIK, J.M. "Getúlio da Paixão Cearense". IN: *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira (Música)*. S.P., Brasiliense, 1983/ WISNIK, J.M. "Algumas questões de música e política no Brasil". IN: BOSI, A. (org.). *Cultura e Política. Temas e situações*. S.P., Ática, 1987, pp. 114-123.

<sup>40</sup> CALDEIRA, Jorge. *A Voz: Samba como Padrão de Música Popular Brasileira (1917-1939)*. Dissertação de Mestrado, FFLCH/USP, 1989.

<sup>41</sup> VIANNA, H. op., cit.

<sup>42</sup> NAPOLITANO, M. op., cit., p. 185

<sup>43</sup> CUNHA, Maria C.P. op., cit. p.310

<sup>44</sup> SANDRONI, C. op., cit.

<sup>45</sup> MUKUNA, Kasadi Wa. Op., cit.p. 168

<sup>46</sup> SANDRONI, C.op., cit..p. 141

<sup>47</sup> Moura, op. Cit., p.131

<sup>48</sup> FREIRE-MEDEIROS, Bianca. A Favela Como Patrimônio da Cidade? Reflexões e Polêmicas Acerca de Dois Museus, IN: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, no. 38, julho-dezembro de 2006. p.52

<sup>49</sup> Acessível em: <http://cidadedosambarj.globo.com/> Acessado em 08/09/2009

<sup>50</sup> Idem.

<sup>51</sup> Idem.

<sup>52</sup> MEDEIROS, Alexandre. "Como ser Rei no Rio de Janeiro". IN: Carta Capital, 12 de março de 2003. P. 32-35

---

<sup>53</sup> Disponível em: <http://www.clubedosamba.com.br/index.asp?url=noticia&id=215> Acessado em 08/09/2009