

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Título: Roda de Samba: Espaço da memória, Educação Não-formal e Sociabilidade

Autor: Eduardo Conegundes de Souza

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Olga Rodrigues de Moraes von Simson

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida por Eduardo Conegundes de Souza e aprovada pela Comissão Julgadora. Data:

Assinatura:.....

Orientadora

COMISSÃO JULGADORA:

2007

**Ficha catalográfica elaborada pela biblioteca
da Faculdade de Educação/UNICAMP**

So89r Souza, Eduardo Conegundes de
Roda de samba : espaço da memória, educação não-formal e
sociabilidade / Eduardo Conegundes de Souza. -- Campinas, SP: [s.n.], 2007.

Orientador : Olga Rodrigues de Moraes von Simson.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade
de Educação.

1. Memória. 2. Educação não-formal. 3. Sociabilidade. 4. Cultura
popular. 5. Cultura afro-brasileira I. Simson, Olga Rodrigues de Moraes von.
II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

07-067-BFE

Título em inglês: Wheel of samba: space of the memory, education not-deed of division and sociability

Keywords: Memory ; Non-formal education ; Sociability ; Culture popular ; Culture afro-Brazilian

Área de concentração: Educação, Sociedade Política e Cultura

Titulação: Mestre em Educação

Banca examinadora: Profa. Dra. Olga Rodrigues de Moares von Simson (Orientadora)

Prof. Dr. José Roberto Zan

Profa. Dra. Ana Lúcia Guedes-Pinto

Profa. Dra. Dirce Djanira Pacheco Zan

Prof. Dr. Pedro Rodolpho Junguers Abib

Data da defesa: 27/02/2007

Programa de pós-graduação : Educação

e-mail : edudemaria@ig.com.br

Agradecimentos

Agradeço a todos as pessoas que participaram direta ou indiretamente da construção desse trabalho: aos membros integrantes do Grêmio Recreativo de Tradição e Pesquisa Morro das Pedras, Projeto Nosso Samba e do Núcleo de Samba Cupinzeiro que contribuíram com suas reflexões sobre o samba na contemporaneidade a partir de suas práticas culturais e rodas de samba (grandes escolas onde se aprende não apenas de samba, mas de amizade e convívio humano).

Às pessoas que ajudaram na condução dessa pesquisa e construção da dissertação: à minha orientadora Prof. Dr. Olga Rodrigues de Moraes von Simson, por sua disponibilidade e generosidade. Aos professores que participaram da banca de Qualificação e Defesa, Prof. Dr. José Roberto Zan e Prof.^a Dr. Ana Lúcia Guedes Pinto, por suas leituras atentas e importantes contribuições para o desenvolvimento da pesquisa.

Ao Centro de Memória da Unicamp por disponibilizar seus acervos e por arquivar os documentos gerados e coletados ao longo desta pesquisa.

Agradeço à FAPESP, (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), pelo financiamento fornecido para a realização da pesquisa e pelos pareceres que muito contribuíram para o seu desenvolvimento.

Aos meus familiares, base de minha constituição humana: ao meu irmão Tuca, amigo, parceiro e incentivador. A meus pais, Maria, que me ensinou a gostar da música e das flores e Alciones (in memoriam) por suas referências de caráter, amor e perseverança. A escolarização que lhes faltou, foi suprida por suas grandezas de caráter e por uma sabedoria somente alcançada e transmitida “olho a olho”, conversa a conversa que sem dúvida me fizeram chegar até aqui.

Em especial para Anabela Leandro, grande companheira que vem ao longo de minha trajetória, trazendo grande incentivo e contribuição para todas as reflexões e realizações por nós compartilhadas. Por sua profunda amizade, afeto e por sua presença sempre iluminada dos momentos mais difíceis da batalha cotidiana aos das conquistas conjuntas que tanto nos fortalecem.

Ao ainda pequeno Francisco surgido desse profundo amor. Chegou em meio à realização desse trabalho, reavivando minhas memórias e dando novo sentido a todos os atos presentes e projetos futuros.

Dedico esse trabalho a todos estes com quem compartilho minha alegria de viver.

RESUMO

A presente pesquisa tem como foco dois núcleos culturais do estado de São Paulo que se valem da prática da roda de samba como elemento agregador e mediador das relações de sociabilidade. Buscamos primeiro compreender a prática desses grupos, considerando o contexto em que surgem, suas relações com a trajetória particular dessa manifestação no estado e suas relações com o samba a nível nacional; e segundo como se relacionam com os meios de produção e reprodução da cultura, podendo tornar-se espaços de resistência cultural e transformação social, a partir de práticas que podem ser analisadas dentro de uma perspectiva educacional.

É a partir da observação das práticas no interior destes grupos, e da análise de depoimentos orais relacionados aos processos de recuperação da memória desenvolvidos durante essas práticas, que buscamos entender a importância de determinados integrantes, responsáveis pelo trabalho que vai da pesquisa à transmissão dos saberes na roda do samba. Ao desenvolverem um trabalho de busca das fontes e suportes de memória, organizam, transmitem e reconstróem-na, dando-lhe o significado no presente, capaz de proporcionar a continuidade do processo cultural. Assim, pudemos estabelecer as relações entre estas iniciativas de recuperação e transmissão da memória com processos de educação não-formal realizados no interior dos grupos pesquisados.

ABSTRACT

This research focuses on two cultural projects in the State of São Paulo which practice the “roda de samba” as catalyzer and mediator of the social relationships. We first tried to understand the practice of these groups, considering the context in which they appear, their relations with the samba’s particular trajectory in the State of São Paulo, as well as with the samba at national level; and secondly, how they relate themselves with the production and reproduction of cultural media. We noticed that they could become cultural resistance and social transformation instances when they develop practices that can be analyzed under an educational perspective.

We tried to understand the importance of the leaders which are responsible for an ample work that starts by research and ends up by the knowledge transmission during the “roda de samba”, by observing the practices developed inside these groups and by the analysis of the oral testimonies related to memory reconstruction processes. By searching the right sources and emphasizing memory reconstruction, organization and transmission, they find the meanings to present experiences which enable them to continue the cultural process. Thus we could establish the relationship between these experiences of memory reconstruction and transmission with non-formal educational processes developed in the interior of the researched groups.

Índice

INTRODUÇÃO.....	p.07
CAPITULO I - O samba em foco: um necessário entrecruzamento de dados e fontes de pesquisa.....	p.11
1.1 - Critérios estabelecidos para a pesquisa bibliográfica, pesquisa de campo, o uso de imagens e a coleta de depoimentos orais.....	p.11
1.2 - Os estudos bibliográficos.....	p.12
1.3 - Os registros fotográficos como fonte complementar.....	p.14
1.4 - A coleta dos depoimentos orais como espaço da intersubjetividade.....	p.15
1.5 - O trabalho de observação participante.....	p.17
1.6 - Descrição do campo.....	p.19
1.7 - A escolha dos depoentes.....	p.23
CAPITULO II - A educação não formal: definição e sua abrangência nas últimas décadas.....	p.27
CAPÍTULO III - Samba Paulista: do rural ao urbano.....	p.35
3.1 - Colonização e batuques.....	p.37
3.2 - O Samba Rural Paulista.....	p.45
3.3 - O rural permeando o urbano.....	p.68
3.4 - Samba e indústria fonográfica: do "samba amaxixado" ao "pagode".....	p.73
3.5 - Década de 90 - São Paulo: roda de samba e “projetos”.....	p.84
CAPITULO IV - Samba, Tradição e Sociabilidade: as rodas de samba paulistas.....	p.87
4.1 - Grêmio Recreativo de Tradição e Pesquisa Morro das Pedras.....	p.87
4.2 - Movimento Cultural e Projeto Nosso Samba.....	p.105
4.3 - Semelhanças e concordâncias entre as propostas de atuação dos dois agrupamentos estudados.....	p.121

CAPITULO V - Concepções sobre o samba e as visões a respeito dos agrupamentos a partir das falas de seus líderes.....p.129

- 5.1 - A transmissão e afirmação dos objetivos e concepções dos grupos.....p.130
- 5.2 - As referências.....p.136
- 5.3 - Expressão através das composições e continuidade do processo cultural.....p.140
- 5.4 - A pesquisa como estratégia de conhecimento da memória do samba.....p.142

CAPITULO VI - Roda de samba, memória e identidade, via educação não-formal.....p.147

- 6.1 - A roda como indicador de relacionamentos sociais diretos e mais comprometidos.....p.149
- 6.2 - A re-ritualização da roda como ato de resistência e percurso de uma prática de educação não-formal.....p.154
- 6.3 - A roda e suas resignificações.....p.156

CONCLUSÃO.....p.163

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....p.167

ANEXOS.....p.173

Introdução

O objetivo desse estudo é melhor compreender o fenômeno de retomada das tradições do samba dentro da cidade de São Paulo a partir da década de 1990. A partir desse período pudemos observar o surgimento de diversos agrupamentos culturais desligados de escolas de samba, que se voltam para a prática da roda de samba, realizando-a de modo comunitário em espaços e tempos organizados coletivamente para tal fim.

Entendendo que a escolha de um tema de pesquisa está ligada à trajetória pessoal daquele que a realiza, considero importante notar que como músico ao longo de um período anterior à pesquisa acadêmica vinha desenvolvendo trabalhos que se voltavam à canção popular brasileira com grande ênfase para o samba. Ao longo dessa trajetória em que esta manifestação ia ganhando um foco central dentro dos trabalhos musicais, pude perceber a existência de um universo muito vasto a ser pesquisado no que diz respeito à produção fonográfica e também historiográfica enfocando esse gênero que tem seu marco inicial para a indústria brasileira do disco em 1916¹, mas que como gênero síntese de diversas manifestações *lusó-afro-brasileiras*² vem sendo formado desde os tempos coloniais. Tendo isso em vista, em 2001 fundamos um núcleo cultural - Núcleo de Samba Cupinzeiro - que visava a pesquisa, divulgação e composição musical, tendo como prática central a realização de rodas de samba abertas para a comunidade em geral. Através desse envolvimento passamos a ter contato com um conjunto de práticas e grupos ligados ao samba e suas tradições, também surgidos no final dos anos 90 e início de 2000 possíveis de serem observadas no Estado de São Paulo. Diante do contexto moderno em que a cultura é por um lado consumida como produto difundido por uma indústria especializada e principalmente pelos meios de comunicação de massa, víamos que, por outro lado, parecia estar ocorrendo um movimento de valorização da memória, capaz de gerar processos identitários, trocas culturais e transmissão de saberes com base numa sociabilidade moldada tanto pelas práticas do samba de roda quanto da roda de samba.³ Estes grupos ou comunidades unidas em torno de suas manifestações, apresentavam como ponto comum a busca e transmissão da memória do samba enquanto manifestação cultural, produzida coletivamente e que em vários momentos envolve elementos como a oralidade, a ancestralidade, e a ritualidade, tidos como arcaicos numa concepção moderna de cultura, tomada enquanto produto passível do consumo.

Diante desta realidade que estava se mostrando como um rico campo de pesquisa na área da cultura, víamos no desenvolvimento dessas práticas aspectos comunitários e educacionais

¹ Essa data se refere a gravação da primeira música publicada em disco sendo classificada como gênero o samba.

² PAIS, José Machado. *Vida cotidiana: enigmas e revelações*. São Paulo, Cortez, 2003.

³ Os termos *Samba de Roda* e *Roda de Samba* indicam dois tipos estruturais de práticas. A primeira relacionada à grupos que trabalham a preservação e continuidade de antigas manifestações rurais praticadas no interior paulista, tais como o Samba de Bumbo, Samba Lenço ou Batuque de Umbigada, também denominados por Mário de Andrade como Samba Rural Paulista; e o outro voltado para a criação de novos núcleos de revalorização do samba e de suas tradições recriadas em espaço urbano, estes concentrados na região metropolitana de São Paulo.

relevantes de serem observados. Sendo assim, foi elaborado o projeto que foi desenvolvido dentro do programa de pós-graduação da Faculdade de Educação da Unicamp, junto ao Departamento de Ciências Sociais Aplicadas à Educação (DECISAE), tendo ainda o financiamento da FAPESP.

A partir do que vínhamos observando através do contato direto com alguns desses grupos, inclusive pelo interior do Estado, pudemos constatar que suas práticas consistem na realização de rodas de samba nas quais seus integrantes buscam trazer aos freqüentadores uma série de informações referentes a um repertório tradicional, relacionado aos compositores mais cantados nas rodas e também a contextualização histórica e social dessa produção. Assim, passamos a entender que tais iniciativas vinham realizando um processo de transmissão da memória dessa manifestação, e de construção de espaços de sociabilidade e, portanto de socialização de saberes baseados no fazer cultural construído de maneira compartilhada, fato que nos motivou a desenvolver um trabalho de pesquisa que passou a considerar tais manifestações culturais dentro de uma perspectiva educacional. O repertório cantado, os modos de organização e realização da roda, os instrumentos usados, o cantar coletivamente, além de remeterem a uma memória e às tradições do samba, nos grupos aqui estudados, passa a haver uma re-significação de tal manifestação dentro de seus contextos sociais e culturais, capazes de gerar processos identitários que mantem tais agrupamentos em atividade e produzindo novas composições tendo como base as tradições pesquisadas e praticadas por estes agrupamentos. Nesse sentido, há a construção de uma tradição que responde aos anseios identitários dos grupos específicos.

Embora tivéssemos um mapeamento dos diversos agrupamentos, "agremiações", "projetos" ou ainda "movimentos" tal como seus membros os intitulam, por se tratar de uma pesquisa de mestrado fizemos uma delimitação da coleta de dados em dois grupos que passaram a fazer parte de nosso campo de pesquisa: Projeto Nosso Samba, situado em Osasco, e o Grêmio Recreativo de Tradição e Pesquisa Morro das Pedras, originalmente nascido em São Mateus, bairro periférico da região metropolitana de São Paulo. O primeiro por ser o mais antigo agrupamento em atividade dentro deste que passamos a entender como um movimento cultural mais amplo, voltado para o samba, sua memória e sua prática calcada na roda de samba; o segundo por agregar o maior número de integrantes, tendo ambos uma proposta muito clara de pesquisa das tradições do samba e transmissão dos diversos saberes em torno dessa manifestação.

É importante notar que estes agrupamentos não estabelecem relações de similaridade com as Escolas de Samba ou com grupos musicais no sentido profissional da produção espetacular e de massa. Eles desenvolvem suas atividades abertas à comunidade e sem fins lucrativos. Se levarmos em conta o modo tradicional de realização da roda de samba, sem o uso de equipamentos de amplificação sonora, podemos dizer que realizam suas atividades de modo "artesanal", estabelecendo o contato direto com seus freqüentadores, que passam a integrar a manifestação, interagindo com ela. A partir do momento em que se está presente no ambiente em que a roda é

realizada há uma inserção na manifestação o que exige uma postura participativa de respeito e integração.

A partir de um trabalho de observação participante e coleta de depoimentos nesses dois núcleos culturais, passamos a ter um melhor entendimento de sua prática e de suas relações com o desenvolvimento do samba paulista, assim como a trajetória histórica do samba, enquanto manifestação de larga ocorrência dentro do território brasileiro. Da mesma forma, pudemos estabelecer as relações desse movimento cultural com o samba enquanto gênero musical, difundido nacionalmente a partir de sua inserção nos meios de comunicação de massa desde a década de 1920.

Por ter um enfoque educacional esta pesquisa procurou ainda entender estes processos de transmissão da memória e dos diversos saberes relacionados a esta prática cultural sob uma perspectiva da educação não-formal. Desta forma procuramos definir este campo educacional para que pudéssemos perceber, em que grau, estas iniciativas culturais podem se caracterizar como propositoras de processos educacionais, contribuindo assim para uma transformação social tendo como fonte as interações humanas formadoras de um público entre os diversos sujeitos atuantes e presentes nessas rodas, capazes de exercer atitudes críticas perante a música de consumo.

Nesse percurso de pesquisa a partir de um envolvimento com os grupos e seus integrantes que vinha se estabelecendo anteriormente a esse projeto pudemos realizar um trabalho que buscou levar em conta que o conhecimento desse movimento aqui abordado só poderia ser construído em conjunto com seus produtores que na verdade se tornaram parceiros da pesquisa trazendo suas visões, concepções sobre o trabalho cultural e sobre o contexto sócio cultural contemporâneo, definindo assim os diversos temas com os quais trabalhamos para a elaboração desta dissertação de mestrado.

CAPITULO I - O samba em foco: um necessário entrecruzamento de dados e fontes de pesquisa.

1.1 - Critérios estabelecidos para a pesquisa bibliográfica, pesquisa de campo, o uso de imagens e a coleta de depoimentos orais.

Essa proposta de estudo sobre o samba nasce de um olhar que parte do presente, tem seu início com a observação das práticas de determinados agrupamentos que desenvolvem suas atividades coletivas tendo como ponto central a prática da roda de samba, esta caracterizando-se como momento de sociabilidade e de interações humanas. Portanto, embora o samba tenha se constituído também como um gênero musical, estamos aqui focando o seu caráter enquanto manifestação cultural que envolve o encontro comunitário marcado pelos diversos elementos que compõem o ambiente da roda de samba (tocar, cantar, dançar, comer, beber). Portanto há um conjunto de atividades humanas que vai da fruição à reflexão gerada pela consciência da inserção desta manifestação em um determinado contexto social e também pelas ações de recuperação da memória dessa manifestação e de personalidades tidas como referências dentro do que esses agrupamentos consideram como um patrimônio do samba e da cultura brasileira.

Os grupos em questão se localizam na região metropolitana de São Paulo; Projeto Nosso Samba de Osasco e Grêmio Recreativo de Tradição e Pesquisa Morro das Pedras, originalmente fundado no bairro de São Mateus, região periférica da cidade de São Paulo. Ao realizarem suas atividades periódicas com base na realização de rodas de samba estes grupos estabelecem relações com o passado e com as tradições ligadas ao samba. Portanto, buscamos fazer uma leitura dessa manifestação cultural lançando um olhar sobre o presente na busca de compreender as relações dessas atividades em meio a sociedade moderna e urbana, com os registros, estudos, relatos históricos e fonográficos possíveis de serem acessados no momento presente.

A partir disso, pudemos observar que o samba no interior da sociedade brasileira se reveste de sentidos diversos e se apresenta de formas variadas conforme o período e as localidades de sua ocorrência. Assim, apresenta particularidades e generalidades que se relacionam com os aspectos específicos, locais e de agrupamentos determinados, tendo ainda relação com o contexto social e histórico mais amplo. Desta forma, para que pudéssemos abarcar a realidade sócio-cultural dentro da qual as práticas do samba se estabelecem, e assim captar os sentidos das práticas específicas da Roda de Samba em espaços urbanos dentro da cidade de São Paulo, buscamos realizar um entrecruzamento de dados obtidos através de várias fontes, o que definiu nosso percurso metodológico para a realização dessa pesquisa.

1.2 - Os estudos bibliográficos

Num primeiro momento vínhamos empreendendo estudos que pudessem nos trazer uma visão ampla do tema em questão. A bibliografia sobre samba apresenta diversos tipos de abordagens que se concentram principalmente nas áreas da historiografia e das ciências sociais, sendo muitas destas realizadas a partir de pesquisas etnográficas, etno-musicológicas e ou sociológicas. Ao fazermos este estudo dirigido sobre títulos referentes ao samba, alguns aspectos nos chamaram a atenção na grande quantidade de pesquisas e publicações encontradas a esse respeito. Por um lado, estes trabalhos em sua maioria estão baseados fundamentalmente em registros históricos e fragmentos de memórias referentes à trajetória dessa manifestação inserida no contexto urbano do Rio de Janeiro⁴. Embora o samba tenha a sua base formadora relacionada às manifestações mantidas e recriadas pelos escravos bantos, grupo etnolingüístico que pelo processo da diáspora se espalhou por grande parte do território brasileiro⁵, comparativamente há uma pequena produção de estudos referentes à ocorrência dessa manifestação em outras regiões do país. Ao observar tal fato, percebemos haver uma disparidade com relação à produção científica e as ocorrências do samba paulista, visto que ainda hoje se pode observar uma quantidade significativa de agrupamentos organizados de maneiras diversas em torno das práticas do samba no estado de São Paulo. A partir dessa observação, achamos que seria importante para nosso trabalho verificar como a presença de determinados elementos comuns herdados de uma mesma matriz africana, puderam gerar especificidades muito provavelmente ligadas às relações interculturais e aos contextos sócio-econômicos com os quais seus agentes conviveram em cada localidade.

Embora as manifestações africanas tenham sido registradas quase sempre de forma depreciativa nos tempos coloniais, pois, revelavam a visão etnocêntrica de quem ocupava a posição de poder nas relações sócio-econômicas, ou na produção do conhecimento científico da época, alguns desses registros acessados puderam nos servir como pontos de referência históricos e geradores de sentidos atribuídos à cultura africana dentro da sociedade mais ampla. Nos estudos acessados sobre esta época pudemos encontrar termos como "batuque", "lundu", e "calundu" para a identificação de manifestações dos escravos que estiveram na base do que conhecemos hoje com o termo mais geral samba. Estes registros indicam a ocorrência dessas práticas em diferentes províncias brasileiras. A nosso ver, isto aponta para o fato observado no percurso desta manifestação, que inicialmente ela estaria relacionada ao modo de vida rural dos escravos inseridos em atividades de plantio em larga escala. Assim, muitas características organizacionais, rítmicas e coreográficas são recorrentes nas diversas localidades, porém apresentam particularidades

⁴ Com relação aos registros fonográficos, estes também se concentram quase que exclusivamente na produção do samba carioca.

⁵ LOPES, Nei. *Sambeabá: o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra / Folha Seca, 2003..

relacionadas a cada contexto.

É no início do século XX que o termo samba vai mudar seu caráter de coisa da roça, de *música com fundamento*⁶ e festividade de negros, para um gênero musical "híbrido e urbanizado".⁷ Assim, os processos diversos de urbanização pelos quais passaram as cidades brasileiras puderam definir muito dos modos como essa manifestação se manteve ou se recriou nesses novos espaços sociais.

Por outro lado, seja por um viés antropológico, sociológico ou mesmo etno-musicológico, o samba vem sendo bastante abordado primeiro enquanto gênero musical, capaz de articular discursos e ações sobre o nacional, principalmente a partir de sua inserção nos meios de comunicação de massa, o que pode levar ao obscurecimento de significados particulares relacionados aos seus contextos específicos, contrastantes entre si como bem aponta Samuel Araújo⁸.

Uma segunda abordagem muito recorrente trata do samba enquanto gênero de música, poesia e dança estritamente relacionadas ao contexto carnavalesco, fenômeno cultural de realização cíclica que em um determinado momento histórico incorpora o samba, dando-lhe grande visibilidade para a sociedade mais ampla, principalmente a partir da oficialização dos desfiles cariocas e de sua difusão para todo o país, via meios de comunicação de massa.

Conforme nos coloca Simson⁹, em seus estudos sobre o carnaval paulista, esta festividade com sua abrangência e caráter de liberdade funciona como ímã, atraindo as manifestações folclóricas que já não tinham ressonância na sua data tradicional, principalmente por terem sido transpostas para o espaço urbano onde foram recriadas a partir de novas bases sócio-culturais. Assim, a partir de estudos que se voltam para o samba no contexto carnavalesco, podemos compreender que as agremiações ao longo da história foram formadas com base no modelo europeu luxuoso e processional das grandes sociedades carnavalescas, modelo esse aceito e valorizado pela sociedade mais ampla, somado a um patrimônio cultural afro-brasileiro estabelecido a partir da memória e da experiência cotidiana de seus integrantes, seja no âmbito da família, do grupo social ou relacionado a determinadas localidades de confluência da cultura afro-brasileira e das manifestações profano religiosas. Esses ambientes são formadores do que podemos chamar de "mundo do samba".

Portanto, considerando a importância de tais estudos nos voltamos a eles na busca de observar, em primeiro lugar as marcas formadoras de uma trajetória do samba de São Paulo, e em segundo, a partir de objetivos específicos relacionados a nosso campo, buscamos identificar qual a

⁶ Seu Dionísio Barosa em depoimento coletado por Olga de Moraes von Simson e José Ramos Tinhorão em 1978 usa esse termo para designar as manifestações que tinham uma relação com os cultos afro-religiosos.

⁷ SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

⁸ ARAÚJO, Samuel. *Samba, coexistência e academia: Questões para uma pesquisa em andamento*. In: Anais 2004 do V congresso Latinoamericano da Associação Internacional do Estudo da Música Popular IASPM. <http://www.unirio.br/mpb/iaspmla>

⁹ SIMSON, Olga R. de Moraes von. *Branços e Negros no Carnaval Paulistano*. Tese de Doutorado, Faculdade de

base cotidiana de formação de uma bagagem cultural mobilizadora das práticas da Roda de Samba sobre as quais focalizamos nosso estudo¹⁰.

Para conhecer esta fase mais recente do samba em São Paulo, vivido fora do contexto carnavalesco, entendemos como necessário considerarmos a utilização na pesquisa científica com base em outras fontes, além do texto escrito. A utilização crescente de fontes orais e imagéticas tem gerado novas possibilidades de obtenção e análise dos dados e proporcionado a construção de novas metodologias em diferentes áreas de atuação.

A contribuição dada pelos recursos orais e imagéticos vem ampliar as possibilidades de estruturação das narrativas sócio-históricas e de sua análise. O relato oral abre um campo de diálogo entre pesquisador e a comunidade que contribui com seus relatos, colocando ambos como sujeitos participantes do processo de construção da pesquisa. Já a fotografia tem nos permitido uma incursão em elementos singulares dentro das práticas observadas em campo, podendo proporcionar novas perspectivas de análise e interpretação dos dados.

1.3 - Os registros fotográficos como fonte complementar.

Neste trabalho, embora não tenhamos como objetivo o aprofundamento das questões referentes à Antropologia Visual ou mesmo aos aspectos semióticos que envolvem a fotografia, pretendemos fazer uso de registros fotográficos e de reproduções dentro do corpo de nosso texto não como meras ilustrações. Optamos por utilizar o registro fotográfico realizado durante os momentos de observação participante, como suporte capaz de enriquecer nossas análises e descrição do campo, ou seja, como fonte complementar de dados.

A fotografia por ter o caráter de congelar um determinado instante não mais possível de ser vivido, nos dá a possibilidade de estabelecermos novos olhares sobre um momento possível de ser acessado apenas pela memória. Este registro, por ser uma representação recortada do passado, se torna um detonador da memória, possibilitando que façamos novas leituras e reinterpretções conforme nossos anseios regidos pelo momento presente. Isso tem nos ajudado tanto na busca de análises e interpretação dos dados, quanto em momento de explicitação de nosso campo de estudo, que embora esteja representado nas fotos sempre parcialmente e com certo grau de subjetividade, próprio do registro fotográfico, em conjunto com as análises, pode ser melhor captado pelo leitor que não tem um contato direto com as manifestações aqui abordadas.

Portanto conforme nos coloca Maria Sylvia Porto Alegre sobre o uso de materiais visuais:

Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 1989.

¹⁰ Como resultado dessa fase do trabalho de pesquisa foi produzido o primeiro capítulo que servirá de contextualização para a continuidade da dissertação.

A questão central a ser enfrentada, no meu modo de ver, diz respeito à subjetividade, uma vez que muitos materiais visuais, como o desenho documental e a fotografia, costumam ser associadas a um grau de "autenticidade" da informação que, na verdade, não possuem. Apesar de todos os avanços da crítica teórica, penso que as ciências sociais, verbais por excelência, ainda tratam as imagens de forma positivista, como descrição da realidade e não como representação simbólica, cuja leitura não apenas varia segundo o olhar do espectador como também é decorrente da própria natureza construída da imagem¹¹.

Com isso, ao realizarmos os registros fotográficos aqui utilizados, ou ao fazermos a seleção das imagens produzidas por outros "fotógrafos", (colaboradores da pesquisa), mais uma vez nos colocamos com relação a nosso "objeto" explicitando um modo de olhar, que opta por apresentar determinados temas, por mais que busque uma grande abrangência dentro das possibilidades de análise científica.

1.4 - A coleta dos depoimentos orais como espaço da intersubjetividade¹².

Com relação ao uso de documentos orais, optamos pela coleta de depoimentos. Esse método foi escolhido por permitir que os informantes estabeleçam livremente uma narrativa sobre um tema central, (neste caso a atuação dos grupos com relação ao samba), porém, tendo como base um momento de diálogo entre pesquisador e entrevistado, buscamos inserir outros sub-temas e questões que foram ganhando relevância a partir de nossos estudos e que nos surgiram durante o contato com os grupos.

Acreditamos ser possível considerar essa forma de depoimento como estando a meio caminho entre o método biográfico e a história oral. Em outras palavras, enquanto vivência ou experiência subjetiva está dentro da proposta do método biográfico e enquanto informação sobre a instituição ou movimento a que o sujeito pertence, está no domínio do objetivo da história oral. Evidentemente, nessa circunstância, a entrevista deverá ser aberta e livre no que se refere à vivência do sujeito na instituição e as suas relações com ela, mas diretiva quando se trata de obter dados informativos e factuais sobre as entidades em questão¹³.

¹¹ ALEGRE, Maria Sylvania Porto. *Reflexões sobre iconografia etnográfica: por uma hermenêutica visual*. In: FELDMAN-BIANCO, Bela e LEITE, Miriam L. Moreira (orgs) *Desafios da Imagem. Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas: Papirus, 1998. (p. 77)

¹² Todo os depoimentos orais e documentos coletados durante a pesquisa estão disponíveis para consulta no LAHO-CMU (Laboratório de História Oral do Centro de Memória da Unicamp).

¹³ BRIOSCHI, Lucila Reis; TRIGO, Maria Helena Bueno. "Relatos de vida em ciências sociais: considerações

Cientes dessa subjetividade como elemento presente no espaço de diálogo entre entrevistado e entrevistador, este método acaba inevitavelmente registrando informações pertinentes às preocupações de, no mínimo, dois sujeitos diferentes. "O espaço da história oral é, então, por natureza, o espaço da intersubjetividade e, portanto, do diálogo de diferentes identidades".¹⁴

Conforme nos coloca Portelli¹⁵, o momento da coleta de depoimentos, consiste no ato de "aprender um pouquinho" com aqueles que irão contribuir com a recuperação de suas experiências e vivências tendo como base o recordar, portanto, a História Oral nos leva ao encontro de versões do passado, concretizadas apenas quando mentalizadas e verbalizadas pelos depoentes. Neste caso, a memória se configura enquanto um processo, que ocorre em meio social dinâmico, valendo-se de instrumentos socialmente criados e compartilhados.

Para nosso trabalho, a História Oral vem nos possibilitando a partir do entrecruzamento de diversas versões do passado, não só preencher lacunas sobre a trajetória do samba paulista, mas principalmente perceber as relações dos depoentes e dos movimentos culturais, com a memória oficial produzida sobre o samba e aquela que buscam construir e compartilhar coletivamente. Assim, estamos buscando compreender os sentidos que esses grupos atribuem ao samba e às próprias práticas dentro de uma dinâmica cultural permeada por memórias oficiais e subterrâneas que se contrapõem e se entrecruzam num campo de conflitos e tensões. Nesse processo, são geradas novas narrativas históricas que passam a ser compartilhadas no interior dos grupos e assim formam identidades coletivas necessárias para a sedimentação dos agrupamentos em torno de objetivos comuns.

A memória ao servir na constituição de diferentes versões históricas, está sujeita à interferências de caráter ideológico e ou religioso, assim, para determinados grupos sociais há fatos que se pretende oficializar do mesmo modo que também existem acontecimentos aos quais se deseja esquecer, afinal, a visão que se constrói do passado pode definir posições políticas para o presente¹⁶. Deste modo, a memória é selecionada conforme um nexos claramente ligado à visão que se pretende dispor no presente, podendo encontrar ou não condições que lhe dêem o status oficial, ou ainda para que seja aceita como coletiva¹⁷. Quando um fragmento encontra tal legitimidade, pode ficar acessível às diversas gerações através dos vários suportes possíveis. De certa forma, podemos apontar para o fato de que a memória constituída nacionalmente sobre o samba parte dos

metodológicas." In: *Ciência e Cultura* n°39, julho de 1987. (p. 115).

¹⁴ NEVES, Lucilia de Almeida. *Memória, história e sujeito: substratos da identidade*. Em: revista – História Oral. Nº 3. 2000. (p. 109 – 116)

¹⁵ PORTELLI, Alessandro. *Forma e significado na História Oral. A pesquisa como um experimento em igualdade*. In: revista do programa de estudos pós-graduação em história e do departamento de História. PUC – SP, n 14, fevereiro de 1997.

¹⁶ POLLAK, Michael, *Memória, esquecimento, silêncio*. Estudos Históricos, v.2, n.3, 1989.

_____. *Memória e identidade Social*. Estudos Históricos, v.5, n.10, 1992.

¹⁷ BRANDÃO, Carlos .Rodrighuês. (org.) *As faces da memória*. Campinas: Centro de Memória da Unicamp, s.d.

registros que foram sendo realizados principalmente a partir da indústria fonográfica, que, como podemos perceber ao fazermos um levantamento de parte da discografia referente ao samba no Brasil, há uma prevalência dos registros de intérpretes e autores prioritariamente relacionados ao Rio de Janeiro. (Buscamos fazer um levantamento discográfico a respeito do samba, partindo do repertório apresentado pelos grupos aqui observados em suas rodas de samba. O repertório das rodas não se limita a esse levantamento que tem um caráter de apresentar uma amostragem da produção fonográfica sobre a qual esses grupos se dedicam a pesquisar. – Ver Anexos).

Assim, levando em conta tal fato, pretendemos aqui entender quais processos levaram a essa polarização na produção desses registros, para que desta maneira possamos recuperar nos trabalhos sobre o samba em São Paulo as especificidades dessa manifestação e as conseqüentes influências e hibridizações incorporadas ao samba paulista em função dessa grande difusão de modelos cariocas, que acabam tendo, a nosso ver, uma função de oficialização de uma memória do samba.

A partir disso, pretendemos relativizar a abordagem do samba como uma manifestação prioritariamente praticada no Rio de Janeiro principalmente a partir do início do século XX, como tendem a afirmar alguns estudos baseados nessa memória vastamente registrada e oficializada do samba carioca. O que perguntamos é se tal afirmação não seria subjugar a memória e a capacidade de expressão do negro no Brasil que pelo processo da diáspora foi ocupar diferentes localidades, levando consigo sua cultura de origem. Por fim, não teria o samba carioca encontrado melhores condições de se manter e de transmitir sua memória, difundindo-a por todo o país em função do contexto sócio-econômico constituído pelo fato da cidade do Rio de Janeiro ter sido sede do Império, e posteriormente capital da República, o que a tornou pólo irradiador da cultura nacional?

É a partir desses questionamentos trazidos pela história oral que estamos procurando um maior entendimento sobre a memória e trajetória do samba no estado de São Paulo, partindo da análise de registros históricos, e relatos orais sobre o samba paulista disponíveis no Centro de Memória da Unicamp, da observação participante e da coleta de relatos orais junto às lideranças dos grupos aqui delimitados como foco de nossa pesquisa de campo.

1.5 - O trabalho de observação participante.

A observação participante se deu nos momentos em que os grupos estavam realizando seus encontros regulares para a realização das Rodas de Samba. Estar presente nesses momentos envolveu, por um lado, construir um certo distanciamento que permitiu captar as estruturas organizacionais, o modo de realização da roda, o repertório cantado, a relação com o espaço físico, os papéis atribuídos aos participantes, mas por outro, possibilitou também se colocar em determinados momentos como parte da manifestação buscando assim, numa maior integração ao

grupo, captar aquilo que só pode ser vivido na inserção em meio ao cantar coletivamente, ao estar no movimento dinâmico e coletivo da Roda de Samba. O fato de já termos contato com a prática da roda de samba em outros ambientes e também com os grupos, intermediado pela relação existente entre o Núcleo de Samba Cupinzeiro do qual sou integrante, e os Projetos ora pesquisados, vem possibilitando que o ato da observação seja duplamente um ato de aprendizagem, pois, foi preciso percorrer um caminho em que tudo aquilo que parecia comum fosse, ao longo das atividades, se tornando estranho, ao mesmo tempo em que o desconhecido foi se tornando familiar. Embora esteja inserido no universo do samba como músico e integrante do Núcleo Cupinzeiro, grupo que realiza rodas de samba tendo traços de similaridade com os grupos em questão, buscamos nos afastar de nossas experiências olhando as atividades do Projeto Nosso Samba e do Morro das Pedras tentando enxergá-las em suas especificidades, determinadas pela configuração própria desses agrupamentos, pelos contextos em que se inserem, por serem estes determinantes das formas como buscam elaborar suas atividades. Ao mesmo tempo, ser integrante do Cupinzeiro fornece parâmetros para comparação, o que nos permite aprofundar o processo de observação. Com isso, passamos a perceber que esses grupos apresentavam uma diversidade de elementos em suas práticas que eram totalmente desconhecidas a partir de minhas vivências anteriores, possibilitando o surgimento de novas questões que passaram a emergir dos próprios momentos de observação. Conforme nos diz Sodré, "trata-se, portanto de uma leitura conduzida pelo próprio "objeto", e que assume o risco do envolvimento ou da paixão."¹⁸ Nesse sentido o caderno de campo passou a ser uma forma importante de registro e descrição das atividades em campo, assim como das indagações que foram surgindo durante o processo de observação.

Segundo Caria nos coloca, buscamos ainda introduzir a noção de contexto como mediador entre o vivencial e o teórico, o concreto e o abstrato, entre o heterogêneo e o semelhante, o que significou lutar contra dois tipos de reduções no momento da observação: as etnocêntricas e as teóricas capazes de ocultar muito dos dados de campo.

*No primeiro caso, o contexto amplia a percepção que o investigador tem das construções simbólicas dos actores, começando a relativizar o seu etnocentrismo espontâneo e o processo de selecção circunstancial da informação. No segundo caso, o contexto dá profundidade às interpretações científicas, relativizando o etnocentrismo teórico e o seu processo de selecção formal, evitando a omissão do vivido...*¹⁹

Neste sentido, passamos a nos alimentar das questões surgidas nos momentos de observação que nos conduziam a um melhor direcionamento para o que deveríamos buscar entender dentro de

¹⁸SODRÉ, Muniz. *Samba o dono do corpo*. 2ed. – Rio de Janeiro: Mauad, 1998

¹⁹CARIA, Telmo. "O olhar sociológico sobre a etnografia." In: *A cultura profissional dos professores*. F. Calouste Gulbenkin, 2000. (p. 41)

nossos estudos bibliográficos e assim chegarmos ao campo mais preparados para captarmos as diversas dimensões dos processos culturais que estávamos observando. Foi fundamental considerarmos que o fato dos integrantes dos grupos buscarem recuperar para suas práticas a memória histórica do samba, trazendo muito das tradições sedimentadas ao longo do tempo, não os isola do fluxo das relações e influências culturais estabelecidas por outras vivências cotidianas. Assim, pudemos relacionar as práticas desses grupos dentro do contexto mais amplo das relações sociais que os seus praticantes desenvolvem no cotidiano, além das relações destes com o próprio samba e com o fazer coletivo dentro do grupo.

Somente a partir desse amadurecimento estabelecido pelo contato contínuo com os grupos nos fez compreender em que sentido a coleta de depoimentos poderia contribuir para a pesquisa. Desta forma, passamos a desenvolver um roteiro de questões e temas que deveriam ser abordados e que nos guiaríamos para a realização dos depoimentos orais. (Roteiro em anexo)

A partir dessas colocações pudemos ainda compreender o quanto a situação de campo nos coloca em relação com a cultura, não mais como um conceito que tende a ser uma abstração teórica, mas como o elemento mediador entre os indivíduos e a coletividade, entre o micro e o macro, sendo central para o entendimento das relações de sociabilidade e seus significados no interior dos grupos observados.

1.6 - Descrição do campo.

Durante as observações pudemos classificar três momentos distintos ou três tipos de atividades observadas. Em primeiro lugar, temos os momentos da roda de samba aberta ao público que se realizam com periodicidade definida. O segundo são as rodas de samba realizadas nas ocasiões de comemoração de aniversário de fundação dos projetos. Por fim, há um terceiro momento de grande relevância metodológica e riqueza para a coleta de dados. A partir de meu trabalho junto ao Núcleo de Samba Cupinzeiro, pudemos organizar junto às lideranças dos grupos encontros entre os diferentes projetos. Nessas ocasiões foram promovidas apresentações e debates envolvendo os membros dos grupos para discussões acerca de sua atuação, sendo seguidas ou intercaladas pela roda de samba. Nesses momentos há um posicionamento participante do pesquisador que por ter uma vivência prática do samba, passa a atuar como membro daquela roda que ganha uma nova constituição, pois, agrega membros dos diversos grupos e que nesses momentos se reveste de outros sentidos, indo além do cantar e tocar, se tornando o território do contato, do debate de idéias acerca dessas práticas sociais colocadas em diálogo nesses momentos.

Embora tendo constituído um contato com os grupos há mais tempo, o que facilitou o acesso a ocasiões propícias para a observação participante, iremos aqui relacionar somente as observações

realizadas a partir do segundo semestre de 2004 e durante 2005, momentos em que realizamos o trabalho de campo de maneira mais sistematizada. Tivemos os contatos a partir das rodas de samba abertas ao público nas seguintes datas:

Ano de 2004

- 11 de julho - Roda de samba do Projeto Nosso Samba
- 17 de outubro - Roda de samba do Morro das Pedras
- 15 de dezembro - roda de samba do Projeto Nosso Samba
- 19 de dezembro - Roda de finalização do ano do Morro das Pedras
- 27 de novembro - Roda de samba do Projeto Nosso Samba

Ano de 2005

- 05 de junho - Reunião com integrantes do Morro das Pedras
- 19 de junho - Roda de samba do Projeto Nosso Samba
- 17 de julho - Roda de samba do Morro das Pedras
- 04 de setembro - Roda de Samba do Projeto Nosso Samba
- 18 de setembro - Roda de samba do Morro das Pedras
- 12 de novembro - Reunião interna e roda de samba do Morro das Pedras
- 13 de novembro - Roda de samba do Projeto Nosso Samba

Nesses momentos fizemos as primeiras aproximações que nos permitiram captar a organização estrutural dos grupos e seus modos de interação com a comunidade mais ampla. Pudemos ainda ter uma visão sobre como tais grupos organizam as rodas de samba (músicas cantadas, temas escolhidos, instrumentos utilizados, preparação do espaço, convidados especiais). Com isso, realizamos contatos pessoais e pudemos perceber quais eram as lideranças atuantes dentro dos grupos. Detectamos nesses momentos três tipos de lideranças; uma mais voltada para a organização e aglutinação grupal, outra que se faz presente e atuante no momento da roda estando muito ligado à execução musical e encaminhamento do repertório. O terceiro tipo está mais voltado para a comunicação entre o grupo e a comunidade mais ampla. Esta divisão foi estabelecida para fins didáticos, pois, embora hajam integrantes que atuam de modo mais pontual em alguns casos pudemos observar lideranças que desempenhavam as diversas funções simultaneamente.

Durante as manifestações pudemos ainda recolher materiais impressos que como parte das atividades dos grupos são distribuídos aos frequentadores durante as rodas. Dentre estes estão textos informativos, textos com conteúdo histórico e biográfico de sambistas do passado, letras dos samba compostos pelos integrantes dos grupos e textos que trazem informações sobre o pensamento do grupo e seus objetivos.

Os momentos comemorativos foram importantes para que pudéssemos observar com mais intensidade a busca dos grupos no sentido da criação de uma identidade coletiva. Ocorreram nas seguintes datas:

02 de maio de 2004 - 3º aniversário do Morro das Pedras

30 de abril de 2005- 4º aniversário do Morro das Pedras

27 de novembro de 2005 - 7º aniversário de Projeto Nosso Samba

Nessas ocasiões o público presente é maior, incluindo pessoas que não participaram anteriormente e foram, ou trazidas por frequentadores, ou atraídas pelas festividades. Há por isso um empenho de maior comunicação com o público no sentido de re-afirmação dos objetivos e ideais em torno dos quais os grupos se sedimentam, além de uma busca da recuperação e valorização de suas trajetórias, comemorando assim a data.

Optamos por registrar fotograficamente tais encontros, por serem esses os momentos em que os grupos aglutinam uma maior quantidade de pessoas em torno de suas manifestações e por trazerem ao público uma grande quantidade de informações dispostas "didaticamente" no espaço: fotografias, faixas, cartazes, murais. Estes registros fotográficos serão apresentados e analisados na parte referente à descrição dos "projetos" ou agrupamentos.

A partir de nosso envolvimento com os grupos, estabelecido ao longo de nossas idas às rodas de samba e também de minha atuação como membro de um núcleo semelhante, surgiu entre os integrantes um desejo de fazer encontros entre os diferentes "projetos", o que passamos a apoiar e atuar no sentido de organizarmos e realizarmos tais atividades. Assim, através de um primeiro encontro realizado entre representantes do Núcleo de Samba Cupinzeiro do qual participo, e do Projeto Nosso Samba num curso realizado na USP, a convite do MST, passamos a vislumbrar a possibilidade de viabilizarmos encontros destinados à realização de apresentações onde seriam expostas as idéias centrais dos projetos, seguidas de debates e roda de samba, unindo integrantes dos diferentes grupos. O primeiro foi promovido pelo Núcleo de Samba Cupinzeiro em Campinas, sendo este seguido de outros dois encontros promovidos pelo Morro das Pedras, um em São Vicente e outro em São Paulo.

07 de agosto de 2004 - encontro entre Projeto Nosso Samba e Núcleo da Samba Cupinzeiro para debate e roda de samba no curso "Realidade Brasileira" promovido pelo Movimento Sem Terra na USP.

12 de junho de 2005 - Encontro para debate e roda de samba com a participação dos grupos: Projeto Nosso Samba, Morro das Pedras e Núcleo de Samba Cupinzeiro - Encontro realizado em

Campinas e promovido pelo Núcleo de Samba Cupinzeiro.

10 de setembro de 2005 - Reunião e roda de samba com os grupos - Nosso Samba, Morro das Pedras e Núcleo de Samba Cupinzeiro - Realizada em São Vicente, e promovida pelo Morro das Pedras.

18 de dezembro de 2005 - Encontro para debate e roda de samba com a participação de integrantes do Projeto Nosso Samba, Morro das Pedras e Núcleo de Samba Cupinzeiro, promovido pelo Morro das Pedras e realizado em São Paulo.

Nesses eventos, participamos ativamente dos debates e das rodas, o que nos colocou num outro nível de inserção junto aos grupos. Esses encontros foram gravados, o primeiro promovido em Campinas em vídeo e os outros em K7, se tornando um material com grande riqueza de dados sobre os projetos, além de registrarem importantes depoimentos dos seus líderes em momentos em que se colocavam publicamente com relação aos ideais e intenções de atuação dos grupos.

Nesses momentos, pudemos captar aquilo que estamos chamando de falas públicas. Coletadas em momentos de rodas de samba, por meio delas, os sujeitos exerceram e exercem um papel de comunicadores, construindo a ponte entre o pensamento do grupo e um público mais amplo, num processo de transmissão de valores e de elaboração de uma identidade coletiva. Ao realizarmos as transcrições e organização desse material, pudemos observar o quanto essas vozes, que realizam o ato de tornar público aquilo que constroem ao longo de suas trajetórias pessoais e como lideranças de um coletivo, demonstravam com profundidade as peculiaridades e características que distinguem a atuação dos dois projetos além de nos mostrar um percurso educativo que vem sendo traçado por esses grupos.

No conteúdo dessas falas, podemos observar a presença da memória coletiva do grupo, esta memória está relacionada aos ideais com os quais esses grupos trabalham no sentido da construção de uma identidade, se tornando narrativas que apontam para a transmissão e compartilhamento das idéias e objetivos que os grupos buscam tornar aceitos como coletivos.

Além desses momentos em que pudemos realizar uma parte da coleta de dados, a partir de um maior envolvimento com os membros dos grupos e familiarização com suas atividades, demos início à fase de coleta de entrevistas individuais. Através das primeiras coletas percebemos que diferentemente do momento anteriormente citado, pudemos acessar a memória individual, a trajetória de vida de algumas lideranças e assim captar a relação desses indivíduos com o processo de organização e construção desses objetivos e das identidades que se somam para a construção da coletividade.

Portanto é a partir desse trabalho de observação participante e das coletas de depoimentos,

(entrevistas e falas públicas) que realizamos as descrições constantes do Capítulo (IV) - *Samba, Tradição e Sociabilidade: as rodas de samba paulista*, e do Capítulo (V) - *Concepções sobre o samba e as visões a respeito dos agrupamentos a partir das falas de seus líderes*. Assim, utilizamos alguns fragmentos desses depoimentos para a apresentação de questões que passam a ganhar relevância dentro de nossa pesquisa, pois partem da trajetória dos grupos, e surgem a partir das falas dos próprios integrantes.

Durante todo o período em que estivemos concentrados em nossas observações e também com o início das coletas de depoimentos orais, algumas opções teóricas foram sendo firmadas, além de que, na prática pudemos compreender a real profundidade de estar em campo e de realizar a produção de documentos orais. Realizar a observação de práticas culturais coletivas exige um modo próprio de estar em campo. Envolve estar presente respeitando o espaço e o tempo da manifestação; entender a forma como se desenvolvem as interações humanas, a sua lógica de sociabilidade dentro de um espaço/tempo ritualizado e que, portanto, tem suas regras de participação, para nele adentrar e também dele sair. Isso remete o pesquisador a uma posição eticamente comprometida com o equilíbrio dos acontecimentos. Essa tomada de posição ética é o que possibilita o envolvimento com os sujeitos em parceria com os quais se pretende construir o conhecimento. Neste sentido, pesquisador e sujeitos que tem suas práticas focadas pela pesquisa, se encontram com a inteireza de suas ações capazes de gerar reflexões, abstrações e concepções de mundo, o que nos lança em um processo de formação e transformação mútua, a partir do qual ambos saem mudados. Esse contato que é antes de tudo humano se dá fundamentalmente entre sujeitos sociais que não mistificam suas origens nem seus objetivos²⁰.

1.7 - A escolha dos depoentes.

Tendo como objetivo a recuperação da trajetória desses grupos, entendimento de seus objetivos, formas de organização coletivas, modos de sociabilidade, relação com as tradições, transmissão da memória e dos diversos saberes decorrentes de suas práticas, a escolha de nossos depoentes seguiu um critério que está relacionado ao papel exercido pelos integrantes dentro das atividades e interações que ocorrem no interior do grupo. Desta forma, num primeiro momento nos concentramos naqueles que exercem algum tipo de liderança, seja na condução da roda de samba, seja como elementos que atuam num nível organizacional, ou ainda, como pessoas que exercem o papel de comunicadores fazendo a ponte entre o grupo e a comunidade mais ampla.

²⁰PORTELLI, Alessandro. *Forma e significado na História Oral. A pesquisa como um experimento em igualdade*. In: revista do programa de estudos pós-graduação em história e do departamento de História. PUC – SP, n 14, fevereiro de 1997.

As entrevistas com os líderes permitem lidar com aspectos histórico-sociológicos ao captar, através da visão de um indivíduo, o desenvolvimento cronológico do fenômeno em estudo, inserido no contexto mais amplo da sociedade; possui um caráter dinâmico, pois permite resgatar os processos sociais que deram origem aos fenômenos estudados possibilitando também um acompanhamento, pelos relatos dos informantes, dos avanços e retrocessos de tais processos; apresenta ainda um caráter dialético ao obrigar o pesquisador que o utiliza a um constante confronto entre teoria, as noções que ele já possui a respeito do objeto da pesquisa e a prática social concreta apresentada pelo informante. Tal característica nos obriga também a realizar um constante repensar, ao longo da pesquisa, das técnicas de coleta, registro e análise dos dados²¹.

Assim, selecionamos três depoentes em cada grupo, tendo consciência de que a própria realização dos depoimentos poderiam apontar para outros integrantes importantes de serem ouvidos para a realização do trabalho.

Num primeiro momento foram realizadas entrevistas e coletas de depoimentos e falas durante as rodas dos seguintes integrantes:

- 1) Alexandre Rodrigues Oliveira: Trinta e cinco anos, Liquidante de Câmbio, ex-estudante de História. (curso não concluído). Ex-presidente do Morro das Pedras de 2003 a 2004. Liderança atuante no grupo. Na roda de samba atua cantando. . Entrevista realizada em 24/09/2005.
- 2) Roberto Jesus Didio Junior - Robertinho Trinta e um anos, taxista e ex-estudante de sociologia, (curso não concluído). Primeiro presidente do Morro das Pedras e líder atuante. Na roda de samba canta e toca surdo. . Entrevista realizada em 08/10/2005 e falas coletadas durante as rodas e eventos em 12/06/2005 e 18/12/2005.
- 3) José Francisco Paulo - Zé Paulo, quarenta anos é trabalhador da construção civil com primeiro grau completo. Atual presidente do Morro das Pedras. Atua na roda de samba cantando. Entrevista realizada em 12/11/2005 e falas coletadas durante as rodas e eventos em 12/06/2005 e 18/12/2005.
- 4) Paulo Sérgio de Pontes – Paulinho, trinta e sete anos, arquivista - Curso secundário completo. Liderança com destaque na condução da roda de samba. Atua na roda de samba cantando e tocando cavaquinho. Entrevista concedida em 27/11/2005 e falas coletadas durante as rodas e eventos em 07/08/2004 e 12/06/2005.
- 5) Fabio Rodrigues Goulart - Trinta e oito anos, advogado. Liderança atuante no Projeto

²¹ SIMSON, Olga R. de Moraes von. *Branco e Negro no Carnaval Paulistano*. Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 1989. (p. 56)

Nosso Samba, participante do grupo desde a sua fundação. Atua cantando e tocando percussão (Surdo e repique de anéis). Entrevista concedida em 08/12/2005 e falas coletadas durante as rodas e eventos em 07/08/2004 e 12/06/2005.

- 6) Selito – Trinta e cinco anos, funcionário da Universidade de São Paulo e estudante de Geografia da mesma instituição. Liderança atuante no Projeto Nosso Samba. Sua atuação é bastante marcada pela comunicação do grupo com a comunidade presente nas rodas, atua ainda cantando e tocando percussão (tamborim). Falas coletadas durante as rodas e eventos em 07/08/2004 e 12/06/2005, 10/09/2005 e 18/12/2005.

Numa segunda fase de coletas buscamos estabelecer uma amostragem qualitativa dos integrantes dos projetos, assim coletamos duas entrevistas em cada agrupamento buscando ouvir integrantes que passaram de uma posição de freqüentadores para integrantes ativos dentro da roda, assim como a participação feminina no caso do Projeto Nosso Samba. Dando continuidade às coletas ouvimos os seguintes integrantes:

- 7) D. Clívia da Mata Luz. Nascida em Guaranésia Minas gerais em 1941. Profissão empregada de casa de família. Na infância cursou até o terceiro ano primário, concluindo até o colegial após adulta. Entrevista coletada em 05/11/2006
- 8) D. Maria da Graça Rodrigues Goulart. Nascida em Pelotas, Rio Grande do Sul em 1945. Aposentada do Comércio. Entrevista coletada em 05/11/2006
- 9) Jorge Luis Garcia, nascido em 16 de setembro de 1979, estudante de contabilidade. Entrevista coletada em 30/07/2006
- 10) Ricardo Amaral Assad - Magrão, nascido em 17 de fevereiro de 1974 em São Paulo. 2º grau incompleto. Entrevista coletada em 30/07/2006

CAPITULO II - A educação não formal: definição e sua abrangência nas últimas décadas.

Sob um olhar educacional, nosso trabalho de campo tem nos feito buscar melhor compreender e assim procurar mediações teóricas, para que possamos nos acercar da realidade que se apresenta em meio às práticas culturais dos sujeitos inseridos no fazer coletivo da roda de samba. Assim, temos buscado trabalhar com um conceito de educação associado ao conceito de cultura.

Ao concebermos a cultura enquanto modos, formas, processos de atuação do homem na história, esta se torna uma construção em constante transformação, mas ao mesmo tempo, é continuamente influenciada por valores que se sedimentam em tradições e são transmitidos de geração a geração. Portanto, a educação pode ser abordada enquanto forma de ensino/aprendizagem adquirida ao longo da vida dos cidadãos e que consiste no processo de absorção, reelaboração, e transformação da cultura existente nos grupos sociais, o que lhe dá ainda uma dimensão política. Conforme nos coloca Maria da Glória Gohn²², esse processo ocorre pela leitura, interpretação e assimilação dos fatos, eventos e acontecimentos, que os indivíduos fazem de forma isolada ou em contato com grupos e organizações.

A partir dessa primeira aproximação do que entendemos como processo de educação, podemos considerar que a educação escolar, formal, oficialmente legitimada como possibilidade de acesso ao conhecimento estruturado ao longo da história, deve ser abordada enquanto uma das formas de educação, havendo assim, outras formas caracterizadas conforme o grau de sistematização e os métodos desenvolvidos para a transmissão de saberes.

Até recentemente se considerou a educação não-escolar como sendo decorrente de processos informais, espontâneos ou naturais, ainda que carregados de valores e representações. Porém, ao considerarmos os estudos que vem sendo realizados dentro da sociologia da educação, este campo não-escolar pode ser caracterizado por diferentes formas de atuação educacional em ambientes não-escolares. Segundo Almerindo Janela Afonso, a educação informal ocorre nos espaços de possibilidades educativas no decurso da vida dos indivíduos como a família, tendo, portanto, caráter permanente. Outros espaços ou atividades coletivas podem gerar esse tipo de processo espontâneo de educação, contribuindo para a inserção e socialização dos indivíduos em meio a grupos sociais diversos. Poderíamos elencar uma infinidade de atividades culturais, espaços de entretenimento, lazer, esportes ou mesmo o próprio convívio social em espaços públicos e ou privados como geradores desse tipo de educação aqui chamada de *informal*.

Porém, o que buscamos destacar aqui é que essas duas formas de educação até aqui apresentadas, (*formal e informal*) não conseguem abranger outras possibilidades de educação não escolar que vêm sendo desenvolvidas e estudadas, principalmente a partir da década de 1980 no Brasil, sendo designada dentro do campo não-escolar como *educação não-formal*.

²²GOHN, Maria da Glória. *Educação Não-Formal e Cultura Política*. São Paulo: Cortez, 2001.

Ao longo dos estudos que empreendemos sobre esse campo da educação percebemos que o termo não-formal traz em si contradições. Esse tipo de educação, além de não se opor à educação formal, (embora possa parecer a partir da terminologia) também engloba planejamento sistematizado, embora diferente da educação formal, pois deve responder às demandas dos educandos, desenvolvendo assim, metodologias a partir de tempos e espaços específicos e diferentes do sistema formal (escolar). Este fato não justificaria o uso de uma terminologia que a primeira vista traz em si a negação do formal. Porém, usaremos o termo para que possamos nos remeter aos estudos que vem sendo realizados no sentido da caracterização de uma área educacional com a qual nosso campo apresenta relações.

O que temos observado é que os grupos aqui focados, ao realizarem suas práticas culturais permeadas por ações as quais relacionamos ao campo da educação não-formal, podem contribuir para uma sistematização do que poderia ser considerado como uma educação que se realiza através da ação cultural coletiva.

Os estudos que buscam definir a educação não-formal como uma área educacional com características próprias, visam trabalhar com a quebra de um paradigma bipolar a partir do qual se concebia apenas dois tipos de aprendizagem: o escolar estabelecido como formal e o não-escolar como sinônimo de informal. Com os esforços realizados nesse sentido, temos a possibilidade de entender que: nem tudo o que ocorre fora dos muros da escola (não-escolar) pode ser pensado como sinônimo de educação informal, desprovida de sistematização, método e intencionalidade. Portanto, o não-escolar quando relacionado ao âmbito não-formal pode ter outros sentidos particulares aos quais buscaremos melhor compreender.

Para Trilla²³, a distinção entre educação formal, não-formal e educação informal pode ser dividida em dois grupos. O primeiro referente à educação informal; e o segundo que compreende tanto a educação formal quanto a não-formal. Para o autor, tal divisão se dá primordialmente pelo fato de haver um caráter metódico e sistemático, além de uma intencionalidade tanto na educação formal quanto na não-formal, ao passo que a educação informal não é planejadamente intencional.

Contribuindo para tal entendimento podemos observar a caracterização dada por Afonso.

Por educação formal, entende-se o tipo de educação organizada com uma determinada seqüência e proporcionada pelas escolas enquanto que a designação educação informal abrange todas as possibilidades educativas no decurso da vida do indivíduo, construindo um processo permanente e não organizado. Por último, a educação não-formal embora obedeça também a uma estrutura e a uma organização (distintas porém das escolares) e possa levar uma certificação (mesmo que não seja esta a sua finalidade), diverge ainda da educação formal no que respeita a não fixação de tempos e locais e a flexibilidade na

²³ TRILLA, Jaume. *La educación fuera de la escuela: ámbitos no formales y educación social*. Barcelona: Editorial

*adaptação dos conteúdos de aprendizagem a cada grupo concreto.*²⁴

Essa diferenciação e a conseqüente caracterização de uma área específica da educação não-formal vem sendo formada a partir da observação de diferentes práticas, permeadas por relações educacionais, realizadas por espaços associativos, ONG's, movimentos sociais, igrejas, sindicatos, partidos políticos, e espaços culturais dentre outros, que embora não obedeçam a uma série de requisitos formais passaram a construir diferentes modos de vivenciar, compreender e sistematizar o processo de ensino-aprendizagem²⁵.

Historicamente, segundo Maria da Glória Gohn, até os anos de 1980, a educação não-formal no Brasil esteve ligada a processos de alfabetização de adultos, que tinham como base as propostas de Paulo Freire e outras práticas de movimentos sociais. Assim, em um primeiro momento podem-se caracterizar dois campos de atuação da educação não-formal. O primeiro, voltado para a alfabetização ou transmissão de conhecimentos que historicamente têm sido sistematizados, sendo estas atividades planejadas para a clientela sujeito das ações educativas, com uma estrutura e uma organização distinta das organizações escolares, abrangendo a área que se convencionou chamar de educação popular (conforme uso corrente nos anos 70/80) e educação de jovens e adultos nos anos 90; o segundo campo abrange a educação gerada no processo de participação social, em ações coletivas não voltadas para o aprendizado de conteúdos da educação formal.²⁶

Conforme podemos perceber em alguns casos a educação não-formal pode buscar suprir déficits educacionais deixados pela escola em contextos sociais em que esta não conseguiu abarcar as necessidades de seu público, ou até mesmo onde não conseguiu se fixar. Entretanto, esse repasse é desenvolvido em espaços alternativos e com metodologias e seqüências cronológicas diferenciadas, com conteúdos curriculares flexíveis, adaptados segundo a realidade do grupo social a ser atendido. Em outros, a aprendizagem se dá por meio da prática social. Segundo Gohn, é a experiência das pessoas em trabalhos coletivos que gera aprendizado, nas palavras da autora:

A produção de conhecimento não pela absorção de conteúdos previamente sistematizados, objetivando serem apreendidos, mas o conhecimento é gerado por meio da vivência de certas situações-problemas. As ações interativas entre os indivíduos são fundamentalmente para a aquisição de novos saberes e essas ações ocorrem fundamentalmente no plano da

Ariel, 1996

²⁴ AFONSO, Almerindo Janela. "Sociologia da educação não-escolar: reatualizar um objecto ou construir uma nova problemática?" In: ESTEVES, António Joaquim; STOER, Stephen R. (orgs.) *A sociologia na escola. Professores, educação e desenvolvimento*. Biblioteca das ciências do homem. Edições Afrontamento, Porto, 1992. (p. 86)

²⁵ GARCIA, Valéria Aroeira. *A Educação Não-Formal como Acontecimento*. Relatório apresentado à Faculdade de Educação da UNICAMP para exame de qualificação, sob a orientação da Prof. Dra. Olga Rodrigues de Moraes von Simson. 2003

²⁶ GOHN, Maria da Glória. *Educação Não-Formal no Brasil: anos 90*. Cidadania/Textos n.10.p. 1-138, novembro, 1997.

*comunicação verbal, oral, carregadas de todo conjunto de representações e tradições culturais que as expressões orais contém*²⁷.

Ao longo das décadas de 80 e 90 há um aumento do surgimento dessas ações educacionais o que passa a aumentar a demanda por estudos que se voltem para a observação dessas práticas. Segundo Valéria A. Garcia, o aumento significativo dessas ações são reflexo de mudanças sócio econômicas geradoras de novas demandas para o campo educacional. Essas transformações são geradoras de uma crise do sistema escolar, pelo fato deste não conseguir responder a todas as demandas sociais que lhe são impostas, delegadas e desejadas. Contribuindo para isso, estão as transformações no mundo do trabalho que passa a exigir cada vez mais qualificação específica, além de um constante processo de reciclagem de mão de obra, principalmente para os setores industriais e de serviços. Isso gera também mudanças na vida urbana, marcadas pelo crescimento desordenado das cidades, fruto da intensificação da migração rural/urbana e da conseqüente desqualificação de um imenso contingente de pessoas para o trabalho nessa lógica dinâmica do mundo urbano e do trabalho. Nesse contexto o papel da mulher dentro das relações familiares também muda como reflexo das necessidades de complementação de renda familiar dentro da lógica urbana industrial.

*"... El reducto familiar, por factores de diverso tipo, se há ido abriendo. La progresiva incorporación de la mujer ao trabajo retribuido fuera del hogar há propiciado unos tiempos vacíos de control y de atención directa sobre los niños. La reducción del espacio urbano desproveía a los niños de lugar de juego espontáneo y de cierta posibilidades de relación horizontal socializadora. Estos y otros factores han ido creando la necesidad de instituciones de custodia y de educación infantil complementarias a la escuela y la familia. Instituciones que han ido sustituyendo a la familia, o la calle, em uma parte de las funciones de socialización antes asumida por éstas..."*²⁸

Essas modificações, tanto no âmbito da família, do trabalho, como na vida urbana passou a reestruturar e reorganizar a vida social, trazendo a necessidade dessa mesma sociedade se reorganizar e responder às mudanças inclusive no campo educacional.

*Em relação à educação das crianças, adolescentes e jovens, foi necessária a criação de outras opções, uma vez que a família e a escola já não eram capazes de suprir sozinhas, as necessidades de cuidado, formação e socialização.*²⁹

²⁷ Gohn, *Op. Cit.* 1997. (p.102)

²⁸ TRILLA, *Op. Cit.* 1996 (p. 218)

²⁹ GARCIA, *Op. Cit.* 2003 (p. 69)

Assim, o surgimento e multiplicação de instituições que desenvolvem no Brasil atividades de educação não-formal, vêm se dando principalmente em regiões urbanas periféricas, visando suprir espaços deixados pela escola e pela família em função de novas demandas sócio-educacionais, fazendo emergir daí o campo não-formal de educação.

Um outro dado apresentado por Gohn que vem contribuir para o fortalecimento das discussões e conceituações em torno desse campo educacional, se dá a partir da abertura social para o aparecimento do chamado terceiro setor formado por instituições, associações, fundações, ONGs, que passam a tomar para si a iniciativa de buscar soluções para problemas que, anteriormente, eram tidos e considerados como sendo de responsabilidade do Estado. Sobre esta questão, Afonso ressalta que devemos estar criticamente precavidos para o fato de a recente valorização do campo da educação não-formal poder significar ou implicar a desvalorização da educação escolar.

*(...), a justificação do campo da educação não-escolar não pode ser construída contra a escola, nem servir a quaisquer estratégias de destruição dos sistemas públicos de ensino, como parecem pretender alguns arautos da ideologia neoliberal.*³⁰

É importante notar que a recente emergência do campo não-formal se relaciona com inúmeros fatores, dentre os quais estão a crise da escola pública. Porém, é preciso considerar que tal crise, além de estar relacionada aos fatores sociais que tentamos até aqui apontar, também, é conseqüência das pressões competitivas e liberalizantes dirigidas nas duas últimas décadas sobre o sistema educativo diretamente administrados e financiados pelo Estado.

Com o surgimento do chamado terceiro setor e a sua crescente atuação dentro da área educacional, muitas propostas têm se mostrado eficientes para determinados contextos, sendo consideravelmente baratas em termos financeiros. Dentro das relações capitalistas em que a educação não foge de passar pelo crivo comparativo da relação custo/benefício, a redução de custos passa a ser argumento para a desvalorização e desatenção por parte do Estado com relação à escola pública.

*Sabemos, no entanto, que as expectativas sociais e a natureza das decisões políticas que configuram a educação escolar, não são indiferentes às épocas e conjunturas históricas, sendo por isso necessário caracterizá-las tendo em conta, os valores a cada momento dominantes ou emergentes.*³¹

³⁰ AFONSO, Al,erindo Janela. "Os lugares da educação" In. SIMSON, Olga R. de Moraes Von. PARK. Margareth B. e FERNANDES, Renata S. (orgs) *Educação não-formal: cenários da criação*. Campinas, SP. Ed. Da Unicamp / Centro de Memória, 2001. (p. 31)

³¹ Afonso, *Op. Cit.* 2001. (p.30)

Com isso o sociólogo português nos traz de forma muito enriquecedora a observação de que uma forma de educação não pode servir para subjugar outra. O que existem são caminhos que se entrecruzam e assim podem contribuir para que se reflita sobre as contribuições que cada campo tem para a construção de uma educação crítica e emancipatória tão necessária para a melhoria da educação como um todo.

Nesse sentido, é importante salientar que o campo da educação não-escolar (informal e não-formal) sempre coexistiu com o campo da educação escolar, sendo mesmo possível imaginar sinergias pedagógicas muito produtivas e constatar experiências com intersecções e complementaridades várias. O exemplo mais evidente pode ser dado pela educação familiar que, inscrevendo-se genericamente no campo da educação informal, continua a ser pensada como educação decisiva para a construção dos percursos individuais de escolarização. É aliás, as particularidades da educação familiar e às suas relações (complexas e contraditórias) com a educação escolar que se reportam alguns dos contributos mais importantes da sociologia da educação...³².

Com base nisso pretendemos aqui definir e caracterizar as diferentes possibilidades de atuação no campo da educação não-formal, na busca de entender as práticas culturais focadas em nossa pesquisa enquanto atividades permeadas por ações educacionais que precisam ser vistas em suas particularidades e nas suas possibilidades de geração de caminhos metodológicos para uma educação através de práticas culturais.

Conforme nos aponta Maria da Glória Gohn:

Estamos utilizando a expressão 'educação não-formal para designar um processo com quatro campos ou dimensões, que correspondem às suas áreas de abrangência. O primeiro envolvendo a aprendizagem política dos direitos dos indivíduos enquanto cidadãos, isto é, o processo que gera a conscientização dos indivíduos a compreensão de seus interesses e do meio social e da natureza que o cerca, por meio da participação em atividades grupais. O segundo, a capacitação dos indivíduos para o trabalho, por meio da aprendizagem de habilidades e/ou desenvolvimento de potencialidades. O terceiro, a aprendizagem e exercício de práticas que capacitam os indivíduos a organizarem-se com objetivos comunitários, voltados para a solução de problemas coletivos cotidianos. O quarto, e não menos importante, a aprendizagem de conteúdos da escolarização formal, escolar, em

³² Afonso, *Op. Cit.* 2001. (p. 31)

*formas e espaços diferenciados*³³.

Buscando relacionar com o cotidiano dos educadores que atuam em instituições que desenvolvem atividades educacionais relacionadas a essas áreas Garcia, acrescenta ainda a atuação de instituições que realizam atividades direcionadas a crianças e adolescentes pobres em "situação de risco social".³⁴

Com um olhar sociológico sobre essas questões, Afonso, propõe que “uma sociologia da educação (não escolar) deverá caracterizar-se por atender, preferencialmente aos contextos onde possam ocorrer processos relevantes de educação e aprendizagem não-formal”.³⁵

Embora Trilla, baseado na observação de atividades do terceiro setor na Espanha durante a década de 1990, não considere como intrínseca a este tipo de educação a intenção transformadora, para Afonso, ao observar experiências educacionais ligadas a movimentos sociais e em consonância com as teorias de Paulo Freire no Brasil, a educação não-formal caracteriza-se por possibilitar a transformação social dando aos sujeitos que participam desse processo condições de interferirem na história refletindo-a, transformando-a e logo se transformando.

Portanto o campo educacional traz consigo a contradição entre a transformação e a reprodução, existindo uma série de atitudes e formas de engajamento, comportamentos e ações que ora favorecem uma postura ora outra.

A partir disso ao estudarmos a educação desenvolvida por sujeitos envolvidos com as atividades culturais coletivas aqui focadas, temos percebido que podem estar sendo desenvolvidas nesses espaços e comunidades ações educativas que vão além da educação informal, e ou musical nos fazendo atentar para o fato de que essas ações podem possibilitar a construção de diferentes modos de vivenciar e compreender o processo ensino/aprendizagem assim como a elaboração de concepções de realidade a partir da consciência adquirida na produção da cultura e na inserção como sujeitos da história.

Para Gohn a importância que as diferentes modalidades de educação não-formal tem adquirido nos últimos anos deve-se não apenas à aquisição pura e simples de conhecimentos, de forma mais prática e, muitas vezes mais eficiente, que os conhecimentos adquiridos por meio da educação formal, atualmente em crise. Se nos detivermos apenas nesses aspectos estaremos fazendo uma análise reducionista e utilitarista. Para a autora:

³³ GOHN, *Op. Cit.* 1997. (p. 05)

³⁴ O termo vem de um estudo realizado especificamente em relação à estudantes em situação de risco, sendo aqueles que: "estão em perigo de abandonar a escola ou graduar-se sem dominar o conhecimento e as habilidades que são necessárias para serem cidadãos efetivos e assim contribuir para a economia", Revista Music Educators Journal, número especial: Music and at-risk students. No Brasil esse termo ganha novas conotações visto que junto ao problema do abandono escolar está a questão da violência e do envolvimento de jovens e crianças com a criminalidade nas periferias urbanas.

³⁵ AFONSO, Almerindo Janela. 1992, op.cit.p. 87

³⁵ GOHN, *Op. Cit.* 1997. (p.04)

*A maior importância da educação não-formal está na possibilidade de criação de conhecimentos novos. O agir comunicativo dos indivíduos voltado ao entendimento dos fatos e fenômenos sociais do cotidiano, baseia-se em convicções prático-morais, elaboradas a partir das experiências anteriores, segundo as tradições culturais e as condições histórico-sociais de um certo tempo e lugar. O conjunto desses elementos fornece o amálgama para a geração de soluções novas, construídas face aos problemas que o dia-a-dia coloca nas ações dos homens e mulheres.*³⁶

Portanto a autora ainda nos faz compreender que ao estudarmos a educação não-formal desenvolvida junto aos grupos sociais organizados, devemos atentar para as questões das metodologias e modos de funcionamento por serem aquelas um dos aspectos mais relevantes do processo de aprendizagem, além da importância de buscarmos captar os conteúdos motivacionais e ideológicos presentes nas relações desses grupos com o próprio processo de ensino/aprendizagem.

Assim, pretendemos desvendar e trazer à tona os elementos que nos possibilitam fazer uma leitura dessas práticas sob o ponto de vista das práticas educacionais que não se estabelecem como sinônimos de transmissão de conhecimento ou como transmissão de pacotes curriculares formais, mas que podem ser criadores de concepções de mundo a partir do vivido em atos e reflexões atingidos dentro de determinados espaços e tempos marcados pela sociabilidade, enquanto interações humanas planejadas e ocorrendo de modos específicos, por isso não-formais.

Os grupos aqui focados ao realizarem suas rodas de samba com temas, espaços e tempos fixados para essas atividades, vêm demonstrando um processo não só de transmissão mas de reelaboração dos saberes acessados pela busca sistemática da memória que passa a ser transmitida e coletivizada.

Portanto antes de partirmos para um processo de descrição e análise das práticas culturais e educativas no interior dos grupos aqui focados, achamos necessário partirmos para uma contextualização histórica e sociológica do samba com base nos estudos sobre o tema. Com isso poderemos entender em que contexto os agrupamentos aqui estudados se inserem e quais as suas relações com as tradições do samba no contexto regional paulista, onde estão inseridos e do samba como fenômeno nacional.

³⁶ GOHN, *Op. Cit.* 1997. (p.04)

CAPÍTULO III - Samba Paulista: do rural ao urbano

*"Eu era menino
Mamãe disse: Vamo embora
Você vai ser batizado
No samba de Pirapora*

*Mamãe fez uma promessa
Para me vestir de anjo
Me vestiu de azul celeste
Na cabeça um arranjo
Ouviu-se a voz do festeiro
No meio da multidão
Menino preto não sai
Aqui nessa procissão
Mamãe mulher decidida
Ao Santo pediu perdão
Jogou minha asa fora
Me levou pro barracão*

*Lá no barraco
Tudo era alegria
Negro batia na zabumba
E o boi gemia*

*Iniciado o negrinho
Num batuque de terreiro
Samba de Piracicaba
Tietê e campineiro
Os bambas da Paulicéia
Não consigo me esquecer
Fredericão na zabumba
Fazia a terra tremer
Cresci na roda de bamba
No meio da alegria
Eunice puxava o ponto
Dona Olímpia respondia
Sinhá entrava na roda
Gastando a sua sandália
E a poeira levantava
No vento das sete saias*

*Lá no terreiro
Tudo era alegria
Negro batia na zabumba
E o boi gemia"³⁷*

Sem a pretensão de ir à busca das origens do samba ou das manifestações que ao longo do tempo confluíram para a formação deste gênero considerado por vários estudiosos como uma das matrizes da música popular brasileira, buscamos com base nos estudos realizados até o momento, melhor compreender os fatores sócio-culturais que possibilitaram a formação e o desenvolvimento dessa manifestação que se fez presente em diversas regiões do Brasil, a partir do processo de colonização. Deste modo, em concordância com o nosso campo empírico, buscamos ainda observar mais pontualmente como se apresenta a trajetória dessa manifestação no Estado de São Paulo, partindo dos registros históricos que nos remetem a uma memória rural e chegando até as influências e recriações mais contemporâneas apresentadas, já no contexto urbano, principalmente da capital paulista.

Aqui não pretendemos fazer comparações no sentido de legitimar uma ou outra manifestação como sendo a representação do "verdadeiro samba". Este tipo de afirmação calcada na busca das origens ou de uma "essência" tem contribuído para formulações ideológicas muito difundidas e geradoras de um senso comum sobre esta manifestação. Nos momentos em que foram buscadas as origens, se chegou a afirmações tais como: "o samba é baiano", o "samba é carioca" houve até uma afirmação que se tornou célebre aos que buscam legitimar um modo de se fazer samba - "São Paulo é o túmulo do samba".³⁸ Há os que pretendem dar fim às discussões e acabam assim por gerar generalidades tais como: - "o samba é brasileiro", ou ainda "o samba é africano". É necessário que não percamos de vista o fato de que tais elaborações são produzidas socialmente e assim, forjadas, conforme as necessidades de legitimação de determinados grupos sociais. Neste sentido, fazer a necessária crítica do senso comum, talvez seja mudar o lugar das perguntas. Portanto, para este capítulo, procuraremos a partir de dados que pudemos levantar, perceber no contexto onde se insere nosso campo empírico (o estado de São Paulo), como podem ter sido formadas características peculiares para o que estamos chamando de "samba paulista", as quais ao longo do tempo, entretanto, foram sendo diluídas no sentido desta ter se transformado numa manifestação e gênero musical de caráter nacional por força de diversos fatores sócio-culturais. De certo modo procuraremos identificar nas práticas aqui focadas os reflexos dessas complexas relações culturais e os fatores que vem operando em tal processo que estamos chamando de diluição

³⁷Samba composto por Geraldo Filme, importante personalidade ligada a fase de formação dos cordões e das escolas de samba paulistanas. Este compositor teve suas vivências desde a infância ligadas ao que estamos chamando de "samba rural paulista", e que marcaram suas composições, tanto poeticamente quanto na forma musical. FILME, Geraldo. CD: *A música brasileira deste século por seus autores e interpretes*. SESC - SP. .

das peculiaridades. Ao mesmo tempo percebemos que esse processo tem contribuído para o surgimento de novos sentidos para essa manifestação, atribuídos pelos sujeitos agentes de ações reflexivas, em meio a dinâmica da cultura popular.

3.1 - Colonização e batuques.

O processo iniciado a partir da colonização, traz do continente africano um grande contingente de negros aqui chegados na condição de escravos. Essas pessoas, tiradas de seus territórios e de suas comunidades de origem, trazem consigo, suas heranças culturais cuja presença em solo brasileiro será de grande importância para a formação de inúmeras manifestações com as quais temos contato hoje no interior da sociedade brasileira.

O samba, por seus elementos rítmicos, coreográficos, pela presença recorrente de determinados instrumentos musicais, e pelas formas de organização coletiva, segundo o etnomusicólogo congolês Mukuna, nos remete a aspectos da cultura trazida pela família entnolingüística *bantu* à qual pertenciam entre outros os escravos chamados no Brasil de angolas, congos, cabindas, e benguelas.³⁹

*Esses bantos foram dos primeiros africanos para cá trazidos como escravos. E foram agentes de todos os ciclos econômicos que o Brasil pré-republicano conheceu. No Nordeste açucareiro lá estavam eles com sua força de trabalho e sua rebeldia quilombola. Da mesma forma, no sudeste, nos ciclos do ouro e do café.*⁴⁰

Essa cultura vai adquirindo, ao longo do tempo, características diversas conforme o modo de vida imposto pela realidade social nas senzalas, no trabalho escravo e também pelo contato com a cultura européia e dos povos nativos. Contatos estes, que se dão em diferentes níveis e nos quais ocorrem desequilíbrios, acomodações, sincretismos, hibridizações e movimentos de resistência, seja no sentido da transformação ou da reprodução do estado de co-existência social. Neste caso, como nos coloca Alfredo Bosi⁴¹ em seu estudo “Dialética da Colonização”, a cultura aqui deve ser entendida como um campo de batalhas travadas no nível das inter-relações humanas, ou ainda, como um campo de relações em que a cultura exerce o papel mediador.

Ocorrendo no nível do cotidiano, essas relações interculturais propiciam que os agentes inseridos nesse terreno se relacionem a partir da vida sendo vivida, por isso elaborando,

³⁸ Frase supostamente proferida por Vinícius de Moraes.

³⁹ MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição bantu na música popular brasileira*. São Paulo, Global s/d.

⁴⁰ LOPES, Nei. Op. Cit. 2003. (p. 13)

⁴¹ BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo, Companhia das Letras 1992.

reelaborando e assim transmitindo suas práticas no interior do grupo social. Ao se inserirem como agentes do processo cultural, estes sujeitos educam-se por meio das interações humanas, (sociabilidade) e por isso também geram enfrentamentos formadores de saberes locais e socialmente construídos. Portanto, é importante considerar que em cada contexto, a cultura reveste-se de novos sentidos geradores de práticas diversas⁴².

Essas práticas ao serem observadas apresentam particularidades, ao mesmo tempo em que nos mostram características gerais, sendo estas relacionadas às suas origens em comum. Ao considerarmos os diferentes contextos em que se desenvolveram, podemos dentro desse conjunto identificar o que as diversifica.

Dentre as características mais gerais, a presença recorrente dos instrumentos de percussão relacionados às manifestações negro-africanas em solo brasileiro, parecem ter determinado o uso do termo *batuque* para designar não só a música e a dança, como os folguedos realizados pelos negros ainda nos tempos imperiais.

Desde o século XVIII há registros impressos da palavra *batuque* como forma do colonizador ou do colono se referirem genericamente às manifestações dos africanos no contexto das fazendas e suas senzalas. Esses registros em sua grande maioria, por partirem de um olhar etnocêntrico, normalmente relacionam o termo a adjetivos depreciativos das práticas africanas como podemos observar a seguir:

*(...) não parece ser muito acerto em política o tolerar que pelas ruas e terreiros da cidade façam multidões de negros de um e outro sexo os seus batuques bárbaros a toque de muitos e horrorosos atabaques, dançando desonestamente e cantando canções gentílicas”.*⁴³

Pelo que pudemos observar, embora *batuque* tenha sido um termo que se tornou corrente nos registros dos viajantes estrangeiros do século XVIII e XIX, há registros de uma expressão angolana - *calundu* - para designar essas danças com fundamentos religiosos. Conforme nos apresenta Manzatti⁴⁴ (2005), havia uma confusão entre *batuques* e manifestações religiosas que se dava tanto pela falta de acuidade de quem observava (a elite dominante), quanto pela real similaridade principalmente no que diz respeito à música.

Somente ao fazer a apropriação de termos usados pelos próprios produtores da cultura é que os relatos se tornam capazes de trazer nuances para o entendimento de que havia uma série de sentidos relacionados às práticas que observavam. Ainda assim, por muito irá persistir o juízo de

⁴² CERTEAU, Michel de. Cap. III: Fazer com usos e táticas. In: *A invenção do cotidiano: artes do fazer* – Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

⁴³ Luís dos Santos Vilhena, *A Bahia do século XVIII*. Citado em SANDRONI, Carlos. 2001. Op. Cit. (p. 85)

⁴⁴ MANZATTI, Marcelo Simon. *Samba Paulista, do centro cafeeiro à periferia do centro: estudo sobre o Samba de Bumbo ou Samba Rural Paulista*. Dissertação de Mestrado do Departamento de Ciências Sociais da PUC-SP, São Paulo 2005.

valor do observador que ocupa a situação dominante.

Segundo Pierre Verger⁴⁵, o termo *candomblé* só teria sido adotado no Brasil a partir do começo do século XIX ou, mais precisamente, desde 1826. Antes dessa data o termo mais comum para as práticas religiosas coletivas de origem africana parece ter sido *calundu*.

Podemos observar como tal manifestação era julgada por fidalgos e viajantes que naquele período eram os construtores do conhecimento científico.

Que de quilombos que tenho

Com mestres superlativos,

Nos quais se ensina de noite

Os calundus e feitiços!

.....

O que sei é que em tais danças

Satanás anda metido,

E que só tal padre-mestre

Pode ensinar tais delírios⁴⁶.

Conforme cita Bosi, no *Compendio Narrativo do Peregrino da América*, datado de 1718, há um episódio em que o viajante hospeda-se na casa de um "generoso senhor de engenho". De noite, porém não consegue pregar olho com o ruído que fazem os escravos nas suas danças supostamente religiosas. O peregrino então relata o fato da seguinte forma:

“Perguntou-me como havia eu passado a noite. Ao que respondi: “Bem de agasalho, porém desvelado; porque não pude dormir toda a noite.” Aqui acudiu ele logo, perguntando-me que cousa tivera. Respondi-lhe que fora procedida do estrondo dos atabaques, pandeiros, canzás, botijas e castanhetas; com tão horrendos alaridos, que se me representou a confusão do inferno.

Após tal relato então o peregrino pergunta ao fazendeiro:

Pois, senhor, que cousa é Calundus? Respondendo-lhe o senhor de engenho: são uns folguedos, ou adivinhações que dizem estes pretos que costumam fazer nas suas terras, e quando se acham juntos também usam deles cá, para saberem várias cousas; como as doenças de que procedem, e para adivinharem algumas cousas perdidas; e também para

⁴⁵ VERGER, Pierre. Citado em BOSI, Alfredo. 1992 Op. Cit. p.396.

⁴⁶ Poesia de Gregório de Matos, século XVII. In. BOSI, Alfredo. 1992 Op. Cit. P.61

terem ventura em suas caçadas e lavouras, e para outras cousas."⁴⁷.

Esse pequeno episódio nos dá uma noção da visão etnocêntrica do viajante que não consegue conceber a ocorrência dessa prática sem que lhe tome como "coisa horrorosa", capaz de tirar-lhe o sono. Embora apresente uma visão também exterior à manifestação, a explicação do fazendeiro demonstra uma certa familiaridade, de sua parte, com aquelas manifestações por se tratar de algo presente no cotidiano da fazenda e nas relações ali travadas. Aqui, as diferentes visões apresentadas por homens que se situam ambos na posição de dominadores, nos fazem perceber a presença de uma ambigüidade, que logo pode ser compreendida. Esse entendimento apresentado por uma explicação quase antropológica por parte do senhor de engenho, foi algo aprendido no cotidiano das relações escravagistas. Gilberto Freire⁴⁸, já nos esclarecera que ao longo do tempo estes senhores aprenderam por via das relações de produção, em meio ao sistema escravocrata, que o negro nos momentos em que louvava seus Deuses, realizava suas danças entre "iguais", podia assim manter sua sanidade (física e mental) se restabelecendo para a continuidade do trabalho duro. Porém, é preciso ainda considerar que nesse jogo de dominação, mas também de interações culturais, essas foram conquistas realizadas "taticamente" pelo negro. Frente às "estratégias" de dominação dos senhores os povos escravizados sentiam a necessidade de manter formas de convívio e práticas culturais para a sua própria sobrevivência⁴⁹.

Muitas vezes, se utilizavam de elementos culturais dominantes para recriarem suas tradições, sua religiosidade, sua música. Portanto, mantidas ou reelaboradas, essas práticas culturais representavam a resistência em grande parte do tempo não pelo confronto direto, mas pelo que podemos chamar de resistência inteligente, exercida através da cultura.⁵⁰

Nesse campo permeado por fortes conflitos sociais, se estabelecem relações bastante complexas que podem ir da mais pura submissão até as práticas de resistência mais declaradas. Esse tipo de inter-relação cultural acaba gerando modos de apropriação e resignificação da cultura, denotando uma intensa "circularidade" entre os diversos níveis culturais.⁵¹ Dentro dos processos de

⁴⁷ Nuno Marques Pereira (Bahia, 1652 – Lisboa, 1731), *Compêndio narrativo do Peregrino da América*. Citado em BOSI, Alfredo. 1992 *Op. Cit.* (p. 60)

⁴⁸ FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1954*

⁴⁹ Os termos "estratégia" e "tática" estão aqui aplicados a partir do sentido atribuído a eles por Certeau. O autor define *estratégia* como o cálculo ou a manipulação das relações de força pelo sujeito que tem sua ação realizada a partir de um campo sobre o qual tem domínio. Portanto, pode observar e medir os movimentos de quem pretende dominar, controlando assim a partir de uma visão ampla do campo onde atua. Por *tática* o autor considera todo o tipo de ação calculada, astuta, empreendida pelo sujeito no contexto em que o controle das regras é prerrogativa do outro. Deste modo ele joga "com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha" (CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*, Petrópolis, Ed. Vozes, 1994, p-99)

⁵⁰ SIMSON, Olga R. de Moraes von.; GUSMÃO, Neusa Maria M. de. *Criação cultural na diáspora e o exercício de resistência inteligente*. Ciências Sociais Hoje, 1989.

⁵¹ Estamos utilizando a noção de "circularidade" a partir das formulações feitas por cientistas sociais e historiadores que detectaram desde a Idade Média a existência de uma grande comunicabilidade entre as culturas de elite e popular. Segundo Chartier, é necessário se reconhecer o quanto as culturas erudita e popular estão inter-relacionadas. Para o autor, a cultura de elite constitui-se, de um modo geral, a partir da apropriação e reelaboração de elementos culturais de outros extratos sociais pelos intelectuais ligados às classes dominantes. Por outro lado, os segmentos sociais

formação da cultura popular e principalmente da música popular brasileira podemos perceber esse processo atuando na formação de gêneros musicais híbridos já nos tempos coloniais. Portanto, o que chamamos de música popular brasileira vem sendo forjada, por um lado, a partir de necessidades e táticas que envolviam a incorporação de elementos da cultura dominadora na busca de dar continuidade às práticas africanas no Brasil; e por outro, a riqueza rítmica das manifestações negras que gerava formas de dança muito sedutoras para a elite branca dominadora. Impossibilitadas de usufruir ou mesmo fruir das manifestações negras pela distância social estabelecida pela escravidão, as classes dominantes também criam suas formas de apropriação e resignificação de traços dessas manifestações ao fundi-las às danças e gêneros musicais de padrão europeu tidos como civilizados.

O *lundu*, considerado uma derivação do termo citado anteriormente - *calundu* -, embora tenha sido mais abordado enquanto canção solista, de meados do século XIX em diante, também aparece em alguns estudos para designar as danças de origem africana, estando seus registros relacionados ao fim do séc. XVIII e começo do XIX.

Tachado de indecente e lascivo nos documentos oficiais que proibiam sua apresentação nas ruas e teatros, o *lundu* em fins do século XVIII não era ainda uma dança brasileira, mas uma dança africana no Brasil. Segundo Mozart de Araújo⁵², é a partir de 1780 que o *lundu* começa a ser mencionado nos documentos históricos. Traço característico e predominante em sua evolução seria a presença da umbigada e o acompanhamento marcado por palmas, num canto de estrofe-refrão típico da cultura africana.

Embora combatido na época pelas autoridades, considerado por elas como "diabólico folgado", o *lundu* acabou atraindo a atenção e o interesse dos brancos de classes superiores que presenciavam os batuques festivos e ritualísticos, incorporando gestos, marcações rítmicas com o corpo e convertendo-o numa dança destinada apenas à diversão⁵³.

*Identificado logo de início como um "gênero" urbano, o lundu foi uma das primeiras manifestações musicais negras a ser aceita e incorporada pelos brancos, adquirindo, como consequência um caráter híbrido, mulato*⁵⁴.

Segundo Tinhorão, devido ao "exotismo" de sua origem popular, despertou o interesse de músicos e compositores "cultos" que o converteram em "lundu-canção" ou ainda "lundu chorado"

populares elaboram seus "sistemas de representação" utilizando-se muitas vezes de fragmentos da cultura erudita que são incorporados e re-significados por eles a partir de seus próprios códigos de significação. (CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*, Lisboa, Difusão editorial, 1990.)

⁵² ARAÚJO, Mozart de. *A modinha e o lundu no século XVIII*, São Paulo, Ricordi, 1963.

⁵³ TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular: da modinha a canção de protesto*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1974, p. 15.

⁵⁴ ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*. Campinas, SP: [s.n.], 1997. (p. 9)

modalidades muito próximas da modinha eruditizada⁵⁵.

Ao que temos percebido, a ocorrência de registros dos termos *batuque*, *calundu* e *lundu*, quando relacionados a manifestações negras, parecem se apresentar como formas genéricas de designação para uma diversidade de danças afro-brasileiras tanto profanas quanto religiosas. Dentre estas, se encontram o que hoje conhecemos como *coco*, *caxambu*, *jongo*, *chiba*, *cateretê*, e diversas modalidades de samba entre outras danças e festas populares. Porém, ao observarem características comuns entre essas danças, os viajantes e intelectuais da época, alheios à cultura africana ou afro-brasileira, apresentam em seus relatos uma tendência à generalização, mesmo quando buscavam distinguir o que era religioso do profano⁵⁶. Isso pode ser explicado pela presença de elementos marcantes e comuns a todas elas como a predominância de instrumentos percussivos, da síncope como uma conduta intrínseca à rítmica africana e pela presença de elementos coreográficos, como a roda e principalmente a umbigada. Embora os traços comuns possam ter levado a esse tipo de generalização, fica clara também a intolerância e inferiorização das práticas negro-africanas, sob os olhos do europeu.

Ao que se pode constatar, há uma coexistência dos termos *batuque* e *lundu* para designar tais manifestações até o início do século XX, momento em que o termo *samba* começa a tornar-se mais geral. Esse elemento coreográfico, a umbigada presente em diversas manifestações realizadas pelos negros no Brasil, parece ter sido um dos responsáveis pelo emprego do termo *samba*, se referindo tanto à dança quanto à música como também ao acontecimento em torno do qual as pessoas se reúnem para cantar e dançar. Conforme apontam diversos estudos a umbigada está etimologicamente relacionada à formação e emprego do termo *samba* que teria sido originário das línguas e dialetos africanos. O termo seria derivado de *semba* que no quimbundo significa *umbigada*, sendo que *samba* seria uma corruptela formada no Brasil. Além disso, a palavra *samba* também pode ser encontrada na língua umbundo significando, “estar animado, estar excitado”, no luba e em outras línguas bantas, com o sentido de “pular, saltar com alegria”.⁵⁷ Ainda a esse respeito Nei Lopes⁵⁸ nos traz os seguintes dados:

Samba, entre os quiocos (chokwe) de Angola, é verbo que significa cabriolar, brincar,

⁵⁵ A modinha era um tipo de canção camerística, identificada por Mário de Andrade e por José Ramos Tinhorão como uma das matrizes da canção brasileira. Mesmo reconhecendo como incertas as origens da modinha, Mário de Andrade tende a identificá-la como um gênero de canção erudita que se constitui a partir de uma "linha direta da melodia italiana". (ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*, São Paulo Ed. USP, 1989, pp. 345-6-7) Para Tinhorão, a modinha surgiu no Brasil Colônia como um gênero eminentemente popular e urbano. O que demonstra para o autor que a recente sociedade urbana brasileira mostrava-se muito mais dinâmica em seu intercâmbio entre as classes, sendo o surgimento de gêneros híbridos como a modinha e o lundu-canção, um reflexo disso. (TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*, Lisboa, Ed. Caminho, 1990, p. 93)

⁵⁶ Nas religiões africanas se homenageia as deidades através do canto e da dança, não havendo uma separação nítida entre sagrado e profano, categorias impostas pelo olhar europeu.

⁵⁷ HOLANDA Ferreira, Aurélio Buarque de, *Dicionário Eletrônico: século XXI*. Versão 3.0. Ed. Nova Fronteira - Novembro de 1999

⁵⁸ LOPES, Op. Cit. 2003.

divertir-se como cabrito. Entre os bacongos angolanos e congueses, o vocábulo designa uma espécie de dança em que um dançarino bate contra o peito do outro. E essas duas formas se originam da raiz multilingüística semba – rejeitar, separar, que deu origem ao quimbundo di-semba, umbigada – elemento coreográfico fundamental do samba rural, em seu amplo leque de variantes, que inclui, entre outras formas, as danças conhecidas como batuque baiano, coco, calango, lundu, jongo etc⁵⁹.

Além desses, outros estudos convergem para a relação existente entre o termo que se tornou corrente no Brasil e a umbigada. Este fato nos aponta para a importância da observação desse gesto coreográfico como elemento que remete a uma memória ancestral transmitida através dos diversos tipos de samba de que se tem conhecimento.

Pudemos encontrar referências de que a primeira menção impressa da palavra samba, aparece numa revista ou jornal satírico de Pernambuco *O Carapuço* em edição de 03 de fevereiro de 1838. Nessa publicação é usada a expressão *samba d'almocreves*⁶⁰. Quem faz tal menção é um membro da comunidade eclesiástica da época, Frei Miguel do Sacramento Lopes Gama que demonstra sua intolerância perante a manifestação realizada pelos escravos não só neste momento. Segundo J. Muniz Jr⁶¹ em 1842, o mesmo religioso publica curiosos versos cuja última quadra terminava assim:

*Aqui pelo nosso mato
Qu'estava então mui tatamba⁶²,
Não se sabia outra cousa
Senão a dança do samba.*

Nesses versos publicados no mesmo jornal a “*dança do samba*” é referida como diversão de gente da roça, por contraste com a da capital (Recife), que na busca do progresso a ser atingido pela riqueza obtida dos engenhos açucareiros, se voltava para as danças da corte como o *minueto*, a *comporta* ou mesmo o “*lundum chorado*”, como já comentamos, forma de lundu já perfeitamente urbanizada e aceita pela “boa sociedade”⁶³.

Esse aspecto de contraposição entre o rural – (tatamba, tolo) e o urbano – (desenvolvido), parece ter grande relevância para o desenvolvimento da trajetória do samba em São Paulo. A capital paulista tem seu desenvolvimento urbano fortemente marcado pela economia cafeeira, ocorrendo portanto a reboque da vida rural. Segundo José Ramos Tinhorão. (2001)

⁵⁹ LOPES, Op. Cit. 2003. (p. 14)

⁶⁰ Almocreve: Homem que se ocupa em conduzir bestas de carga; recoveiro, carregador, arrocheiro. Dicionário Aurélio Eletrônico: século XXI. Versão 3.0. Ed. Nova Fronteira - Novembro de 1999

⁶¹ MUNIZ Júnior, José. *Do batuque à escola de samba*. São Paulo, Ed. Símbolo, 1976.

⁶² Tatamba: toleirão, pateta. Dicionário Aurélio, 1999.

⁶³ SANDRONI, Carlos. 2001, Op. Cit. P. 86.

(...) as informações sobre a vida social de São Paulo indicam, desde o século XVIII, uma curiosa reprodução entre as camadas baixas da cidade - representadas pelos escravos e os novos trabalhadores livres brancos e mestiços - das formas de lazer mais típicas do mundo rural. Assim além de, a exemplo dos pequenos povoados do interior, os negros da capital costumarem reunir-se após procissão para batuques, congadas e moçambiques nos adros e largos das igrejas (entre elas as de São Bento, São Benedito e do Rosário), os próprios moradores brancos da cidade dividiam-se entre a imitação pura e simples da moda européia da camada mais alta, e o cultivo de tradições da área rural, como era o caso das festas de São João, com seus foguetes e suas fogueiras.⁶⁴

Este será um dos fatores que possibilitam a forte influência exercida pela cultura proveniente do Rio de Janeiro, cidade que historicamente exerceu uma centralidade em termos de desenvolvimento econômico e cultural pelo fato de ter sido a corte ou sede do Império e mais tarde Capital da República. Como veremos adiante, este fato terá repercussão até os dias atuais no que se refere ao papel tradicional do Rio de Janeiro enquanto gerador e difusor de modelos culturais, chegando até hoje dentro de uma lógica massiva.

Com isso, podemos perceber que a memória possível de ser acessada por longa duração, normalmente está relacionada aos meios de produção de seus suportes. Isso equivale dizer que, enquanto a riqueza da colônia até o século XVIII era produzida pelo nordeste algodoeiro e açucareiro, muito se registrou sobre os diversos aspectos de sua cultura local, inclusive por terem sido centros demograficamente mais populosos em seus períodos de pujança econômica. Ao buscarmos os registros das manifestações afro-brasileiras fica claro que a presença do negro em determinadas porções do território brasileiro esteve sempre associado a necessidade de mão de obra escrava para a produção de riquezas. Como afirma Nei Lopes, "onde havia riqueza lá estava o negro que se tornou agente de todos os ciclos econômicos que o Brasil pré-republicano conheceu"⁶⁵.

Portanto, os registros das práticas culturais afro-brasileiras na região sudeste, mais especificamente em São Paulo e no Rio de Janeiro, vão estar ligados aos ciclos econômico da cana de açúcar e do café, este último ganhando força em meados do século XIX. A cafeicultura, a partir desse período, vai então se tornar a principal atividade econômica do país, aglutinando mão de obra escrava na região. Esse processo gera uma confluência de culturas dos negros trazidos mais tardiamente a região, com os que já estavam ali fixados, assim como gera outras relações entre as culturas de origem africana e européia, esta representada pelos colonizadores lusos e num segundo momento pelos imigrantes. Assim, novos contornos serão dados às práticas culturais afro-brasileiras, nesse outro contexto sócio-cultural.

⁶⁴ TINHORÃO, José Ramos. *Cultura Popular: temas e questões*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

Nesse processo que envolve o deslocamento de populações negras no interior do território imperial, principalmente a partir de 1850, faz com que as manifestações culturais negras (batuques, lundus, calundus) se espalhem, encontrando condições desiguais de desenvolvimento em cada contexto. Segundo Manzatti⁶⁶, a presença substantiva do negro coincidindo com o sistema de *plantation*⁶⁷ do café, concentra o negro em fazendas pelo estado de São Paulo, o que propicia o surgimento do samba rural paulista a partir da reorganização dos padrões rítmicos dos batuques africanos.

3.2 - O Samba Rural Paulista.

Tanto nos estudos acadêmicos que temos acessado, quanto no contato em meio ao universo das práticas contemporâneas do samba em São Paulo, há uma concordância no sentido de afirmar que o samba paulista apresentou características próprias enquanto manteve suas bases vindas do samba rural. Do mesmo modo, há o consenso de que essas características foram sendo diluídas por influências externas, principalmente em decorrência da instituição e adoção dos modelos cariocas de desfile carnavalesco e pela grande permeabilidade dos meios de comunicação de massa nos vários níveis sociais e culturais. Portanto, aqui pretendemos melhor entender esse processo ao tentar olhar contextualmente para a trajetória do samba neste estado.

Como pudemos apontar até o momento, há no estado de São Paulo um importante fluxo migratório de negros vindos de diversas regiões e províncias brasileiras, fato que apontamos como um dos fatores sociais que estariam na base da formação de características próprias do samba na região.

Quem melhor nos situa a respeito desses fluxos migratórios e as influências desse processo para a cultura paulista é Ieda Marques Brito em seu estudo intitulado *O Samba na Cidade de São Paulo*.⁶⁸ A autora analisando registros do início do século XX (1900 - 1930) percebe que há nas práticas culturais dos negros da cidade de São Paulo fortes heranças trazidas pelos migrantes negros, descendentes de ex-escravos que em busca de novas modalidades de trabalho e sobretudo de outros padrões de convivência social vinham de diversas regiões do interior como Campinas, Tietê, Rio Claro, Araraquara, Piracicaba e suas redondezas. Ali se incorporavam a outros contingentes negros já fixados nesta região. Portanto registros que nos remetam a períodos anteriores aos apontados pela autora seriam de grande importância para a recuperação dessa trajetória.

⁶⁵ LOPES, Nei. Op. Cit. 2003. (p. 13)

⁶⁶ MANZATTI, Marcelo. Op. Cit. 2005

⁶⁷ Sistema agrícola de monocultura em larga escala.

⁶⁸ BRITTO, Iêda Marques. *Samba na Cidade de São Paulo (1900-1930): um exercício de resistência cultural*. São Paulo: FFLCH/USP, 1986.

Buscando maiores dados a esse respeito, pudemos encontrar no Arquivo Municipal de Campinas, algo que de certa forma nos mostra o percurso feito por uma geração de escravos que teria uma ligação direta com esse processo de confluência de culturas negras geradoras das manifestações características de São Paulo. A partir de alguns documentos fotografados pelo Centro de Memória da Unicamp, pudemos tomar conhecimento e assim chegar a um conjunto de 51 *Salvo-condutos* arquivados e catalogados pelo Arquivo Municipal de Campinas. Esses documentos nos trazem informações sobre o intenso tráfego interno de escravos que passou a ocorrer a partir de 1850 com a proibição da importação de negros da África. Estes documentos na verdade eram passaportes que permitiam o deslocamento de escravos dentro do território imperial, sem que fossem confundidos com negros fugidos. Esse deslocamento, conforme apontam esses documentos tornou-se um fato comum a partir de 1850, não só pela proibição do tráfico de mão de obra escrava trazida do continente africano, mas também a partir do declínio da produção algodoeira no nordeste que liberava mão de obra escrava para o cultivo em larga escala da cana e principalmente para crescente cultura cafeeira do norte paulista. A partir dos dados encontrados nos documentos, pode-se identificar um provável percurso realizado por estes escravos que vinham principalmente da região nordeste conforme podemos observar nas reproduções a seguir:

IMPERIO



DO BRASIL

PROVINCIA DAS ALAGOAS

PASSAPORTE N. 17

o Dr. *Thomaz Euzebio de Albuquerque*
Juiz de Direito

SIGNALES

Idade..... *22 annos*
Estatura..... *baixa*
Bosto..... *comprido*
Cabellos..... *curtos?*
Olhos..... *pretos*
Nariz..... *chato*
Noca..... *regular*
Cór..... *branco*
Barba.....

Chefe de Policia da Provincia das Alagoas, de.

Concedo passaporte a *Bertolosa, com a crenda*
para o Rio de Janeiro remittida por seu
avô João Simões, por sôla carta.

Signaes particulaes

Assignatura do portador.

Aflacado

Apresentou o conhecimento de *compra de passagem*
que, em 18 de Maio de 1854, foi emitida
em nome de Bertolosa, passando em Villa Rica
dia 18.

Custo do passaporte.

Valerá por tempo de *trinta* dias

5000

Secretaria de Policia na cidade de Maceió 6 de

Registrado a p. 454.

Livro competente.

S. J. J. J.

S. J. J. J.

PASSAPORTE.

IMPERIO

do BRASIL



Policia da Bahia.

O CHEFE DE POLICIA.

Nº 157

Nome *Manoel*
 Estatuta *solteiro*
 Cabellos *curtos*
 Testa *limpa*
 Natis *Brasil*
 Olhos *verdes*
 Boca *sem dentes*
 Barba *limpa*
 Cor *morena*

Concede passaporte a *Manoel*
de *idade* *de* *anos*
natural *de* *Bahia*
Pernambuco
para *S. Paulo* *para* *via*
de *família* *simulada* *por* *se*
em *virtude* *de* *Decreto*
de *1851* *de* *18* *de* *maio*
de *1851* *de* *18* *de* *maio*
de *1851* *de* *18* *de* *maio*

P. A. *Manoel*
 P. A. *Manoel*
 Reg. n.º *242* de *Le. competente.*



anteriormente. Os trechos reproduzidos entre parênteses representam algumas variações encontradas e recuperadas de outros exemplares:

"O Dr. Antônio Marcelino Nunes Gonçalves, Cavaleiro da Ordem de Nosso Senhor Jesus Cristo, Juiz de Direito e Chefe de Polícia da Província do Maranhão, por S. M. O Imperador a quem Deus guarda..."

(Nos registros e guardas, da ordem de I. Ex. O Sr. Dr..... Chefe de polícia) Concede Passaporte (deixe-se passar livremente) ao preto (pardo, crioulo) Raimundo, escravo de (serviços domésticos, carapina) D. Ricardo Décio Salasar, desta cidade para o Rio de Janeiro e São Paulo no Vapor Guanabara, remetido por...

Valerá pelo tempo de sessenta dias. (validade variável conforme a localidade de origem) Secretaria de Polícia da Província do Maranhão. 16 de maio de 1857 Assinado pelo chefe de polícia."

Ainda na parte frontal dos documentos há um campo posicionado a esquerda da folha em que constam o número de registro do documento, e logo abaixo alguns dados de identificação do escravo tais como: idade (16 a 23 anos)⁶⁹ estatura, características do cabelo (crespos, carapinhados), testa, rosto (redondo, cumprido), nariz (chato), olhos (pretos, castanhos), boca (grande, regular), barba (nenhuma), cor (pardo, negro, retinto). Quanto a numeração dos documentos, esta parece estar relacionada à série das emissões o que denota a quantidade de escravos enviados num determinado período. Se isso pode ser verificado, nota-se que uma quantidade significativa de escravos devem ter sido transferidos principalmente das províncias do nordeste para São Paulo. Podemos verificar que esses números de registro variam conforme o estado emissor, vejamos:

Os documentos emitidos pela Bahia aos quais tivemos acesso constam do nº 249 o mais baixo, chegando ao de nº 593 o mais alto presente neste conjunto. Embora sejam 20 os exemplares dessa província é provável que a série tenha sido toda emitida. Do contrário não teríamos encontrado tal variação numérica. A série de Alagoas vai do nº 17 ao 32, do Maranhão encontramos do nº 390 ao nº 668, a Paraíba mostra a série mais baixa, do nº 18 ao 24 e o exemplar de Pernambuco consta o nº 546. No restante não foi possível identificar a numeração dos documentos.

Sendo esse o teor geral dos textos, pudemos verificar que dos 51 documentos analisados, tínhamos os seguintes locais e datas de emissão dos escravos:

1 de Sergipe sem data legível

⁶⁹ Os dados entre parênteses indicam as variantes que pudemos encontrar nos documentos analisados.

20 da Bahia, - sendo 2 datados de 1873 e 18 de 1874
3 de Alagoas, - 2 de 1860 e 1 de 1874
5 do Maranhão, - 3 de 1857 e 2 de 1874
5 da Parahiba (Paraíba), - datados de 1857
1 do Piauí (Piauí), - de 1873
1 de Pernambuco, - 1874
1 do Paraná, - 1860

Nesse conjunto, encontramos ainda 14 exemplares totalmente manuscritos. Diferente do texto presente nos passaportes, estes apresentam os registros datados e assinados pelos chefes de polícia por onde passavam os escravos antes de chegarem a seus destinos. Estes mesmos tipos de registros estão presentes no verso dos passaportes analisados. Por exemplo, no verso do documento emitido pela Província do Maranhão em 16 de maio de 1857, que descrevemos anteriormente consta as seguintes anotações:

Apresentado... Secretaria de Polícia da Corte em 5 de junho de 1857.

Bom para Santos, Secretaria de polícia da Corte - 3 de julho de 1857.

Delegacia de polícia de Santos - 8 de julho de 1857

Visto secretário de polícia de São Paulo - 15 de julho de 1857.

Estes registros permitem perceber o tempo de duração da viagem que era feita quase toda por mar até a chegada ao porto de Santos, para depois rumarem a São Paulo por terra. O fato de esses documentos estarem arquivados na cidade de Campinas é um indicativo de que este deva ter sido o destino final dos referidos escravos dentro da Província de São Paulo. Além de indicarem o tramite pelo qual passavam os escravos, estes registros demonstram que os mesmos permaneciam o tempo todo sob controle da polícia, órgão encarregado de controlá-los para que estes cativos não se desviassem das rotas que haviam sido definidas, provavelmente por seus compradores.

Após tal processo, esses jovens, entre 16 e 23 anos, - portanto com grandes chances de serem crioulos⁷⁰ - chegavam a seus locais de destino, sendo inseridos em um novo ambiente, estabeleciam novas interações entre culturas negras já fixadas no estado, vindas diretamente do continente africano, e que posteriormente confluíram em grande parte para a capital, após a abolição. Segundo Brito (1986), provavelmente estes e seus descendentes, mais tarde serão os negros que irão se fixar e deixar suas marcas culturais em bairros como Liberdade, Lavapés, Bexiga, Jabaquara, Bosque da Saúde e especialmente a Barra Funda.

Essa complexa rede de relações culturais, pode servir como hipótese explicativa para as

⁷⁰Negros já nascidos no Brasil.

peculiaridades que pesquisadores e personalidades do samba paulista atribuem a essa manifestação no Estado numa fase anterior à consolidação do modelo carioca das escolas de samba. Segundo Manzatti em São Paulo as manifestações derivadas dos batuques africanos em meio a esse processo de inter-relações culturais irão constituir o trinômio formador do que aqui estamos chamando de samba rural paulista - Samba de Bumbo, Samba Lenço e Batuque de Umbigada ou Tambú. O jongo presente por todo o vale do Paraíba paulista e fluminense também pode ser uma manifestação que estaria na base dessa formação cultural.

Nos poucos e fragmentados registros sobre essas manifestações rurais, pudemos encontrar importantes estudos que remetem a essas práticas pelo interior do estado tendo grande importância as festas profano religiosas onde a presença negra é registrada pela realização dos sambas. Dentre estas, a Festa de Bom Jesus de Pirapora figura como um dos principais momentos de manutenção dessas tradições paulistas, estando bastante representada pela memória de antigos sambistas que vivenciaram estas festas ou que tiveram antepassados que participaram de tais momentos.

Ao se estabelecer como momento de confluência dos grupos de samba das várias regiões do estado, inclusive da capital, principalmente no início do século XX, as disputas de samba, (parte profana das festas em Pirapora), tornaram-se um momento histórico e de formação de uma bagagem cultural presente nas vivências de antigos sambistas de São Paulo. Nos relatos de personalidades marcantes para o samba paulista tais como Dionísio Barbosa, Geraldo Filme, Madrinha Eunice, Toniquinho Batuqueiro, Dona Sinhá, esta é uma memória muito presente, ficando inclusive registrada em composições desses sambistas⁷¹.

Desde pequena eu ia com minha mãe. Ela vinha de Piracicaba e nós ficávamos lá uma semana. Pra ir, nós tínhamos que andar a pé de Barueri até Pirapora, porque não tinha condução. A festa era maravilhosa, hoje já não é mais. Vinha gente de todo o lugar e tinha o barracão dos paulistas e dos campineiros. Nós ficávamos no barracão dos paulistas, era esteira pra todo lado. A gente fincava umas estacas em volta e aquele canto era nosso. Ali não tinha perigo de nada, você podia sair, deixar as coisas que ninguém mexia. A festa era muito bonita, tinha samba de roda e tinha disputa de samba entre os campineiros e os paulistas. Daqui de São Paulo iam o Dionísio, o Alfredão, o Compadre e eles levavam os grupos deles. Os rapazes iam enfeitados, as moças que iam dançar o samba trocavam de roupa a cada duas, três horas. Eram aquelas saias rodadas, aqueles chapéus cheios de fitas, tudo muito bonito. (Madrinha Eunice In. SILVA. 2002. p.79)

Seu Dionísio Barbosa, migrante de Itirapina, citado nesse depoimento, foi o fundador em

⁷¹Os depoimentos dos sambistas aqui citados se encontram no acervo do Centro de Memória da Unicamp, e foram coletados pela Prof.^a Dr^a Olga R. de Moraes von Simson por ocasião de suas pesquisas sobre o carnaval paulista.

1914, do Grupo Carnavalesco Barra Funda (Camisa Verde) considerado o primeiro cordão carnavalesco de São Paulo. Esses agrupamentos embora já tivessem sido influenciados pelos ranchos pastoris vivenciados por Seu Dionísio e pela própria Madrinha Eunice em idas ao Rio de Janeiro, traziam características ligadas a essa vivência do "Samba de Roda"⁷² que praticavam tanto nas Festas em Pirapora quanto nas festas de Sta Cruz, São Benedito e Nossa Senhora do Rosário, realizadas em diversos bairros da capital, com maioria de população negra.

Contribuindo diretamente para a consolidação de uma memória sobre a Festa de Bom Jesus de Pirapora, estão os registros existentes sobre essas manifestações profano-religiosas observadas por Mário de Andrade e Mario Wagner Vieira da Cunha⁷³ no início do século XX. Mário de Andrade relata em seu texto que o fato de buscar aprofundar os estudos sobre o samba realizado na cidade de Pirapora se deu pela observação das práticas do samba rural na cidade de São Paulo.

*Pelo Carnaval de 1931, vagueando pela avenida Rangel Pestana, quasi na esquina desta, na rua da estaçãozinha da São Paulo Railway roncava um samba grasso. Nada tinha a ver com os sambas cariocas de Carnaval, nem na coreografia nem na música.*⁷⁴

Percebendo a existência de peculiaridades formais nessas manifestações, o autor nesse texto intitulado "O Samba Rural Paulista" busca descrever e deixar registrados os diversos aspectos formais da manifestação. Assim como a grande parte dos relatos realizados por viajantes estrangeiros, ou pelos intelectuais que deixaram registrados suas impressões sobre as manifestações afro-brasileiras, pode-se observar ainda a predominância de uma visão etnocêntrica por parte de quem detinha o poder e por outro lado construía o conhecimento científico.

Observamos que o elemento branco, alheio à cultura afro-descendente tem uma tendência a ressaltar os aspectos sensuais e de julgar como licenciosos os movimentos realizados durante as danças dos sambas ou batuques. De certa forma, isso pode ser observado nos relatos de Mário de Andrade sobre o samba presenciado em Pirapora. Podemos observar tal visão em diversos momentos, ficando muito explícita nesse trecho de sua descrição. O escritor usa inclusive o termo "coreografia sexual".

⁷² É importante salientar que aquilo que estamos chamando de *Samba Rural* como uma forma de referência ao contexto em que foram formadas essas manifestações, assim como o que Manzatti e outros pesquisadores chamam de *Samba de Bumbo* pela presença característica do "bumbão" ou zabumba, aparece prioritariamente designado por seus realizadores e antigos praticantes como Samba de Roda. Conforme nos coloca Manzatti essas mesmas práticas pelo interior paulista ainda podem ser encontradas de acordo com a época e a localidade como: Caiumba, Samba Antigo, Samba Caipira, Samba Campineiro, Samba de Pirapora, Samba de Terreiro, Samba de Umbigada, Samba Lenço, Samba Paulista ou ainda samba Sertanejo. Nos estudos e relatos possíveis de serem acessados, o termo *Samba de Roda* está mais conhecido e associado a uma modalidade praticada na Bahia.

⁷³ ANDRADE, Mário de. O Samba Rural Paulista. In: *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, v. XLI, ano IV, nov. 1937. p.37 a 114. CUNHA, Mario Wagner Vieira da Cunha. *A Festa de Bom Jesus de Pirapora*. In: *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, v. XLI, ano IV, nov. 1937. p.5 a 35.

⁷⁴ ANDRADE, Mário de. *Op. Cit.*, 1937. p.37 a 114.

Na noite de 14 de fevereiro de 1931, foi mesmo sublime de coreografia sexual o par que se formou de repente no centro da dança coletiva. O tocador do bumbo era um negrão esplêndido, camisa-de-meia azul marinho, maravilhosa musculatura envernizada, com seus 35 anos de valor. Nisto vem pela primeira vez sambando em frente dele uma pretinha nova, de boa doçura, que entusiasmou o negrão. Começou dançando com despudorada eloquência e encostou o bumbo com afago bruto na negrinha. O par ficou admirável. A graça da pretinha se esgueirando ante o bumbo avançado com violência, se aproximando quando ele se retirava no avanço e recuo de obrigação, era o mesmo uma graça dominadora. Às vezes o negrão obliquava mais o bumbo, dava uma volta toda, pretendendo ou mimando se aproximar da parceira, porém ela fazia a volta toda com ele, ainda achando mais graça pra voltear sobre si mesma. Isso o bumbo chorava em malabarismos expressivos, grandes golpes seguidos dum gemer de batidinhas repicadas a que finalizava sempre com o golpe seco em contratempo, no último quarto de um compasso. Era impossível não sentir que o negrão, afastado da negrinha, mandava o seu gozo todo pro instrumento. Era visível a necessidade que tinha de apalpar com o bumbo enorme o corpito da companheira.⁷⁵

Nesse relato a umbigada, aqui intermediada pelo bumbo aparece como um elemento quase sexual dentro da dança. Nessa modalidade de samba, esse ato de encostar o bumbo no corpo da sambadeira faz referência a umbigada, elemento que serve para que aquela componente fique numa posição de destaque. No caso do samba de roda, esse gesto é o convite para que se vá ao centro da roda para sambar. O autor ainda ressalta:

Nunca senti maior sensação artística de sexualidade, que diante daquele par cujo contacto físico era, no entanto, realizado através dum grande bumbo. Era sensualidade? Deve ser isso que fez tantos viajantes e cronistas chamarem de "indecentes" os sambas dos negros.⁷⁶

Mais adiante o autor coloca que ao ser superada essa primeira impressão, fazendo uma observação mais atenta, "o que domina é o ritmo, o peso, a bulha violenta da percussão, as melodias primárias, e uma brutalidade insensível".(p. 43)

Esse tipo de visão que enxerga num primeiro momento os aspectos de sensualidade da dança e acaba por fazer um julgamento de valor das práticas negras como bárbaras, parece perpassar toda a sociedade discriminadora, ainda sob reflexo do sistema escravocrata. Segundo Cunha, a decadência que sofre a festa de Bom Jesus como um todo está diretamente relacionada a essa visão estigmatizada e a quebra do que chama de um espírito de grupo. O crescimento traz o fim de um

⁷⁵ ANDRADE Mário de. *Op. Cit.* 1937. (p. 43)

sentido comunitário e um desequilíbrio entre a parte profana e religiosa da festa. Esse desequilíbrio é basicamente formado pela inserção de elementos que adentram ao samba sem estarem integrados aos grupos, estes sem conhecerem os fundamentos do samba ali praticados buscam aquilo que enxergam como licenciosidade.

Ora, o desequilíbrio começa a surgir quando, crescendo a facilidade de vir a Pirapora, cresceu o número das que aí vieram somente atraídas pela festa profana. Tais indivíduos influem de dois modos principais na festa. Primeiramente contribuem para a decadência da festa. São elementos estranhos a se introduzirem no samba. Formam-se entre os moços e moças de cor negra grupos de sambadores que não se filiam a nenhum batalhão e que estão em todas as festas realizadas nas cidades próximas de São Paulo. Cantam e dançam mal o samba. Não guardam tradições. Também, essa massa de indivíduos alheios ao culto do Santo, tende a exagerar os aspectos de licenciosidade da festa. São os meneios imorais do samba o que mais aplaudem. É a oportunidade de gestos livres que procuram nesses dias. Um negro velho nos observa que não se dança mais um “samba limpo” em Pirapora.⁷⁷

É interessante notar que ao longo do tempo foi sendo formada uma noção (senso comum) de que era intrínseco ao samba esse aspecto de licenciosidade, essa sensualidade exacerbada, fato que não se pode confirmar pelo relato de sambadores tal como Cunha observa. Esse senso comum vai ser mais tarde explorado como forma de chamar a atenção de grandes massas para um espetáculo em que o samba se insere ao lado de muito luxo e sensualidade, hoje apresentado nos dias de carnaval.

Ainda nos estudos sobre as Festas de Bom Jesus de Pirapora, encontram-se referências aos negros organizados em agrupamentos provindos das diversas regiões do estado, inclusive da capital. Pudemos encontrar alguns relatos dessa ocorrência em cidades do interior.

O grupo provindo da região de Campinas é visto com destaque nos relatos sobre os sambas em Pirapora. Portanto, buscamos encontrar outros indícios sobre a prática dessas manifestações na região de Campinas.

No livro de R. A. Duarte intitulado *Campinas de outrora*⁷⁶, o autor se volta para a observação e descrição de algumas manifestações da cultura popular ocorridas em Campinas durante o século XIX, tornando-se um dos poucos a realizar tais registros. Observamos no texto de Duarte a forte presença do samba e do cateretê, como sendo “...dois ramos em que se bifurca a pagodeira mais doadamente apetejada do gentio roceiro”. O autor demonstra que essas manifestações eram realizadas no meio rural, e quando observadas na cidade eram feitas pelas

⁷⁶ Idem. *Op. Cit.* 1937. (p. 43)

⁷⁷ CUNHA, Mário Wagner Vieira da. *Op. Cit.* 1937. (p. 33)

peessoas que vieram da roça trazendo tais cantorias e batuques na bagagem. Além disso, é interessante notar o uso do termo "pagodeira" neste contexto dizendo respeito ao divertimento e a reunião em torno do canto e das danças por ele mencionadas.

O autor faz referência às peculiaridades das duas danças do samba e do "catêrêê", buscando desfazer possíveis confusões, muito comuns como pudemos observar com relação a nomenclatura das diversas danças populares que por apresentarem características em comum acabam sendo enquadradas dentro de nomenclaturas genéricas.

"Nas outr'ora provincias do norte confundiam-se estas danças, sob o mesmo nome, prevalecendo ainda hoje essa confusão entre os estados do paiz. Assim é que no Rio de Janeiro as denominações chiba; no norte samba; em Minas catêrêê, fandango; por equal no sul. Há todavia entre nós sensível diferença entre samba e catêrêê, tanto mais sensível, quanto é certo que, na musica, na istrumentação, e até ainda nas trovas, cada um tem sua característica bem acentuada. Em outros estados, é a viola o instrumento indispensável da função, quer esta se denomine samba, quer catêrêê. Não porém entre nós. Nada tem que fazer viola no samba, cuja istrumentação se compõe de zabumbas, tambaques, tamborins, caixas e pandeiros, instrumentos de pelle, na sua totalidade, de sons fortes e vibrantes, que se fazem ouvir a grande distancia. Tem o samba dos negros poesia intensa; intensa poesia e extaticos arroubos tem o catêrêê bem sapateado, ao retinir de viola"⁷⁹

Essas observações de Duarte nos remetem novamente ao fato de que o contexto no qual os sujeitos se inserem produzem interações culturais que dão novas características e sentidos para as manifestações por eles produzidas. Além disso, a presença de instrumentos como a zabumba ou o bumbão é um dos traços característicos do samba que prevaleceu na região interiorana do estado. Esse fato inclusive faz com que alguns estudiosos usem como forma de caracterizar tal prática a nomenclatura "Samba de Bumbo".

No trecho que apresentamos a seguir, Duarte, descreve uma das festas que presenciou em meio rural, numa fazenda de café de Campinas. Surgem referências ao samba com a presença do tambú, instrumento característico de uma forma de samba conhecido como batuque de umbigada hoje somente possível de ser presenciado em Tietê, Capivari e Piracicaba. Além disso, apresenta a disposição das pessoas em roda e menciona os versos em desafios lançados pelos sambadores que a partir de motes tirados da vida cotidiana, cantam e sambam até o dia amanhecer. Optamos por transcrever aqui o texto do autor quase na íntegra, por ser este um fragmento importante visto que se refere a um registro de grande importância para a recuperação da memória do samba em Campinas.

⁷⁸ DUARTE, R. A. *Campinas de outrora*. Andrade e Melo, 1905.

São as pagodeiras proverbiais naquelle sitio por occasião das frutas. É uma triade de festas, que de anno a anno, pomposamente, se realizam alli: é o tempo das jaboticabas, do acabamento da colheita do café, e dos annos da Colaquinha. Tudo coincide no final de setembro, quando o calor na villa nos faz suspirar por uns dias umbrosos de roça.

Vai-se chegando: devagarinho, o septuagenário tio João, todo recurvado ao peso d'anos de canseiras, a rolar o seu tambú para o pé do fogo; das senzalas descem, aos ranchos, os molecotes, a crioulada de doze e quinze anos; mais atraz, vêm-lhes no encalço, num gingamento de capoeiras bahianos, os fullas e os retintos; de perrête em punho, molho de chaves à cinta, solenne e carrancudo, fecha a marcha Alexandre, o feitor. Formou-se a roda já; falta apenas o mulheroio, que móra em senzala à parte. Chegam os corótes de crystalina cachaça e os cuités em que será servida, empilhados na sururíca de taquára; abrem-se as torneiras e jorra o liquido a transbordar das curiosas taças roceiras, que o Bertholdo vai distribuindo pela rapaziada. Avança imponente o Eduardo, de cuité em punho, a dar os vivas do estylo, salvando a família do sinhô.

Camaradas, exclama elle, em voz forte e solenne - aqui vai à saúde de Sinhá-moça Colaquinha, que compréta hoje mais um anno. Viva sinhá Colaquinha!

Viva! - respondem, entusiastamente, inúmeras boccas.

Viva Sinhô-véio! Viva!

Viva Sinhá-véia! Viva!

Viva tudo Sinhô-moço e Sinhá moça tudo! Viva!

Tinem os guizos de pandeiro, ao mesmo tempo que os adestrados dedos de Amancio repinicam nelle uma toada convidativa.

Arriba! Arriba o samba, minha gente! - grita, ao fazer um revôo de saias engomadas, a Cherubina, a Justina velha, no seu manquitolar chrônico, de negra sabida e vadia, a engracia, uma creoula retincta, a sacudir aquella massa enorme de banhas, e outras, e muitas outras, inclusive as mucamas, as pagens, a doceira, a lavadeira Maria; irrompem todas, num entusiasmo sem conta, em meneios de corpo, de quem se prepara a levar a palma do batuque.⁸⁰

No trecho anterior o autor ao enumerar os escravos, demonstra haver diferentes funções exercidas por eles no contexto da fazenda. Segundo Queiroz, isso denota uma estratificação social dos escravos formada a partir da maior valorização e da diferenciação no trato com os escravos da casa em comparação aos do eito. Portanto, essa festa descrita por Duarte, demonstra ser um momento de convívio que envolve a todos os escravos, além de ser um momento em que a família

⁷⁹ DUARTE. *Op. Cit.* 1905. Foi mantida a grafia das palavras da época apresentada pelo autor. (p. 219)

do fazendeiro se relaciona com a manifestação mais proximamente. O fato desta ser a ocasião em que o samba é feito para se comemorar a colheita e o aniversário da "Colaquinha" (filha do senhor) parece ser decisivo para tal envolvimento entre os diferentes níveis sociais presentes no ambiente da fazenda.

No trecho a seguir o autor apresenta a formação de uma disputa entre dois sambadores. Tradicionalmente presentes nas manifestações de origem africana, estas são disputas realizadas a partir da capacidade de estabelecer um diálogo partindo de versos improvisados. Esse é um elemento presente nos diversos relatos a respeito do samba rural paulista. Mário de Andrade apresenta tal modo de construção poética como o que chama de "consulta coletiva". Chega a essa denominação pelo fato da narrativa improvisada gerar no verso final uma espécie de refrão que passa a ser cantado pela coletividade. Também chamados de "pontos", esses versos normalmente apresentam uma composição metafórica muitas vezes compreendida apenas pelos seus integrantes. Isso poderia se constituir conforme aponta Manzatti⁸¹, numa linguagem cifrada, o que serviria como estratégia de comunicação entre os escravos, para que estes não fossem entendidos pelos brancos dominadores. No caso apresentado por Duarte, o mote da disputa gira em torno da dança com uma das escravas da casa. Embora possamos depreender isso do texto do autor, isso não fica explícito na construção dos versos.

Alargou-se a roda.

Em plena combustão, arde a cayeira, lançando chammas avermelhadas, que tornam ainda mais phantastico aquelle agrupamento de figuras átras, a saracotear em trejeitos curiosos.

Já o Manézinho batuqueiro galgou o centro da roda, em cabriolas de mestiço robusto e veloz; correu um olhar investigador pelos comparsas, recolheu-se todo, alinhavou idéias, e na voz estridente poetou:

Eu tenho um segredo grande

Ai! mano!

Na caixa do coração...

Tá guardado a sete chave

Ai! mano!

Pra que não fuja não!

Creoulá da minha vida,

Ai! Minha Nossa Senhora,

Mucama do meu pená...

⁸⁰ DUARTE. *Op. Cit.* 1905. (p. 220)

*Guarda tu o meu segredo,
Assunta a prosa, ai mano,
Até um anno acabá.*

Cantando o ponto da uma volta na roda e entôa o estribilho então:

*Eu sô cabra distrocido,
Ai! Mano!
E pra pialá!
No meu terrêro não bufa
Ai! Mano!
Nem um boi marruá!*

E a roda responde a dançar, num requebramento do corpo, acompanhando a toada. Entrementes, Manézinho batuqueiro, em ligeira evolução, frenteia a Cherubina, arruma-lhe a umbigada do estylo, tirando-a para sambar.

(...) Em dois saltos de jaguatirica enraivecida cresce o Amâncio para o Manezinho, a hombrear com elle, bem no centro da roda, e ruge na sua possante voz de baixo-profundo:

*Jararaca - rabo - branco
Ah! Eh! Ah! Eh!
Quando pica não tem cura
Ah! Eh! Ah! Eh!
Tenho medo da jibóia
Ah! Eh! Ah! Eh!
Sómente pela grossura
Ah! Eh! Ah! Eh!
Camarada, Camarada
Ah! Eh! Ah! Eh!
Mais veneno matadô
Ah! Eh! Ah! Eh!
Tem os zóio da mulata.
Ah! Eh! Ah! Eh!
Quando pica o sambadô
Ah! Eh! Ah! Eh!*

⁸¹ MANZATTI. *Op. Cit.* 2005.

E nesse diapazão, prosegue por horas a fio até o sol se levante, acordando a natureza, o batucar da negrada. Não conhecem cansaço aquelles titãs robustos e affeitos a fadigas sobre-humanas.

E, afinal, tinham elles razão. Se era o samba a unica ventura que a Providência concedia àquelles pobres desherdados da sorte, cuja vida era um mosaico intermino de agonias que se não definem!

Apesar disso e talvez por isso mesmo, ainda não morreu o samba; e todos os annos, até o momento actual, tem elle solenne e festiva commemoração, por ocasião das festas beneditinas que aqui se realizam, e nas fazendas, ao commemorarem-se, também folguedos de S. Antônio, S. João e S. Pedro.⁸²

O sentido de resistência e manutenção da cultura africana é atribuído pelo autor que cita ainda a ocorrência dessas práticas em outras comemorações. Essas festas relacionadas a religiosidade católica, foram adotadas sincreticamente pelos negros que historicamente, até os dias de hoje ainda realizam em algumas localidades do interior paulista seus folguedos relacionadas a essas datas.

A seguir, o autor mais uma vez destaca a presença da umbigada nas manifestações negras, recorrentes nas festas em louvor a São Benedito.

Uma preta era sempre convidada a sair à roda por um preto, que para esse fim, lhe dera uma umbigada, costume este, aliás, ainda em voga nos sambas, que se ralizam por aocasião das festas de S. Benedicto, nesta localidade.⁸³

Algumas outras referências sobre o samba da região interiorana do estado surgem em estudos mais recentes. Octávio Ianni⁸⁴ ao realizar pesquisa sobre raças e classes sociais no Brasil durante a década de 1950, acaba se voltando sobre o tema em sua cidade de origem, pesquisando a ocorrência do samba na região de Itu. O autor nos fornece elementos que levam a uma percepção de que as festas de Bom Jesus de Pirapora tinham um caráter agregador dos diversos grupos do interior, o que acabava atuando na criação de um modo característico e comum de se realizar o samba rural paulista. Segundo o autor, em Itu o samba era conhecido como *samba de terreiro* e apresentava características comuns ao samba descrito por Mário de Andrade nas festas de Pirapora, dentre estas relaciona a presença do Bumbo, e o modo como de desenvolviam a dança e os cantos.

⁸² DUARTE. *Op. Cit.* 1905. p. 222

⁸³ idem. *Op. Cit.* 1905 .p. 223

⁸⁴ IANNI, Octavio. "O Samba de Terreiro" in: *Uma cidade Antiga*. Campinas: CMU/Unicamp, 1996.

O autor ainda relaciona suas observações aos relatos de antigos sambadores e a estudos realizados sobre os batuques africanos estudados por folcloristas e historiadores brasileiros, aos quais se remete buscando comparativamente encontrar as relações dessas manifestações com ocorrências anteriores das manifestações negras no Brasil.

Alguns fragmentos dessa memória puderam ser encontrados em relatos orais de pessoas que vivenciaram no início do século XX essas manifestações na região. Seu Aloízio Jeremias⁸⁵, sambista, artista plástico e dirigente da Escola de Samba Rosas de Prata de Campinas, fala de sua vivência de infância, momento da vida em que era comum a realização do que chamou de Samba de Roda. Este samba era realizado no cortiço em que morou no Bairro Cambuí em Campinas. Por ter nascido em 1940, podemos inferir que deva ter presenciado tais manifestações a partir da década de 50. Pela sua descrição em termos da organização e modos de dançar, além da presença dos instrumentos de percussão marcado pelo Bumbo, se tratava de um samba próximo ao que conhecemos como Samba de Bumbo, porém com a presença do cavaquinho introduzido ao instrumental. Assim como relatou oralmente, em suas pinturas Seu Aloízio Jeremias representa artisticamente as memórias do samba vivido desde a infância.

A seguir está retratado um dos quadros de sua autoria, no qual representa a figura da sambadeira que dança ao som do bumbo e do quaiá ou ganzá, instrumentos característicos dessa manifestação paulista. Em seguida, apresentamos uma fotografia publicada por Mário de Andrade sem que revelasse a autoria, tendo como tema o samba em Pirapora no ano de 1937. Ao compararmos a pintura com a foto percebemos que os mesmos elementos estão presentes, a sambadeira que desenvolve a dança ao redor do bumbo, instrumento que tem a centralidade na condução rítmica e coreográfica, além da vestimenta similar com a qual os personagens se apresentam nas duas representações. Isso remete ao fato de que esta manifestação se manteve e apresentava com características comuns em vários locais de sua ocorrência. Podendo ser observada a partir de grupos que fazem um trabalho de recuperação da memória, recriando elementos da dança e da música do samba de bumbo, ou ainda samba rural paulista.

⁸⁵ Depoimento coletado em 2003 pelo grupo de pesquisa Memória do Samba Paulista ligado ao Centro de Memória da



Quadro de Aloízio Jeremias - dim: 50cm x 30cm



SAMBA EM PIRAPÓRA — 1937
A importância do bumbo

Fotografia publicada por Mário de Andrade

Legenda: Samba em Pirapora 1937

A importância do Bumbo.

Segundo Seu Aloísio, a dança era feita em roda e havia a presença do bumbo e da umbigada. Neste depoimento, ao lembrar das músicas que eram cantadas, cita um verso que servia de refrão para as subseqüentes improvisações. Em apresentações do Grupo Urucungos Puítas e Quinjengues⁸⁶ pudemos presenciar este mesmo verso sendo cantado.

Eu tenho pena

Eu tenho dó

Do galo Preto

Apanhar do carijó

Assim percebemos que ao longo do tempo se constituiu um repertório de "pontos" (os versos formadores dos refrões) que se tornou tradicional a essas manifestações paulistas, deixando de estar este fundamentalmente ligado à improvisação dos sambadores. Isso pode ter ocorrido por força da transmissão oral ocorrendo entre os diversos grupos que se encontravam nas festas como a de Bom Jesus de Pirapora, ou ainda pelo próprio fato de pesquisadores terem deixado registros aos quais alguns grupos recorrem ao realizarem um trabalho de busca da memória dessas práticas.

O fato dessa modalidade de samba ter sido muito conhecida também como Samba de Roda por seus praticantes, como bem aponta Manzatti⁸⁷, nos leva a crer que pode estar relacionado às influências trazidas pelos escravos vindos da Bahia. Neste estado, se tem registros, e pode-se presenciar a prática desse tipo de samba. Dançado em roda, um(a) sambador(a) se destaca ao centro da formação sendo a umbigada o ápice da dança e sinal para que se vá ao centro da roda.

Há outros relatos da ocorrência dessas manifestações do samba rural pelo interior do estado, porém se mostram bastante fragmentados, havendo pequenas menções ao samba. Alguns destes registros localizam tais ocorrências ainda no século XIX, tendo um caráter marcadamente discriminatório das práticas negras. Como é o caso do registro a seguir, datado de 1860, apresentado por Affonso de Freitas da seguinte forma:

“...a pomba vuô, vuô, sentô,

Arrebente o samba qu’eu já vô.

Eh! Pomba! Eh!

entoava no “samba” de há uns quarenta anos passados o ébano figurante, ao som ritmado dos “tambques”, “adufes” e “chocalhos”, num saracoteio infrene, em contorções grotescas, sem arte e sem estética, lúbrico, torpemente lascivo no rebulir de quadris, que

⁸⁶Este é um grupo liderado Alceu, filho e neto de antigos sambadores originários de Campinas freqüentadores das festas de Bom Jesus de Pirapora. Esse grupo criado na década de 1980 por influência de Raquel Trindade vem realizando um trabalho de pesquisa e recuperação dessas tradições do Samba de Bumbo campineiro.

era o momento calmo da dança, o “sereno da pomba” enquanto os parceiros, pretos e pretas que o cercavam em círculo, agitados em permanente peneirar de nádegas repetiam na mesma toada do estribilho:

Eh! Pomba! Eh!”⁸⁸

Outros estudos mais recentes se voltam para a permanência e reestruturação de grupos que hoje realizam suas práticas mantendo características ligadas a essas manifestações rurais e tradicionais do estado de São Paulo. Portanto conforme nos coloca Manzatti, ao observarmos a ocorrência histórica antiga e de larga projeção geográfica destas manifestações filiadas aos "batuques", pode-se promover uma correção no reducionismo analítico consolidado sobre o assunto. Com isso, podemos ampliar as possibilidades de compreensão do papel dessas manifestações dentro da trajetória do samba paulista, e de seus entrecruzamentos com outras influências já em contexto urbano.

Do ponto de vista das formas da transmissão e continuidade dessas manifestações tradicionais e ritualísticas, tradicionalmente essas práticas eram transmitidas informalmente no âmbito da família, do bairro e do grupo étnico, contribuindo na geração de laços identitários. Além disso, os momentos de suas práticas estiveram estreitamente ligadas às manifestações profano-religiosas geradoras de momentos de uma sociabilidade mantenedora do equilíbrio dentro do processo dinâmico da cultura.

Como situamos, um exemplo disso é a importância que sempre tiveram as festas de Bom Jesus de Pirapora para a manutenção e continuidade dos grupos praticantes do samba paulista. Além da repreensão exercida pela Igreja Católica sobre essas práticas afro-brasileiras, algumas rupturas causadas por diversos fatores sócio-culturais acabam reduzindo a ocorrência dessas manifestações a poucas localidades do estado. Para Tönnies a mudança que significa a presença moderna das massas deve ser considerada e pensada a partir da oposição de dois tipos de coletividade: a comunidade e a sociedade (associação)⁸⁹.

A comunidade se difere pela unidade de pensamento e de emoção, pela predominância dos

⁸⁷ MANZATTI. *Op. Cit.* 2005.

⁸⁸ FREITAS, Afonso A de. *Tradições e reminiscências paulistanas*. Citado em BRITO, Ieda Marques, 1981. op Cit. p.43.

⁸⁹ Essa diluição a qual nos referimos não pode ser observada a partir de uma visão conservadora que se expressa a partir de uma consciência do tradicionalismo, portanto enquanto consciência de sobrevivências sociais periféricas ao capitalismo, mas no capitalismo. Quando colocamos a dualidade comunidade - sociedade, baseados na sociologia de Tönnies, se faz presente o confronto entre racionalismo e conservadorismo o que expressaria segundo José de Souza Martins a um só tempo a irredutibilidade dos dois modos de vida e conseqüentemente desses dois estilos de pensamento. O que o conservadorismo recuperaria para análise e para a constituição e articulação das idéias são as concepções de que pode haver determinados modos de vida formalmente periféricos à sociedade capitalista, neste caso a comunidade. Sabemos porém que os modos de vida periféricos à sociedade capitalista não se exprimem senão no nível do pensamento pela mediação de categorias intelectuais e dos critérios de raciocínio dessa mesma sociedade. Aí cabe propor a dúvida: o pensamento conservador exprime de fato um modo de vida periférico à sociedade capitalista?

*laços estreitos e concretos e das relações de solidariedade, lealdade e identidade coletiva. A "sociedade", pelo contrário, caracterizada pela separação entre meios e fins, com predominância da razão manipulatória e a ausência de relações identitárias do grupo, com a conseguinte prevalência do individualismo e a mera agregação passageira. A falta de laços que verdadeiramente a unem será compensada pela competência e pelo controle.*⁹⁰

Nos casos dos locais onde podemos observar hoje a existência de grupos em atividade, essa transformação das relações comunitárias parece estar diretamente relacionada a um enfraquecimento, no sentido da memória dessas práticas estar quase restrita aos antigos "sambadores". As novas gerações, por já nascerem em contato com a sociedade urbana, permeada pelos meios de comunicação de massa, passam por novos processos identitários o que os tem levando a um afastamento dessas práticas.

*"Agora acabou tudo né, o pessoal tá mais moderno é funck é lambada essas coisa ninguém quer mais saber de Tambú. É cidade né, ninguém mais quer. E é dança de respeito certo."*⁹¹

Por isso, hoje percebemos diversos tipos de iniciativas que buscam interferir e atuar num processo de revitalização dessas manifestações. Vêm sendo empreendidos diversos esforços na recuperação dessa memória junto aos grupos tradicionais, trabalho realizado por parte de associações, pesquisadores acadêmicos e dos próprios membros dos grupos culturais que buscam recuperar a memória dos antigos praticantes e gerar no interior dos grupos novas formas de transmissão dos saberes, buscando adequá-las aos novos contextos socioculturais. O trabalho da Associação Cachuera e mais especificamente do pesquisador e antropólogo Marcelo Manzatti, surgem como iniciativas no sentido de buscar uma revitalização dessas práticas e a reorganização desses grupos a partir da memória dos antigos sambadores. Ao observarmos as atividades desses grupos, e no contato com Manzatti e seus estudos, percebemos que, em síntese, essas iniciativas procuram criar possibilidades do reencontro dos antigos participantes para um recordar e refazer dessas práticas. Ao conseguirem tal intento, procuram conjuntamente restabelecer a dinâmica da manifestação com novos sentidos em novos contextos. Um exemplo disso é a forma como se apresenta hoje constituído o atual Batuque de Umbigada que teve uma reestruturação que pode ser observada pela fala de um de seus integrantes:

"Não tem mais em Tietê, não tem mais Capivari, não tem mais Piracicaba. Então reuniu

⁹⁰ TÖNNIES, Ferdinand. Comunidade e Sociedade. Trás. Orlando de Miranda. São Paulo: Edusp, 1991

⁹¹ Ignês Romão, sambadora de Capivari. Depoimentos apresentados no Vídeo: *No repique do Tambú: o batuque de umbigada paulista*. Realizado pela Associação Cachuera, TV Cultura, Fundação Padre Anchieta e Rede Sesc e

*esses três lugares pra dá um, pra vê se dá um, um batalhão, pra vê se dá um grupo de batuque. Porque você não tem mais, porque morreu tudo não se tem mais, antigamente era gostoso porque se tinha."*⁹²

Embora o foco de nossa pesquisa não seja observar as práticas do samba rural, ao buscarmos relacionar as práticas hoje existentes com os registros históricos acessados pelos diversos estudos, anteriormente citados, a respeito dessas ocorrências no passado, percebemos que havia um processo quase reflexo de transmissão da memória; por um lado muito interessante enquanto atividades que dizem de uma ancestralidade, de um modo tradicional presente na dança e na música, mas ao mesmo tempo, esvaziados de sentidos para as novas gerações, já influenciadas pelas relações modernas de mediação da cultura de massa. Isso pôde ser percebido na fala da antiga sambadeira Ignês Romão no trecho anteriormente citado ao qual voltamos a nos referir.

*"Agora acabou tudo né, o pessoal tá mais moderno é funck é lambada essas coisa ninguém quer mais saber de Tambú. É cidade né, ninguém mais quer".*⁹³

Conforme já foi abordado, por Carlos Rodrigues Brandão quando busca compreender o processo de ensino/aprendizagem dentro de práticas comunitárias da cultura popular e quando busca olhar para o papel dessa cultura dentro de processos do que chama de uma educação popular, o autor ressalta este caráter informal da educação que ocorre nos momentos em que as representações, o canto a dança são observadas e assim aprendidas, num processo quase mimético.

*Ali, os mais velhos fazem e ensinam e os mais moços observam, repetem e aprendem. (...) num rito de iniciação, ou em outra celebração coletiva, as pessoas cantam, dançam e representam, e tudo o que fazem não apenas celebra, mas ensina*⁹⁴.

Embora não encontremos nos estudos sobre o samba paulista um foco de análise sobre as formas de transmissão da memória e dos saberes acerca dessas manifestações, pudemos verificar que Baptistella ao realizar pesquisa sobre o Batuque de Umbigada de Tietê, Capivari e Piracicaba, com o foco sobre a dança, coloca que a socialização dos vários elementos que compõem a manifestação, vem sendo passados de geração em geração de forma oral e baseados em outras linguagens sem que se tenha uma intenção ou se desenvolva outros momentos destinados à transmissão.

Senac de Televisão. 2003

⁹² Herculano - Batuqueiro de Tietê, SP. Op Cit. 2003

⁹³ Herculano. Op. Cit. 2003

⁹⁴ BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Educação Popular*. São Paulo. 1984. p. 19

(...) a dança a música, os cantos, os toques percussivos, a vestimenta mais adequada, o lugar, a bebida, a comida as relações inter e intrapessoais e o saber acerca da manifestação. Como aprenderam? Como ensinam?

Essa socialização muitas vezes não utiliza palavras, mas acontece a partir de outras linguagens, principalmente a corporal.

Celebram cantam e dançam trazendo em si os significados que receberam de familiares que, por sua vez, receberam de antepassados, um saber acerca dessas manifestações, transmitido de geração a geração com a prática cultural.⁹⁵

Alguns depoimentos de integrantes do Batuque de Tietê, Capivari e Piracicaba, atestam o papel de observadores que tinham os mais novos que a partir daí passavam a imitar os mais velhos e assim participar ativamente da manifestação.

Eu comecei a ir no Tambú com meu pai ... Eu vim morar prá cá eu táva com 14 anos. Ele falava, vamo no Tambú minha filha e eu ia juntinho. Chegava lá, a gente passava a noite inteira só no Tambú. Era uma coisa gostosa mesmo, uma música que quem não sabia dançar também chaqüaiava no Tambú. Nós íamos prá Pirapora no Samba de Tambú, prá Rio Claro nós fomo em Tambú sabe? E o pessoal ficava admirado de eu ser novinha, e as nêga tudo veia e eu lá, no meio das nêga véia.⁹⁶

Era o Rei Domingo, era o João..... aqueles nego eram danado mesmo no Batuque, então, e eu era muleque, eu gostava, eu apreciava eles de vê..., de vez em quando eles mandava eu tocar matraca lá, então eu metia o pau lá no negócio lá também, e saía alguma coisa né!⁹⁷

Bomba, um dos atuais batuqueiros do grupo de Tambú de Piracicaba, ao falar diretamente sobre seu aprendizado enquanto tocador demonstra a importância do processo de observação da manifestação para a assimilação neste caso das células rítmicas tocadas através dos instrumentos de percussão. É interessante notar que na falta do podemos entender como uma sistematização formal daquele saber musical o participante na época, desenvolveu uma forma própria e que lhe servia para

⁹⁵ BAPTISTELLA, Rosana. *Mulheres em cozinhas e terreiros, palcos de chorados (MT) e batuques (SP)* Dissertação de Mestrado defendida na Faculdade de Educação da Unicamp. 2004. p. 14.

⁹⁶ Ignês Romão - Participante do Batuques de Umbigada moradora da Casa Verde - Zona Norte de São Paulo. Op. Cit. 2003.

⁹⁷ Mário Ezequiel - antigo Participante do Batuque de Umbigada, morador do Bairro do Limão, São Paulo. Op. Cit. 2003.

⁹⁷ Bomba, participante do Tambu, morador de Piracicaba. Op. Cit. 2003.

a memorização e reprodução das células rítmicas tocadas em cada instrumento.

Enquanto os mais velho tava dançando e nós ficava do lado só prestando atenção, e nós ia prestando atenção. Falava olha o Tambú ta falando: quando eu morrer pra quem mulher fica, quando eu morrer pra quem minha mulher fica, quando eu morrer pra quem minha mulher fica... E o Quinjengue responde: fica pra mim, fica pra mim, fica pra mim... E a matraca fala: traga pra cá, traga prá cá, traga pra cá...⁹⁸

Pode-se encontrar esse tipo de recurso onomatopéico, através do qual se relacionam ou inventam palavras para imitar o som de determinados instrumentos em diversas culturas sendo muito usado no aprendizado informal da percussão popular brasileira, podendo até ser encarado como uma forma de sistematização desse conhecimento quando relacionado a momentos destinados ao ensino direcionado à percussão. Desta forma, sob um olhar que leva em consideração as especificidades da cultura em questão, isso não seria uma falta de sistematização mas uma sistemática própria dessa cultura, muito baseada na oralidade e no contato direto, neste caso, com o fazer musical em meio à manifestação viva.

Percebemos, portanto, que o aprendizado realizado informalmente, está muito relacionado às relações familiares e ao fazer cultural no interior das relações comunitárias. Esse tipo de aprendizado exerce uma grande importância na transmissão e manutenção da cultura popular. O que pretendemos ressaltar ao longo deste trabalho é que em meio a esse fazer cultural podem se desenvolver formas próprias de transmissão dos saberes, muitas vezes com uma intencionalidade e direcionamento capazes de contribuir para a continuidade e manutenção dessas práticas culturais dentro de novos contextos urbanos e contemporâneos. Portanto, como veremos adiante pretendemos aqui nos ater aos processos de educação do tipo não-formal, enquanto novas possibilidades de reelaboração da cultura em contextos urbanos, trazendo assim possibilidades diversas para a formação de identidades coletivas capazes de resignificar tais práticas para a continuidade dos processos culturais. Para isso devemos ainda buscar compreender um pouco mais a trajetória do samba paulista e sua dinâmica cultural permeada pelas diversas transformações do contexto urbano paulista.

3.3 - O rural permeando o urbano.

A composição social da capital paulista no século XX que foi sendo formada pela afluência de escravos vindos das áreas rurais, e a chegada de levas de trabalhadores imigrantes estrangeiros

⁹⁸ Bomba, participante do Tambu, morador de Piracicaba. Op. Cit. 2003.

da Europa gera, segundo Tinhorão, uma ausência de uma suficiente massa popular com "história local própria", capaz de forçar sua presença no cenário sócio-cultural paulistano. Como coloca o autor, este fato contribui para a eficiência de regulação dos costumes e da organização das camadas baixas, o que explicaria a singularidade, no caso de São Paulo (capital) no processo geral da organização espontânea da cultura negra das cidades brasileiras.

O retrato dessa contradição logo se tornaria evidente no fato de, enquanto pela mesma virada do século a vida popular brasileira se enriquecia com novas criações urbanas - na Bahia, com as festas da Segunda-feira do Bonfim, em Salvador (para onde acorria gente de todo o Recôncavo), e no Rio de Janeiro com as da Penha (que atraía moradores de todos os bairros da cidade) -, em São Paulo os componentes das novas camadas populares passavam a sair da cidade para integrar-se às festas religioso-profanas de Pirapora do Bom Jesus, espécie de capital da área do batuque rural do médio Tietê.⁹⁹

Embora houvesse uma polarização do urbano pelo rural na cidade de São Paulo, a festas de Bom Jesus de Pirapora parecem se constituir num momento de grande importância para a manutenção dos aspectos mais rurais e característicos do samba paulista pelo menos até a década de 1960. Manzatti, ao analisar a trajetória dessas manifestações paulistas principalmente o Samba de Bumbo, aponta para dois caminhos ou dois movimentos de comportamento possíveis:

(...) um mais afeito à dinâmica da cultura caipira tradicional, naqueles municípios onde se manteve uma certa concentração negra originárias das fazendas de café e outra incorporado ao modo de comportamento das culturas dos migrantes e imigrantes na periferia das grandes cidades. O primeiro movimento vai resultar no declínio do Samba de Bumbo em função da continuidade da modificação de padrão de vida da cultura caipira tradicional. O segundo, com uma dinâmica mais intensa, embora tomando rumos bastante distintos daqueles observados no interior, levando o Samba de Bumbo a integrar o processo de formação dos Cordões carnavalescos paulistas e, depois, constituindo parte da origem das Escolas de Samba, abandonando definitivamente os padrões antigos.¹⁰⁰

Segundo Moraes e Manzatti os cordões trouxeram do Samba Rural, principalmente a formação instrumental, e os aspectos rítmicos marcados pelo uso da caixa, chocalho e principalmente o Bumbo ou Zabumba, instrumento que caracteriza aquela manifestação a que Manzatti em função disso prefere utilizar a nomenclatura específica - "Samba de Bumbo" em substituição ao termo mais genérico - "Samba Rural".

⁹⁹ TINHORÃO. *Op. Cit* 2001. p. 23

Para o presente estudo é relevante notar que as transformações dos padrões da vida social a partir da crescente urbanização de grande parte das cidades onde havia a ocorrência desse samba paulista de base rural, e a decadência da Festa de Bom Jesus de Pirapora, por força dessa dinâmica social e também pela repressão à parte profana da festa por parte da Igreja, geraram o declínio dessas manifestações, assim como a conseqüente diluição das características próprias do samba paulista frente às influências culturais provenientes do Rio de Janeiro.

Isso se dá primeiro pela adoção do modelo carioca das escolas de samba a partir de finais dos anos 30 para os desfiles carnavalescos de São Paulo oficializados a partir de 1968. Antes disso, os cordões ainda traziam referências do samba rural tanto na utilização dos instrumentos como o bumbo, quanto na rítmica e na construção poético musical baseada no estrofe refrão (coral) a partir da qual se improvisava durante o desfile que ocorria nas ruas da cidade sem a existência de um lugar definido para ele.

Embora o processo que estamos chamando de diluição das peculiaridades do samba paulista tenha visivelmente ocorrido no percurso pelo qual as agremiações carnavalescas passaram na fase de instituição dos desfiles oficiais, podemos perceber que o cotidiano dos sujeitos envolvidos nesse universo do samba gerou outros espaços de sociabilidade baseados na cultura afro-brasileira em que o samba rural irá coexistir com outras culturas se transformando, mas também transformando as práticas afro-brasileiras no contexto urbano paulista.

Wilson R. De Moraes¹⁰¹ chama a atenção para as vivências cotidianas relacionadas ao universo do samba, formado não só pelos cordões e escolas, mas por outros espaços de convívio e aglutinação das comunidades negras em São Paulo. O processo de formação dos cordões e mesmo das escolas de samba surge dessas experiências cotidianas em espaços específicos, porém, essas manifestações coexistiram com formas tradicionais, dando-lhes novos sentidos e formando novas práticas. A esse universo o autor chama de "O samba sem escola". O fato de os cordões se utilizarem de um ritmo que era chamado de marcha sambada, uma mistura da rítmica trazida do samba de bumbo com as marchas tocadas pelas bandas marciais inclusive com a presença de instrumentos melódicos próprios dessas bandas, não implica na inexistência de samba na capital antes das primeiras Escolas de Samba.

É de estudos que consideram os depoimento de sambistas que influenciaram na fundação das primeiras escolas de samba paulistas, que se pode recuperar alguns fragmentos desse passado pouco registrado. A prática do samba paulista não era, entretanto, novidade fora das agremiações carnavalescas. Na verdade, as inúmeras rodas de samba e "tiririca"¹⁰² realizadas em diversos locais

¹⁰⁰ MANZATTI. *Op. Cit.* 2003. p. 56

¹⁰¹ MORAES, Wilson Rodrigues de. *Escolas de Samba de São Paulo, Capital*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.

¹⁰² Conforme os depoimentos de antigos sambistas como Geraldo Filme, a tiririca era um jogo que se aproximava da capoeira em seus golpes e esquivas, praticados por duplas que se enfrentavam ao som da batucada do samba. Essa modalidade de jogo e dança era também conhecido por pernada paulista e praticada na Praça do Correio e na Praça da Sé.

públicos marcavam a rica cartografia da música popular na cidade. Como lembra Wilson de Moraes:

*Esse “samba sem escola” era praticado nas imediações do Centro, como no “largo do Piques (atual praça das Bandeiras) – um dos pontos onde Chico Pinga gostava de tocar seu cavaquinho -, na praça da Sé e na “Prainha” (praça do Correio, localizada no vale do Anhangabaú, esquina com a avenida São João), onde os sambistas aliavam o samba ao jogo de pernada ou tiririca, no Bexiga, onde o Bar do Chico (situado na rua Santo Antônio), mais conhecido como “Cabaré dos Pobres”, amanhecia ao som do violão e do pandeiro, e finalmente na Barra Funda (no final da Vitorino Carmilo com Conselheiro Brotero e no largo da Banana, atualmente Memorial da América Latina), onde os carregadores, enquanto esperavam por trabalho, batucavam em caixas de madeira ou em latinhas de graxa de sapato suas aventuras e desventuras.*¹⁰³

Segundo Silva (2002), no extinto largo da Banana, na Barra Funda, assim como em outros locais de sociabilidade negra de São Paulo, as práticas do samba se faziam presentes, fazendo parte das vivências de antigos sambistas da capital.

Com a mãe, (Geraldo Filme) participava de outras festividades que reuniam os negros na capital paulistana ao som do samba e ao sabor das comidas típicas, como as já citadas festas do Dia da Abolição (com destaque para as festas na casa da Tia Olímpia, na Barra Funda, e no terreiro de Zé Soldado, no Jabaquara), de Santa Cruz, de São Benedito e, no Bexiga, de Nossa Senhora Acheropita. Nessas ocasiões ouviam-se o tambú, samba de lenço, cururu, craviola, samba de roda, além de inúmeros outros ritmos. As festas duravam a noite toda, às vezes até dois ou três dias, e reunião não só negros, mas também brancos atraídos pela música e pelos quitutes.

*Além de participar dessas festas, Geraldo freqüentava com amigos outros espaços de sociabilidade negra na cidade. No extinto largo da Banana, na Barra Funda, local em que os trens descarregavam as bananas trazidas de outras regiões, os carregadores, nas horas vagas entre um trem e outro, formavam rodas de samba e tiririca. Com criatividade, improvisavam no ritmo, transformando pratos, colheres, latas de lixo, caixinhas de fósforo e o que mais estivesse à mão em verdadeiros instrumentos de percussão. Foi nesse meio que o “Neguinho das Marmitas”, juntamente com seu colega Zeca da Casa Verde, freqüentou suas primeiras rodas de samba.”*¹⁰⁴

¹⁰³ SILVA, Vagner Gonsalves da (org), Artes do Corpo – *Madrinha Eunice e Geraldo Filme: memórias do carnaval e do samba paulista*. Rachel Rua Baptista, Clara Azevedo, Arthur Bueno. São Paulo. Ed. USP. 2002. p. 150

¹⁰⁴ SILVA, Op. Cit. 2002. p. 155

Embora a idéia de formação das escolas de samba partisse do Rio de Janeiro, os elementos para a constituição das escolas paulistas parte dessa base cotidiana, vivida por seus integrantes no interior de suas comunidades. Além disso, o contexto urbano paulista com suas peculiaridades e organização social próprias, faziam com que as diversas influências fossem incorporadas dentro de uma dinâmica cultural em que passavam a ganhar novos sentidos definidos pelas necessidades locais e pelas interações entre os sujeitos participantes desse processo.

O que acaba por ter uma influência decisiva para uma certa homogeneização das escolas de samba paulistas equiparando-as ao modelo carioca, foi a oficialização em 1968 e a instituição das mesmas normas que regiam as escolas do Rio de Janeiro para os desfiles carnavalescos paulistanos. Conforme analisa Queiróz¹⁰⁵ esse processo de oficialização e legalização das escolas de samba não só levam a uma padronização das práticas, mas, já no Rio de Janeiro, leva a uma estruturação burocrática capaz de gerar a reprodução das relações sociais de dominação da sociedade capitalista no interior das escolas de samba. Segundo a autora aquilo que parecia ser uma conquista das populações pobres e marginalizadas, se tornou uma forma de submissão ao serem adotados modos de organização racionais para que fossem aceitas oficialmente.

Ainda na década de 1920, as camadas inferiores negras tinham conseguido criativamente transformar os desfiles carnavalescos restritos às camadas urbanas superiores em algo popular e bastante atrativo, arrancando aplausos dos setores dominantes. Porém a adoção das fantasias luxuosas, os temas impostos para a criação dos enredos, e a própria estrutura organizacional das escolas registradas como sociedade recreativa, copiava o modelo dos clubes burgueses, ou seja, o lado oficial e luxuoso ainda mantinha traços da cultura dominante. Segundo Queiroz é isso que vai legitimar a escola de samba como a definição da identidade brasileira, pois misturava traços culturais de origem européia, africana e mesmo indígena.

Assim, o sucesso das escolas foi reproduzido ou se tentou reproduzir em grande parte das aglomerações citadinas do país. Apesar da acentuação dos elementos afro-brasileiros por todo o país essa difusão não promove o desaparecimento do preconceito etnico-social que sempre existiu. Portanto a "identidade brasileira" só pode ser concebida como resultado da mistura de elementos das três origens - a indígena, a européia e a africana.

Em conseqüência da grande difusão das escolas de samba como um símbolo da identidade nacional, o samba no início do século XX vai ganhar novo sentido dentro da sociedade mais ampla. Este vai ser difundido, por uma indústria cultural em formação no Brasil, como gênero musical síntese, por isso capaz de contribuir para a construção de um caráter nacional. Por ser esta indústria cultural sediada principalmente no Rio de Janeiro, muito do samba de que se tem registros está

¹⁰⁵ QUEIROZ, Maria Izaura Pereira de. *Carnaval Brasileiro: O Vivido e o Mito*, ed. Brasiliense 1992.

diretamente relacionado ao que foi produzido nesta cidade. Além disso, o rádio será responsável pela difusão desse samba produzido no Rio de Janeiro, em nível nacional com conseqüências no processo de diluição das características regionais dessa manifestação cultural.

3.4 - Samba e indústria fonográfica: do "samba amaxixado" ao "pagode"

Não pretendemos aqui fazer uma incursão pela história da música popular industrializada, dentro da qual o samba vem se inserindo desde a sua aparição como música gravada em 1917. Para o entendimento do samba dentro de nosso campo de estudo, procuraremos trabalhar com uma perspectiva que aponta para a existência de três marcos importantes de serem considerados dentro do desenvolvimento do samba enquanto música gravada.

Carlos Sandroni¹⁰⁶ ao realizar estudo que foca as transformações do samba no Rio de Janeiro dos anos de 1917 a 1933 apresenta dois desses marcos. O autor trabalha a partir da idéia de que mudanças geradas na rítmica do samba criaram uma quebra de paradigmas ligados a aspectos musicais, estes capazes de criar dois tipos de samba que historicamente se sucederam. Um é o samba amaxixado que se fazia, tocava e dançava na casa da Tia Ciata e de outras tias baianas no contexto da região que ficou conhecida como Pequena África no Rio de Janeiro.¹⁰⁷ O outro tipo teria sido criado no Estácio de Sá a partir de 1929, logo se espalhando por outros bairros, por morros e redutos negros da cidade sendo generalizado, tornando-se sinônimo de samba moderno, de samba tal qual conhecemos hoje em dia. Este tipo de samba esteve diretamente associado ao início das escolas de samba sendo a base para o surgimento do que ficou conhecido como sambas de terreiro¹⁰⁸. Um terceiro marco ao qual iremos nos referir nesse capítulo é o movimento dos pagodes com foco no Cacique de Ramos, bloco de carnaval que realizava rodas de samba ou pagodes em sua

¹⁰⁶SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

¹⁰⁷A casa de Tia Ciata é apontada em diversos estudos como um dos principais núcleos de sociabilidade negra do Rio de Janeiro, local onde uma diversidade de manifestações afro-brasileiras, profanas e religiosas, eram cultivadas, propiciando o surgimento do samba como um gênero musical síntese das diversas influências que coexistiram nesse reduto negro do Rio de Janeiro, também conhecido como Pequena África. Sobre isso ver: MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995. e SODRÉ, Muniz. *Samba o dono do corpo*. 2ed. – Rio de Janeiro: Mauad, 1998

¹⁰⁸O termo samba de terreiro nasce dentro do ambiente das escolas de samba cariocas no início de sua formação nos anos de 1930. Este era o samba realizado principalmente pelos integrantes da ala de compositores da escola, servindo para movimentar a escola mesmo nos momentos fora do carnaval. Nesses momentos o terreiro (hoje quadra) se tornava um ambiente de troca e de interações humanas, produzindo um movimento dinâmico dentro do qual o samba era criado e recriado por seus compositores. Segundo Nei Lopes, essa substituição do termo terreiro por quadra, é sintomático, porque "terreiro é uma palavra ligada ao universo simbólico afro-brasileiro; e o terreiro das escolas de samba sempre reproduziu, sob vários aspectos, o das comunidades religiosas de origem africana", o uso do termo quadra passa a significar uma diluição desses elementos dentro das escolas de samba. Segundo esse autor os sambas de terreiro das antigas escolas de samba remetia ainda a uma ritualística, cheia de simbologias muito ligadas à esses cultos religiosos, e a fundamentos presentes na dança e na organização da roda que só os iniciados nesse universo podiam compreender e participar. Muitos desses sambas foram registrados pela indústria fonográfica, por isso o samba que conhecemos atualmente conservam características formais e principalmente

quadra. A partir da década de 70 este bloco ganhou visibilidade nos meios de comunicação projetando alguns nomes nacionalmente, se tornando um novo modo de fazer samba, passando assim a ser largamente reproduzido dentro da indústria cultural.

Embora o período que antecede o surgimento e formação do samba originário do Estácio tenha sido registrado fonograficamente, tendo seu marco inicial a gravação de "Pelo Telefone" em 1917, há uma imensa produção fonográfica que mostra o quanto o modo "estaciano", surgido a partir do ano de 1929 se consolidou como a base do samba que se tornou símbolo nacional e que ainda continua sendo produzido e gravado até hoje.¹⁰⁹

O livro de Henrique Alves - *Sua Excelência. O Samba*¹¹⁰, traz a partir de documentação fonográfica, uma importante informação a respeito da primeira gravação do gênero samba. Segundo o autor, antes daquele que vem sendo ao longo do tempo considerado como o primeiro samba gravado em 1917, - a música "Pelo Telefone", com autoria atribuída a Donga e Mauro de Almeida - houve outras duas gravações com a utilização do termo samba relacionado ao título da composição. O primeiro teria sido "Em casa de Baiana", gravado para a casa Faulhaber (Favorite Record - 1452216) em 1911, executado por um grupo instrumental. O autor ainda relaciona a existência de uma outra gravação de 1914 "A viola está magoada" gravada por Baiano, Júlia e o Grupo da Casa Edson (Odeon - 120.444). Estes porém foram sambas gravados sem autoria conhecida o que torna a gravação de Pelo Telefone um marco importante por ser o primeiro atribuído a autores definidos, visto que estes três primeiros eram sambas com uma estrutura similar a do partido alto, composta por um refrão fixo e segundas partes improvisadas nascidas em meio a manifestações coletivas e espontâneas. Este fato torna a definição de autoria nesse período algo controverso como podemos observar ao longo da história. Ainda no livro: *Sua Excelência. O Samba*, o autor apresenta através de dados recolhidos por outros pesquisadores, outras versões da letra de Pelo Telefone, o que aponta para o fato de Donga e Mauro de Almeida terem registrado algo que anteriormente se caracterizava como de domínio público. Mesmo assim, apesar das controvérsias que se tem em torno desse caso, essa gravação denota um marco a partir do qual se inicia a era da autoria do samba inserido nos registros fonográficos.

Esse destaque dado a autoria, a partir dos registros fonográficos, traz conseqüências no sentido da inserção do compositor de samba numa lógica profissional e mercadológica. Da mesma forma, posteriormente, nos anos 30 inicia um processo de transformação do samba de "ritmo maldito a música nacional" e de certa forma oficial, se tornando um elemento central para a definição da identidade nacional, ou da brasilidade conforme coloca Hermano Vianna. Em seu livro *O mistério do Samba*¹¹¹, o autor busca estudar as relações entre cultura popular e a construção da identidade nacional, considerando a cultura popular não como propriedade ou invenção de um

rítmicas desse tipo de samba.

¹⁰⁹Um levantamento discográfico sobre o qual temos trabalhado tem nos ajudado a compreender tal fato. (ver anexos)

¹¹⁰ALVES, Henrique. *Sua Excelência O Samba*. São Paulo, Ed. Símbolo, 1976.

único grupo social, mas conforme as palavras de Nestor Garcia Canclini: "O popular se constitui em processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações".¹¹²

Portanto, para que possamos abordar o processo que diz respeito a consolidação do samba enquanto gênero nacional, se faz necessário entender que: havia, no período que pode ser delimitado entre 1927 e 1937, um contexto sócio-cultural e também político capaz de gerar tal construção em torno do samba. Além disso, é preciso entender tal fato como uma idéia socialmente construída, ou seja, que se forma a partir das necessidades sociais e políticas de um dado contexto histórico.

Nesse período há rápidos avanços técnicos na indústria fonográfica com o desenvolvimento dos registros mecânicos e a consolidação de gravadoras americanas como RCA - Colúmbia atuando no país que vão monopolizar a produção. Além disso, o advento do rádio se consolida como meio de comunicação e difusão da música popular. Nesse processo em que o compositor e sambista se insere na lógica de profissionalização, passou a ser formada uma geração de sambistas, músicos e interpretes que atuaram como mediadores entre a música produzida de maneira espontânea nas comunidades afro-brasileiras cariocas e a sociedade mais ampla, tendo o rádio como seu principal difusor. Esses personagens ao estarem ligados a esse novo meio de comunicação, passaram a dar um outro tratamento ao samba, transformando-o num gênero de aceitação nacional, dentro do grande mercado fonográfico, proporcionado pelos desenvolvimentos técnicos da indústria cultural em formação no Brasil.

É importante notar, que ao se falar em indústria cultural, precisamos entender que a "revolução industrial" ao atingir a área do entretenimento, conforme nos coloca Hobsbawn¹¹³, revoluciona não só a produção cultural, transformando também a distribuição da arte e da cultura. A partir disso são geradas novas formas de acesso à cultura, sendo capazes de transformar manifestações locais em produtos nacionais. Ou seja, essa indústria cria ainda novas formas de difusão e recepção da cultura. Neste ponto, a música é diretamente influenciada por essa lógica, na medida que passa a ser difundida pelas ondas do rádio e mais tarde pela televisão, chegando hoje a estar disponível via Internet, podendo ainda ser distribuída através de diversos outros suportes como o CD, DVD, e toda a gama de produtos audiovisuais propiciados pela indústria cultural que hoje entra na "hera digital". Conforme nos coloca Abraham A. Moles, é importante ainda, notar que: por traz desses desenvolvimentos técnicos, capazes de gerar tal "revolução" nos meios de produção e reprodução da cultura, "há empresas estruturadas do ponto de vista jurídico e administrativo como uma sociedade produtora qualquer do Estado Industrial".¹¹⁴ Sendo assim, se tornam os únicos

¹¹¹VIANNA, Hermano. *O Mistério do samba*. Jorge Zahar, RJ.

¹¹²CANCLINI, Nestor Garcia. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992. (p. 205)

¹¹³HOBSBAWN, Eric J. *História social do Jazz*. Cap. "Música popular" (p. 175 - 210). Ed. Paz e Terra, RJ, 1990.

¹¹⁴MOLES, Abraham A. *Sociodinâmica da Cultura*. Ed. Perspectiva, SP. (p. 244)

sistemas que dispõem de capitais suficientes para desempenhar um papel determinante na difusão das obras musicais.

Sem adentrarem diretamente na discussão a respeito das influências desses processos industriais de produção e difusão, alguns autores falaram sobre essa transformação do samba em música nacional. O artigo "A revolução de 1930 e a cultura" de Antonio Cândido nos traz um resumo bastante esclarecedor:

*(...) na música ocorreu um processo (...) de "generalização" e "normalização", só que a partir das esferas populares, rumo às camadas médias e superiores. Nos anos 30 e 40, por exemplo, o samba e a marcha, antes praticamente confinados aos morros e subúrbios do Rio, conquistaram o País e todas as classes, tornando-se um pão-nosso cotidiano de consumo cultural. Enquanto nos anos 20 um mestre supremo como Sinhô era de atuação restrita, a partir de 1930 ganharam escala nacional nomes como Noel Rosa, Ismael Silva, Almirante, Lamartine Babo, João da Baiana, Nássara, João de Barro e muitos outros. Eles foram o grande estímulo para o triunfo avassalador da música popular nos anos 60, inclusive de interpenetração com a poesia erudita, numa quebra de barreiras que é dos fatos mais importantes de nossa cultura contemporânea e começou a se definir nos anos 30, com o interesse pelas coisas brasileiras que sucedeu ao movimento revolucionário*¹¹⁵.

Assim como Antônio Cândido se refere ao "triumfo avassalador da música popular nos anos 60" gerando um dos "fatos mais importantes de nossa cultura contemporânea" O modernista Mário de Andrade escreveu em 1939, que a música popular tornava-se "a criação mais forte e a característica mais bela da nossa raça".¹¹⁶ Ainda a respeito do papel da música nesse processo Gilberto Freire chegou a dizer que:

*A música vem sendo a arte por excelência brasileira no sentido de ser, desde os começos nacionais e até coloniais do Brasil, aquela - dentre as belas artes - em que de preferência se tem manifestado o espírito pré-nacional e nacional de gente luso-americana: da aristocracia e burguesia tanto quanto plebéia ou rústica.*¹¹⁷

Portanto, como coloca Viana, mesmo não buscando a veracidade desse tipo de afirmação, o fato é que a música passa a ser descrita como tendo a capacidade de realizar uma "quebra de barreiras" sociais, servindo de elemento unificador ou de canal de comunicação para grupos bastante diversos da sociedade brasileira, o que passa a possibilitar essa visualização de uma

¹¹⁵CÂNDIDO, Antônio. "A revolução de 1930 e a cultura" apud VIANNA, Hermano. *O Mistério do samba*. Jorge Zahar, RJ. (p. 29)

¹¹⁶ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. São paulo: Martins, 1965 (p. 31)

identidade nacional.

Como já salientamos, é preciso que se entenda este como um processo socialmente construído num momento em que o país necessitava de um caráter que pudesse ser criado a partir dessa identidade nacional, conseqüentemente uma "unidade da pátria".¹¹⁸ Este sim um problema político ao qual se buscava superar desde os tempos coloniais. Assim, podemos interpretar a transformação do samba em música nacional (e de uma determinada cultura popular em cultura nacional) como uma das respostas dadas, ao longo da história, a esse problema.

Nesse contexto em que há uma necessidade de sustentação de estratégias políticas, a valorização de nossos traços mestiços, a partir de Gilberto Freire, serviu de pano de fundo ideológico para que o Estado Novo realizasse o projeto de consolidação do samba enquanto símbolo nacional. Contribuindo para essa necessidade de abrangência dentro do território nacional, havia a partir do desenvolvimento da indústria cultural, um cenário das comunicações de massa se constituindo a esse favor, sendo o rádio o principal meio de difusão do samba nesse período.

É importante observar que nesse momento histórico os estudos sobre o pensamento brasileiro reuniam diversos intelectuais que estavam voltados para uma busca da brasilidade. Um marco importante dentro desse contexto foi a edição de Casa-grande e Senzala de Gilberto Freire em 1933, se tornando uma obra de grande êxito no panorama intelectual brasileiro.

*Foi Gilberto Freire quem conseguiu executar a façanha teórica de dar caráter positivo ao mestiço. O brasileiro passou a ser definido como a combinação, mais ou menos harmoniosa, mais ou menos conflituosa, de traços africanos, indígenas e portugueses, de casa grande e senzala, de sobrados e mucambos.*¹¹⁹

A tendência de valorizar a mestiçagem se torna uma opção na busca pela "unidade da pátria" e pela homogeneização, porém como aponta Viana:

*A mestiçagem brasileira nunca foi um fenômeno homogêneo. Os defensores do mestiço como símbolo nacional tiveram que escolher, entre as várias mestiçagens ocorridas no Brasil, aquelas que melhor se enquadravam em seus projetos de criação de uma identidade nacional (...) durante as primeiras décadas do século XX, os mulatos e o urbano passam a ocupar, cada vez mais, o centro das atenções nos debates sobre as raízes da identidade brasileira.*¹²⁰

¹¹⁷FREIRE, Gilberto. *Ordem e Progresso*, Rio de Janeiro 1974. (p 104).

¹¹⁸Termo usado por ARINOS, Afonso. *A unidade da Pátria*, in *Obra completa*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1969

¹¹⁹VIANNA, Hermano. *O Mistério do samba*. Jorge Zahar, RJ. p. 63

¹²⁰VIANNA, Op. Cit. p. 70

No campo da música, o samba como gênero síntese se torna símbolo nacional, ao passo que as canções caipiras paulistas, o samba de influências rurais e os ritmos nordestinos começam a ser vistos como fenômenos regionais. Mais uma vez, aqui podemos verificar que o samba paulista com características trazidas de manifestações rurais e mesclado ao universo caipira, marcadas por elementos como o uso de uma instrumentação e células rítmicas ligadas a essas tradições, passam a sofrer uma diluição com a difusão dessa música urbana carioca a partir do rádio e da indústria do disco.

Ao termos contato com os poucos registros da música de compositores e sambistas paulistas que vivenciaram as manifestações do samba rural paulista como Geraldo Filme, Toniquinho Batuqueiro e Zeca da Casa Verde¹²¹, estes trazem as influências da música caipira inclusive nas linhas melodias por vezes cantadas em terças e o uso da viola caipira. Em contato com depoimentos e entrevistas de antigos sambistas paulistas podemos ter uma visão mais pontual sobre essa questão. O sambista e ritmista paulista Osvaldinho da Cuíca que vivenciou muito das rodas de samba e tiririca paulistas da década de 50 e 60 em entrevista ao Jornal Correio Popular de Campinas (22 de abril de 2005) ao ser perguntado sobre a ausência de registros do samba paulista e a atuação das novas gerações nos aponta para alguns aspectos do que estamos entendendo como diluição.

Correio Popular - O samba rural é o verdadeiro samba paulista, no entanto, quase não há registros dele. Por quê se conhece tão pouco do gênero que fundou o samba de São Paulo?

Osvaldinho da Cuíca – Porque ninguém tem coragem de gravá-lo. Os registros param em Raul Torres e João Pacífico. Mesmo Geraldo Filme não gravou muita coisa de samba rural. Ocorre que as gravadoras são muito quadradas, não conseguem ver que o samba rural tem potencial para vender tanto quanto qualquer outro. E os artistas, por medo de arriscar ou por desconhecimento, preferem gravar sambas de linha carioca.

Correio Popular - O que você acha dos projetos culturais, como o Samba da Vela? Eles têm colaborado para resgatar um pouco dessa história perdida?

Osvaldinho da Cuíca – Sim, mas percebo uma reprodução do samba carioca, na linha da Velha Guarda da Portela. Os compositores dos projetos são ótimos, sem dúvida. Em São Paulo temos não só o Samba da Vela, mas o Morro das Pedras e o Projeto Nosso Samba. Em Campinas vocês têm o Cupinzeiro. Mas eles não fazem exatamente o samba paulista em sua essência. Infelizmente, o samba típico de São Paulo está morrendo.

¹²¹Para isso pode ser ouvido o disco produzido por Plínio Marcos: "Nas quebradas do mundaréu", Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro.

como marcas desse tipo de samba moderno. Apesar de estar na rítmica as suas principais características, há também na forma musical uma ruptura com o período anterior. A inclusão de segundas partes fixas se torna recorrente nessa fase do samba já ligado a indústria fonográfica. Até então, via de regra os sambas eram compostos por uma parte refrão (coral) fixa e solos complementares improvisados sobre o tema central.

É importante ressaltar que muitos desses sambas que eram feitos inicialmente para serem cantados nos terreiros das escolas de samba, em rodas de samba ou em outros ambientes de confluência da cultura negra, começam a ser compostos, também com a intenção da entrada de seus autores no mercado fonográfico, setor que vinha se voltando para essa produção da cultura popular. Embora essas características musicais passassem a constituir um gênero ao qual se buscava gerar aceitação nacional, seus produtores e suas comunidades ficavam à margem do processo de difusão, restando-os entregar ou mesmo vender suas composições aos interpretes que tinham acesso ao mundo do rádio.

O fato dos meios de comunicação de massa terem se consolidado a partir do Rio de Janeiro, fez com que o samba carioca fosse difundido por diversas regiões do país, exercendo grande influência sobre as manifestações de outras localidades. Além disso, segundo Zan¹²³, registrou-se até aproximadamente os anos de 1950 o predomínio do samba como gênero de maior presença no mercado. Esse processo de difusão da música, juntamente com o processo de adoção dos modelos cariocas das escolas de samba, somados ainda a um aparelho repressivo bastante atuante sobre as manifestações negras em São Paulo, gera nessa cidade uma diluição de características próprias do samba da região, e de certa forma transforma a memória local, em uma memória subjugada ao modelo carioca.

Embora a 1ª rádio de São Paulo a *Rádio Educadora Paulista* tenha surgido em 1926, apenas quatro anos após a *Rádio Sociedade do Rio de Janeiro*, a busca de um status de cidade européia e industrial faz com que o próprio rádio tenha um caráter voltado para a alta cultura e para a música erudita. No geral o rádio surge de uma elite com o intuito de servi-la. Porém, enquanto no Rio de Janeiro há uma popularização do rádio, em São Paulo busca-se o luxo e a sofisticação. Segundo Caldas¹²⁴, a Rádio Record é a primeira a mudar esse caráter inserindo em sua programação aquilo que para uma elite era considerado como cultura inferior.

A busca mais intensa de popularização se dá a partir de 1932, quando o governo federal institui e regulariza a propaganda radiofônica, inserindo assim as rádios na lógica capitalista, passando a ser mais valorizadas a partir de seus níveis de audiência. Em função de um acesso crescente aos aparelhos domésticos de rádio, por parte das classes populares e em consequência dessa legislação que impulsiona esses setores a se inserirem numa lógica financeira, as imprensas

¹²³ ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*. Campinas, SP: [s.n.], 1997.

¹²⁴ CALDAS, Waldenyr, Luz Neon: canção e cultura na cidade. São Paulo: Studio Nobel: SESC, 1995

(escrita e falada) passam a estar comercialmente ligadas. É assim que surge a Rádio Nacional do Rio de Janeiro como uma iniciativa da Editora "A Noite" em 1936¹²⁵. Esta rádio vai exercer papel fundamental para o governo populista de Getúlio Vargas, que passa a usá-la como um eficiente instrumento político e difusor dos ideais nacionalistas do Estado Novo, período histórico que vai de 1937 a 1945¹²⁶. Assim, a era do rádio transforma a música popular, representado nesse período prioritariamente pelo samba carioca em meio de integração nacional. O samba enquanto gênero musical entrava em consonância com a ideologia nacionalista, do período do Estado Novo, de forma a ser convertido em símbolo de brasilidade capaz de contribuir para a construção de uma identidade nacional difundida via rádio, elemento fundamental de constituição do massivo no Brasil¹²⁷.

A partir desse processo, muitos compositores se inseriram nessa lógica do mercado dentro da qual, sua bagagem cultural adquirida em meio aos redutos da cultura afro-brasileira, se transformava em um capital cultural valioso para a indústria fonográfica. Embora os sambistas e compositores continuassem inseridos numa lógica de dominação econômica exercida pela indústria do disco e do rádio, esta mesma indústria necessitava das criações desses sujeitos para que pudesse manter a renovação de suas programações e seus níveis de popularidade. Ao longo do tempo, os meios de comunicação de massa passam a empreender uma busca incessante de novos produtos culturais que possam manter suas programações atrativas, assim, diversos outros gêneros da música popular, inclusive internacionais vão ser difundidas pelas rádios dentro de um processo bastante dinâmico que se produz a partir dos anos 50 e 60 do século XX.

Embora o samba nunca tenha deixado de ser produzido pelos sujeitos inseridos no universo da cultura afro-brasileira, esse novo momento em que a cultura "nacional" é permeada por diversas outras influências somadas ao surgimento da mídia televisiva, o samba deixa de ter uma presença massiva no rádio, ficando também fora da programação televisiva.

A elite econômica, dominante dos meios de comunicação, passa a demonstrar de forma velada a sua discriminação racial. A figura do negro em raros momentos pode ser vista na televisão a não ser por meio do futebol e do carnaval que continuam estando presentes no imaginário popular como manifestações ligadas a idéia de nação formada sobre bases multirraciais. Se observarmos na discografia do gênero podemos perceber que há uma grande produção fonográfica que se concentra nas décadas de 1960 e 1970, e atualmente uma nova retomada desta produção e relançamento em CD dessa discografia à partir do final dos anos 90, o que demonstra haver um mercado bastante ativo em termos de consumo de discos do gênero, porém ficando restrito a uma classe que tem acesso aos bens de consumo e que desenvolve uma identificação com esse gênero, mesmo sem a sua difusão massiva, via rádio e televisão. Essa identificação se explica, por um lado, pela grande

¹²⁵CALDAS, *Op. Cit.*, 1995.

¹²⁶Sobre o período ver: PEREIRA, João Baptista Borges. *Cor, profissão e mobilidade: o negro e o rádio de São Paulo*. São Paulo: Pioneira: Ed. Da USP. 1967

difusão realizada pelo rádio num período anterior, o que seria equivalente a afirmar que o samba tenha se consolidado como um símbolo nacional identificado com os diversos níveis sociais. Por outro, o fato do samba historicamente ter sido prioritariamente produzido pelas comunidades afro-brasileiras, mantém a sua identidade negra em ligação com suas origens.

Juntamente a isso, com a modernização da sociedade brasileira a partir da consolidação da indústria nacional, há um maior acesso aos bens de consumo por parte das classes populares, levando a indústria cultural a procurar novamente nas manifestações afro-brasileiras a criação de novos produtos comerciais destinados a determinados *nichos de mercado*.

Com isso há na década de 1980, uma nova explosão comercial do samba, fato que estamos aqui considerando como um terceiro marco de grande importância histórica, pois irá gerar novas transformações ao modo de se fazer samba, agora associado ao termo "pagode". Conforme nos coloca Nei Lopes:

Na primeira metade da década de 1980, chamávamos a atenção para o fato de o termo pagode ter evoluído da acepção de divertimento, brincadeira, pândega - e isso por uma associação eurocêntrica com as práticas da música e dança nos templos indianos, inconcebíveis diante da casmurrice judaico-cristã -, para a de festa do samba e mais tarde, para a música embaladora desse tipo de festa. Assim desde os primeiros anos da República, de muitos pagodes (festas) em casas de família cariocas, assim como a da Penha e da Glória, saíram, até mesmo para o mundo do rádio e do disco, inspirados pagodes.¹²⁸

Essa apropriação do termo pela indústria cultural está associada ao formato de pagode (festa) que nos anos de 1970 movimentava os subúrbios cariocas e que teve como seu principal reduto a sede do bloco carnavalesco Cacique de Ramos¹²⁹. Neste ambiente surge o grupo Fundo de Quintal que se torna sucesso mercadológico ao ser levado ao disco, sendo assim amplamente difundido pelas rádios durante a década de 1980. A existência desse movimento que retoma sob novas bases os espaços de sociabilidade em torno do samba, somado ao êxito mercadológico desse grupo específico, a nosso ver se torna um marco importante, pois, gera novas transformações na forma de execução do samba. Estas movidas pela criatividade e necessidades dos sujeitos em meio a suas práticas cotidianas determinam novas transformações e o uso de novos instrumentos. A base instrumental do pagode passa a ser o violão, cavaquinho e banjo¹³⁰, este somado a seção ritmico-harmônica; e a percussão reinventada a partir da supressão do reco-reco, agogô, tamborim e surdo

¹²⁷ZAN, José Roberto. *Op. Cit.* 1997. p.9

¹²⁸LOPES, Op Cit. p. 109

¹²⁹PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Cacique de Ramos: uma história que deu samba*. Rio de Janeiro: E-Papers Editoriais, 2003.

¹³⁰Embora existam relatos do uso desse instrumento em momentos anteriores, desde a década de 1920 no samba dos cordões paulistas, por exemplo, o banjo reaparece passando a estar inserido como um elemento constituinte desse novo modo de se fazer samba dos anos 80.

sendo substituídos pelo tantã e o repique de mão. O pagode então passa a caracterizar uma nova fase do samba. Embora este novo gênero tenha ganhado um maior destaque nos meios de comunicação, vem coexistindo em termos de registros fonográficos ao samba feito com base nas características introduzidas pelos compositores do Estácio. Essa coexistência é permeada de conflitos e acomodações marcadas por uma distinção clara ao tipo de samba realizado em determinados lugares, sendo possível, porém encontrar gravações recentes que acabam trazendo a mistura de instrumentações vindas dessas duas vertentes.

O êxito desse novo modelo de samba faz com que a indústria fonográfica venha reproduzir o seu sucesso através da busca de outros grupos e intérpretes do pagode. Porém, a partir daí vai manter essa nova estrutura rítmica e instrumental como fórmula a ser reproduzida, passando a manipular os outros aspectos melódicos e temáticos conforme tendências mercadológicas. Assim o pagode chega aos anos 90 como um produto que constrói uma nova identificação com a população afro-brasileira. Isso pode ser observado pela própria escolha dos nomes dos grupos que passam a estar expostos na mídia - "Raça Negra", "Só Preto sem Preconceito", "Negritude Jr". Porém de forma ambígua há uma dissociação desse tipo de samba das tradições negras ligadas ao contexto social de origem.

Esse pagode apropriado pelos meios de comunicação traz a imagem do negro em processo de ascensão social, muito distante da realidade das populações negras periféricas a quem se dirige. Porém, assim como se faz com os ídolos do futebol, essa ascensão é associada a aquisição de bens de consumo, como forma de alcançar a imagem de sucesso.

Segundo o compositor e poeta Paulo César Pinheiro, o samba nesse contexto "perdeu sua voz de lamento"¹³¹, assim como deixou de ter como tema a realidade social de seu tempo¹³², ou seja, deixa de ser um modo de expressão vinda do povo oprimido, para ser um veículo de difusão de uma lógica das classes dominantes e do capitalismo. A imagem veiculada pelo pagode e sua mensagem pode ser representada pelo que o compositor metaforicamente coloca como uma "falsa alegria que passa com o vento". Para o sambista e pesquisador Nei Lopes, analisando os aspectos

¹³¹O lamento do Samba: *Eu tenho saudade dos sambas de antigamente / Quando o samba deixava uma vaga tristeza no peito da gente / Não era amargura e nem desventura e nem sofrimento / Era uma nostalgia, era a melancolia era um bom sentimento // Nos dias de hoje o samba ficou diferente / Não tem mais dorlência, mudou a cadência e o povo nem sente / Sua melodia é uma falsa alegria que passa com o vento / Ninguém percebeu mas o samba perdeu sua voz de lamento // Quando eu canto na roda de samba um samba que é mais antigo / A moçada se cala, escuta, aprende e ainda canta comigo. // O que falta pra quem faz um samba / É a tristeza que vem de outro tempo / Quem não sabe a ciência do samba / Vai fazer o que pede o momento // O segredo da força do samba / É o a vivência do seu fundamento / O que faz ser eterno um bom samba.* Neste samba o autor se coloca nostálgico com relação ao sentimento trazido por uma memória de outro tempo em comparação com as transformações do presente, porém ao trazer esses sambas antigos para a roda, é como se esse sentimento se reatualizasse e se tornasse novamente coletivizado através do aprender e cantar junto. Assim o samba se torna "eterno" ou sempre atual, pois resignifica o que vem de outro tempo a partir do presente, sendo o cultivo do seu fundamento, de sua simbologia ancestral e de sua vivência coletiva o que é capaz de projetá-lo rumo ao futuro.

É a beleza que tem seu lamento. Samba composto por Paulo César Pinheiro, CD: Lamento do Samba. Quelé, 2003, (faixa 1)

¹³² Como exemplo podemos citar a obra de Noel Rosa (RJ) e de Adoniram Barbosa (SP) dentre outros que se tornaram cronistas de seu tempo através de suas composições.

musicais, o que era uma revolucionária forma de compor e interpretar o samba, fruto de um movimento estrutural passou a ser apenas uma diluição expressa em um produto sem a malícia das síncopes, apresentando uma banalização nos temas das letras muitas vezes erotizadas, com arranjos e melodias previsíveis.

Dentro dessa intensa dinâmica cultural hoje muito impulsionada pela indústria cultural, as relações entre o samba, considerado tradicional e as modernizações e transformações, geram um campo permeado por conflitos e acomodações, onde o que era moderno se torna tradicional num jogo de relações culturais socialmente construídas. É a partir dessa contextualização que temos procurado olhar para as iniciativas culturais em torno da criação de novos espaços de sociabilidade do samba, surgidos a partir dos anos de 1990 na região metropolitana e periférica de São Paulo.

3.5 - Década de 90 - São Paulo: roda de samba e “projetos”

Durante a década de 1990 em meio a esse processo de afastamento do samba com relação às suas bases comunitárias e ao esvaziamento dos sentidos ligados a sua ancestralidade, percebemos um movimento no estado de São Paulo de recuperação da memória do samba, como uma busca de um retorno a suas relações comunitárias.

Passou a ocorrer nesse período a criação de núcleos de sociabilidade em torno do samba autodenominados por seus integrantes como "projetos" ou ainda "movimentos culturais". A base de formação dessas redes de sociabilidade alicerçadas no samba se encontra nas experiências culturais vividas por seus fundadores em meio às manifestações da cultura popular, somadas ao hábito de ouvir sambas mais tradicionais principalmente através dos registros fonográficos realizados prioritariamente nas décadas de 60 e 70. Essas vivências aparecem muito relacionadas ao ambiente familiar e a uma memória remetidas a infância. Podemos encontrar nos relatos dos sujeitos inseridos nesse processo, experiências culturais que vão desde a relação com parentes próximos que participavam de Reisados, de encontros familiares para a execução de modas sertanejas, até a vivência em meio a rodas de samba seja no âmbito da família realizadas no ambiente familiar ou em "*batucadas de beira de campo*" (futebol) ou ainda nas agremiações carnavalescas em seus locais de origem.

Essas experiências por se constituírem como uma base cultural intrínseca às suas subjetividades parece funcionar como a impulsão para o posicionamento desses sujeitos como lideranças capazes de alavancar o processo de organização dessas novas iniciativas culturais em torno do samba. Ao mesmo tempo, essa bagagem cultural, mesmo que presente apenas como memória, parece levar esses sujeitos a um posicionamento crítico com relação a forma como a cultura é mediada pela indústria cultural. Da mesma forma, ao buscarem construir novos espaços de

sociabilidade em torno do samba desligados da estrutura de agremiações carnavalescas ou de ambientes em que o samba se insere como produto mercadológico, (bares, casas noturnas, shows), isso demonstra que os espaços mercadológicos acima referidos passam por um processo comparativo que não os legitima como válidos dentro da busca de expressão desses sujeitos.

Esse processo de busca de novas vivências culturais baseadas em uma lógica voltada para as interações humanas é um fator que os levou, já a partir da idade adulta, a buscar dentro de seus círculos de amizade e de parentesco, a realização de rodas de samba que inicialmente estavam ligadas ao ambiente de bares ou da própria casa como espaços de convívio em torno do samba. Porém, a presença de membros que passam a atuar como lideranças aglutinadoras e organizadoras desses encontros, faz com que esses grupos gerem um tipo de organização que vem se apresentando como "projetos culturais" que se iniciam de forma espontânea e vão sendo organizados conforme o contexto sócio-cultural dentro do qual estão inseridos.

Com isso, é a partir da pesquisa sobre determinados grupos inseridos nesse contexto contemporâneo e formadores desse que estamos caracterizando como um movimento cultural que iremos nos basear para a continuidade de nosso relato de pesquisa.

CAPITULO IV - Samba, Tradição e Sociabilidade: as rodas de samba paulistas.¹³³

Samba da antiga

*Vem pra roda menina
Mexer com as cadeiras vem samba
Vem mexer com as cadeiras vem sambar
Vem mexer com as cadeiras vem sambar*

*Esse samba é da antiga
De gente amiga vem sambar
Vem mexer com as cadeiras vem sambar
Vem mexer com as cadeiras vem sambar*

*A idade não importa
A cor da sua pele não me interessa
Se tem pernas tortas
Se tem pernas certas
O que vale é saber se tem samba na veia*

*O samba veio de longe
Hoje está na cidade
Hoje está nas aldeias
Nasceu no passado e está no presente
Quem samba uma vez
Samba eternamente.¹³⁴*

4.1 - Grêmio Recreativo de Tradição e Pesquisa Morro das Pedras

"Amor e respeito a velha guarda"¹³⁵

Desde sua fundação oficial em 29 de abril de 2001 enquanto "projeto cultural" voltado para a prática da roda de samba aberta a comunidade, o Morro das Pedras conforme os espaços que ocupou passou pelo que estamos definindo como duas fases em sua trajetória. Uma primeira fase de formação e fundação com sede própria; e outra de consolidação de seus objetivos e ideais, e também de readaptação e reestruturação a partir de duas mudanças nos locais das atividades. Essas mudanças aconteceram por razões externas a organização do grupo, não sendo intencionais, por isso geraram um certo nível de desestabilização e necessária reorganização posterior.

O Morro das Pedras nasce da iniciativa de sujeitos com diferentes graus de envolvimento com o samba, e níveis sócio-culturais diversos que em determinado momento sentem a necessidade

¹³³Conforme apresentado no item: Atividades de Pesquisa, foram selecionados para serem estudados, dois grupos voltados à realização de rodas de samba. Baseados em observação participante e em coleta de depoimentos com alguns líderes, reconstruiremos a seguir a trajetória e a prática dos grupos escolhidos.

¹³⁴"Samba da Antiga" música de Antônio Candeia Filho – L.P: Samba da antiga. Faixa 1. R.J. WEA, 1975.

¹³⁵Dizeres presentes no estandarte do grupo e em diversos materiais impressos e distribuídos durante as rodas.

de criação de um ambiente dentro do qual a sociabilidade estivesse baseada em outros princípios que não os difundidos pelos meios de comunicação, ou seja, um local em que as interações humanas estivessem baseadas numa prática cultural não mediada por esses veículos de comunicação.

*(...) a gente se sentia órfão, era uma época onde tava no rádio o "Raça Negra" essas coisas e a gente se sentia... Pôxa aonde nós vamos cantar o nosso samba? A gente precisava de um lugar pra gente cantar aquilo ali, a gente necessitava de um espaço...*¹³⁶

Essa necessidade de criação de um espaço em que esses sujeitos se sentissem representados e onde pudessem dar vazão às suas formas de expressão, naquele momento, parece se mostrar como uma vontade de diversos grupos que se formaram nesse período. O final dos anos 90 era um momento em que outros projetos estavam surgindo e formando novos espaços de sociabilidade em torno do samba. Juntamente com outras iniciativas o Morro das Pedras surge neste contexto, como um modo de organização coletiva de um determinado grupo de pessoas que ao longo do tempo vinham formando uma bagagem relacionada a essa manifestação e assim começavam a gerar uma identidade coletiva, o que os leva a uma busca de organização para que as idéias pudessem ser colocadas em prática.

*Vamos tentar sempre fazer um trabalho gratuito, montar uma coisa que não existe... Já existiam outros projetos, mas nenhum passava nem perto da minha idéia do que eu queria fazer. Pelo menos os que eu conhecia até então, nada... Não tinha absolutamente nada. Eu queria construir como se fosse uma nova sociedade dentro do grupo em que esse grupo primeiro se transformaria e depois esse grupo passaria a transformar. E aí começou aquela coisa, então vai ser uma agremiação? Uma agremiação. Sentamos eu o Alexandre e o Ivson, aí fizemos uma reunião com trinta pessoas numa sala. Mas como é que vai ser, quem vai ser o Presidente? E aí alguém falou o Roberto, e aí foi unânime, todo mundo (apontou) o Roberto. O Ivson vai ser o vice-presidente. Então falei, o Alexandre (vai ser) o diretor cultural. Vamos pegar esse princípio pra gente se organizar...*¹³⁷

Há nessa fala a concepção de uma busca de organização e atuação cultural como possibilidade de transformação social o que se torna relevante com relação a atividade desses grupos, pois passam a realizar uma prática cultural voltada a uma visão social e política. Embora não se organizem institucionalmente com registros formais de um estatuto ou organograma, este

¹³⁶ Alexandre, Grêmio Recreativo de Tradição e Pesquisa Morro das Pedras.

¹³⁷ Robertinho - Grêmio Recreativo de Tradição e Pesquisa Morro das Pedras

grupo acaba usando uma forma de organização hierárquica representada pela adoção da presidência, vice presidência, e direções de determinados departamentos tais como: departamentos de cultura e de pesquisa. Isto se dá como forma de dividir e organizar as atividades, envolvendo todos os 30 integrantes nas tarefas organizacionais e na elaboração das atividades. Ainda na fala de Robertinho, esse agrupamento surge também para que através do samba essas idéias fossem transmitidas, e assim outras pessoas pudessem se inserir nesse fazer cultural crítico e reflexivo.

*A gente tem que fazer uma coisa forte, sustentada, pra transmitir e fazer tudo o que o Candeia dizia, "devolver pro povo o que é do povo" nessa época eu já tinha lido aquele livro do João Batista e o Candeia pra mim era uma referência.*¹³⁸

Há nessa busca de "devolver ao povo o que é do povo",¹³⁹ uma visão de que a identidade popular e principalmente negra, pode ser reconstruída a partir da recuperação e transmissão da memória que se encontra subjugada ou subterrânea. Assim, pelo conhecimento do passado as pessoas poderiam desenvolver um senso crítico sobre a cultura veiculada pelos meios de comunicação. Nesse sentido, o Morro das Pedras é um grupo que nasce dessa tomada de consciência crítica de seus fundadores sobre a produção da cultura popular e sua inserção nesses meios. Isso se reflete numa tomada de posição dos integrantes no sentido de desejarem passar de uma posição passiva perante a cultura para uma outra em que se inserem como agentes produtores de uma cultura própria e voltada para eles. Isto se concretiza pela organização coletiva de suas atividades, de seus espaços, e na elaboração de um modo de realização da roda de samba baseada nas antigas tradições do "samba de terreiro",¹⁴⁰ porém, com um sentido próprio dentro do contexto urbano paulista. Neste sentido, esses grupos realizam uma aproximação com o universo das escolas de samba, buscam desenvolver aquilo que para eles seria o coração dessas agremiações carnavalescas - a ala de compositores juntamente com seus ritmistas, - assim no início da trajetória

¹³⁸ Robertinho

¹³⁹Essa frase vem de uma idéia formulada pelo poeta negro Solano Trindade. Segundo sua filha Raquel Trindade em apresentação realizada no 1º Ciclo do Samba Paulista - evento realizado pelo Núcleo de Samba Cupinzeiro, dizia ele: "Devemos fazer a pesquisa da cultura popular na fonte e devolver ao povo em forma de arte". Candeia, integrante da Escola de Samba Portela, compositor, sambista e defensor das tradições afro-brasileiras, em discordância com os rumos que o carnaval vinha tomando, no sentido do afastamento do povo dos subúrbios e valorização de elementos alheios ao mundo do samba nos desfiles carnavalescos, funda em 1975 o Grêmio Recreativo de Arte Negra Quilombo. Essa escola tinha o objetivo de valorizar os elementos fundamentais de uma escola de samba, sem competir no sambódromo, saindo em meio a sua comunidade. Eliminou a figura do carnavalesco, desfilando sem alegorias, sem destaques. Em 1978 a escola sai com o samba enredo "Ao Povo em Forma de Arte" dos compositores Wilson Moreira e Nei Lopes, fazendo referência ao poeta Solano Trindade. "*Por isso o quilombo desfila / Devolvendo em seu estandarte / A história de suas origens / Ao povo em forma de arte.*" Trecho do referido samba gravado em: Roberto Ribeiro, *Roberto Ribeiro*. Faixa 5 - Lado B. EMI, 1978.

¹⁴⁰Além da definição já apresentada anteriormente, esse termo "samba de terreiro" está ligado também a fase de instalação do samba originário de espaços rurais em territórios urbanos. Muitos dos compositores reverenciados dentro das rodas do Morro das Pedras produziram sambas dentro desse contexto, ou para serem cantados dentro dos terreiros de suas escolas. Muitos desses sambas foram registrados pela indústria fonográfica chegando aos integrantes desses projetos paulistas principalmente através do "disco de vinil" ou LPs. Assim, estes grupos reúnem grandes acervos de discos antigos na busca de conhecer e trazer para o momento de suas rodas, os sambas que estão

dessas agremiações carnavalescas seus terreiros eram transformados no espaço de aglutinação e sociabilidade de seus integrantes durante todo o ano.

Na sua fase inicial de fundação o grupo desenvolvia suas atividades em sede própria localizada no bairro de São Mateus (região periférica de São Paulo situada na zona leste), Durante os primeiros dois anos e meio de atividades o Morro das Pedras teve uma sede própria dentro da qual realizava seus encontros em torno do samba. As rodas abertas a comunidade se constituíam como a atividade central a partir da qual convergiam os integrantes do grupo, se tornando o momento de expressão coletiva. A proposta do grupo e as rodas abertas acabaram atraindo freqüentadores que vinham de diversas localidades da cidade, formando o que se pode considerar como uma "comunidade de destino" ou seja, uma aglutinação de pessoas de diferentes lugares e níveis sócio-culturais reunidas em torno de um objetivo comum. Refletindo a própria constituição do grupo realizador das rodas e sua importância social das atividades culturais. Segundo Robertinho, São Mateus foi uma escolha pelo fato de haver integrantes do grupo que residiam nesse bairro, além de ser um local com carência de atividades culturais. Embora não tenhamos realizado um levantamento específico e abrangente sobre o perfil sócio-econômico dos participantes da roda e mesmo dos freqüentadores, nos relatos de seus líderes fica ressaltada a presença de uma diversidade sócio-cultural lida por eles na ampla freqüência de pessoas provindas de diversas regiões da cidade. De certa forma essa leitura feita pelos integrantes do grupo pode estar baseada na constituição multirracial dos freqüentadores e no fato de São Paulo ser uma cidade espacialmente hierarquizada.

Algumas experiências educacionais que eram realizadas no passado por integrantes do grupo e em parceria com membros da comunidade nos foram relatadas. Essas eram atividades musicais, de capoeira e de teatro voltadas para as crianças do bairro popular onde estavam sediados. Buscavam realizar um trabalho em que as crianças aprendessem a tocar e cantar músicas dos sambistas por eles reverenciados em suas rodas. Isto se dava como forma de transmissão dessa memória musical e de garantir a continuidade do grupo, visto que estas crianças poderiam vir a integrar a agremiação no futuro. Além disso, as atividades teatrais e de capoeira se voltavam para o trabalho de valorização da cultura afro-brasileira e de transmissão da memória dessas manifestações como expressão do povo oprimido. Na comemoração de três anos da fundação do grupo, a roda de samba teve a presença de um coro de cerca de quinze crianças que se somou ao grupo. Nesta mesma ocasião presenciamos uma roda de capoeira também realizada com crianças a partir da iniciativa de um mestre de capoeira morador da região.

Alexandre coloca a sede como um espaço que permitia amplas possibilidades de atuação comunitária.

Um lugar pra exercer todas as manifestações que a gente acreditava. Que sabe, aquela

ligados ou foram influenciados por esse período de formação de um gênero de samba urbano.

*coisa de... a gente fazia uma parte cênica do Candeia, a gente acreditava em tudo, a gente acreditava em muito mais que só a roda de samba.*¹⁴¹

Este tipo de atividade educacional voltada para crianças, não pôde ser observada em campo pelo fato de termos tido contato com o grupo já numa segunda fase em que a agremiação se encontrava desprovida de espaço próprio, devido a necessidade de deixar a antiga sede. A partir disso a agremiação fica sem espaço fixo e definitivo, tendo que buscar parcerias, o que lhes permite manter apenas as rodas de samba em detrimento de outras atividades. Aquela participação de crianças que presenciamos no aniversário era o resultado do trabalho que havia sido realizado junto a comunidade, mas que já não estava mais tendo continuidade devido ao abandono da antiga sede.

Esta sede havia sido constituída a partir de um terreno particular, cedido ao grupo através de uma relação de amizade que havia entre o "Tim Maia", um dos integrantes, e o dono do terreno. Isso possibilitou que o projeto se estabelecesse e realizasse suas rodas sem a cobrança de ingressos da população, forma de atuação tida como um dos objetivos visando o acesso irrestrito às atividades do grupo. A busca de recursos financeiros vinha da eventual participação em projetos culturais públicos ou mesmo privados que tivessem uma proposta com a qual o grupo se identificasse. Dentro de seus espaços, uma prática observada mesmo na fase posterior a antiga sede, foi a coleta de alimentos doados voluntariamente pelos freqüentadores, para a distribuição na comunidade de onde o grupo atuava inicialmente, sem vinculação deste com o ingresso dos freqüentadores na roda. Nesta aproximação junto a comunidade local é que se tornavam possíveis o desenvolvimento de outras atividades que iam além da roda de samba num sentido educacional mais direcionado às crianças. Com a necessidade de ocupação do terreno por parte do proprietário, o Morro das Pedras deixa essa sede, tendo que buscar um novo lugar para a realização de suas atividades. A partir da saída da antiga sede, procuram parcerias com outros espaços da cidade. Pelo fato de terem uma diversidade grande de freqüentadores, tiveram contato com integrantes da UNE (União Nacional dos Estudantes) entidade que desenvolvia no Centro Esportivo Raul Tabajara, espaço da prefeitura, uma iniciativa cultural chamada CUCA (Circuito Universitário de Cultura e Arte). Desse contato surge a possibilidade de realizarem suas rodas de samba quinzenalmente no centro esportivo. Nesse local presenciamos a comemoração de três anos da agremiação, além de outras três rodas de samba ainda no ano de 2004. Após alguns meses, a UNE perde o direito de utilização do espaço e assim o Morro das Pedras sofrendo as conseqüências disso tem que buscar novamente outro local para suas atividades.

O atual presidente, Zé Paulo consegue, no início de 2005, estabelecer um contato com a direção de uma antiga "escola operária"¹⁴² chamada Nova Cultura, localizada no Belenzinho, bairro

¹⁴¹ Alexandre, Grêmio Recreativo de Tradição e Pesquisa Morro das Pedras.

¹⁴² Embora não tenhamos encontrado registros formais desse tipo de caracterização escolar no Brasil, a escola aqui referida, é assim considerada por ter sido fundada a partir das necessidades de cuidado e educação dirigida aos filhos

da zona Leste da cidade de São Paulo. Nesse local, o grupo vem atualmente realizando suas rodas de samba e reuniões internas. Durante o ano de 2005 pudemos presenciar uma série de atividades do agrupamento neste local.

Paralelamente ao processo de restabelecimento do local das atividades, o grupo passa por um momento delicado em que se produz um conflito interno. A atividade profissional de alguns integrantes que passam a atuar como músicos inseridos numa lógica mercadológica gerou segundo Alexandre, uma série de discussões a respeito do posicionamento do grupo com relação aos objetivos que o formaram e essa nova questão que se colocava. Segundo o mesmo integrante, presidente que liderava o grupo nesse momento, a partir dessa inserção de alguns membros na mídia ao serem amadrinhados por Beth Carvalho (interprete conhecida nacionalmente), faz com que o Morro das Pedras começasse a ser diretamente associado ao trabalho individual desses integrantes, o que gerou uma incompatibilidade de posturas e de idéias, levando segundo o ex-presidente a uma natural divisão do grupo inicial. Assim, saem alguns antigos integrantes da agremiação que abandonam a proposta original de atuação ao se identificarem com a atividade profissional daqueles integrantes. A discussão que passa a permear a trajetória do grupo traz a oposição entre a adesão ao samba como uma atividade voluntária, conscientizadora e de fruição, versus uma profissionalização que pode levar a ganhos financeiros, mas com perda de autonomia e liberdade na expressão poético musical na visão do grupo remanescente.

Em depoimento coletado com jovens e recentes integrantes do grupo, Jorge coloca seus anseios com relação a carreira musical antes e após o estreitamento de relação com o agrupamento, o que nos traz uma visão de como estas questões foram tratadas internamente:

*Antigamente, até antes de estudar, eu tinha uma vontade de ser músico de cantar, mas o Robertinho uma vez disse: - o ideal é ter uma profissão paralela, porque amanhã se você optar em viver de música o mercado vai exigir uma coisa que não é do teu perfil, e você pode dizer não para aquilo. Porque muita gente entra no mercado porque é a única profissão do cara. Aí eu voltei a estudar ciência contábil, que eu tinha trancado, pra eu ter uma autonomia pra escolher, é isso que eu quero e é isso que eu não quero.*¹⁴³

Ainda sobre isso o atual presidente, Zé Paulo ressalta:

*Quando você coloca a cultura como produto de mercado aí você tem que entrar numa série de sistemas, tem que se adequar a uma série de regras...*¹⁴⁴

de proletários, empregados das muitas fábricas do bairro ainda na década de 1950.

¹⁴³Jorge, Grêmio Recreativo de Tradição e Pesquisa Morro das Pedras

¹⁴⁴Zé Paulo, Grêmio Recreativo de Tradição e Pesquisa Morro das Pedras

Portanto como passamos a observar nas atividades e nos depoimentos coletados, juntamente com a busca de novos espaços, essa conjugação de fatores de reestruturação leva o grupo a uma reafirmação de seus objetivos, e uma necessidade de formação interna de seus integrantes, visto que o grupo agrega novos participantes que precisavam se inteirar da trajetória e de uma bagagem cultural comum desenvolvida pelo grupo ao longo do tempo. Na fala anterior de Jorge, um dos integrantes inseridos no grupo, podemos perceber esse caráter de formação dos novos integrantes através da afirmação de objetivos e ideais formadores da agremiação.

Torna-se relevante notar como esse conflito apresentado com relação à profissionalização do músico e sua relação com o mercado, é capaz de externar uma visão que se apresenta como uma contra tendência dentro da trajetória do samba enquanto gênero musical. Como pudemos discutir em capítulo anterior, durante o período de formação e consolidação dos meios de comunicação de massa no Brasil, principalmente através do rádio, o samba obteve grande destaque estando relacionado a ideais políticos e a uma busca de consolidação da identidade nacional. Isso gerou mesmo que para uma pequena parcela de músicos e compositores uma possibilidade de profissionalização. De certo modo, o sambista passou a ver na inserção de suas músicas no rádio uma possibilidade de ascensão e até mesmo de legitimação e aceitação da identidade negra. Mais recentemente, nos anos de 1980, o samba retomou uma grande visibilidade através de um sub-produto denominado pela mídia de "pagode" vastamente comercializado sendo vinculado à figura do jovem negro, como cidadão bem sucedido pelo sucesso alcançado na vendagem de discos.

Essa nova inserção do samba como produto comercial gera novas expectativas de ascensão para as populações negras e periféricas, que ao serem excluídas, ou ao terem pouca representatividade em outros setores produtivos da sociedade, vêm no pagode, assim como no futebol, um dos os poucos lugares onde o negro ganha visibilidade e reconhecimento.

Portanto, podemos perceber que há um nível profundo de reflexão desses sujeitos organizadores dos agrupamentos aqui estudados, sobre seus papéis, enquanto formadores de seus integrantes, perante as questões sociais que os envolvem cotidianamente.

Em outro trecho do depoimento cedido por Jorge, este descreve uma trajetória de aproximação, formação e criação de identidade com o agrupamento, a partir dessa proposta cultural e reflexiva através da qual o grupo se coloca em suas rodas.

A minha infância foi década de 80, eu nasci em 79. Eu cresci mesmo ouvindo Fundo de Quintal, Cacique de Ramos, e quando eu comecei a tocar era aquilo. Mas começou a ficar uma coisa limitada. Quando eu conheci o Morro abriu... A gente acha que sabe tudo mas, sempre tem uma informação. Quem faz pesquisa, sempre acha um disco novo, um samba novo, e mesmo quem tem experiência dentro do Morro diz que sempre aprende um samba novo.

Conheci o Morro no ano de fundação. Até então não conhecia uma roda de samba nesse estilo. Fui com amigos da Zona Leste. Na primeira vez já me apaixonei pelo respeito que havia, com a música... Aquilo foi contagiante. Então comecei a freqüentar, já tocava com outro grupo mas eu passei a freqüentar. Desde de pequeno ouvia discos, aí depois entrei em grupo, aí quando conheci o Morro foi algo que mexeu.

Eu não conhecia ninguém do Morro, não tinha relação com ninguém. Eu ia em todas as rodas, em todas. Aí fui pegando amizade com o pessoal. Passados três anos de freqüência aí eu vi que eu queria correr junto com os caras. Aí abri mão de tocar com o outro grupo e percebi que era uma linhagem diferente de samba. Aí tive uma conversa com o pessoal do Morro por iniciativa minha, e aí pedi para fazer parte. Houve uma abertura pelo fato de haver um interesse e uma aproximação minha. A primeira pessoa que eu falei e passou para o grupo foi o Neco. Me apresentou ao grupo e expliquei... Foi explicado como era o processo, que não era uma simples roda de samba... Mostraram que não era uma simples roda, mostraram que tem um certo respeito, uma certa ideologia, postura. No grupo a gente só canta o que gosta e não pra agradar.

Antes de entrar no Morro eu achava que conhecia muita coisa. Até mesmo quando eu comecei a freqüentar, eu vi que (es)tava verde ainda. Antes eu tinha uma relação superficial. Depois eu percebi que o que eu sabia era pouco, aí comecei a aprender com a rapaziada no trabalho de pesquisa mesmo, os sambas, e na própria roda a gente aprende. Aí você vê que você vai começando a ter uma certa evolução, não com pressa, mas devagarinho você vai aprendendo uma coisa e outra, é uma coisa muito boa.¹⁴⁵

Essa mesma visão do processo de formação dos próprios integrantes mais recentes e dos freqüentadores também pode ser observada no depoimento de outro integrante que passa pelo processo de conhecer o Morro como freqüentador, chegando a integrar o grupo. Magrão se coloca da seguinte forma:

Eu vejo o Morro como um movimento de esquerda que vai contra todo esse sistema que (es)tá aí, essa podridão, esse lixo, essa música que você acha que é música, você mesmo não tem discernimento. Depois você conhece essa coisa, o samba enquanto nossa cultura brasileira, e a gente não (es)ta dando bola pra isso. O samba (es)tá banalizado e eu passei a conhecer o samba depois de entrar no Morro. Eu ouvia o que tava tocando. Eu nem ouvi Fundo de quintal, Zeca, Catinguelê, Beth, aí veio o Axé, o Forró, o Funck, vem um e acaba tudo, é fase depois volta de novo. E a TV aberta aqueles canais massantes: Gugu, Faustão, dá nojo, é bunda na televisão, as mulheres, a inteligência delas parece que (es)tá na bunda.

¹⁴⁵Jorge, Grêmio Recreativo de Tradição e Pesquisa Morro das Pedras

As pessoas são facilmente ludibriadas, é o poder que a mídia tem.

O pessoal do Morro, eu tinha vontade de estar com eles, porque eu tenho gana de aprender e ali eu sou um aprendiz e a rapaziada são meus professores.¹⁴⁶

Em ambas as falas dos ex-freqüentadores que ao longo do tempo passaram a fazer parte do grupo, percebemos essa integração como resultado de um processo de construção identitária, com relação àquilo que o grupo apresentava em suas rodas, tanto no que diz respeito à música e forma de organização coletiva, quanto com relação às posturas e reflexões também apresentadas pelo grupo sobre diversas questões que envolvem esse universo da cultura popular e suas relações com os meios de comunicação. Ao longo dos contatos e observações pudemos verificar que essas posturas, modos de pensar, além de serem transmitidos durante as rodas pelos modos de realização das atividades, pelas falas dirigidas ao público presente, também eram transmitidas por materiais elaborados e distribuídos nas atividades para este fim de esclarecimento das propostas e para a recuperação da memória do samba.

A seguir apresentamos o trecho de um texto produzido pelo grupo no sentido de apresentar as idéias condutoras do trabalho.

O G.R.T.P. Morro das Pedras tem como "espinha dorsal" o samba tradicional oriundo dos terreiros das Escolas de samba, um samba totalmente acústico, e com instrumentos como as do passado.

Somos uma entidade independente e sem fins lucrativos, não pretendemos nos inserir no mercado ou chamar a atenção do consumo - violentador da cultura tradicional -. e sim denunciar sua participação...

Acreditamos que o samba não é apenas um gênero musical, ele é instrumento de contestação, é a voz de um povo oprimido, é a mais tradicional forma de cultura do povo brasileiro. Entendemos que o resgate da história do samba é a luz para o desenvolvimento de uma nova história, por isso lutaremos sempre em prol do samba e da cultura popular, para devolvê-la ao seu legítimo dono que é o povo brasileiro.¹⁴⁷

Assim através desse tipo de material produzido e distribuído o grupo passa a afirmar claramente seus objetivos e interesses transmitindo-os para a construção da identidade coletiva.

Nesse percurso em que permanecemos acompanhando as atividades do grupo pudemos recolher materiais impressos, alguns obtidos durante as rodas nas quais estes foram distribuídos e outros que nos foram cedidos por Zé Paulo, que contribuiu nos cedendo uma série de impressos

¹⁴⁶Magrão, Grêmio Recreativo de Tradição e Pesquisa Morro das Pedras

¹⁴⁷Trecho retirado do prospecto "G.R.T.P. Morro das Pedras - O samba pede passagem. (ver cópia no anexo 4)

referentes a atividades anteriormente realizadas.

A maior parte desse material consiste em textos acompanhados de fotos de sambistas, impressos e distribuídos para que os frequentadores possam ter maior contato com a trajetória daqueles compositores reverenciados pelo grupo, mostrando-os como personalidades importantes para a formação do que consideram seu patrimônio cultural. O Morro das Pedras realiza bimestralmente homenagens a compositores considerados mestres no samba. Dentro dessas rodas, são cantados sambas representativos da obra do compositor homenageado, com o intuito de torná-lo mais próximo aos integrantes e de divulgar suas composições. Nesses momentos, são ressaltados através dos textos distribuídos e falas dos integrantes aspectos vistos como importantes da trajetória desses "mestres" ligados ao contexto das escolas de samba, a sua inserção no meio musical mais amplo através do rádio e do disco, além de sua relação com outros compositores e sambistas. Os textos distribuídos, chamados de prospectos, trazem informações que se somam aos comentários realizados durante a roda. São textos biográficos, com comentários de determinadas músicas, trazendo letras de sambas, e fatos interessantes a respeito da trajetória de vida desses compositores.

Nessas homenagens o grupo busca fazer contato com as famílias dos compositores homenageados e com outros sambistas que com eles conviveram. No caso de sambistas vivos, houve homenagens com a presença do próprio sambista. Dentre as homenagens já realizadas tivemos acesso aos seguintes prospectos: Silas de Oliveira, Walter Rosa, Candeia, Manacéa, Jorge Zagaia, Jorginho Pessanha, Chico Santana, Buci Moreira, Mauro Duarte, Cartola, Bide e Marçal. Além desses, durante os quase cinco anos de atuação, o grupo homenageou diversos outros sambistas.¹⁴⁸

Nesses prospectos, se resalta na trajetória do compositor, sua participação em redutos de samba e nos terreiros das agremiações carnavalescas. Buscam contextualizar o período histórico em que o compositor viveu, com informações sobre fatos relevantes da vida cultural e política nacional do período. Além disso, apresentam dados discográficos, podendo apresentar letras de sambas importantes na carreira do compositor e suas relações pessoais no meio musical. No prospecto referente ao compositor Antônio Candeia Filho, ressaltamos a presença do Manifesto de fundação do Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo. O conteúdo desse manifesto, segundo Robertinho em trecho anteriormente transcrito teve grande importância como referência para a formulação das idéias do Morro das Pedras.

Essas homenagens, em sua maioria estão voltadas para sambistas que tiveram alguma relação com o samba de terreiro das antigas escolas de samba cariocas. Este fato se dá como uma delimitação clara com relação ao samba que pretendem recuperar e a seu período histórico que vai de 1930 até 1970 e produzido no Rio de Janeiro. Isto se reflete não só no repertório e nos sambistas que buscam homenagear, mas também na instrumentação utilizada nessas rodas de samba.

¹⁴⁸ Dentre estes apresentamos duas cópias aqui anexadas. (ver anexo)

Em alguns impressos distribuídos e camisas do grupo existe a frase "Amor e respeito a velha guarda". Isto nos chama a atenção para o fato desses jovens se voltarem para a valorização da memória do samba, trazida por antigos sambistas que são reverenciados e têm suas obras profundamente pesquisadas por estes sujeitos que, ao entrarem em contato com este conhecimento, passam a produzir suas próprias músicas como forma de dar continuidade a essa manifestação popular. Para Zé Paulo esta frase tem um sentido que se amplia, trazendo ainda um ensinamento que deve ser levado ao cotidiano.

*Que esse tipo de samba é um estilo de vida, que esse lema: “Amor e respeito à velha guarda”, isso você tem que levar no seu dia a dia, colocar no seu dia a dia. O amor, o amor de um amigo, o aperto de mão ser mais sincero.*¹⁴⁹

Em um outro tipo de prospecto, podemos observar de que forma este grupo trabalha no sentido da afirmação de seu pensamento com relação a recuperação das tradições e continuidade a partir dessa vivência coletiva. Este tem um caráter informativo, dirigido aos frequentadores. Ao entrarem em contato com esse texto, o espectador passa a ter elementos para o entendimento de qual é o sentido daquela manifestação para seus realizadores. Isso contribui para a construção de uma identidade coletiva, capaz de trazer para o ambiente uma quantidade de espectadores que frequentam a roda de forma participativa, integrando aquilo que o grupo chama de comunidade. O texto que transcrevemos a seguir consiste em um pequeno trecho de um prospecto elaborado e distribuído para a divulgação do novo espaço (Escola Nova Cultura) em que o grupo passou a realizar suas atividades e dos objetivos e idéias que direcionam o trabalho coletivo.

*A Escola Operária trabalha no **Curto Circuito Humano**. Abre-se para que, do seio do povo, venham os produtores culturais comprometidos apenas com a vida. E os apresenta para outros produtores do humano que acreditam na existência da vida inteligente fora do mercado. O encontro de humanidades é o curto circuito: sem intermediários, Marinhos, olheiros, mestrandos, doutorandos, contratos, tratados, tratantes, pagamentos, instituições, ongs, os trabalhadores se reconhecem humanos despidos de máscaras, funções, títulos e preconceitos.*¹⁵⁰ (sic)

Como podemos observar, neste trecho o grupo demonstra buscar desenvolver com suas atividades no espaço da "Escola Nova Cultura", um processo voltado para as interações humanas como uma alternativa de vivências culturais não mediadas pelas relações de mercado. Esse contato, representado pela imagem de "curto circuito humano" é desejado, conforme o texto, sem que as

¹⁴⁹Zé Paulo, Grêmio Recreativo de Tradição e Pesquisa Morro das Pedras

relações sejam hierarquizadas ou intermediadas por relações mercadológicas.

Atualmente, nesse novo espaço as rodas de samba vem sendo realizadas com a participação de 27 pessoas em média. Neste grupo não há a participação de mulheres na roda, são todos homens na faixa etária entre 18 a 45 anos. As músicas são prioritariamente cantadas em coro por todos os integrantes da roda, assim os participantes que se sentam à volta da roda, exercem papéis em nível de igualdade como realizadores da manifestação. Os diferentes papéis se estabelecem pela função dos instrumentos tocados, e pela postura com relação a comunicação entre o grupo e o público presente, ou ainda na condução da roda que normalmente é feita por mais de um integrante. Assim se estabelecem lideranças importantes para a realização da manifestação que acabam definidas não por uma estrutura hierárquica prévia, mas pelas competências necessárias para a realização do samba.

Percebemos a presença de diversos aspectos simbólicos que passam a contribuir para a transmissão de determinados conteúdos aos frequentadores das rodas, dentre estes estão a própria disposição dos participantes em torno de uma mesa normalmente forrada por uma toalha que traz as cores representativas do grupo, no estandarte - elemento tradicional de diversos tipos de agremiação e folgedos populares, trazendo os dizeres G. R. T. P. Morro das Pedras - "Amor e respeito a velha guarda", e a sua data de fundação (29/04/2001). A vestimenta dos participantes é também um elemento que pode estar ligado a uma simbologia do universo do samba. (sapato, chapéu, camisetas com dizeres alusivos aos objetivos do grupo)

Para melhor visualização de tais elementos apresentamos uma pequena série de fotografias acompanhadas de trechos de depoimentos dos integrantes do grupo, seguidas de uma leitura que busca conduzir o olhar do leitor por elementos relevantes para nosso trabalho.

¹⁵⁰Trecho retirado do prospecto "G.R.T.P. Morro das Pedras - O samba pede passagem. (ver anexo 4)



*“Nasceu em 29 de abril
Mais um gigante glorioso na história do Brasil
Nosso castelo de terra batida é um encanto
O samba é a vida que corre por todos os cantos
Onde as mãos da nova geração
Lapidam belas pedras
Que o Morro já guardou no coração”¹⁵²*

Esse pequeno texto busca metaforicamente sintetizar em primeiro lugar a própria visão que o grupo busca transmitir com relação ao trabalho coletivo, voltado para o samba como algo sublime a ser levado adiante por essa nova geração, formada por seus integrantes. Neste caso a camiseta, elemento que compõe a imagem dos integrantes se torna também um dos veículos para que sejam afirmados os ideais do grupo.

¹⁵¹ Fotos referentes ao 4º aniversário de fundação do Grêmio Recreativo de Tradição e Pesquisa Morro das Pedras. Todas as fotos do Morro das pedras aqui apresentadas são de autoria de Mariana Rampazzo e foram realizadas no dia 29 de abril de 2005

¹⁵² Texto inscrito nas camisas usadas pelos integrantes no dia da festa de 4º aniversário.

FOTO 2



Mas se agente conseguir ficar unido e passar pros meninos que tãõ vestindo a nossa camisa, essa consciência! Que esse tipo de samba é um estilo de vida...

FOTO 3



*Pra transformar alguma coisa nós precisamos primeiro se transformar internamente, colocar o coletivo na frente do individual.*¹⁵³

As imagens 2 e 3 trazem uma visão geral da roda de samba, mostrando a disposição das pessoas em torno do grupo que conduz a manifestação, estes sentados em torno da mesa, todos vestindo camisas azuis. A roda, elemento recorrente nas manifestações da cultura afro brasileira faz parte de um modo ancestral de organização das manifestações ligadas ao samba. Além de colocar os participantes lado a lado, num nível de igualdade, ela delimita um território, somente possível de adentrar pelo conhecimento de seus fundamentos. Este é um território constituído pelo empenho coletivo e que remete a algo que se deseja recuperar com a busca dessa memória ancestral, trazida pela forma artesanal de realizar a roda. Esta forma acústica de realização da roda exige uma posição no sentido da contribuição de todos os presentes para a realização da manifestação.

Ao fundo podemos observar um painel central composto de capas de discos dos sambistas e grupos tidos como formadores de um patrimônio do samba. À esquerda e à direita na parte superior da foto 3, podemos observar painéis que apresentam textos produzidos pelo grupo sobre os

¹⁵³ Robertinho, 1º presidente do Morro das Pedras.

sambistas homenageados até o momento pelo projeto. Este grupo em específico homenageia um sambista por bimestre.

Na imagem 2 pode-se observar o estandarte do grupo com suas cores representativas, com a inscrição do nome do grupo e sua data de fundação.

FOTO 4



*"Trazer a memória, preservar a memória e fazer disso um estilo de vida."*¹⁵⁴

No dia em que foram realizadas essas imagens, além de ser o dia comemorativo de fundação do grupo, estava sendo homenageado o sambista e compositor Antônio Candeia Filho. Por esta

¹⁵⁴ Zé Paulo, Morro das Pedras.

razão o grupo convidou para esta homenagem três personalidades do samba, que conviveram e foram parceiros do sambista homenageado. Assim, estão presentes na foto 4, sentados da direita para a esquerda: Seu Bretas da Portela, Wilson Moreira e Cristina Buarque que deram seus depoimentos sobre o compositor antes do início da roda e durante participaram cantando seus sambas. Além disso, nesta imagem há um detalhe do sapato bicolor de um dos pandeiristas. É interessante notar a relação desses jovens com os aspectos relacionados a indumentária. Este se torna mais um aspecto simbólico, dentro do universo do samba e que nos remete a uma recuperação no campo da memória.

FOTO 5



*Até uma forma de respeito àqueles que já passaram mesmo, eu vejo de uma forma bonita o lado simbólico da coisa.*¹⁵⁵

Nesta fotografia damos destaque para o uso dos instrumentos que remetem a um período de formação desse gênero musical. Da esquerda para a direita podemos observar a presença do violão

¹⁵⁵ Zé Paulo, Morro das Pedras.

de sete cordas, prato e faca, caixa de fósforos, cuíca, dois reco-recos de madeira e cavaquinho. Além desses que estão representados pela imagem podemos citar a presença na roda de dois pandeiros, três tamborins, surdo, agogô e repique de anéis.

Assim como na foto anterior surge o detalhe da indumentária no uso de chapéus de aba curta, por parte de dois integrantes.

Nesta, e na foto seguinte podemos observar a constituição do grupo. São na maioria jovens de uma mesma faixa etária, além disso, podemos observar uma heterogeneidade racial ou de cor de pele. De certa forma isso pode ser estendido para a sua comunidade mais ampla.

FOTO 6



*A simbologia é muito forte. O chapéu, o sapato bicolor, aquele lance que tinha muito, as camisas iguais...*¹⁵⁶

Na imagem 6 podemos verificar novamente a constituição do público de jovens e com uma heterogeneidade com relação à raça e gênero.

¹⁵⁶ Alexandre, Grêmio Recreativo de Tradição e Pesquisa Morro das Pedras.

Ao fundo destacamos a faixa que lembra do centenário de nascimento de um dos sambistas que se tornaram referências no mundo do samba. Ismael Silva foi um dos fundadores da primeira escola de samba que se tem notícia, no Rio de Janeiro: a “Deixa Falar” que depois se tornou “Grêmio Recreativo e Escola de Samba Estácio de Sá”, além disso, como compositor esteve ligado ao rádio através do qual ficou conhecido nacionalmente.

4.2 – Movimento Cultural e Projeto Nosso Samba

*“Nós somos uma idéia
Nós somos um ideal
Somos o passado e o futuro
Somos a força de resistência
Acima de tudo somos o coletivo
A união em busca de um objetivo
Somos o Projeto Nosso Samba”¹⁵⁷*

Dentre uma diversidade de projetos culturais que se voltam para a prática da roda de samba na região metropolitana de São Paulo, este é o mais antigo em atividade. Fundado oficialmente em 27 de novembro de 1998 o projeto em sua fase de formação realizava seus encontros em um bar de Osasco, chamado Bar do Laércio.

A gente fazia roda de samba por mera vontade mesmo de cantar sambas e tal, e tinha essa particularidade de preferência musical também gosto, de um estilo diferente. A gente se reunia no bar do Laércio era uma roda de samba normal, e o pessoal toda sexta tava fazendo samba nesse bar.¹⁵⁸

A sua fundação segundo os seus atuais integrantes tem uma estreita relação com a participação de alguns de seus fundadores (Caio Prado, Wagner Alves, e os irmãos Cleverson e o Marcelo Omero) no Mutirão do Samba¹⁵⁹. Esse núcleo aglutinador embora tenha tido curta duração,

¹⁵⁷ Texto afixado como abertura de uma exposição fotográfica focalizando diversos momentos das rodas de samba, realizadas durante o período de existência do grupo. Essa exposição ocorreu na ocasião da comemoração do 5º aniversário do Projeto Nosso Samba comemorado no ano de 2003.

¹⁵⁸ Paulinho, Cavaquinista integrante do Projeto Nosso Samba.

¹⁵⁹ O Mutirão do Samba foi citado por alguns depoentes como um núcleo cultural precursor desse movimento que hoje estamos observando em São Paulo. O Mutirão ao deixar de existir fez com que alguns de seus participantes se mobilizassem para a formação de alguns projetos culturais. Estão diretamente relacionados a isso o Projeto Nosso Samba e o Samba da Vela, dois projetos fundados por antigos participantes do Mutirão do Samba. Segundo Paquera, um dos fundadores do Samba da Vela, "o Mutirão mudou a geografia do samba de São Paulo", pois segundo o sambista e compositor o samba de São Paulo sempre esteve muito dividido pela abrangência da

fez com que seus participantes se organizassem em suas regiões de origem para a formação de projetos culturais desligados das escolas de samba e voltados para a apresentação de composições próprias dos integrantes e para a recuperação da memória de antigos sambistas.

No começo o projeto era uma reunião, uma roda de samba onde se cantava sambas antigos e tal, cantava Cartola, Candeia, Geraldo Pereira, aquilo que o pessoal ia conhecendo e ia automaticamente jogando pra roda de samba, as músicas. E aquilo ia sendo repassado quem não sabia a letra ia decorando na roda de samba.¹⁶⁰

Conforme nos coloca Fábio, um dos integrantes presentes desde o início do projeto, embora já houvesse uma identificação de sua parte com relação àquilo que presenciava no início do projeto, este integrante demonstra que ao longo do tempo principalmente no primeiro ano de existência, o projeto foi agregando idéias e valores formadores de uma base ideológica que vem estruturando a atuação coletiva do projeto.

Esse projeto que nós temos hoje é um projeto diferente do que os caras queriam. A intenção dos caras era só se reunir no boteco, cantar um samba, apresentar cada um as suas composições. Eu achei legal isso, por que era a valorização ali de cada um... E o projeto o que ele era, até então? A gente cantava os sambas lá dos outros e mostrava os sambas próprios. Era meio mescla do Mutirão. O Mutirão eles iam lá e cantavam as músicas dos compositores presentes, e o Projeto ele ia lá do... Aí montou-se o Projeto e depois foi O Samba da Vela. A Vela era talvez mais próxima ali do formato do Mutirão. E a gente cantava os sambas, os sambas normais, sambas já conhecidos. Não tinha uma pesquisa. Era muito assim, por exemplo: Ah eu sei um samba. Aí o cara ia lá e as vezes virava disputa de samba antigo, quem sabia cantar mais samba antigo. Eu também não achava um negócio legal. Não tem graça eu saber de uma coisa e você não saber, e a gente tem que tá todo mundo junto, se a gente souber todo mundo junto, nós vamos todo mundo aprender junto, nós vamos modificar. Qualquer história que um souber então a gente vai lá e conta a história...¹⁶¹

Essa busca de uma estruturação calcada na coletividade e na contribuição de todos para a manifestação é o fator que parece definir muito da consolidação do projeto e permear sua trajetória no sentido da formação de uma identidade capaz de aglutinar diferentes participantes em torno de

influência das escolas de samba em suas regiões. Como o Mutirão do Samba realizava uma roda de samba com o intuito de aglutinar compositores para que estes mostrassem seus sambas, acabava reunindo pessoas de diversas regiões da cidade, diluindo as fronteiras estabelecidas pela lógica das agremiações carnavalescas.

¹⁶⁰Paulinho, Cavaquinista no Projeto Nosso Samba.

¹⁶¹Fábio, liderança atuante no Projeto Nosso Samba.

objetivos comuns. Fábio coloca isso como uma construção que teve de ser conduzida para que o individualismo fosse quebrado em prol da manifestação coletiva. Para isso, há um nível de conscientização da importância do coletivo que ao ser atingido leva a uma reestruturação em função da busca de maior igualdade. Dentro dessa concepção, o samba enquanto forma musical acaba refletindo a união que deve, a partir de um ideal, permear todas as relações. Há uma concepção de que o samba deve ser realizado de forma que ninguém se sobressaia, pois o samba tem um tipo de estrutura segundo a qual todos os integrantes podem contribuir para que o todo esteja fortalecido.

Quando chegou essa época nós vimos que nós podíamos juntar, vamos zerar tudo. Então ninguém sabe nada, nós vamos voltar e reaprender a bater, reaprender a tocar e vamos fazer essa roda onde todo mundo é igual, todo mundo vai dar idéias... Então por exemplo, - Ah não vai mais ter o Caio, porque era o Caio quem fazia tudo. Todo mundo chega cedo. O negócio é o seguinte: eu não vou carregar cadeira prá ninguém sentar não, todo mundo que quiser vem e pega a sua cadeira. Não vai ter ninguém aqui faxineiro prá ficar varrendo, então nós vamos adequar a conduta de cada um, que é a conduta que muitos não tinham em casa, que é pegar - tem lixo? Eu vou lá levanto e jogo no lixo. É aquele negócio todo mundo vai cantar, todo mundo vai ter a sua participação... Então nós começamos a readequar nesse sentido. E outra nós temos que conhecer samba e o processo é a pesquisa.¹⁶²

Ao longo dessa fase de formação e consolidação de objetivos, o projeto já havia deixado de realizar seus encontros no antigo bar, passando a realizar suas atividades na sede do clube de futebol Ponte Preta de Osasco. Embora não fosse uma sede própria, esse local possibilitava um forma de organização em que o projeto agia com total autonomia com relação a forma de realização da roda. Esse local consiste num amplo salão com um bar anexo. Nesse espaço, permaneceram por cinco anos, realizando rodas de samba quinzenalmente. Ali tivemos nossos primeiros contatos com o grupo ainda em 2003. Foi nesse local que se estabeleceram muito das práticas que podemos observar atualmente. Nessa fase, o projeto passou a realizar suas rodas organizadas a partir de dois momentos: um primeiro momento voltado para a execução de sambas de antigos compositores ligados às tradições do samba de terreiro, e um segundo em que passavam a cantar as composições de seus integrantes. Na parte da roda dedicada aos compositores locais são distribuídas as letras das músicas mais recentes em forma de um pequeno caderno, contendo todas as letras dos sambas a serem cantados naquele momento. Essa é uma prática que se mantém. (Ver cópia de um dos cadernos – anexo 3)

Normalmente essa parte da roda era realizada após um pequeno intervalo em que o bar servia um prato preparado especialmente para o samba, podendo ser uma peixada, um caldo de

¹⁶²Fábio, Projeto Nosso Samba

mocotó ou de feijão. Essa comida por ser algo relacionado à manifestação, não tinha fins lucrativos sendo cobrada apenas uma quantia para a cobertura dos gastos.

Esse momento de cantar os sambas inéditos era chamado de "Butiquim do Projeto Nosso Samba", por ser o momento em que se sentavam ao redor de uma mesa no ambiente mais próximo do bar. Por ser este um ambiente menor, segundo os integrantes do projeto, proporcionava uma maior concentração dos participantes para o acompanhamento dos sambas. Estes, por serem inéditos (apenas cantados nas rodas do projeto) exigiam uma maior atenção para serem aprendidos por todos. Para a impressão dos cadernos o projeto buscava apoios de gráficas, comerciantes e políticos locais, de forma que pudessem manter o acesso livre às rodas, sem cobrança de ingressos.

No atual momento, o Projeto Nosso Samba está ocupando o espaço da Casa de Cultura Afro-brasileira - Casa de Angola, local mantido pela Coordenadoria de Gênero e Raça da prefeitura de Osasco. Fábio ao falar dessa fase atual busca enfatizar que essa é uma parceria que não envolve um comprometimento partidário, frisando o caráter de movimento cultural que o grupo hoje busca dar ao projeto.

O projeto montou essa parceria com a prefeitura do município de Osasco sempre mantendo essa característica de apartidarismo, ou seja, nós somos a-partidários, nós não temos essa vinculação política com a prefeitura local, nosso interesse é com a comunidade é sempre com a comunidade. O nosso intuito é sempre nos tornarmos necessários a qualquer gestão, a qualquer partido que possa ocupar a administração municipal. Então pouco importa que seja PT, PSDB, PMDB, desde que eles tenham essa identificação cultural, gerar neles essa identificação cultural... Um movimento ele nunca vai poder estar vinculado a um partido político ou a uma administração, porque se não ele deixa de ser movimento.¹⁶³

Segundo o integrante, o projeto busca com a utilização do espaço público uma maior aproximação com a comunidade, no sentido de oferecer uma opção cultural que esteja desvinculada das relações de consumo cultural, buscando assim gerar uma conscientização e um possível senso crítico com relação aos processos pelos quais passa a cultura, quando vinculada aos meios de comunicação de massa.

O grupo que compõe a roda, atualmente é formado por 20 pessoas em média, sendo sete mulheres, chamadas tradicionalmente de "pastoras". Elas são responsáveis pelo canto realizado uma oitava acima dos homens e pelo acompanhamento rítmico na palma de mão, muito comum nos refrões dos sambas. Embora alguns homens apenas cantem e batam na palma de mão, a maioria toca instrumentos seja de percussão ou cordas harmônicas. Dentre estes estão Violão e dois

¹⁶³ Fábio, Projeto Nosso Samba

Cavaquinhos, dois Pandeiros, Surdo, Tamborim, Agôgo, Repique-de-anéis, Cuica e Reco-reco. Essa formação é bastante próxima da apresentada pelo Morro das Pedras, remetendo às tradições do samba de terreiro das antigas escolas de samba cariocas.

Três gerações integram o Projeto Nosso Samba. Fábio, por exemplo, um dos líderes desse projeto tem presentes na roda sua mãe, uma das filhas e a esposa. Além dessas há outras relações de parentesco entre os integrantes, fato que nos remete à modos tradicionais de organização da cultura popular, além de caracterizar um envolvimento que passa a ir além de um projeto cultural, se tornando parte de um projeto de vida, pois perpassa várias dimensões dentro da vida cotidiana desses sujeitos.

Nos depoimentos coletados com D. Graça, mãe de Fábio e D. Clívia podemos observar esse envolvimento que vai além do samba, mas que ao existir passa a construir uma identidade fortalecedora da manifestação. Além disso, há uma noção de pertencimento das mulheres que integram a roda e contribuem com o samba, num sentido de que elas hoje estão inseridas em um nível de igualdade dentro da manifestação e destacam o fato da mulher e neste caso a mulher negra ter estado à margem de diversas atividades e das tomadas de decisões o que vem mudando com a suas participações dentro do Projeto Nosso Samba.

Eu acho a participação feminina muito boa, porque geralmente a mulher sempre fica de fora, eu não sei se é porque a mulher mesmo não chega, porque eu mesma quanto tempo que eu sabia do projeto, mas eu não participava, sabia que o Fábio vinha, mas não participava. Aí a Carla era pequena e ela começou a vir com a Regiane e eu, porque eu, fazem uns quatro anos que estou participando da roda. Porque antes era só ouvir o que eles cantavam, achava legal e tudo mas não vinha... Então acho que pra mim o projeto foi muito legal, ele é muito importante pra mim hoje, e assim eu dei mais valor ao samba às origens, uma série de coisas que a gente não valorizava, não é que não valorizava, não dava atenção passava corrido, porque desde pequena eu conheço samba. Lá no sul é diferente, mas o samba é samba em qualquer lugar. Eu acho assim que pra Carla mesmo, minha neta, eu acho assim maravilhoso, porque ela pode conversar com você a tarde inteira e ela tem assunto. E eu procuro assim ficar de ouvido em tudo que eles falam, porque nunca é tarde pra aprender. Porque o que eu posso passar é experiência de vida,, mas eu acho que mais aprendo do que ensino. A gente em casa conversa, as vezes eu estou escutando um samba, aí eles chegam e aí a gente sempre comenta alguma coisa.¹⁶⁴

A gente fica muito contente em participar porque a mulher sempre foi assim um pouco marginalizada, em todas as partes e hoje em dia você (es)ta vendo que a coisa mudou e mudou pra melhor porque a gente também tem opiniões. A gente também sabe se expor,

*contar uma coisa, falar uma coisa. Nós aqui ainda somos um pouco inibida porque a gente só canta aqui na roda junto. Nós não conversamos assim, não falamos assim de contar um caso. A gente, eu acho que nós devíamos ficar mais soltas, chegar num lugar assim, num outro projeto que a gente fosse chegar assim mais aberta. Ficar mais espontânea, já melhoramos muito...*¹⁶⁵

A seguir quando D. Graça fala de suas experiências anteriores no mundo do samba percebemos que o Projeto Nosso Samba proporciona essa participação integral e uma inserção que valoriza suas experiências, colocando-a em nível de igualdade com os outros integrantes, todos capazes de aprender e construir coletivamente.

Tive contato na infância com escola de samba que a gente ia assistir carnaval, lá desde de pequena tinha os bailes de carnaval infantil. Tinha sambas do Rio de Janeiro que se ouvia no rádio. E poucos tinham rádio. E eu sempre gostei. Nunca desfilei porque na época a família não permitia, ia nos ensaios da escola pra ver. Depois passei a costurar pra escola. No Projeto aconteceu que eu comecei a vir só prestigiar, mas vinha o Fábio, a Regiane e a Carla, mas quando foi um dia eles falaram porque que você não senta na roda? Mas eu não sei todos esses sambas e esses compositores. Mas se aprende ouvindo e cantando junto.

Além disso no caso de D. Graça e D. Clívia, mulheres que passaram dos 60 anos a participação em uma atividade que agrega varias gerações parece significar manter um papel e uma atividade social que, em muitos casos, se perde ao envelhecer na sociedade em que o velho tem cada vez menos espaço de expressão e de convívio social. Com relação a isso D.Graça e D Clívia dizem:

Pra vida o Projeto foi maravilhoso. Eu, sem o Projeto, acho que não tem... eu não vejo mais a minha vida sem o Projeto. Porque em todos os momentos, assim a gente passa as vezes por momentos difíceis, mas quando chega no domingo que tem o Projeto eu esqueço tudo... eu esqueço e venho com a maior satisfação, me sinto super bem. Os meninos pra mim são todos os meus filhos. E aí fora os conhecidos, porque a gente vai se afeiçoando às pessoas porque todos tão lutando por uma coisa boa...Então pra mim isso aí é uma família, porque a minha família de sangue mesmo esta toda no sul, então eles são uma família, a gente se reúne mesmo que não tenha aqui, a gente se reúne vai fazer almoço na casa de um, na casa do outro. Então agente ta sempre junto.

Isso aí faz parte da saúde da gente, entendeu? Então eu acho super importante, você

¹⁶⁴D. Graça. Projeto Nosso Samba.

*envelhece na idade, mas você continua vivo, aprendendo e lutando pelas suas causas, ou então ajudando a lutar. Porque as vezes você já não tem aquele pique, que os mais jovens tem. E nada se resolve sozinho, tudo é resolvido com o grupo todo. Isso também é muito interessante.*¹⁶⁶

*Eu participar do projeto pra mim foi uma coisa assim, como eu te falei eu cheguei chegando. No começo eu não entendia direito, eu não sabia direito o que ia ser o projeto. Agora, mesmo assim eu entrei de cabeça, falei vou participar não falto, entendeu, pra minha vida, pra mim, nossa, não tem coisa melhor porque eu adoro isso, eu me sinto viva, eu me sinto assim, eu não estou uma pessoa, uma velha jogada, então tem um... eu não tenho mais família, porque minhas irmãs já faleceram todas, só tenho um irmão que mora lá em Guarulhos. Tenho meus filhos, minhas noras, mas da parte dos meus pais praticamente eu não, só tenho minha irmã. E aqui nossa, nós somos uma família, o que acontece com um acontece com todos, todo mundo procura ajudar, dar um conselho, uma palavra amiga. Fulano está com problema então vamos ver o que agente pode fazer e muitas vezes você não tem isso dá família, porque eu vejo por aí. E nós aqui, a gente é assim firme e forte em tudo. E eu adoro participar do projeto, porque eu sem ele não seria ninguém. Então eu acho que sem o Projeto eu não seria ninguém, eu gosto de todos, me dou bem com todos, acho que todo mundo gosta de mim também e a gente vai indo em quanto der, enquanto tiver vida tiver saúde, e graças a Deus tenho bastante”.*¹⁶⁷

Além desses depoimentos, no caso do Projeto Nosso Samba suas composições apresentadas durante as rodas passam a ser uma fonte importante para que possamos captar os sentidos que essas atividades em grupo ganham na vida pessoal dos seus integrantes que, através de suas músicas, passam a se expressar tendo a vivência do próprio projeto como algo muito presente nessas composições. Além disso, o projeto se torna o espaço e tempo privilegiado em que essa expressão encontra vazão se tornando a possibilidade de expressão e ao mesmo tempo o motivo e a inspiração para a criação de novos sambas. Neste sentido destacamos o samba a seguir:

Nossa Verdade

(Fábio Goulart e Selito SD)

Uma nova geração

¹⁶⁵D. Clívia

¹⁶⁶D. Graça

¹⁶⁷D. Clívia

*Irá contar a nossa história
E brandindo o nosso pavilhão
Vai afirmar que o samba é imortal*

*Só quem viveu
Ou conheceu nossa verdade
Vai entender
Que a força é da comunidade
E renascer pra vida em liberdade*

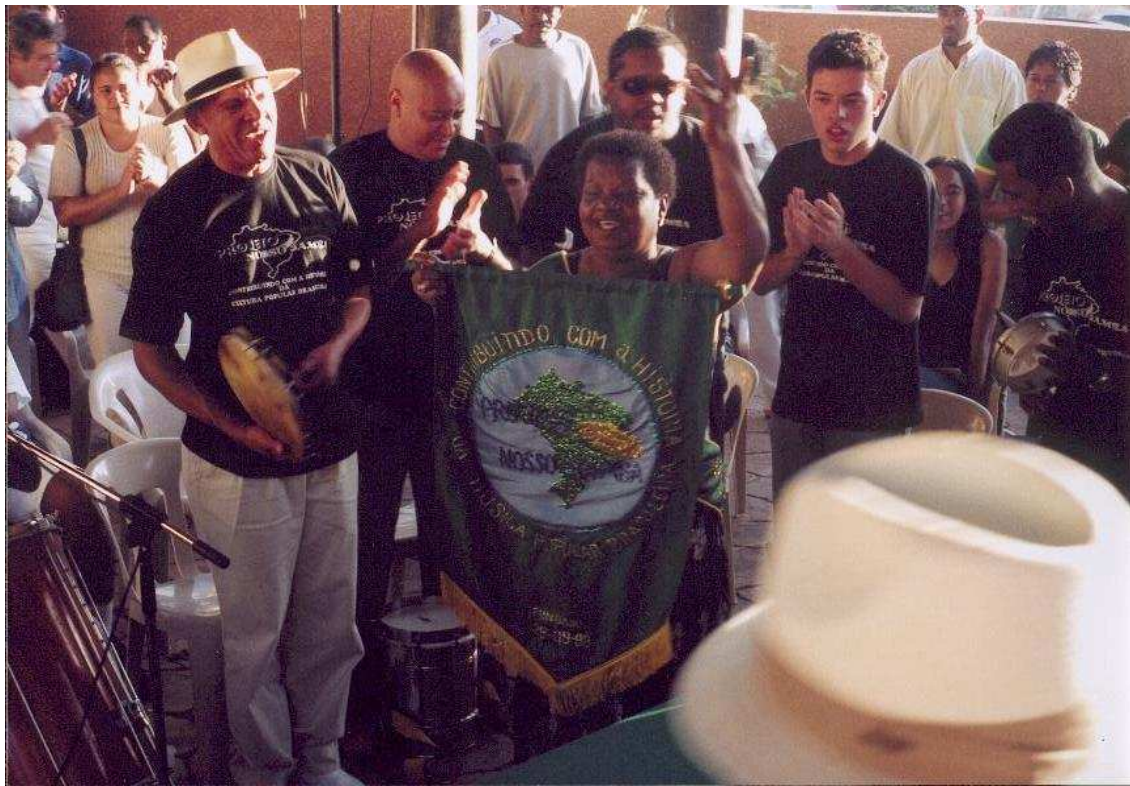
*Nossos herdeiros, sabemos
Hão de fazer
Prevalecer a nossa herança ancestral
Hão de mostrar que o samba
É nossa cultura
Que ele é gênero de vida e não musical*

*Que o Projeto Nosso Samba resistiu
E junto a outros bravos filhos
Deste chão
Com muita luta, muita garra insistiu
Em que o povo é que é dono da Nação.*

Nesse samba há um sentido de permanência, a partir da adesão das novas gerações e o conhecimento do passado capaz de se projetar para o futuro. Idéias que trazem na bandeira e no estandarte, representativos do grupo, com a inscrição da frase: "Projeto Nosso Samba, contribuindo para a história da música popular brasileira".

A seguir apresentamos uma pequena série de fotografias realizadas por mim no momento de observação participante na ocasião do 7º aniversário do Projeto Nosso Samba. As imagens são seguidas de uma leitura que busca conduzir o olhar do leitor por elementos relevantes para nosso trabalho. Para o enriquecimento das leituras das imagens apresentadas, inserimos trechos de músicas produzidas pelos integrantes do grupo.

FOTO 1



*Vem manter a tradição do samba,
Hastear uma bandeira que apresenta uma nação
Vem manter a tradição
Defender nossa cultura¹⁶⁸*

Na imagem anterior registramos o início da roda em comemoração ao 7º aniversário do Projeto Nosso Samba, momento em que o estandarte do grupo é conduzido ao centro da roda pelas mãos de D. Clívia, a pessoa de maior idade dentro do grupo. Tradicionalmente em outros tipos de agremiação e manifestações populares, como escolas de samba, a condução do estandarte ou da bandeira é feita prioritariamente por mulheres. Neste caso é a mulher mais experiente quem tem tal responsabilidade, por trazer consigo uma bagagem reconhecida e reverenciada através dessa incumbência. Nota-se que há em D. Clívia a satisfação de sambar, ostentando o símbolo do grupo em suas mãos.

A roda é iniciada ao som dos instrumentos de percussão que executam uma batucada cadenciada, (de andamento moderado), aí então o estandarte é trazido e apresentado aos

¹⁶⁸ Trecho do samba “Cartão de Visita” composto por Fábio Goulart integrante do Projeto Nossa Samba e Caio Prado,

participantes, estes reverenciam a sua presença levantando-se sem que a batucada pare. Quem não toca algum instrumento, bate na palma de mão contribuindo com o ritmo. Ao redor os frequentadores seguem a conduta dos participantes levantam-se e também buscam contribuir com as palmas. Ao findar o ritmo, o estandarte é fixado próximo ao círculo central, e assim se inicia a roda de samba. Esse se torna um momento que simbolicamente marca o início da roda remetendo a uma ritualística que passa a estar presente durante todo o tempo em que a roda se desenvolve. Essa ritualística traz à tona fundamentos que se ligam às tradições dessa cultura afro-brasileira, mas que também apresenta caminhos próprios criados a partir de um modo específico de desenvolvimento da roda desse grupo.

FOTO 2



Vou lhe estender um convite

Faça uma visita

Aqui na nossa área

Traga também os amigos

*Pois todos serão muito bem recebidos*¹⁶⁹

fundador e ex-integrante.

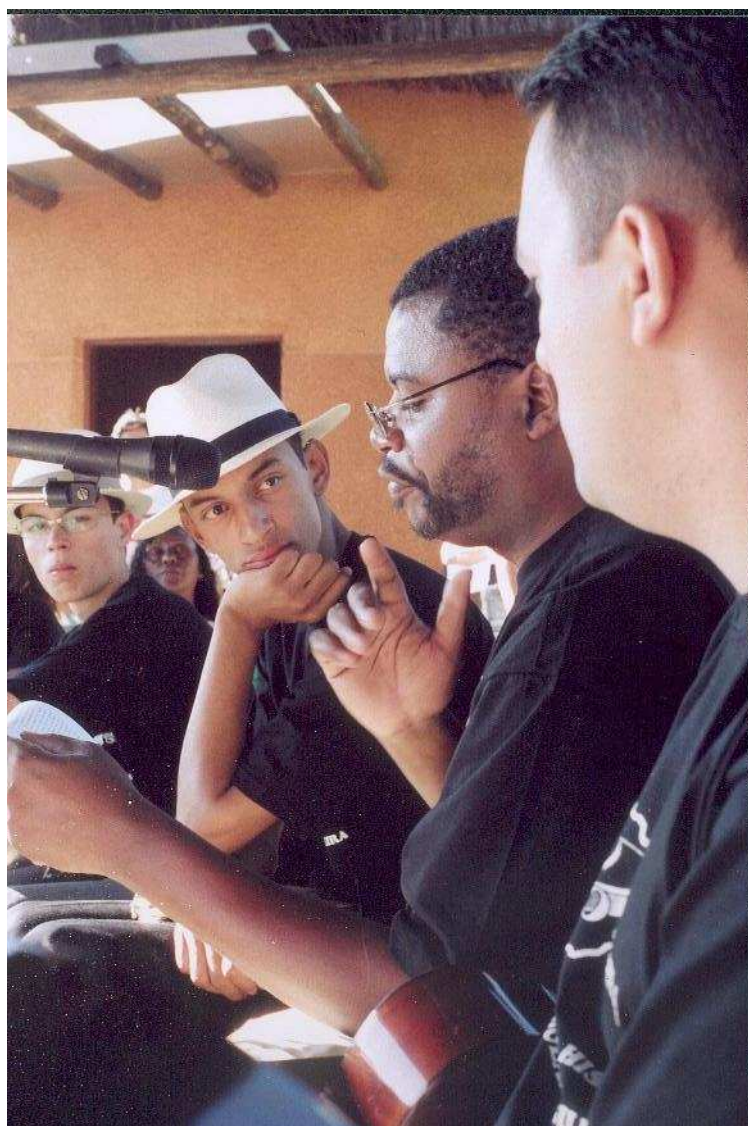
¹⁶⁹ Trecho do samba “Nosso Samba” composto por Paulo Pontes – Paulinho, integrante do Projeto Nosso Samba.

Nesta imagem temos a visão geral da roda formada ao redor de uma mesa forrada com uma toalha de cor verde, a mesma do estandarte sendo representativa do grupo que através de suas cores faz uma referência à bandeira nacional. No estandarte fica clara esta referência, a partir da conjugação com o amarelo e ainda pela presença de um mapa do Brasil e de um pandeiro bordado sobre fundo azul. A idéia do samba como um gênero musical que pode expressar a identidade nacional, parece estar refletida sobre essa construção simbólica do grupo. Porém, o que podemos notar ao observarmos a atuação do grupo em suas rodas de samba, é que esta retomada da idéia do samba enquanto “manifestação brasileira” está ligada a uma busca da identidade nacional construída no momento presente sobre outras bases, diferentemente de outros momentos históricos. Esta construção parte de um senso crítico sobre as tendências de globalização da cultura, principalmente apresentadas pelos meios de comunicação de massa.

Vemos a constituição da roda de modo que as mulheres estão dispostas todas juntas, presentes no lado direito da imagem, formando assim o coro feminino muito presente durante a execução dos sambas. Fechando o círculo central estão os homens na maioria com seus instrumentos. Nesta roda, em comemoração ao 7º aniversário, podemos notar a presença de microfones que foram usados na comunicação com o público. Por ser um dia festivo esse recurso foi usado para facilitar a comunicação com as pessoas presentes no espaço, visto que era prevista uma quantidade de pessoas superior ao que normalmente se faz presente em dias normais de roda.

Esta foto foi tirada no momento inicial, mostrando que com a chegada das pessoas ao espaço, estas vão se colocando ao redor da roda central. Ao longo das observações pudemos perceber que os freqüentadores mais assíduos se colocam mais próximos, participando mais ativamente da manifestação, enquanto aqueles que chegam pela primeira vez, ou freqüentam a roda esporadicamente se colocam como observadores mais distantes, e muitas vezes mais dispersos com relação ao samba.

Assim, novamente podemos observar que há a criação de um território delimitado pelo círculo central. Este território integra aqueles que conhecem os fundamentos da roda, e ao mesmo tempo é integrado pela coletividade que opta em construir esse local de expressão e representação coletiva. Esse conhecimento pode ser trazido de outras vivências, mas em grande parte é construído a partir das interações humanas no interior do grupo.



*Sou negro sim
Mas não sou Pai João
Sigo na luta até o fim
Sou cabano quilombola
Guerreiro brigão¹⁷⁰*

Nesta fotografia percebemos os olhares que se voltam para Selito, um dos líderes do Projeto Nosso Samba. Este integrante lia um texto produzido em homenagem a Candeia, Ismael Silva e Carolina Maria de Jesus, personalidades escolhidas pela importância dentro da trajetória do samba e da cultura afro-brasileira. Esta é uma prática comum dentro das atividades do Projeto Nosso Samba,

¹⁷⁰ Trecho do samba “Pai João não!” de Mano Heitor integrante do Samba da Vela e Selito SD, integrantes do Projeto Nosso Samba. Segundo os autores “Pai João” é uma expressão que definia no contexto da escravidão aqueles negros

durante as rodas além de serem contados os sambas dos compositores presentes tendo a distribuição dos cadernos com as suas letras, há momentos em que podem ser lidas poesias ou textos que se voltam para a transmissão de informações sobre personalidades do samba ou mesmo sobre questões sócio-culturais diversas. Normalmente, as discussões levantadas por estes textos produzidos e lidos pelos integrantes do projeto, remetem às questões da luta do negro e das populações periféricas contra a discriminação e exclusão social sofrida no interior da sociedade brasileira. Para isso buscam valorizar as contribuições do negro para os diversos âmbitos da cultura brasileira.

Da mesma forma nesta imagem se vê a presença do elemento simbólico representado pelo uso do chapéu de palha ou “Panamá”, sendo usado por alguns de seus integrantes.

FOTO 4



que eram cooptados pelos senhores lutando contra e denunciando os negros que se rebelavam.

Estes elementos simbólicos que compõem a imagem do sambista aparecem também pelo uso dos sapatos bicolores, adotados por alguns participantes como uma forma de identificação com esse universo do samba. Essa preocupação com a vestimenta historicamente está ligada a uma busca de legitimação e de dignidade do sambista que buscava desde o início dos cordões e das escolas de samba se apresentar de forma aceita como civilizada perante a sociedade. Essa foi uma das formas que os negros organizados a partir de suas agremiações carnavalescas encontraram para buscar reduzir a discriminação sobre suas manifestações dentro da sociedade brasileira. Segundo Simson¹⁷¹ o sapato é um elemento que passou a fazer parte da vestimenta do negro, somente após a abolição da escravidão, se tornando marca de um status social.

FOTO 5



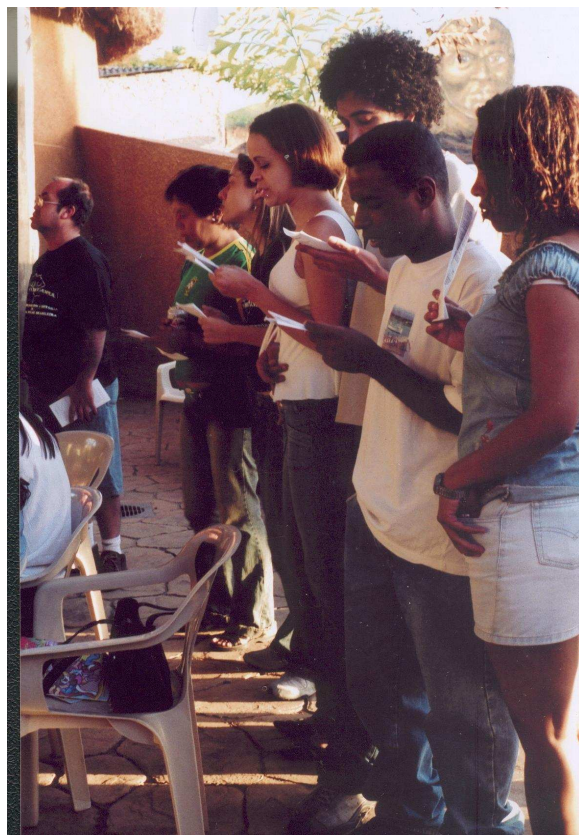
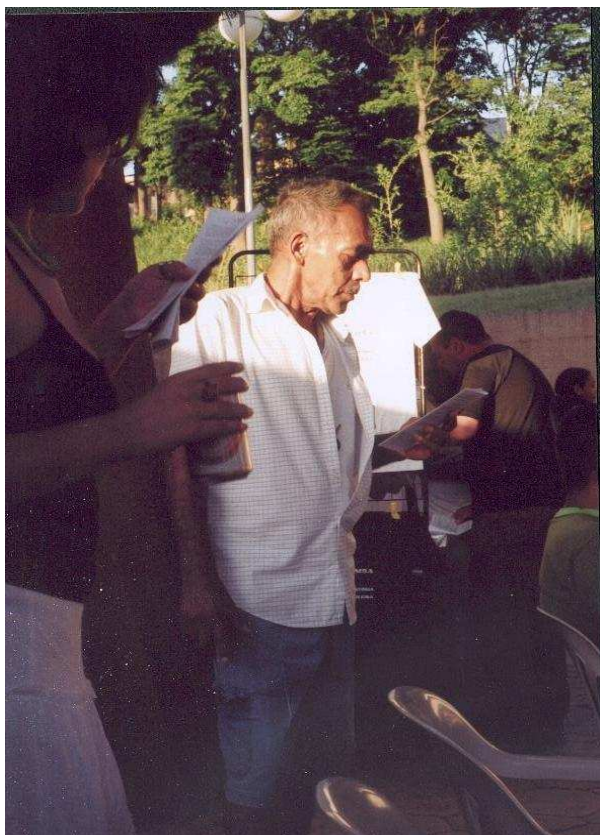
Ao serem observados nos freqüentadores das rodas, esses elementos trazidos na

¹⁷¹ SIMSON, Olga R. de Moraes von. *Branços e Negros no Carnaval Paulistano*. Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 1989.

¹⁷¹ Trecho do samba “Deu Samba” de Fábio Goulart e Selito SD, integrantes do P.N.S e Caio Prado, fundador e ex-integrante.

indumentária simbolizam ainda a identificação que diversas pessoas passam a construir com o trabalho desses grupos. Em diversos momentos pudemos observar pessoas como os dois frequentadores ao fundo, retratados na foto 5, usando chapéus, boinas ou camisetas com dizeres referentes ao “mundo do samba.”

FOTOS 6 e 7



*Tudo o que o povo vive acaba em samba
O cotidiano, a vitória, a derrota, o amor
Se o time do peito perdeu
Se a escola de samba ganhou
Depende da caneta do compositor...¹⁷²*

Nestas fotos vemos o público acompanhando as letras dos sambas inéditos através dos panfletos distribuídos com esse fim. Logo que o samba é cantado uma vez inteira, na repetição já se começa a escutar a tentativa dessas pessoas em cantar os refrões juntamente com os componentes do grupo. No decorrer de algumas rodas em que esses sambas são apresentados, os frequentadores

¹⁷² Trecho do samba “Deu Samba” de Fábio Goulart e Selito SD, integrantes do P.N.S e Caio Prado, fundador e ex-integrante.

mais constantes passam a conhecer os sambas contribuindo com o coro, principalmente nos sambas que apresentam refrões com repetições.¹⁷³ Neste caso a busca de trazer a participação de todos os presentes não está representado apenas na forma musical e poética que se apresentam os sambas mas também pelo método que estes são apresentados. O caderno com as letras passa a ser um facilitador desse processo.

Nessas fotos podemos ainda observar a diversidade de gênero, idade, e cor que se apresenta com relação aos frequentadores das rodas. Esse é um fator muitas vezes ressaltado e valorizado de forma positiva pelos integrantes dos grupos em suas falas durante as rodas. Esse grupo toma como um dos objetivos o acesso livre e irrestrito das rodas, incentivando que os frequentadores tragam suas famílias para esse ambiente de sociabilidade. Isso é ressaltado pela presença de integrantes que tem suas esposas, mães e filhos integrados ao grupo.

FOTO 8



Painéis como os retratados na Foto 8, são montados nos dias de comemoração. Além de textos afixados para a transmissão de informações referentes a trajetória do grupo, são dispostas nestes painéis fotos que, de certa forma, materializam esses momentos relevantes para os seus

¹⁷³ Segundo Bosi, “o fundamento social da repetição pode ser o desejo de manter um acorde comunitário em torno de afetos e idéias que partilham; neste caso o seu lastro psicológico vem da memória, que grava melhor tudo quanto se dispõe de modo simétrico ou, pelo menos, recorrente.” BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo, Companhia das Letras 1992. (p. 53)

integrantes, podendo serem apresentados aos freqüentadores.

FOTO 9



Finalmente trazemos na Foto 9 um desenho que foi produzido por Caio, um colaborador do grupo, apresentando um encontro entre os homenageados no dia de comemoração do 7º aniversário do grupo. O desenho traz á volta da mesa os sambistas Candeia e Ismael Silva além da escritora e compositora paulista Carolina Maria de Jesus. Neste dia foram cantados exclusivamente sambas desses três compositores, além das composições dos seus integrantes.

4.3 – Semelhanças e concordâncias entre as propostas de atuação dos dois agrupamentos estudados.

Alguns elementos estruturais se fazem comuns aos grupos observados. Optamos então, a partir dos aspectos comuns apresentados pelos grupos, chegar a especificidade dessa proposta cultural/educativa.

A roda de samba é o elemento central nas reuniões desses grupos. Há uma proximidade muito grande no modo como essas rodas são realizadas nos diferentes locais. A disposição do espaço é feita a partir de uma mesa colocada ao centro, em volta da qual sentam-se os integrantes

em forma de roda. Esse círculo central se amplia com a chegada das pessoas que adentram ao espaço e passam a fazer parte de um círculo que vai se ampliando, conforme a quantidade de pessoas presentes. Essa disposição espacial das pessoas tem uma grande importância, pois propicia uma comunicação que se dá a partir de um ponto de convergência dos olhares e ações. De certo modo, buscando identificar um pouco do imaginário intrínseco a essa cultura, com base nos contatos e observações que temos realizado, no centro da roda simbolicamente está o próprio samba, enquanto uma cultura que envolve múltiplas dimensões mediadoras das relações interpessoais e coletivas. Sendo assim, a constituição da roda demarca um território de encontro entre os participantes da roda e uma memória ancestral trazida pelos diversos elementos simbólicos e pela própria recuperação da memória histórica dessa manifestação.

O fato das atividades serem realizadas sem o auxílio de equipamentos de som, faz com que todas as pessoas passem a compor a manifestação, seja a partir do momento em que cantam juntas, ou executam acompanhamentos rítmicos através de palmas ou mesmo se colocam como ouvintes atentos.

Além disso, o caráter acústico de sonorização do ambiente exige dos presentes uma tomada de posição perante a manifestação. Dificilmente se consegue permanecer no ambiente estando alheio ao movimento da roda, ou seja, pode-se interferir tanto no sentido da contribuição para com a manifestação, (quando se está disposto a participar ativamente com a execução do samba), quanto se pode interferir, no sentido de gerar ruídos que passam a atrapalhar a inteligibilidade do que está sendo cantado ou mesmo conversado em meio à roda. Nos momentos em que há uma interferência do público nesse sentido, observamos a atuação dos líderes no sentido de chamar a atenção dos frequentadores, buscando conscientizá-los da necessidade de participação coletiva para a realização da roda de samba.

Embora o samba realizado nesses momentos tenha um caráter festivo, no sentido de que cantam com alegria e satisfação e com grande intensidade as músicas ali compartilhadas, há a busca da instauração de uma atmosfera de respeito que se expressa pela reverência aos antigos sambistas e a uma conduta ética marcada pelos discursos e ações que buscam a participação de cada indivíduo para a constituição da manifestação coletiva. Além disso, há o chamado constante para o canto coletivo e para o acompanhamento da batucada na palma da mão, o que gera a noção de participação ativa de todos os presentes para a realização do samba.

Essa forma de realização da roda nos remete a uma ritualística própria das manifestações da cultura popular que, neste caso, está baseada no samba enquanto elemento trazido por uma ancestralidade e por uma memória coletivizada através da roda de samba. Unido a essa forma artesanal e coletiva de realização do samba há a presença de elementos simbólicos que se fazem marcantes desde a vestimenta até a disposição e decoração do espaço.

Esses elementos presentes sob diferentes modos, em cada projeto se constituem em símbolos

que nos remetem a uma ancestralidade e assim a uma memória do samba que se busca coletivizar. Neste sentido a roda passa a atuar como momento em que esses diversos elementos presentes, desde o canto até a comida preparada para tais eventos atuam como incentivadores desse envolvimento coletivo.

Além de realizar as atividades marcadas por esses aspectos, bastante significativos do ponto de vista da sociabilidade e da constante referência à memória e a ancestralidade, o fato de realizarem suas atividades com uma periodicidade marcada e produzirem materiais impressos que são afixados no ambiente, lidos pelos integrantes ou distribuídos em suas reuniões, apontam para uma intencionalidade na transmissão de determinados conteúdos referentes à memória, e a constituição histórica dessa manifestação, além de uma visão de mundo e de respeito às raízes culturais populares. Do mesmo modo, através desses materiais informam os frequentadores e deixam transparecer seus princípios e objetivos, o que contribui para a construção da identidade coletiva dos grupos.

Além das letras dos sambas inéditos, ou seja, aqueles compostos pelos integrantes dos grupos e que não foram divulgados de outra forma, a não ser nas próprias rodas; dos textos biográficos de sambistas tidos como referência, e que são distribuídos na ocasião de homenagem a algum sambista reconhecido como de grande relevância para o mundo do samba, também fotos, cartazes, murais, desenhos e faixas podem ser encontrados dispostos pelo espaço onde se realizam os encontros como elementos que somados ao todo, contribuem para uma visão mais abrangente do que estes grupos fazem. Alguns desses materiais apresentados nos anexos puderam ser observados e coletados durante diversos momentos em que estivemos presentes no período de pesquisa de campo.

Dentro do período em que pudemos realizar nossas observações os momentos em que esses grupos comemoram suas datas de fundação, se tornaram momentos privilegiados para a percepção dos objetivos, modos de organização e para a coleta de determinados dados. Nesses encontros comemorativos os grupos se colocam publicamente, buscando, ao rememorar a trajetória, sintetizar seus objetivos, colocar suas impressões e trazer para suas comunidades um conjunto de elementos e registros que foram se somando durante todo o ano. Assim, ao presenciarmos tais eventos, pudemos registrar momentos e fatos que possibilitaram um levantamento mais detalhado sobre suas práticas e os sentidos atribuídos a essas atividades, dentro de seus contextos.

Mais do que momentos de lazer, os grupos se colocam como um instrumento de resistência e difusão de princípios formadores do que chamam de comunidade e de formação num sentido de ampliação dos horizontes culturais, possíveis de serem propiciados pelo samba. Assim há uma noção de tradição presente nas práticas desses grupos que não se fixa no passado, mas se reatualiza no presente, para que possa se manter no fluxo dinâmico da história.

Todos os grupos com os quais tivemos contato foram fundados em fins da década de 1990 e

início de 2000, momento em que a indústria de massa se relacionava com o samba, através de uma diluição dos sentidos culturais do termo pagode¹⁷⁴, transfigurando-o em um produto mercadologicamente manipulado. Se pudermos pensar em um sentido de resistência para as práticas desses grupos, o que observamos mais fortemente é a resistência que procuram exercer, divulgando através de suas falas e músicas o desenvolvimento de um senso crítico com relação a noção de samba que é veiculada em massa, pelos meios de comunicação. Por outro lado, ao realizarem suas atividades totalmente abertas ao público, sem a cobrança de ingressos, buscam gerar um sentido de rompimento com a lógica de transformação da cultura em produto de consumo. O que observamos nas reuniões desses grupos é uma constante construção de relações interpessoais que se baseiam na presença e cooperação entre as pessoas. Para que a manifestação aconteça, existe uma necessidade não só da presença mas também da participação dos presentes, condicionada por seu modo de realização. Do ponto de vista da sociabilidade, esses encontros se tornam momentos propícios para o diálogo e troca num nível de igualdade, mesmo dentro da diversidade de níveis sociais e educacionais que convivem nesses espaços.

Por isso, temos observado que nesses momentos o samba transcende o gênero musical e retoma o sentido de reunião em torno do canto coletivo, da dança, da comida e da bebida, tornando todos esses elementos parte do significado, dentro da manifestação. Assim identidades são construídas em torno de uma “comunidade de destino”.¹⁷⁵ Inseridos no contexto de uma sociedade complexa, o que parece permitir tal constituição comunitária é a existência de um objetivo comum marcado pelo desejo de vivenciar o samba enquanto conjunto de práticas e posturas no interior da roda.

O fato de haver uma comida associada ao samba, passando a ser degustada coletivamente contribui também para a construção da relação de pertencimento à comunidade e também de recuperação de uma memória do samba ligada à cultura afro-brasileira. As festas da religiosidade afro-brasileira sempre envolvem o consumo de comidas e bebidas específicas, fazendo com que os participantes permaneçam por mais tempo no ambiente e assim possam fortalecer os laços pessoais. Da mesma forma ocorria nos tradicionais encontros nas casas da Tia Ciata no Rio de Janeiro ou de Dona Olímpia em São Paulo, como relatam alguns antigos sambistas. Esses costumes, durante muito tempo, foram transferidos para os terreiros (hoje quadras) das escolas de samba. Conforme

¹⁷⁴ Conforme o trabalho de Nei Lopes o termo pagode na década de 1980 evolui da acepção de divertimento, brincadeira, pândega realizada em torno das manifestações afro brasileiras, para a de festa do samba e mais tarde para a de música embaladora deste tipo de festa. Dos pagodes realizados nos subúrbios cariocas surge um movimento que trouxe mudanças estruturais para a forma de compor e interpretar samba. Além das mudanças estruturais citadas, uma nova postura e uma imagem diferenciada dos antigos sambistas pôde melhor se afinar com as tendências e interesses da mídia que ao se apropriar do termo pagode foi formatando-o ao seu gosto e conforme interesses mercadológicos. LOPES, Nei., 2003, *Op. Cit.* p.109

¹⁷⁵ PORTELLI, Alessandro. *Forma e significado na História Oral. A pesquisa como um experimento em igualdade*. In: revista do programa de estudos pós-graduação em história e do departamento de História. PUC – SP, n 14, fevereiro de 1997.

_____, *O que faz a história oral diferente*. In: revista do programa de estudos pós-graduação em história e do departamento de História. PUC – SP, n 14, fevereiro de 1997.

deixou registrado o sambista, compositor e escritor Antônio Candeia Filho¹⁷⁶, a partir do gigantismo atingido por essas agremiações, essas relações comunitárias em torno das manifestações da cultura afro-brasileira foram sendo deixadas de lado por seus dirigentes, sendo descartados como elementos constitutivos do mundo do samba.¹⁷⁷

Em suas organizações em torno da roda de samba, na utilização de determinados instrumentos, nos compositores reverenciados e tomados como base de suas práticas, podemos observar uma busca da memória das antigas rodas de samba realizadas ainda num período em que estava ocorrendo o início da formação, tanto das primeiras escolas de samba cariocas como dos cordões paulistanos. Esse era o momento em que o gênero musical samba estava se consolidando com um caráter rítmico próprio, não mais ligado ao samba amaxixado feito no contexto da “Pequena África” onde ficava localizada a casa da tia Ciata¹⁷⁸ ou ao samba rural como o do interior paulista. Conforme temos observado, o repertório musical com o qual esses grupos trabalham está voltado para os registros fonográficos que se referem ao samba pós “Pequena África” e anterior ao Cacique de Ramos constituindo um período que vai prioritariamente da década de 1930 à de 1970. Embora estejam localizados em São Paulo, os marcos históricos e o patrimônio cultural que pesquisam, como já ressaltamos, a memória reconstruída pelos dois projetos está relacionado em grande parte à bagagem do samba carioca. Na prática do Projeto Nosso Samba, temos percebido uma busca de conhecer mais a trajetória do samba paulista, sendo executados durante a roda diversos sambas referentes a esse universo, enquanto o Morro das Pedras se concentra na pesquisa e prática do samba de terreiro carioca. O Nosso Samba canta sambas de compositores paulistas e busca estabelecer relações com grupos que mantêm as tradições do samba rural. Já realizaram um evento com a presença do grupo Samba Lenço de Mauá, visando trazer para a comunidade um maior conhecimento a respeito do samba originário do interior do estado de São Paulo. Além disso, para acessar a memória do samba paulista buscam pesquisar discos que tenham sido produzidos e pouco divulgados¹⁷⁹, ou então recorrem a antigos sambistas que vivenciaram períodos de formação do samba urbano paulista¹⁸⁰.

Embora ambos os grupos estimulem e realizem a produção de sambas inéditos, compostos por seus integrantes, a forma de apresentá-los se faz de diferentes modos em cada grupo. O Morro

¹⁷⁶ CANDEIA e ISNARD. *Escola de samba, árvore que esqueceu a raiz*. Rio de Janeiro, Lidador/SEEC, 1978.

¹⁷⁷ Para melhor entender essa relação ver: Documentário sobre Paulinho da Viola. JAGUARIBE, Izabel. *Meu tempo é hoje. Paulinho da viola*. Vídeo Filmes, 2004

¹⁷⁸ MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

¹⁷⁹ Dentre estes estão os discos dos seguintes autores paulistas mencionados em rodas desses grupos: Geraldo Filme, Henricão, Osvaldinho da Cuíca, Eduardo Gudim e uma coletânea produzida por Plínio Marcos em que estão presentes Toniquinho Batuqueiro, Zeca da Casa Verde e Geraldo Filme. Visando ainda ter mais elementos sobre tal produção do samba no Brasil, estamos iniciando um levantamento fonográfico que busca abarcar a produção do samba dentro do período em que estes grupos situam suas pesquisas na busca de seus repertórios. (1930 a 1970, ver anexo 1)

¹⁸⁰ Pudemos verificar a presença em rodas do grupo de Toniquinho Batuqueiro, Seu Hélio Bagunça, (ambos antigos integrantes do Camisa Verde) Walter Babu, (Vai-vai) e Helio Sindô. (compositor inserido no rádio paulista e carioca da década de 30 e 40)

das Pedras insere poucos desses sambas em suas rodas por se concentrarem na pesquisa da memória do samba. A execução de seus sambas fica mais restrita às reuniões internas e a momentos informais de encontro entre seus membros. Porém se preocupam com o registro e arquivamento desses sambas através da reunião de suas letras. Segundo Alexandre, um dos líderes do Morro das Pedras, há no arquivo da agremiação localizado em sua casa, cerca de quatrocentas letras de sambas compostos pelos integrantes do grupo, reunidas ao longo dos quase cinco anos de sua existência. Já o Projeto Nosso Samba faz um trabalho sistemático de apresentação de suas composições durante suas rodas, reservando um tempo da manifestação para isso, ou mesmo inserindo estas músicas entre os sambas dos compositores tradicionais. Com relação aos aspectos da transmissão da memória e coletivização do repertório musical e histórico a respeito do samba, percebemos haver um trabalho que se realiza em dois níveis. Um está relacionado a formação interna dos integrantes, realizado a partir do trabalho de pesquisa e busca das referências discográficas, históricas e pelo contato pessoal com pessoas relacionadas ao universo do samba, e outro relacionado a formação e transmissão dessa pesquisa ao público mais amplo, realizado nos momentos das rodas de samba. Contribuindo para isso estão os próprios sambas cantados, mas também a comunicação oral que se estabelece durante a roda além dos materiais impressos que são disponibilizados aos frequentadores com regularidade.

A partir dessas observações, entendemos que as atuações desses projetos culturais têm se desenvolvido dentro de um campo de possibilidades educacionais que caracterizamos como o campo não-formal de educação. Assim, esses grupos desenvolvem um trabalho cultural que leva a ações e posturas reflexivas e até críticas diante da realidade e das relações inter-pessoais, gerando concepções de mundo e sentidos diversos para o fazer cultural e coletivo.

Embora tenhamos delimitado o estudo sobre dois grupos paulistas O G.R.T.P Morro das Pedras e o Projeto Nosso Samba, dentro de nossas pesquisas de campo pudemos observar pontos de ligação e de entrecruzamento de suas trajetórias com pelo menos outros dois grupos que se tornam relevantes para o entendimento desse tema: o Samba da Vela citado anteriormente e o Mutirão do Samba¹⁸¹ que embora não esteja mais em atividade, foi uma referência para a organização desses núcleos que estamos considerando como partes de um movimento cultural mais amplo, apresentando várias ramificações dentro da região metropolitana de São Paulo.

Para que tenhamos mais claramente essa noção podemos retomar a trajetória e formação focalizando esse percurso descrito através das entrevistas coletadas junto aos líderes dos agrupamentos. Paquera, um dos fundadores do Samba da Vela e Caio Prado, fundador do Projeto

¹⁸¹Mutirão do Samba: antigo agrupamento que realizava rodas semanais com o intuito de aglutinar novos compositores. Desse movimento participaram diversos integrantes dos grupos hoje em atividade. Segundo Paquera, fundador do Samba da Vela, o Mutirão do Samba contribuiu que houvesse uma modificação na geografia do samba em São Paulo. Até o surgimento dessa iniciativa, essa era uma geografia muito ligada às escolas de samba. Com o Mutirão, desligado de qualquer agremiação e por ser uma iniciativa com objetivos voltados diretamente para a união de compositores e divulgação de suas produções, trazia sambistas de várias regiões e inclusive ligados a diferentes escolas.

Nosso Samba fizeram parte do Mutirão do Samba, (movimento cultural citado nas entrevistas) experiência que não teve longa duração, mas que serviu de impulso e referência para a formação e organização desses agrupamentos, visto que esta era uma roda de samba onde novos compositores tinham o espaço para apresentarem seus sambas, o que continuou ocorrendo nos agrupamentos que derivaram do Mutirão.

Podemos perceber essas relações a partir de depoimentos coletados junto a integrantes dos grupos em atividade.

Fabio: O Caio já tinha aquele negócio de composição.(...) Por influência do Mutirão do Samba. Tinha o Mutirão do Samba e aí eles freqüentavam o Mutirão do Samba, iam lá o Paquera fazia parte, o Cuca, o Mazucato, o Caio, o pessoal que estava sempre lá...

O Mutirão era uma roda. Era semelhante só que lá era só samba, só samba inédito. Eles tinham até aquela preocupação de gravar, mas não tanto assim, era até um negócio legal assim. Aí foi onde nós conhecemos o Mazucato né. Mazucato fez aquele samba da Izabel, (cantando) "Coitada da Izabel foi assaltada / Segunda feira de madrugada / Levaram os discos de samba que ela tinha / Ataulfo, Noel Rosa e Pixinguinha". E aí o Caio veio com essa idéia do Projeto...

Nesta fala, essas inter-relações entre os grupos ficam clara, são citados como participantes do Mutirão do Samba, Caio Prado um dos fundadores do Projeto Nosso Samba, além de Paquera fundador do Samba da Vela e Mazucato compositor integrante da "Comunidade do Samba da Vela".

Além disso, essa relação entre os membros de diversos grupos denota a formação de uma rede de inter-relações que passa a constituir esse movimento de samba próprio dos anos de 1990 em São Paulo. Em outras duas falas, podemos perceber outras relações entre esses grupos. O "Quinteto em Branco e Preto" surge como um grupo que tem em seus integrantes membros fundadores do Samba da Vela e do Morro das Pedras.

Robertinho: Aí conheci o Ivson que faz parte do Quinteto em Branco e Preto e tive uma afinidade muito grande com ele, e ele me apresentou o Alexandre, tal, e aí Ivson foi ver o nosso grupo tocar, gostou bastante. Na época iniciamos uma amizade andávamos muito juntos. Dizíamos: - Pô! A gente precisa fazer alguma coisa. O Ivson disse: - Ô! Eu moro em São Mateus. Eu já tinha conhecido o Tim Maia e falei: -Pô! Esse é o lugar ideal, é um lugar periférico, dá pra gente fazer um trabalho, a minha idéia é essa. Passei e falei: - Ó! A gente tem que fazer uma coisa forte, sustentada, prá transmitir e fazer tudo o que o Candeia dizia, "devolver prô povo o que é do povo". Nessa época eu já tinha lido aquele livro do João

Batista¹⁸² e o Candeia prá mim era uma referência.

*Alexandre: O Robertinho e o Ivson tinham a idéia da gente montar o grêmio e eu vim com outras. Quando a gente se conheceu ôpa! Ficou eu, o Roberto e o Ivson, a gente tinha aquela totalidade de idéias tal... Aí teve um dia que o Ivson me ligou em casa, - Vai ter um samba no bar do Tim Maia. Eu já conhecia o Tuco lá do Villágio, de pesquisa de samba, aí eu fui. Quando eu chego em São Mateus, nesse bar do Tim Maia, meu mundo se transformou. Eu vi uma coisa que eu nunca tinha visto, eu via o Tuco, esse cavaco que é o Tuco, ele tinha aquela coisa do chamamento do samba, sabe aquela coisa de: - "**Você me abandonou**" (cantando a chamada do samba) e aquela roda que eu ví que tinha, mais ou menos umas 25 pessoas, aquele bar lotado, o Robertinho, eu vi o Cardoso do 7 cordas, o Tuco, o Careca no repique de anel, as cuícas, aquelas coisas ali. Sabe aquela coisa que você tá acostumado? Ir em bons sambas, mas ali...*

O Bar do Tim Maia em São Mateus é um ambiente importante enquanto local de encontro e de realização de rodas de samba anteriores à fundação do Morro das Pedras, tendo a freqüência constante dos idealizadores do Morro das Pedras que mais tarde seriam seus respectivos presidente, vice presidente e diretor de cultura, nas figuras de Robertinho, Ivson (hoje integrante do Quinteto em Branco e Preto, estando portanto desligado do Morro) e Alexandre. Além disso, era um local de encontro de diversas pessoas que, a partir de um conhecimento e de objetivos comuns, passaram a fazer parte daquele agrupamento que viria a formar o G.R.T.P. Morro das Pedras.

¹⁸²BATISTA, João. *Luz da Inspiração*. Ed. Funarte, Rio de Janeiro, 1980

CAPITULO V - Concepções sobre o samba e as visões a respeito dos agrupamentos a partir das falas de seus líderes.

Para que pudéssemos ter uma visão mais ampla e específica sobre esses aspectos organizacionais e ideológicos dos grupos aqui focados, além de realizarmos as entrevistas individuais com os membros que exercem liderança dentro dos agrupamentos, coletamos uma série de falas desses sujeitos em momentos de rodas de samba nos quais eles se colocavam publicamente, ou seja, exerciam um papel de comunicadores construindo a ponte entre o pensamento do grupo e um público mais amplo, num processo de transmissão de valores e de elaboração de uma identidade coletiva.

Ao realizarmos as transcrições e organização desse material, pudemos observar o quanto essas vozes, que realizam o ato de tornar público aquilo que constróem ao longo de suas trajetórias pessoais e como lideranças de um coletivo, deveriam aparecer em nossa narrativa, identificadas dentro do contexto em que ocorreram, contribuindo assim efetivamente para o entendimento desse movimento. Mesmo porque, essas são vozes que querem romper barreiras e chegar aos ouvintes mais diversos. Por se tratar de falas construídas em momentos de debates e rodas de samba, buscaremos apresentá-las de forma a manter sua integridade. Embora tenhamos tentado separá-las em temas, temos a intenção de fragmentá-las o menos possível, de modo a acompanhar o raciocínio e o sentido daquele discurso elaborado por cada líder, em suas falas. Deste modo, essas são falas que embora estejam separadas por temas centrais apresentados como sub item deste quinto capítulo, demonstram uma abrangência, na medida em que tocam outras questões ampliando sua temática.

Para o melhor entendermos o trabalho educativo realizado por esses agrupamentos de samba, foi necessário mergulhar no sentido das falas de suas lideranças, quando, em eventos públicos, procuram explicar os objetivos do grupo que lideram para uma audiência mais ampla. Nesses trechos de depoimentos podemos ver emergir os principais temas que vem contribuindo para o nosso estudo, na busca de estabelecer as relações dessas práticas culturais como os processos de educação não-formal.

A recorrência dessas falas, juntamente com a distribuição dos prospectos com textos e letras dos sambas cantados nas rodas¹⁸³, ocorre de modo metódico o que caracteriza o processo educativo dentro desses projetos. Essa forma de sistematização que buscam alcançar é o modo pelo qual o conhecimento se transmite e se torna consciente, há aqui um entrelaçamento entre o senso comum e senso elaborado. Ou seja, mesmo havendo visões que se solidificaram com relação ao samba e sua história social, há a construção de novos sentidos, dados por essa capacidade criadora e pedagógica de recriar e sistematizar o fazer e assim reconstruir o conhecimento. Muito dessa reconstrução se dá

¹⁸³ Materiais estes anexados e apresentados no 2º relatório enviado à Fapesp.

no ato de tornar público, e aqui o processo educativo entra num segundo estágio, que passa de um processo de formação e construção de uma identidade interna ao grupo para o de formação de um público capaz de interagir com a roda, interação necessária, devido a forma artesanal pela qual é realizada.

5.1 - A transmissão e afirmação dos objetivos e concepções dos grupos

Gravação realizada no dia 07 de agosto de 2004 no curso "Realidade Brasileira" promovido pelo Movimento Sem Terra com a participação de representantes do Projeto Nosso Samba e Núcleo da Samba Cupinzeiro. O encontro se deu a partir de um debate dentro do qual as falas foram sendo intercaladas com sambas cantados. Por definição dos membros dos grupos, o debate se deu a partir de uma grande roda formada entre todos os presentes.

Fábio: O Projeto Nosso Samba, constitui-se numa comunidade onde nós visamos a manutenção do samba que nós chamamos de samba tradicional. Agora pouco estávamos conversando a respeito das diferenças entre a cultura de massa e a cultura popular, ou seja, nós buscamos chegar o mais próximo da cultura popular, pra que ela não se perca... Hoje em dia nós estamos muito habituados a sofrer ingerências externas na nossa cultura, que eles acabam atingindo diretamente, acabam nos moldando, na realidade toda a nossa cultura, toda a nossa vida musical e social. Então a intenção do Projeto, na realidade, é criar uma comunidade. Uma comunidade voltada ao samba tradicional. Lá nós relembramos várias... (músicas) relembramos e muitas vezes aprendemos. No decorrer desses seis anos que nós estamos aí com essa atividade, hoje nós temos efetivamente aproximadamente trinta pessoas envolvidas diretamente. Então nós aprendemos muito, conhecemos muitas pessoas envolvidas no meio do samba e tentamos desenvolver atividades como nós já fizemos: (por exemplo) almoços em que a comunidade participe conosco. Porque o interessante nosso não é tocar em palco é trazer a comunidade à participação coletiva, junto conosco. É uma coisa assim, que nós achamos que ela estava perdida. E, juntamente com isso, nós aprendemos músicas de compositores de nossa comunidade, nós sempre precisamos falar que a comunidade... que nós agimos tudo em comunidade, não existe uma formatação, não existe uma hierarquia dentro do Projeto, tudo é estabelecido na base realmente comunitária, todos nós sentamos e discutimos, até chegarmos a uma conclusão que seja de interesse do grupo. Vou passar a palavra pro Selito também poder falar.

Selito: É eu acho que basicamente o Fábio sintetizou aí o que é o projeto. É reforçando, quer dizer não existe uma preocupação voltada para o mercado, de acontecer. (como sucesso na mídia). A preocupação é realmente de fazer pulsar e trazer à luz algo que enfim é nossa cultura. E aí, nesse sentido, nossas atividades, nossas ações, elas são marcadas por um viés que é assim... ele é político, ele é ideológico, é um trabalho assim de militância no qual, como o Fábio bem disse, nós também sentimos internamente no grupo, no interior do grupo, essa necessidade de buscar, de pesquisar, de conhecer mais sobre a nossa história, (a história) de nossa cultura. Nesse sentido o samba para nós ele se coloca... Na nossa concepção, ser sambista, não é ser um bom dançarino de samba, um bom cantor de samba, um compositor ou um músico. Tudo isso são elementos do que constitui a idéia de samba que (entretanto) é uma coisa maior. Que é uma cultura mesmo, modo de ser, de ver, de entender as coisas. Eu vou passar a bola.

Encontro dos Projetos organizado pelo Núcleo de Samba Cupinzeiro 12/06/2005.

Este encontro aconteceu dentro do evento realizado em comemoração ao 4º Aniversário do Núcleo de Samba Cupinzeiro, evento dentro do qual programamos esse encontro em que a roda de samba seria aberta para um debate sobre temas que dizem respeito ao samba e aos agrupamentos convidados: Projeto Nosso Samba (representado por: Selito, Paulinho, Fábio, Marcelo, Ninão) e Morro das Pedras (representado por: Alexandre, Robertinho, Zé Paulo e Renato.) e o Cupinzeiro grupo organizador (representado por Anabela, Daniela, Enio, Eduardo Fiorussi, Edu de Maria, Danilo, Mulumba e Alfredo.)

Após uma longa série de sambas cantados foi feita uma parada para integrar à roda os convidados e dar início ao debate e continuidade à roda. Sendo um dos idealizadores do encontro, tornei-me uma espécie de mediador da roda, convidando os grupos presentes para a conversa e também para o samba.

Edu: Minha gente, boa tarde. Vamos dar as boas vindas a todos, dando continuidade a nossa comemoração do 4º aniversário do Núcleo de Samba Cupinzeiro. É com muita alegria que a gente (es)tá aqui... quatro anos de batalha, desde lá da rua Virgilio Dalben, aquele terreiro do qual a gente tem muita saudade. Tem gente que está aqui hoje e vem acompanhando, vem fazendo samba com a gente desde lá. Então, é com grande satisfação que a gente realiza hoje e nesse mês de comemoração esta série de rodas e encontros.

Hoje temos aí a presença de um pessoal que a gente considera como parceiros nessa batalha e que desenvolvem também um trabalho relacionado à prática da roda de samba,

com foco na coisa da união das pessoas em torno do samba, cantando, batendo na palma de mão e o que é mais importante, pensando e tendo uma consciência sobre a nossa cultura, sobre a cultura brasileira e principalmente sobre o samba e todas as questões que envolvem essa manifestação cultural. Então estão aí presentes hoje o pessoal do Projeto Nosso Samba (aplausos), alguns representantes do Nosso Samba que é lá de Osasco (aplausos) Temos também lá de São Mateus onde tinham a sede, o pessoal do Grêmio Recreativo de Tradição e Pesquisa Morro das Pedras (aplausos).

Então vamos fazer o seguinte: é o momento, vamos fazer o que a gente se dispôs a fazer aqui que era realizar esse encontro que a gente vem pensando há bastante tempo. A gente tem ido lá nas reuniões, nas rodas do Morro das Pedras, aí encontra o pessoal do Projeto Nosso Samba que diz: - Pô! Precisamos realizar um encontro em que a gente consiga conversar discutir sobre como os projetos caminham. Então a gente vai chamar aqui o pessoal pra darmos início.

Nesse momento há um tempo de conversa e cumprimento entre os convidados até que a nova roda se organize com a presença de todos. Formou-se assim uma grande roda com a participação de vinte pessoas.

Edu: Como eu ia falando, pra nós hoje é uma honra estar com a presença dessas pessoas que tem um trabalho em torno do samba e a idéia era essa mesmo que a gente fizesse uma conversa com sambas no meio. Então a gente vai abrir aí pra que vocês falem um pouco do que vocês vêm fazendo nesses cinco anos de Morro das Pedras e sete anos de Projeto Nosso Samba.

Selito: Quase oito. É o seguinte. Um pouco o Edu fez aí o preâmbulo e tal... Em relação ao samba, eu acho que existem alguns equívocos, algumas intenções. Primeiro que é meio senso comum entender o samba enquanto gênero musical. Essa é a primeira grande, - daqui de como eu vejo -, besteira. Samba não é gênero musical, samba é cultura, enquanto cultura é composta de vários elementos dentre eles a música, mas é modo de vida, aquelas coisas. E mais, uma identidade, um segmento social, originalmente do povo negro e que depois você vai incorporando nesse "hall" de oprimidos vem (também) o branco pobre, mas uma cultura de origem afro, ou seja, afro-descendente. Isso a gente não pode perder de vista. E dentro desse processo que a história oficial conta, ele vai sair de uma condição, ao pertencer às classes oprimidas de negro escravizado, que depois vai entrecruzar com índios, brancos pobres e tudo mais, então tudo o que é popular e das camadas ditas subalternas fica negativado. O samba sempre foi marginal e negativado e continua

marginal, na verdade, até hoje. A não ser naquilo, quer dizer, quando ele sai da condição de cultura, vai sendo negativado, fazendo com que os próprios portadores (dessa cultura) deixem de... (praticá-lo). Eles vão se afastando, o próprio povo vai se apartando do samba, em detrimento de outras coisas. Mas enfim, até se transformar em um gênero musical certamente ele vai se esvaziar e coisa e tal, culminando no que a gente vê aí agora. A própria escola de samba, quando a gente pensa em escola de samba no que ela era lá no início, quer dizer, era um espaço onde se reuniam as comunidades negras. Como foi formalizada e aceita oficialmente, uma escola de samba já tem todo um processo de intervenção da classe dominante em fim, e vai culminar no que (es)tá aí nesse gigantismo das escolas de samba e aqueles que são do povo, os negros estão totalmente apartados. É o que acontece com o samba: expropriação e apropriação que vem, via de regra, acontecendo com tudo o que é popular, tudo o que é ligado à cultura popular. Então é muito comum a gente ver muita gente falando em samba em cultura popular e tudo mais, mas as pessoas que falam chegaram, tomaram, (e foram) impondo a linguagem deles. Mas, eu vou abrir prá's pessoas falarem.

Edu: E o projeto Nosso Samba? Como é que se coloca então? Fale para as pessoas conhecerem um pouco mais sobre o trabalho de vocês.

Selito: O Projeto Nosso Samba, eu vou falar um pouco e os outros integrantes também podem falar. Primeiro que nós fomos, a gente nasceu com isso, o samba é a nossa cultura. Não importa, não importa muito, entre aspa,s o que as pessoas vão (es)tár achando: - Ah o samba é bom, o samba não é. Primeiro é nossa cultura, nosso conjunto de valores prá vida, prá tudo, quer dizer vem daí. Eu cresci batendo tambor, então isso (es)tá impregnado. É lógico que todos nós sofremos esse processo de aculturação e depois a gente tem aquela coisa, vai crescendo, vai entendendo e tal, e vai olhando, compreendendo um pouco mais. Então quando a gente fala em projeto Nosso Samba então a gente fala: - Espera aí mas isso é uma coisa que a gente sempre cresceu, como é que é? Como é que não é? Aquela necessidade de estar junto, de cultuar certos bambas, de conhecer a história. Pô! nós somos isso, então nós temos que dar uma continuidade e tal. Tem que cultivar... O Projeto Nosso Samba é isso, nós somos sim portadores dessa cultura do samba, é nossa, ela tá entranhada na gente e é isso que é, principalmente. Daí vem uma série de... quando a gente se coloca enquanto militante, enquanto enfim, no trabalho que a gente vem fazendo, que a gente faz com essa necessidade que a gente sente de difundir que isso (é) que é a nossa cultura. E é complicado, inclusive para aqueles que são portadores disso, eles tão, de tal maneira apartados, que não se vêem mais na coisa. Isso é complicado, como é que você trabalha

isso, de chegar naqueles que tão na base e dizer prá eles que não necessariamente, aquilo que vem do aparelho midiático, vendido como bom, em detrimento daquilo que está ligado à sua história é... Seria interessante que a pessoa pudesse conversar com os pais, avós prá conhecer um pouco de sua história. Vai um pouco por aí, mas é muito complexo, acho que é complicado da gente resumir agora nesse espaço de tempo que a gente tem. Mas é o seguinte: eu gostaria que as outras pessoas também falassem prá não ficar né... Ou do Projeto ou do Morro. Robertinho, fala aí meu "cumpadi".

Robertinho: Em primeiro lugar gostaria de parabenizar vocês pelo aniversário como o Nosso Samba também está parabenizando e pedir aí uma convencional salva de palmas. Obviamente o tempo é curto e eu não vou me estender muito, vou ser bem objetivo. O Morro, ele tem por volta de 6 anos de idéia, de projeto e de prática 4 anos. Foi uma junção, digamos assim, um encontro de algumas pessoas, alguns poetas, gente do povo, trabalhadores, enfim uma mistura de músicos e de pessoas que não eram músicos em si mas tinham o samba como pesquisa e admiração. Através desse encontro surge uma vontade imensa de propiciar uma oportunidade pra alguns compositores cantarem e trazer de volta um tipo de samba que (es)tava... Não vamos falar um tipo de samba, um samba que era comum, de gosto de todos e que nós (ou)víamos não só no rádio etc, mas como execução enfim. Esse tipo de samba, ele implicava nessa questão cultural, justamente ele é isso uma questão comportamental, uma questão, sabe, de uma admiração e de um modo de vida, o (do) sambista em si. A gente conseguiu humildemente esse encontro e a nossa idéia inicial foi devolver prô povo o que é do povo; essa foi uma idéia. Daí nós identificamos um local de fundação, uma sede. Começou no subúrbio, em São Mateus - São Paulo, capital, e lá nós fomos construindo um tipo de trabalho um desenvolvimento social, junto com a proposta do samba, transmitindo prá população, falando dos compositores e aliamos (essa proposta) a um projeto social. Esse caminho nós percorremos durante quase três anos, depois tivemos problemas em fim, com locação. Qualquer tipo de projeto social passa por isso. Atualmente o Morro das Pedras ele (es)tá no Belém numa escola, provisoriamente e nos apresentamos quinzenalmente. Mas a idéia central do Morro, principal, o nosso pensamento é sempre transmitir prô povo o que é do povo. E uma coisa que percorre muito, acho, que a nossa idéia hoje, é justamente sobre uma manifestação que vai acontecendo, o samba como instrumento de contestação, o samba como uma forma de você mostrar, trazer o povo. Além de expressar toda a sua vontade, mostrar uma realidade e esse tipo de projeto como o Cupinzeiro, Projeto Nosso Samba o Morro alguns projetos que estão surgindo com uma proposta semelhante a nossa, nós vemos com uma enorme importância, mas também nós vemos muitos problemas com relação a isso. Eu penso hoje, aqui, que o fundamental, e

que muitas vezes não acontece, qualquer um aqui prá transformar alguma coisa, precisa primeiro transformar-se internamente, colocar o coletivo na frente do individual, que é o que muitas vezes não se coloca. Quantos de nós aqui nessa roda, sentados, não vamos a algum samba e ficamos assim: - Pô! Eu sou melhor do que aquele cara do cavaco, o cara do pandeiro do meu projeto é melhor. Você sabe aonde a gente vai chegar com isso aí? Não vamos chegar a lugar nenhum. E isso acontece com vocês, comigo e a gente precisa se libertar disso, ter uma consciência maior, a respeito do que a gente quer. Eu falo isso porque esse tipo de luta em que o Morro está engajado é uma luta coletiva e que eu, Roberto particularmente falando, eu abro mão, como meus amigos aqui de muitas coisas na minha vida, não só profissionais, gosto pessoal inclusive, de composição, de criação, de outras coisas. Eu me dedico, se vocês me perguntarem: - Roberto qual que é a tua opinião sobre o que é importante para uma coletivização? Meu projeto de tentar sair dessa coisa. Eu sei que é muito difícil de falar, a gente tem que (es)tar com um determinado grupo cultural pra transformar uma sociedade não é uma coisa simples, é muito difícil isso, esse processo de transformação. Mas eu gostaria muito que o samba tivesse um ímpeto de disposição de aprendizado meu e de todos os meus colegas, todos que estão aqui, pra que o samba deixasse de ser o que é hoje. O samba que eu falo é esse foco de resistência, um simples movimento de resistência e partisse prá coletivização, prá aquela coisa que os movimentos sociais perdem. Com isso eles acabam tendo o valor individual, a disputa de poder interna e não transcendem isso prá uma coisa que é mais importante. Nem vou me estender, porque não é fácil definir e nem eu Roberto tenho aqui essa receita. Só gostaria que todos aqui, como eu, pensassem um pouco nisso, nos nossos próprios defeitos, o quanto nós temos prá evoluir, enquanto admiradores e a nossa vivência dentro dessa cultura. Porque as pessoas estão aqui, dentro desse espaço? Acredito que a maioria são sambistas. O samba é a vida dessas pessoas, faz parte, está no coração dessas pessoas e isso eu falo sem nada de sensacionalismo. Não, eu tô falando de uma forma prática. O coração a gente tem que por realmente na mesa e prá fora. O que eu tenho pra dizer é isso prá vocês.

(aplausos)

Esses depoimentos colocam questões fundamentais e que estão na base de um processo educacional. Demonstram o quanto foi necessária uma organização e assim a aproximação de um processo de formação que detectamos como educação não formal. A partir dessa concepção e desse contexto em que é difícil chegar àqueles que estão afastados de suas raízes. Além disso, há um sentido de avaliação crítica das próprias ações. Em todos os momentos em que buscam explicar a trajetória dos grupos, essas falas fazem referências aos processos de inserção do samba nos meios de comunicação, como que na busca de compreender esse processo e de a partir disso direcionar

suas ações coletivas. Em vários momentos, são colocados os princípios de cooperação, partilha e solidariedade como linhas diretivas, e que se contrapõem ao individualismo dentro da ideologia dos grupos.

5.2 - As referências

Edu: O pessoal do Morro das Pedras traz, na sua bandeira a imagem de Cartola, Paulo da Portela e Candeia. Fale um pouco dessa história aí, o porque dessas três pessoas o que eles representam?

Robertinho observa se algum outro integrante gostaria de se colocar, os outros se voltam para ele que então inicia:

Robertinho: Na verdade muitas vezes nós fomos questionados: porque, por exemplo, o Monarco não tinha na parede dele, quando ele começou, a foto do Sinhô? Em fim... Isso não é nada saudosista, gratuito ou nada saudosista em si. Isso tem toda uma concepção cultural importante pra nós. Além de nossas referências, aquilo não (es)tá como referência só. Aquilo tá ali dentro da nossa ideologia, é a forma de uma construção de uma ideologia nova. Ali tem o Cartola representando o que é o sublime, o Paulo representa o que se perdeu dentro do samba que é aquele agrupamento de comunidade, aquela força de agregar as pessoas dentro de seus locais, daquela união que existia, principalmente nos subúrbios antigamente e que hoje é muito difícil acontecer, um tipo de agrupamento que se perdeu. No nosso entendimento é fundamental prá hoje a gente ter um tipo de organização, pra gente estar combatendo a força que vem aí. O Candeia efetivamente, eu acho que foi o único, o único sem exceção, sambista que se dedicou mais da metade de sua obra, (digam intelectuais ou outros, ou amigos, ou pseudo amigos que foi por acidente ou não), nós acreditamos que ele foi o único que notou, que percebeu a necessidade de se montar um tipo de estrutura pra segurar esse balão que vinha forte. Tanto é que quando ele faleceu, as coisas se tomaram outro rumo, a entidade que ele organizava não deu muito certo, e o avanço que ele premeditou aconteceu realmente. Avanço entre aspas, essa involução penetrou e arrasou com tudo, digamos assim. Então essas três pessoas representam a nossa bandeira nesse sentido, não numa forma de adoração ou de veneração como as pessoas confundem muito. É importante que a gente pense naquilo como uma forma de escudo que a gente tá montando um outro tipo de sociedade nova, de cultura e de samba prá gente tentar reverter, prá gente tentar, ao menos, levar nossa vida com dignidade exigindo o troco.

Após essa fala foram cantados três sambas: o primeiro "ao povo em forma de arte" um samba enredo composto em 1978 por Wilson Moreira e Nei Lopes para o G.R.A.N. Quilombo, escola fundada por Candeia e outros dois sambas de sua autoria - "Nova Escola" e "De Qualquer Maneira", que estabelecem essa relação entre as idéias apresentadas com a expressão desse sambista tido como referência.

"Ao povo em forma de arte"¹⁸⁴

Quilombo

Pesquisou suas raízes

E os momentos mais felizes

De uma raça singular

E veio

Pra mostrar essa pesquisa

Na ocasião precisa

Em forma de arte popular

(Há mais)

Há mais

De quarenta mil anos atrás

A arte negra já resplandecia

Mais 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

Em toda cultura nacional

Na arte e até mesmo na ciência

O modo africano de viver

¹⁸⁴Este foi um samba composto a partir do enredo elaborado pela pesquisadora Raquel Trindade tendo como base a idéia de seu pai, Solano Trindade, de que o artista deve "pesquisar na fonte e devolver ao povo em forma de arte". A escola fundada por Candeia enquanto liderada por ele teve esse caráter de se voltar para a temática da cultura negra.

Exerceu grande influência

E 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 força de suas origens

Ao povo em forma de arte.

"Nova Escola"¹⁸⁵

Na manhã quero raios de sol

Quero a luz que ilumina e conduz

A magia e a fascinação

Voa o poeta nas asas da imaginação

A arte é livre e aberta

À imagem do ser criador

O samba é verdade do povo

Ninguém vai deturpar seu valor

Canto de novo

Canto com os pés no chão

Com o coração

Canta meu povo

Meu samba

É bem melhor assim

Ao som desse pandeiro

E do meu tamborim

Os versos em destaque representam os momentos de repetição dentro da estrutura musical.

¹⁸⁵Esse samba faz referência ao Grêmio Recreativo de Arte Negra Quilombo, como uma "nova escola", no sentido de retomar valores culturais que as escolas de samba foram deixando de lado ao longo da inserção do carnaval numa

As cores da nossa bandeira
Traz o branco inspirado
Na simplicidade da paz
Sintetiza um mundo de amor
E nada mais simbolizado
No dourado e no lilás

**Meu samba
é bem melhor assim
Ao som desse pandeiro
E do meu tamborim**

"De qualquer maneira"¹⁸⁶

**De qualquer maneira meu amor
Eu canto
De qualquer maneira meu encanto
Eu vou sambar**

Com os olhos razos d'água
Ou com sorriso na boca
Com o peito cheio de mágoa
Ou sendo a mágoa tão pouca
Quem é bamba não bambeia
Falo por convicção
Enquanto houver samba na veia
Empunharei meu violão

**De qualquer maneira meu amor
Eu canto
De qualquer maneira meu encanto
Eu vou sambar**

Sentado em trono de rei
Ou aqui nessa cadeira

Eu já disse, já falei
Que seja qual for a maneira
Quem é bamba não bambeia
Falo por convicção
Enquanto houver samba na veia
Empunharei meu violão

Durante todo o nosso contato com ambos os grupos, Antonio Candeia Filho aparece tanto para o Morro das Pedras, quanto para o Projeto Nosso Samba que também já realizou homenagens a este sambista, como um exemplo de liderança que se posicionou durante a década de 1970, em relação ao processo de inserção do carnaval no mundo do "show-business". O fato de esse sambista ter abandonado a sua escola de origem, a Portela, para fundar uma "nova escola" (Grêmio Recreativo de Arte Negra Quilombo) com um tipo de organização e estatuto próprios, talvez tenha sido uma das principais referências para esses grupos que, ao terem contato com essa trajetória, passaram a vislumbrar a possibilidade de formação de um tipo de organização cultural onde o samba e outras manifestações da cultura afro-brasileira passassem a ter espaço enquanto formas de expressão mas buscando resistir à lógica do cultura, enquanto produto mercadológico. Nesse processo, assim como ocorreu com a escola fundada por Antônio Candeia Filho esses grupos passaram a aglutinar, em torno dessa realização e dessas idéias, uma série de sambistas que passaram a atuar por opção dentro dos grupos, a partir da identificação com essa proposta.

5.3 - Expressão através das composições e continuidade do processo cultural.

Edu: Vamos falar da questão da composição para os grupos. Como vocês tratam a expressão do povo, a expressão dos integrantes? Vocês querem falar um pouco sobre isso?

Fábio: No Projeto Nosso Samba, nesses sete anos de projeto, eu fui um dos que acompanhou juntamente com o Selito, acompanhamos a maior parte. Então o Projeto Nosso Samba ele se formou aí com o Caio Prado. O Caio era um compositor, era não, é um compositor com uma habilidade fantástica, ele tem uma facilidade grande e a intenção inicial do Projeto era o quê? Propiciar, dentro da comunidade, que outras composições, outros compositores aparecessem. Então nessa época nós já tínhamos outros sambas, o Paulinho tinha samba já com o Caio, o Paulinho sempre gostava de escrever e junto com o

¹⁸⁶ Samba composto por Candeia

Caio já tinha alguns sambas. O Caio era uma pessoa que forçava as outras a apresentarem as suas composições. Ele passou a incentivar as pessoas a trazer as composições. Então o Projeto passou a aglutinar essa forma de compositor. No projeto nós sempre dizemos o seguinte: nós não temos que exaltar e engrandecer aquele que está longe, mas nós temos que, principalmente, dar uma importância maior àquele que está próximo, aquele que está do nosso lado. Antes de eu admirar uma pessoa distante que eu não sei a trajetória, que eu não conheço, eu tenho que valorizar aqueles que estão próximos de nós. Em cima disso o Projeto buscou outra necessidade, nós tínhamos que conhecer um pouco do samba em geral. Então partindo desse pressuposto nós tivemos que batalhar em cima das músicas já gravadas e conhecer um pouco da história do samba de São Paulo, do Rio de Janeiro porque é uma necessidade. Nós temos que conhecer, você não pode iniciar uma composição sem conhecer, você tem que conhecer samba. Aí nós começamos, concomitantemente a apresentar os nossos sambas, mesclados com os sambas já conhecidos. Nós passamos a conhecer muitos sambas, eu acredito que hoje no projeto cantando em comunidade em uníssono, que é o que nós sempre demos uma maior importância, nós devemos saber, assim brincando, 300 sambas em conjunto. Porque é aquele negócio, sempre existe alguma coisa prá aprender, então nós viemos aqui e de repente nós ouvimos um samba que nós nunca tínhamos ouvido, ou nós vamos lá no Morro e nós vamos aprender mais um pouquinho, nós estamos aprendendo! Então esse intercâmbio, eu acho ele útil, porque cada um tem um objetivo, cada comunidade tem um objetivo e isso é interessante. Porque mesmo nós, efetivamente, não tendo os mesmos objetivos, a nossa idéia geral é a mesma. É esse trabalho em agrupamento e esse respeito principalmente com os outros agrupamentos. Então quando nós conversamos, a respeito do samba, eu particularmente trato esses agrupamentos como um possível lastro de samba. Conforme já foi colocado, as escolas de samba, antes, elas vinculavam as pessoas, aglutinavam as pessoas e dali saía a formação da pessoa. A pessoa passava a conhecer samba ali, e você tinha ali do lado, por exemplo na Portela tinha Candeia, na Mangueira tinha Cartola, você vai aprendendo. Eu não sei se todas as pessoas aprenderam dessa forma, mas principalmente em São Paulo eu não via um lastro de samba. Então eu sempre ouvi falar: fulano da Mangueira, beltrano da Portela e em São Paulo nós não tínhamos essa referência. Eu sempre vi São Paulo como um samba ausente de lastro. O meu lastro veio, eu tenho 20 anos tocando na noite, quase todos nós já tocávamos na noite, mas ouço samba desde pequeno, o samba que eu escutava com meu pai, com meus tios que vinham nas escolas de samba, e aí esse lastro de samba o Projeto passou a buscar desenvolver ouvindo as músicas e cantando essas composições que você faz, isso é uma prática, a composição é uma prática. Então de repente as músicas que as pessoas ouviam e que os próprios compositores vêm lá atrás. Dizem: -"Puxa vida"! aqui eu fazia isso? Então

hoje no Projeto nós sentamos, a pessoa chega com uma composição e nós sentamos discutindo: - Olha o tempo aqui não ficou legal. E essa palavra aqui? Eu acho que o tempo não ficou legal, mas o que você acha? Qual foi a idéia? Porque eu acho que o importante é saber a idéia do compositor, pra nós privilegiarmos a idéia. - E aqui como é que fica? Essa parte mais alta? Ah essa parte eu acho que aqui não ficou legal. O que você acha? Então nós passamos a discutir as composições, a aceitar as composições que entram no projeto como a do Selito pelo fator comunitário nós não temos mais ela como sendo do Selito. A composição que chega do Paulinho a composição não é mais do Paulinho. O Paulinho assina, claro, mas nós temos essa composição como sendo do Projeto. Então dessa forma o que nós pretendemos? É principalmente esse trabalho coletivo e esse desenvolvimento e um aprimoramento, que nós consideramos uma boa prática. Composição é uma coisa complicada, não é aquele negócio que você escala: - Olha, hoje nós vamos produzir. Porque teve uma época no projeto que nós tivemos que combater isso a composição vinha em escala. Chegava neguinho com quinze composições. Não, pera aí, não é assim que a banda toca. Eu acho que hoje nós conseguimos principalmente discutir e entender que, para nós, é o que passa na cabeça do compositor.

Essa fala nos remete a um desejo de retomada de uma produção coletiva muito ligada à tradição do início das agremiações sambísticas.

As falas transcritas a seguir foram gravada no dia 18, de dezembro de 2005 - Encontro para debate e roda de samba com a participação de integrantes do Projeto Nosso Samba, Morro das Pedras e Núcleo de Samba Cupinzeiro, promovido pelo Morro das Pedras e realizado em São Paulo.

5.4 - A pesquisa como estratégia de conhecimento da memória do samba.

Careca: Queria só ressaltar pras pessoas, a maioria até já conhece, quem não conhece (apontando para o estandarte do Morro das Pedras), o G.R.T.P. Quer dizer Grêmio Recreativo de Tradição e Pesquisa. Dentro do Morro das Pedras a gente procura seguir fielmente essas quatro letras, essa sigla, principalmente a tradição e pesquisa. Procurando o quê? Pesquisar, correr atrás ir no passado, ir buscar prá trazer prá pessoas, prá todos, prá toda a população o tipo de samba que foi banido das escolas de samba, banido dos terreiros, um samba que praticamente (es)tá quase extinto, só não (es)tá extinto por quê? Porque tem pessoas como nós, do Morro das Pedras, pessoas como o pessoal do Cupinzeiro e do Nosso Samba que procuram resgatar e recriar, re-trazer esse tipo de samba. Eu vou fazer um pedido prá gente cantar um samba da Mangueira, inédito, do Zé Ramos, antigo

compositor da Mangueira. Através desse trabalho de pesquisa a gente conseguiu, através da Cristina Buarque conhecer alguns sambas inéditos do Zé Ramos.

A interprete e pesquisadora Cristina Buarque¹⁸⁷ tem uma estreita relação e identificação com o Morro das Pedras o que a faz estar presente em diversas atividades do grupo.

Nesse mesmo encontro, temos mais algumas falas que retomam os processo de formação dos grupos, assim como aos seus objetivos e ideais, reelaborando com o passar do tempo, suas visões e concepções identitárias.

Selito: O Projeto Nosso Samba nasceu de forma espontânea, alguns amigos que gostavam de samba, que tinham essa inquietação quanto ao desenvolvimento humano nordeado (só) pela indústria cultural. E aí vai cansando de ouvir no rádio e em todos os veículos midiáticos aquelas coisas que não tem minimamente (nada) a ver com o seu dia a dia e com a sua cultura. Esses amigos incomodados começam a se reunir para tocar samba e cantar samba no boteco, tomando uma cerveja, relembrar sambas clássicos e tal. Nesse processo de cantar sambas clássicos e reverenciar os bambas, as velhas guardas, foram se descobrindo também com uma pegada de pensamento e também de compor, de criar e versar, e de criar mais sambas. O Projeto Nosso Samba nasce assim, dessa forma espontânea, descontraída, mas também por uma incomodação. E assim foi se formando, dentro de um boteco na quebrada e foi chegando mais um e mais, aí no boteco não cabia, e

¹⁸⁷Essa é uma prática comum a ambos os grupos estudados: buscar estabelecer relações com pessoas ligadas ao mundo do samba. Desse modo passam a obter informações históricas e conhecer sambas que ficaram pouco conhecidos ou mesmo, que nunca foram gravados. Em depoimento coletado em 28/07/2006 com Cristina Buarque, importante interprete envolvida desde os anos 60 com o samba, buscamos compreender como se dá essa relação dos Grupos com essas personalidades do samba. Diz a interprete: "A primeira vez que eu fui ao Morro das Pedras foi em janeiro, fevereiro de 2005, numa homenagem que eles fizeram ao Alvaíade. (antigo compositor e sambista da Portela). Foi um negócio emocionante, porque me lembrou muito a Velha Guarda (...) Aquele monte de gente cantando, aquele côro enorme. Essa forma deles fazerem a roda, ela é similar ao que acontecia antigamente na Portela, na quadro ou mesmo na casa do Manacea. Eu ia muito na casa dele em Osvaldo Cruz. Na época, ainda estavam vivos o Manacéa, o Alcides, Alberto Lonato, Chico Santana, o Miginha, o Miginha, eu tive com ele uma vez só, porque ele esteve internado numa clínica. O Aniceto, irmão deles, o Armando Santos. Era uma turma enorme, o Osmar do Cavaco, que era animadíssimo, que cantava todos os sambas. Esses sambas que eu gostava de ouvir, samba que ninguém conhece, samba pouco conhecido. Hoje você vai num Show da Velha Guarda da Portela, eles cantam mais aqueles sambas que ficaram mais conhecidos, que o Zeca Pagodinho gravou que a Beth Carvalho gravou, já virou uma coisa de espetáculo, mas entre eles ali a coisa informal, era cada samba mais bonito que o outro.

E aí é interessante essa coisa, esse pessoal novo começa a ouvir falar e começa a frequentar o Morro, e vai conhecendo esses sambas maravilhosos e muitas vezes inéditos. Esse negócio é maravilhoso, e da forma como a Velha Guarda fazia, que não é com baixo bateria essas coisas, é do jeito que a velha guarda fazia mesmo. Alguns violões, alguns cavaquinhos, pouca percussão e você ouve todo mundo cantando (...) Antes era assim, era uma coisa de todo mundo tocar mais baixo, pra ouvir a música que o cara ia mostrar. Tinha mais isso de aprender, que era o costume antigo que tinha na Portela e que devia ser assim nas escolas de samba em geral, de o compositor cantar uma, duas, três vezes. Aí as Pastoras aprendiam e saia todo mundo cantando. Então era mais essa preocupação de cantar pras pessoas aprenderem, essa preocupação das pessoas entenderem as letras e as melodias (...)" Ainda com relação à pesquisa e o processo de transmissão que ocorre nas rodas do Morro das Pedras diz: "Eu aprendi com eles sambas que eu não conhecia. Eu fui mostrar samba do Manacea pra Surica que ela não conhecia, e que eu aprendi com eles. E tem essa coisa de que um vai passando pro outro, vai passando pro outro, e aí vai se espalhando e aí todo mundo frequenta e canta esses sambas, sambas inéditos assim e de repente um dia alguém vai

aí a coisa foi ganhando um vulto maior, aí fomos prá Ponte Preta de Osasco, onde nós tínhamos uma condição melhor de receber as pessoas, de poder trocar idéias sobre samba. E nesse processo foi acontecendo uma série de coisas, querendo ou não, aquele foco ali do Projeto, ele (es)tava passando de alguma forma a ser uma referência prá outras pessoas, principalmente prá fora de Osasco. Ele é muito mais conhecido fora de Osasco, do que dentro de Osasco. Nesse momento o Caio Prado era uma figura central no projeto e quando eu fui chamado prá encabeçar, tomar a frente do movimento, após a saída do Caio, eu falava claramente prôs camaradas que não dá pra ser assim: uma pessoa decidindo, mandando e centralizando, tem que ter mais cabeças pensando, discutindo e debatendo prá gente construir realmente alguma coisa. E assim o Projeto Nosso Samba deixa de ser alguma coisa conduzida pela espontaneidade e passa a assumir uma pegada política, ideológica, um processo de construção e reflexão, de retomada, de busca mesmo, um trabalho de pesquisa sistematizado de uma memória, de uma história, e de disputa, de conflito interno também, um processo de formação principalmente do agrupamento.

Eu diria que nesses sete anos do Projeto a gente vive hoje, lá dentro do agrupamento, o melhor momento, sem sombra de dúvida. Sem querer entrar nesse pensamento evolucionista e tal, é o melhor momento por conta dessa coisa processual mesmo, passou a ser uma coisa debatida, discutida. Essa coisa da relação, da partilha era cada vez mais forte, que é um processo de formação interna, mas que a gente foi percebendo uma responsabilidade e uma obrigação que a gente tem de também difundir isso. E a gente tem uma consciência de que hoje a gente tem um papel de educador, num sentido Paulo Freireano. O que nos faz consciente da imensa responsabilidade do que é essa coisa de assumir essa militância, de trabalhar prá construir uma condição mais justa. E aí a gente vai conhecendo a rapaziada...

Prá não me estender mais, essa coisa de estreitamento de relação com o Morro, tem uma pegada que é importante. É essa conscientização e esse engajamento político e ideológico, no sentido de transformar, de busca da memória, no sentido de resgatar valores que foram sistematicamente negados como valores culturais, que tem a ver com a posição social, com a questão racial, questão de gênero, política. Então prá gente isso é importante.

A gente tem que parar de fazer o seguinte: de permitir ser folclorizado, ser exotizado e ser olhado como os bichinhos no jardim zoológico, não dá prá ser assim não. E se a gente tá caminhando no sentido de transformar, tem que ter claro que em algum momento vai ter choque, vai ter confronto, vai ter ruptura e sangue, choradeira, tem dor, é assim que é. Se a gente quer transformar realmente é isso, e a gente tem que fazer o povo e mais que o povo, aqueles que são das classes mais abastadas, a gente tem que ir prô pau mesmo e fazerem as

peças entenderem que cultura não é entretenimento, cultura é algo denso e que engloba política e uma série de outras questões. E com isso, quero dizer, que samba é cultura, que samba é gênero de vida, é modo, é habitus, samba não é gênero musical e não é música de carnaval.

Normalmente é nessa fala que se torna pública que temos podido perceber o quanto os atores sociais inseridos nesse movimento cultural são capazes de ler a sociedade. As festas de aniversário, os debates junto a organizações e movimentos sociais, ou mesmo os momentos em que se colocam publicamente, durante as rodas em seus espaços abertos à comunidade, ou mesmo em espaços públicos, apontam para um desejo de que estes sujeitos sejam menos marginais e mais cidadãos. Através desse exercício, de explicitação oral das experiências conquistadas no interior do grupo, as lideranças praticam um saber que se socializa e se objetiva nas interações entre os líderes (que fazem uso de seus talentos) e o público mais amplo. A oralidade é envolvimento e é, também condição de criação de conhecimento e de novos sentidos. Esse desejo de comunicação e de contato mais amplo acaba se refletindo na forma de institucionalização desses grupos, que passam a desenvolver uma certa formalização de seus procedimentos refletidos, inclusive na roda muito bem demarcada pelas camisas de cor única, por exemplo. Portanto, talvez possamos dizer que há um querer conhecer, um trabalho de pesquisa do samba e de sua memória que politiza e se volta para o próprio agrupamento e por outro lado uma institucionalização das etapas do ritual da roda que se volta para o outro, para o público. Esse trabalho acaba sendo demarcado pela oralidade, pelos materiais culturais que produzem e distribuem durante as rodas e também pelas posturas e formas de organização das rodas.

Nesse conjunto de falas coletadas, ao longo desse processo de pesquisa e de relação com os grupos, podemos ressaltar a importância do papel de liderança exercido por esses sujeitos que passam a representar seus agrupamentos publicamente, através de suas falas. Esses líderes conduzem a organização das atividades dos grupos e em vários momentos exercem papel fundamental na condução da própria roda de samba, papel que se exerce por competência e somente quando esta, é reconhecida pelo grupo. Aqui buscamos fazer um paralelo desses papéis com os de educadores, não como transmissores de conteúdos ou hierarquicamente detentores do saber. Pensamos aqui o papel do educador que se torna referência para seu grupo e que passa a coordenar as atividades coletivas de aprendizagem. Ao termos contato com esses indivíduos e coletarmos os seus depoimentos, percebemos que há um percurso comum que os leva a esse tipo de posição dentro dos grupos. Há em comum, uma trajetória de vida ligada a vivências no interior de manifestações da cultura popular e afro-brasileira, seja no convívio com familiares que participavam de escolas de samba no bairro, de festas da religiosidade cristã ou africana, ligadas às práticas musicais dos cultos de festas profano-religiosas. Essas experiências os levaram a ter um

posicionamento crítico, quando em contato com a produção cultural num outro nível, o dos meios tecnológicos de produção e reprodução da cultura. Há, a partir das vivências em meio às manifestações culturais, a consolidação de uma base comparativa entre a participação nos processos de construção e pertencimento a uma manifestação ritual e o consumo da cultura, através dos meios de comunicação e reprodução como o disco e, mais tarde o CD, DVD, ou mesmo o show. A comparação se faz em relação ao encontro entre as pessoas, para a prática de uma manifestação, ou seja entre o produto cultural e a manifestação da cultura popular, entre o espetáculo e o ritual. Sobre isso falaremos no capítulo seguinte.

Porém outros elementos precisam se fazer presentes para que essa tomada de posição crítica leve a formação desses agrupamentos. Há ainda, unido às experiências do fazer cultural anterior, um processo de construção intelectual capaz de gerar reflexões que possibilitem tais comparações e visão crítica. O acesso à leitura os tornam pesquisadores, dentro daqueles temas com os quais se identificam e assim buscam o conhecimento, de forma espontânea. Nos contatos que tivemos, em alguns casos essa busca espontânea se torna um ponto de motivação para a volta ao percurso educacional formal e em outros há um percurso educacional já consolidado que, somado às vivências na cultura popular conduzem a uma identificação ou criação desses agrupamentos.

Neste sentido, mesmo que não nos detenhamos sobre a conceituação de Gramsci sobre o que chama de "intelectual orgânico", a partir da leitura de Portelli podemos desenhar os contornos de dois tipos de intelectuais orgânicos: "um se origina de dentro do *"grupo social"*, uma espécie de intelectual nativo com consciência política de classe; e outro é aquele que se une à classe ao se tornar um membro de seu partido". Aqui se faz novamente presente a idéia de que esses agrupamentos (partidos) se tornam "comunidades de destino" capazes de aglutinar esses tipos de intelectuais orgânicos e toda uma coletividade, a partir de objetivos comuns que vão se tornando claros, a partir da ação dessas lideranças.

Portelli ainda completa, ao mencionar uma pesquisa sobre cultura operária, música folclórica e história oral:

Orgânico, e intelectual, é o líder grevista, o dispenseiro de loja, ou o membro do conselho da fábrica, porque estes papéis implicam conhecimento, consciência, atitudes decisórias, liderança, organização. E mais longe, os intelectuais orgânicos são os poetas do povo e contadores de história, os narradores de memória histórica, os músicos tradicionais, quando tomam ciência do significado e relevância de seu trabalho.

CAPITULO VI - Roda de samba, memória e identidade, via educação não-formal.

Avaliando haver um modo próprio de desenvolvimento das rodas de samba dos grupos em questão, pretendemos a partir das concepções estabelecidas anteriormente com relação aos processos não-formais de educação e suas possibilidades de atuação em meio a movimentos sócio-culturais, estabelecer as relações dessas atividades vividas pelos integrantes desses agrupamentos de samba com processos educacionais, muito marcados pela recuperação da memória do samba em meio às interações humanas propiciadas pela prática da roda de samba.

A memória se torna elemento central, para o presente estudo, pois está diretamente relacionada ao trabalho dos grupos que desenvolvem suas rodas de samba enquanto expressão da busca e reelaboração das tradições, não só enquanto linguagem musical, mas também como conteúdo histórico e concepção de mundo de uma população que historicamente vem sendo marcada pela marginalização.

Se o negro escravo continuava mantendo e reelaborando suas práticas culturais (das quais o samba é um dos frutos) como forma de resistir às agruras daquele modo de vida que lhes era imposto; em meio ao contexto urbano capitalista, que tem como foco o indivíduo inserido na lógica do consumo, dentro da qual a cultura é vista prioritariamente como produto explorado comercialmente pelos meios de comunicação de massa e pela indústria, as iniciativas coletivas que temos observado parecem restabelecer um sentido de resistência diretamente relacionado a essa busca da recuperação da memória, capaz de revelar a tradição enquanto articulação orgânica entre os sujeitos e seu patrimônio histórico e cultural que se encontra ideologicamente ocultado pelos meios de comunicação de massa.

Nesse sentido, esses grupos desenvolvem mais que a transmissão de saberes que se estabelecem por meio da linguagem musical, mas concebem criticamente o processo de veiculação da cultura de massa buscando com suas práticas de recuperação e transmissão da memória, alternativas para um outro modo de sociabilidade baseada na aquisição e troca de saberes e experiências num nível de igualdade em que todos contribuem para o momento da roda de samba, ápice do processo de conscientização e fruição do legado cultural comum.

Portanto, aqui a memória assume um primeiro sentido enquanto forma de preservação e retenção do tempo, tendo assim uma inter-relação com a História. Seria o que podemos chamar de memória social ou histórica. De acordo com Marilena Chauí, esta é fixada por uma sociedade através de mitos fundadores, de relatos, registros, depoimentos, testemunhos¹⁸⁸. Para os grupos em questão essa memória histórica do samba é acessada através de diversos registros em diferentes suportes: discos, vídeos, documentários, textos jornalísticos e históricos (editados ou mesmo impressos nos encartes de discos), fotos antigas, relatos orais mantidos por instituições que guardam

¹⁸⁸ Chauí, 1995, p.129 citada em NEVES, Lucilia de Almeida. *Memória, história e sujeitos: substrato de identidade*.

esse tipo de documentos em seus acervos, ou ainda pelo próprio trabalho de coleta de depoimentos realizado pelo contato com antigos sambistas. Com isso, a memória se torna uma das fontes de informação para construção do saber histórico.

Esse processo promove a inserção histórica dos indivíduos como sujeitos, de modo que, a História passa a ser entendida enquanto um espaço em construção que se consolida pelo compartilhamento de experiências. A memória, por sua vez, ao ser compartilhada atua como um dos fatores presentes na construção e reconstrução histórica, assim como na formação de uma identidade coletiva, fator de união grupal e de uma unidade de pensamento, mesmo que permeada de conflitos levando às ações coletivas e ao desenvolvimento de seu caráter ideológico.

Portanto nessa relação que a memória desenvolve com os processos identitários ganha uma segunda acepção a ser considerada:

(...) a memória é algo (um movimento, um processo, uma energia) existente na interioridade dos indivíduos e dos grupos sociais, determinada pelas relações que esses indivíduos desenvolvem com a cultura e que vai orientar seus atos e suas escolhas no percurso de suas histórias de vida, refletindo nos modos de construir suas práticas culturais.¹⁸⁹

O fato desses grupos se colocarem através de seus líderes e em momentos coletivos perante a comunidade mais ampla buscado se afirmarem como "movimentos" ou mesmo como "projetos", demonstram que há um refletir constante sobre esse patrimônio cultural e histórico relacionado ao desenvolvimento de suas pesquisas. Essas ações de busca do passado enquanto memória histórica e impulso ao recordar se dá a partir de necessidades que se articulam no movimento dinâmico do presente por isso capaz de projetá-los para o futuro, como agentes de transformação social.

A roda de samba marcada por uma ritualidade em que a música, o canto entoado coletivamente são capazes de promover o encontro com os antepassados, com os modos de fazer da roda, unindo o novo e o tradicional, parece ser o momento fundamental em que se estabelece uma temporalidade não linear¹⁹⁰, pois coloca passado, presente e futuro em conexão. Esse ritual que se configura como a expressão da coletividade se torna ápice de todo o processo de busca e transmissão dos saberes, colocando o passado como algo que não se esgotou e está fossilizado, mas como gerador de tensões vigentes no presente, projetando possibilidades futuras.

Revista - História Oral, 3. 2000. (p. 109 -116).

¹⁸⁹ KENSKI, Vani. "Memória e prática docente" in. BRANDÃO, Carlos Rodrigues. (org.) *As faces da memória*. Campinas: Centro de Memória da Unicamp, s.d. p.103

¹⁹⁰ O cientista social e educador Pedro Rodolpho Jungers Abib em seu doutorado: *Capoeira Angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda*, ao articular o pensamento do filósofo alemão Martin Heidegger com o universo da cultura popular chega a essa noção não linear ou circular do tempo, como algo presente no momento ritualizado da roda de capoeira, dando-nos assim elementos comparativos para que possamos olhar para tal dimensão ritualística dessa outra manifestação da cultura popular a roda de samba. ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. *Capoeira Angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda*. Campinas, SP. Unicamp/CMU, Salvador: EDUFBA, 2005, 244p.

Nesta dinâmica inter-relacional - memória/História - a História acaba por adquirir, por um lado uma dimensão pluralista, que reconhece o homem como sujeito duplamente ativo: construtor do próprio processo histórico e do saber crítico sobre a dinâmica da história; por outro a tradição histórica pode se tornar um elemento regulador da memória, no sentido da seleção dos fragmentos que utiliza na construção histórica. Assim a História assume dimensões de exercício de poder, sendo até mesmo capaz de produzir memórias oficiais e memórias dirigidas¹⁹¹.

No caso dos grupos aqui abordados, há uma busca por parte dos sujeitos de acessar aquilo a que Michael Pollak¹⁹² chama de memória subterrânea, aquela memória que não encontrou nos meios oficiais suportes para que pudesse estar disponível ao grande público, por isso, trabalham com informações adquiridas no contato pessoal com os antigos sambistas e na busca de registros que não tiveram grande circulação. Assim, contribuem para a formação de uma memória do samba que passa a ser construída de forma compartilhada e que diz respeito à experiência de vida e a trajetória cultural das classes sociais que tiveram ao longo do tempo sua memória subjugada.

È na construção dessa memória compartilhada e, portanto, aceita pelo grupo como coletiva que se desenvolvem processos educacionais não-formais, pois nessa busca de coletivização são fortalecidos os laços identitários e se chegam a objetivos comuns para o desenvolvimento das atividades centradas na roda de samba como manifestação desse pensamento coletivo.

6.1 - A roda como indicador de relacionamentos sociais diretos e mais comprometidos.

Como pudemos observar dentro das atividades dos agrupamentos pesquisados, a roda de samba se torna o elemento central, esse modo de organização e de realização das atividades vem operando como o elemento capaz de propiciar aquilo que estamos chamando de processo educacional não-formal.

Tendo em vista que estamos buscando partir de uma concepção de educação não como sinônimo de transmissão de conhecimentos em pacotes curriculares, mas no nível das interações humanas onde trocas mais igualitárias são realizadas, as experiências de educação não-formal com as quais temos nos deparado e acessado através de estudos na área, tem nos mostrado potenciais educacionais dessa disposição das pessoas em roda no qual se propicia o diálogo entre as diferenças, num nível de maior igualdade. É importante notar que a roda, essa disposição espacial das pessoas, é algo possível dentro de qualquer contexto educacional, porém, dentro do campo da educação não-formal ela tem sido empregada na busca de relações mais igualitárias dentro do

¹⁹¹ NEVES, Lucilia de Almeida. *Memória, história e sujeitos: substrato de identidade*. Revista - História Oral, 3. 2000. (p. 109 -116).

¹⁹² POLLAK, Michel. *Memória e identidade Social*. Estudos Históricos, v.5, n.10, 1992.

processo de ensino-aprendizagem. Desse modo, ela passa a representar a quebra das hierarquias cristalizadas; a busca de relações mais humanas marcadas pela abertura para o diálogo, negação ao currículo imposto. Além disso, a roda exige uma postura participativa de seus integrantes, nessa disposição os indivíduos fazem parte de uma coletividade em que todos estão no mesmo nível de evidência e todos os atos individuais ganham relevância para o grupo.

Assim, o que temos chamado de *atos reflexivos* a partir de Nogueira¹⁹³, envolve o conhecimento e o pensamento entendidos como interações entre seres humanos e idéias ou realidades já enunciadas, (neste caso a memória histórica e cultural relacionada ao samba). Assim, nos projetos aqui estudados a roda é o elemento fundamental de contato e realização dessas interações humanas, aqui consideradas fundamentais para o processo educativo e também de ligação com a ancestralidade intrinsecamente ligada ao samba e com essa demarcação da roda enquanto construção coletiva e enquanto um território que passa a estabelecer novos sentidos culturais conforme o contexto em que ocorre.

Dentro dos grupos pesquisados, temos detectado esse processo educacional ocorrendo em dois níveis. O 1º ocorre internamente, entre os membros que compõem a roda, marcado por uma temporalidade ritualizada em que a expressão dos integrantes passa pela coletividade ganhando relevância, pois, é uma expressão que não encontra vazão em outros espaços “culturais”, nem mesmo pode se alimentar através dos meios de comunicação de massa. Esses ao apresentarem o samba enquanto gênero musical o reduz e acabam por banalizar o próprio gênero musical samba, conforme nos diz Selito do Projeto Nosso Samba “Eu não canso de enfatizar que há uma percepção equivocada do que é o samba, porque ele foi reduzido a um gênero musical e música de carnaval”. Assim, nitidamente para esses grupos o samba está relacionado a manifestação coletiva marcada pela prática da roda de samba.

Ao estudarmos o livro de Roberto Moura intitulado: “No princípio era a roda” pudemos observar que o autor embasado em um grande aprofundamento sobre os estudos referentes ao samba, defende a tese de que este gênero musical é o resultado de diversas sínteses culturais gerado a partir da “roda”, enquanto forma de encontro comunitário e musical. Ou seja, segundo o autor, o samba é um produto da roda, esta sim geradora de trocas culturais e propiciadora dessas sínteses.

Tem-se sustentado, um tanto genericamente, que o samba é um gênero musical de compasso binário, em dois por quatro (quando executado por brasileiros), de andamento variado, derivado de influências da polca, do maxixe, do lundu, da habanera e do tango(...) Ao situar a roda entre as matrizes do samba, o que se pretende afirmar é que os tipos de música acima foram as raízes estéticas – enquanto a roda foi a sua origem física. Foi na

¹⁹³NOGUEIRA, André. *O Sujeito Irreverente: anotações para uma pedagogia da cultura em movimentos populares*. Campinas SP - Papyrus, 1993.

roda que aqueles gêneros se fundiram até produzirem uma outra forma musical (evita-se aqui discutir qualquer manifestação rural do espectro musical afro-brasileiro, mesmo as que foram denominadas como “samba rural” e que devem ser consideradas como parte das influências, mas cujo formato não se confunde com o do samba)¹⁹⁴.

Embora o autor não se proponha a discutir as relações da roda dentro do “samba rural” nos parece bastante pertinente olhar para tal ocorrência na busca de outros sentidos. Conforme já pudemos apontar nos capítulos anteriores, a ocorrência da roda vem sendo registrada desde os primeiros relatos dos antigos batuques. Portanto é importante que percebamos o quanto ela é significativa enquanto demarcação de uma territorialidade no caso das manifestações africanas ainda durante a escravidão, remetendo ao território de origem, e trazendo para o convívio aqueles que compartilhavam de uma cultura comum, ou mesmo sendo responsável pelas trocas entre as diferentes culturas trazidas do continente africano, muitas vezes sincretizadas pelo contato com a cultura européia. Neste caso, a roda parece ser uma das responsáveis pelo desenvolvimento desse sincretismo também imbuído do sentido de “resistência inteligente”,¹⁹⁵ transformando e readaptando seus códigos de forma a mantê-los presentes, mesmo sob um véu que os livrava de serem banidos enquanto representações de uma cultura indesejável aos olhos do dominador.

Num contexto das sociedades menos complexas a existência da roda se apresenta de forma espontânea e quase natural podendo apontar para um tipo de hierarquia social menos rígida em que há o envolvimento e o compromisso coletivo para a atividade em prática. A roda pode ser observada nas religiões afro-brasileiras, ritos indígenas, na cultura caipira ao redor do fogo ou mesmo ao redor da mesa dos camponeses. Assim, embora possa haver sentidos diversos para essa distribuição coletiva, há uma lógica comum que propicia também a roda de samba.

Embora grande parte dos estudos aqui apontados sobre o samba, seja como gênero musical ou manifestação, não façam esse recorte sobre a roda, podemos observar que esse evento que estamos aqui chamando de *roda de samba*, ao longo do tempo vem se fazendo presente tendo sido também denominado de *pagode* principalmente por seus próprios produtores no interior da cultura afro-brasileira, tendo o sentido de festa e reunião em torno do samba. Conforme nos coloca Messeder Pereira¹⁹⁶, autor que realizou um estudo sobre o movimento cultural gerado a partir dos pagodes (rodas de samba) realizados na quadra do Bloco Cacique de Ramos a partir da década de 1970 no Rio de Janeiro, o pagode é um “ritual de encontro, momento de reforço de laços de identidade e de reciprocidade, encontro de iguais e, ao mesmo tempo, lócus de trocas com outros

¹⁹⁴MOURA, Roberto M. *No princípio era a roda: um estudo sobre samba, partido alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 34

¹⁹⁵SIMSON, Olga R. de Moraes von.; GUSMÃO, Neusa Maria M. de. *Criação cultural na diáspora e o exercício de resistência inteligente*. Ciências Sociais Hoje, 1989.

¹⁹⁶PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Cacique de Ramos: uma história que deu samba*. Rio de Janeiro: E-Papers Editoriais, 2003.

grupos sociais.”

Conforme temos observado em campo esse ritual envolve não só a música, mas diversos elementos simbólicos representados pela vestimenta (chapéu, sapatos) fazendo referências a uma memória e a uma ancestralidade, assim como pela comida e bebida que se consome coletivamente. A roda então se torna, além de um momento de celebração, um momento do diálogo e da construção de uma identidade coletiva.

É interessante ressaltar que a roda ao demarcar esse território deixa claro que há um esforço coletivo na realização daquela música que resulta dessa manifestação, porém para fazer parte dessa coletividade, é preciso que se tenha o domínio dos fundamentos dessa lógica sobre a qual a roda de samba é formada ou mesmo daquilo que muitas vezes é “inventado” como uma tradição, dentro do grupo determinado. Portanto é a busca de domínio desses fundamentos que gera um processo intenso de trocas, num nível horizontal nas relações de sociabilidade e que forma os indivíduos para compartilharem e fazerem parte da roda. Aqui temos procurado encontrar uma nomenclatura que possa caracterizar essa pedagogia que se dá a partir dessas relações de participação e de cooperação voluntárias. Talvez possamos falar de uma “pedagogia da ação coletiva” dentro de nossas observações, pois, a ação coletiva é um elemento marcante na atuação desses grupos. Há uma série de esforços individuais na absorção de repertório e na pesquisa para que; em primeiro lugar os indivíduos possam participar da roda tendo ali seu papel legitimado pelo conhecimento e domínio daquele repertório cultural; e em segundo para que esse conhecimento contribua para o todo da roda no momento de sua ocorrência. Assim o canto coletivo se torna uma das marcas desse domínio e de um conhecimento comum.

Na roda a cultura se torna um conjunto de procedimentos muito concretos, portanto propicia uma experiência educativa, pois, através dela os sujeitos se enxergam como parte integrante e atuante de uma construção que é política na medida que elabora um conhecimento crítico sobre a realidade social e cultural. Trata-se de uma tomada de posição perante a cultura e uma maior compreensão, dos papéis sociais impostos pela sociedade capitalista e pela cultura de massa. Os sujeitos inseridos no processo de realização dessas rodas de samba, periodicamente abertas ao público, se educam no sentido em que vão compreendendo e assumindo a postura de produtores de cultura, o que quebra com a lógica do mero consumidor que não concebe suas ações enquanto produtor de cultura. Isso se apresenta inclusive na escolha dos sambas cantados e nas composições dos membros dos grupos. Conforme aponta Roberto Moura nesse sentido a roda se torna.

.o meio e o lugar de uma troca social, de expressão de opiniões, fantasias frustrações, de continuidade de uma fala (negra) que resiste à sua expropriação cultural. Por isso, a produção desse tipo de samba é selvagem com relação à ideologia produtiva dominante, embora cada canção resulte trabalhada como uma jóia: ritmo e melodia caprichados, sutis

*e às vezes bastante eruditos.*¹⁹⁷.

Isso pode ficar claro na fala de Selito integrante do Projeto Nosso Samba:

As vezes nós somos tomados como radicais, mas radical é o seguinte, é alguém que esta preocupado com a raiz e aí eu sou radical mesmo. Eu não defendo que aquilo que fazemos seja a verdade absoluta, cada vez mais eu acredito mesmo que não seja, mas é muito mais que essa verdade hegemônica e imposta sobre todos nós.

A roda de samba passa a ser o local onde a expressão tem vazão e assim gera uma produção que se baseia na memória cultural do samba pesquisada metodicamente e coletivizada na roda e através da roda. Os “Projetos de samba” como são chamados remetem a um projeto de sociedade construído a partir da valorização de uma memória histórica muitas vezes subjugada. Ao se tornarem ações concretas a busca de conhecimento sobre o passado dessa manifestação cultural e sobre os grupos sociais que a formaram, desenvolvem uma visão crítica sobre a história. Nesse sentido, segundo Nogueira, essas são "ações reflexivas" que permitem que a realidade seja transformadoramente reassumida.

Nos grupos pesquisados, percebemos que embora possam ocorrer, não há uma busca de transformação estética no sentido da estruturação poético musical dos sambas executados nas rodas em comparação ao que se tem de registros históricos e que é considerado como patrimônio e tradição do samba pelos seus praticantes. Há sim, uma busca de trazer através dessa música e desse compartilhamento propiciado pela roda conteúdos com base em uma ética geradora do que Nogueira chama de “educabilidade dos atos reflexivos”. Segundo o autor essa ética se expressaria numa busca da consciência de si, pelos sujeitos inseridos nesses projetos, que optam em realizar um trabalho em que o coletivo está em primeiro plano, um ethos de usar a memória em benefício coletivo e de um envolvimento humano e, portanto, uma busca de desenvolvimento social.

Por exemplo, os momentos em que há divisões dentro dos grupos, ou mesmo em que são colocadas as diferenças ideológicas entre o pensamento do grupo e outras ações mais individuais, voltadas para uma música destinada ao mercado, com a atuação profissional de determinados membros dos grupos já inseridos na lógica comercial, parecem nos mostrar que os conflitos ocorrem quando essa ética se transforma, ou é "quebrada" ao se buscar preferencialmente o benefício individual em detrimento da coletividade.

Portanto observamos que nesse processo em que os sujeitos buscam compreender o mundo urbano, e os processos mercadológicos e midiáticos, os grupos passam a se compreender inseridos em um campo que também é conflituoso. Esses conflitos servem para trazer à tona propostas

¹⁹⁷MOURA, Roberto M. *Op. Cit.* 2004

diferentes, mas também para revelar as formas de dominação que estão internalizadas por estes sujeitos. Isso nos faz perceber que, muitas vezes, há resistências contraditórias, pois aquilo a que se reage em benefício coletivo muitas vezes está fortemente internalizado, nos indivíduos, que constituem o grupo.

6.2 - A re-ritualização da roda como ato de resistência e percurso de uma prática de educação não-formal.

Ao longo da pesquisa de campo pudemos perceber que há um retorno ao espaço ritual do samba buscado por esses grupos a partir de uma consciência e de um olhar para o processo histórico que levou a passagem do samba, de uma manifestação cultural e comunitária do início do século XX, para o status de gênero musical destinado ao consumo na atualidade. Há por parte dos integrantes desses agrupamentos, uma consciência de que havia um samba pré-industrializado, à margem da sociedade, e muitas vezes discriminado, o qual posteriormente foi conduzido a uma espetacularização ao ser integrado ao carnaval e a indústria cultural.

A partir do que pudemos observar nas atividades dos grupos e na forma como se colocam, através de suas lideranças, os grupos trabalham com a idéia de que nesta passagem entre aquilo que era manifestação ritualística e comunitária para um tipo de música inserida numa lógica de produção e reprodução de bens culturais, houve um maior enfoque sobre o indivíduo em detrimento ao coletivo.

Se tomarmos como base o conceito de espetacularização de Guy Debord, o samba entra para o mundo do espetáculo ao ser inserido na lógica da mercadoria, tendo valor de troca enquanto produto. Neste caso o samba, quando serve de base para a criação de uma identidade nacional buscado por governos ditatoriais, entra para o mundo do espetáculo sendo que a unificação que realiza é tão somente a da linguagem oficial, de uma separação entre produtores e público e entre os produtores e aqueles que passam a ser seus interpretes. Segundo o autor:

*No espetáculo, uma parte do mundo se representa diante do mundo e lhe é superior. O espetáculo nada mais é que a linguagem comum dessa separação. O que liga os espectadores é uma ligação irreversível com o próprio centro que os mantém isolados. O espetáculo reúne o separado, mas o reúne como separado.*¹⁹⁸

Talvez nesse novo contexto em que a espetacularização leva a uma ilusão do envolvimento, através do consumo cultural, esse jeito de fazer a roda, dos grupos de samba estudados, remete na

¹⁹⁸ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p. 23

sua forma de relação com a produção local, a uma reconstituição, ou uma reatualização das tradições do samba como manifestação ritual e coletiva. Esses projetos se apresentam como um híbrido, gestado a partir das práticas das escolas de samba, no seu período inicial, aproximadas aos pagodes e festas das antigas comunidades afro-brasileiras nos quais o samba se fazia presente como a parte musical dessa manifestação. Porém, essa retomada da ritualização, aqui, se apresenta estruturada sobre novas bases, não se apresenta como nas rodas da casa da Tia Ciata, de forma totalmente espontânea. Nos grupos aqui estudados há uma busca consciente, pela formação da roda acústica, feita de forma a se afastar de um caráter de espetáculo, para retomar o processo de criação e expressão coletiva. Segundo Martin-Barbero o mercado representado aqui pela lógica do espetáculo:

(...) não pode sedimentar tradições pois tudo o que produz "desmancha no ar" devido à sua tendência estrutural a uma obsolescência acelerada e generalizada não somente das coisas mas também das formas e das instituições. O mercado não pode criar vínculos societários, isto é, entre sujeitos, pois estes se constituem nos processos de comunicação de sentido, e o mercado opera anonimamente mediante lógicas de valor que implicam trocas puramente formais, associações e promessas evanescentes que somente engendram satisfações ou frustrações, nunca, porém sentido.¹⁹⁹

Essa busca de negação do espetáculo e de uma retomada da ritualização é gerada pela expressão coletiva orientada pela memória, expressa pelo conhecimento da tradição. Assim, esses agrupamentos fazem um processo de releitura do passado - sem deixarmos de entendê-lo como seletivo - a partir dessa experiência crítica do presente. Sendo esse grau de consciência, o ponto que talvez diferencie a atuação desses agrupamentos em relação à batucada espontânea, às antigas rodas de partido-alto, tiririca, ou mesmo às manifestações do samba rural, aquilo que representava uma ritualística ancestral inclusive com fundamentos religiosos. Ao mesmo tempo é essa consciência que propicia essa aproximação de suas práticas atuais com as tradições.

Portanto, podemos observar que havia um samba ritual, espontâneo, que está presente na história mas que vem sendo reconstruído, hoje num processo de retomada dessas formas rituais de expressão cultural, porém, ocorrendo enquanto um movimento político auto-consciente. Nesse novo contexto, o ritual tem outro objetivo, pois, ao estar expresso na roda, o conhecimento da memória tem uma força política, sendo geradora dessa ritualização e do processo de transmissão de conhecimentos e visões de mundo.

Em meio a esse processo o samba ressurgiu enquanto gênero nacional, porém essa noção também passa a estar ressignificada, não mais como democracia racial colocada a partir da

¹⁹⁹MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Op. Cit.* 2001. p. 15.

valorização da mestiçagem apresentada nos anos de 1930. Agora o samba ressurge como legítimo representante do processo cultural que se dá nas classes dominadas em meio à sociedade urbana e metropolitana. Mais uma vez observa-se uma auto consciência expressa também na atuação musical dos agrupamentos. Há uma ação pragmática, estratégica e didática, possível de ser observada na forma como as lideranças se colocam publicamente e nas ações relacionadas à pesquisa da memória, da tradição e em seus modos de socialização dessa pesquisa, indo dos sambas cantados nas rodas aos materiais impressos disponibilizados aos frequentadores.

Se compararmos as formas de transmissão existentes nas manifestações tradicionais e nas rodas de samba aqui estudadas poderíamos fazer um paralelo entre aquilo que apresentamos como educação informal, (presente no ritual ancestral e espontâneo) e não-formal (na ritualização consciente). Ou seja a espontaneidade é o que caracterizava a transmissão informal, enquanto o que marca o processo não-formal é esse grau de racionalidade e auto-consciência, assim como o senso crítico sobre a memória oficial institucionalizada através dos espaços formais de ensino, assim como pode ocorrer nos meios de comunicação de massa que passam a difundir determinadas versões dos fatos adquirindo a legitimidade perante seus consumidores de quem constrói a memória oficial e legítima de ser coletivizada.

6.3 - A roda e suas ressignificações.

Fazendo uma breve incursão histórica, podemos perceber que a roda vem sendo reeditada em momentos diversos, dentro de novos contextos e sob novas bases. Se para o escravo, a roda podia ser o momento de liberdade revelando o labor simbólico como negativo do trabalho forçado²⁰⁰, ao longo do tempo temos a roda gerando novos momentos de sociabilidade, de manutenção e até mesmo de socialização da cultura afro-brasileira. No início do século XX o povo, recém liberto, encontrava formas de convívio coletivo até mesmo como forma de superar a marginalização no meio urbano. O caso mais estudado, se tornando o exemplo mais claro, foi o da casa da Tia Ciata - situada na antiga Praça Onze também conhecida como pequena África no Rio de Janeiro, reduto de negros provindos da Bahia - onde a roda era reproduzida na sala de estar, através da roda de choro socialmente mais aceita, mas também sendo estrategicamente formada em outros ambientes da casa, para fugir da perseguição sofrida pelas manifestações como a "gira" do candomblé no fundo do terreiro assim como a roda de partido alto²⁰¹. Segundo Moura, a roda é anterior ao próprio samba, porque é a ambiência que favorece e proporciona o seu aparecimento

²⁰⁰ BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo, Companhia das Letras 1992.

²⁰¹ Sobre esse tema ver: MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995; SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001; SODRÉ, Muniz. *Samba o dono do corpo*. 2ed. – Rio de Janeiro: Mauad, 1998

enquanto gênero síntese.

Mais adiante, já na década de 1930 os habitantes das regiões centrais da cidade do Rio de Janeiro, economicamente desfavorecidos como era o caso da "Pequena África" foram levados forçadamente a ocupar os morros cariocas e formar as favelas, criando as hoje tão conhecidas escolas de samba. Em seus terreiros, hoje quadras, eram promovidas festas e encontros durante todo o ano como forma de aglutinar suas comunidades, gerando assim o momento de lazer e de produção cultural. Lá estava a roda onde se produzia o samba de terreiro como produto desse ambiente que acabou por imprimir novas características ao samba tal qual conhecemos hoje.

É possível encontrar depoimentos e registros históricos de antigos sambistas que viveram esse período inicial de intensa movimentação cultural nas escolas de samba. Candeia, sambista e compositor da antiga Portela chegou a escrever, juntamente com Isnard, um livro intitulado *Escola de Samba, árvore que esqueceu a raiz*. Segundo o autor e compositor reverenciado por várias gerações, o samba de terreiro e conseqüentemente a roda foram abolidos das escolas com o gigantismo e as necessidades econômicas, a partir de sua inserção na lógica espetacular a que o carnaval passa a estar submetido, principalmente a partir da década de 1960²⁰². Assim, a roda de samba passa a estar concentrada em outros ambientes dentro dos quais ela já vinha sendo praticada, porém, agora com mais constância. Os fundos de quintais, bares, sedes de blocos carnavalescos se tornaram espaços acolhedores desse modo de fazer música e conviver.

Dentro da bibliografia sobre o samba de São Paulo há poucos registros das práticas culturais dos afro descendentes no meio urbano paulista. Porém, alguns estudos podem apontar para a prática de um samba urbano que vinha se formando a partir da roda, analogamente como faz Roberto Moura. No livro de Wilson Rodrigues de Moraes em que o autor busca verificar o processo de formação das escolas de samba paulistanas, no capítulo "O Samba sem Escola" o autor apresenta relatos que demonstram a presença de sambistas que realizavam rodas de batucada e de Tiririca²⁰³ em diversos pontos da cidade de São Paulo, na década de 1930 a 1960²⁰⁴. Iêda Marques Brito²⁰⁵ também relaciona uma série de festas profano-religiosas e casas de personalidades como Dona Sinhá onde o samba era praticado entre 1900 e 1930 na cidade de São Paulo. Nos relatos apresentados por esses pesquisadores podemos observar que o samba praticado nessas rodas já tinha influências do samba carioca, porém mantinha características regionais ligadas às manifestações rurais ainda presentes nos cordões carnavalescos e em festas em que o samba rural era praticado, principalmente numa fase anterior às escolas de São Paulo.

²⁰² CANDEIA e ISNARD. *Escola de samba, árvore que esqueceu a raiz*. Rio de Janeiro, Lidador/SEEC, 1978.

²⁰³ Jogo em que dois indivíduos se defrontavam fazendo maneios corporais e desferindo golpes muito próximos aos da capoeira, porém ao som da batucada de samba e do canto de refrões com segundas partes improvisadas, também similares ao partido alto. Essa era também chamada de capoeira paulista.

²⁰⁴ Além dos depoimentos transcritos no livro de Wilson R. De Moraes há no Museu da Imagem e do Som de São Paulo e no Centro de Memória da Unicamp os depoimentos de sambistas como Geraldo Filme, Pé Rachado e seu Dionísio Barbosa, participantes desse ambiente do samba paulista e precursores das escolas de São Paulo.

²⁰⁵ BRITTO, Iêda Marques. *Samba na Cidade de São Paulo (1900-1930): um exercício de resistência cultural*. São

Com a fixação e oficialização do modelo carioca de desfiles para as escolas de samba paulistanas, estas foram incentivadas a adotar o modelo de samba praticado pelas congêneres cariocas, o que contribuiu também para o que estamos chamando de uma diluição das características particulares do samba paulista.

Já na década de 1970 a roda de samba se mostra mais uma vez geradora de sentidos culturais e até mesmo de novas transformações estéticas para a música nela produzida. Esse período foi marcado pela grande visibilidade que as rodas de samba realizadas na Sede do Bloco Cacique de Ramos atingiu no meio do samba carioca, projetando-se nacionalmente através do Grupo Fundo de Quintal, formado a partir de membros integrantes dessas rodas. Os pagodes, grandes encontros realizados nesse ambiente carioca projetou nomes que se tornaram ídolos nacionais. Além do Grupo Fundo de Quintal, Zeca Pagodinho se tornou fenômeno de vendas. Além destes, os pagodes projetaram Jovelina Pérola Negra, Almir Guineto e outros integrantes do Grupo Fundo de Quintal que mais tarde passaram a investir em carreira solo, como Arlindo Cruz, Sombrinha e Jorge Aragão. Esse expressivo movimento cultural de base comunitária, ligado a uma determinada localidade e marcado pela prática da roda de samba, passa a atrair as grandes gravadoras por apresentar uma nova forma de fazer samba realizada a partir de um velho modelo de prática cultural a *roda*.

O termo pagode usado nesse contexto para designar o ambiente de encontro em torno do samba vai ganhar novo sentido ao se tornar rótulo da música que se fazia, a partir daquela instrumentação adotada a partir das rodas do Cacique de Ramos. Uma das marcas do Cacique foi a reinvenção da instrumentação do samba com a introdução do tantã e repique de mão, além da reutilização do banjo na seção rítmico harmônica²⁰⁶.

Pode-se dizer que se durante a década de 70 as gravadoras foram buscar renovação para seu "casting" de artistas naquele que era um movimento cultural com bases nas tradições afro-brasileiras, já a partir do final da década de 1980 e toda a década de 90 o processo se inverte. A indústria procura produzir a partir daquela instrumentação (tantã, repique de mão pandeiro e banjo) uma série de grupos que ocupam o espaço do rádio e da televisão de forma meteórica. Esse período parece ter sido a fase de especialização da indústria midiática em produzir fenômenos de venda que surgem e somem em um curto espaço de tempo, apontando para o que Martin-Barbeiro coloca

Paulo: FFLCH/USP, 1986.

²⁰⁶Segundo entrevista cedida por Seu Zezinho da Casa Verde à pesquisadora Olga R. De Moraes von Simson, na década de 1920 o banjo era utilizado já nos cordões carnavalescos paulistas. Conforme relata e demonstra à pesquisadora o antigo sambista construía seus banjos à partir da calota do automóvel Landau - Galaxie. Segundo Simson, o uso desse instrumento é um reflexo da influência americana que chega aos músicos brasileiros já no início do século XX, através do cinema e das Jazz Bands. SIMSON, Olga R. de Moraes von. *Branços e Negros no Carnaval Paulistano*. Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 1989. Na pesquisa de Carlos Alberto Messeder Pereira sobre o movimento cultural em torno do Cacique de Ramos, há a transcrição de um depoimento de Almir Guineto em que ele diz retomar o uso desse instrumento no samba, visto que ele já havia sido utilizado no contexto da casa da Tia Ciata também entre as décadas de 1920 e 1930. PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Cacique de Ramos - uma história que deu samba*. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2003

como uma "tendência do mercado a uma obsolescência acelerada, não somente das coisas mas também das formas e das instituições"²⁰⁷. Aliás, para os frequentadores das rodas aqui estudadas essa é uma das explicações quando se busca entender a diferença entre o samba e o "pagode". Pode-se dizer uma série de nomes de compositores e mais de uma centena de músicas compostas por sambistas tradicionais que nunca se tornaram fenômenos mercadológicos, mas que estão presentes como um patrimônio cultural presente nas rodas de samba. Assim, eles se tornaram parte da memória da música brasileira perpassando gerações, porém, pouco ou nada é lembrado dos inúmeros sucessos que permaneceram meses e as vezes semanas nas "paradas" povoando as rádios e programas de auditório por toda a década de 1990.

Tendo esse caráter o pagode se tornou um novo segmento da música brasileira. Uma música produzida a partir de um modelo aplicado e absorvido em série, quase como uma nova receita de se fazer samba e adquirir sucesso. Conforme nos coloca o compositor, sambista e pesquisador, Nei Lopes a indústria do entretenimento foi formatando o pagode a seu gosto e de acordo com tendências mercadológicas.

Isso porque o samba, por seus fortes conteúdos simbólicos e estéticos, é um dos maiores alvos do massacre promovido pelas corporações internacionais. Renovando-se a cada década, desde aquele que é tido como seu primeiro registro fonográfico (o Pelo Telefone, em 1917), o gênero é, por isso, o grande entrave aos propósitos da globalização na cultura brasileira.

Ante a impossibilidade de implodir esse edifício até agora indestrutível, chegados os anos 1990, a indústria internacional do entretenimento apropriou-se da denominação pagode. Aí, o que era uma revolucionária forma de compor e interpretar samba, fruto de um movimento estrutural, passou a ser apenas uma diluição, expressa em um produto sem a malícia das síncopes, sem as divisões rítmicas surpreendentes, de melodias e harmonias intencionalmente primárias, letras infantilmente erotizadas, com arranjos sempre previsíveis, e cada vez mais próximo da massificação do pop²⁰⁸.

Obviamente não podemos deixar de considerar que este tipo de manipulação gera, e vem gerando sentidos para aquilo que é difundido como um novo gênero e que por isso cria um senso comum de que o "pagode" nada mais é do que uma evolução ou uma manifestação "essencialmente" popular e desejada pela grande massa, por isso consumido em larga escala. Porém, para melhor entendermos essas complexas relações, mais uma vez Roberto Moura nos ajuda a fazer a crítica ao senso comum, no sentido de desconstruir a idéia de que todo brasileiro sabe o

²⁰⁷MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed UFRJ, 2001.(p. 15)

²⁰⁸LOPES, Nei. *Sambeabá: o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra / Folha Seca, 2003.

que é samba, ou conhece samba com a mesma intensidade. Assim revela mais um dos papéis dessa prática cultural calcada na roda.

A comunidade do samba, como qualquer outra comunidade, é naturalmente heterogênea e seria ingênuo fantasiá-la ou ignorar suas contradições. Mas, mesmo que existam diferenças entre os participantes da roda, mesmo que seus membros comuns não tenham a criatividade de seus líderes, ali está o que mais perseguia o compositor erudito americano Aaron Copland: um grupo de ouvintes talentosos".

E completa:

Resumindo: todo gênero musical pressupõe, naturalmente uma comunidade que o entende, de ouvintes qualificados. Mas, comparando-se o Brasil e a roda com referência ao samba, é forçoso reconhecer que o samba não está para o Brasil na mesma medida em que está para a roda. Em outras palavras, qualquer brasileiro sabe o que é samba - mas não na mesma intensidade dos habitues da roda²⁰⁹.

O que pretendemos alcançar aqui, ao pintar em largas pinceladas este retrato do samba e principalmente da roda de samba como uma prática sempre posta em movimento, em diálogo com seu tempo e seu contexto sócio-cultural, é a relação dos novos agrupamentos paulistas aqui apresentados como foco de nossa pesquisa com esse percurso de revalorização da roda. Ou seja, há sentidos próprios atribuídos a essas rodas realizadas com base na memória buscada por seus membros, mas que trazem formas de organização próprias, talvez nunca observadas antes. E nesse sentido percebemos as rodas de samba aqui estudadas como potencialmente formadoras, tanto de seus membros, que se aprofundam sobre o universo do samba enfocando suas relações com o contexto sócio cultural, quanto de um grupo de frequentadores que, ao estarem presentes e abertos a participarem dessa manifestação, passam a entender melhor os diversos sentidos aos quais o samba pode estar associado²¹⁰. Fabio, um dos membros do Projeto Nosso Samba ao tomar a palavra em uma roda de samba realizada pelo Núcleo de Samba Cupinzeiro com a presença de membros dos grupos aqui estudados, contribui da seguinte forma para essa discussão:

É aquele negócio, sempre existe alguma coisa para aprender então nós viemos aqui hoje e, de repente, nós ouvimos um samba que nós nunca tínhamos ouvido, ou nós vamos lá no

p.14.

²⁰⁹ MOURA, Roberto M. *Op. Cit.* (p. 43)

²¹⁰ Essa memória que é buscada para ser reconstruída é organizada seletivamente. Isso fica claro ao percebermos que esses novos grupos pinçam as produções delimitadas fundamentalmente entre os anos de 1930 a 1970 dentro daquilo que melhor respondem às suas demandas.

Morro das Pedras e nós vamos aprender mais um pouquinho, nós estamos aprendendo! (...) Conforme já foi colocado as escolas de samba antes elas vinculavam as pessoas, aglutinavam as pessoas e dali saía a formação da pessoa, a pessoa passava a conhecer samba ali (...) E aí isso, esse lastro de samba, o Projeto passou a buscar desenvolver, ouvindo as músicas de diversos compositores e cantando essas músicas que são nossas²¹¹.

É interessante notar que aquilo que Fábio trata como "lastro" pode ser aqui entendido como o conhecimento que vai se coletivizando através do esforço educativo realizado pelas rodas desses grupos e para isso há um trabalho focado na busca de pesquisar, conhecer e divulgar esse patrimônio com um aprofundamento que exige um verdadeiro trabalho de pesquisa organizada e sistemática como coloca Selito, uma das lideranças do Projeto Nosso Samba:

O Projeto Nosso Samba então deixa de ser alguma coisa conduzida pela espontaneidade e passa a assumir uma pegada política, ideológica, um processo de construção e reflexão de retomada, de busca mesmo. Um trabalho de pesquisa sistematizado de uma memória, de uma história²¹².

Essa passagem de algo conduzido pela espontaneidade, como reunião informal no bar, para um tipo de organização em que o trabalho de pesquisa passa a ser coletivizado na roda e através da roda é que nos faz pensar que o contexto em que esses agrupamentos foram formados levaram a esse tipo de organização que permite a um tipo de transmissão que deixa a informalidade para ter um direcionamento. Ideologicamente esses grupos estão comprometidos com a transmissão dessa memória do samba que está fora das salas escolares e também não está representada nos meios de comunicação de massa.

Olhando para os agrupamentos paulistas aqui focados e a trajetória do Cacique de Ramos podemos observar que há um paralelo enquanto dois movimentos que ocorreram em locais e tempos distintos, mas que apresentam uma base comum. Ao mesmo tempo, essa comparação nos permite constatar que o Rio de Janeiro continua atuando como centro de projeção de novas iniciativas no âmbito cultural, via difusão pelos meios de comunicação.

Da mesma forma como aconteceu nos anos 70 com o Cacique de Ramos no Rio de Janeiro com o sucesso atingido pelo Fundo de Quintal (grupo organizado a partir de membros e lideranças desse movimento), a aproximação de Beth Carvalho, já estabelecida dentro do mercado fonográfico traz grande visibilidade ao grupo gerando um processo de inserção de determinados indivíduos

²¹¹Fala realizada no encontro organizado pelo Núcleo de Samba Cupinzeiro entre os membros deste núcleo e representantes do Projeto Nosso Samba e do Morro das pedras. Gravada em Vídeo no dia 12 de junho de 2005.

²¹²Fala registrada em encontro promovido pelo Morro das Pedras para roda de samba e debate com a participação de representantes do Cupinzeiro e do Projeto Nosso Samba - 10 de setembro de 2005.

antes integrantes da manifestação (ritual coletivo) para o mundo do espetáculo, transformando-os em artistas de abrangência nacional. Na década de 1990, esse mesmo percurso é traçado por um grupo provindo da periferia de São Paulo, hoje também afileado da mesma interprete. O Quinteto em Branco e Preto, grupo nascido a partir de integrantes e fundadores do Samba da Vela e um dos fundadores do GRTP Morro das Pedras, (grupos surgidos num mesmo período, voltados para a recuperação da memória do samba e da sua prática comunitária por meio da roda de samba em São Paulo), ganha a partir da aproximação de Beth Carvalho num curto espaço de tempo, a projeção nacional.

Embora esse reconhecimento em nível nacional só tenha chegado a partir do momento em que o meio carioca tomou conhecimento de sua existência, o fato é que assim como o Cacique de Ramos na década de 70, os agrupamentos aqui apontados já nos anos 90, são parte de um movimento formado por bases sólidas no sentido do conhecimento das tradições do samba e dos fundamentos da roda de samba. Além disso, são formadores de um alicerce sobre o qual o instrumentista, o intérprete, ou mesmo o compositor ligado ao mundo do samba buscam naquele ambiente a possibilidade de se expressar, praticar o samba enquanto música e se comunicar com uma comunidade da qual é pertencente. Essa comunidade aglutinada em torno dessas rodas também passa a formar seus participantes enquanto ouvintes que passam a conhecer mais, ou mesmo ter os primeiros contatos com esse patrimônio cultural de origem popular.

Conclusão.

Como vimos no Capítulo IV Samba, Tradição e Sociabilidade: as rodas de samba paulistas, as relações existentes entre os agrupamentos e a base sócio-cultural que permitiu a sua formação, se tornou um elemento importante, no sentido de que pudemos desenvolver uma percepção desses grupos enquanto um movimento cultural mais amplo dentro da cidade de São Paulo. Um movimento que nasce espontaneamente, a partir de reuniões de amigos para cantar e mostrar sambas e ao longo do tempo vai criando modos próprios de organização, ao agregar pessoas que passam a construir e se identificar com uma proposta de atuação cultural e educativa. Com isso, a prática da roda de samba se torna um traço marcante de convergência desses grupos, principalmente no que diz respeito à construção de espaços de interações humanas geradoras de expressão em torno da cultura do samba.²¹³ Tal fato vem possibilitando ações conscientes e sistematizadas em busca do conhecimento e divulgação do passado histórico dessa manifestação. A partir desse percurso é que podemos entender, essa caracterização que fazem de si mesmos, como projetos culturais.

É interessante notar na trajetória desses grupos que eles nascem de forma espontânea, quase que simultaneamente, em regiões diferentes de São Paulo e por iniciativa de pessoas diversas, unidas com o intuito de produzir cultura a partir de suas próprias ações e para si próprios. Ao longo desse processo, percebem o quanto as suas atividades permitem uma interação com as pessoas à sua volta o que os leva, principalmente através do papel condutor de seus líderes, a fazerem uma leitura crítica de suas práticas, proporcionando assim o desenvolvimento de formas de organização próprias e adequadas aos seus contextos de atuação, estando ainda de acordo com aquilo que passaram a construir como uma base ideológica para seus projetos coletivos. É importante notarmos que embora esse possa ser considerado um movimento cultural em torno do samba, isso não elimina a heterogeneidade existente entre os agrupamentos que o integram, ou mesmo internamente aos grupos. A prática da roda de samba como elemento aglutinador, é o que os torna mais próximos assemelhando-os também ideologicamente. Porém, isso não elimina suas diferenças, muitas vezes conflitantes, o que denota esse campo não só como atuante no nível cultural, mas que também possui seu componente político e, portanto, gerador de um tipo de resistência cultural principalmente quando consideramos as suas presenças e atuações que dialogam criticamente com a lógica urbana e massiva de uma grande metrópole como São Paulo.

Pudemos perceber que estes projetos culturais, embora em alguns momentos busquem recuperar aspectos da trajetória do samba paulista, em suas práticas e até mesmo em seus discursos

²¹³ Com isso esses grupos retomam papel semelhante ao dos cordões nos anos 10, 20 e 30 e das escolas de samba dos anos 30 aos 70, tendo papel educacional e organizador das comunidades negras em espaço urbano discriminador. Ver: SIMSON, Olga R. de Moraes von. *A burguesia se diverte no Reinado de Momo* e QUEIROZ, Maria Izaura Pereira de. *Carnaval Brasileiro: O Vivido e o Mito*

assumem uma postura de recriação da roda de samba enquanto um momento de sociabilidade em que o samba atua como o mote para o encontro e para trocas de saberes e em que a memória dessa manifestação passa a ser recuperada e assim transmitida. Essa valorização da memória histórica remete a uma re-ritualização da roda, dentro da qual os valores relacionados a ancestralidade, a valorização dos "mestres" do passado a busca do trabalho coletivo revelam uma ética que permeia essas práticas gerando assim uma série de características organizacionais e de procedimentos relacionados aos modos de realização da roda que se tornam próprios desse movimento.

Há um olhar para a tradição que busca conhecer o passado para que se possa prosseguir, esse movimento o que talvez gere o que Hobsbawn chama de invenção da tradição. Isso se reflete nos procedimentos e regras sob as quais esses grupos realizam suas rodas. Segundo o autor, tradição inventada se define como "um conjunto de práticas normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, implicando automaticamente uma continuidade em relação ao passado".²¹⁴ Essa necessidade de inventar tradições aparece quando existe ruptura da continuidade, ou seja, elas são criadas a partir de recortes do passado, acessados pela memória, pois, a linha de sua continuidade se rompeu. Para os integrantes desses grupos que entendem esse processo como de recriação dessas práticas a partir de suas necessidades contextuais, ele é movido pelo afastamento e desagregação que se estabeleceu nas comunidades unidas em torno do samba, a partir da sua transformação em produto cultural, portanto, o que buscam é recriar a manifestação coletiva representada e possibilitada pela roda de samba, recuperando todo um repertório musical não mais acessível a não ser pela pesquisa fonográfica, junto a antigos sambistas e a registros históricos diversos.

Nesse processo há um percurso pelo qual os seus integrantes passam que se inicia na busca do conhecimento e aprofundamento sobre a memória, chegando à consolidação das práticas construídas coletivamente. Há aqui, o papel fundamental representado pelas lideranças que trazem experiências no âmbito da cultura popular e de suas práticas em meio a manifestações coletivas. Pudemos perceber que, em alguns casos esses sujeitos descrevem uma trajetória educacional que se une a essas experiências anteriores no âmbito da família ou do grupo afro-brasileiro os conduzindo a essa posição de lideranças, capazes de construir as pontes entre os diversos saberes com os quais o samba está relacionado. Além disso, estes se tornam os elos de ligação entre os grupos e suas comunidades, ou seja com o grupo mais amplo de frequentadores. Aí então esses momentos de encontro e interações humanas se tornam um jogo em que se constroem identidades capazes de manter um determinado grupo unido pelo canto, pela música, pela fruição mas também pelo ato de refletir em torno das questões que passam a ser vistas como fundamentais na vida desses sujeitos detentores de concepções e projetos que vão além do "projeto de samba" se transformando em

²¹⁴HOBSBAWM, Eric. J. (org). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro, Paz e terra, 1984

projetos de vida e de sociedade. Por isso se tornam projetos educacionais não-formais nascidos de necessidades próprias do grupo específico e que se abrem como possibilidade de ampliação da cultura, fazendo a crítica ao senso comum e à massificação produzida pela indústria cultural, estabelecida quase como um poder dominante no interior das sociedades contemporâneas.

Do mesmo modo pudemos ainda observar nos projetos aqui estudados, de que modo a roda enquanto disposição espacial das pessoas se torna o elemento fundamental de contato e realização das interações humanas, aqui consideradas fundamentais para o processo educativo e também de ligação com a memória, a ancestralidade, se tornando ainda a construção coletiva capaz de demarcar um território que passa a estabelecer novos sentidos culturais conforme o contexto em que ocorre.

Embora a roda seja uma velha invenção, vem ao longo do tempo sendo reeditada, ganhando também em cada momento e contexto sócio-cultural novos sentidos. Assim como no samba, nos estudos relacionados às possibilidades da educação não-formal a roda é o momento e o espaço privilegiado do diálogo, da construção de relações mais humanas, propiciando uma postura participativa daqueles que ao integrarem a roda constroem-na coletivamente surgindo assim em cada agrupamento um caráter próprio como reflexo da sua constituição humana e social.

Referências Bibliográficas

- ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. *Capoeira Angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda*. Campinas, SP. Unicamp/CMU, Salvador: EDUFBA, 2005, 244p.
- AFONSO, Almerindo Janela. “Sociologia da educação não-escolar: reatualizar um objecto ou construir uma nova problemática?” In: ESTEVES, António Joaquim; STOER, Stephen R. (orgs.) *A sociologia na escola. Professores, educação e desenvolvimento*. Biblioteca das ciências do homem. Edições Afrontamento, Porto, 1992.
- _____, “Os lugares da educação” In. SIMSON, Olga R. de Moraes Von. PARK. Margareth B. e FERNANDES, Renata S. (orgs) *Educação não-formal: cenários da criação*. Campinas, SP. Ed. Da Unicamp / Centro de Memória, 2001
- ALEGRE, Maria Sylvia Porto. *Reflexões sobre iconografia etnográfica: por uma hermenêutica visual*. In: FELDMAN-BIANCO, Bela e LEITE, Miriam L. Moreira (orgs) *Desafios da Imagem. Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas: Papyrus, 1998.
- ANDRADE, Mário de. O Samba Rural Paulista. In: *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, v. XLI, ano IV, nov. 1937. p.37 a 114.
- ANTONIO, Carlindo Fausto. *Carnaval, Identidade Étnico-Cultural e Educação Não-Formal*. Campinas: UNICAMP, Faculdade de Educação, 1997.
- ARAÚJO, Mozart de. *A modinha e o lundu no século XVIII*, São Paulo, Ricordi, 1963.
- ARAÚJO, Samuel. *Samba, coexistência e academia: Questões para uma pesquisa em andamento*. In: Anais 2004 do V congresso Latinoamericano da Associação Internacional do Estudo da Música Popular IASPM.
- BAPTISTELLA, Rosana. *Mulheres em cozinhas e terreiros, palcos de chorados (MT) e batuques (SP) Dissertação de mestrado*. Faculdade de Educação da Unicamp. 2004.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa. Difel, 1996.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo, Companhia das Letras 1992.
- BRANDÃO, C.R. (org.) *As faces da memória*. Campinas: Centro de Memória da Unicamp, s.d.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Educação Popular*. São Paulo. 1984.
- _____. *Produtores tradicionais da cultura popular*. Cadernos CERU, n.17. São Paulo, set., 1982.
- BRENBECK, C. S. *Programa de estudos em educação não-formal*. Trad. Renata Sieiro Fernandes. Universidade Estadual de Michigan, 1974, mimeo.

- BRITTO, Iêda Marques. *Samba na Cidade de São Paulo (1900-1930): um exercício de resistência cultural*. São Paulo: FFLCH/USP, 1986.
- CALDAS, Waldenyr, Luz Neon: canção e cultura na cidade. São Paulo: Studio Nobel: SESC, 1995
- CANDEIA e ISNARD. *Escola de samba, árvore que esqueceu a raiz*. Rio de Janeiro, Lidador/SEEC, 1978.
- CARIA, Telmo. “O olhar sociológico sobre a etnografia.” In: *A cultura profissional dos professores*. F. Calouste Gulbenkin, 2000.
- CERTEAU, Michel de. Cap. III: Fazer com usos e táticas. In: *A invenção do cotidiano: artes do fazer* – Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*, Lisboa, Difusão editorial. 1990.
- CUNHA, Mario Wagner Vieira da *A Festa de Bom Jesus de Pirapora*. In: *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, v. XLI, ano IV, nov. 1937. p.5 a 35.
- DIAS, Afonso. *O batuque em Tietê*. In: *Folclore*, São Paulo n.4, 1952.
- DUARTE, R. A. *Campinas de outrora*. Andrade e Melo, 1905.
- FERNANDES, Florestan. *Congadas e batuques em Sorocaba*. In: *Revista Sociologia*. 1943
- FREITAS, Afonso A de. *Tradições e reminiscências paulistanas*.
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1954
- GARCIA, Valéria Aroeira. *A Educação Não-Formal como Acontecimento*. Relatório apresentado à Faculdade de Educação da UNICAMP para exame de qualificação, sob a orientação da Prof. Dra. Olga Rodrigues de Moraes von Simson. 2003.
- GOHN, Maria da Glória. *Educação Não-Formal no Brasil: anos 90*. *Cidadania/Textos* n.10.p. 1-138, novembro, 1997.
- _____. *Educação Não-Formal e Cultura Política*. São Paulo: Cortez, 2001.
- HOLANDA, Aurélio Buarque de, *Dicionário Eletrônico: século XXI*. Versão 3.0. Ed. Nova Fronteira - Novembro de 1999
- IANNI, Octavio. “O Samba de Terreiro” in: *Uma cidade Antiga*. Campinas: CMU/Unicamp, 1996.
- IKEDA, Alberto T. e PELLEGRINI FILHO, Américo. *Celebrações populares paulista: do sagrado ao profano*. 2004.
- KENSKI, Vani. “Memória e prática docente” in: BRANDÃO, Carlos Rodrigues. (org.) *As faces da memória*. Campinas: Centro de Memória da Unicamp, s.d.

- LANE, Frederico; JAPUR, Jamile; LIMA, Rossini Tavares de. *Notas sobre o atual batuque ou tambu do Estado de São Paulo*. 1952
- LEANDRO, Anabela. *Imagens fotográficas e memória: a incursão pelo passado de Antonina - PR*. Dissertação de Mestrado em Multimeios do Instituto de artes da UNICAMP. Campinas - SP. (2002)
- LEOPOLDI, José Sávio. *Escola de Samba, ritual e sociedade*. Petrópolis; Vozes, 1977. p.148.
- LOPES, Nei. *O samba na realidade: a utopia da ascensão social do sambista*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- _____. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical*. Rio de Janeiro Pallas, 1992.
- _____. *Sambeabá: o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra / Folha Seca, 2003
- MANZATTI, Marcelo Simon. *Samba Paulista, do centro cafeeiro à periferia do centro: estudo sobre o Samba de Bumbo ou Samba Rural Paulista*. Dissertação de Mestrado do Departamento de Ciências Sociais da PUC-SP, São Paulo 2005.
- _____. *Samba paulista: do centro cafeeiro à periferia do cento*. In *Sarao*, revista eletrônica do Centro de Memória da Unicamp, vol I, Set 2003. <http://bibmemoria.cmu.unicamp.br/sarao/>
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001. 2ª ed.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.
- _____. *No princípio era a roda: um estudo sobre samba, partido alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- MORAES, Wilson Rodrigues de. *Escolas de Samba de São Paulo, Capital*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. *As sonoridades paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo – final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995.
- MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição bantu na música popular brasileira*. São Paulo, Global s/d.
- MUNIZ Júnior, José. *Do batuque à escola de samba*. São Paulo, Ed. Símbolo, 1976.
- NEVES, Lucilia de Almeida. *Memória, história e sujeitos: substrato de identidade*. Revista - História Oral, 3. 2000. (p. 109 -116).
- NOGUEIRA, André. *O Sujeito Irreverente: anotações para uma pedagogia da cultura em movimentos populares*. Campinas SP - Papyrus, 1993.
- NOGUEIRA, Lenita Waldige. *Música em Campinas nos últimos anos do império*. Campinas, SP: Ed. Da Unicamp, CMU, 2001

- PAIS, José Machado. *Vida cotidiana: enigmas e revelações*. São Paulo, Cortez, 2003.
- POLLAK, Michael, *Memória, esquecimento, silêncio*. Estudos Históricos, v.2, n.3, 1989.
- _____. *Memória e identidade Social*. Estudos Históricos, v.5, n.10, 1992.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Cacique de Ramos: uma história que deu samba*. Rio de Janeiro: E-Papers Editoriais, 2003.
- PEREIRA, João Baptista Borges. *Cor, profissão e mobilidade: o negro e o rádio de São Paulo*. São Paulo: Pioneira: Ed. Da USP. 1967
- PORTELLI, Alessandro. *Forma e significado na História Oral. A pesquisa como um experimento em igualdade*. In: revista do programa de estudos pós-graduação em história e do departamento de História. PUC – SP, n 14, fevereiro de 1997.
- _____. *O que faz a história oral diferente*. In: revista do programa de estudos pós-graduação em história e do departamento de História. PUC – SP, n 14, fevereiro de 1997.
- QUEIROZ, Maria Izaura Pereira de. *Carnaval Brasileiro: O Vivido e o Mito*, ed. Brasiliense 1992.
- _____. *Cultura Sociedade Urbana, Sociedade Rural no Brasil*. Edusp. 1978.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- SETTI, Kilza. *Itu e suas festas populares*. Itu – SP: Ed. Ottoni, 2001
- SILVA, Vagner Gonsalves da (org), *Artes do Corpo – Madrinha Eunice e Geraldo Filme: memórias do carnaval e do samba paulista*. Rachel Rua Baptista, Clara Azevedo, Arthur Bueno. São Paulo. Ed. USP. 2002.
- SIMSON, Olga R. de Moraes von.; GUSMÃO, Neusa Maria M. de. *Criação cultural na diáspora e o exercício de resistência inteligente*. Ciências Sociais Hoje, 1989.
- SIMSON, Olga R. de Moraes von.; PARK, Margareth Brandini.; e FERNANDES, Renata Sieiro (Orgs). *Educação não-formal: cenários da criação*. Campinas: Ed Unicamp, 2001.
- SIMSON, Olga R. de Moraes von. *Branços e Negros no Carnaval Paulistano*. Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 1989.
- _____.(org.). *Os Desafios Contemporâneos da História Oral*. Campinas, CMU/UNICAMP, 1997.
- _____. *Memória e Identidade Sociocultural: Reflexões Sobre Pesquisa, Ética e Compromisso*. In: Formação de educadores: memórias, patrimônio e meio ambiente/ Margareth Brandini Park (org.). – Campinas, SP: Mercado de Letras, 2003.
- _____. “Som e Imagem na Pesquisa Qualitativa em Ciências Sociais” In: *Pedagogia da Imagem. Imagem na Pedagogia*. Anais do seminário. Niterói: Universidade Federal Fluminense, Faculdade de Educação, CNPq, 1995, p.88-100.
- SODRÉ, Muniz. *Samba o dono do corpo*. 2ed. – Rio de Janeiro: Mauad, 1998

TINHORÃO, José Ramos. *Cultura Popular: temas e questões*. São Paulo: Ed. 34, 2001

_____, *Pequena história da música popular*. São Paulo. Ciclo do Livro. S.d.

TÖNNIES, Ferdinand. *Comunidade e Sociedade*. Trás. Orlando de Miranda. São Paulo: Edusp, 1991

TRAMONTE Cristina. *O Samba Conquista Passagem: as estratégias e a ação educativa das escolas de samba*. Petrópolis, RJ: ed Vozes, 2001.

TRILLA, Jaume. *La educación fuera de la escuela: ámbitos no formales y educación social*. Barcelona: Editorial Ariel, 1996

ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*. Campinas, SP: [s.n.], 1997.

ANEXOS

ANEXO 1 – Levantamento fonográfico.....p. 174

ANEXO 2 – Roteiro de entrevistas.....p. 180

ANEXO 3 – Fotocópia do caderno e de panfleto contendo as letras dos sambas. Estes materiais são distribuídos para que os freqüentadores das rodas acompanhem os sambas compostos pelos integrantes do Movimento Cultural e Projeto Nosso Samba.....p. 181

ANEXO 4 – Fotocópia do texto produzido pelo Grêmio Recreativo de Tradição e Pesquisa Morro das Pedras, distribuído em uma de suas rodas de samba.....p. 190

ANEXO 5 – Fotocópias de dois exemplares dos prospectos produzidos pelo Grêmio Recreativo de Tradição e Pesquisa Morro das Pedras. Estes foram distribuídos nas rodas de samba realizadas em homenagem aos referidos sambistas e compositores.....p. 199

ANEXO 1 – Levantamento fonográfico.

Este levantamento está sendo realizado de modo a termos uma amostragem do universo de pesquisa com o qual os grupos em questão buscam acessar o repertório cantado nas rodas de samba.

A lista está ordenada por autores e ou interpretes seguindo uma ordem alfabética.

Essa pesquisa discográfica está baseada no repertório apresentado pelos grupos em suas rodas de samba.

Autor ou Interpretre	Título	Local de Produção	Produtor	Ano de Produção	Firma Produtora
Alcione	“A Voz do Samba”	RJ		1975	(Philips)
Alcione	“Gostoso Veneno”	RJ		1979	(Polygram)
Alcione	“Almas e Corações”	RJ		1983	(RCA)
Aniceto & Campolino	“O Partido Alto de Aniceto e Campolino”	RJ		1977	
Aniceto do Império	“Partido Alto Nota 10”	RJ		1984	(CID)
Ataulfo Alves	“Ataulfo Alves e seus sucessos”	RJ		1968	(Philips)
Alaíde Costa canta Hermínio Belo de Carvalho	“Águas Vivas”	RJ		1982	
Beth Carvalho	“No Pagode”	RJ		1979	(RCA)
Beth Carvalho	“Sentimento Brasileiro”	RJ		1980	(RCA)
Beth Carvalho	“Suor no Rosto”	RJ		1983	(RCA)
Beth Carvalho	“Alma do Brasil”	RJ		1988	(Philips)
Beth Carvalho 25 Anos de Samba	“Pérolas”	RJ		1992	(Som Livre)
Beth Carvalho canta Nelson Cavaquinho	“Nome Sagrado”	RJ	Ed. Histórica	2002	(Jam Music)
Candeia	“Samba da Antiga”	RJ		1970	Equipe
Candeia	“Filosofia do Samba”	RJ		1971	Novo esquema
Candeia	“Samba de Roda”	RJ		1975	Tapecar
Candeia	Luz da inspiração	RJ		1977	WEA-Atlantic
Candeia, Nelson Cavaquinho Elton	“Quatro Grandes do Samba”	RJ		1977	RCA-Victor

Medeiros e Guilherme de Brito					
Candeia	Axé	RJ		1978	WEA- Atlantic
Candeia	Ed. da Funarte 10 anos sem Candeia	RJ		1987	(Funarte)
Carlos Cachaça		RJ		1976	(Continental)
Carmen Costa		RJ		1980	(Phonodisc mid)
Cartola	“Cartola - Compacto Duplo”			1965	Mocambo
Cartola	“Fala Mangueira”	RJ		1968	(EMI)
Cartola, Nelson Cavaquinho e outros compositores da Mangueira	“Raízes da Mangueira”	RJ		1973	Discos Copacabana
Cartola	“Cartola”	RJ		1974	Discus Marcus Pereira
Cartola	“Cartola”	RJ		1976	Discus Marcus Pereira
Cartola	“Verde que Te Quero Rosa”	RJ		1977	RCA-Victor
Cartola	Reedição comemorativa do LP “Fala Mangueira” -em homenagem ao 70º aniversário de Cartola	RJ		1978	(EMI)
Cartola	“Documento Inédito”	RJ		1982	Eldorado
Cartola	“Cartola ao Vivo”	RJ		1982	Eldorado
Cartola	“Cartola entre Amigos”	RJ			Funarte (Dentro do Projeto Almirante)
Coleção “História da Música Popular Brasileira”	Ismael Silva	RJ		1970	Abril Cultural
Coleção	Nelson Cavaquinho	RJ		1983	Abril

“História da Música Popular Brasileira”					Cultural
Coleção “História da Música Popular Brasileira”	Cartola	RJ		1970	Abril Cultural (RCA)
Clara Nunes	“A Voz Adorável de Clara Nunes”	RJ		1966	
Clara Nunes	“Você Passa e eu acho graça”	RJ		1968	
Clara Nunes	“A Beleza que Canta”	RJ		1969	
Clara Nunes	“Clara Nunes”	RJ		1971	
Clara Nunes	“Clara Clarice Clara”	RJ		1972	
Clara Nunes	“Clara Nunes”	RJ		1973	
Clara Nunes e Paulo Gracindo	“Brasileiro Profissão Esperança”	RJ		1974	
Clara Nunes	“Alvorecer”	RJ		1974	
Clara Nunes	“Claridade”	RJ		1975	(Odeon)
Clara Nunes	“Canto das Três Raças”	RJ		1976	(EMI)
Clara Nunes	“As Forças da Natureza”	RJ		1977	
Clara Nunes	“Guerreira”	RJ		1978	(EMI)
Clara Nunes	“Esperança”			1979	
Clara Nunes	“Brasil Mestiço”	RJ		1980	(EMI)
Clara Nunes	“Clara”	RJ		1981	
Clara Nunes	“Nação”	RJ		1982	
Clementina de Jesus	“Marinheiro Só”	RJ		1973	EMI
Clementina de Jesus	“Clementina, Cadê Você?”	RJ		1970	Museu da Imagem e do Som
Clementina de Jesus	Clementina de Jesus – “Convidado especial Carlos Cachça”	RJ		1975	(EMI Odeon)
Clementina de Jesus	“Mudando de Conversa”	RJ		1968	Imperial
Clementina de Jesus	“Clementina”	RJ		1979	EMI
Clementina de Jesus, Geraldo Filme e Tia Doca	“O Canto dos Escravos”	RJ		1982	Estúdio Eldorado
Cyro Monteiro e	“Teleco Teço opus nº 1”	RJ		1966 (Reedição)	Fontana

Dilermando Reis				histórica de 1985)	
Donga	“A música de Donga” Inclui trecho do depoimento de Donga ao MIS de 1969	RJ		1969	Discos Marcos Pereira
Eduardo Gudin	“Ensaio do Dia”	SP		1984	(Continental)
Elizeth Cardoso	“Elizeth Cardoso sobe o Morro”	RJ		1965	(EMI)
Guilherme de Brito	“Guilherme de Brito”	RJ		1979	(Estúdio Eldorado)
Grupo Fundo de Quintal	“Divina Luz”	RJ		1985	(RGE)
Henricão	“Recomeço”	SP		1980	(Estúdio Eldorado)
Jamelão	“O autêntico Jamelão (O Bom)”	RJ		1970	(Continental)
Jamelão	“Jamelão interpreta Lupicínio Rodrigues”	RJ		1972	(Continental)
Jamelão	Os Melhores Sambas Enredo de 75	RJ		1975	(Continental)
João Nogueira	“João Nogueira”	RJ		1884	(RCA)
João Nogueira	“O Homem dos Quarenta”	RJ		1981	(Polydor)
João Nogueira	“Além do Espelho”	RJ		1992	(Som Livre)
Jorginho do Império	“Viagem Encantada”	RJ		1975	(Polydor)
Jovelina Perola Negra	“Perola Negra”	RJ		1986	(RGE)
Marçal	“Senti Firmeza”	RJ		1986	(Barclay)
Marçal	“Sem Meu Tamborim Não Vou”	RJ		1987	(Polydor)
Martinho da Vila	“Martinho da Vila”	RJ		1969	RCA Victor
Martinho da Vila	“Meu Laiaraiá”	RJ		1970	RCA Victor
Martinho da Vila	“Memórias de um Sargento de Milícias”	RJ		1971	RCA Victor
Martinho da Vila	“Batuque na Cozinha”	RJ		1972	RCA Victor
Martinho da Vila	“Origens”	RJ		1973	RCA Victor
Martinho da Vila	“Canta Canta, Minha Gente”	RJ		1974	RCA Victor
Martinho da Vila	“Maravilha de Cenário”	RJ		1975	RCA Victor

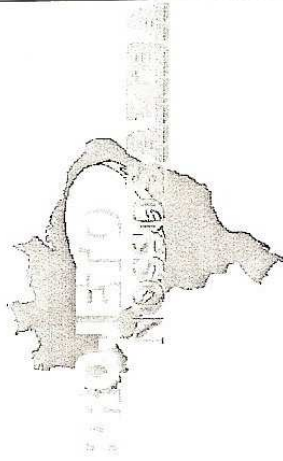
Martinho da Vila	“Rosa do Povo”	RJ		1976	BMG do Brasil
Martinho da Vila	“Presente”	RJ		1977	BMG do Brasil
Martinho da Vila	“Tendinha”	RJ		1978	BMG do Brasil
Martinho da Vila	“Terreiro, Sala e Salão”	RJ		1979	BMG do Brasil
Martinho da Vila	“Novas Palavras”	RJ		1983	RCA Victor
Martinho da Vila	“Martinho da Vila Isabel”	RJ		1984	RCA
Martinho da Vila	“Batuqueiro”	RJ		1986	RCA Victor
Mensageiros do Samba da Portela	“A vez do Morro”	RJ		1966	(Polydor)
Monarco	“Monarco”	RJ		1976	Continental
Monarco	“Terreiro”	RJ		1980	Eldorado
Monarco	“Inéditas – Projeto Preservação da Música Popular”	SP		1989	CCSP - Clube da Criação de São Paulo
Monarco	“A Voz do Samba”	RJ		1992	Kuarup
Nelson Cavaquinho	“Depoimento do Poeta”	RJ		1974	(Relevo)
Nelson Sargento	“Sonho de um Sambista”	RJ		1979	(Estúdio Eldorado)
Rosa de Ouro	“Rosa de Ouro”	RJ		1965	Odeon
Rosa de Ouro	“Rosa de Ouro vol. 2”	RJ		1967	Odeon
Partido em 5	“Partido em 5”	RJ		1975	Tapecar
Partido em 5	“Partido em 5 vol 2”	RJ		1976	Tapecar
Pixinguinha, Clementina de Jesus e João da Bahiana	“Gente da Antiga”	RJ		1968	Odeon
Wilson Moreira e Nei Lopes	“A Arte Negra de Wilson Moreira e Nei Lopes”	RJ		1980	EMI Odeon
Wilson Moreira e Nei Lopes	“O Partido Muito Alto de Wilson Moreira e Nei Lopes”	RJ		1985	EMI Odeon
Wilson Moreira	“Peso na Balança”	RJ		1986	Kuarup
Wilson Moreira	“Okolofé”	RJ		2000	Independent e
Wilson Moreira	“Entidades”	RJ		2002	Rob Digital

ANEXO 2 – Roteiro de entrevistas.

- 1 – Trajetória do depoente relacionada ao samba e outras manifestações até fundar ou conhecer o projeto.
- 2 - Quais fatores motivaram a formação do projeto ou a sua aproximação.
- 3 – A trajetória do grupo. (Quando, Quem, Qual a idéia aglutinadora, Onde, Quais apoios)
- 4 – Qual o papel do samba? Que sentidos o samba tem para o grupo?
- 5 – Como buscam conhecer mais e transmitir a memória e o conhecimento? (fontes de pesquisa e estratégias de transmissão)
- 6 – Qual a motivação para as novas produções.
- 7 – Qual o sentido de fazer parte desse grupo e de realizar tais encontros baseados na roda de samba?
- 8 – Passado, presente e futuro. Como é esse trabalho de busca e recuperação da memória, de atuação na roda no sentido da transmissão?
- 9 – Como essa “nova geração” passa a valorizar a memória. Qual o sentido?
- 10 – Quando falam que o samba é mais que um lazer, o que isso significa?
- 11 – Como entendem o processo comunitário?
- 12 – Simbolismo, memória e indumentária.
- 13 – Carnaval e samba.
- 14 – O que representa a década de 1980 e 1990 para o samba e para o grupo especificamente?
- 15 – E o Cacique de Ramos? Quais são as referências desse momento histórico para o trabalho do grupo?

ANEXO 3 – Fotocópia do caderno e de panfleto contendo as letras dos sambas. Estes materiais são distribuídos para que os frequentadores das rodas acompanhem os sambas compostos pelos integrantes do Movimento Cultural e Projeto Nosso Samba.

1º Aniversário



-7- DEU SAMBA

Fábio Goulart, Ccáio Prado e Selito SD

TUDO O QUE O POVO VIVE ACABA EM SAMBA
O COTIDIANO, A DERROTA, A VITÓRIA, O AMOR
SE O TIME DO PEITO PERDEU
SE A ESCOLA DE SAMBA GANHOU
DEPENDE DA CANETA DO COMPOSITOR

A MULATA FACEIRA, MEXENDO AS CADEIRAS
DEU SAMBA!
E AQUELA CHACINA, AQUELA PROPINA
DEU SAMBA!
E AQUELE SORRISO INOCENTE
QUE MESMO SEM DENTE BRINCOU O CARNAVAL
DEU SAMBA! DEU SAMBA! DEU SAMBA!

A ALTA DO DÓLAR, A FALTA DE ESCOLA
DEU SAMBA!
MOLEQUE NA RUA PEDINDO ESMOLA
DEU SAMBA!
E AQUELA MENINA QUE VEIO DO NORTE
PORÉM NÃO DEU Sorte, FICOU NA ESQUINA
DEU SAMBA! DEU SAMBA! DEU SAMBA!

-8- QUILOMBOS

Selito SD

O, o, ô...
É XIQUE-XIQUE, JAGUARIBE ANDARAI

PARAPEBA, ALCOLÇAÇA, BAMBUI
É CALETÉ, TURIASSÚ, BAEPENDI

(2x) CALÇOENE, GURUPI
PALMARES

DAS LOUVADAS ATITUDES,
DEVEMOS SEMPRE LEMBRAR
NOS QUILOMBOS A VIRTUDE
SE FAZIA SEMPRE IMPERAR
SENDO ASSIM A NEGRITUDE
NÃO VAI SANGRAR EM SAÚDE
E ESTES NOMES SEMPRE VAI GRITAR
É XIQUE-XIQUE, JAGUARIBE ANDARAI...

PARA QUE A ELITE ESCUTE
E NÃO FIQUE ILUDIDA A PENSAR
QUE JÁ NÃO MAIS REPERCUTE

O QUE OUTRORA SE FEZ ECOAR
VAMOS DAR NO BALDE UM CHUTE
E ACABAR COM ESSE EMBUSTE
EM ALTO É BOM SOM VAMOS GRITAR!
É XIQUE-XIQUE, JAGUARIBE ANDARAI...

-9- MINHA TERRA DA GARÇA

Paulo Pontes

QUEM PENSA QUE SÃO PAULO É SÓ GARÇA
NÃO REPAROU, QUE ESSA TERRA É MUITO MAIS...
TEM SAMBA BOM, TEM SIM
NO BIXIGA EU VI, QUE A FOLIA É VERDADEIRA
E NÃO HÁ QUEM ME CONFUNDA, LÁ NA
BARRA FUNDA, TEM SAMBA DE PRIMEIRA
(AH, QUEM PENSA)

SALVE A VILA ESPERANÇA!
A BOEMIA DE OUTRORA
AO LADO DA ESTAÇÃO DA LUZ,
O CHORO ME SEDUZ
EM OSASCO TEM PROJETO NOSSO SAMBA
(AH, QUEM PENSA)

E A VILA MADALENA! ÉH TERRORO QUE DÁ GOSTO
E LÁ MUITOS BAMBAS ENCONTREI
SE É PRA VIVAR, VIREL... SEU ADMIRADOR
(AH, QUEM PENSA)

-10- DESCONFIA DA

Sandro Siano

FORAM-SE OS DIAS
EM QUE ELE VOLTAVA DE MADRUGADA
HOJE EM DIA, JÁ SE ACOMODOU COM A BATUCADA
TEMPO VEM, TEMPO VAI
E ELE NEM SEQUER ANUNCIA

(2x) QUE HORAS VEM, A QUE HORAS SAI
SERÁ QUE TAMBÉM TEM OUTRA CABRCHINHA
HÁ MUITO NÃO SENTE O SABOR DOS LÁBIOS MEUS
SINTO SAUDADES DOS CARINHOS SEUS

(2x) SERÁ QUE FIZ ALGO PRA LHE MAGOAR
OU FODE SER QUE EU NÃO TENHA
MAIS NADA A LHE PROPORCIONAR

-1- NOSSA VERDADE

Fábio Goulart e Selito SD

UMA NOVA GERAÇÃO
IRÁ CONTAR A NOSSA HISTÓRIA
E BRANDINDO O NOSSO PAVILHÃO
VAI AFIRMAR QUE O SAMBA É IMORTAL

SÓ QUEM VIVEU
OU CONHECEU NOSSA VERDADE
VAI ENTENDER
QUE A FORÇA É DA COMUNIDADE
E RENASCER PRA VIDA EM LIBERDADE

NOSSOS HERDEIROS, SABEMOS
HÃO DE FAZER
PREVALECER A NOSSA HERANÇA ANCESTRAL
HÃO DE MOSTRAR QUE O SAMBA
É NOSSA CULTURA
QUE ELE É GENERO DE VIDA E NÃO USICAL

QUE O PROJETO NOSSO SAMBA RESISTIU
E JUNTO A OUTROS BRAVOS FILHOS
DESTE CHÃO
COM MUITA LUTA, MUITA GARRA INSISTIU
EM QUE O POVO É QUE É DONO DA NAÇÃO

-2- OSASQUENCE BOM DE BRIGA
Séltio SD

Ôo ôo ôo, ôo ôo ôo ôo
O PROJETO NOSSO SAMBA ôo ôo
É DE BRIGA SIM SINHÁ, É SIM SINHÔ
SETEMBRINO DO 18, OSASQUENCE BRIGADOR
MEMINO DE 98, DO SAMBA PERTENCE
NA PAZ E NA DOR

VERDE, AMARELO, AZUL E BRANCO,
SÃO AS CORES QUE ESTAMPAM
O ESTANDARTE O PAVILHÃO
NOSSO IDEAL, NOSSA FILOSOFIA
É CONSTRUIR DIA-A-DIA
A LUTA A TRANSFORMAÇÃO

MANTER HASTEADA A BANDEIRA
EM PROL DA GENTE BRASILEIRA
ALICERCE DA NAÇÃO
SOMOS O PROJETO NOSSO SAMBA
(2x) REDUTO, CELEIRO DE BAMBAS
QUE RESPEITA A TRADIÇÃO

-3- BAGAGEM DE UM BAMBA
Nineto e Paulo Fontes

RUGAS PROFUNDAS
RETRATAM O QUE ELE VIVEU
TEM A BAGAGEM DE UM BAMBA
HISTÓRIAS PARA CONTAR
NO BOLSO NÃO LEVA DINHEIRO
SÓ UM VELHO PANDEIRO
A LHE ACOMPANHAR
EIS MAIS UM BAMBA
DA CULTURA POPULAR
MUITO CONSIDERADO
EM QUALQUER RECANTO DA CIDADE
EM TODA RODA DE SAMPA
SEMPRE RESPEITADO
VERSANDO MATREIRO
ABUSANDO DAS TEMÁTICAS
CARRÉGA NO SANGUE A HERANÇA
VINDA LÁ DA MAE ÁFRICA

-4- MAIS UM
Fábio Goulart, Séltio SD, Wagner Alves

LÁIA, LAIÁ LAIÁ LAIÁ
LAIÁ LAIÁ LAIÁ

TOMBOU MAIS UM
MAIS UMA MÃE CHORANDO
JÁ É COMUM
ME PERGUNTO ATÉ QUANDO

Ó PÁTRIA AMADA, IDOLATRADA
NOS DEFENDA
TEU BRAVO POVO MORRE AOS MONTES
DEBAIXO DESTE AZUL ANIL

LÁ VAI MAIS UM
MAS QUEM É QUE SE IMPORTA
IBOPE PRA TV
NO JORNAL UMA NOTA

EM BERÇO ESPLÊNDIDO ASSISTIMOS
A NOSSA DESTRUÇÃO
NOSSO PENHOR DA IGUALDADE
É A MORTE

E A PÁTRIA MÃE GENTIL
VIROU MADRASTA VIL
JÁ NÃO OUVI DO FILHO O BRADO FORTE

E O FILHO QUE PARTIU
DENTRE OUTROS TANTOS MIL
DESAFIOU SEU PEITO A PRÓPRIA MORTE

SERÁ QUE OUTRO SONHO SE DESFEZ
SERÁ QUE ELE TEVE A SUA VEZ
SERÁ QUE ELE TINHA DEZESSEIS
TANTO FAZ OU TANTO FEZ
ISSO AGORA POUCO IMPORTA

LÁIA, LAIÁ LAIÁ LAIÁ
LAIÁ LAIÁ LAIÁ

-5- MEU VELHO E BOM SAMBA
Séltio SD

AH, MEU SOFRIDO, MEU VELHO E BOM SAMBA
FILHO DO JONGO E NETO DO LUNDU
ANGOLA, MINA, CABINDA, ZULU
CORDA DA QUAL É TEU POVO A CAÇAMBA

AH, MEU QUERIDO, MEU BELO E BOM SAMBA
FILOSOFIA E ALMA ÉS TU
QUIMBANDA, UMBANDA, CANDOMBLÉ, VODU
ÉS SAGAZ, ÉS GUERRA, ÉS PAZ, ÉS BAMBÁ

SAMBA, TU TENS UMA HISTÓRIA DE DRAMA
SAMBA, DA LUTA NÃO FOGES, NÃO MEDRAS
SAMBA, TU VERGAS, MAS NÃO LEVAS TOMBO

SAMBA, ÉS RARO, ÉS DA VELA, CHAMA
SAMBA, NO MORRO ERIGIDO DAS PEDRAS
SAMBA, TU ÉS AUTÊNTICO, ÉS QUILOMBO

-6- RECONSIDERAÇÃO
Paulo Fontes

EU QUERO, ENALTECER O MEU SAMBA
MAS IREI FAZER, UMA RECONSIDERAÇÃO
(2x) ANTES DO ESTADO NOVO
AO COMPOSITOR DO MORRO
IMPUSERAM UMA CONDIÇÃO

QU EXALTASSEM OS TEMAS NACIONAIS
ANCHIETA, BILAC, LEOPOLDINA
AS NOSSAS FORÇAS ARMADAS
A GUERRA DO PARAGUAI

E O SAMBA PERDE A SUA ESSÊNCIA
COM ISSO A POESIA MORRE
POIS DEIXA DE FALAR DO SOFRIMENTO
DO NEGRO E DO BRANCO POBRE

PORQUE, OH! PORQUE
ESTES FATOS QUE NARRAVAM
A ELES NÃO PERTENCIAM, POIS DA HISTÓRIA
SEMPRE FORAM ESQUECIDOS
E TÃO POUCO A CONHECIAM

BUTIQUIM DO PROJETO NOSSO SAMBA

Diagramado por *Marcelo A. Benedito*

AGRADECIMENTOS:

VEREADOR. PT

ROBERTO

TRAPP

1º SECRETÁRIO

takano log

**GRUPO
TAKANO**

Butiquim
do
PROJETO NOSSO SAMBA

Diagramação: *Marcelo A. Benedito*

Impressão: **takano log**

GRUPO
TAKANO

BUTIQUEM DO PROJETO NOSSO SAMBA

ÍNDICE

CARTÃO DE VISITA	6
CHICO BALA NA AGULHA	4
CINZAS AO VENTO	4
DEU SAMBA	7
ELA É VALSA, EU SOU SAMBA	3
FIZ DE TUDO	5
FOLHEANDO O PASSADO	6
GAFFEIRA DO SOM DE CRISTAL	10
GRITO PORTELENSE	8
MALES DO AMOR	2
MARÉ BRAVA	9
MEU VELHO E BOM SAMBA	5
MEU ORGULHO ME CONDENA	4
MINHA TERRA DA GARÓA	9
PAI JOÃO NÃO !	7
PERJÚRIO	5
QUE FALTA ME FAZ UM AMOR	2
QUEM MATOU INÉS	10
QUILOMBOS	3
SOFFRO VIVENDO CONTIGO	3
UMA CENTELHA	8

BUTIQUEM DO PROJETO NOSSO SAMBA

QUE FALTA ME FAZ UM AMOR (WANDERLEI)

QUANDO
SE VIVE NO MUNDO DA DESILUSÃO
A BELEZA DA FLOR É EM VÃO
OS RAIOS DO SOL NÃO TRAZEM CALOR
AI QUE FALTA ME FAZ UM AMOR
AI QUE FALTA ME FAZ UM AMOR

A SAUDADE É UM PUNHAL
CRAVADO EM MEU CORAÇÃO
OS MEUS SONHOS, PAPEIS
RASGADOS

JOGADOS NO CHÃO
A MINHA HERANÇA É A SOLIDÃO

A BELEZA DA FLOR É EM VÃO
OS RAIOS DO SOL NÃO TRAZEM CALOR
AI QUE FALTA ME FAZ UM AMOR
AI QUE FALTA ME FAZ UM AMOR

MEU CANTO, MEU REFÚGIO
MEU SAMBA, MINHA ORAÇÃO
O MEU SORRISO É UMA
MÁSCARA QUE USO
Mas, ai MEU DEUS, NÃO TEM
JETTO NÃO

MALES DO AMOR

(ARI, PROJETO NOSSO SAMBA)

ESCALOU A MONTANHA DA FAMA
SEM PASSAR NINGUÉM PARA TRÁS
COM HUMILDADE E MUITO RESPEITO
DEDILHAVA O SEU VIOLÃO
CANTANDO AS MAIS BELAS CANÇÕES
DEDICADAS AO SEU GRANDE AMOR
QUE DA SUA VIDA, O DESTINO SEPAROU
QUE DESTA VIDA O DESTINO CARREGOU

SAUDADE ENFRAQUECEU SUA RAZÃO
E NÃO MAIS SE SACIAVA COM UM TRAGO
DAI PRA FRENTE CAMINHOU NA
CONTRAMÃO
E HOJE EM QUALQUER SARJETA ELE
DORME

É MAIS UM BÉBADO, LÁ VAI O BÉBADO
QUE O MUNDO IGNORA A SUA DOR
DIZEM QUE O DESENGANO E O DESAMOR
SÃO OS MOTIVOS PRA VER TANTA GENTE
AO LÉU
E ELE COM O RETRATO DA MULHER
QUERIDA
E UMA GARRAFA DE CACHAÇA POR AÍ...
(2X) MACHUCADO DE CAÍF,
MALTRATADO PELA DOR
MAGOADO O CORAÇÃO SEM
SEU AMOR...

BUTIQUIM DO PROJETO NOSSO SAMBA

ELA É VALSA, EU SOU SAMBA (SELITO SD)

SÓ EU SEI O QUANTO GOSTO DELA
VERDADEIRA DONA DO MEU CORAÇÃO
MÁS, SEI QUE NÃO VOU VIVER COM ELA
FINA DEMAIS PRO MEU POBRE BARRAÇÃO
NO SEU CASTELO NÃO VOU MORAR
ROMPER COM A MINHA RAIZ

ELA É NOBRE, EU SOU BAMBA
ELA É VALSA, EU SOU SAMBA
O DESTINO QUIZ
ELA É NOBRE, EU SOU BAMBA
ELA É VALSA, EU SOU SAMBA
A SOCIEDADE DIZ

SOFRO VIVENDO CONTIGO (SELITO SD E FLAVINHO)

SE SOFRER É MERECEMENTO
NÃO SEI POR ONDE FIZ POR MEREGER
SOFRO VIVENDO CONTIGO
DISTANTE CHEGO A PADECER
(2X) *QUAL SERÁ A SOLUÇÃO*
PARA MINHA ALEGRIA RENASCER

ESPERO...QUE ESTE DILEMA MEU
SEJA PARA TI
TAMBÉM UM GRANDE PROBLEMA
E ENTÃO... ESTE MEU PRANTO-POEMA
RUMARÁ DE ENCONTRO AO PRANTO TEU
QUIÇA NOS ENCONTRANDO NA DOR
SURJA UM DENOMINADOR COMUM

QUILOMBOS (SELITO SD)

Ô Ô Ô Ô Ô Ô Ô Ô
Ô Ô
Ô Ô Ô Ô Ô Ô Ô Ô

É XIQUE-XIQUE, JAGUARIBE, ANDARAÍ
PARAOPEBA, ALCobaÇA, BAMBUÍ
É CAETÉ, TURIASSU, BAEPENDI
CALÇOENE, GURUPI
PALMARES

DAS LOUVADAS ATITUDES DEVEMOS
SEMPRE LEMBRAR
NOS QUILOMBOS A VIRTUDE SE FAZIA
SEMPRE IMPERAR
SENDO ASSIM A NEGRITUDE
NÃO VAI SANGRAR EM SAUDE
E ESTES NOMES SEMPRE VAI GRITAR

É XIQUE-XIQUE, JAGUARIBE, ANDARAÍ...

PARÁ QUE A ELITE ESCUTE E NÃO FIQUE
ILUDIDA A PENSAR
QUE JÁ NÃO MAIS REPERCUTE O QUE
OUTRORA SE FEZ ECOAR
VAMOS DAR NO BALDE UM CHUTE
E ACABAR COM ESSE EMBUSTE
EM ALTO E BOM SOM VAMOS GRITAR

É XIQUE-XIQUE, JAGUARIBE, ANDARAÍ...

BUTIQUIM DO PROJETO NOSSO SAMBA

CINZAS AO VENTO (WANDERLEI, PNS)

AS CINZAS DOS MEUS VERSOS JOGADAS
AO VENTO
MINHA ALMA VAGUEIA NUMA NOITE SEM
LUIAR
NOS TRILHOS DA VIDA O TREM QUE
PARTIU LEVOU
A ESPERANÇA QUE EU TINHA DE UM DIA
PODER ESTAR

COM AQUELA QUE ENCANTOU OS MEUS
OLHOS
QUE FEZ O MEU CORAÇÃO PALPITAR
A CHAMA ARDENTE QUEIMA EM MIM A
CADA DIA
BEM QUE O DESTINO PODERIA VIR EM MEU
FAVOR

NO ÂMAGO DE UM POBRE COPAÇÃO
UMA CANÇÃO VAI SOANDO TRISTE
LENTAMENTE
MEUS OLHOS A TRANSMITIR O DISSABOR
E A DOR DE QUEM NÃO SABE CHORAR

MEU ORGULHO ME CONDENA (WAGNER ALVES, PNS)

ELA NEM SABE QUANTA FALTA ME FAZ
(REF) E NEM SEQUEER IMAGINA
QUE ME TIROU A PAZ, QUE ME TIROU A PAZ
QUE ME TIROU A PAZ, QUE ME TIROU A PAZ

A PAZ QUE EU TIVE SEMPRE JUNTO A ELA
HOJE ME ENCONTRO CALADO NNESSA
SOLIDÃO
SERÁ QUE HÁ OUTRO AMOR EM SUA VIDA
ME CONDENO PELO MEU ORGULHO
TENHO A ESPERANÇA QUE ELA VOLTE AOS
BRAÇOS MEUS
VENHA, PARA VER SE ME CONSOLA

SERÁ TARDE DEMAIS PARA VOLTAR
SERÁ QUE EM OUTROS BRAÇOS JÁ SE
ACONHEGOU

CHICO BALA NA AGULHA (ROBERIO E PAULO PONTES)

AINDA HOJE DE MANHÃ
TIVE UM PRESENTIMENTO
EU SENTI A BRISA MANSO
EMBALADA PELO VENTO

A CALMARIA ME DIZIA
QUE ALGO IA ACONTECER
POIS O *CHICO BALA NA AGULHA*
ACABARA DE VOLTAR

DE UMA LONGA RECLUSÃO
QUE O TIROU DO LAR DE ROSA

FOI AÍ QUE O TAL DO CHICO
PERCEBEU O OCORRIDO
SUA ROSA JÁ TEM OUTRO
ELA HAVIA LHE TRAÍDO

SEM MORAL, TETO E MULHER
COM O PEITO EM DESALINHO
E SOMENTE O QUE RESTOU
DE ROSA FORAM OS ESPINHOS

CHICO ENTÃO HONROU SEU VULGO
DANDO CABO A EX-AMADA
VOLTANDO PARA A CLAUSURA
SOLITÁRIO, DESOLADO

DESFRUTOU SOMENTE UM DIA
DA SONHADA LIBERDADE
VIU DE MANHÃ O SOL NASCER
MAS SEU LUAR VOLTOU A SER QUADRADO

BUTIQUEM DO PROJETO NOSSO SAMBA

MEU VELHO E BOM SAMBA (SELITO SD)

AH, MEU SOFRIDO, MEU VELHO E BOM
SAMBÁ
FILHO DO JONGO E NETO DO LUNDU
ANGOLA, MINA, CABINDA, ZULU
CORDA DA QUAL É TEU POVO A CAÇAMBA
AH, MEU QUERIDO, MEU BELO E BOM
SAMBÁ
FILOSOFIA E ALMA ÉS TU
QUIMBANDA, UMBANDA, CANDOMBLÉ,
VODU
ÉS SAGAZ, ÉS GUERRA, ÉS PAZ, ÉS
BAMBÁ

SAMBÁ, TU TENS UMA HISTÓRIA DE
DRAMAS
SAMBÁ, DA LUTA NÃO FOGES, NÃO
MEDRAS
SAMBÁ, TU VERGAS, MAS NÃO LEVAS
TOMBO

SAMBÁ, ÉS RARO, ÉS, DA VELA, CHAMA
SAMBÁ, NO MORRO ERIGIDO DAS PEDRAS
SAMBÁ, TU ÉS O AUTÊNTICO, ÉS
QUILOMBO

PERJÚRIO (PAULO PONTES)

A CONTENTO, JÁ DEIXEI A MADRUGADA
E NÃO HÁ NADA QUE ME LEVE A SEU
REGRESSO
BRANCOS
A HERANÇA SÃO OS MEUS CABELOS
QUE GANHEI NO DECORRER DESSA
JORNADA
MEU APELO VAI DIRETO À CRIATURA
CAUSADORA DESSAS LINHAS DE
LAMENTOS

SIGA EM FRENTE MAS SE LIVRE DO
PERJÚRIO
QUE ME FAZ ATÉ CHORAR NESSE
MOMENTO
SÃO RECORDAÇÕES
QUE NÃO ME CAUSAM ALEGRIA
EU FUI TÃO INFELIZ
MAS MINHA AFLIÇÃO CHEGOU AO FIM
HOJE EM DIA FAÇO VERSOS PARA A LUA
QUE ME AGRADECE
COM UM SORRISO ENCANTADOR
HOJE EM DIA FAÇO VERSOS PARA A LUA
QUE ME AGRADECE
COM UM SORRISO ENCANTADOR

FIZ DE TUDO

(SANDRO SIANO, WAGNER ALVES, PNS)
FIZ DE TUDO PARA TÊ-LA EM MEUS BRAÇOS
JUREI ETERNO AMOR
ATÉ CAPACHO EU FUI AO SEU LADO
MAS ME RETRIBUIU COM DOR

USOU E ABUSOU DO MEU POBRE
CORAÇÃO
ME FAZENDO TÃO INFELIZ
A SUA FALSIDADE ME SURPREENDEU
FIQUEI TÃO DESILUDIDO
POIS SEU AMOR NUNCA FOI MEU

(REF)

E AINDA ANDA DIZENDO POR AI
QUE FUI MAIS UM APAIXONADO EM SUAS
MÃOS
CHEGA DE ME ATORMENTAR
ME DEIXA EM PAZ Ó MULHER

BUTIQUEM DO PROJETO NOSSO SAMBA

FOLHEANDO O PASSADO (PAULO PONTES, PNS)

VOU FOLHEAR O PASSADO
REVIVER MEUS MOMENTOS DE GLÓRIA
EU ERA FELIZ, NÃO SABIA
A MINHA VIDA ERA UM MAR DE ROSAS
A ORGIA ACABOU COM ENCANTO
POUCO A POUCO ELE DESMORONOU
(2x) AGORA SÓ RESTA A SAÚDE
VIVO SÓ, ABANDONADO

VOU FOLHEAR...

A REALIDADE CHEGOU EM MIM
TARDE DEMAIS
NA JUVENTUDE FUI UM GRANDE
SONHADOR
PROCUREI LIBERDADE SEM PENSAR NO
AMANHÃ
HOJE NÃO TENHO MAIS NINGUÉM AO MEU
REDOR
ANDO VAGANDO SEM SABER O MEU
DESTINO
EM DESALINHADO DEIXO A VIDA ME LEVAR

(2x) FEITO CRIANÇA ABANDONADA NA
CALÇADA
A MOCIDADE EU NÃO POSSO
RETORNAR

CARTÃO DE VISITA (FÁBIO GOULART, PNS)

VEM
MANTER A TRADIÇÃO DO SAMBA
HÁSTEAR UMA BANDEIRA QUE APRESENTE
UMA NAÇÃO
VEM MANTER A TRADIÇÃO
DEFENDER NOSSA CULTURA
VEM
DECORAÇÃO MOSTRAR AMOR PELA RAIZ
VEM MANTER A TRADIÇÃO
OSTENTAR NOSSA BANDEIRA
COM PRAZER E AMOR

MANTER A TRADIÇÃO DO
SAMBA...

COM OS PÉS NO CHÃO
NOSSO CARTÃO DE VISITA VAI
ROMPENDO OUTRAS FRONTEIRAS
EXPANDINDO UMA PAIXÃO TÃO
BRASILEIRA
AH... BRASILEIRA AH...
A TRADIÇÃO
BATE FORTE NO COMPASSO
E QUEM NÃO GOSTA SEMPRE VEM
VEM... SEMPRE VEM... VEM

BUTIQUEM DO PROJETO NOSSO SAMBA

PAI JOÃO NÃO !

(MAMO HEITOR E SELITO SD)

SOU NEGRO SIM
MAS NÃO SOU PAI JOÃO
SIGO NA LUTA ATÉ O FIM
SOU CABANO QUILOMBOLA
GUERREIRO BRIGÃO

(2X)

MEUS IRMÃOS, MINHAS IRMÃS
QUERO VER BEM
MAS CLARO SEM DIZER AMÉM
SEM SE CURVAR A NINGUÉM
GENTE BONITA PRA MIM
É A QUE LUTA E SABE QUANDO DIZER NÃO
TAMBÉM

SOU NEGRO SIM ...

ADORO A BATUCADA
COM O MEU POVO CANTANDO
ADORO VER MINHA GENTE
COM FORÇA NO CHÃO PISANDO
POEIRA SUBINDO
NA TESTA SERENO CAINDO
E DEVAGARINHO CISCANDO

GRITO PORTELENSE

(SANDRO SIANO)

OS REFLETORES DA AVENIDA SE
ACENDERAM
QUANDO OUVIRAM O ECOAR DO SOM
ERA A BATIDA DE UM SURDO COM
PAINDEIRO
E HAVIA UMA CUIÇA NA MARCAÇÃO
(bis)

MAIS TARDE, CHEGOU UMA VOZ DIZENDO
EU TROUXE AS PASTORINHAS E
PASTORES
PARA MOSTRAR O QUE ESTAMOS
FAZENDO
(bis)

NÃO RESISTINDO, A PLATEIA LEVANTOU
E UM GRITO FORTE, DA GARGANTA,
ENTÃO SOLTOU

É A PORTELA
COM SEU AZUL E BRANCO
VEIO COBERTA COM SEU MANTO
REPRESENTAR O CARNAVAL
(bis)

BUTIQUEM DO PROJETO NOSSO SAMBA

UMA CENTELHA

(BIULA)

HOJE REPLETO DE SAUDE
DAQUELES TEMPOS DE OUTORA
TÃO BELO O AR DA TUA GRAÇA
LINDO MATIZ A CADA AURORA
(2X) FAÇO UM APELO AOS
SENTIMENTOS TEUS
VEM REVIVER O AMOR QUE NÃO
MORREU

ENVELHECIDO, TÃO CANSADO E
MAGOADO
TANTA MALDADE, FALSIDADE, ME
ENTRISTECEM
QUANDO O AMOR É VERDADEIRO É SEM
OSTENTACÃO
É TERNO, É BRANDO, A GENTE NÃO SE
ESQUECE

E EIS QUE UMA CENTELHA TE DENUNCIOU
QUANDO O TEU OLHAR COM O MEU SE
DEPAROU
SENTI ENTÃO QUE O TEMPO NÃO
CONSEGUIU APAGAR
DA TUA LEMBRANÇA, A MESMA DANÇA, O
MESMO PAR

E EIS QUE UMA CENTELHA TE
DENUNCIOU...

BUTIQUEM DO PROJETO NOSSO SAMBA

MINHA TERRA DA GARÓA (PAULO PONTES)

QUEM PENSA QUE SÃO PAULO É SÓ
GARÓA
NÃO REPAROU QUE ESSA TERRA É MUITO
MAIS
TEM SAMBA BOM, TEM SIM
NO BIXIGA EU VI QUE A FOLIA É
VERDADEIRA
E NÃO HÁ QUEM ME CONFUNDA
LÁ NA BARRA FUNDA TEM SAMBA DE
PRIMEIRA
(MAS QUEM PENSA...)

SALVE A VILA ESPERANÇA !
SALVE A VILA ESPERANÇA, A BOEMIA DE
OUTRORA
E AO LADO DA ESTAÇÃO DA LUZ, O
CHORO ME SEDUZ
EM OSASCO TEM PROJETO NOSSO
SAMBA

QUEM PENSA...

E A VILA MADALENA !
E A VILA MADALENA... ÉH TERREIRO QUE
DÁ GOSTO
E LÁ MUITOS BAMBAS ENCONTREI!
SE É PRA VIRAR VIREI O SEU ADMIRADOR

MAS QUEM PENSA...

MARÉ BRAVA (ARI)

(2x) RECOLHI A REDE QUE A MARÉ
NÃO TÁ PRA PEIXE

(2x) TEMPORAL SE ARMOU DENTRO
DO MEU BARRACÃO

A PORTA DO FUNDO FECHADA
NÁ DA FRENTE MEU AMOR
VIGIANDO OS MEUS PASSOS PRA SABER
AONDE VOU

MÁGOAS PASSADAS SÓ REGAM ESPINHOS
CORACÃO NÃO É MORADIA DE RANCOR
LAVOU MEU TERNO EM PLENA SEXTA-
FEIRA
MEU SAPATO TAMBÉM ENCHARCOU

E MADRUGADA
TENS INIMIGA RESIDINDO EM MEU LAR
SE HOJE EU NÃO VOU AO MEU ENCONTRO
AMANHÃ VOCÊ PODE ESPERAR

© Todos os direitos reservados ao Projeto Nosso Samba

9

BUTIQUEM DO PROJETO NOSSO SAMBA

QUEM MATOU INÊS (SELITO SD)

AGITADO DIA NA PERIFERIA
DA DONA INJUSTIÇA PRETENSIA MORADA
DO DISSE-ME-DISSE A PANCADARIA
NÃO FORAM MAIS QUE TRÊS PALAVRAS
TROCADAS

GENERALIZADA FOI A CORRERIA
FOI INTENSA A TROCA DE TAPA E
PERNADA

JURO SE PUDESSE ERRADICARIA
TODA VIOLÊNCIA DE TODA QUEBRADA
SO APOS SEIS HORAS CHEGOU A POLÍCIA
ESMURRANDO E DANDO CHUTES NA
PORTA
QUE COISA ABSURDA MAS NÃO FICTICIA
DEU TREMENDA SURRA NO ZÉ PERNA-
TORTA

QUE, POR JÁ SER FINDA A BATALHA, A
MILÍCIA GRITOU:
"COM O POBRE NINGUÉM SE IMPORTA
OUTRA VEZ NÃO CHEGARAM EM HORA
PROFÍCIA
E AGORA JÁ É TARDE, POIS INÊS É
MORTA"

SE INÊS É MORTA DIGA QUEM MATOU INÊS
SE INÊS É MORTA DIGA QUEM MATOU INÊS
QUEBRARAM O ZÉ PERNA-TORTA E O
JOGARAM NO XADREZ
SE INÊS É MORTA DIGA QUEM MATOU INÊS
SE INÊS É MORTA DIGA QUEM MATOU INÊS

GAFIEIRA DO SOM DE CRISTAL (PAULO PONTES)

O TRINTA E CINCO VINHA DA PRAÇA DO
CORREIO
TRAZEIRO A NEGA AO ENCONTRO DO
BENEDITO
CORRIA O TRECHO DA AVENIDA SÃO
JOÃO
ELE PASSAVA ALI NA LAPA, NA ESTAÇÃO
(...)

COM UM TERNO BRANCO E UM CRAVO NA
LAPELA
CHAPEU DE PALHA E UM PISANTE BICOLOR
E NO DETALHE UMA CAMISA DE VOAL
TODO ELEGANTE, BEM DISTINTO E COISA
ETAL
(...)

E O CASAL PEGAVA O BONDE NOVAMENTE
E REGRESSAVA PARA O CENTRO DA
CIDADE
O ENDEREÇO ERA A RUA REGO FREITAS
NA GAFIEIRA DO SALÃO SOM DE CRISTAL
(...)

E BENEDITO COM SUA NEGA ERAM
DESTAQUES
OS DOIS BRILHAYAM MAIS QUE AS LUZES
DO SALÃO
ERA PERFEITO O SINCRONISMO E O
GINGADO
QUE ATÉ DA ORQUESTRA ELES
CHAMAVAM ATENÇÃO

© Todos os direitos reservados ao Projeto Nosso Samba

10

ANEXO 4 – Fotocópia do texto produzido pelo Grêmio Recreativo de Tradição e Pesquisa Morro das Pedras, distribuído em uma de suas rodas de samba.

G. R. T. P. Morro das Pedras

O Samba pede passagem



*Tã legal, eu aceito o argumento
Mas não me altere o samba tanto assim
Olha que a rapaziada está sentindo a falta
De um cavaco, de um pandeiro ou de um tamborim
Sem preconceito ou mania de passado
Sem querer ficar do lado de quem não quer navegar
Faça como um velho marinheiro
Que durante o nevoeiro toca o barco devagar.
Argumento (Paulinho da viola)*

Curto Circuito Humano



Na natureza física a eletricidade caminha pelos caminhos mais curtos.



Para controla-la o trabalho humano provoca a sua geração.



Cria uma rede de distribuição com longas linhas e circuitos.

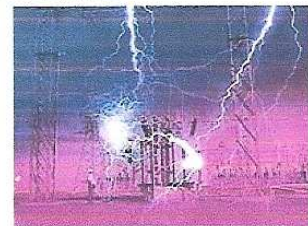
Na natureza humana o trabalho cria a cultura. Mas o homem é mais que coisa e energia. É vida consciente. É carne que pensa. É matéria que sente e intui. É energia que escolhe o seu próprio movimento. O homem não precisa ser controlado por outro homem. A cultura não é eletricidade, não precisa de canais de condução, de represas e de linhas de transmissão. Precisa apenas se manifestar livremente na busca permanente pela vida.



Para controla-la o Capital cria as suas redes de dominação. São longas linhas que saem do povo e vão até os bancos.



O produtor de cultura escolhe: cair docilmente nas malhas da indústria cultural ou buscar os circuitos mais curtos que vão diretamente do trabalho ao próprio trabalho.

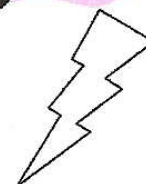
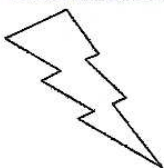


Entre o longo e inútil circuito industrial e o curto e humano circuito cultural, ficamos com este que liga o povo com o povo, o homem com o humano e a cultura com a cultura. Ficam lá fora, no longo circuito mercantil, as coisas úteis apenas para a opressão e exploração: grana, globeleza, Sambódromo, Bhrama, Antártica e quetais.





O **Curto Circuito Humano** está ativado para ligar o produtor de cultura com o outro produtor de cultura, para que o sambista se encontre com o professor, o morro com a escola, o capoeira com o catireiro, o moleque com o aluno, o sanfoneiro com o passista.



A Escola Operária trabalha no **Curto Circuito Humano**. Abre-se para que, do seio do povo, venham os produtores culturais comprometidos apenas com a vida. E os apresenta para os outros produtores do humano que acreditam na existência de vida inteligente fora do mercado. O encontro de humanidades é o curto circuito: sem intermediários, Marinhos, olheiros, mestrados, doutorandos, contratos, tratados, tratantes, pagamentos, instituições, ongs, os trabalhadores se reconhecem humanos despidos de máscaras, funções, títulos e preconceitos. Pequena fâisca, *mera* corrente humana, se espalha por toda a comunidade escondida sob o tapete do sistema de classes e do trabalho assalariado. Basta, simplesmente, que se combinem novos encontros, que a *gambiarra generalizada* espalhe, por toda sociedade, o curto circuito da vida.



© www.marcelomin.com.br www.fotogarrafa.com.br

Eu sou a Roda de Samba "Morro das Pedras"

O primeiro curto circuito humano acontecerá no próximo dia 17 de abril, às 15 horas na Escola Operária. Nele a roda de samba do *Morro das Pedras* se apresentará em plena produção para todos os outros trabalhadores humanos.



São aproximadamente trinta sambistas que, há quatro anos, encontraram-se inspirados pela poética, melodia e ritmo de três grandes vidas da cultura brasileira:



Paulo da Portela
18/6/1901 - 31/1/1949



Antônio Candeia Filho
17/8/35 - 16/11/78

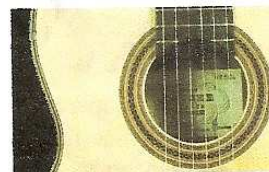


Angenor de Oliveira Cartola
11/10/08 - 30/11/80

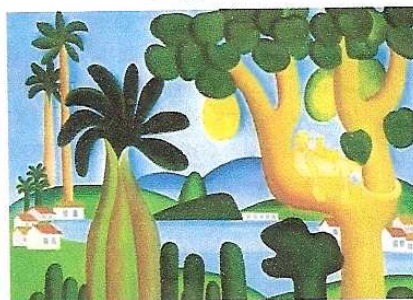
A sua técnica de trabalho é a *roda de samba de terreiro*. Os demais trabalhadores humanos integram-na rodeando, ritmando na palma da mão, cantando o refrão, rindo quando quiser rir, chorar quando quiser chorar e alegrando-se porque é p'ra se alegrar.



Os seus instrumentos de trabalho são a percussão de couro animal e as cordas acústicas. Não precisa da força privatizada pela Eletropaulo; basta eletricidade humana. Não precisa de microfone; basta o carinho da atenção para que nenhuma nota musical soe em vão.



A sua matéria prima é a alegria africana de viver, que pulsa no batuque, e a simbologia melódica bela da velha guarda carioca. Daí produzem um humano mais radical, amplo e profundo.



O que é samba de terreiro

Pouco ou nada divulgado nos meios de comunicação de massa – o rádio e a TV - os sambas cantados nos terreiros das escolas, encontravam ressonância capaz de sensibilizar a todos ali presentes. Belos, simples e espontâneos, aqueles sambas conseguiam tocar a alma do povo, que cantava com felicidade os sambas de humildes e desconhecidos compositores. Na década de 60, iniciou-se um processo de crescimento exagerado nas escolas – gigantismo - com isso as escolas de samba passaram a ser vistas como produto comercial e foram invadidas por pessoas que não tinham nenhuma ligação com o samba e com as criações populares – coreógrafos, artistas plásticos, etc.- que começaram a impor seus gostos muito duvidosos. Com isso os sambistas pobres e humildes e sua principal criação – o samba de terreiro- foram banidos das “quadras” das escolas, o resultado foi a extinção do samba de terreiro.



O aparecimento das agremiações carnavalescas que sob o nome de Escolas de Samba, tornaram-se famosas por um estilo de música cantada -os genéricos “sambas de morro”-tem sua origem no vasto remanejamento das camadas da população da área urbana do Rio de Janeiro, iniciado com as grandes obras do Prefeito Passos, no início do século XX. Distribuídas desde fins do século XIX por casas de cômodos, cortiços e estalagens de dezenas de ruas Portela. O samba gravado até essa época era impregnado pelo maxixe – gênero musical que predominava desde os anos 80 do século XIX. Coube ao pessoal do Estácio, a modificação no ritmo do samba, no estilo de compor e a introdução de novos instrumentos como o surdo e o tamborim, criando assim o que chamamos de samba de terreiro ou samba carioca. O samba de terreiro era o samba lançado pelos compositores nos ensaios das escolas, no período que não era carnaval. Caracteriza-se pela liberdade total na elaboração, podendo falar de amor, exaltar a Escola, exaltar a natureza, etc



O que é o G.R.T.P. MORRO DAS PEDRAS:

O **Grêmio Recreativo de Tradição e Pesquisa Morro das Pedras**, nasceu em 29 de abril de 2001, com a finalidade de preservar, pesquisar, compartilhar cultura, tremular a bandeira do samba, devolvendo ao povo parte do que lhe pertence.

O **G.R.T.P. Morro das Pedras** tem como “espinha dorsal” o samba tradicional oriundo dos terreiros das Escolas de Samba, um samba totalmente acústico, e com instrumentação como a do passado.

Somos uma entidade independente e sem fins lucrativos, não pretendemos nos inserir no mercado ou chamar a atenção do consumo – violentador da cultura tradicional-, e sim denunciar sua participação.

Realizamos também alguns projetos sociais como arrecadação de alimentos, campanha do agasalho e outros, que no momento estão interrompidos, pois a entidade não possui mais endereço fixo.

Acreditamos que o samba não é apenas um gênero musical, ele é um instrumento de contestação, é a voz de um povo oprimido, é a mais tradicional forma de cultura do povo brasileiro. Entendemos que o resgate da história do samba é a luz para o desenvolvimento de uma nova história, por isso lutaremos sempre em prol do samba e da cultura popular, para devolve-la ao seu legítimo dono que é o povo brasileiro. Temos como símbolos três grandes mestres do samba:



Paulo da Portela 18/6/1901 - 31/1/1949– pioneiro na luta pela legitimidade do samba, por sua educação e conduta exemplar, tirou do sambista a fama de marginal, além de grande compositor e organizador.

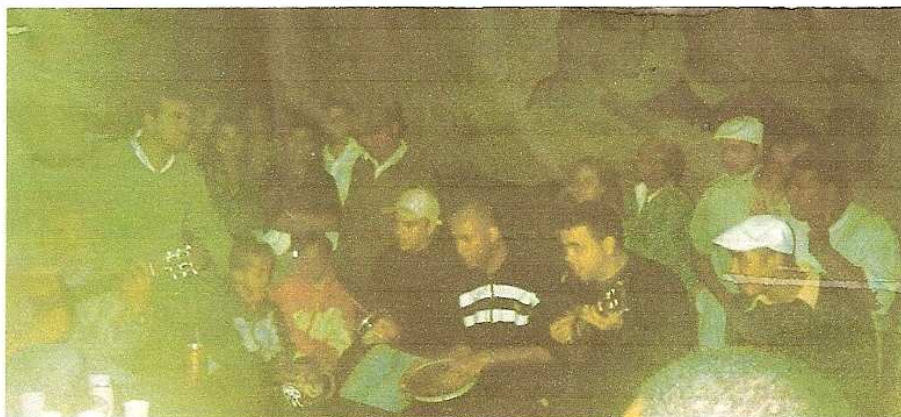


Antônio Candeia Filho 17/8/35 - 16/11/78– líder popular como poucos, lutou contra descaracterização do samba e da cultura popular, sendo um símbolo de resistência, além de grande compositor.



Angenor de Oliveira (Cartola) 11/10/08 – 30/11/80- o melhor compositor de samba de todos os tempos, um verdadeiro poeta do povo.

Sambas de terreiro que destacamos



Confraternização - *Walter Rosa* 1955

Envio aqui musicalmente, cartões de boas festas
A todos os poetas e compositores
Espero que estes os encontrem
Contentes e gozando saúde e felizes em seus amores
Zinco, lá dos Filhos do Deserto,
Prefere sempre estar perto das florestas
Ouvindo os pássaros cantando

Cartola se afasta do morro mas não vai embora
A saudade lhe devora
De Carlos Moreira, Zagaia e Padeirinho
Com este último com quem conversei bastante
Sobre um assunto interessante
Do Nonô do Jacarézinho
Ariosto Ventura de tanto dizer vem morar comigo
Se andares direito te darei amor
se errares te darei só castigo
Ilco, lá do Engenho da Rainha

Uma vez numa tendinha me chamou em particular
Walter Rosa, por Deus quero compor
Com você uma prosa que não relacione o amor
Silas, viga-mestre do Império Serrano
Lá do alto quando abre-se o pano
Aparece a cantar, és a luz da minha vida

Para ela a Serrinha em peso abre a janela
Para ouvir o seu cantor
Candeia, Waldir, Picolino, Manacéa, Alvaiade, Avelino
Monarco e Chatim, padrões de talento da Portela
Os seus valores não tem fim.

Heróis da Liberdade - *Silas de Oliveira* *Mano Décio da viola*

Ô ô ô, liberdade Senhor
Passava noite, vinha dia
O sangue do negro corria, dia a dia
De lamento em lamento
De agonia em agonia, ele pedia
O fim da tirania

Lá em Vila Rica, junto ao Largo da Bica
Local da opressão
A fiel maçonaria com sabedoria
Deu sua decisão

Com flores e alegria veio a abolição
A independência laureando seu brasão
Ao longe, soldados e tambores
Alunos e professores
Acompanhados de clarim
Cantavam assim : Já raiou a liberdade
A liberdade já raiou
Essa brisa que a juventude afaga
Esta chama que o ódio não apaga
Pelo universo é a evolução
Em sua legítima razão

Samba, oh samba, tem a sua primazia
Em gozar de felicidade
Samba, meu samba, presta esta homenagem
Aos heróis da liberdade

Ouro desça do seu trono - Paulo da Portela

Ouro desça do seu trono,
venha ver o abandono
Em milhões de almas aflitas,
como gritam
Sua majestade a prata,
mãe ingrata, indiferente e fria
Sorri da nossa agonia.

Filosofia do Samba – Candeia

Pra cantar samba, não preciso de razão
Pois a razão, está sempre com dois lados
Amor é tema tão falado, mas ninguém
Seguiu nem cumpriu a grande lei
Cada qual ama a si próprio, liberdade e igualdade
Onde estão, não sei

Mora na filosofia, morou, Maria
Morou, Maria? Morou, Maria!

Pra cantar samba veja o tema na lembrança
Cego é quem vê só aonde a vista alcança
Mandei meu dicionário às favas
Mudo é quem só se comunica com palavras
Se o dia nasce renasce o samba
Se o dia morre revive o samba

Quem vem lá - Bidê/Marçal

Quem vem lá, quem vem lá
É o velho Estácio
Quem vem lá
Berço é berço, braço é braço
Estácio escola primeira
Veio saudar a Portela
Cumprimentar a Mangueira

Salgueiro, Favela
Vai na Matriz, faça-me o favor
É pra levar um recado à Oswaldo Cruz
Diga: "- Foi o Estácio quem mandou!"
Vamos formados em fila
Levar uma *corbeille*, para depor lá na Vila.

Opinião - Zé Ketti

Podem me prender, podem me bater
Podem até deixar-me sem comer,
Que eu não mudo de opinião.
Daqui do morro eu não saio, não !

Se não tem água, eu furo um poço.
Se não tem carne, eu compro um osso
E ponho na sopa e deixo andar,
Deixo andar.
Fale de mim quem quiser falar !
Aqui eu não pago aluguel.
Se eu morrer amanhã, seu doutor,
estou pertinho do céu.

Quem me vê sorrindo - Cartola/Carlos Cachaca

Quem me vê sorrindo
Pensa que estou alegre
O meu sorriso é por consolação
Porque sei conter para ninguém ver
O pranto do meu coração
O que eu verti por esse amor talvez
Não compreendeste e se eu disser, não crês
Depois de derramado, ainda soluçando
Tornei-me alegre, estou cantando
Compreendi o erro em toda humanidade
Uns choram por prazer e outros com saudade
Jurei a minha jura, jamais eu quebrarei
E todo pranto esconderei.



ANEXO 5 – Fotocópias de dois exemplares dos prospectos produzidos pelo Grêmio Recreativo de Tradição e Pesquisa Morro das Pedras. Estes foram distribuídos nas rodas de samba realizadas em homenagem aos referidos sambistas e compositores

GRÊMIO RECREATIVO DE TRADIÇÃO E PESQUISA
MORRO DAS PEDRAS



CANDEIA
66 ANOS

GRÊMIO RECREATIVO DE TRADIÇÃO E PESQUISA MORRO DAS PEDRAS

Apresenta o projeto:

Antônio Candeia Filho – 66 anos

O Manifesto

Estou chegando...

Venho com fé. Respeito mitos e tradições. Trago um canto negro. Busco a liberdade. Não admito moldes.

As forças contrárias são muitas. Não faz mal... Meus pés estão no chão. Tenho certeza da vitória.

Minhas portas estão abertas. Entre com cuidado. Aqui todos podem colaborar. Ninguém pode imperar.

Teorias, deixo de lado. Dou vazão à riqueza de um mundo ideal. A sabedoria é meu sustentáculo. O amor é meu princípio. A imaginação é minha bandeira.

Não sou radical. Pretendo, apenas, salvaguardar o que resta de uma cultura. Gritarei bem alto explicando um sistema que cala vozes importantes e permite que outras totalmente alheias falem quando bem entendem. Sou franco-atirador. Não almejo glórias. Faço questão de não virar academia. Tampouco palácio. Não atribua a meu nome o desgastado sufixo -ão. Nada de forjadas e malfeitas especulações literárias. Deixo os complexos temas à observação dos verdadeiros intelectuais. Eu sou o povo. Basta de complicações. Extraio o belo das coisas simples que me seduzem.

Quero sair pelas ruas dos subúrbios, com minhas baianas rendadas sambando sem parar. Com minha comissão de frente digna de respeito. Intimamente ligado às minhas origens.

Artistas plásticos, figurinistas, coreógrafos, departamentos culturais, profissionais: não me incomodem, por favor.

Sintetizo um mundo mágico.

Estou chegando...

Antônio Candeia Filho nasceu a 17 de agosto de 1935 em Oswaldo Cruz, tradicional reduto de sambista. Como não poderia ser diferente, o menino Candeia tinha que ser sambista, mesmo que não quisesse. Em seus aniversários não havia bolo nem brincadeira de criança – a festa era regada a batida de limão, cerveja e muita feijoada. Os convidados eram sambistas do bairro, como Paulo da Portela, Ventura, Chico Santana e outros. As reuniões de sambistas e chorões eram comuns na casa do senhor Antônio Candeia e o filho era obrigado a ficar lá para ouvi-los.

Por volta de 1949, a rapaziada de Oswaldo Cruz costumava se reunir no muro da estação para bater papo. Candeia começou a frequentar o local, juntamente com Waldir 59, Casquinha, Bubu e outros amigos. Em pouco tempo, todos passaram a frequentar também à Portela, e passaram a participar ativamente na agremiação, onde eram chamados de a “Turma do Muro” – nome dado pelos próprios veteranos da Portela ao grupo.

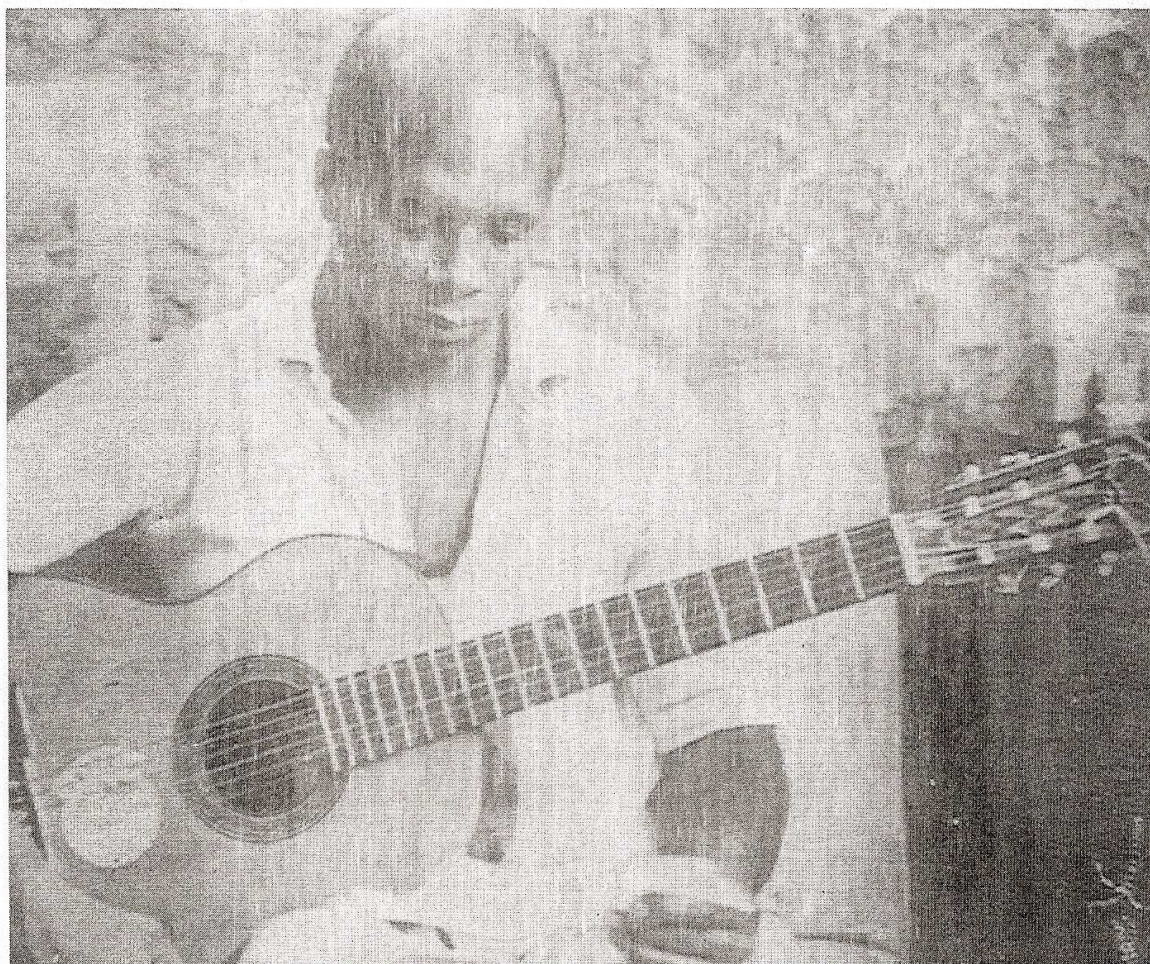
Em 1950, Candeia desfila pela primeira vez na Portela e, logo em seguida, foi apresentado a Alvaiade, líder da ala dos compositores da agremiação. Já em 1953, ganha seu primeiro samba-enredo na Portela, chamado “Seis Datas Magnas”, composto em parceria com Altair Prego. Com este samba, a escola sagrou-se campeã, obtendo nota máxima em todos os quesitos. Candeia, em parceria com Waldir 59, continuaria a compor sambas para a Portela apresentar nos desfiles: “Festa Junina em Fevereiro”, de 1955; “Riquezas do Brasil”, de 1956; “Legados de D. João VI”; de 1957. Em 1959, a parceria é aumentada, com Casquinha, Waldir 59 e Candeia compondo “Brasil Panteão de Glória”. Seis anos mais tarde, em 65, escreveria “Histórias e Tradições do Rio Quatrocentão”, novamente com Waldir 59. Além de compor sambas para a Portela, Candeia organizava a “Ala dos Impossíveis”, uma das mais expressivas e tradicionais da escola.

Em 1964, Candeia forma o conjunto Mensageiro do Samba, formado por Casquinha, Jorge do Violão, Picolino, Bubu, Davi do Pandeiro e Arlindo. E que pode ser considerado um precursor de grupos do gênero. O trabalho como compositor e intérprete, entretanto, não lhe garantia o necessário para o sustento. Então foi ser policial. Severo, mas justo, para alguns; violento e arbitrário, dizem outros.

No dia 13 de dezembro de 1965, numa briga de trânsito, Candeia leva cinco tiros e uma das balas atinge-lhe a espinha, impedindo para sempre o movimento das pernas. Preso à cadeira de rodas, Candeia deixa de ser apenas o compositor para ser, agora mais do que nunca, o líder, o mentor, o organizador.

Dez anos depois do acidente, juntamente com os sambistas Wilson Moreira, Elton Medeiros e outros, fundou o Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo, criado com o objetivo de resgatar e preservar as tradições brasileiras, tais como a capoeira, o afoxé, o jogo e, principalmente, o samba. O Quilombo foi, acima de tudo, um movimento de resistência contra a colonização cultural e serviu de teto para que os sambistas, que já não podiam mais cantar seus sambas nas escolas.

Candeia ainda publicou um livro chamado “Escola de Samba – a Árvore Que Esqueceu a Raiz”, em co-autoria com Isnard Araújo. Além de estar sempre articulando com entidades do movimento negro, organizava shows, debates, produzia discos de samba e pôe a escola na rua, até que, em 16 de novembro de 1978, Candeia faleceu, vítima de parada cardíaca e infecção generalizada, deixando apenas os alicerces de um enorme edifício.



Discografia

Candeia – Autêntico, Samba, Melodia, Portela (1970)
Candeia – Seguinte... Raiz (1971)
Candeia – Samba de Roda (1975)
Candeia – Luz da Inspiração (1977)
Candeia – Axé. Gente Amiga do Samba (1978)

Participações

Mensageiros do Samba (1966)
Partido em 5 (1975)
Partido em 5 Vol. 2 (1976)
Quatro Grandes do Samba (1977)

Produções

Cânticos de Candomblé (1976)
Quilombo, Jongo e Capoeira (1978)



G.R.T.P.
MORRO DAS PEDRAS



TRIBUTO À
SILAS DE OLIVEIRA

GRÊMIO RECREATIVO DE TRADIÇÃO E PESQUISA MORRO DAS PEDRAS

SILAS DE OLIVEIRA DE ASSUMPÇÃO
(SILAS DE OLIVEIRA) 12/10/1916 / 20/05/1972

Silas de Oliveira de Assumpção nasceu em Madureira, subúrbio da Zona Norte do Rio de Janeiro, no dia 12 de Outubro de 1916. Desde menino freqüentou as rodas de samba, apesar da resistência do pai, que era pastor protestante e via na música uma 'manifestação do diabo'. O pai, dono do Colégio Assumpção, arrumou uma vaga de professor para o filho, tão logo ele concluiu o Científico. Ele pretendia que, com a profissão, o filho abandonasse o gosto pela música.

Silas dava aulas de Português, quando começou a namorar uma das alunas, a jovem Elaine dos Santos. Nessa época também fez amizade com o jornalista Mano Décio da Viola, que se tornaria seu maior parceiro. Pelas mãos de Elaine e de Mano Décio, Silas sobe os morros cariocas atrás de rodas de samba. Com os dois, freqüenta também os tradicionais pagodes nas casas das 'tias' baianas, regados a muita bebida, comida e batucada. Seu talento como compositor começa a se revelar, ainda que timidamente. As visitas a estes locais passam a ser cada vez mais constantes e não tarda para que Silas passe a ser considerado como 'gente da casa' nos redutos de samba.

Em 1946, Silas de Oliveira e Mano Décio compõem o samba enredo 'Conferência de São Francisco' ou 'A Paz Universal', defendido pelo Prazer da Serrinha, agremiação carnavalesca da qual faziam parte. 'Forçados' pelo decreto oficial do então Presidente da República Getúlio Vargas que exigia que as escolas desfilassem com temáticas nacionalistas em seus enredos, os compositores acatarem a medida e fizeram desfilar pela avenida uma escola organizada em alas com funções definidas dentro do enredo. A partir daquele ano, outras escolas aderiram às idéias do Prazer da Serrinha, moldando-se ao novo estilo de desfile por ela constituído.

Porém, alguns integrantes do Prazer da Serrinha não aceitaram essas inovações, resultando daí a dissidência de vários componentes que culminaria com a fundação da Império Serrano, em 1947. Silas de Oliveira integra a nova escola desde seu primeiro desfile, do qual se sagrou campeão no carnaval de 1948. No ano seguinte, Mano Décio também aderiu à nova agremiação. Entre 1949 e 1951 o samba vitorioso do Império Serrano trouxe a assinatura de Silas, de Mano Décio ou dos dois. Em 1955 e 1956, mais duas vitórias da dupla na escolha do samba da escola e do Império Serrano na avenida: 'Exaltação a Caxias' e 'Sonhador de Esmeraldas'.

Silas dedicou 28 anos de sua vida ao Império Serrano e nesse período fez 16 sambas de enredo para a escola, dos quais 14 foram defendidos no desfile oficial. Quando o amigo Mano Décio foi para a Portela, a dupla se desfez.

Mas Silas continuou compondo para a Verde-e-Branco de Madureira, muitos dos quais tornaram-se clássicos do gênero, como 'Aquarela do Brasil' (1964), 'Os Cinco Bailes da História do Rio' em parceria com Dona Ivone Lara e Bacalhau (1965), 'Glórias e Graças da Bahia' com Joacir Santana (1966) e 'Pernambuco, Leão do Norte', com o qual enfrentou e venceu o antigo parceiro Mano Décio da Viola, que retornava à escola, em 1968. A última parceria dos dois grandes sambistas foi em 1969 com 'Heróis da Liberdade', num ano em que o jeito de fazer samba enredo passava por grandes modificações, sobretudo no andamento acelerado, lembrando marcha militar. Mano Décio e Silas de Oliveira não se adaptaram a essa nova postura, pois acreditavam que essa mudança era responsável pelo empobrecimento do samba enredo. Silas ainda tentou adaptar-se aos novos tempos, mas sua influência no Império Serrano já não era mais a mesma. Nos últimos anos de vida, Silas deixou de se envolver com os desfiles de carnaval, limitando-se apenas a frequentar rodas de samba onde, na sua concepção, o ambiente era mais tranqüilo.

No dia 20 de maio de 1972, Silas de Oliveira foi à uma roda de samba, pensando arranjar dinheiro para matricular uma de suas filhas no vestibular. No momento em que cantava 'Os Cinco Bailes do Rio', sofreu um enfarto fulminante. Morreu no terreiro, onde passou a maior parte de sua vida. Nos deixou obras-primas como 'Meu Drama' (gravada por Cartola como 'Senhora Tentação'), 'Apoteose ao Samba' (com Mano Décio, imortalizada por Jamelão) e 'Aquarelas do Brasil' (que recebeu inúmeras gravações, destacando-se a de Elza Soares e a de Martinho da Vila).

NA ÁGUA DO RIO
(*Silas de Oliveira / Manoel Ferreira*)

Na água do rio
Vejo a canoa girar
Tem nego Ioiô
Tem nega Iaiá
Na água do rio
Canoa nunca parou
Tem nega Iaiá
Tem nego Ioiô
Este mundo
É um rio em demonstração
Esclarece o transporte
De toda ilusão
Teu sorriso foi um barco
Navegador
Passageiro ganhei o seu
Falso amor
Não é meu amor



“AMOR E RESPEITO À VELHA GUARDA “