

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE MÚSICA**

**Gelson Luiz da Silva**

**O SAMBA SACRAMENTADO**  
**A MÚSICA NA CADÊNCIA DO SAMBA NO QUINTAL DO DIVINA LUZ**

**BELO HORIZONTE  
2012**

**Gelson Luiz da Silva**

## **O SAMBA SACRAMENTADO**

**A música na cadência do samba do Quintal do Divina Luz**

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação -  
Mestrado em Música e Cultura da Universidade Federal de  
Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do  
título de Mestre em Música.

Linha de pesquisa: Música e Cultura.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosângela Pereira de Tugny.

Escola de Música  
Universidade Federal de Minas Gerais  
Outubro de 2012

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**ESCOLA DE MÚSICA**  
Programa de Pós-Graduação em Música: Música e Cultura

Dissertação intitulada “*O samba sacramentado: a música na cadência do samba do Quintal do Divina Luz*”, de autoria do mestrando Gelson Luiz da Silva, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Rosângela Pereira de Tugny – UFMG – Orientadora

---

Prof. Dr. Samuel Mello de Araújo Junior – UFRJ

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Glaucia Lucas – UFMG

Belo Horizonte, 29 de outubro de 2012

S586s      Silva, Gelson Luiz da.

O samba sacramentado [manuscrito] : a música na cadência do samba do Quintal do Divina Luz / Gelson Luiz da Silva. – 2012.

83 f., enc.

Orientador: Rosângela Pereira de Tugny.

Linha de pesquisa: Música e cultura.

Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Samba – história e crítica 2. Samba – análise musical. 3. Música popular – Brasil – história e crítica. I. Tugny, Rosângela Pereira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.981

## **Agradecimentos**

À Cláudia Márcia P. L. da Silva, minha esposa, pela paciência, apoio irrestrito, pela confiança, carinho e dedicação.

Aos meus filhos, Cassiano e Camila, fonte inesgotável de inspiração.

À Bill W. e ao Dr. Bob, responsáveis pelo meu renascimento a partir de outubro de 1992.

À Rosângela Pereira de Tugny, pela sábia orientação no trabalho, pela liberdade concedida, pelo carinho e amizade.

Ao Serginho Divina Luz, que tão gentilmente abriu-me as portas do seu “Quintal”.

Ao Dé Lucas, Vagno Santos (Pico) e Pedro Lopes, membros do “Na Cadência do Samba”, pela solicitude, disponibilidade e dedicação ao samba.

Ao Constantino Fernandes (Tino Fernandes), por ter dado o pontapé inicial na concepção do “Samba sacramentado”.

Ao Prof. Dr. Nelson Vaz, amigo e mestre, pela câmara filmadora, pelos DVD’s copiados, pelas revisões nas traduções dos textos em inglês e pela revisão inicial do trabalho.

À Professora Tércia Mendes, pelo socorro na transposição do português para o inglês.

Ao casal Adélia e Geraldo Kraft, pela revisão final do texto dissertativo.

Ao David Diel, pela amizade, caronas em sua motocicleta na realização do trabalho de campo pela notação das partituras aqui editadas.

Ao Victor César Borges, que também me auxiliou nas idas e vindas ao samba em seu possante Ford Ka.

Ao Mateus Bahiense, pela amizade, pelo trabalho com a notação dos padrões rítmicos destacados das performances filmadas.

À Hilarina Godinho, colega e amiga, pela acurada leitura e auxílio com as normas técnicas.

À Kênia, Kátia, Mírian, Ricardo, Gabriel, David (novamente), Thalita, que contribuíram para deixar muito mais agradáveis o cumprimento das disciplinas.

A todos os Professores com os quais tive contato no decorrer dessa pós-graduação.

Aos funcionários da Secretaria do mestrado, Geralda e Alan, que, de bom humor e com brilhante competência, estiveram sempre aptos para ajudar.

Ao sistema CAPES-REUNI, pelo auxílio financeiro sem o qual não seria possível a realização desse trabalho.

À minha mãe, Vivaldina Ferreira da Silva (in memorian), responsável direta por eu ser quem sou.

Aos meus irmãos, Gladston, Glécio, Gilda e Genyson, que com a convivência ajudaram a equalizar os meus sentimentos e paixões.

E ao sem número de amigos que incentivaram, apoiaram e acreditaram na realização dessa pesquisa.

.

## **Resumo**

Este é um estudo no qual observamos e analisamos uma roda de samba em diversos aspectos. Buscamos entender como os sambistas se articulam em uma rede de relações musicais e sociais. O objetivo foi verificar como se dá o processo de realização da música pelo grupo musical e de como se comportam os apreciadores frente à música praticada naquele espaço quando interagem entre si e com o grupo musical. Iniciamos traçando o perfil do local e dos agentes diretamente responsáveis pela realização da roda de samba, que são: o proprietário e seus prestadores de serviço. Consultamos a literatura que nos antecedeu no estudo desse tema, repassando dados historiográficos que nos permitissem entender como se desenvolveu a prática percussiva na música brasileira em seus diversos ambientes e momentos. Outras referências ao gênero musical foram de suma importância no entendimento da estrutura dos espaços onde se realizam as rodas de samba. Continuando em nosso objetivo fizemos entrevistas e filmagens através das quais foi possível registrar comportamentos dos agentes que atuam naquela rede de relações. Através dessas filmagens, levantamos os padrões rítmicos mais recorrentes naquele núcleo de sambistas e que determinam o estilo musical do grupo. Elencamos algumas letras de canções inéditas, compostas por alguns dos membros do conjunto, para conhecer o teor dos temas ali desenvolvidos. A leitura de autores relacionados à filosofia e à semiologia facilitou-nos a compreensão de atitudes e posicionamentos dos frequentadores do “Quintal”, cenário no qual se desenvolveu a pesquisa, assim como dos músicos. Apoiamos nos conceitos “casa” e “rua”, extraídos da obra de um dos autores nos quais sustentamos nossos pressupostos, e detectamos que os músicos imergiram em um processo simbiótico, que funde elementos da música realizada no espaço público da “rua”, com os do espaço familiar que é a “casa”. Em suma, foi possível perceber algumas fórmulas que operam na concepção de um fenômeno musical tipicamente brasileiro, que é a roda de samba.

**PALAVRAS-CHAVE:** música, samba, padrões rítmicos, sambistas, roda de samba.

## Abstract

Herein we analyze a *roda de samba* in several aspects. We try to understand how the *sambistas* articulate a network of social and musical relations. Our aim has been to verify how the music is performed and how the members of the audience behave when they interact among themselves and with the performers. Initially, we describe the environment and the agents directly involved in the *roda de samba*: the owner and his or her contractors. Available historiographic data on this theme has allowed us to understand the origin of percussion performances in Brazilian music in different scenarios. These additional references to this kind of music have been extremely important to understand the structure of the environment in which the *roda de samba* takes place. We have made video-clips and interviews to register the behavior of agents in that network of relations. Through these videos, we have recognized recurrent standards of rhythm that identify the musical style of the group. We have selected the lyrics of outstanding songs composed by some members of the group in order to understand the themes they develop. Readings in philosophy and semiology have allowed us to understand attitudes and positions of the members of the audience of *Quintal* – the place where the research has taken place - as well as the attitude of the musicians. Drawing on the concepts of “street”, - a public place - as the unknown, the unpredictable, and the concept of “home”, - a private place - as a protected environment, taken from one of the authors used as a reference in this dissertation. We have concluded that the musicians have immersed themselves in a symbiotic process. This process fuses elements of “street” and “home”. To sum up, we have perceived some of the conceptions which are presents in the typically Brazilian musical phenomenon - *Roda de samba*.

Keywords: music, *samba*, rhythmic patterns, *sambistas*, *roda de samba*.

## LISTA DAS ILUSTRAÇÕES

|                                                                    |     |
|--------------------------------------------------------------------|-----|
| FIGURA 1 – Grupo Na Cadência do Samba posicionado em apresentação. | 31  |
| FIGURA 2 – Congas, repinique e malacacheta.                        | 32  |
| FIGURA 3 – Repinique, malacacheta e tantã.                         | 32  |
| FIGURA 4 – Frigideira, reco-reco, tamborins e chiquerê.            | 33  |
| FIGURA 5 – <i>Egg shake</i> , agogô, baquetas e tamborim.          | 33  |
| FIGURA 6 – <i>Eggs shake</i> , tamborim e pandeiro.                | 34  |
| FIGURA 7 – Flyer de divulgação do evento Samba da vaca.            | 42  |
| FIGURA 8 – Flyer de divulgação do evento Samba do cabrito.         | 43  |
| FIGURA 9 – Flyer de divulgação do evento Samba da vaca.            | 43  |
| FIGURA 10 – Flyer de divulgação do evento Samba do leitão.         | 43  |
| FIGURA 11 – Grupo Som Mulheres.                                    | 51  |
| FIGURA 12 – Casa da Tia Aciata.                                    | 54  |
| FIGURA 13 – Pintura do século XIX.                                 | 59  |
| FIGURA 14 – Cícero tocando.                                        | 78  |
| FIGURA 15 – Figurino característico 1.                             | 83  |
| FIGURA 16 – Figurino característico 2.                             | 84  |
| FIGURA 17 – O sambista Moreira da Silva.                           | 84  |
| FIGURA 18 – Sambistas com chapéu de palhinha.                      | 85  |
| FIGURA 19 – Trecho da <i>Offerenda Musical</i> de Johann S. Bach.  | 114 |
| FIGURA 20 – Linha rítmica e <i>time-line</i> .                     | 116 |
| FIGURA 21 – <i>Time-line</i> .                                     | 117 |
| FIGURA 22 – Padrão rítmico do Samba Sacramentado.                  | 122 |
| FIGURA 23 – Padrão rítmico do grupo Fundo de Quintal.              | 122 |
| FIGURA 24 – Partitura do Samba Sacramentado.                       | 125 |
| FIGURA 25 – Padrão rítmico inicial.                                | 126 |
| FIGURA 26 – Padrão rítmico envolvendo todos os percussionistas.    | 126 |
| FIGURA 27 – Padrão rítmico de Cabula.                              | 127 |
| FIGURA 28 – Padrão rítmico de Barra-vento.                         | 127 |
| FIGURA 29 – Padrão rítmico de Afoxé.                               | 128 |
| FIGURA 30 – Padrão rítmico de Samba-de-quadra                      | 128 |
| FIGURA 31 – Padrão rítmico do Samba sacramentado                   | 129 |
| FIGURA 32 – Serginho Divina Luz e pintura de São Jorge             | 134 |

## SUMÁRIO

|                                                                      |           |
|----------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1. Introdução</b>                                                 | <b>11</b> |
| <b>1.1 E lá vou eu</b>                                               | <b>14</b> |
| <b>1.2 Meus passos no samba</b>                                      | <b>19</b> |
| <b>1.3 Eu e o samba</b>                                              | <b>23</b> |
| <b>2. A roda do São Marcos</b>                                       | <b>26</b> |
| <b>2.1. Instrumentos utilizados na roda</b>                          | <b>31</b> |
| <b>2.1.1 Instrumentos de harmonia</b>                                | <b>31</b> |
| <b>2.1.2 Instrumentos de percussão</b>                               | <b>31</b> |
| <b>2.2. Serginho Divina Luz</b>                                      | <b>38</b> |
| <b>2.3 O “Quintal” como local de manutenção da tradição do samba</b> | <b>44</b> |
| <b>2.4 Prestadores de serviço</b>                                    | <b>46</b> |
| <b>2.5 O feminino na roda</b>                                        | <b>48</b> |
| <b>2.6 Simbologias de “casa” e “rua”</b>                             | <b>52</b> |
| <b>3. Sobre o samba</b>                                              | <b>57</b> |
| <b>3.1 Primeiras rodas</b>                                           | <b>59</b> |
| <b>3.2 Rodas de terreiro ou quadra</b>                               | <b>71</b> |
| <b>3.3 O modelo estaciano</b>                                        | <b>74</b> |
| <b>4. A roda como família - O sentimento de pertencimento</b>        | <b>77</b> |
| <b>4.1 Todo menino é um rei</b>                                      | <b>77</b> |
| <b>4.2 Tempo de samba, tempo de criança</b>                          | <b>81</b> |
| <b>4.3 Corpo a corpo</b>                                             | <b>86</b> |
| <b>4.4 Cordialidade e mercantilismo</b>                              | <b>90</b> |
| <b>5. O conjunto “Na Cadência do Samba”</b>                          | <b>94</b> |
| <b>5.1 Pedro Lopes</b>                                               | <b>95</b> |
| <b>5.2 Pico</b>                                                      | <b>97</b> |

|                                                     |            |
|-----------------------------------------------------|------------|
| <b>5.3 Dé Lucas</b>                                 | <b>98</b>  |
| <b>5.4 Voltando ao conjunto...</b>                  | <b>99</b>  |
| <b>5.5 Dupla profissionalidade</b>                  | <b>103</b> |
| <b>5.6 Uma canja do Tinin</b>                       | <b>104</b> |
| <br>                                                |            |
| <b>6. Temas e Poemas</b>                            | <b>106</b> |
| <br>                                                |            |
| <b>7. O samba sacramentado</b>                      | <b>113</b> |
| <br>                                                |            |
| <b>8. O “Na Cadência” no <i>limiar</i> do samba</b> | <b>132</b> |
| 8.1 O limiar                                        | 132        |
| <br>                                                |            |
| <b>9. Últimas considerações</b>                     | <b>136</b> |
| 9.1 Percursos                                       | 136        |
| <br>                                                |            |
| <b>10. Bibliografia</b>                             | <b>143</b> |

## 1. Introdução

A história crítica do samba não deveria ser meramente uma tarefa culturalista, mas sim uma contribuição necessariamente parcial a uma teoria do trabalho. Esse último objetivo perseguido através do trabalho crítico-cruzado é a autodeterminação de humanos como seres sociais.

(Samuel Mello Araújo Jr.)

Desde muito cedo desenvolvi um gosto especial pelo samba, por causa disso, penso, cheguei a frequentar muitas rodas na cidade de Belo Horizonte. Em 2009 conheci a roda de samba do “Quintal do Divina Luz”, que estava tendo grande repercussão entre os apreciadores do gênero da cidade. Era uma típica roda de samba, nos mesmos moldes de muitas outras que eu já conhecia, a não ser por algumas peculiaridades que faziam com que fosse especial para os apreciadores. Esta roda se localiza no bairro São Marcos, de classe média baixa, na periferia da cidade de Belo Horizonte. Os frequentadores se comportavam de forma parecida com os frequentadores de outras rodas, consumiam bebidas e comidas, conversavam entre si, dançavam, cantavam os sambas junto com o grupo, marcavam a rítmica com palmas, muito próximo de tudo que já havia presenciado em outras rodas. Porém, olhando detalhadamente, algumas coisas divergiam das outras que havia conhecido, a começar pelo local onde se realiza. O “Quintal do Divina Luz” é, de fato, o terreiro da casa de Sérgio Luiz dos Santos, mais conhecido como “Serginho Divina Luz”, a exemplo dos primeiros “batuques” feitos por escravos no tempo do Brasil Colonial. Esse quintal, na época, tinha uma estrutura muito diferente da dos dias atuais: o chão era de terra batida, tinha algumas árvores frutíferas, como, mangueira, pitangueira, bananeira e pé de café. Nos meses de novembro e dezembro era comum a queda de mangas maduras sobre as cabeças dos cultores do samba. Hoje já quase que não existem mais, algumas saíram para dar lugar a um grande telhado, que cobre toda a parte baixa do quintal. Havia, e ainda há, um galinheiro na parte da frente e, antes de ter a cobertura, o samba ficava exposto às variações climáticas.

Nesse cenário um grupo musical formado por sete homens e uma mulher executava sambas conhecidos, que foram sucesso num passado não muito longínquo, bem como sambas inéditos, geralmente compostos por membros do grupo musical. Durante a execução dos sambas autorais as pessoas presentes pareciam ficar mais empolgadas, cantando, dançando e,

inclusive inventando uma coreografia especial para um desses sambas, o que é incomum nas outras rodas que conhecia.

Havia também um garotinho (com três anos) que vez por outra se integrava ao conjunto tocando instrumentos de percussão. Depois de um tempo vim a saber que o nome do garoto é Cícero Oliveira Lucas, filho do violonista, cantor e compositor Dé Lucas, um dos líderes do grupo “Na Cadência do Samba”. O Cícero chamava muito a atenção do público porque apesar da pouca idade já denotava grande familiaridade com os ritmos dos sambas.

Nesse contato, orientando-me pela minha vivência no mundo do samba, pude perceber que naquele ambiente a música estava causando nos frequentadores um efeito diferente do que eu já tinha percebido em antigas experiências, os sambas eram executados de forma mais efusiva, a uma primeira impressão, e as pessoas reagiam com maior euforia às batidas do grupo que tocava no momento. Intuí que naquele espaço o samba tinha qualidades peculiares e consistentes, nas melodias, nas rítmicas e harmonias de sambas inéditos e que são de agrado daquele núcleo de sambistas.

Movido por uma vontade de conhecer melhor os processos e dinâmicas daquele núcleo continuei voltando.

Em minhas observações, percebi uma enorme quantidade de músicas autorais, que nunca veicularam nas mídias, alcançando um expressivo sucesso junto aos frequentadores. Entre essas músicas notei uma que foi executada em quase todas as performances, cujo nome é “Samba Sacramentado”. A euforia causada por essa canção era algo que no momento parecia inexplicável. Aos primeiros acordes do cavaquinho o público que observava o samba mais à parte, juntava-se aos que ocupavam a pista de dança, o que causava uma pequena aglomeração, devido às pequenas proporções da mesma. As pessoas que estavam assentadas às suas mesas, imediatamente levantavam-se para dançarem por lá mesmo, já que todos os espaços no quintal estavam sendo utilizados para as danças. Em certo momento da música, junto com o vocal que se somava ao solo, percebia intervalos musicais em micro-tonalidades, o que é incomum no temperamento ocidental atual. Mais tarde, fazendo a transcrição da melodia para a partitura pude verificar que se trata de uma escala cromática ascendente, e não de quartos de tom como me pareceu em um primeiro momento. A letra no refrão ao ressaltar as virtudes regozizantes do samba, usa de expressões que são acatadas como sugestões para

coordenar movimentos coreográficos que são imediatamente executados pelos participantes da dança.

Nas minhas idas ao samba percebi a presença de muitos músicos profissionais atuantes no meio musical belorizontino entre os frequentadores. Investigando com alguns desses músicos, muitos deles velhos conhecidos, vim a saber que ali acontecia um evento chamado “Projeto Roda Viva”. Tal projeto surgiu da ideia do Serginho Divina Luz promover uma feijoada para levantar algum dinheiro, já que estava desempregado e urgia arranjar uma atividade remunerada. Dessa ideia formou-se o conjunto musical que incorporava os núcleos de três grupos de samba, o “Na Cadência do Samba”, o “Samba da Silva” e o “Princípio do Infinito”.

A percussão usada no “Quintal” também era um fenômeno à parte, não apenas pela excelência dos ritmistas, mas também pela sua formação ou pelo seu efetivo. Usavam, e ainda usam, um set de instrumentos que une componentes da bateria americana com instrumentos de percussão, conhecido pelo nome de *percuteria*, com o qual desenvolvem vários padrões rítmicos diferentes durante as performances. Essas variantes nos padrões utilizados pelo grupo, notoriamente contribuía em muito na qualidade da roda em sua completude, a roda não é formada apenas pelos sambistas, mas, por todos que participam dentro do espaço onde ela ocorre como veremos nos capítulos que seguem. Visto por esse ângulo, os dançarinos dançam de forma mais empolgante dependendo do número de batidas nos arranjos de percussão. As batidas, tanto quanto as dinâmicas de intensidade e andamento, é que determinam o entusiasmo da audiência; quanto mais acelerado o andamento do samba, mais intensos são os movimentos corporais nas danças e o contrário também procede, menos batidas com menor intensidade no volume, induz a menos intensidade nos movimentos.

A cantora contribuía bastante para mesclar os timbres graves e agudos nas interpretações, e trazia um brilho todo especial quando se somava aos vocalistas nos coros dos refrãos (na estrutura da grande maioria dos sambas, é comum um estribilho que se repete, nessa hora, é quase que uma praxe que os outros componentes do grupo se integrem ao canto). O outro cantor, conhecido como Pico (Vagno Santos) possui uma elegância pouco comum aos intérpretes das rodas de samba, com voz adocicada, muito bem colocada no registro de tenor, quase nos silencia para uma devida apreciação (o silêncio em uma roda onde os instrumentos estão amplificados é impossível).

## 1.1 E lá vou eu...

Assim, propus-me inicialmente a pesquisar como ocorrem os “processos de realização da música” na roda de samba do “Quintal do Divina Luz”. Durante um período de um ano fiquei afastado da roda, colhendo referências teóricas. Nesse afastamento tive a oportunidade de ler alguns autores relacionados à pesquisa e conversar com a minha orientadora sobre os rumos que ela deveria tomar.

Esse foi um período de grandes apreensões, pois ficava entre o encantamento das leituras e o meu projeto inicial que era procurar entender os significados construídos nas performances da roda de samba. As leituras da disciplina “Etnomusicologia” foram de suma importância para os surgimentos das ideias. Nesse sentido uma leitura imprescindível, foi a do clássico “Etnografia da música” de Anthony SEEGER (2008). Citando Rousseau, estabeleceu as características básicas da etnografia da música. Com ele aprendi a “pensar sobre o quanto os sons específicos são parte de processos sociais” e a entender que estava me confrontando com um grupo musical que se reúne semanalmente para o entretenimento de outro grupo de pessoas, que são atendidos e servidos por outro grupo, constituindo um núcleo distinto na realização de um fazer musical na cidade de Belo Horizonte. Foi com Seeger que entendi a necessidade de se conceber um “mapa viário” que me conduzisse no tangente às minhas expectativas, elaborando questões que me possibilitassem tratar do que acontecia quando a música se realizava lá no “Quintal”. Finalmente, foi com Seeger que entendi que “se quisermos entender os “efeitos dos sons no coração humano” devemos estar preparados para retrair com os ouvintes os “costumes, reflexões e miríades de circunstâncias” que dotam a música de seus efeitos.” SEEGER (2008, p.244).

Estar preparado para retrair costumes era uma circunstância na qual eu definitivamente não estava me enquadrando. Eu estava investigando uma tradição da qual eu fazia parte, eu trazia comigo uma bagagem de longos anos convivendo com sambistas e rodas de sambas em Belo Horizonte. Sendo assim, como retrair com os ouvintes circunstâncias das quais eu me considerava tão íntimo? Eu tinha em meu favor o fato de já ser conhecido por parte do grupo de músicos e, inclusive, era reconhecido como também sendo um sambista. Se a observação participante era uma exigência para o entendimento do fazer musical daquela

coletividade, eu já estava devidamente capacitado pelo grupo a proceder ao trabalho de campo.

Sobre a “Observação participante e escrita etnográfica” Vagner Gonçalves da SILVA (2000) foi muito importante para aplacar significativamente a apreensão que senti no início. SILVA, em seu estudo, fez análise do trabalho do antropólogo francês Pierre Verger que além de se interessar pela pesquisa sobre o candomblé no Brasil, iniciou-se em um terreiro de Salvador. Essa atitude estava desvinculada de suas pesquisas científicas, mas ele admitia que “sem esse tipo de inserção religiosa dificilmente teria tido acesso ao conhecimento revelado em suas etnografias”, SILVA (2000, p.293). O fato de fazer parte da comunidade do samba de Belo Horizonte viria a ser um meio que me atribuía alguma confiabilidade para análise dos dados a serem coletados. Eu estava inserido no meio que me facultaria o acesso às informações que buscava, estava, portanto, apto a alcançar o sentido do discurso dos músicos e frequentadores da roda de samba, com os quais me envolveria. A partir do discurso daquelas pessoas e do material musical com que lidavam é que eu pretendia efetuar as análises que permitiriam que eu viesse a conhecer aquele núcleo musical, tendo sido nesse sentido que Vagner Silva contribuiu para me fazer mais seguro em relação ao trabalho que pretendia empreender.

O material musical mais o discurso das pessoas são codificados em sinais que podem ser mais bem interpretados à guisa de uma área de conhecimento denominada “semiologia”. A filósofa Jacqueline RUSS (1994, p.261) em seu dicionário de filosofia resume sua utilidade em um trecho destacado da obra do pensador Michel Foucault que assim a traduziu no seu livro “As palavras e as coisas”: “Chamemos semiologia o conjunto de conhecimentos e técnicas que permitem distinguir onde estão os signos, definir o que os institui como signo, conhecer suas ligações e as leis do seu encadeamento.”

Porém, a leitura de um texto de Stevem FELD (2005) veio direto de encontro ao que pretendia investigar, que era o fenômeno da veiculação das mensagens implícitas nas músicas e comportamentos na roda de samba do quintal. Em um artigo intitulado “Communication, music, and speech about music”, FELD(2005, p.81) dialoga com autores como Boilès e Tagg, entre outros, quanto à contribuição de uma semiótica da música, para se alcançar melhor entendimento da taxonomia e forma de tipos de sinais (símbolos). Dialoga com muitos outros autores cuidadosamente verificados por ele no que concerne ao estudo da “semântica e pragmática”. Feld, porém, argumenta que Boilès segue um modelo de análise semiótica, que

faz interpretações sustentadas nas relações entre autor-intérprete-receptor como canais pelos quais perpassa uma mensagem que aparece como códigos. Para Feld, tal modelo de análise pode até contribuir para que se consiga compreender de maneira lógica e clara, porém, sustenta que “a experiência da escuta envolve coisas que acontecem no tempo; tais coisas mudam com frequência e rapidez” ao passo que códigos e sinais (signos) permanecem estáticos, aprisionados nas análises decorrentes de um momento específico.

O que Feld pontuou sobre mudanças confirmou-se ao longo do trabalho de campo iniciado em agosto de 2011. Amparado nas orientações sobre o mapa viário previsto no “Etnografia da música” de SEEGER, fui a campo com gravador e questionário para músicos e frequentadores. Nesse tempo fui ao samba umas quatro vezes, entusiasmado, mas, sem entender bem ainda como desenvolver um método de pesquisa. Abri mão dessa forma de proceder as análises das mensagens veiculadas na roda do quintal porque, acima de tudo, fiquei convencido por FELD (2005) que tais análises não alcançam a significação do evento musical como reflexo na vida social dos envolvidos.

Então, sugerido por Feld passei a me concentrar em uma abordagem que não privilegiasse a interpretação dos significantes e significados nas mensagens, mas dirigi-me para uma observação atenta da roda de samba que ocorria no tempo e que estava passível de mudanças. Eu pensava apenas em estar no campo observando os aspectos musicais em si, que incluíam neles, inclusive, os comportamentos dos participantes na realização da roda e sua implicação histórica e social.

Houve radicais mudanças no evento com o decorrer do tempo. Começamos pela composição dos integrantes do conjunto musical, por exemplo. Em uma reunião ocorrida ao final de 2011, decidiram interromper o projeto “Eu canto samba” que envolvia representantes de três grupos musicais, e continuar apenas com o conjunto “Na Cadência do Samba”, a partir de 2012. Isso acarretou sérias mudanças porque entre os componentes que saíram estava a cantora, que contrapunha sua voz de timbre mais agudo ao grave das vozes masculinas, e mais três outros de muito peso na formação harmônica (cavaquinho) e rítmica (percutoria e pandeiro). Nesse momento é que me vi aflito frente à revolução ocorrida antes de definir minha metodologia definitiva para pesquisa, coleta de dados e análises. Minha expectativa passava, também, pela atestação ou não de aspectos regionais codificados nas músicas autorais; se havia ou não havia uma repetição de padrões rítmicos em diferentes

performances. Pretendia filmar, e gravar as performance para analisar os arranjos instrumentais, as letras das canções, coisas dessa ordem.

Nesse interim fui aprofundando minhas leituras de possíveis referências teóricas. Abandonei a idéia de fazer uma interpretação orientando-me na semiologia clássica, porém, não abri mão da semiótica<sup>1</sup> que muito contribuiu para “clarear” a leitura do evento musical. Foi demasiado útil e agradável o encontro com Luiz TATIT (1997) através do seu livro “Musicando a semiótica” no qual, em um ensaio, trata de conceitos importantes extraídos do universo da compreensão semiológica de Julien A. Greimas e Jacques Fontanille. Em Tatit encontrei os conceitos “conjunção” e “disjunção”, que estão relacionados à compreensão e possível reprodução dos diversos tipos de discursos, que também estão presentes nas coreografias desenvolvidas nas danças. Estes ajudaram na reflexão sobre a construção dos corpos na roda de samba.

Uma mudança radical em minha conduta de pesquisador se daria após o encontro com a obra de Roberto MOURA (2004), “No princípio era a roda”, tese de doutorado na qual interpretou a realidade social das rodas de samba do Rio de Janeiro. Nessa tese Moura “recorre à oposição complementar entre “casa” e “rua” sugerida pelo antropólogo Roberto DaMatta e mostra o samba como um dos mais criativos instrumentos para pensar a sociedade brasileira”, tal como está escrito na orelha interna à capa do livro mencionado, à guisa de comentário sobre a obra. Roberto DAMATTA (1978) publicou “Carnavais, malandros e heróis”, livro no qual constrói uma teoria que conceitua a “casa” como sendo o espaço do doméstico e familiar em oposição à “rua” local de enfrentamentos na luta do dia a dia e geralmente com estranhos que quase sempre oferecem algum perigo.

Tomando a casa da Tia Ciata por modelo, na qual foram realizadas festas esplêndidas no início do séc. XX, regadas a muito “choro” e “samba”, gêneros musicais em ascensão, MUNIZ SODRÉ (1998, p.15) se reporta às divisórias dos cômodos da casa conceituando-as como biongos, quando escreveu que a batucada ocorria nos fundos da casa “bem protegida por seus “biombos culturais” da sala de visitas”.

---

<sup>1</sup> Outro termo usado para a ciência que estuda os significados. Segundo Jaqueline Russ (1994, p.261) é um termo vinculado e/ou derivado de *Semiologia*.

Os ambientes onde ocorriam simultaneamente os encontros musicais na casa da Tia Ciata eram separados por biombos que se interpunham entre as salas, SANDRONI, porém, alerta-nos para o fato de que:

“...não se pode imaginar que o hermetismo do “biombo” separando sala de visitas de sala de jantar fosse completo, como se os visitantes ilustres pudessem surpreender-se ou chocar-se com o que se passava no outro aposento. O “biombo” não servia para interditar, mas para marcar uma fronteira pela qual, sob certas condições, passava-se constantemente.” (SANDRONI 2001, p.106)

O “biombo” foi ressaltado como fronteira no parágrafo de Sandroni tanto quanto a própria sala de visitas, que faz divisa com a rua, constitui-se numa zona de fronteira como vemos em MOURA (2004, p.62) ao descrever a casa da Tia: “Aberta a porta havia uma grande sala de visitas, com uma única janela pra rua”. A casa não era afastada da rua, portanto, a zona de fronteira era constituída pela sala de visitas. O “Quintal do Divina Luz” por situar-se na frente da terreno, e não nos fundos como no caso da casa da Tia Ciata, constitui essa zona de fronteira relativa à sala, que mais que uma barra divisória, equiparei a um conceito benjaminiano, como sendo o “limiar”.

Esse conceito surgiu da leitura da obra “Limiares e passagens em Walter Benjamin”, organizada por Georg Otte, Sabrina Sedimayer e Elcio Cornelsen, (2010). O livro, que é uma coletânea de artigos centrados na temática sugerida no título, contribuiu imensamente, através dos artigos de Jeanne Marie Gagnebin e Roger Behrens, para o entendimento do conceito “*limiar*”, e de como os músicos e compositores do núcleo de sambistas que eu observei, se posicionam através de um fazer musical, dentro de um local que pode ser entendido, apoiado em MOURA (2004), como o “limiar” entre a “casa” e a “rua”.

## Meus passos no samba

Tendo definido que tipo de análises pretendia fazer no intento de refletir sobre o fenômeno da roda de samba, evento capaz de operar alterações nos corpos, comportamentos, formas de se expressar, dos participantes no quintal, e tendo definida a formação do conjunto “Na Cadêndia do Samba”, frequentei o quintal de fevereiro a maio de 2012, fazendo filmagens, entrevistas com os compositores, instrumentistas e cantores, funcionários e frequentadores do “Quintal do Divina Luz”. Os questionários envolviam questões referentes à formação social e musical dos componentes do conjunto; ao processo de criação dos compositores; da relação entre músicos e frequentadores; do objetivo do evento.

As gravações tiveram a finalidade de possibilitar a comparação de ao menos três performances da música “Samba Sacramentado”. Desta forma pretendia observar, transcrever e analisar os padrões rítmicos usados pelos intérpretes da música, a repetição ou não desses padrões em diferentes performances, a instrumentação usada, como o público reage na recepção da mensagem e como os corpos narram os seus discursos coreográficos. Para transcrever as partituras contei com o apoio imensurável do músico Mateus Bahiense, atuante no meio musical popular, bacharel em percussão pela UFMG.

As músicas autorais difundidas na roda causavam, e causam ainda, grande efeito naquela audiência. Algumas dessas músicas são ao estilo do “afoxé”, ritmo advindos do candomblé do estado da Bahia. A opção de tocarem os sambas autorais surgiu, segundo o músico Pedro Lopes, e confirmado também pelos músicos Pico e Dé Lucas, da vontade de tocarem em um espaço onde não tivesse os ditames do mercado impondo-lhes o tipo de música a ser executado, segundo eles, lá no “Quintal” há um espaço para se cantar as músicas que o conjunto gosta, como os sambas do repertório tradicional que são os mais dolentes, de partido alto e enredo, e não as músicas que o público quer ouvir. Dé Lucas em entrevista ao autor afirmou: - “a gente toca aquilo que a gente gosta, vem na roda quem quiser ouvir o som que a gente curte fazer”.

De todas as músicas executadas nas várias performances que presenciei, pude constatar a incidência maior de repetição do “Samba Sacramentado”. Apenas em uma ocasião em que eu estive presente o conjunto deixou de tocá-lo. Em todas as entrevistas realizadas ele

apareceu na preferência dos frequentadores, por esse motivo resolvi situar minha pesquisa em torno desse samba.

As músicas autorais têm forte influência dos sambistas tradicionais do Rio de Janeiro. Entre as preferências pessoais dos músicos Dé Lucas, Pico e Pedro Lopes, surgiram os nomes de sambistas consagrados como: Paulinho da Viola, Martinho da Vila, João Nogueira e Zeca Pagodinho. Os três possuem idades aproximadas, estando o Dé com 39, Pedro com 41 e Pico com 42 anos. Eles estavam adolescendo quando a onda do “pagode” se proliferou por todos os cantos da região sudeste.

A partir do núcleo instalado na quadra do bloco Cacique de Ramos, na cidade do Rio de Janeiro, as rodas de pagode se espalharam, tal qual nos conta MOURA:

“Levados pelo embalo do grupo “Fundo de Quintal” as rodas de pagode proliferaram rapidamente por todo o território do sudeste brasileiro, retomando o estilo do partido alto, nesse momento, com uma rítmica mais intensa e incrementada com novos instrumentos que eram o repique, o tantã ou timba e o banjo, associado ou não ao tradicional cavaquinho. Sua repercussão se fez maior quando foi visitado pela pioneira Beth Carvalho em seus discos *De pé no chão* (1978) e *No pagode* (1979).” (MOURA 2004, p.273)

Todos três beberam na fonte do pessoal do “Cacique de Ramos”, onde começou a carreira do sambista Zeca Pagodinho, onde estavam também, Almir Guineto e o pessoal do grupo “Fundo de Quintal”.

A roda do “Quintal do Divina Luz” é uma roda profissionalizada já que os músicos recebem para tocar e os diletantes pagam para entrar. Essa profissionalização sugere um controle e uniformização do “produto” musical, que a princípio deveria se permear pelos mesmos procedimentos da música de concertos, ou de performances de outros gêneros populares, como o rock, cujos músicos fazem ensaios regulares do repertório a ser executado. Ensaios regulares são comuns na rotina de certos tipos de formações musicais como ficou demonstrado na dissertação de mestrado de MÁRCIA GUERRA (2007, p.36) sobre a banda de rock “Pelos de Cachorro”. Em um pequeno trecho a autora narra o comprometimento dos

grupos de rock com a preparação para as apresentações. Segundo a pesquisadora “os ensaios aconteciam na casa do Lú, no alto do morro, na Vila Marçola.”

O grupo que atuava no “Quintal do Divina Luz” não tinha os ensaios entre os seus hábitos, como ficou evidente nessa colocação do Pedro Lopes ao falar sobre esses e a renovação do repertório:

“Nós nunca ensaiamos, é tudo na hora de tocar. Já teve ocasião da gente ter que montar um repertório para um show com o tempo muito limitado, então a gente sentava pra conversar e definir o que iríamos tocar. Pra inserir músicas novas no repertório o processo é o seguinte, eu não toco harmonia, aí quando eu faço uma música nova eu chego perto do Dé e mostro a ele a melodia, aí a gente insere a música. E também tem vezes que eu aprendo uma música nova e passo o disco pra ele e digo, - ouve isso aí oh! Ai ele vai e tira e a gente toca.”<sup>2</sup>

Essa maneira de proceder também particularizava aquela roda. Ali naquele “Quintal” a música acontecia no tempo, cada performance era uma performance nova que apresentava uma música nova. Os arranjos nunca eram repetidos tendo em vista que eles não ensaiavam. O que se repetia eram os padrões rítmicos, porém o fraseado nem sempre, ou mesmo nunca, era idêntico ao das performances anteriores, porque os músicos poderiam fazê-los em instrumentos diferentes, ou em momentos diferentes da última vez em que o samba foi executado. Uma frigideira que apareceu em um arranjo de um samba em uma performance X, não apareceu na performance Y, por exemplo.

A obra de ROBERTO MOURA (2004) “No princípio, era a roda”, em cujo subtítulo traz inscrita a intenção de pretender ser um “estudo sobre samba, partido alto e outros pagodes”, trouxe preciosas informações historiográficas sobre o gênero e os locais onde ocorre. Em suas observações constatou haver uma distância entre a “casa” e a “rua” expressas nas práticas musicais dos sambistas nas rodas ou nas escolas de samba.

A partir dessa leitura é que decidi abordar questões próximas a essas suas reflexões no decorrer do trabalho. Estas dizem respeito ao evento do samba no contexto do “Quintal do Divina Luz”. Como se desenvolve a roda? Quais são as bases da formação do sambista? Por

---

<sup>2</sup> Entrevista concedida ao autor em 16/03/2012.

quais tipos de aprendizagem ele passa? A roda é usada como espaço de aprendizagem da tradição do samba? Como se dá a construção do sentido estético do grupo? Qual o sentido estético da roda? Quais os processos de criação musical dos compositores? Quais instrumentos são utilizados na realização dos arranjos? Quais padrões rítmicos são mais recorrentes nas execuções dos sambas? Vale notar que nem todas as pessoas que frequentam a roda possuem intimidade com o gênero, algumas vão movidas pela curiosidade.

Em minhas abordagens busquei conhecer a trajetória de vida dos três músicos que constituem o núcleo do conjunto “Na Cadência do Samba”, envolvidos no processo de construção daquela roda e quais condições foram determinantes na opção pelo samba; todavia, no cerne da questão, especificamente, está a descrição e análise dos aspectos rítmicos que compõem aquela paisagem sonora.

O samba é um gênero musical popular, reconhecido por muitos estudiosos, dos quais citamos: Oneyda Alvarenga, Muniz Sodré, Ney Lopes, Carlos Sandroni, José Ramos Tinhorão, Hermano Vianna, entre muitos outros, como sendo a expressão mais representativa do povo brasileiro. Motivo de intensa pesquisa, já foi amplamente estudado por significativa gama de pesquisadores musicólogos e largamente difundido em todo o território nacional. Sua disseminação data do início do século XX, na cidade do Rio de Janeiro, então a capital do Brasil, e associado principalmente à “malandragem” carioca, que entre outras coisas era também adepta do candomblé.

Este gênero, o samba, tem ligações muito peculiares com a sociedade da época, e isto se mantém nos dias atuais. Geralmente suas letras fazem a crônica do cotidiano, das paisagens dos diversos locais, dos amores mal ou bem resolvidos, como nas letras de Noel Rosa, Cartola e outros grandes mestres do cancioneiro brasileiro.

Embora isto se aplique ao samba enquanto gênero musical tradicionalmente carioca, em São Paulo o samba tomou uma feição muito diferente quando foi recriado com motivos paulistanos, ou, melhor dizendo ítalo-paulistanos, na criatividade de Adoniran Barbosa. O samba de Adoniram resalta o *modus* de vida do paulistano de sua época com irreverência debochada, muito bem interpretada por um grupo vocal/instrumental também de São Paulo. Tal grupo é o mais antigo conjunto musical brasileiro em atividade e se chama “Os Demônios da Garoa”. Este grupo desenvolveu estilo característico tão peculiar na maneira de cantar,

sobrepondo vozes e caricaturando personagens em interpretações muito próximas do teatral, que os estudiosos perceberam em Adoniran e nos Demônios da Garoa, uma identidade paulistana bem diferente da do samba carioca.

Chama-nos a atenção, também, o samba produzido por Dorival Caymmi no estado da Bahia. As crônicas do cotidiano dos pescadores e dos litorâneos emergem de forma massiva nas letras do compositor, caracterizando uma baianidade singular ao estilo muito pessoal do autor.

Muitos nativos das Minas Gerais como Ary Barroso, Geraldo Pereira, Ataulfo Alves, entre outros, quer compondo sozinhos ou com parceiros, utilizavam-se da rítmica e melodia do samba típico tradicional e ressaltavam os mesmos motivos componentes sociais do dia a dia do carioca. E quanto aos compositores do “Quintal do Divina Luz”? Inclinei-me à investigação dos temas que foram abordados em suas letras, à comparação dos estilos ou formação do sentido estético tanto do grupo quanto dos componentes. A música que se tocava ali era do mesmo estilo daquelas que eu próprio toquei em minhas investidas dos anos 80? Suas letras relatam o cotidiano local? Qual a estrutura do “Samba Sacramentado”? A estrutura rítmica dos sambas tem algo que denote uma identidade mineira?

Essas foram algumas preocupações que orientaram o olhar etnográfico que se construía pouco a pouco. Esperamos que ao responder essas questões possamos estar contribuindo para a construção do conhecimento sobre a estrutura e funcionamento de uma roda de samba com um olhar mais estendido e capaz de abarcar uma maior quantidade de elementos possíveis dentro da sua amplitude. Por se tratar de uma roda onde se veicula sambas compostos por músicos locais, esperamos, também, contribuir quando registramos os processos de criação e formação dos autores daquele grupo social, destacado do universo social belo-horizontino, que construiu uma identidade embasada no sentido estético fundado dentro da tradição do samba.

## **1.2 Eu e o samba**

Minha infância foi vivida em uma pequenina cidade do interior de Minas Gerais, chamada Urucânia, na região da Zona da Mata, muito próxima à Ponte Nova, cidade natal do

compositor João Bosco. Muito cedo, ainda, me interessei pela música, gostava muito de cantar e sabia de cor muitos sucessos do cancionário brasileiro que eram hits nas rádios que escutava. Mudei-me para Belo Horizonte aos treze anos, época em que comecei a estudar a flauta doce como autodidata. Quando adolescente, empurrado pelos movimentos juvenis, interessei-me pela “soul music”, sobretudo por causa da dança da qual era razoável praticante.

Aos 16 anos, iniciei-me no aprendizado do violão, daí, fui levado a investigar melhor, no sentido da construção da aprendizagem mesmo, os diversos gêneros musicais que compõem o universo da música popular brasileira. O ritmo do samba sempre me impressionou, as “baixarias” do violão de sete cordas, em especial o violão do Dino<sup>3</sup>, exerciam, e ainda exercem, em mim enorme fascínio.

Motivado por isso passei a me entranhar mais nas pesquisas sobre “Choro” e fui estudar música na Fundação Clóvis Salgado, entre os anos de 1982 a 1986. Lá aprendi: Teoria e percepção musical, arranjos e violão erudito. Seguindo essa tendência cheguei a tocar em dois grupos de Choro, o “Choramingaux”, fundado por mim e no qual eu era solista de flauta doce, e o “Choro de Minas”, no qual eu era um dos solistas e estava me iniciando na prática do bandolim.

Durante a década de 1980, seguindo a explosão de “pagode” que aconteceu em toda a região sudeste do Brasil, passei a atuar como violonista em alguns conjuntos de samba que executavam aquela nova forma de expressar o “partido alto”. Foi nesse tempo que desenvolvi um gosto, de fato, pelo samba e passei a me interessar pelos elementos que fundaram e constituíram sua tradição. Toquei violão de 6 e 7 cordas nos grupos: “MPB8”, “Luz do Repente” e “Surpresa” todos da região do Bairro Santo André, na cidade de Belo Horizonte e já não existentes nos dias atuais.

Nesse mesmo período passei a frequentar outras rodas de samba, que são os melhores espaços para se aprofundar nessa questão, como podemos ler em Roberto MOURA:

“A casa propicia a formação da roda como manifestação espontânea e festiva, na qual vai se desenvolver um tipo de música que ganha foros de

---

<sup>3</sup> Horondino José da Silva (1918-2006) Um dos maiores instrumentistas do “Choro Brasileiro”.

gênero. É dentro da casa que nasce o samba – do amaxixado ao de formato estaciano –, e incluídos na “casa” os quintais e terreiros propícios à sua prática.” (MOURA 2004, p.30)

Frequentei as rodas do “Ferro Velho”<sup>4</sup> e da “Praça Raul Soares”<sup>5</sup> nos idos de 1980, ambas focadas, principalmente, nos sucessos dos sambistas do “Cacique de Ramos” ou sambas de quadra ou enredo das Escolas do Rio de Janeiro. Talvez, levado por isso fui, em um fim de tarde de domingo, apreciar o samba no “Quintal do Divina Luz”.

---

<sup>4</sup> Antigo Bar que se localizava no Bairro Boa Vista, região leste de Belo Horizonte.

<sup>5</sup> Praça no centro de Belo Horizonte

## 2. A Roda do São Marcos

Era pra ser só mais um fim de tarde de um domingo de um mês de setembro no ano de 2009, o trânsito compartilhava da monotonia vespertina na cidade de Belo Horizonte onde até os ipês multicoloridos pareciam se espreguiçarem ao longo de ruas e avenidas vazias de carros e gente. Nas tardes dominicais belo-horizontinas a vida se esgueira de uma maneira calma e tranquila, mansamente, como se a desconfiar de que aquela calmaria não se estenderá à segunda-feira.

Após o almoço, ou após o cumprimento de algumas obrigações sociais como, visitas aos parentes ou amigos, a calmaria se enrobustece e chega a parecer que nada de especial ou novo poderá acontecer.

A cidade, que tem ares e hábitos de grande metrópole, oferece algumas opções de lazer, principalmente em seus diversos parques e praças, *shoppings centers*, bares, entre outras. Nesse caso, o termo “outras”, inclui muitas casas de espetáculos que atuam no *show-business*, oferecendo espetáculos variados aos seus habitantes e/ou visitantes.

A localização exata do samba é o endereço do Serginho que fica à Rua Maria Aparecida, 375, Bairro São Marcos, periferia de Belo Horizonte.

A cidade de Belo Horizonte foi fundada em 12 de dezembro de 1897 em um local onde havia um arraial chamado Curral-del-Rey e foi planejada em uma área que é praticamente a área central dos dias atuais. Em curto espaço de tempo os arredores da área central, tida como urbana, se estenderiam com o surgimento de novos bairros, começando a compor os subúrbios da cidade. Mais afastado desses bairros suburbanos ficavam pequenas fazendas de produção agropecuária e, também, pequenos povoados como no caso do Bairro São Marcos, que se localiza onde havia um povoado chamado Gorduras. Em um livro intitulado “História dos bairros de BH” (1999, p.18) disponível no site do Arquivo Público da Cidade, registra-se que:

“...com o crescimento da cidade, esses povoados foram progressivamente se transformando em subúrbios da capital. Mas suas paisagens permaneceram por muito tempo, rurais: plantações, criação de animais, construções afastadas umas das outras. Com o tempo, a Prefeitura acabou adquirindo uma parte dessas terras e investindo na construção de conjuntos habitacionais para abrigar a população de baixa renda.”

A partir de 1940 alguns loteamentos começaram a ser feitos devido à implantação do Matadouro Modelo, no Bairro São Paulo, que implementou o desenvolvimento da região nordeste da nova capital. Apesar do loteamento, a mesma fonte informa-nos que a ocupação dos bairros não se deu de imediato. Os conjuntos habitacionais que estavam sendo construídos até a década de 1980, na realidade era um “amontoadado de barracos de madeira, que mais parecia um acampamento de obra”. O Bairro São Marcos até o ano de 1984 não tinha rede de esgoto e nem água encanada. As ruas não tinham pavimentação e a locomoção mesmo a pé era difícil. Após a criação das associações comunitárias é que vários desses problemas foram sanados.

O bairro, que também já foi conhecido pelos nomes de “Vila Santa Amélia” e “Antiga Fazenda do Barreiro Grande”, teve a sua aprovação, pelo prefeito de Santa Luzia, em 1948, quando o bairro era zona rural daquela comarca.

Hoje o bairro possui uma boa infraestrutura, como lemos nesse trecho transcrito de um site eletrônico:

Há padarias e supermercado. Além disso, o bairro tem uma escola municipal (José Calazans), uma praça (Miguel Arcanjo) e uma igreja (São Judas Tadeu), onde às vezes há festas. O desenvolvimento de bairros vizinhos, como o São Paulo, completa as melhorias relacionadas à infraestrutura à disposição dos moradores. O bairro está a 5 minutos do Minas Shopping e, no bairro vizinho, Fernão Dias, há um posto de saúde que atende à população.

Apesar de terem surgido muitas casas, não é fácil encontrar imóveis para venda ou aluguel no bairro, que é composto essencialmente por casas. Os vizinhos são antigos e não há mais lotes para comprar.

Em pesquisa Mercado Imobiliário de Belo Horizonte, feita pela Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas Administrativas e Contábeis da Universidade Federal de Minas Gerais (Ipead/UFGM), apurou-se os valores médios praticados na região para comercialização de apartamentos no segundo semestre de 2009. Os valores são os mesmos praticados para a venda de casas, de dois a cinco quartos, avaliadas, em média, em R\$ 240

mil. O bairro é apontado pela Fundação Ipead/UFMG<sup>6</sup> como bairro de padrão popular. Essa classificação leva em consideração a renda média mensal na região, que é inferior a cinco salários mínimos, segundo os pesquisadores.”

Não há muro à frente do imóvel, há uma grade de barras de ferro, em cinco vigas. O lote de uns 500ms<sup>2</sup> é pouco maior do que um outro de proporções convencionais, ou seja, 360ms<sup>2</sup>, o que permite uma total visão do espaço do terreiro da casa. Fugindo a uma prática comum em Belo Horizonte, que é a de deixar a parte dos fundos do imóvel para quintal. Talvez devido ao terreno ser muito acidentado, estando mais ou menos uns 5ms abaixo do nível da rua, eu diria, a construção da casa teve lugar no fundo do terreno.

Lá de cima da calçada, que também não existe (a calçada da casa ainda está no estado da terra batida), é possível vislumbrar o local onde ocorre a roda de samba. Entre o padrão de luz elétrica da casa do Serginho e o muro da casa do vizinho do lado direito existe um vão com um portão de ferro que é a entrada na roda. Nesse vão, onde tem início a descida de uma rampa que um dia foi escada, e teve sua estrutura alterada em função do samba, fica sentada uma senhorita que recebe a importância cobrada para o acesso ao quintal. Ao lado dela, um rapaz alto e forte, desses que frequentam regularmente e há muito tempo uma academia de ginástica, vestido de um terno preto, que é um dos seguranças do local. Soma-se a eles um jovem rapaz bem vestido, de maneira mais esportiva, em mangas de camisa, que é o distribuidor das comandas nas quais será anotado o consumo dos clientes.

A rampa tem dois níveis, o primeiro tem um declive de uns 1,5 a 2,0m finalizando em um platô de aproximadamente 3,0m<sup>2</sup>, onde fica um casal de seguranças: ele é um rapaz com as mesmas medidas de vestuário do primeiro e também se veste de um terno preto. Ela, alta, talvez 1,80m, se não podemos descrevê-la como sendo bem encorpada, poderíamos sublinhar que tem um físico imponente. Também se apresenta muito bem vestida em seu terninho preto, de modelo mais feminino, mais adequado a ela. Estes dois têm a incumbência de submeter aos clientes uma revista visando à coibição do uso de armas brancas ou de fogo, bem como à coibição da entrada de bebidas alcoólicas.

---

<sup>6</sup> Instituto de Pesquisas Econômicas Administrativas e Contábeis de Minas Gerais.

Após esse platô, a rampa desce à esquerda em direção a um pequeno galinheiro que se situa do lado esquerdo do terreno. Ao final da rampa, um nível acima da parte mais baixa do lote, há um segundo platô, de mais ou menos uns 40ms<sup>2</sup>, no qual já se começam a dispor algumas mesas. A parede que desce da calçada em direção ao fundo do quintal, desce sem reboco até nesse ponto, no primeiro platô, no qual se situam as primeiras mesas, a parede tem reboco e é pintada de branco, ali há um desenho indicando que é uma área para fumantes, outro desenho representando um casal de sambistas, um banner fazendo propaganda de uma próxima roda, curiosamente chamada de “Samba do Leitão” e nele a promessa de que haverá um sorteio de um animal vivo no decorrer da roda. Nesse mesmo nível do terreno, já do lado direito, fica um *freezer* atrás do qual trabalha um rapaz alimentando de cerveja as mesas próximas e aos garçons que são três. É nesse mesmo nível que ficam os mourões de sustentação da grande cobertura em telhas de amianto. Uma enorme viga de ferro vermelha que vai desse nível à parede da casa é a sustentação central da cobertura. Continuando nesse mesmo plano, à direita, há um corredor que dá acesso aos dois banheiros, rigorosamente higienizados, o feminino é indicado por um quadro com uma pintura de Iemanjá, e o masculino por um quadro no qual está representada a luta de São Jorge com o dragão. Onde havia uma pequena varanda à entrada da casa, ficam duas mesas, sendo uma para seis e a outra para quatro pessoas; no fundo desse pequeno platô, escondido pela mesa e também pelas poucas pessoas que acompanham de pé aos sambas, há um despejo de cadeiras inutilizadas e, ainda, três gaiolas com canários belgas. Isso tudo margeado por uma grade de ferro pintada em vermelho.

Desse platô/varanda desce uma escadinha de quatro degraus que acessa a parte do fundo da pista de dança. A pista tem mais ou menos uns 20m<sup>2</sup> e fica em frente ao local no qual fica o conjunto dos músicos. Uma pequena elevação de aproximadamente 20cm em relação à pista de danças tem o piso pintado num vermelho encarnado, a exemplo da viga de sustentação do telhado e grades, demarca o espaço de atuação dos músicos. Na parede ao fundo dessa elevação, uma grande pintura de São Jorge montado em um imponente cavalo branco, enfrenta seu eterno inimigo dragão. Ao lado da pintura, em letras garrafais, uma oração dedicada ao santo guerreiro preenche grande parte da parede atrás do conjunto. Uma pintura com o desenho de um pandeiro junta-se a esses motivos religiosos na ornamentação.

Continuando em direção ao fundo do espaço comunitário, a parede se recobre com quadros retratando sambistas consagrados na história da música popular brasileira. Lá estão,

Cartola, Pixinguinha, Roberto Ribeiro, Roberto Silva, Beth Carvalho, Clara Nunes, João Nogueira, Zeca Pagodinho e muitos outros, somando aproximadamente uns trinta. Delimitando o espaço público do privado, um portão e uma divisória de vidro que funciona como caixa para venda de bebidas, comidas e acerto das comandas. Aí já surge o fundo da casa do Serginho, com o fogão à lenha enfumaçando um pouquinho, mas, muito pouquinho mesmo, o ambiente, e mais três *freezers*.

Nos espaços destinados aos frequentadores seis ventiladores fixados em pontos estratégicos fazem circular o ar nas noites mais quentes. Há uma enorme caixa acústica no chão ao pé da escadinha que vai ao platô/varanda, um tripé sustenta outra caixa acústica um pouco menor do que a que fica em baixo. Outro tripé fica no primeiro platô com a caixa acústica responsável por direcionar o som para a pista.

Em torno de 15h00 chegam as cozinheiras e também os garçons que iniciam os preparativos com as mesas. Às 16h30min já começam a chegar os primeiros clientes para garantirem lugares assentados, porque ao todo deve haver lugar para umas sessentas pessoas assentarem-se, são 12 mesas com 48 cadeiras e mais uns 16 tamboretos de 4 pés espalhados pelo local. É nesse mesmo momento que os componentes do conjunto vão chegando, iniciando a montagem dos seus instrumentos e testando as regulagens do som.

Depois que o conjunto termina esse processo, se dispersa entre outros afazeres. Alguns vão conversar com as pessoas que nesse momento já ocupam quase que todas as mesas, que não são muitas. A roda de samba tem o horário de início previsto para as 17h00. Depois de tudo conferido e devidamente preparado, o grupo se posiciona na pequena plataforma na seguinte ordem: na ponta esquerda da roda que formaram em torno das três mesas senta-se o Peterson fechado em um pequeno set de percussão, ao lado dele o Tico também com o seu set de instrumentos. Ao lado, um pequeno espaço que é onde se posiciona o Cícero, que toca em momentos intercalados, de acordo com a vontade dele. Assentados à mesa como verdadeiros anfitriões, o núcleo do “Na cadência do Samba”, Pedro Lopes, de pandeiro em punho, o Pico (segurando seus *eggs shake*) e o Dé Lucas, empunhando o violão. Ao lado do Dé, na quina direita da mesa o Anderson com o seu cavaquinho e na extremidade direita o Lico, frente ao surdo, mas, com outros instrumentos de percussão bem ao alcance das mãos. Atrás dos músicos Anderson e Lico, fora do pequeno palco, o Haroldo que opera a mesa de som.



FIGURA 1. Grupo Na Cadência do Samba posicionado em apresentação.

## 2.1 Instrumentos utilizados na roda

Não existe uma regra que determine quais instrumentos acompanharão os cantos nas diversas rodas, porém, na maioria das rodas profissionais ou semiprofissionais, ou mesmo nas rodas de amadores, a formação básica geralmente é o trio constituído por surdo, pandeiro e tamborim, e em algumas vezes se integram a eles uma cuíca, instrumentos leves como, reco-reco, agogô e chocalhos. O número de percussionistas varia de três a cinco, sendo que muitos grupos copiam a formação do Grupo Fundo de Quintal, que trouxeram a novidade do repique de mão e do tantã entre os instrumentos percussivos, denominados pela “organologia”, ciência que estuda os instrumentos musicais, pelo termo “membranofone”. No Quintal, como veremos a seguir o número desses membranofones se altera em muito sendo esse o instrumental levantado em minhas observações:

### 2.1.1 Instrumentos de harmonia

São utilizados dois instrumentos de harmonia da família dos instrumentos de corda que são 1 violão (6 cordas) e 1 cavaquinho (4 cordas).

### 2.1.2 Instrumentos de percussão

A família dos instrumentos percussivos pode ser, a exemplo da classificação usada na tese de Samuel ARAÚJO (1992) em três seções os pesados que produzem sons graves, sendo:

1. 1 surdo
2. 1 par de congas
3. 2 tantãs



FIGURA 2. Congas, repinique e malacacheta.

Os médios, que produzem sons nem tão graves, nem agudos, que são:

4. 1 repinique
5. 1 malacacheta



FIGURA 3. Repinique, malacacheta e tantã.

Os de som agudo, que são:

6. 1 frigideira
7. 1 reco-reco
8. 1 cowbell
9. 1 Xeque-balde
10. 2 tamborins de virada
11. 3 tamborins de marcação
12. 3 pandeiros de couro
13. 3 pandeiros de nylon
14. 1 agogô



FIGURA 4. Frigideira, reco-reco, tamborins e Chiquerê.



FIGURA 5. *Egg shake*, agogô, baquetas e tamboim.

Os de chocalho que são:

- 15. 5 *eggs shake* (ovos de agitar)
- 16. 1 Xequerê



FIGURA 6. *Eggs shake*, tamborim e pandeiro.

E os de efeito que são:

- 17. 1 Cuíca
- 18. 1 prato

Para ampliar a sonoridade no ambiente são usados:

- 19. 4 microfones para vozes
- 20. 1 microfone no surdo, 1 no set do Petterson e 1 no set do Tico.

O Dé Lucas sugere uma tonalidade e uma rítmica ao violão de maneira tênue, timidamente. Ele mesmo, ou às vezes o Pico, iniciam o cântico de um samba que já foi sucesso um dia. Nesse momento apenas instrumentos leves de percussão acompanham o canto, tamborim ou *egg shake*, geralmente. É muito recorrente aos sambas apresentarem um tema melódico que se repete antes do refrão, nas repetições é que comumente entram outros da percussão, todavia, sem grande estardalhaço. Quando se chega ao refrão é que o surdo ataca o ritmo de forma imponente e os outros instrumentistas somam-se em respostas de tantã, tamborim, 1 ou 2 pandeiros e cavaquinho. É comum o refrão ser cantado em coro, todos os

quatro cantores fazem essa parte e as pessoas que assistem costumam se integrar com maior ímpeto ao canto nessa hora.

Os sambistas diletantes bebericam seus copos de cerveja ou refrigerante e conversam um tanto desinteressados pela música. Algumas pessoas deixam os corpos se embalar em movimentos contidos, discretos, sem caracterizar uma dança. Em sua grande maioria os sambas são repetidos, nessas repetições os instrumentos de maior peso se retiram, permanecendo somente os de harmonia e os mais leves, no refrão final retornam os instrumentos de peso.

Ao final da música os músicos da percussão param de tocar e aguardam o próximo samba. O repertório é desenvolvido em blocos de canções que duram de uns 15 a vinte minutos que é mais ou menos em torno de umas quatro ou cinco canções. O Dé mantém a rítmica ao violão na mesma tonalidade do samba recém-terminado, ou não necessariamente, podendo mudar quando sugerido pelo Pedro ou pelo Pico. Ele mesmo ou o Pico iniciam a próxima música, os instrumentistas de percussão agem como na primeira vez, parando, para entrarem com mais intensidade nas marcações rítmicas no momento do refrão.

Nas performances observadas, a primeira hora do samba ocorreu quase sempre que dessa mesma forma, com o Pico, o Dé e o Pedro Lopes alternando o solo nas músicas. Os dois primeiros blocos são de sambas mais lentos, não tão vibrantes, com preponderância dos sambas dos compositores: Arlindo Cruz, Zeca Pagodinho, Luiz Carlos da Vila, Monarco, Mano Décio da Viola, Nelson Sargento, Silas de Oliveira, Paulinho da Viola, João Nogueira e Paulo César Pinheiro. Durante esse primeiro momento chega boa parte dos frequentadores que já ocupam todas as mesas. Algumas pessoas permanecem na pista de dança bebendo e apreciando o conjunto, é raro que sambistas se arrisquem a dançar nessa primeira hora.

Os “padrões rítmicos” são bastante alternados durante os blocos de sambas. Em algumas vezes, não raro, assumem características de “samba-de-quadra” que é quando incluem o repinique, frigideira, malacacheta, prato, naipe de tamborins, surdo e pandeiros de nylon. Em outras se tornam samba de roda “baiano” com influência do candomblé, o que é

ressaltado pelo uso das congas. Geralmente isso acontece nos afro-sambas<sup>7</sup>, principalmente os que fizeram sucesso na voz da cantora “Clara Nunes”.

Depois de duas horas após o início da apresentação o quintal já está quase todo ocupado. Os três garçons entram em um ininterrupto vai e vem com baldes cheios de garrafas de cerveja, agora consumida mais rapidamente, e refrigerantes. A pista já está tomada de homens e mulheres, que executam com desenvoltura e intimidade o bailado dos movimentos coreográficos. Os sambas tornam-se mais intensos e os percussionistas preenchem as levadas rítmicas com muito mais batidas. As pessoas dançam em todos os espaços do quintal. Ao fundo fica o caixa onde se acertam as contas das comandas, que é também por onde passam os garçons com a comida que está no fogão à lenha. Muitas pessoas preferem pegar as bebidas e comidas diretamente nesse caixa, com a Cida, com o próprio Serginho ou com o filho deles que trabalha como garçom e também como caixa. Enquanto aguardam em uma pequena fila que, ao longo do trabalho de campo, percebi formar-se nesse espaço, dançam. Bem como, dançam nos platôs, por entre as mesas, no espaço reservado aos fumantes, no corredor onde estão os banheiros, enfim, em todos os espaços as pessoas dançam. São poucas as pessoas que somente observam, e, enquanto observam conversam, namoram, cantarolam, porque nem todos que estão ali têm intimidade com a dança.

Próximo das 19h30min, o grupo que toca sambas nos estilos de “enredo” ou “afoxé”, começa a inserir as músicas autorais. Dentre as mais tocadas estão as músicas: “Clarear” de Dé Lucas, “A Chapa esquentou” de Pedro Lopes, “Samba Sacramentado” Do Tino Fernandes com o Dé e as do Dé Lucas com outros Parceiros.

Apesar dos músicos terem afirmado que não há intenção nenhuma na organização da ordem do repertório...

— Qual a ordem de apresentação, existe um critério para a seleção das músicas?

“O critério se dá a partir do momento que o samba começa e a gente vai analisando o público da casa. Na verdade a gente começou querendo fazer uma música pra gente por mais que esteja um público lá nos prestigiando, é mostrar as pesquisas e o estudo que cada um faz. Não existe ordem pra começar assim ou assado.”

---

<sup>7</sup> Sambas com letras de cunho africanista, a exemplo dos sambas de Baden Powell e Vinícius de Moraes.

— Existe um “ponto alto”, um “clímax” a ser atingido?

“Esse clímax existe, mas, ele tá implícito, a gente sente que ele tá chegando quando você sente a roda meio que flutuar e tá todo mundo naquela sintonia ali, vibrando na mesma energia, esse é o ponto. A gente objetiva esse ponto pra banda mesmo, porque quando a banda chega nesse patamar o público vai junto.”<sup>8</sup>

...em todas as performances observadas, houve sempre essa ocorrência, de um início com os sambas sendo tocados com menos batidas da percussão, o que faz com que soe mais leve aos ouvidos da audiência. Após a primeira hora é que as batidas tornam-se mais intensas, no uso dos instrumentos típicos da bateria de escola que são os: repinique, malacacheta, agogô, prato, frigideira, tamborins de marcação e de virada, pandeiros de nylon e frigideira.

Os frequentadores não cessam de chegar, tendo ocorrência de chegada até as 20h30min quando falta apenas uma hora para o término da roda. Mais ou menos às 20h00 é feito um intervalo de algo em torno de uns trinta minutos, durante esse tempo o grupo se dispersa para atender aos amigos e convidados, alguns fazem a refeição que lhes é de direito, outros bebericam uma cerveja ou refrigerante com amigos. Não é costume o consumo de bebidas destiladas, porém em algumas vezes pude perceber um litro de uísque debaixo da mesa dos músicos. Nesse tempo o Haroldo seleciona um repertório em seu notebook para tocar no descanso do conjunto, às vezes gravações de performances anteriores, ou sambas de sucesso que gozam da preferência geral dos participantes daquele núcleo.

Após o intervalo, o conjunto volta do mesmo modo que começou com o Dé sugerindo tonalidades e levadas. Após um pequeno bloco de duas ou três músicas, o dono do quintal é convidado à sua canja. A canja do Serginho dura aproximadamente uns quinze minutos, dentro dos quais ele aproveita pra anunciar as próximas programações, geralmente sambas em vésperas de feriados ou sambas que terão convidados ilustres ou, ainda, sambas com sorteio de animais vivos, uma característica lá do quintal. O Serginho demonstra uma preferência pelos sambas de “partido alto” e “enredo” o que faz com que esse momento seja muito vibrante e empolgante.

---

<sup>8</sup> Dé Lucas em entrevista ao autor em 21/02/2012.

Após a canja do Serginho, pode haver mais convites ou não, dependendo das presenças no dia, entre os convidados. Houve ocorrências de canjas de Tino Fernandes, Alisson Gerais, Kaká Franklim, do violonista Rodrigo Torino e do cavaquinista Rudney Carvalho.

Após as canjas, aproximando-se do final, o grupo toca de forma mais efusiva. As pessoas participam dançando, cantando junto ou, às vezes, marcando com palmas. Os sambas, nas levadas de enredo ou de “afoxé”, contagiam todo o terreiro até o último acorde executado no cavaquinho e violão.

## 2.2 Serginho Divina Luz

Sérgio Luiz dos Santos, mais conhecido como Serginho Divina Luz, nasceu em 1961 na cidade de Teófilo Otoni em uma família de muitos irmãos que morreram precocemente devido à precariedade da região onde moravam. Aos dois anos transferiu-se com os pais e um único irmão para a cidade de Belo Horizonte, indo morar no bairro São Marcos, onde vive até hoje. Casou-se em 1991. Segundo seus relatos, toca surdo e outros instrumentos dentro de uma roda de samba, os quais aprendeu a tocar sozinho a partir de uma bateria composta por latas de gordura e óleo antigas e outros alimentos, que ele próprio montava para tocar as músicas de Jair Rodrigues. Nunca frequentou uma escola de música, e quando arguido sobre sua profissão muito convictamente respondeu, *músico*, especialidade: *Ritmista*.

Praticante de umbanda chegou a ser “ogan” em um terreiro, o que estreitou mais sua relação com os instrumentos de percussão. Seu interesse pelo samba foi a partir de um batuque que o “pessoal” fazia em um barzinho onde ele ia tomar umas cervejas e dar uma paquerada, foi nesse batuque que se arriscou a tocar o surdo, instrumento que segundo ele, assim que o tomou em suas mãos já foi fazendo a marcação correta do samba.

Influenciado pelo movimento de “retomada” do partido alto pelo pessoal do “Cacique de Ramos”, passou a se interessar mais pelo samba, montando, então, o seu primeiro conjunto que se chamava “Kizumba Clube do Samba”, inspirado em um clube de samba do Rio de Janeiro fundado por João Nogueira.

Após esse momento passou a viver do samba exercendo a profissão de músico. Parafraseando o nome de um LP lançado pelo grupo “Fundo de Quintal” em 1985, funda o conjunto “Divina Luz” nome com o qual passou a ser conhecido e que hoje dá nome ao seu quintal. Já bem familiarizado com a linguagem do samba começa a pesquisar outros sambistas e conhece a música de Roberto Ribeiro, Paulinho da Viola além do João Nogueira que já o havia inspirado com o “clube do samba”.

Como partideiro disse gostar de arriscar uns versos e lembrou-se de uma roda de “partido alto” que havia na Praça Raul Soares nos anos de 1980.

Depois que acabou o grupo “Conjunto Divina Luz” conta que atuou por 10 anos, como cantor no “Curral do Samba”<sup>9</sup>, quando teve a oportunidade de tocar com consagrados sambistas da nata do samba carioca, dos quais citou: Jovelina Pérola Negra, Pedrinho da Flor, Marquinhos Satã, Neguinho da Beija-flor, Dona Ivone Lara, e um bom número de conjuntos como: Fundo de Quintal, Só Preto Sem Preconceito, Grupo Raça, SPC, entre outros.

Outro conjunto pelo qual passou, por durante cinco anos, foi o “Sambeagá”, conjunto de bastante expressividade no cenário mineiro do samba dos anos 80.

Pra manter a família que constava da esposa e mais dois filhos, por algumas vezes se viu obrigado a trabalhar no comércio e também em algumas empresas no setor de pessoal, pois nem sempre a profissão de músico era suficiente. Por causa de um desentendimento com um antigo patrão, ele resolveu que iria constituir seu próprio negócio e deixaria de ser empregado de outros. Daí a ideia de montar uma casa de samba, mas, montar onde? Como não tinha capital a solução foi fazer no seu quintal, pois alguns sambistas às vezes já se reuniam lá para uma cervejinha, uma boa prosa e um samba.

Para inaugurar o “Quintal do Samba” e ganhar um “*l’argent*”<sup>10</sup>, promoveu uma feijoada, evento para o qual mandou confeccionar 150 camisetas que foram vendidas como ingressos. Para animar a feijoada, combinou com um conjunto de samba, o “Samba da Silva”,

<sup>9</sup> Antiga casa de samba situada no Bairro São Paulo em Belo Horizonte.

<sup>10</sup> Palavra proveniente da língua francesa, correlata a dinheiro em português que ficou popularizada no meio sambista a partir do samba “Acabou a miséria” de Luizinho, lançada no álbum “Perfume de Champagne” (RGE, 1987) por Almir Guineto. “*Comment alle- vous mon ami/ Chercher l’argent monsieur/ La verité, cest fini la misère.*”

para tocar, o qual aceitou de pronto o convite. O problema foi que eles tiveram um compromisso em uma cidade do interior na véspera da feijoada, beirava a hora do início e eles ainda estavam na estrada. Foi aí que o Serginho, que conhecia quase todo mundo ligado ao samba na cidade, ligou para o pessoal do “Na Cadência do Samba” para cobrir a falta do “Samba da Silva”. Este, que retornou a Belo Horizonte com pequeno atraso, foi representado por dois componentes que chegaram ao decorrer do evento e se somaram ao pessoal do “Na cadência” em uma extrovertida roda de samba. Do pessoal do “Samba da Silva” compareceram Marina Gomes e o Tinim que é junto com o Dé Lucas, um dos autores do “Samba Sacramentado”.

Os “caras” que tocaram naquele encontro já tinham um projeto de tocar sambas autorais e também sambas do agrado deles e não o que a indústria cultural impunha ao público através das mídias. Os “caras” eram o pessoal do “Na Cadência”, Dé, Pico e Pedro Lopes, um parceiro e amigo do grupo que era o Arthur (compositor e pandeirista), músico integrante do grupo “Princípio do Infinito”, o saudoso Mestre Jonas que já não se encontra entre nós, no surdo e a cantora Marina Gomes, Fábio Martins na percussão, o Bidú que tocava um instrumento diferente, (ele acha que era uma rabeca) e a Janaína que cantava muitas vezes naquele início também.

Essa roda já iniciou de maneira semiprofissionalizada com o pagamento de cachês ao núcleo de músicos que estavam no centro da atuação (muitas canjas eram e são dadas ainda). O nome escolhido para a roda pelo grupo de músicos foi “Projeto eu canto samba”. E o tipo de música que eles iriam tocar era samba, mas só “samba mesmo”. Para o Serginho “samba mesmo” é o samba do tipo tocado pelo Paulinho da Viola, do João Nogueira, como notamos nas palavras dele próprio:

“Eu, pra mim explicar o que é que é “samba”, “partido alto”, “samba de Roda”, eu vejo pouca diferença nessa questão. Até no próprio pagode, depende mais é de interpretação e das pessoas que frequentam, eu mesmo não tenho coragem de por um pagode aqui em casa... é por causa do povo, o público... é um público mais jovem que curte pagode... e o “samba mesmo” que tem por aí, que é o samba do Cartola, Pixinguinha, Paulinho da Viola, é para aquelas pessoas mais de idade, mais vividas, não é pra esse pessoal que tá querendo ouvir um “Belo”, que canta pagode, o “Exalta Samba” também canta pagode, o “Sensação”... esse tipo de música que eu acho que é pagode que eu não gosto que toque aqui e nem ouvir! Mas isso não foi exigência minha, o grupo já veio assim. Ganhei muito dinheiro com pagode, graças a

Deus, vivendo de samba com mulher e dois meninos pra sustentar tinha que tocar de tudo, toquei axé, marcha no carnaval, porque o carnaval era a melhor coisa que tinha pro músico ganhar dinheiro, era o carnaval e campanha política.”<sup>11</sup>

Além dos músicos contratados, atuam na casa: duas cozinheiras, a sua esposa e seu filho que também trabalham no caixa, mais três pessoas para servir as mesas e mais cinco na área da segurança, são doze funcionários informais, além do grupo de músicos.

“Quando começou éramos eu e meu filho só, eu era o cozinheiro ele atendia... depois que a coisa foi crescendo é que percebi que eu precisava aumentar, foi aí que eu contratei uma cozinheira, a Iara, que era a moça que ajudava no salão (local onde posicionavam-se as mesas, espalhadas pelo quintal). Confusão aqui nunca teve, chegou a ter uns rasta-rasta aí por causa de uns bate-boca que a gente abafava na hora, tudo por causa de coisas banais, um pouco de cerveja que derramou no outro ali, mesmo assim, foram poucas vezes. Aquele tipo de pagode que eu falei é apreciado por um público mais jovem, então acho que tem maiores possibilidades de confusão, fica mais difícil segurar a rapaziada... a rapaziada põe umas cervejas na cabeça e aí fica difícil de segurar...”<sup>12</sup>

Serginho também é compositor, mas, não tem o hábito de divulgar seus sambas na roda. Dos autores inéditos divulgados no samba citou; Dé Lucas e Pedro Lopes, que ainda estão tocando, e Marina Gomes e Fábio Martins que já não tocam mais lá. O público curte tanto que algumas pessoas até cantam junto, no seu ponto de vista os sambas que se destacam é “Clarear” de Dé Lucas, “Samba Sacramentado” de Dé Lucas e Tinim, “Divina Inspiração” de Dé Lucas e Heleno.

O “Quintal do Serginho Divina Luz” está completando quatro anos e dos sambistas que já passaram por lá estão: Wilson Moreira, Moacyr Luz, Zé Luiz do Império, Tantin da Mangueira... e ao citar uma cantora deixa escapar involuntariamente o apreço por ela: “Janaína Moreno já deu umas canjas aqui, eu acho ela muito boa, tem uma energia do diabo aquela menina...”

---

<sup>11</sup> Entrevista ao autor em 16/03/2012.

<sup>12</sup> Idem

Sobre suas expectativas, pensa em gravar seu disco incluindo música sua, mas, preferindo contemplar outros autores. Já estava acertado pra ter a produção do Mestre Jonas, recentemente falecido. Na mesma entrevista vaticinou que sua proposta maior agora é: “crescer um pouquinho mais a casa, dar uma melhorada naquele murozinho ali, criar um patamar ali e levar o povo mais pra lá um tiquim, receber um tantin mais de gente, e continuar fazendo um samba bom, né? Porque a minha proposta é tocar um samba bom...”

O Serginho lamentou que algumas pessoas que frequentaram a roda de samba em seu início, infelizmente, não gostaram das modificações pertinentes à estrutura física do quintal, que para conforto dos sambistas, recebeu cobertura, banheiros, e outras benfeitorias. Segundo ele a divulgação é feita boca a boca por ele e pelos músicos, mas, podemos perceber que há diversas chamadas nas redes sociais formadas na internet, como o *facebook*, por exemplo.

Atualmente o quintal tem uma frequência média de 280 pessoas por encontro, sendo que a capacidade de lotação é de cerca de 320 pessoas. Esses frequentadores ingerem umas 30 caixas de garrafas de cervejas em média e consomem em torno de cem pratos fora umas 30 porções de batatas fritas, linguiça, torresmo, carne de sol com mandioca e frango a passarinho. O Serginho estimula essa frequência promovendo o sorteio de animais, como por exemplo, um cabrito sorteado no “samba do cabrito”, do leitão sorteado durante o samba do leitão e outros animais como, peru e vaca, ou seja, animais relacionados à gastronomia, que foram sorteados nos eventos que levavam os seus nomes. Após o sorteio ao ganhador coube a difícil tarefa de levar o seu animal vivo para sua casa.



FIGURA 7. Cartaz de divulgação do evento “Samba da vaca.” Fonte: <http://ocenosamba.com.br/2010/09/vale-vaca-tambem-vale-samba-no-quintal-divina-luz>.

**Quintal do Divina Luz**  
apresenta:

**SAMBA DO CABRITO 2** 

COM O GRUPO : NA CADÊNCIA DO SAMBA

**DIA 03/06/2010**

Feriado de Corpus Christi  
A PARTIR DAS 15:00 hs

**SORTEIO DE UM CABRITO**

INGRESSO: R\$ 12,00

**8775-9709 / 9154-4195**  
Rua Maria Aparecida, 375 - Bairro São Marcos  
Ônibus 3501 A

Produção: Serginho Divina Luz

**Quintal do Divina Luz**  
apresenta:

**SAMBA DA VACA** 

COM O GRUPO : NA CADÊNCIA DO SAMBA

**DIA 07/09/2010** A partir das 15:00 Hs  
Feriado

INGRESSO ANTECIPADO: R\$ 15,00  
INGRESSO NA HORA: R\$ 20,00

**SORTEIO DE UMA VACA**

**APOIO CULTURAL:**  
CURRAL DO SAMBA - TEL.: 3082-1672  
TRIBO DO AÇAÍ - TEL.: 3485-4959  
JC CONserto OCULOS NA HORA - TEL.: 3271-0447  
DENISE O CORAÇÃO DO QUINTAL

**8775-9709 / 9154-4195**  
Rua Maria Aparecida, 375 - Bairro São Marcos  
Ônibus 3501 A

Produção: Serginho Divina Luz

**QUINTAL DO DIVINA**  
apresenta

**SAMBA DO LEITÃO 3** 

Com o Grupo na Cadência do Samba e convidados

**Dia 21 de abril de 2011**  
**Feriado a partir das 15:00h**

**SORTEIO DE UM LEITÃO**

Ingresso Antecipado: R\$ 12,00  
Ingresso no Dia: R\$ 15,00

Local: Rua Maria Aparecida, 375 - Bairro São Marcos  
Ônibus 3501-A

**Informações: 9154-4195 / 8775-9709**

**Apoio Cultural:**  
TRIBO DO AÇAÍ  
Fone: 3485-4959

**Produção:**  
Serginho Divina Luz

FIGURAS 8, 9 e 10. Flyers de divulgação dos eventos: Samba do cabrito, Samba da vaca e Samba do leitão. Fonte: <http://ocenosamba.com.br/2010/09>.

### 2.3 O “Quintal” como local de manutenção da tradição do samba

No seu dicionário de filosofia JAQUELINE RUSS (1994, p.297) definiu o verbete “tradição” como algo advindo da ação de transmitir. Ela explica assim: - “Transmissão, de geração em geração, de costume, instituições, lembranças, etc., próprias de um grupo ou sociedade”. Parte da letra de um famoso samba de Noel Rosa nos fala de como ele pensava que se propaga a tradição do samba:

“Batuque é um privilégio  
Ninguém aprende samba no colégio  
Sambar é chorar de alegria  
É sorrir de nostalgia  
Dentro da melodia.”

Para o poeta, o samba não se aprende no colégio como se dá nos processos da educação formal, para ele, sambar é fazer coisas que não têm o mesmo nexos causal das ciências do homem. No samba chora-se, mas, é de alegria, não de dor. Da saudade desponta o sorriso e não a angústia que pode levar até mesmo a um estado de depressão. Isso não é muito diferente do que disse o sambista Pedro Lopes quando escreveu: “O Samba me faz sorrir me faz cantar, é como forma de amar”... No final do poema que apoia a canção do “Feitio de Oração” o poeta da Vila Isabel arremata:

“Quem suportar uma paixão  
Sentirá que o samba então  
Nasce do coração.”

Atribui o processo de criação do samba ao sentimentalismo que inspira o sambista ao ato criativo. Nesse mesmo sentido um dos compositores do “Samba Sacramentado”, Dé Lucas, afirmou:

“As melodias estão todas por ai, são como pássaros na natureza, quando você vê um pássaro exótico, bonito na natureza, então você pega, aprecia e solta, pra mim compor é isso, às vezes me inspiro com uma conversa, o sol, o dia que tá maravilhoso, isso pra mim já é inspiração, não tenho que recolher pr’um lugar isolado, de estar embriagado, não preciso de nada disso. Quando estou lá no morro e escuto uma bela melodia, aquela melodia me remete a uma outra coisa.”<sup>13</sup>

Percebemos que o compositor não se sente preso a nenhuma regra de composição como exigem alguns outros gêneros da música, ele se orienta apenas no que foi remetido por alguma bela melodia que sugeriu a ele a composição de outra coisa. Tal qual o poeta Paulo César Pinheiro no poema do samba gravado pelo parceiro João Nogueira, “O poder da criação”, o sambista não precisa construir um mundo à parte em busca da inspiração. Sigamos os versos da letra:

### **O PODER DA CRIAÇÃO**

Paulo César Pinheiro/João Nogueira

Não, ninguém faz samba só porque prefere  
Força nenhuma no mundo interfere  
Sobre o poder da criação  
Não, não precisa se estar nem feliz nem aflito  
Nem se refugiar em lugar mais bonito  
Em busca da inspiração.

Não, ela é uma luz que chega de repente  
Com a rapidez de uma estrela cadente  
E acende a mente e o coração  
É, faz pensar  
Que existe uma força maior que nos guia  
Que está no ar  
Vem no meio da noite ou no claro do dia  
Chega a nos angustiar  
E o poeta se deixa levar por essa magia  
E um verso vem vindo e vem vindo uma melodia  
E o povo começa a cantar!

---

<sup>13</sup> Entrevista ao autor em 21/02/2012.

Para o poeta a inspiração está no ar, uma magia que o leva, uma luz que chega de repente, força maior que nos guia, tudo conspirando para o surgimento inexorável do resultado da criação do sambista.

O samba que não se aprende no colégio é transmitido na pedagogia da oralidade, tal como outras tradições, se preserva em rituais. O rito é a roda de samba, que se repete sem se repetir nunca, que acontece em todo os finais de tarde dos domingos no “Quintal do Divina Luz” mas, com novidades em todas as formas de intervenções musicais ou extra musicais. Tudo ocorre em um tempo que não deixa possibilidades para repetições, na roda o rito se reatualiza em cada performance se desdobrando em múltiplas reações ao repertório, que também não obedece a uma ordem pré-estabelecida, que estão conectadas por diversos “padrões de ligação” reunidos na unidade fundamental.

## **2.4 Prestadores de serviço**

Como se relaciona o pessoal da roda com o pessoal que presta serviço? Lemos em DAMATTA (1978. p.71) que no “formato da “casa” brasileira existe uma “divisão espacial” que “sugere a possibilidade de gradação (e do compromisso, da mediação).” Continuando sua explanação sobre uma possível simbologia na divisão dos espaços, na mesma página, continua nos contando: “Uma outra área igualmente ambígua é a chamada “área de serviço” ou das dependências da empregada”, o local onde vivem os serviçais. Aqui temos um espaço que relaciona o mundo da casa com a rua, o trabalho, a pobreza e a marginalidade.”

No “Quintal do Divina Luz” o pessoal do serviço começa a preparar as comidas a partir de sábado até segunda-feira em uma jornada de três dias de trabalho na semana. Quando o público frequentador da roda ainda está na rua, em seus trabalhos aguardando o domingo pra mais um fim de tarde na roda do samba, as ajudantes de cozinha já estão ao lado do Serginho Divina Luz, que faz as vezes do cozinheiro e é quem prepara os pratos principais que são: o “Feijão Tropeiro”, a “Galinhada” e “Dobradinha com feijão branco”, tudo feito no fogão à lenha conforme garantiu o dono do “Quintal”.

As ajudantes do Serginho são:

Elizabete dos Anjos, 38 anos, solteira, trabalhando no quintal há três anos. Prepara porções de carne sol com mandioca, fritas, linguiça. Trabalha três dias na semana, de sábado a segunda. Gosta de todo tipo de música menos Rap. Sua irmã, Silvana, já namorou o Serginho, aprendeu a curtir o samba acompanhando aos dois.

Silvana dos Anjos, 32 anos, solteira, trabalha no quintal desde que começou e é irmã de Elizabete. Ambas declaram gostar do samba e chegaram lá através do Serginho, conhecido das duas desde quando ele cantava no “Curral do Samba” nos anos de 1980. Elas são servidoras anônimas na roda, mas, com funções fundamentais, sem elas não há os petiscos e tira-gostos, um dos elementos presentes em todo percurso de existência das rodas. Assim como na maioria dos lares brasileiros.

São esses os demais servidores no “Quintal”:

Warley Roberto Rosa, 24 anos, segurança, casado, pai de uma menina. Trabalha há três meses no “Quintal do Divina Luz”. Gosta de samba “demais da conta”, conheceu o quintal através do trabalho, está gostando da experiência de trabalhar numa roda de samba, acha o ambiente tranquilo e acha muito boa a música que “eles” tocam lá. Não conhecia o grupo antes de ir trabalhar lá. Seu tipo de música preferido é o “pagode”.

Cristiane Soares, 32 anos, segurança, solteira, trabalhando no Quintal há um mês, chegou lá por indicação de colegas, gosta de pagode e está gostando da experiência, como o Warley, é fã do Zeca Pagodinho do Arlindo Cruz, e outros do mesmo estilo.

Helbert Batista, 18 anos, recepcionista, distribui as comandas há três meses no Quintal, eclético, curte diversos tipos de música: samba, pagode, funk, trabalha em outra casa de samba em outro dia da semana. Quando sai pra divertir acaba indo nos locais que trabalha.

Jane Santos, Recepcionista, caixa, trabalha no Quintal há pouco tempo, conheceu o samba como cliente, depois foi convidada a trabalhar na casa.

Wagner Marcelo, segurança, 26 anos, solteiro, está no quintal há três anos e meio, conheceu o quintal levado por um amigo pra curtir o samba, gosta de Arlindo Cruz... Atualmente é gerente em substituição ao titular afastado de licença médica. O samba pra ele

“é muito tranquilo porque o público vai lá é pra curtir mesmo, a bebida é que é fator de confusão, se não tiver bebida o samba corre tranquilo”.

Mário, 30 anos, casado, segurança, conheceu o quintal indicado por outro colega, gosta de samba, está no quintal há dois meses. Para ele o “samba de raiz” não dá confusão não, o que dá confusão é o pagode do tipo “Pixote”, “Molejo” e outros. Ressalta que o que gera confusão não é a música, mas, o público que frequenta.

Warley Junior, 20 anos, solteiro, no quintal há três anos. Gosta de pagode, funk e já se acostumou com a música da roda, quando entrou não gostava muito. Não dança durante o trabalho e leva a namorada junto às vezes.

Daniel Felipe, 19 anos, estoquista, no quintal opera o freezer, prefere *funk*, e não curte muito a música que toca no quintal, se não tivesse que trabalhar lá não frequentaria, a namorada o acompanha de vez em quando, ela também não gosta de samba e também, como ele, prefere funk.

Nas rodas, assim como na maioria dos lares brasileiros, os trabalhadores que preparam o sustento e cuidam da manutenção da casa, apesar da atuação fundamental no processo de realização do evento, ficam à parte, envolvidos nos serviços colaterais à roda. A cozinha é um local especial na “casa”, geralmente mais escondido, nos fundos da construção, ou mesmo isolado dela, e preponderantemente feminino. Nas funções dentro da roda esse foi sempre o espaço de maior atuação das mulheres, são poucas as formações que têm mulheres entre os músicos, quando muito, uma ou duas. O espaço de atuação feminina sempre se deu na preparação das comidas. Outrossim, nas danças elas aparecem de forma massiva em relação aos homens.

## 2.5 O feminino na roda

MOURA, elaborando sua tese, se ampara em uma obra de DA MATTA, intitulada *Carnaval, malandros e heróis*”. Nessa obra, DA MATTA inicia seu estudo sobre a simbologia dos conceitos de “casa” e “rua” a partir da interpretação de um pequeno trecho de um

romance do escritor baiano Jorge Amado, chamado “País do Carnaval”. Nessa obra o romancista coloca a violência doméstica dos homens brasileiros da sociedade dos anos 30, 40 e 50 como sendo o traço de uma identidade nacional. Vejamos o que diz a personagem principal do romance de Jorge Amado tal qual relata DAMATTA (1978, p.69): “só me senti brasileiro duas vezes, uma no carnaval, quando sambei na rua, outra, quando surrei Julie depois que ela me traiu”.

Essa fala é de um personagem de nome Paulo Rigger que surra sua amante francesa após descobrir-se enganado por ela com outro (justamente com um dos seus empregados, um negro viril e musculoso, que nunca teve os dilemas existenciais do patrão)<sup>14</sup>. Duas coisas justificavam sua identidade nacionalista, sambar na rua e violentar a mulher em casa. Nas elites uma violência doméstica pode ser escandalosamente prejudicial à imagem e negócios, portanto, é muito menos arriscado violentar a amante, que além de justificar um comportamento patriarcal, favorece a imagem de macho viril perante os outros machos do círculo de amigos. A “rua” era o local do compartilhar com o outro as alegrias da música do samba e a “casa” o covil no qual o autoritarismo masculino preponderava.

Moura busca justificar o caráter dos gêneros masculino e feminino aludindo a um jargão muito comum no discurso de brasileiros, cujos homens invariavelmente afirmam e reafirmam o dizer: “minha casa é o local da minha família, da “minha gente” ou “dos meus”. Em uma sociedade patriarcal como a brasileira, tal como foi retratada no livro “O País do carnaval”, que é um romance centrado na Bahia dos anos de 1930 a 1950, é fácil de concluir que tal ditame só pode advir das bocas dos homens. Isto porque nas estruturas das famílias brasileiras representadas, principalmente, nos romances de Jorge Amado, os homens são os líderes que vão à luta, trabalhar pelo pão de cada dia.

Talvez tenha sido devido a isso que afirma MOURA (2004, p.36), “quando alguém se aproxima do samba, através da roda ou das escolas, dificilmente percebe seu caráter doméstico. Num e noutro caso, verá uma predominância do elemento masculino, que toca e canta”. Essa predominância se dá no que se refere ao fazer musical na roda, mesmo nos antigos desenhos dos pintores que retrataram os batuques. A presença feminina é sensível nas danças, e raramente no canto e execução dos instrumentos, de maneira geral os componentes

---

<sup>14</sup> DAMATTA (1978, p.69)

dos conjuntos musicais nas rodas são predominantemente masculinos. Continua no parágrafo seguinte:

“Se a pessoa aprofundar essa aproximação, por certo descobrirá as raízes caseiras que estão por trás daqueles sons. Para ficar nos exemplos mais decalcados, só após provar o famoso “feijão da Vicentina” é que o sujeito pode afirmar que conhece a Portela. Ou, só depois de ter andado nas festas da Dona Zica e Dona Neuma é que terá cacife pra falar da Mangureira. Em suma, é como se o samba tivesse duas faces: a masculina para público externo, e a feminina, para os que são de casa.” (MOURA. 2004, p.36)

Nesse trecho fica evidente por demais a conotação caseira da roda associada ao feminino. Mas, esse elemento não aparece no fazer da música, e sim no fazer da comida, como no caso citado da “Vicentina” que era responsável pelo feijão servido nas rodas na Portela.

Na reflexão de DAMATTA o espaço de trabalho dos homens nas cidades pode ser comparável ao dos indígenas sul-americanos que vão à floresta caçar alimentos para todo o grupo. Podemos confirmar a comparação de DAMATTA remetendo-nos a um texto muito apurado sobre a tribo dos índios *Aché*, *caçadores nômades do Paraguay*, da autoria de Pierre CLASTES (1995) chamado “Crônica dos índios Guayaki”. Nessa obra o antropólogo francês retrata o *modus* de vida em um grupo indígena da América do Sul, no qual os homens são caçadores e têm o poder e masculinidade representada no arco, ao passo que as mulheres coletoras e reprodutoras têm a feminilidade representada no cesto. São os homens que se embrenham na mata e enfrentam todos os riscos e adversidades como a exposição a possíveis ataques do temível grande mamífero das florestas sul-americanas, a onça pintada, para garantir o sustento de todo o grupo.

Comparando o lado externo à casa com a mata dos indígenas DAMATTA (1978, p.72) coloca que “a rua é o local daquilo que os brasileiros chamam de dura realidade da vida”.

“Nesse sentido, a *rua* é equivalente à categoria *mato* ou *floresta* do mundo rural (ou *natureza*, no mundo tribal). E aqui estamos novamente falando de um domínio semidesconhecido e semicontrolado, povoado de personagens perigosos. Assim, é na rua e no mato que vivem os malandros, os marginais e os espíritos, essas entidades com quem eu nunca tenho relações contratuais precisas.”

Continua seu raciocínio acerca da distribuição social do trabalho na sociedade brasileira de seu tempo colocando que pelos riscos e perigos que ocasionalmente surgem no convívio nas ruas, esse espaço de circulação é mais apropriado aos homens do que às mulheres, já que é o espaço do descontrole. Com a eminência de perigos diferentes dos acarretados pelo jaguar americano e pelos espíritos (maus), é frequentado por malandros, marginais, personagens perigosos que se interagem em uma teia social de grande complexidade. Portanto, é melhor que as mulheres se resguardem em “casa” no conforto dos seus iguais e de preferência na cozinha.

Nas últimas décadas do séc. passado as mulheres têm resignificado seu papel dentro da sociedade brasileira, buscando gradativamente sua emancipação no mercado de trabalho. Isso se refletiu também no mundo do samba, pois, apesar do Roberto Moura não ter observado em sua tese sobre as rodas de samba, são muitos os grupos formados apenas por mulheres em várias rodas de samba, aqui, a saber, citamos o grupo “Samba de Saia” de Curitiba/PR, formado apenas por mulheres, e do grupo paulista “Som Mulheres” que destacamos na imagem.



FIGURA 11. Grupo Som Mulheres. Fonte: [www.vagalume.com.br/grupo-som-mulheres](http://www.vagalume.com.br/grupo-som-mulheres)

Na cozinha do “Quintal”, porém, o feminino atua como ajudante já que o “*chef*” é o próprio dono do lugar. Durante um breve tempo dessa pesquisa, cheguei a notar e até entrevistar a cantora e compositora Marina Gomes, que era um dos componentes musicistas

no projeto “Eu canto samba”, que foi interrompido em dezembro de 2011, justamente com a saída de quatro elementos, e entre esses a Marina, do grupo que lá tocava. Depois de seu afastamento somente o gênero masculino integra o grupo musical. Além das ajudantes de cozinha, tem a Cristiane, 32 anos, segurança, solteira, que na época da entrevista trabalhava no Quintal há um mês, a Jane que fica na entrada e a Cida, nome pelo qual Maria Aparecida é conhecida.

Maria Aparecida Silva dos Santos, 45 anos, é a esposa do Serginho Divina Luz. Casada há 21 anos, tem um casal de filhos. Questionada sobre sua função na roda ela declarou ser “tipo gerente do pessoal”. Vem de uma família que não tinha muitos vínculos com o samba, apenas ela gosta, apesar de não saber dançar bem (confessou dançar só um pouco). Sua preferência é pelos sambas mais animados, gosta dos sambas do Dé Lucas e destacou um samba chamado “A namoradeira” e “Já caiu levantou”, que é o jeito dela se referir ao “Samba Sacramentado”. Cida ocupa posição de destaque dentro da roda como gerente de pessoal e caixa, é ela quem recebe o valor nas comandas dos clientes.

## 2.6 Simbologias de “casa” e “rua”

“Dormir, comer, banhar-se, ter relações sexuais e todos os modos de obter satisfação ou alívio fisiológico são ações que devem ocorrer no universo da casa, onde as pessoas se recuperam e se renovam do desgaste cotidiano” (DAMATTA, 1978, p73). Não ressaltamos o trecho no que tange o introito referente às ações fisiológicas “dormir, comer, banhar-se e ter relações sexuais”, embora encontros amorosos possam fluir da interação social nas rodas. Apoiamos no texto para afirmar que a roda de samba é um espaço muito apropriado para que as pessoas se recuperem e se renovem do cansaço cotidiano. Ainda mais quando ocorre em um espaço tão propício que é, a exemplo dos antigos batuques, o quintal da casa.

Ao tratar da disposição arquitetônica da casa da “Tia Aciata” em seu “Feitiço Decente” Carlos Sandroni nos fala sobre a distribuição das pessoas nas diversas repartições da casa em acordo não apenas com o seu gosto musical pessoal e sim com a classe social, ou, melhor dizendo, em acordo com a posição ocupada na sociedade. Lemos com o autor (SANDRONI, 2001, p.109): “A disposição arquitetônica da casa da Tia Ciata, e o uso que se

fez dela, sugere que o caminho da fachada até o fundo – do exterior ao interior – recobre uma popularização entre o espaço público e a intimidade”. Percebemos aqui que o espaço público e a intimidade estão na ordem do que pode ser exposto ao outro, ao estranho que faz parte dos domínios da rua, e na ordem do que é secreto, que somente aos mais íntimos cabe o compartilhamento. Continuamos a leitura do etnomusicólogo carioca, “Assim, na sala de visitas poderiam ser recebidas pessoas cujo acesso à sala de jantar seria vedado. Inversamente, na intimidade da sala de jantar a gente da casa poderia se entregar a práticas ou comportamentos não tolerados diante das visitas mais formais”. Ora, que comportamentos poderiam ser não tolerados pelas visitas formais? Essas visitas formais eram de pessoas da máquina administrativa do governo, já que o marido de Aciata era funcionário público, o que era uma posição de destaque nos quadros da divisão social do trabalho dos idos de 1930, tido como bem empregado. Que comportamentos não tolerados seriam esses senão as práticas ritualísticas? Batucada com umbigadas e regadas à aguardente, coisas do tipo, que só podem ser compartilhada por iguais? Um depoimento atribuído ao compositor Donga é destaque na obra de MOURA (1983, p.62-63):

“Lá em casa se reuniam os primeiros sambistas, aliás, não havia esse tratamento de sambista e sim pessoas que festejavam um ritmo que era nosso, não como os sambistas profissionais de agora. Era festa mesmo. Assim como havia na minha casa, havia em todas as casas de conterrâneos de minha mãe. Eu fui crescendo nesse ambiente.”( MOURA 1983, p.62-63)

E continua no mesmo parágrafo, agora com um caráter interpretativo à fala do sambista:

“É fácil perceber nesse ambiente a centralidade das mulheres conterrâneas de Amélia (mãe de Donga) com as festas que eram realizadas em homenagem aos santos, encontros de música e conversa onde se expandia a afetividade do corpo, atualizando o prazer e a funcionalidade da coesão”.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Grifo nosso.

Voltando a SANDRONI, no trecho que trata sobre a disposição das dependências da casa da Tia Aciata, o autor evade para outras análises e deixa escapar à sua observação o que ocorria no terreiro, espaço que antes ele teria afirmado ser reservado à “batucada”. Ressaltou que a batucada tinha um caráter violento, pois se misturava à capoeira, mas não destacou as outras possibilidades de comportamentos que muito mais afastado dos olhos das visitas formais, poderiam se concretizar. É lícito supor que os quintais das antigas casas das baianas do início do séc. XX na cidade do Rio de Janeiro era frequentado pelos mais que íntimos da casa, que tomavam parte ou que lhes era permitido conhecer os possíveis assuntos relativos às práticas religiosas. A essas práticas se dedicavam os que estavam na posição mais inferior da divisão da sociedade. Era no quintal que os malandros podiam estar à vontade, pois se encontravam entre iguais não só na etnia, mas também na cultura religiosa, cultura que estava intimamente atrelada à sua prática musical. Não é por um acaso que os centros de umbanda e candomblé são comumente chamados de “terreiros de macumba”, é por ser justamente nessa parte da casa que durante anos os negros realizaram suas práticas ritualísticas escondidos dos olhos dos altos escalões da sociedade. (Na distribuição da arquitetura doméstica o quintal situa-se na parte dos fundos do terreno). Eram muito comuns, ainda, nas antigas construções, as fachadas da casa situarem-se na calçada, e não separadas da rua por muros, grades, como nos moldes atuais. Vejamos nessa foto da antiga casa da Tia Ciata:



FIGURA 12. Casa da Tia Aciata. Fonte: [www.unicamp.br/cecult/mapastematicos/Cortimagens1](http://www.unicamp.br/cecult/mapastematicos/Cortimagens1).

A casa da Tia Ciata é a marcada pelo número 119. Como podemos ver, a porta da frente situa-se na zona fronteira com a rua. Foi nessa casa que ocorreram concorridos encontros musicais com a frequência da alta sociedade carioca. A parte mais distante da rua é justamente o quintal, local mais escondido aos olhos da sociedade ávida por notícias escandalosas. Os quintais também, na muita das vezes, são usados como local de despejos, de criação de pequenos animais, ou seja, local da festa onde somente os muito íntimos tomam parte.

Uma diferença sumária entre a “casa” e a “rua” reflete no modo de se proceder as performances da roda de samba e do desfile carnavalesco. Em T. TURINO (2008, p.23), encontramos acurada reflexão sobre a maneira como o público se posiciona e comporta nas diversas performances musicais. Lá ele as apreende em dois tipos, a “Performance Participativa” e a “Performance Presencial”. No primeiro caso há uma participação efetiva dos frequentadores da roda, que interagem com os músicos através de acompanhamentos das rítmicas de diversas formas, podendo ser através de marcações com prato e faca, palmas, batidas de pés no chão entre outras. No segundo as pessoas não participam de forma efetiva da execução da música, elas estão na performance como apreciadoras e só observam o procedimento dos artistas. Podemos tomar como exemplo a maioria das apresentações musicais realizadas em teatros, ou o desfile das escolas no Sambódromo do Rio de Janeiro, nos quais o público que às vezes até canta e dança com a escola de sua predileção, mas, de uma maneira geral, encontra-se lá apenas para apreciar o espetáculo.

Deste modo, o samba que se processa no “Quintal” está mais do que estabelecido no espaço do doméstico. O “Quintal do Divina Luz” situa-se na parte frontal do terreno ficando, portanto, no limiar com a rua, fazendo uma zona de fronteira que pode acolher tanto características internas da “casa” quanto as externas da “rua”. No “Feitiço Decente” Sandroni colocou que os visitantes formais permaneciam na sala de visitas, que era o primeiro cômodo da “casa” justo pelo fato deste fazer fronteira com a rua. O “Quintal” da casa do Serginho Divina Luz é um espaço onde se reúne tanto os visitantes formais quanto os mais íntimos da roda, lugar simbiótico no qual se pode permanecer no limiar entre a intimidade mais secreta e a exposição escancarada.

Desse mesmo modo a música tocada pelo grupo “Na Cadência do Samba” mescla elementos característicos das rodas tradicionais, cuíca, pandeiro, chiquerê, chocalhos (*egg*

*shakes*), com outros da rua, que são o repinique e a malacacheta, prato, agogô, naipe de tamborins, usados principalmente nas baterias de escolas de samba. Vejamos o que escreveu MOURA, alusivo a esse assunto:

“Há nuances entre a percussão da escola de samba e a percussão de uma roda. Além das questões rítmicas (uma roda jamais aderirá à rapidez condenada pelo baterista Luciano Perrone), é raro ver-se apito, agogô, prato, cuíca, tarol, caixa de guerra e repinique numa reunião informal, mesmo o surdo, este o instrumento determinante do desfile das escolas, só muito parcimoniosamente é usado em reuniões caseiras.” (MOURA 2004, p.96)

Verificamos no trecho citado a ocorrência de uma divisão na composição dos instrumentos da roda com os instrumentos da escola de samba. A presença dessa instrumentação na organologia do “Quintal” é um forte componente estético nas performances. Para que possamos entender melhor a formação desse componente, façamos um breve hiato a fim de perceber as alterações estéticas ao longo do percurso histórico do samba.

### 3. Sobre o samba

O samba é o gênero musical mais representativo da cultura brasileira, como coloca Hermano Vianna (2004, p20), “a música que seria, também a partir dos anos 30, considerada como o que no Brasil existe de mais brasileiro.” Sua história já foi amplamente relatada em várias obras de pretensões adversas, como no caso de José Ramos Tinhorão (1991) cuja ênfase foi estritamente historiográfica informativa, e de Carlos Sandroni (2001) que teve a pretensão de fornecer dados embasados em estudos analíticos e comparativos.

Em minhas leituras sobre samba deparei com a narrativa de um mito de fundação do termo, narrado pelo jornalista Francisco MAGALHÃES (1933), de codinome “Vagalume” em sua obra “A Roda de Samba”. Vou tentar resumir nas linhas que seguem, em um único parágrafo:

- Um escravo, baiano, com mulher e sete filhos, resolveu economizar para comprar a liberdade dele e da sua família. Caindo muito doente, chamou seu filho mais velho e contou que havia enterrado uma pequena fortuna e que como já estava pra morrer, que o filho resgatasse o dinheiro e alforriasse a todos. A família começou a orar todas as noites pra que *Nossa Senhora* curasse o enfermo. O Filho mais velho desenterrou o dinheiro e fugiu para o Pará, onde investiu e fez mais fortuna ainda. O pai sem que ninguém soubesse como, recuperou-se e foi buscar o dinheiro que havia enterrado para alforriar a todos. Percebendo-se enganado pelo filho, chamou a família, explicou a situação e excomungou o filho pra sempre. Então, todos se uniram, trabalharam muito e pouparam dinheiro, conseguindo a tão sonhada alforria pra família inteira. Batendo grande saudade dos familiares, o filho mais velho resolveu voltar, pedir perdão e comprar a liberdade à família usurpada. Mas, ao chegar lá, ficou sabendo que seu pai era livre e rico e que ele era o único que ainda continuava escravo. Envergonhado e sabendo-se excomungado pelo pai, pediu ao *conclave de africanos* que intercedessem por ele junto ao seu pai, para que obtivesse o perdão, em troca de substancial pagamento (ao *conclave*). O chefe do *conclave* programou o encontro em uma festa e quando o pai ficou frente ao filho, o chefe do conclave disse que o filho, apesar do erro, tinha usado o dinheiro para o bem e aumentado em muito o seu volume, então, que o filho pagasse o dinheiro tirado ao pai. Os assistentes começaram a gritar: “SAM” = PAGUE. Como o pai ficou indeciso entre receber ou não a quantia de volta, os assistentes gritaram, “BA” = RECEBA, e todos os presentes repetiram SAM-BA. Em seguida, pela pacificação da família, que era muito conceituada, todos cantaram e dançaram repetindo sempre: SAM-BA!”

O mito de fundação tem por finalidade narrar o primeiro encontro com determinado fenômeno. P. BOHLMAN (2002, p.2) escreveu que “o mito é cheio de contos de primeiros encontros. Assim como mitos contam sobre as interseções entre o natural e o sobrenatural, ou entre seres humanos e divindades, também eles dizem sobre como a música surge nos pontos de interseção”. O mito do Samba diz respeito à origem do termo tal como salienta Batista SIQUEIRA (1978, p.21) no seu estudo sobre a origem do termo samba. Ele o relaciona a uma palavra do Iorubá “*Sambé*” que quer dizer “paga”.

O mito, em sua fonte de origem, ou seja, a obra de Vagalume, apresenta diversos termos em dialeto africano, como *Olorum Na Laré* que quer dizer *Deus te desconjuro*; *Olana, amaldiçoado* e em outros trechos quando o narrador narra os diálogos entre os negros o faz em linguagem regional. Vagalume publicou a sua obra em 1933, tendo ele vivido de 1870(?) - 1946, seu interesse era colocar o ponto inaugural do termo por africano-baianos e justificar a sua tese de que a origem do samba se dá na Bahia.

Esta tese já foi amplamente difundida por alguns entusiastas compositores, como podemos atestar, por exemplo, nos versos do “Samba da Benção”:

“Ponha um pouco de amor numa cadência  
E vai ver que ninguém no mundo vence  
A beleza que tem um samba, não  
Porque o samba nasceu lá na Bahia  
E se hoje ele é branco na poesia  
Se hoje ele é branco na poesia  
Ele é negro demais no coração”

De maneira pouco sutil, o autor da letra, sabedor das origens do gênero que exalta, coloca um divisor nas concepções dos sambas de seu tempo, atribuindo uma natureza “branca” na arte da confecção do poema, e uma “negra” na concepção da música, esquecendo-se de que muitos letristas eram de origem negra. Se fosse me ater a lembrar de todos que contradizem a afirmação de que o “samba é branco na poesia”, gastaria algumas páginas a mais nesse trabalho. Para não ser prolixo, lembro alguns desses sambistas negros tido pelos grandes estudiosos do gênero como refinados e sofisticados poetas; Paulinho da Viola, Cartola, Nelson Cavaquinho, Geraldo Pereira, todos contemporâneos do “branco”

Vinícius de Moraes, autor da letra do “Samba da benção” em parceria com o mulato Baden Powell, autor da música.

### 3.1 Primeiras rodas

Eis uma referência sobre a roda tal qual praticada no início do Séc. XIX, um óleo sobre tela de Rugendas intitulado “Batuque”.<sup>16</sup>



FIGURA 13. Pintura do Séc. XIX.

Fonte: <http://www.tjse.jus.br/arquivojudiciario/content/view/63>.

Nessa imagem identificamos uma roda formada por homens e mulheres, negros e negras, em animado baile, em um terreiro de alguma fazenda. Pintor realista que pretendia expor na Alemanha o resultado das suas constatações, não foi à toa que o autor deu o nome “Batuque” ao seu trabalho. O realismo do pintor nos permite observar que nesse festejo os personagens parecem estar em cantoria, alguns, como o homem ao centro, a mulher de amarelo, primeira da direita, que tem os braços posicionados como se estivesse a bater

---

<sup>16</sup> Johann Moritz Rugendas (Augsburgo, 29 de março de 1802 — Weilheim an der Teck, 29 de maio de 1858) foi um pintor alemão que viajou por todo o Brasil durante o período de 1822 a 1825, pintando os povos, costumes e paisagens que encontrou.

palmas, esboçam movimentos coreográficos de alguma dança tal qual foi narrado por José R. TINHORÃO (1988) em seu livro “Os sons dos negros no Brasil”, ao conjecturar sobre o “batuque”.

Nessa obra, TINHORÃO repassa a história do tráfico de negros africanos para o Brasil, desde o descobrimento em 1500. Curiosamente observa que as imagens mais antigas sobre manifestações de negros foram encontradas nos arquivos holandeses, que remontam do tempo que ocuparam parte do nordeste do Brasil de 1637 a 1644. Tinhorão transcreve em sua obra trecho de um documento do ano de 1643. O texto trazia a explicação de um desenho do pintor Zacharias Wagener, que fazia parte de um livro de desenhos intitulado “*Tier Buch*”. De início, era pouco clara a distinção entre o batuque do ritual e o de lazer, conforme atestamos no texto que explica o desenho de Wagener e que reproduzo abaixo, do livro de TINHORÃO:

*“Dança dos negros*

Quando os espertalhões [escravos] terminam sua estafante semana de trabalho, lhes é permitido então comemorar a seu gosto os domingos, dias em que, reunidos em locais determinados, incansavelmente dançam com os mais variados saltos e contorções, ao som de tambores e apitos tocados com grande competência, de manhã até a noite e da maneira mais descontraída, homens e mulheres, velhos e moços, enquanto outros fazem voltas tomando uma forte bebida feita de açúcar chamada Grape [garapa]; e assim gastam também certos dias santificados numa dança ininterrupta em que sujam tanto de poeira que às vezes nem se reconhece uns aos outros.” (TINHORÃO 1988, p.29)

Batuque é um termo cujas origens apontam para: Bater; *battere*, *battuere*. TINHORÃO observa, na página seguinte, que “o que os portugueses sempre chamaram genericamente de batuques não configurava um baile ou um folguedo, em si, mas uma diversidade de práticas religiosas, danças rituais e formas de lazer.” TINHORÃO continua:

“Os desenhos de Franz Prost e Zacharias Wagener mostram, em todo o caso, que no Pernambuco ocupado pelos holandeses da terceira década dos anos seiscentos os escravos africanos conseguiam em certas ocasiões, exercitar seus ritmos e danças (e, quase certamente, embora de forma dissimulada, também seus rituais religiosos), através de manifestações à base de ruidosa percussão, que os portugueses definiam genericamente sob o nome de *batuques*.” (TINHORÃO 1988, p.30)

Esses batuques, possivelmente já eram feitos na África, tendo sua continuidade na colônia sul-americana.

Edison Carneiro publica “Samba de Umbigada” em 1961, obra por demais citada nas literaturas sobre o samba. Nesse livro, busca compreender o sentido da palavra “samba”, procedendo a sua pesquisa a partir do continente africano, guiando-se pelas pesquisas de Macedo Soares, Alfredo de Sarmiento, Hermenegildo Capelo e Roberto Evens e por fim um etnógrafo chamado Major Dias Carvalho que concentraram suas pesquisas nas regiões de Angola e do Congo. As observações dos três primeiros, segundo E. Carneiro eram muito preconceituosas, mas tinham traços comuns às do Major Dias Carvalho, esse com olhar mais científico que os seus antecessores.

A prática do batuque em forma de roda servia aos negros cativos que a usavam como estratégia pra ludibriar os senhores donos, que não lhes permitiam a expressão ritualística. Fato é que é assim que se constituem até hoje as famosas rodas de samba, tão ressaltadas na literatura brasileira, como nos escritos de José de Alencar (*Til*), Manuel Antônio de Almeida (*Memórias de um Sargento de Milícias*), Tomaz Antônio Gonzaga (*Cartas Chilenas*), Gregório de Matos (*Obras Completas*), entre outros. Esses poetas e romancistas juntamente com os desenhistas e pintores constituem fonte comprobatória do início das rodas de samba no Brasil.

Conferimos, agora, o que continua relatando TINHORÃO (1988, p.69):

“Essas danças, tal como pela primeira vez chamou a atenção Edson Carneiro no início da década de 1960, tinham como uma característica coreográfica comum o uso da umbigada (ostensivamente aplicada, ou apenas insinuada pela aproximação frontal dos corpos dos bailarinos, que batem palmas ou fazem uma vênica), e muito razoavelmente por isso as rodas de batuque identificadas por essa marca da *semba africana* passaram a ser chamadas de *samba*.” (TINHORÃO 1988, p.69)

Tanto nos desenhos, pinturas, como nos romances ou poesias da época, constatamos que as danças dos negros sitiados no Brasil do século XVII se manifestavam nas rodas do batuque. Interessante é a narrativa de TINHORÃO sobre a *semba africana*:

“O *batuque* consiste também num círculo formado pelos dançadores, indo para o meio um preto ou uma preta que depois de executar vários passos, vai dar uma *umbigada*, a que eles chamam *semba*, na pessoa que escolhe, a qual vinha para o meio do círculo para substituí-la.” (TINHORÃO 1988, p.49)

Esse trecho foi colhido por José R. TINHORÃO de um livro da autoria de Alfredo SARMENTO intitulado “Sertões d’África”.

Conferimos nele que o *semba* é o mesmo que *umbigada* que é um gesto característico das coreografias dos antigos batuques. Mas, de onde ou como surge essa *umbigada*? Outra vez é TINHORÃO (1988, p.47) quem nos traz a informação tirada do mesmo livro do SARMENTO. Conta-nos que tal gesto vem do *Lembamento* que é uma cerimônia de casamento dos africanos do Congo e Angola.

“De fato, como todas as danças rituais constituem, na realidade, representações alegóricas, as que compunham, na África, a espécie de suíte de cenas da vida dos casados, dançadas durante a cerimônia culminante do casamento (“*Lembamento* ou *lemba* é o nome que se dá à cerimônia do casamento entre os negros”, explica Alfredo Sarmento em *Os Sertões d’África*), teriam que incluir, necessariamente, referências explícitas aos jogos amorosos e atos sexuais.”

Dessa forma se caracteriza o *lembamento*, de maneira sucinta e aguçada, Sarmento descreve trecho do ritual que dura cerca de oito dias, no qual os gestos que insinuam a cópula são coreografados para “homenagear” os nubentes, “*m’lemba* é o preço da virgindade.” TINHORÃO (1988, p.47).

Então, temos que o *samba* vem de *semba* que quer dizer *umbigada* que representa o gesto do ato sexual, e, ainda, que é no batuque (nome dado pelos portugueses às rodas feitas por homens e mulheres, negros e negras, para suas celebrações ritualísticas ou para o lazer e diversão), que ocorre o gesto coreografado.

No termo *Samba-de-umbigada*, que segundo TINHORÃO (1988), e, também segundo SANDRONI (2001), foi cunhado por Edison CARNEIRO (1961), acaba ocorrendo uma

redundância, pois, a palavra *samba* tem em seu significado primeiro, o mesmo sentido de *umbigada*.<sup>17</sup>

Assim, pude levantar alguns traços que caracterizam o termo *samba*, mas, não é apenas um único sentido que abriga a palavra em si. Carlos SANDRONI, citando J. R. Tinhorão, observou que o termo “samba” apareceu publicado pela primeira vez em um jornal pernambucano do ano de 1838, chamado *O Carapuceiro*:

“A primeira menção impressa dessa última (*samba*) aparece no jornal *O Carapuceiro*, em 3.2.1838, quase 60 anos depois da primeira impressão da palavra “lundu”. Curiosamente, “samba” não aparece aí diretamente como dança, mas como música.” (SANDRONI 2001, p.86)

Na menção de SANDRONI, há a afirmação de que no caso do jornal pernambucano “samba” é música e não dança, alertando para um outro significado para o mesmo termo. E, mais à frente um pouco, aponta outro significado que é o de festa, reunião, farra. Segue o trecho no qual traz sua constatação:

“Vemos aqui em ação a definição de samba expressa por Oneyda Alvarenga, que citamos páginas atrás: “qualquer baile popular, equivalente a ‘função’, ‘pagode’ etc. nesta citação, pois, “samba” aparece como sinônimo de “baile popular”, mas não no seu sentido coreográfico (segundo o qual, como vimos e como voltaremos a ver, os dois termos se opõem), e sim no de festa, em que dança, música, comida, bebida e convivência não podem ser concebidas separadamente.” (SANDRONI 2001, p.101)

Até aqui, a partir dos vários autores citados, são três os sentidos que destaquei para o termo *samba*: 1 = *umbigada* (dança) 2 = *Música* (gênero musical brasileiro) 3 = *festa* (baile popular).

---

<sup>17</sup> “Os pesquisadores atribuíram tanta importância à umbigada como gesto característico de certas danças profanas afro-brasileiras, que em 1961 Edison Carneiro cunhou a expressão “samba-de-umbigada” para servir como designação geral delas. Para Carneiro, qualquer dança que apresente os traços descritos acima (presença da umbigada ou seus sucedâneos, disposição em círculo dos participantes-espectadores, canto responsorial, palmas, etc.) faz juz à designação, quer os envolvidos ou os observadores que a descreveram a chamem de “samba”, de “coco” ou de “lundu”, quer não haja nenhum nome consignado.” SANDRONI (2001, p.85).

O terceiro significado que quer dizer, *folgado, festa ou baile popular*, tem conotação idêntica a “batuque” e “pagode” e, ainda, com outro muito comum no jargão dos profissionais da música que é “função”. Ainda é SANDRONI, que escreve que:

“Este sentido é esclarecido pelos dois outros termos mencionados por Alvarenga (Oneyda), “Função” e “pagode”. Vejamos o que diz o Dicionário do Folclore Brasileiro em seu verbete “Função”: “antiga denominação de nossas festividades religiosas, e das familiares de batizados, casamentos e aniversários... ainda mantida pelos músicos, que assim chama às solenidades de qualquer natureza em que tomam parte”. E sobre “Pagode”: “Festa, reunião festiva e ruidosa, festa com comida e bebida, havendo ou não danças, festa sempre de caráter íntimo, comparecendo amigos.” (SANDRONI 2001, p.101)

Nesse trecho percebemos que o sentido para “samba” e “batuque” é o mesmo, ao passo que “pagode” é descrito como uma festa na qual pode ou não haver danças. Somente a partir dos anos de 1980, em um movimento que ficou conhecido como “pagode”, esse termo vai se aproximar dos dois primeiros e especificar mais uma entre outras modalidades de “samba”. Sobre esse movimento comentaremos um pouquinho mais adiante.

Desde a segunda metade do séc. XIX que as danças populares vêm se proliferando no Brasil, a primeira foi o lundu que era uma dança de par separado, em seguida vem o maxixe que continha volteios de quadris característicos do lundu, mas o par já dançava se entrelaçando. Portanto, vale o alerta de que há uma oposição entre o “batuque”, onde se dançava a *dança de umbigada* e o lundu, geralmente de par separado e “baile” onde se dançava o “maxixe”, geralmente de par entrelaçado.

SANDRONI pontua que “as danças de umbigada são consideradas no Brasil, como pertencentes ao domínio do folclore, enquanto o maxixe (urbano, dançado ao som de Música impressa, de autor conhecido) se classifica como popular”. E conclui citando Arthur Ramos e Oneyda Alvarenga:

“O samba que substitui batuque como termo genérico é inequivocamente o samba folclórico: o samba-de-umbigada, como dirá Carneiro para diferenciá-lo. Mas o samba que substitui o maxixe é o samba popular, caracteristicamente urbano e de “par enlaçado” (sem umbigada, portanto).” (SANDRONI 2001, p.86)

Para não ser repetitivo e reproduzir o que já foi apresentado em extensa literatura, saliento que o “maxixe”, musicalmente é descrito como sendo o mesmo que o lundu, porém, com variações apenas na forma de se dançar. Como explica Sandroni, “a diferença mais importante diz respeito à disposição do par: o maxixe é uma dança de par enlaçado, o lundu, de par separado”.

Após ter-me permitido rememorar alguns sentidos atribuídos a esses termos que permearam meus pensamentos de etnógrafo em primeira viagem, continuei remetendo-me àquele que retornava insistentemente, *Roda-de-samba*.

O termo havia me encaminhado à leitura do livro que o traz em seu título, “Na Roda do Samba”, nele, Francisco GUIMARÃES (1933) se refere à *roda de samba* como sendo um círculo de entendidos no assunto, círculo restrito a alguns poucos amigos do autor, por ele considerados bambas (*experts*). O autor dedica dois capítulos do livro para tratar da origem e morte do gênero musical de sua predileção. Ao tratar da morte do samba ele escreve:

“Onde morre o samba? No esquecimento, no abandono, a que é condenado pelos sambistas que se prezam, quando ele passa da boca da gente da roda, para o disco da vitrola. Quando ele passa a ser *artigo industrial* – para satisfazer a ganância dos editores e dos autores de produção dos outros.” (GUIMARÃES 1933, p.30)

Nesse trecho o Vagalume se demonstra bastante insatisfeito com a indústria cultural representada pelas gravadoras e pelos compradores ou coletores de obras alheias, aos quais atribui a culpa da “mortandade” do samba. Para ele a “gente da roda” eram os autores que, quase sempre, moravam nos morros e ficavam à margem do processo de gravação das suas obras. Nos primórdios da indústria fonográfica no Brasil era muito comum o recolhimento de trovas, estrofes ou quadraturas musicais nos redutos de compositores anônimos, os quais não eram providos de ambições pessoais quanto à veiculação das suas composições. Era uma prática corriqueira o ato de recolher músicas alheias nas comunidades negras e pobres do Rio de Janeiro, nas três primeiras décadas do séc. XX. Inclusive, o grande compositor José Batista da Silva, o “Sinhô” teve de se defender de uma acusação de plágio por parte do Heitor dos Prazeres que reivindicou a autoria de “Gosto que me enrosco”, gravada por Mário Reis em

1929. O registro autoral havia sido atribuído ao Sinhô, que registrou a música em seu nome na Biblioteca Nacional, ao ser procurado pelo queixoso reclamante, emendou essa famosa afirmação como atenuante do seu ato de coletar músicas em lavras alheias: “Samba é como passarinho é de quem pegar.”<sup>18</sup>

Quando lemos na citação acima a expressão “gente da roda”, fica claro que a referência alude ao *metier* dos entendidos no assunto e que compunham o círculo dos bons entendedores.

Porém o sentido mais usual empregado pelos praticantes do samba se refere a uma roda feita à maneira dos antigos batuques, a Roda-de-samba é descrita ou mencionada pelos próprios sambistas como sendo o espaço onde se desenvolve o evento, como se pode notar nessa quadra da autoria de Salvador Corrêa:<sup>19</sup>

“Estava na roda de samba  
Quando a polícia chegou  
Vamos acabar com esse samba  
Que seu delegado mandou”.<sup>20</sup>

A roda mencionada nesses versos difere do *metier* de autores cujo sentido foi observado primeiro, nesse caso, o sambista já se refere à performance dos participantes da roda, músicos que atuam, digamos ativamente, na produção da música e dos demais participantes que cantam, dançam e marcam o ritmo com palmas a muitas das vezes durante o decorrer da performance. Nesse caso a roda de samba é uma performance na qual todos os presentes tomam parte.

Veremos a seguir que nas rodas se encontraram gêneros musicais diferentes, europeus e africanos, e que, ainda, esses gêneros aproximaram-se, uniram elementos associados à rítmica, à harmonia e melodia, determinando novas formas de se comportar perante à música.

---

<sup>18</sup> Carlos SANDRONI (2001, p.146)

<sup>19</sup> Salvador Correia (Salvador Correia Barraca), compositor e pandeirista (16/8/1898 Rio de Janeiro, RJ - 05/08/1971.) “Tava na roda de samba” gravada em 1932, na Victor, pelo “Bando de Tangarás”.

<sup>20</sup> Francisco GUIMARÃES (1978, p.48)

No já mencionado estudo intitulado “No princípio, era a roda”, Roberto M. MOURA (2004) afirma que das rodas de samba mais famosas, a da casa da Tia Ciata, Maria Hilária Baptista de Almeida, Baiana que se estabeleceu no Rio de Janeiro, foi a de maior significado para o samba enquanto gênero musical. “Tia Ciata transformava sua casa, que ficava na Rua Visconde de Itaúna, 119, perto da Praça Onze, em uma grande festa em que ocorriam simultaneamente “baile na sala de visita, samba de partido alto nos fundos da casa e batucada no terreiro” (João da Baiana).

Temos aqui alguns pontos a observar. O baile na sala de visita ficava na entrada da residência, a música que se praticava nesse espaço reverenciava alguns gêneros importados da Europa muito em voga na época, como salienta Roberto MOURA (1983, p.51):

“As companhias portuguesas, francesas e espanholas que nos visitaram em seu roteiro sul-americano de capitais, traziam polcas, xotes (do alemão *schottisch*), mazurcas, valsas e canções que se tornavam imediatamente em modismos populares, renunciando a vocação mimética dessas novas camadas urbanas dos países dependentes.”

Era nesse espaço que se tocavam as polcas (polkas), valsas e mazurcas (Waltzers e Mazurkas), xotes (schottish), todos com desinência do alemão e polônês, agora gêneros abrigados que se agruparam em um gênero maior que ficou conhecido como “Choro”. Sobre esse ainda é MOURA (1983, p.52) quem nos conta que:

“O choro, outro gênero que teria importância na formação da música carioca moderna, surge nas últimas décadas do século XIX, quando já é grande o trânsito das novidades europeias na cidade, se caracterizando apenas como uma forma local de interpretar a música em voga.”

Em trecho imediatamente abaixo do citado, no mesmo parágrafo, MOURA observa que “como a modinha,<sup>21</sup> o choro não era música de dança como os posteriores maxixe e o samba

---

<sup>21</sup> “A modinha, um dos primeiros gêneros de canção brasileira, a propósito da qual Mário de Andrade discute as concepções do esteta francês, remonta aos fins do século XVII, e seria tocada por muito tempo de forma camerística nos salões, retornando às ruas nesse fim de século XIX com os tocadores de violão, instrumento

carioca, condição – a dança – que em muito favorecia sua popularização.” Apontamos uma contradição em tal afirmação, já que foi dito e repetido nas páginas anteriores, que a polca era uma música que se dançava de par enlaçado. A polca foi um dos principais gêneros tocados pelos antigos “choros”, que era o nome dado ao grupo que tocava os gêneros referidos acima. Segundo SANDRONI (2001, p.103) “a palavra “choro” designou a princípio um agrupamento instrumental que surgiu por volta de 1870, ao mesmo tempo que a dança do maxixe, portanto. Sua formação clássica era flauta, cavaquinho e violão, e seu repertório inicial, danças de proveniência europeia, sobretudo a polca, mas também a schottisch, a valsa e algumas outras”. Continuamos citando o autor do “Feitiço decente” para reforçar a crença de que o gênero que passou a se designar “choro” era de fato dançante, isto porque após listar os gêneros europeus apropriados e mimetizados pelos conjuntos brasileiros ele pontua:

“Estas, como vimos, tinham coreografia de par enlaçado; de fato, a criação do choro acompanhou, do ponto de vista musical, o processo a que nos referimos atrás, de adoção pelas camadas populares de novas maneiras de se dançar.<sup>22</sup> Os conjuntos denominados choro estiveram entre os principais artífices das mudanças rítmicas sofridas pela polca, que analisamos através dos registros que nos chegaram pelas partituras para piano. Mais tarde, a palavra choro passará a designar as composições que eram tocadas por esses grupos.”<sup>23</sup>

O segundo ponto é o samba de *partido alto*. Este já foi motivo de muita investigação por parte dos estudiosos de música brasileira. No Livro do SANDRONI (2001, p.104) encontramos a seguinte passagem:

“Eis a definição dada por LOPES (Nei) do *partido alto carioca*: Espécie de samba cantado em forma de desafio por dois ou mais contendores e que se compõe de uma parte coral... e uma parte solada com versos improvisados ou do repertório tradicional, os quais podem ou não se referir ao assunto do refrão.”

---

que substitui a viola desde meados do século, e que por seu baixo custo e leveza se tornaria no grande apoio do músico brasileiro moderno.”

<sup>22</sup> Grifo nosso.

<sup>23</sup> (SANDRONI, 2001, p.103)

Detalhe importante ressaltado por Sandroni é que “o partido alto nunca é cantado em desfiles, somente nas rodas”.

Para o cronista Vagalume, o samba de partido alto era uma maneira de se distanciar de termos que pareciam depreciativos ao novo gênero que estava surgindo como: *samba corrido* ou *samba chulado*. Num dos dicionários mais recorrentes na época que era o Caldas Aulete consta que “Chulo” significa *grosseiro, baixo; obsceno, pornográfico: uma canção chula, um dito chulo. / Usado pela ralé*.

Já em Samuel ARAÚJO (1992, p.173) encontramos descrição bem mais técnica, afirmando que:

“Uma denominação (literalmente “Partido Alto” - grupo eminente) que é atualmente usada no Rio para se referir a canções usualmente composta de um refrão compacto (de duas a quatro linhas de texto preenchendo uma linha melódica simétrica, em muitos casos ao longo de quatro ou oito compassos), cantada quer por um coro de tipo responsório de alternância (exemplo 14, no apêndice II, como todos os demais exemplos neste capítulo), vis-à-vis a improvisação por um ou mais cantores solistas.”<sup>24</sup>

O terceiro ponto é o termo, *batucada*. “A palavra “batucada”, nesse contexto, faz referência a um jogo de destreza corporal, variante da capoeira, que foi popular no Rio de Janeiro. Pode ser considerada também como uma variante do samba-de-umbigada definido por Carneiro, pois consistia numa roda, com os usuais cantos responsoriais e palmas dos participantes.”<sup>25</sup> Disso, podemos inferir que é a mesma proveniência do batuque do Rugendas ou Wagener.

---

<sup>24</sup>Nossa tradução de: A denomination (lit., "high Party;" eminent group) that is currently used in Rio to refer to songs comprising a usually compact refrain (from two-to four-line text fitting a symmetrical melodic line, in many cases spanning four or eighth measures), sung by either a choir or a responsorial type of alternation (example 14; in appendix II, as all further examples within this chapter), vis-a-vis improvisation by one or more soloist singers.

<sup>25</sup>Carlos SANDRONI (2001, p.103).

Essa inferência se dá apenas no início, pois após os anos de 1920 com a expansão da cidade do Rio de Janeiro, a difusão das rádios e a implementação da indústria fonográfica, a partir da década de 30, a palavra batucada ganhou o mesmo significado de *roda de samba*.

“No dia em que apareci no mundo  
Juntou uma porção de vagabundo da orgia  
De noite teve samba e batucada  
Que acabou de madrugada.”

Esse samba de Ary Barroso/Luiz Peixoto, gravado por Carmen Miranda em 1934 e regravado tantas vezes por diversos intérpretes da música brasileira demonstra que os termos se misturam, o *samba* com o sentido de “festa” e a *batucada* com o sentido de “música”, mais especificamente, com o sentido de “música percussiva”. A batucada vai afirmar melhor o seu sentido de música percussiva quando os instrumentos de percussão, através do cantor Almirante do Bando dos Tangarás, grupo do qual também participaram Noel Rosa e João de Barro, passam a fazer parte do acompanhamento nas gravações fonográficas conforme nos conta Marcelo SALAZAR (1991, p.10):

“A história do ritmo do samba nas gravações começou, por sinal, em 1929, quando o Bando de Tangarás entrou no estúdio da Parlophon para gravar *Na Pavuna*, de Almirante e Candoca da Anunciação (pseudônimo do professor de música Homero Dornelas). O Bando de Tangarás era integrado por jovens de classe média de Vila Isabel (Almirante, Noel Rosa, João de Barro, Henrique Brito e Álvaro Miranda) que desejavam saber tudo sobre samba e se tornaram amigos dos sambistas da época. O pessoal do conjunto convocou alguns desses sambistas para o estúdio e, contra a opinião do técnico alemão que comandava a gravação, foi reproduzido o som que só se ouvia nas ruas nos dias de carnaval. O técnico afirmava, com toda a convicção, que o resultado seria catastrófico, pois era impossível misturar os sons de violão, tamborim e piano, e instrumentos de percussão. Para sua surpresa, a gravação ficou muito boa e *Na Pavuna* foi um dos maiores sucessos do carnaval de 1930. (...) O êxito de *Na Pavuna* colocou na moda, a partir do carnaval de 1931, a palavra *batucada*.”

E foi assim que se popularizou o termo nas rodas pós década de 1920 quando os novos sambistas batuqueiros ocuparam uma ampla parte do mercado musical com suas novas composições de sambas dentro de um estilo caracterizado por muitos estudiosos como sendo o

“estilo novo” de se tocar o samba. Segue os versos do samba que inaugurou a batucada nos registros fonográficos.

“Na Pavuna, bum, bum, bum  
Na Pavuna, bum, bum, bum  
Tem um samba, que só dá gente reiúna

O malandro que só canta com harmonia  
Quando está metido em samba de arrelia  
Faz batuque assim no seu tamborim  
Com o seu time enfezando o batedor  
E grita a negrada vem pra *batucada*  
Que de samba na Pavuna tem doutor

Na Pavuna tem *escola* para o samba  
Quem não passa pela escola não é bamba  
Na Pavuna tem canjerê também  
Tem macumba, tem mandinga e candomblé  
Gente da Pavuna só nasce turuna  
É por isso que lá não nasce ‘mulhé’.”

A letra nos diz tudo. O bum, bum, bum no verso inaugural é uma onomatopeia que prenuncia a transformação nas gravações dos samba que emergia dos redutos mais populares do Rio de Janeiro dos anos de 1930. Na segunda estrofe, coloca o tamborim no centro de uma “batucada” que pretende reunir principalmente a “negrada”, não importa se quem canta a letra é branco. Ressalta as virtudes dos compositores da Pavuna, colocando-os no nível dos doutores e termina discriminando o sexo feminino ao retirá-lo das taxas de natalidade entre os sambistas daquele lugar. Desde então a batucada nunca mais foi a mesma.

### 3.2 Rodas de terreiro ou quadra

Depois desse momento primeiro e áureo das rodas de sambas nas casas das baianas na cidade do Rio de Janeiro e com o surgimento das primeiras escolas de samba, após a segunda metade da década de 1930, as rodas vão ganhar espaço nos locais destinados à preparação e ensaios pra os desfiles das escolas, como nos conta MOURA (2004, p.131):

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

É justamente nesse período que uma nova modalidade de samba vai ganhar espaço e popularidade junto aos frequentadores das rodas praticadas nos terreiros ou quadras das escolas. São os “sambas de terreiro” ou de “quadra” muito parecidos com os sambas-enredo. Os sambas-enredo são orientados para o desfile carnavalesco e contam alguma saga, fato histórico, ou motivos alusivos à própria escola, em geral. Já os sambas de quadra abordam temáticas variadas, sentimentalistas, crônica social, e outras, porém, com cunho notoriamente adverso do samba-enredo. Um bom exemplo de um samba de quadra é o samba “A saudade que ficou (Lencinho)” de Luiz Ayrão e Elzo Augusto, gravado por Luiz Ayrão (EMI, 1979) no Long-play “Amigos”.

#### **A Saudade Que Ficou (o Lencinho)**

Aquele lencinho que você deixou  
É um pedacinho da saudade que ficou  
(aquele lencinho)

Aquele lencinho que você deixou  
É um pedacinho da saudade que ficou

Era a felicidade que acenava pra mim  
Hoje é bandeira da saudade  
Banhada num pranto sem fim

Um lencinho não dá pra enxugar  
O rio de lágrimas que eu tenho pra chorar  
Que nasce na saudade que ficou no seu lugar  
Que nasce na saudade que ficou no seu lugar  
Um lencinho não dá pra enxugar  
O rio de lágrimas que eu tenho pra chorar  
Que nasce na saudade que ficou no seu lugar  
Que nasce na saudade que ficou no seu lugar

E destaque também para “Foi um rio que passou em minha vida” (Odeon, 1969), sucesso consagrado pelo próprio autor, Paulinho da Viola.

### **Foi Um Rio Que Passou em Minha Vida**

Se um dia meu coração for consultado  
 Para saber se andou errado  
 Será difícil negar  
 Meu coração  
 Tem mania de amor  
 Amor não é fácil de achar  
 A marca dos meus desenganos  
 Ficou, ficou  
 Só um amor pode apagar  
 A marca dos meus desenganos  
 Ficou, ficou  
 Só um amor pode apagar...

Porém! Ai porém!  
 Há um caso diferente  
 Que marcou num breve tempo  
 Meu coração para sempre  
 Era dia de Carnaval  
 Carregava uma tristeza  
 Não pensava em novo amor  
 Quando alguém  
 Que não me lembro anunciou  
 Portela, Portela  
 O samba trazendo alvorada  
 Meu coração conquistou...

Ah! Minha Portela!  
 Quando vi você passar  
 Senti meu coração apressado  
 Todo o meu corpo tomado  
 Minha alegria voltar  
 Não posso definir  
 Aquele azul  
 Não era do céu  
 Nem era do mar  
 Foi um rio  
 Que passou em minha vida  
 E meu coração se deixou levar  
 Foi um rio  
 Que passou em minha vida  
 E meu coração se deixou levar  
 Foi um rio  
 Que passou em minha vida  
 E meu coração se deixou levar!

Faremos uma breve pausa na busca de melhor entendimento para essa modalidade, samba-de-terreiro ou quadra, por entendermos que as análises que desenvolveremos no capítulo intitulado “O samba sacramentado” requeiram pormenorização mais detalhada, quando voltaremos à menção do mesmo assunto.

### 3.3 O modelo estaciano

Assim prosseguem os compositores e instrumentistas, denominando seus folguedos por “samba”, “batucada” e “pagode”, todos com uma mesma conotação da década de 1930 aos anos de 1980, quando o “pagode” reavivado nas quadras do bloco carnavalesco “Cacique de Ramos” vai passar a designar uma “outra” modalidade de samba que viria a ser definido e propagado como *pagode*.

Essa passagem do livro de T. de SOUZA (2003, p.273) é por demais elucidativa sobre a origem do movimento. “A partir do núcleo instalado na quadra do bloco Cacique de Ramos, as rodas de pagode proliferaram. A do Cacique, visitada pela pioneira Beth Carvalho em seus discos *De pé no chão* (1978) e *No pagode* (1979).”

Levados pela onda do grupo “Fundo de Quintal” as rodas de pagode proliferaram rapidamente por todo o território do sudeste brasileiro, retomando o estilo do partido alto, nesse momento, com uma rítmica mais intensa e incrementada com novos instrumentos que eram o repique, o tantã ou timba e o banjo associados ou não ao cavaquinho.

Os encontros eram feitos todas as quartas-feiras na quadra do “Cacique” com os sambistas cantando o “partido alto” no estilo antigo. Ou seja, os encontristas traziam seus sambas prontos e acabados, primeira e segunda parte, porém resguardando-se para as possibilidades do improviso sobre os temas em um ambiente despretensioso, chamado por eles mesmos de “pagode de fundo de quintal”.<sup>26</sup>

Nesse núcleo em que o samba imperou reavivando o antigo estilo do “partido alto”, a inovação ficou por conta dos novos instrumentos incorporados à “roda de samba” tal qual escrito acima. Assim sendo, a novidade ficou processada no que um dos componentes do grupo “Fundo de Quintal”, o Bira, afirmou ser um modelo timbrístico novo para o samba, na narrativa de MOURA (2004, p.208).

---

<sup>26</sup> Roberto M. Moura (2004, p.207)

A batucada lançada em disco por Almirante e o “Bando dos Tangarás” com o samba “Na Pavuna”, que marcou a inclusão de mais notas e acentos rítmicos através do acompanhamento percussivo nos sambas, passou a ter muito mais notas em suas batidas, com o grupo “Fundo de Quintal” que teve seu apogeu quando lançou o *long-play* “Divina Luz” em 1985, com o qual conquistou o “disco de ouro”<sup>27</sup>.

Após a explosão da onda do pagode, liderada pelo pessoal do Bloco do “Cacique de Ramos” da Cidade do Rio de Janeiro, a partir do final dos anos 70 até mais ou menos meados de 1990, populariza-se um termo que atualmente é muito usado nas rodas de sambistas que é o termo “samba de raiz”. Isso se deu devido ao que os pagodeiros do Cacique entenderam por um romantismo exacerbado nas letras dos sambas quase sempre cantados por grupos que faziam uma mesma coreografia, que surgiram no final dos anos 80 no embalo dos pagodeiros do Cacique, tais como: Grupo Razão Brasileira, Art Popular, Molejo, Grupo Só Prá Contrariar (que depois virou SPC), Raça Negra e outros.

Sobre esse fato, assim escreve André DINIZ (2006, p.191):

“Na década de 1990, a coisa pegou fogo. O pagode de alma e coração suburbanos, tomou o trem, desceu na Central e fez baldeação num ônibus até saltar na bela e bronzeada zona sul carioca. Caiu no gosto popular e foi sendo “azeitado” pelas grandes gravadoras. O samba, criticavam alguns, estava se descaracterizando. A indústria fonográfica estava se apropriando do pagode e despersonificando-o.”

Para diferir desse “outro” estilo de samba, “sentimentalista por demais” e com instrumentação de instrumentos eletrônicos, arranjos orquestrais, que se afastavam muito dos princípios básicos da tradição é que os sambistas do movimento do “pagode” se voltaram para um termo muito difundido entre os apreciadores do estilo antigo. “Foi então que surgiu a expressão “samba de raiz” para designar o trabalho de sambistas tradicionais, que não sofriam “interferência” da indústria fonográfica do pagode.”<sup>28</sup> Entendemos, desse modo, que a

---

<sup>27</sup> Espécie de premiação concedida aos artistas que atingirem os maiores índices de vendagem, ofertada pelas gravadoras.

<sup>28</sup> DINIZ (2006, p.191).

expressão foi cunhada para salvaguardar os sambistas que praticavam o samba à maneira tradicional.

Vimos até aqui alguns momentos desta complexa teia de significação e resignificação de práticas sociomusicais entendidas em torno da noção de “samba”: *batuque, lundu/maxixe, samba, roda de samba, partido alto, batucada, samba de quadra, pagode e samba de raiz*.

## 4. A roda como família - O sentimento de pertencimento

O título usado para introduzir o presente assunto foi o fio pelo qual Roberto Moura conduziu sua pesquisa sobre as rodas de samba. MOURA (2004, p.39), inspirado por DaMatta, coloca como partes opostas as “escolas de samba” (rua) e a “roda de samba” (casa).

A roda (casa) é o espaço no qual, segundo MOURA, se dá a “aprendizagem”:

“Isso é indispensável para que se avalie com mais precisão o que é a roda, como ela se forma, quando e porque não se procurou jamais desmentir o conceito mais cristalizado de que não são os sambistas que formam a roda, mas a roda que forma os sambistas – e que isso só acontece de alguma forma, beneficiado pelo ambiente doméstico, familiar, íntimo, caseiro em que se dá.”

Essa aprendizagem pode se dar em qualquer fase da vida de uma pessoa, infância, adolescência ou adulta. No “Quintal do Divina Luz” percebe-se a presença de crianças que vez ou outra comparecem levadas pelas mães, não é comum a presença de adolescentes.

### 4.1 Todo menino é um rei

O Cícero está com a idade de sete anos atualmente, aos domingos quase que sempre se faz presente entre os ritmistas do grupo “Na Cadência do Samba”. Estávamos no final de 2009 e a figura do Cícero já chamava a atenção pela sua afinidade com os instrumentos de percussão. Sempre durante os intervalos ele se punha a batucar com as baquetas, ou mesmo só com as mãos, nas peles dos instrumentos que ficavam disponíveis pra ele, como se a lhe fazerem um convite. O que chamava mais a atenção era o fato dele acompanhar com muita segurança às músicas que eram tocadas mecanicamente durante os intervalos do grupo de samba. A uma primeira vista podia-se notar que as batidas do Cícero estavam acompanhando à rítmica da forma devida. Ele tocava embevecido e absorto como se fossem apenas ele, os

instrumentos e a música. Tocava um pouquinho as “congas”, depois passava ao repinique, aos pratos da percuderia, procurando reproduzir a mesma postura que via nos músicos adultos.

O Cícero aparece em muitas das filmagens realizadas ao longo da pesquisa tocando, ora uma “timba” de pequeno formato, muito apropriada para o seu tamanho, ora um pandeiro que tem que ser amparado em seu colo, pois é muito grande para sua pouca força, ora o tamborim do Pedro Lopes, que às vezes deixa-o ao lado pra tocar outro instrumento. Isso tudo acontece com aquiescência geral dos componentes do conjunto. Cícero não toca esses instrumentos de forma velada, como se estivesse dublando a música executada pelos profissionais, ao contrário, demonstra uma desenvoltura na mesma altura que os seus “colegas” ritmistas profissionais. Inclusive, é de hábito o Dé Lucas apresentar os músicos durante a execução de uma música (quase sempre “Buchicho” de Luiz Carlos/Bidi)<sup>29</sup>, e nessa hora Cícero não se intimida quando é convidado a executar o seu solo, independente do instrumento que estiver em suas mãos, ele se solta em um improviso que geralmente é o mais aplaudido das apresentações.



FIGURA 14. Cícero tocando

As rodas de samba são grupos extremamente fechados aos possíveis iniciantes, nem todos são bem vindos à execução dos instrumentos ou do canto. Conta Roberto Moura (2004, p.27).

---

<sup>29</sup> Gravada pelos “Originais do Samba” long-play “Pra que tristeza”, RCA. 1974.

“Certa madrugada, Luiz Carlos da Vila e eu vínhamos andando pela Vila da Penha e resolvemos tomar a penúltima num bar em que havia uma roda. Enquanto o samba comia, ficamos no balcão, bebendo. De vez em quando, eu ia até o sujeito que parecia centralizar a roda e pedia para eles deixarem o meu amigo cantar um samba. Eles nos tratavam com a maior indiferença. Éramos apenas mais dois chatos querendo atrapalhar e atravessar o samba. Tanto insisti, que eles acabaram deixando. Luiz mandou *Sem endereço* e a turma gostou. Ai eu disse: “Legal, né? Foi ele que fez.” – Os caras responderam gritando, quase ao mesmo tempo: “Deixa de ser cascadeiro, cara, esse samba é de Luiz Carlos da Vila.”

Como se pode perceber nessa narrativa, apesar da popularidade dos sambas de Luiz Carlos da Vila sua figura não é tão popular quanto à sua obra. Naturalmente que se os sambistas soubessem que se tratava de tão eminente compositor o acesso seria garantido, mas, perante o anonimato da figura dele, foi bem difícil a sua inserção naquele meio. A dificuldade se dá devido ao fato de que as rodas são, de maneira hermética, um espaço para “iniciados” não para “iniciantes”. Os iniciantes estão em um processo de devir que os levará ao seu “ser” sambista. Esse devir é um processo lento já que o “ser” sambista é assumir e/ou dominar uma série de procedimentos comuns à classe. O “ser” sambista não é apenas dominar as técnicas para se ferir as peles dos instrumentos percussivos ou as cordas dos instrumentos harmônicos, mas além desses domínios, passa também pela incorporação de atitudes e da adoção do uso de alguns símbolos como, por exemplo, chapéus de palhinha (sintética na maioria das vezes), comumente vistos nas rodas, usados por homens e mulheres. O “ser” sambista é pertencer a um grupo, tal qual nos conta Felipe TROTA através de MOURA (2004, p.54):

“a partir do canto grupal, instaura-se um processo de interação (comunicação) não-verbal entre os que dele participam. Dessa forma, no momento do canto coletivo das rodas de samba, os cantores compartilham determinadas ideias e sentimentos presentes nas canções, o que provoca uma sensação de pertencimento a um grupo. Esse grupo pode ser encarado como uma reunião de pessoas que se comunicam principalmente através da música executada nesses encontros.”

Naturalmente, que em uma roda de samba profissionalizada todos vão estar expostos a esse tipo de interação, mas nem por isso ela perde o rigor que é inerente nas rodas. Basta atentar-nos para o fato que existe uma hierarquia no evento.

O Dé Lucas, talvez pelo fato de ser compositor e músico de instrumento harmônico, é quem notadamente dirige a música na roda. É ele quem sugere e altera as “levadas” da percussão durante o decorrer da apresentação; isso, faz impondo a modulação rítmica na sua mão direita, que é a mão que tange as cordas do violão, e olhando fixamente o(s) percussionista(s) que é responsável pela marcação, bem como os que são responsáveis pelas respostas. Em diversas ocasiões foi possível flagrar os olhares de repreensão que o Dé Lucas, às vezes, remete aos que estiveram desatentos. Essa constatação me remeteu ao que Moura (2004:72) escreveu categoricamente: “na roda – e este é o detalhe fundamental, desde sempre – cada um dos participantes por mais amistoso que seja o clima de festa, está sempre em julgamento.”

Na sequência, em nível hierárquico, aparecem o Pico (Vagno Aureliano dos Santos), que é o principal cantor da roda e o Pedro Lopes que ocupa uma posição semelhante a do Pico, já que ele, além de tocar, também canta e compõe. Depois vêm os músicos convidados e no mesmo nível deles aparece o Cícero. Não é pelo fato do Cícero ser criança que ele escapa aos olhares acusativos do seu pai, que naquele momento é o seu diretor musical.<sup>30</sup>

A roda de samba no Quintal se inicia, como a maioria das outras rodas, eu penso, com os músicos chegando para a passagem do som, uma hora antes do início propriamente dito. Para o Cícero não é diferente, apesar de não usar microfones em seus instrumentos, participa colaborando na montagem dos instrumentos dos outros músicos, como quando após insistir uns quinze minutos montando a malacacheta, conseguiu fixá-la sobre o pedestal que veio a ficar quase da sua altura. Ao ser questionado sobre o que fazia, denotando impaciência, respondeu que montava a “caixa”. Perguntei se sabia o que tinha que fazer, ao que ele respondeu que sim, pois havia aprendido com seu primo (em segundo grau) Fábio Martins, chamado por ele carinhosamente de Tio Fabinho. Os outros músicos nem se atentam para o trabalho dele, pois parecem confiar plenamente em sua capacidade. Após todo o ambiente montado, entre caixas de som e cabos de conexão, os músicos preparam-se para uma passagem geral, o Cícero participa desse momento como um autêntico componente do grupo. Somente após constatar que está tudo em ordem é que o Cícero se descarrega do “ser” sambista e volta novamente ao seu estado natural que é o “ser” criança.

---

<sup>30</sup> “Eu cobro do Cícero igual dos outros músicos pra ele aprender que tem um mundo que o está observando e esse mundo é muito duro, eles só olham aquilo que eles acham que tá certo, só querem criticar, por isso que eu cobro dele.” (Dé Lucas em entrevista ao autor em 22/04/2012).

## 4.2 Tempo de samba, tempo de criança

Se o samba tem uma métrica rítmica binária, isto é, uma fórmula de compasso em dois tempos, a criança vai pra roda também em dois tempos, o tempo do sambista e o tempo da criança.

Enquanto o Cícero ajeita o pequeno “set” de instrumentos que vai ser tocado, ou compartilhado por ele com o Pedro Lopes e o Tico que são os músicos que o ladeiam, deposita seus dois bonecos de super-heróis que o acompanham ao samba na mesa do pequeno palco, no chão mesmo, ou então deixa-os com a mãe que sempre comparece conduzindo-o. Os bonecos têm nome, são personagens dos “*Power Rangers*”. Perguntei-lhe por que ele leva os bonecos ao samba, ao que ele respondeu: - Trago pra brincar, uai! Continuei, - Mas, você vem aqui pra tocar ou pra brincar? E ele, - Pra tocar e brincar também.

Pelas respostas, pude perceber que a participação do Cícero no samba difere dos outros nesse quesito, os sambistas profissionais são sambistas de um tempo apenas que é o tempo do samba. Eles, desde o momento que comparecem à roda, estão imbuídos no exercício da “função” que está próxima de se iniciar, concentrados, voltados para a prática que lhes garante a sobrevivência, ao passo que o Cícero não tem que lutar pra sobreviver, ele está em fase de formação, enquanto os outros já viveram esse processo.

A roda que para muitos, a grande maioria, é lazer e diversão, para os músicos e funcionários que prestam serviços é sobrevivência, para o Cícero é o local de aprendizagem, embora ele não tenha essa consciência, considerando-se que ele se diverte de outras formas dentro do espaço da roda.

Vez em quando o Cícero comparece usando uma camisa do Clube Atlético Mineiro, time de sua predileção. Como a roda acontece nos entardeceres dominicais, é comum coincidir horários de jogos de futebol com horários de samba, muitas das vezes ele deixa de tocar por causa de um inconformismo com o resultado do jogo, deixando-se perceber, muito claramente, que ele ainda não se habituou ao concílio entre a dor e a obrigação.

O carnaval é a ocasião do samba, um mundo que surge em três dias onde, segundo DAMATTA (1978, p.68), “para nós é o mundo da loucura”, a roda é o espaço onde essa loucura pereniza-se, não de maneira aberta à sociedade como no caso dos desfiles, mas na intimidade doméstica da “casa”, restrito somente à coletividade daqueles que inventaram na roda o seu espaço social.

Na roda, assim como no carnaval, ocorre a invenção de “um espaço social que muito embora possa estar determinado, é um espaço com suas próprias regras, seguindo sua própria lógica”<sup>31</sup>. A roda do “Quintal do Divina Luz” é como todas as outras que tive oportunidade de conhecer em Belo Horizonte, ela está conectada às outras em diversos padrões que se assemelham, porém, ela é única em algumas das regras, seja de conduta das pessoas que frequentam ou dos músicos. Por exemplo, está implícito no formato de toda roda os espaços para a dança, as formas de aproximação através da dança, os momentos de intervenção com acompanhamento de palmas ou copos, pratos, garrafas e talheres, por parte dos não músicos. Toda orientação de conduta está delineada na tradição do samba desde que a roda é a roda.

Em estudo intitulado *Kyringüé mborai - os cantos das crianças e a cosmo-sônica Mbyá-Guarani*, a etnomusicóloga Marília Raquel Albornoz STEIN, (2006, p.185) nos fala dos processos de construção dos corpos na comunidade que ela observou. Quanto a isso ela afirma que:

“O corpo é uma tela social que representa valores, um suporte sobre o qual, através de expressões estéticas/práticas, se imprimem aspectos das sociedades e cosmologias. O grafismo e a ornamentação corporal são aspectos dessa construção dos corpos, que tornam visíveis e permitem o compartilhamento de mensagens em uma sociedade.”

Falando sobre as práticas de grafar o corpo dos indígenas, a autora nos fala do “compartilhamento” em um grupo de toda uma simbologia que é devidamente identificada pela coletividade. Os indígenas grafam seus corpos, os roqueiros usam *piercings* e *brincos*, maquiagem muito carregada nos lábios e olhos, principalmente, como descreve Márcia GUERRA (2007, p.7) em sua dissertação sobre o rock da banda “Pelos de Cachorro”: -

---

<sup>31</sup> ” MOURA (1978. p.68)

“Tinha alguma coisa que extrapolava a ideia de música, os elementos visuais da performance eram impressionantes – maquiagem, figurino, os cabelos absurdamente enlouquecidos,...”.

Na roda de samba também há um processo de construção de corpos que passa pelo uso de uma indumentária característica peculiar aos apreciadores da roda, o sambista tem por hábito estar sempre bem trajado. Muitos compareciam à roda, trajados a rigor, de terno e gravata como era muito comum nos anos de 1920 a 1950. O terno era a roupa de todos os dias, os sambistas compareciam aos bailes e às rodas de samba muito bem alinhados, em terno de linho, geralmente branco, sapato de verniz e chapéu de palheta. Observemos o que narra sobre sua indumentária, o sambista João Nogueira no seu samba “Terno branco”: “Vesti meu terno branco de domingo, lenço de seda no pescoço e com ar de bom moço o morro eu descí, botei meu cavaquinho à disposição da poesia, pois há tempos queria tirar do meu peito tamanha emoção”.<sup>32</sup>



FIGURA 15. Figurino característico 1.

Fonte: <http://www.50emails.com.br/2012/02/agora-era-cinzas/sambista-malandro>

<sup>32</sup> LP “Clube do Samba” de 1979, POLIDOR.

Esta é uma imagem muito representativa do corpo do sambista. Nela podemos ver a desenvoltura do corpo moldando o passo, ao mesmo tempo, que denota a elegância no vestir todo de branco, contrastando com o vermelho. O terno branco com chapéu de palheta tornou-se uma marca tão forte na imagem do sambista que a capa do Long Play “A ópera do malandro” de Chico Buarque de Holanda de 1979, traz o personagem central assim caracterizado:



FIGURA 16. Figurino característico2.

Fonte: <http://www.jobim.org/chico/handle/2010.2/1384>

O sambista Moreira da Silva, famoso por associar sua imagem à do malandro fazia do terno branco e chapéu de palhinha uma marca:

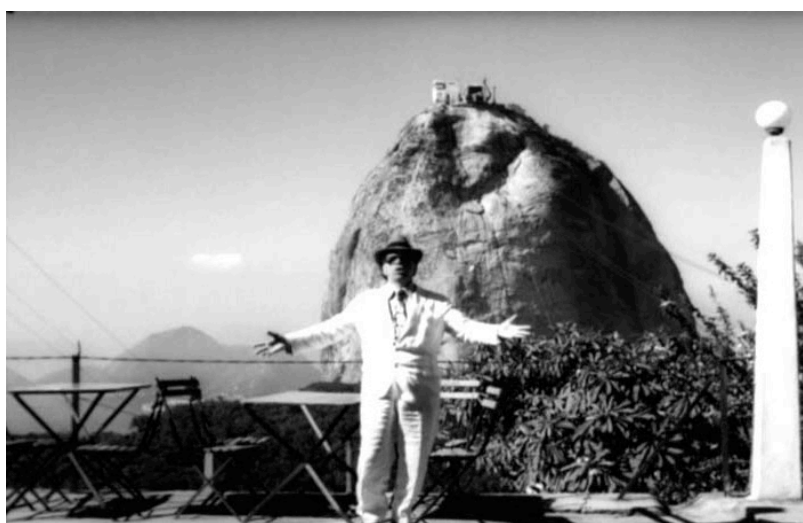


FIGURA 17. O sambista Moreira da Silva.

Fonte: <http://cineastaluizrangel.blogspot.com.br/2011/10/guerrilha-e-guerra-nao-dinheiro-e-bom.html>

Na roda do Quintal os homens vão muito alinhados, e alguns até portam o chapéu de palhinha, mas, já foi o tempo que os sambistas andavam de terno branco, nos dias atuais somente o chapéu é um símbolo de figurino que podemos dizer que caracterize um jeito de ser sambista.



FIGURA 18. Sambistas com chapéu de palhinha.

Essa é a imagem do chapéu que frequentemente compõe o traje do sambista moderno. Estar na roda bem trajado, portando ou não o chapéu de palhinha, saber cantar ao menos os refrãos dos sambas mais populares na roda, reproduzir o discurso coreográfico dos passos mais simples no samba, é, sobretudo, estar em congruência com as raízes estéticas daquele grupo. Isso é que cria o sentimento de igualdade que faz com que a roda seja como uma grande família. Entrar para essa grande família é aderir a um modo ou estilo de vida que é todo vivenciado dentro daquele núcleo familiar, vejamos em MOURA (2004, p.37): “Adere-se, assim, não a um ritmo, mas, a um “modo novo de a gente viver”, com um grau de entrega que vai da comida à roupa, da bebida aos gestos”.

A roda é o espaço da experimentação do novo samba recentemente terminado pelo compositor, é o espaço dos improvisos dos versos e dos corpos, do aperfeiçoamento de novos padrões rítmicos e de novas interações sociais. MOURA (2004, p.27) sustenta que a roda como toda casa de família, tem suas normas:

“Como em qualquer prática social semelhante, a roda também tem uma espécie de “regulamento interno”: não se pode ousar manejar um instrumento sem competência, falar mais alto do que o som que vem da roda (um papo discreto, no canto, mesmo uma paquera, nenhum problema), interromper quem está puxando o samba e, pecado venial quando o sujeito está se aproximando, mas, suportável quando ele já pertence ao grupo, puxar um samba e esquecer a letra pela metade.”

Quando incorpora em si os valores pertinentes à prática do samba, e, ainda, as regras de socialização nas rodas, o sujeito adquire prestígio. “O que vai determinar esse prestígio adquirido é o equilíbrio entre a prática do padrão aceito pela comunidade e a capacidade de imaginar soluções criativas dentro dele.”<sup>33</sup>

Um sujeito iniciante na roda de samba está se aproximando dos fundamentos de uma tradição. À medida que vai assimilando os padrões de comportamento e estética do coletivo, associado à sua subjetividade, desenvolve a sensação de pertencimento ao grupo. Ele passa a entender o samba como os frequentadores daquela roda. “Qualquer brasileiro sabe o que é samba – mas não como os habitués da roda.”<sup>34</sup>

### 4.3 Corpo a corpo

Luiz TATIT, citando MERLEAU-PONTY, pontuou que “corpo e mundo constituem um campo de presença de onde se depreendem todas as relações da vida perceptiva e do mundo sensível.” (TATIT 1997, p.33). São os corpos que produzem e percebem os textos das letras e das melodias dos sambas e nos sambas.

A construção do corpo do sambista é um aprendizado complexo e paulatino, dado que a coreografia do samba é um processo que envolve a um só tempo método e empirismo. Não se dança samba de qualquer jeito, existem alguns passos coreográficos como já foi citado por diversos autores, a saber: “miudinho”, “sapateado”, “jeitos variados de requebros” e muitos outros, ainda. Esses passos estão submetidos a um padrão que é reconhecível por quem

---

<sup>33</sup> MOURA (2004, p.84).

<sup>34</sup> MOURA (2004, p.43).

observa a dança, porém, o mesmo passo diverge entre vários dançarinos já que cada um deles se exprime através de um corpo que é a sua identidade.

Lendo Tânia Maia BARCELOS (2006, p.29) encontrei um texto interessantíssimo que descreve bem o primeiro encontro da pesquisadora com o samba, e suas tentativas na assimilação da linguagem narrada nos corpos. Na tese intitulada “O poder transformador do samba”, podemos ler junto à estudiosa:

“Aproximo-me do samba. Ouço, canto, danço, toco. Mergulho no ritmo e deixo-me afetar por ele ou por eles. Sim, pois são vários: samba-canção, partido-alto, samba no pé, samba de gafieira, samba de breque, samba de exaltação, samba-enredo, samba-choro, samba de roda, samba de terreiro, dentre outros. Muitas definições e muitas histórias. Constatato, de imediato, meu embaraço diante deles. Sei pouco ou quase nada sobre suas lutas, suas histórias, suas vertentes, suas composições. Sei, na pele, que meu corpo é fortemente atraído por aqueles sons, aqueles ritmos, aquelas letras, embora tenha dificuldades de incorporar novos movimentos, principalmente, com os pés e os quadris. Confirmo, aos poucos, o que as pessoas, comumente, falam a respeito do samba: que o ritmo é contagiante, vibrante, alegre, arrasta multidões, faz o corpo balançar sem querer e exige um esforço razoável para aprendê-lo, pelo menos para quem não está habituado a conviver com ele, de forma mais íntima.”

Como é possível observar nessa passagem, as diversas modalidades de samba que a autora confrontou com embaraço, têm rítmicas diferenciadas que sugerem possibilidades de formulações coreográficas diferentes. Sua constatação primeira é a de que o samba contagia e provoca movimentos involuntários e de imediato percebe a exigência de um esforço na educação do corpo à assimilação de novos movimentos. E ela continua:

“Desengonçado, o corpo experimenta dificuldades para executar os movimentos exigidos na dança do samba. Assim como o pensamento, ele, também, não está acostumado a funcionar de outras maneiras. No corpo a corpo com o samba, ambos arriscam outras possibilidades e dançam “miudinho”<sup>35</sup> para aprender novos movimentos. Os membros, sobretudo, os

---

<sup>35</sup> Para explicar esse passo de samba a autora acrescentou a seguinte nota de rodapé: “Utilizo o termo “miudinho” de forma ambígua, propositalmente. Aqui, o termo se refere tanto à expressão que acentua o esforço e as dificuldades do pensamento, como, também, à dança “em que os pés do dançarino avançam ou

pés, as mãos, os braços, as pernas, os quadris e o rosto, são forçados a novas conexões. Movimentos ágeis das pernas e dos pés alternam-se, para frente e para trás, tentando incorporar a batida ou o jeito miúdo de picar o chão. Os quadris se mexem com dificuldades e se jogam desajeitadamente, de um lado para outro. As pernas, pouco flexíveis, não facilitam o jogo entre a cintura, os pés e os quadris. Os braços, desconectados dos outros membros, não se soltam para acompanhar os movimentos das outras partes do corpo. O rosto tenso resiste à espontaneidade e à ludicidade que brotam entre um movimento e outro. O corpo todo resiste às artimanhas dos improvisos. Como é difícil improvisar! Na pele do pandeiro ou no corpo do violão, as mãos ficam fora de lugar, pois, assim como os pés, não acompanham a batida. Elas se perdem, diante da rapidez e da lentidão que perpassam não somente o ritmo, mas, também, as vozes, os jogos e as brincadeiras que ocorrem durante a música.”

O samba apresenta diversos tipos de narrativas, em mais de uma modalidade ou subgênero, tais como os já apontados, “partido-alto”, “samba-enredo”, “samba-canção” e etc. Essas são percebidas pelos órgãos sensoriais de um corpo, que após decodificar a mensagem implícita na narrativa, passa a ser o narrador. As narrativas dos corpos são realizadas de forma inconsciente, pois “seu desenvolvimento se baseia no improviso (como nos versos)”, tal qual frisou José Carlos Rego, através de Moura (2004, p.78), “seus mais exímios solistas, na maioria das vezes, não conseguem traduzir em palavras o que realizam com o corpo.” Isso no caso de “exímio” sambista e não de uma inexperiente pesquisadora que se depara num “corpo a corpo” com o samba pela primeira vez. É muito rica a descrição do desajeito do seu corpo inexperiente, que não entrou em “*conjunção*” com o objeto sonoro e não está apto a discursar. Diferente da posição de um eminente sambista com o qual me deparei no “Quintal”: -“Eu venho no samba porque gosto de dançar, acho que foi por influência da minha mãe que era portelense e me obrigava a ser portelense também. Eu danço desde pequenininho e nunca frequentei uma escola de danças.”<sup>36</sup>

Vou me apropriar, nesse momento, da terminologia usada por TATIT (1997) em sua obra “Musicando a semiótica”, que são os conceitos “*conjunção*” e “*disjunção*”. O primeiro é atribuído ao que chamou de “*sujeito realizado*”, ou seja, aquele que entrou em *conjunção* com o objeto e está apto a discorrer sobre ou com ele (o objeto). O segundo é atribuído ao

---

recuam em ritmo rápido e uniforme, com um movimento quase imperceptível” (Cf. Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da Língua Portuguesa. 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.)”

<sup>36</sup> Leandro Sotero, Mestre-sala da Escola de Samba “Canto da Alvorada”, em entrevista ao autor em 25/04/2012.

“*sujeito atualizado*”, isto é, aquele que detém um saber sobre o objeto, mas, não está apto a desenvolvê-lo de maneira discursiva.

O dançarino de samba citado logo acima, mestre-sala nota 10 no desfile carnavalesco de 2012 de Belo Horizonte, se encontra perfeitamente ajustado dentro da roda, já que, como confessou, aprendeu a dançar ainda criancinha, influenciado pela mãe que em suas palavras adorava dançar. Nesse mesmo dia entrevistei também ao seu irmão mais velho que disse ter sido o responsável pela sua introdução na ciência coreográfica do samba.

“Eu tô voltando hoje pela terceira vez porque aqui eles tocam “samba de raiz” que é o tipo de samba que eu gosto. Tenho 43 anos, sou pintor de móveis, nasci no bairro Serra e o samba tá no meu sangue. Venho de uma família de sambistas e é por isso que adoro dançar, sou passista e professor de mestre-sala, fui eu que ensinei o meu irmão, mestre-sala da Escola de Samba Canto da Alvorada, nota 10 no desfile de 2012.”<sup>37</sup>

Muitos sambas, como é o caso do “Samba Sacramentado”, trazem em seus versos, às vezes, sugestões de movimentos coreográficos, que são prontamente executados pelos dançantes que improvisam passos aleatórios na roda. Os inexperientes aprendizes que tentam seguir a coreografia para não ficarem à parte da dança, acabam fazendo caricaturas grotescas em forma de jogos e brincadeiras, como a aprendiz de sambista disse acima. O aprendizado do corpo na roda requer grande esforço por parte de alguns, o corpo tal como ficou ressaltado no início dessa reflexão é o instrumento com o qual nós percebemos não somente o samba, mas, o mundo. O aprendizado da linguagem corpórea do samba é o estabelecimento de novas conexões com um novo mundo. Assim conclui BARCELOS (2006, p.30) sua narrativa:

“Seja na dança de par (enlaçada) ou no “samba do pé” (dançado individualmente), o corpo resiste, mas aceita o convite do ritmo para compor com ele. Tomado por estranhas alegrias, ele é sacolejado de modos inusitados. A alegria, atravessada por nuances de tristeza, ganha tonalidades diferentes, em relação aos modos como é experimentada, cotidianamente. Como se ela fosse um pouco triste, e a tristeza, um pouco alegre ou menos pesada. Cansaços, dores, constrangimentos, estranhamentos e resistências diversos atravessam o aprendizado. Resisto a aprender e, ao mesmo tempo, aprendo a resistir. Sim, pois, se, de um lado, me recuso a incorporar novos

---

<sup>37</sup> Ney Sotero, em entrevista ao autor em 25/04/2012.

movimentos, em função dos desconfortos que eles produzem, de outro, experimento uma teimosia que não me deixa sucumbir aos obstáculos e dificuldades. Percebo que no processo de aprendizado há uma potência extraordinária da força de resistência: além de proteger o corpo para que ele não seja invadido, demasiadamente, pelas novidades, ela, também, o leva a fazer novas conexões e a distanciar-se de si mesmo.”

A pesquisadora confessa suas dificuldades de assimilação dos movimentos do corpo na dança do samba, ao mesmo tempo em que confessa sua educação fora de um contexto onde o samba ocupasse papel de destaque, ela se enquadrava no sujeito “atualizado” que pretendia passar a “realizado”. Necessariamente, nem todos os frequentadores querem se “realizar” no samba. Alguns frequentam por causa do ambiente muito propício à degustação de petiscos regados a uma boa música, conversa e cerveja.

Entre os frequentadores do “Quintal do samba” pode-se constatar os dois casos. Em alguns o sujeito fez a sua entrada na tradição através de um núcleo familiar, estando desde cedo em “*conjunção*” com o samba como no caso dos irmãos Sotero. Outros entraram em *conjunção* com o samba levados pela “rua”, por amigos e/ou parentes, ou, até mesmo, pelas relações afetivas, como no caso da mãe do Cícero, Viviane de Oliveira Cruz, que fez sua entrada através do companheiro, Dé Lucas, pai do Cícero. E existem os que se encontram em “*disjunção*”, esses, gostam da roda de samba, porém, sem chegar a alcançar a compreensão das estruturas das significações das diversas narrativas coreográficas, buscam somente recreação.

#### **4.4 Cordialidade e mercantilismo**

As rodas de samba descritas por MOURA (2004) feitas em casa, em fundos de quintal, ou outros espaços, do modo como eram feitas na casa da Tia Ciata, têm um caráter de festa, a música une as pessoas pela cordialidade. Como escreveu MOURA (2004, p.54), a roda de samba é “uma reunião de pessoas ligadas por afinidades existenciais muito claras. Pessoas que ali vão em busca de recreação e companhia. Que fazem da roda a sua cabeça e fortalecem suas convicções de sambista.” A roda é um local de compartilhar sentimentos, de cantar, tocar, dançar, extravasar as dores do cotidiano. Qual é a sua função? Segundo a tese de

MOURA (2004, p.53), “a função primária da comunicação é informar. A da roda de samba é estabelecer o ambiente onde o samba se dá”. O quintal é o lugar onde, desde os primeiros batuques, o samba se sustenta, pelas razões que já vimos nas páginas anteriores. Reafirmamos aqui, novamente apoiando-nos em MOURA (2004, p.30), que:

“... a casa propicia a formação da roda como manifestação espontânea e festiva, na qual vai se desenvolver um tipo de música que ganha foros de gênero. É dentro de casa que nasce o samba – do amaxixado ao de formato estaciano –, e incluídos na “casa” os quintais e terreiros propícios à sua prática”.

Podemos dizer levando-se em conta a roda de samba do “Quintal do Divina Luz” e de outras desse imenso país que é o Brasil, que é na roda que não somente nasce, mas também renasce a cada realização o samba. Dizemos com segurança, depois de feitas as análises do formato do samba feito pelo “Na Cadência”, que esse renascer não passa apenas pelos formatos dos sambas amaxixados ou estacianos, mas por um formato pós-estacianos também.

Mas, teria toda roda de samba esse espírito de cordialidade familiar, intimista, de festa, que reafirmamos acima?. MOURA, (2004, p.34) pontua que...

“...amadora por essência, em sua raiz, o que a roda cria tem originalmente apenas valor de uso. Os sambistas seriam, assim, ao mesmo tempo, como na visão de Jean-Jacques Attali, trabalhadores, não assalariados, cuja produção musical se desvincula da produção de valor.”

Os componentes do núcleo do conjunto “Na Cadência do Samba” declararam estar comprometidos com o samba vinculados nessa produção do valor de uso que Jean-Jacques Attali falou, porém, todos são remunerados pelas suas atuações. Dé Lucas ao ser arguido sobre o que seria o samba pra ele, afirmou com convicção, “o samba é o ar que respiro”. Entendi que ele tenha pretendido dizer que o samba é uma necessidade vital, da qual não pode prescindir. Mas isso não faz com que eles não queiram ganhar pelo produto do seu trabalho. O Pedro Lopes, falou sobre o entusiasmo do Dé Lucas ao receber o seu primeiro pagamento referente ao fruto do seu trabalho como cavaquinista: “Nessa ocasião o Dé trabalhava com o

padrasto em uma obra, então na hora que o Pico foi pagar o Dé ele ficou olhando para o dinheiro sem acreditar, por que era muito mais que ele ganhava na obra, acho que ele pensou, - Não volto naquela obra nunca mais.”

Como já foi observado anteriormente, houve um determinado momento que a roda de samba tipicamente realizada nas casas e quintais passa a se realizar nos espaços designados aos ensaios das escolas de samba, isso se dá nos meados da década de 1930, segundo MOURA (2004, p.131), “do momento em que obtiveram reconhecimento institucional em 1935, até meado dos anos 60 do século passado, os sambistas viveram a roda de samba em sua plenitude nas suas próprias escolas”. As mídias passam a tratar os desfiles das escolas como espetáculos, cada dia mais luxuosos, e a quadra passa a ser frequentada por uma camada mais alta da sociedade. MOURA (2004, p.46) afirma que...

“...com o apogeu comercial do samba enredo é que se dá o esvaziamento do samba de quadra - o momento em que a quadra deixa de ser “casa” para ser “rua” para o sambista. Surgem, então, as rodas semiprofissionais, enquanto as quadras recriam o espaço mítico que a escola não preenche mais”.

A quadra que era “casa” passa a ser rua com a eclosão do enredo comercial, como se segue na leitura de MOURA (2004, p.148), “Não fora assim, não teríamos chegado ao samba urbano nem às escolas de hoje, cujos “ensaios” chegam a reunir 12 mil pessoas num sábado, como ocorreu no Salgueiro nas semanas mais próximas ao carnaval de 2003”. A palavra “ensaios” aparece entre aspas porque nessas reuniões tocava-se mais o samba de terreiro, também conhecido por samba-de-quadra, do que o desenvolvimento do enredo da escola a ser preparado para apresentação no concurso carnavalesco. Continuando, MOURA (2004, p.150) coloca que “o sucesso do samba-enredo nos bailes de salão e através da massificação radiofônica, tenha começado a se desenhar com o afluxo da classe média aos ensaios, antes restritos aos componentes da escola e aos membros da comunidade.” Ao exemplo do que já havia ocorrido nas primeiras décadas do séc. XX, quando as festas das casas das baianas passaram a ser frequentadas pelas classes mais favorecidas da época, também as quadras das escolas de sambas foram ocupadas pela classe média nos idos de 70 e 80 do século passado. Segundo Moura (2004) após o samba-enredo ter sido consagrado como gênero dentro do

mercado fonográfico, com gravadoras disputando exclusividade na gravação dos elepês<sup>38</sup>. Isso é que gerou o grande afluxo às quadras que por durante anos sustentaram as rodas de samba cariocas. Visando angariar lucros indiscriminadamente é que o espaço da roda deixa de ser “casa” e vem a ser “rua”. Quando o samba-enredo explodiu nas mídias como produto comercial é que a “rua” invadiu a “casa”. Frustrados com as consequências surgidas dessa comercialização, que incluía, entre outras coisas, a cobrança de ingressos aos “ensaios”, que eram as rodas, os jovens caciqueanos reinventaram as rodas quando viraram as costas às escolas e agremiações. Com esse ato de rebeldia, o “pagode” ressurgido pelos novos partideiros, só iria propiciar novos sambistas profissionais que surgiram das diversas rodas que se proliferaram em decorrência do movimento caciqueano.

Foi assim na trajetória do sambista Serginho Divina Luz, que ganhou a alcunha justamente devido ao sucesso do elepê “Divina Luz” do Fundo de Quintal, como foi assim também a trajetória dos rapazes que compõem o núcleo do “Na Cadência”, que encontraram nos sambas caciqueanos o mote para se incluírem no mundo do samba. É fato que as rodas desde há muito têm o hábito de conciliar a cordialidade da casa com o comércio dos bares e botecos, haja vista os diversos exemplos citados em MOURA (2004). Foi assim com o “Bar do Ferro Velho”, foi assim com o “Curral do Samba”, onde por durante anos o Serginho atuou, e é assim na sua casa conhecida como “Quintal do Divina Luz” na qual atua o conjunto musical “Na Cadência do Samba”.

---

<sup>38</sup> “Em 1971 a gravadora Top Tape passou a deter exclusividade na gravação dos sambas-enredo. No contrato respectivo, firmado pela gravadora diretamente com cada escola, as agremiações, contratando ilegalmente em nome dos compositores, foram obrigados a ceder, na prática, direitos das obras antes da escolha do vencedor.” Nei Lopes in MOURA (2004, p.158).

## 5. O Conjunto “Na Cadência do Samba”

O grupo “Na Cadência do Samba” foi formado em torno de 2000, ninguém soube precisar direito, para tocar em um bar situado à Rua Marquês de Sapucaí, que fica no Bairro Floresta, atrás da estação central em Belo Horizonte. Assim resume Pedro Lopes as circunstâncias em que ocorreu o surgimento do conjunto musical:

“Nós conhecemos o Dé através do Lamartine. O Dé apareceu na “feira do Eldorado” numa quarta-feira e o amigo dele pediu pra ele dar uma canja. Depois desse dia, já fomos tocar na festa do casamento civil do meu irmão, depois fomos pra Serra que era onde morava e mora até hoje o Dé Lucas e dormimos todo mundo lá e continuamos tocando no outro dia, depois disto estamos juntos até hoje. O nome “Na Cadência” veio muito depois, na medida em que as oportunidades foram aparecendo, nós sentimos a necessidade de sair do “Eldorado Samba Show”, O “Na Cadência” surgiu quando fomos tocar em um bar na Rua Sapucaí, a formação era: Eu, Anderson, Peterson, Dé, Pico e Caju. Isso foi já nos anos 2000, lá a gente tocava ”samba mesmo!”<sup>39</sup>

É possível verificar nas palavras do Pedro que o grupo surgiu do encontro musical de três jovens adolescentes que tinham um interesse comum que era o samba. Os jovens eram Pedro Lopes que é um ano mais velho que o Pico. Pico é o nome pelo qual já era conhecido Vagno Aureliano dos Santos, que é dois anos mais velho que o Dé. Na hora de entrar para o mercado de trabalho para participar do orçamento familiar, três jovens encantados pela música perceberam a possibilidade de se tornarem autossuficientes exercendo um ofício que os dignificava dentro em uma sociedade na qual era muito difícil incluírem-se numa distribuição mais justa dos bens culturais. O samba desde sua origem, tal como já obsevamos, é um bem cultural de domínio público, surgido na mais baixa camada da divisão social que eram os escravos, que se perpetuou na transmissão dentro de grupos descendentes de negros, portanto, em uma coletividade à se igualavam.

Faremos breve intervalo para apresentar os três músicos que atuam na base do “Na Cadência do Samba”.

---

<sup>39</sup> Pedro Lopes em entrevista ao autor em 16/03/2012.

## 5.1 Pedro Lopes

Pedro Tadeu Lopes, 41 anos nasceu em Belo Horizonte e teve sua primeira infância no Bairro Sagrada Família. Sua família é numerosa, seis pessoas, quatro irmãos e os pais. Tem um irmão e mãe falecidos. Mudou-se para Contagem no início da adolescência e nunca frequentou uma escola de música.

Sambista apaixonado, fala sobre sua infância e seu interesse pela música:

“Acredito que essa veia musical veio da minha mãe, não que ela tocasse algum instrumento, mas ela gostava muito de música, a gente ouvia muito rádio, inclusive eu e meu irmão mais velho, a gente dormia em camas beliche e ele perguntava assim: - O que você quer ouvir agora? A gente escutava de tudo, MPB, Emílio Santiago, Gonzaguinha. A gente gostava também de rock, então a gente ouvia Bee Gees, Queen...”<sup>40</sup>

Apreciador do futebol, participava de uma “pelada” na qual rolava uma batucada depois dos jogos. Nessa época já se sentia atraído para os instrumentos de percussão, e brevemente iria experimentar suas sonoridades. Ao ser arguido sobre seu aprendizado, contou que aprendeu observando os tocadores nessas batucadas:

“Eu nem sabia que tocava, quando eu peguei um instrumento já fui tocando. Tinha uma pelada numa quadra onde a gente jogava e rolava uma batucada depois dos jogos, eu ficava olhando e querendo participar da roda. Por participar dessas rodas, meu irmão mais velho, Geraldo José Lopes, tinha alguns desses instrumentos em casa, como: tarol, reco-reco, surdo. Eu comecei com o repique, mas hoje eu toco todos os instrumentos de ritmo da roda”<sup>41</sup>.

Foi também através do futebol que conheceu o Pico, e o Agnaldo com os quais montou um trio de samba que tocava em festinhas. No casamento do irmão do Pico, tocando repique de mão, tocaram sambas, conhecidos na época, de Jovelina Pérola Negra, Fundo de

---

<sup>40</sup> Pedro Lopes em entrevista ao autor em 16/03/2012.

<sup>41</sup> Idem.

Quintal, Zeca Pagodinho, Pedrinho da Flor, dos quais compravam os discos que decoravam quase na íntegra dando preferência ao lado B, porque não tocava no rádio, era com as quais mais se identificavam.

No mesmo bairro em que morava havia outras pessoas que também curtiavam samba, com as quais decidiu juntar forças; o grupo já tinha um nome que era o “Axé Samba Show”. Foi então que começou a receber cachê e foi quando conheceu o pessoal do “Eldorado Samba Show”. Sobre essa fase é o próprio Pedro que nos fala:

“Tinha uma “feirinha” lá no Eldorado na qual tinha um pessoal que tocava também, não é menosprezando, mas, quando a gente apareceu lá pra tocar esse pessoal perdeu espaço porque a gente tinha um conhecimento melhor de harmonia, às vezes até sem um violão ou cavaquinho a gente (ele, Pico e Aguinaldo) cantava afinado. Até a ordem de cantar os sambas a gente já tinha uma forma prevista, não precisava fazer um repertório, quando a gente ia cantar numa festa, - o que nós vamos cantar? Sei lá, é só começar.”<sup>42</sup>

Após essas experiências conheceram o Dé Lucas que seria aquele, que juntamente com o Pico, passaria a constituir a base do conjunto “Na Cadência do Samba”.

“Nós conhecemos o Dé através do Lamartine. O Dé apareceu na “feira do Eldorado” numa quarta-feira e o amigo dele pediu pra ele dar uma canja, nesse dia eu não estava, mas iria haver uma festa no sábado pra tocar e o Pico o convidou pra ir. Nessa ocasião o Dé trabalhava com o padrasto em uma obra, então na hora que o Pico foi pagar o Dé ele ficou olhando pro dinheiro sem acreditar, por que era muito mais que ele ganhava na obra, acho que ele pensou, - Não volto naquela obra nunca mais. Nessa “feirinha”, através do Carlão surgiu o “Eldorado Samba Show”, nós atuamos em uma importante casa de samba, na época, chamada “Escadão”, onde nós fizemos abertura de Jovelina Pérola Negra, Só Preto Sem Preconceito, Grupo Raça, Pirraça, Toninho Gerais, Gunga, Neguinho da Beija-flor. Nesse momento nós tínhamos o Mário da Viola fazendo Harmonia, depois entrou o Alex Silva no cavaco, depois passou o Ailton também.”<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Pedro Lopes em entrevista ao autor em 16/03/2012.

<sup>43</sup> Idem.

## 5.2 Pico

Vagno Aureliano dos Santos, nascido em Belo Horizonte em 1970, mora em Contagem desde os quatro meses de idade. Vem de família de nove irmãos. Apenas ele se embrenhou pros lados da música, seu pai tinha o costume de cantar no banheiro, tinham o hábito de ouvir música em casa, mas, nada mais sério.

Seu primeiro contato com o samba foi através de um tio que foi em sua casa construir um fogão à lenha; ele levou um toca fita e deixava tocando umas músicas do Bezerra da Silva. Música era algo que sempre ouviam em casa, o Roberto Carlos tocava muito lá e o Bezerra da Silva foi sua primeira experiência com o samba. Era uma fita só, que, segundo ele, ficou tocando direto uma semana. Isso foi na época da sua adolescência.

Depois disso, passou a frequentar uma pelada de futebol em uma quadra perto da sua casa, na verdade a pelada era na quadra do condomínio onde o Pedro morava. Foi com a explosão do pagode que eles se entusiasmaram e pensaram em montar um grupo. Passo a palavra ao próprio Pico que conta:

“-Vamos montar um grupo! Montar um grupo não, nós resolvemos comprar os instrumentos pra tocar depois da pelada, ninguém sabia tocar nada, mas, a gente resolveu comprar os instrumentos. Havia um, só um, o Pedro, que já tinha tido contato com instrumento. Eu conheci o Pedro bem antes do “Na Cadência”.”<sup>44</sup>

Após esse encontro que já foi relatado pelo Pedro, o Pico começou a trabalhar para participar do orçamento familiar no Colégio Técnico Federal (COTEC) onde trabalha até hoje.

Nunca estudou música formalmente, mas pensa em fazê-lo ainda. Praticou o canto coral iniciando-se no coral que havia em seu trabalho e mais tarde no “Coral Júlia Pardini”.

---

<sup>44</sup> Pico em entrevista ao autor em 14/02/2012.

Esse era um coral semiprofissional, com ele fez algumas viagens, internacionais, nele permaneceu por um período de uns três anos. Já foi casado e é pai de três filhas.

### 5.3 Dé Lucas

Wanderson Vieira Lucas, 1973, nasceu em Belo Horizonte. De família de musicistas interessou-se ainda muito novo pela música, seu avô “mexia” com Folia de Reis. Em sua casa são três irmãos, não só ele aprecia o samba, um dos irmãos também é músico percussionista.

Chegou a fazer aulas de música com algumas pessoas importantes, mas não de forma sistemática. Sempre se deixou levar pela intuição. Começou com instrumentos de percussão, surdo, pandeiro, tantã, ganzá, depois iniciou o aprendizado do violão e cavaquinho com um tio.

Suas primeiras experiências foram com os familiares e amigos da rua. Foi nascido e criado em um grande aglomerado de Belo Horizonte, o morro do “Cafezal”, onde vive até hoje. Conta que sua formação no samba se deu através da observação e imitação nas rodas de samba que aconteciam lá no reduto do seu morro. Tem dois filhos, uma moça de 21 anos e um garoto de sete. Trabalha em uma empresa pública estadual.

Toca cavaquinho e violão de ouvido, sem saber ao menos o nome dos acordes que executa, possui um enorme cabedal de recursos harmônicos, que enriquece em muito os arranjos que desenvolve para as bases harmônicas do samba. “Comecei com instrumentos de percussão, surdo, pandeiro, tantã, ganzá... depois comecei aprender violão e cavaquinho com meu tio”.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Dé Lucas em entrevista ao autor em 28/02/2012.

#### 5.4 Voltando ao conjunto...

Porém, muito cedo, ainda, perceberam que não era possível viver exclusivamente da música. Especialmente porque vinham de famílias de baixa renda e tinham que entrar precocemente no mercado de trabalho para participar do orçamento familiar. O Pico começou a trabalhar no CEFET (Centro Federal de Educação Tecnológica de MG) ainda garoto com a idade de 15 anos, local no qual trabalha até hoje. O Pedro Lopes não teve sorte diferente da do Pico iniciando no mercado de trabalho com a idade de 16 anos no departamento financeiro do COTEMIG (Colégio Técnico de MG) e o Dé Lucas como ficou evidente no trecho transcrito da fala do Pedro Lopes, era o ajudante do seu padrasto na construção civil bem antes de ganhar os primeiros cachês através da prática do samba. Atualmente, todos estão ligados profissionalmente ao serviço público, o Pedro e o Dé exercem funções burocráticas na máquina administrava do estado de Minas Gerais e o Pico é servidor do governo Federal.

A partir das primeiras experiências vividas como sambistas que recebiam um cachê para tocar, portanto profissionais dentro de um mercado informal, é que passaram a se encontrar com mais frequência, vindo assim a se definir gradativamente a estética do grupo. Começaram a se interessar pelo samba, motivados pela onda de “pagode” que se proliferou por grande parte do território nacional com maior concentração de “pagodeiros” na região sudeste do país. Esse reavivamento do samba foi provocado pelos sambistas do “Bloco Cacique de Ramos” do Rio de Janeiro com os músicos do conjunto “Fundo De Quintal”. Esse núcleo de sambistas trouxe um toque especial nas batidas do samba tradicional, principalmente nos sambas ao estilo do partido alto, como afirmou Roberto MOURA (2004, p.202), “o que o Cacique de Ramos fez foi reinventar a tradição, entregando-a aos sambistas mais jovens numa versão renovada, mas com absoluto respeito aos que moldaram a história do samba.”

A reinvenção da tradição ocasionada pelo Cacique se deu com a incorporação do repique de mão, da timba ou tantã e do banjo à formação dos instrumentos rítmicos e harmônicos da roda. A inclusão desses instrumentos acrescentou mais notas ao bloco sonoro da harmonia rítmica, que em outras palavras pode ser traduzido por maior intensidade na massa sonora, tal qual partitura editada por MOURA (2004, p.203), que aparece no quadro comparativo dos padrões rítmicos usados no quintal. Na realidade essa reinvenção da tradição

ocorreu quando houve um aumento no número das batidas que comumente se apresentavam nas gravações dos sambas tradicionais ou mesmo nas rodas. Assim disse Nei Lopes expressando sobre o assunto em MOURA (2004, p.202).

“A marcação do tempo forte é feita pelo tantã, instrumento resgatado dos trios boleristas dos anos 50, que ainda o denominavam *tambora*. Mas não é uma marcação pura e simples, já que enquanto a mão percute a pele, a mão esquerda contraponteia no corpo geralmente de madeira do instrumento. O mesmo acontece com o repique, um tambor menor, de timbre agudo, em que a importância da batida está no sincopado conseguido com os dedos da mão esquerda percutindo, às vezes até com os anéis o corpo metálico do instrumento. Um outro dado importante é a utilização do banjo na harmonia e na percussão ao mesmo tempo, com a palheta trastejando no braço do instrumento.”

Além do efeito percussivo produzido pelo trastejar da palheta, a batida do banjo é muito semelhante à do cavaco atentando-nos para o fato de que é acrescentado um efeito de trêmulo que deixa a rítmica mais intensa no referente ao número de batidas que se escuta. Essa foi a fórmula da sonoridade percussiva que alterou em muito o panorama do samba. O que o pessoal do Cacique de Ramos promoveu foi uma renovação na tradição do samba sem afetar suas características básicas. A grande maioria das composições apresenta uma dolência na melodia associada a uma harmonia bem elaborada com modulações surpreendentes que propiciam grande beleza às baixarias do violão de sete cordas que é o responsável pelas preparações nas mudanças de tonalidades.

Como é sabido, no início era muito diferente a composição da grade dos instrumentos de percussão em uma roda de batuque, SANDRONI (2002, p.179) nos fala que “o acompanhamento mais comum do samba folclórico até o início do século XX parece ter sido pandeiro, prato-e-faca e palmas. (...) Nos Oito Batutas durante a década de 1920, temos ganzá, pandeiro e reco-reco; no grupo da Velha Guarda criado nos anos de 1950, pandeiro, prato e faca e afoxé”<sup>46</sup>.

O uso do surdo e tamborim não é tão antigo como muitos leigos devem supor. SANDRONI (2002, p.179) continua contando que “o criador do tamborim foi o Bide e o

---

<sup>46</sup> Afoxé pode ser: Instrumento musical da família dos idiofones, ritmo musical (do candomblé) ou bloco carnavalesco.

Bernardo, desde garotinhos andavam com tamborim, inventaram isso. E quem introduziu o surdo no samba foi o Bide”

Aferimos nessas duas passagens em SANDRONI, que o sentido estético vem se alterando no decorrer dos anos em favor de uma maior intensidade na massa sonora percussiva.

A década de 1970 deu uma robustecida no gênero samba, que nos anos sessenta sofreu grande pressão com a disseminação do rock pela indústria fonográfica.

“Martinho da Vila tinha chegado ao primeiro lugar dos discos mais vendidos, interrompendo uma hegemonia de duas décadas de Roberto Carlos, com o elepê *Canta, canta minha gente*. O sucesso de Martinho, que havia estreado em disco em 1967, contagiou de certa forma o mercado e compositores mais velhos e completamente virgens no mundo do disco puderam, afinal, gravar suas próprias criações: Cartola (1974, pela Discos Marcos Pereira); Nelson Cavaquinho (1973, Odeon); Candeia, Casquinha e Wilson Moreira (álbum *Partido em 5*, da Tapeçar, 1975); Elton Medeiros (Odeon, 1973); Monarco (Continental, 1976); Dona Ivone Lara (álbum *Quem samba fica*, da Odeon, 1971), no qual aparecem os então jovens João Nogueira, Roberto Ribeiro, Aroldo Melodia, Nadinho da Ilha e Marinho da Muda; o primeiro elepê da dona Ivone Lara pela Odeon, foi gravado em 1978); Xangô da Mangueira (Tapeçar, 1975); Zé Ketí (Continental, 1979) e Aniceto do Império (Copacabana/MIS, 1977, com Nilton Campolino). Até o pioneiro Donga e o paulista Adoniram Barbosa ganharam seus elepês (*A música de Donga*, Discos Marcos Pereira, e Adoniram Barbosa, Odeon, ambos lançados em 1974).

Nesse trecho destacado do livro de MOURA (2004, p.212/213) podemos inferir que o pessoal do Cacique vinha de uma relação estreita com esses sambistas que se consagraram no cenário do Samba tradicional, com destaque para Beth Carvalho, madrinha do citado grupo, reconhecida pela devoção à tradição do samba. Os sambas compostos no núcleo do Cacique eram, em sua grande maioria, nos moldes do samba de partido alto, tal qual era feito nos primórdios pelos compositores percussores do gênero, refinados por uma estrutura harmônica sofisticada em passagens modulatórias, e que, quase de maneira geral, era feito pelo conjunto regional no formato do “choro”, quando não por orquestras de estúdio ou os dois simultaneamente. Ao regional de choro acrescentava-se o naipe dos instrumentos de

percussão mais comuns às rodas de samba que eram o surdo, cuíca e tamborim, pois naqueles regionais a percussão era feita apenas pelo pandeiro.

Foi ouvindo essa música que os rapazes Dé Lucas, Pedro Lopes e Vagno Santos formataram o sentido do gosto musical que iria influenciar todo o fazer dos sambistas da roda do “Quintal do Divina Luz”. É notória a atração para o estilo de samba dos sambistas do Cacique de Ramos no repertório executado pelo grupo “Na Cadência”. Em todas as performances apreciadas foi detectada a presença de sambas daquele núcleo em momentos diversos das apresentações, bem como a de outros na linha do samba tradicional. Destaque para composições de: Zeca Pagodinho, Almir Guineto, Jorge Aragão, Luiz Carlos da Vila, Arlindo Cruz, Sombrinha, Marquinhos Satã, Cartola, Monarco, Nelson Sargento, Candeia, Mestre Marçal, Chico Buarque, Elton Medeiros, Délcio Carvalho, Dona Ivone Lara, Martinho da Vila, Roberto Ribeiro, João Nogueira e Paulo César Pinheiro, Paulinho da Viola, Reinaldo, Nei Lopes e Moacyr Luz, além de muitos sambas gravados por Beth Carvalho, e muitos gravados por Clara Nunes ao estilo do “afoxé”, e, também sucessos dos grupos “Fundo de Quintal”, “Só Preto Sem Preconceito” e “Raça”.

Quando citaram João Nogueira, Paulo César Pinheiro, Zeca Pagodinho, Fundo de Quintal como estando entre suas principais influências, trouxeram implícito a isso uma aproximação dos ritmos derivados do candomblé, muito recorrente nas composições e gravações dos citados autores. Ritmos como “cabula”, “afoxé” e “barra-vento”, e que são presentes nas análises feitas dos padrões rítmicos, advêm justamente dessa prática religiosa. Ao perceber a frequência desses ritmos nas apresentações, questionei aos músicos se havia alguma ligação entre eles e a religião africana, mas, todos afirmaram não estarem ligados ao candomblé, e que nem detém tanto conhecimento sobre o assunto, segundo Pico: “A maioria das coisas que são cantadas (parte religiosa) não sabemos claramente o que quer dizer, pois não somos estudiosos no assunto. Confesso que estudo algo a respeito há bem pouco tempo”.<sup>47</sup>

Os sambas de terreiro, ou quadra, aparecem impreterivelmente na execução do samba no “Quintal”. Durante todo o ano em que observei as performances, detectei uma forte inclinação a essa modalidade de samba não só no período do carnaval. Nesse espaço é

---

<sup>47</sup> Entrevista ao autor em 14/02/2012.

importante a imponente sonora de uma composição instrumental que use de recursos que não são peculiares à roda recorrendo-se a instrumentos que produzem maior intensidade sonora como, agogôs, frigideiras, repiniques, malacacheta e naipes de pandeiros e tamborins.

### 5.5 Dupla profissionalidade

Assim como em outras tradições embasadas na música, os praticantes exercem uma dupla profissionalidade, ao ponto de nem se sentirem músicos, o que ficou evidente nas palavras de Pedro Lopes, cantor, compositor e instrumentista; “O tocar é coisa que não me envergonha, mas se alguém me perguntar, eu não posso falar que sou músico, eu tenho interesse em estudar, mas, sei lá, se alguém me perguntar qual a minha profissão, eu acho que eu não posso falar...”<sup>48</sup> continuando perguntei sua opinião quanto à necessidade de um conhecimento teórico para se ser músico: - Você acha que pra ser músico tem que saber ler partitura? “Nem tanto, mas eu diria que é viver exclusivamente de música, quem vive assim tem mais é que estudar, praticar... em alguns momentos eu já passei dois ou três meses sem pegar no instrumento.”

Nas palavras do Pedro percebemos a crença de que, para ele, o sambista não é músico porque não passou por uma educação musical formal. Esse pensamento é o reflexo da visão do sistema que engloba essa educação musical formal. Para ele, não basta o conhecimento das complicadas evoluções rítmicas que o percussionista executa, nem o conhecimento que foi buscado da memória dos mais experientes e que são revividos nas diversas realizações da roda, nem o conhecimento da memória contida nos corpos que também são narradores numa tradição que é a um só tempo música e dança. Percebemos ainda em sua manifestação uma forma de desabafar a vontade que teve e tem de passar pelos trâmites de uma educação sistemática em uma escola regular de música. O seu desabafo traduz-se nos versos iniciais de um samba de sua autoria.

“O Samba me faz sorrir me faz cantar

---

<sup>48</sup> Pedro Lopes em entrevista ao autor em 16/03/2012.

É como forma de amar  
Quando te vejo a me aceitar...”

Nesse trecho da canção “Samba” é notório o sentimento do autor em relação ao uso que faz do samba enquanto gênero musical. O seu sentimento em relação ao seu posicionamento na sociedade o leva a afirmar que é o samba que promove a sua felicidade, porque o aceita do mesmo modo que o aceita uma companheira que se uniu a ele em uma relação de amor incondicional. O samba é o veículo que ao mesmo tempo em que propicia sua inclusão social, o faz feliz mediante ao cotidiano difícil dos músicos que exercem dupla função na divisão social do trabalho.

## 5.6 Uma canja do Tinin

Constantino Fernandes, Tino Fernandes, Tinin para os mais próximos, 35 anos, nascido em Sabinópolis/MG, quando arguido sobre a profissão, com alegria respondeu ser músico, compositor. Começou compor com quatorze anos, o samba surgiu um pouco mais tarde. Toca percussão, um pouco de violão e está estudando cavaquinho atualmente. Foi ele quem começou a compor o samba mais apreciado entre os autorais executados no “Quintal”.

- De onde veio a ideia do “Samba Sacramentado”?

“Essa ideia veio de um sonho que eu tive, eu tinha acabado de ir a um show do Marcos Sacramento, um cantor do Rio. Eu saí do show dele maravilhado com o que vi e posteriormente eu sonhei, foi muito real pra mim. Ai, eu fiz a letra e levei pro meu parceiro Dé Lucas... tinha ideias da melodia... ideias, mas foi o Dé que concretizou a letra definitiva e o ritmo... (O Dé Lucas referindo-se ao Tinim disse: - Esse cara tem ideias mirabolantes, quando eu percebi o potencial desse samba que ele tava com ele nas mãos, eu senti uma coisa muito legal cara, eu não contestei a ideia melódica dele, mas, eu coloquei uma outra divisão. A letra já veio pronta, (Tinim toma a palavra) – Eu acho o seguinte cara, eu acho que o Dé é o cara que mais interpreta aquilo que eu penso, quando eu mostrei pra ele o formato da música ele já entendeu porque tá nele, esse é o dom que ele tem, ele traduzia o que eu fazia, ele lê meu pensamento mesmo)”.

Quanto à harmonia do samba o Tinim teve algumas ideias, mas, quem completou a harmonia foi o Dé. Nesse sentido o Dé faz uma pilhéria: “Na verdade quando ele me deu a parceria eu tinha que contribuir de alguma forma” (risos)

— Os padrões rítmicos foi você quem sugeriu também?

“É foi... Graças a Deus que em toda melodia a gente pode colocar um adereço novo, né? a gente pode todo dia colocar uma cor diferente, um sapato diferente, isso é que é legal na música, a música é tão grandiosa, ela é tão boa, ela já tá tão assentada assim, ela vem com tanta personalidade, que a gente consegue fazer essas mudanças, fazer esses improvisos sem perder a qualidade.”<sup>49</sup>

O Tinim gravou seu primeiro disco em 1999, independente, só com músicas de sua autoria, agora nesse disco novo ele pretende registrar músicas com parcerias com o falecido Mestre Jonas e o “Samba Sacramentado” que é o carro chefe do disco e que é dele com o Dé, para isso ele espera contar com a participação especial do intérprete Marcos Sacramento, fonte de inspiração para o samba.

---

<sup>49</sup> Dé Lucas em entrevista ao autor em 01/04/2012.

## 6. Temas e poemas

No núcleo do conjunto “Na cadência do Samba” dois dos três rapazes declararam-se compositores e muitas das canções inéditas veiculadas na roda do “Quintal” são da autoria deles. Assim se colocou Dé Lucas perante a pergunta sobre o seu processo criativo: - “Você compõe também?”. - “Sim, componho. Creio que comecei a compor com 15 anos mais ou menos”. Ou seja, assim que começou a fazer seus primeiros acordes ao cavaquinho. Sem dúvida que é por isso que sua produção é bem maior que a do Pedro Lopes que se colocou assim frente à mesma questão:

“Esse processo meu já vai para o terceiro ano agora, comecei escrevendo uma estrofe, que eu fiz pra uma pessoa, depois eu já me vi cantando uma melodia. Ai então, pensei: - será que isso não é coisa que eu conheço não? Ai eu peguei o telefone e gravei aquilo lá. Depois de um tempo eu tava conversando com aquela pessoa na internet e então eu lembrei daquela estrofe e falei, acho que isso pode dar samba. Ai naquele mesmo dia eu já fui pra casa e comecei a escrever, eu não toco violão, mas peguei o violão tentei assim, mas não saiu muito bom, mas eu continuei, acabei o samba, peguei o telefone (celular) e gravei só a *capela*. No primeiro dia que houve a roda lá, antes de começar o samba eu mostrei pro Dé, ele pegou e a última música que se cantou na roda nesse dia foi o meu samba e foi o maior “auê”!<sup>50</sup>

O Pedro desencadeou o seu ato criativo muito recentemente, assim, só podemos aferir as temáticas de sua preferência verificando apenas três sambas de sua autoria. A sua primeira experiência foi a partir de certo interesse que começou a ter pela pessoa que conversava com ele na internet. Sem saber tocar um instrumento de harmonia, registrava as criações no gravador do celular. Questionado quanto aos temas de sua preferência, foi direto e franco:

— “Quais temas você prefere: sentimental, deboche, crítica social”? “Dos temas que eu prefiro é “o amor”, essa questão da pessoa não querer se entregar mais, eu coloquei até o nome de “Coração fechado”, assim foi que eu parti pra esse lado”.<sup>51</sup> E o Dé Lucas

<sup>50</sup> Pedro Lopes em entrevista ao autor em 16/03/2012.

<sup>51</sup> Pedro Lopes em entrevista ao autor em 16/03/2012.

respondendo à mesma questão enfatizou que -“As músicas da gente tem um pouquinho do social, mas, a maioria fala de sentimentos mesmo”.<sup>52</sup>

Obsevando as letras dos poemas das canções de Pedro Lopes e Dé Lucas, identificamos basicamente os conflitos sentimentais perpassando quase que por todos os sambas difundidos na roda, à exceção de muito poucos como o “Samba sacramentado” que tem caráter evocativo em sua ode ao “samba” e seguindo nesse mesmo caminho temos, também, “A chapa esquentou” de Pedro Lopes, que segundo ele mesmo “é um partido alto” e, acrescentamos, de cunho evocativo:

### **A CHAPA ESQUENTOU**

**Pedro Lopes**

Numa roda de bambas, cabrochas bonitas  
Rango caprichado não pode faltar  
Muita sutileza ao pegar no pandeiro  
Cantar na latinha sem sair do tom

É o que eu digo compadre  
Segure o cavaco, não deixe mais alto que o violão  
Agora tá formado, meu tantã chegou pro samba ficar bom

Mas agora que o samba firmou  
Vou cantar meu partido que a chapa esquentou  
A minha preta que estava bolada  
Ficou empolgada e se levantou

Claro que a chapa tá quente  
Com samba valente que a gente faz  
Vê se não erre na mão, com a marcação ficando pra traz  
Essa é a nossa Cadência,  
Sempre na dinâmica querendo mais

Chegou, firmou  
Quem é que explica  
Com esse samba eu já vou quebrando a ficha

(versos)  
e a chapa tá quente...  
é no partido alto que eu fico contente

e a chapa tá quente ...  
com o Nelson Sargento não há mais patente

e a chapa tá quente ...

---

<sup>52</sup> Dé Lucas em entrevista ao autor em 28/02/2012.

com Candeia e Martinho, não há quem aguento

e a chapa tá quente ...

Mas na segunda feira eu vou pro batente

O autor usa o termo “chapa” com sentido figurado pra dizer que a roda de samba está em seu ponto mais alto. Descreve a roda de samba ao estilo das rodas do “Fundo de Quintal”, com o tantã como seu instrumento. Ao final presta homenagem aos grandes sambistas do samba carioca, que podem ser cantados em forma de improviso, cabendo aí infinitas homenagens.

Os dois poemas que seguem são também da autoria de Pedro Lopes, ambos na linha dos versos apaixonados, de caráter estritamente sentimental. A sua primeira experiência como compositor teve como resultado o samba que em seu título, ”Coração fechado”, já anuncia o clima romântico que vai se descerrar com o desenvolvimento do poema. As duas primeiras estrofes são em versos brancos, sendo uma de quatro versos e outra de sete. As rimas aparecem nas duas estrofes finais, ambas com quatro versos.

### **CORAÇÃO FECHADO**

**Pedro Lopes**

Não sei, nem sei porque me apaixonei  
Porque jurei não me entregar a ninguém  
Só sei que errei me sinto culpado  
Porque traí meu pobre coração

As palavras jogamos ao vento  
Mas sentimento de verdade  
Guardamos no coração,  
foi este meu grande mal  
Me abri pra você, triste desilusão  
Quando te vi pensei que era meu sonho  
Mas hoje nem te vejo, és meu pesadelo

Ainda não encontrei, uma explicação  
Porque fechastes o teu coração  
Se zombas ao me declarar  
Sorrindo vem derrubar

Eu acabo com dor ô,ô,ô  
Já não sei mais chorar  
Finda a nossa história  
Vamos arquivar.

Já em “Lamentos” o poeta joga com as rimas em toda a estrutura do poema que choraminga uma paixão mal resolvida:

### **LAMENTOS**

**Pedro Lopes**

A razão do meu tormento  
Foi notar que o sentimento  
Por você não era amor  
Eu me perdi com seu lamento

Isso enfim, me causa grande dor  
Te maltratando ao relento  
Mas tenho que lhe confessar  
Cansei desse dissabor

Porque não quero mais te ver chorar  
Você não vai se eternizar  
O amor não era pra você  
Forçado não fica legal  
Agora sei me defender  
Do seu instinto tão banal  
Fez tanto que até mereceu  
Com lamentos a me importunar  
Ficou mais triste seu fim  
Não vou voltar.

Voltando-nos para o compositor Dé Lucas já temos uma produção bem maior, sendo possível identificar, às vezes, temáticas de cunho menos sentimentalistas, embora em número bem pequeno. Como ele mesmo declarou, sua preferência também é pelas letras românticas. Dentre os seus parceiros o que mais vezes compartilhou a autoria com ele foi o Heleno Augusto; que em dez canções observadas, aparece em cinco. O Tino Fernandes, parceiro no “Samba Sacramentado” é parceiro em outras três. Vinícius Mineiro aparece duas vezes, e os demais, Marina Gomes, Éderson Melão e Marcelo Roxo, aparecem uma vez. Nas parcerias de Dé Lucas destaca-se a feita com o consagrado compositor carioca, Moacyr Luz. O poema do Moacyr Luz é uma dupla homenagem ao sambista e parceiro e ao estado que o acolheu. O poeta, nos versos entregues ao novo parceiro para que viesse a ser elaborada a música, tenta visualizar as riquezas do estado de Minas através do olhar do parceiro e amigo, nativo e bom tradutor da cultura contemplada nos versos da canção:

## **MINAS PARA DÉ LUCAS**

**Moacyr Luz/Dé Lucas**

Vou me embrenhar por entre as matas  
E me banhar  
Cada nascente de rio,  
O cantar dos passarinhos  
Preservar em mim.

Sou mineral, sou cristalino,  
Sou feito o mar  
Crinas ao vento, calmaria,  
Diamante, turmalina,  
Culinária, água de mina, sou luar.

Dos canaviais sou a cachaça  
Canto samba, chora o pinho,  
Sou moinho, sou Minas Gerais.

Cada rosto, toda luta,  
Sou diretas, sou labuta,  
Festa intensa deste chão  
Seta aguda que não sangra  
Pingo de orvalho que se funde  
Em cada gota de emoção.

Negro, branco, sou cruzadas,  
Queijo com goiabada, sou estrada real,  
Pelos limites da comarca vou cantando,  
Me encontrando, encantado,  
Sigo a cada melodia, ai... ai...

Fiz do meu samba argumento,  
Dele todo alimento,  
Fomento pra minha inspiração  
Capoeira, ferro gusa, natureza, sou Quintal,  
O mais belo horizonte, minha Serra do Curral.

A canção que segue pretende ser um retrato dos dias atuais ao mesmo tempo em que denuncia as injustiças sociais vividas pelas classes menos favorecidas, negros, índios, pobres, indigentes. Denuncia a criminalidade infantil no verso “crianças com -berro- na mão” fazendo parte de famílias mutiladas que os autores vêem como os “desamparados” da sociedade. A temática ressalta com grande ênfase os desequilíbrios da sociedade, denunciando os abusos impostos a aqueles que banalizados, entregam-se aos vícios do álcool e outras drogas.

**RETRATO FIEL**  
**Dé Lucas/Heleno Augusto**

Jantou com Deus e adormeceu  
 Acordou, discutiu com o diabo,  
 Andava cansado das indiferenças deste mundo cão.  
 Sem conseguir entender  
 Que após o prazer  
 A vida cobra dobrado,  
 Olhar o passado  
 É a melhor maneira da gente crescer.

Ver que a lei da Princesa Isabel foi revogada  
 E ao andar pela madrugada  
 Tantos dormem sobre um papelão  
 A violência gratuita ao índio e ao indigente  
 E ninguém encara de frente a situação.

Vejo a ponte ruir e as autoridades de braços cruzados  
 Nosso futuro assumir um presente mais que derrotado,  
 Irmão mata irmão, famílias mutiladas.  
 Criança chorando com o berro na mão  
 Pois a fome o educou  
 Representante fiel desse mundo que só nos cercou.

Clemência, rogar por clemência.  
 Finda a existência  
 Resta a indignação  
 Mesmo sendo assaltado  
 Sofrendo com o vício ao lado  
 Que todos os desamparados tenham o seu perdão.

Um dos músicos que começaram o projeto “Eu canto Samba” e que durante os dois primeiros anos era o surdista da roda, foi um grande compositor que faleceu precocemente no ápice da sua produção musical. O Compositor do CD “Samberô” que ficou conhecido como “Mestre Jonas” se chamava Jonas Henrique de Jesus Moreira, falecido de AVC (acidente vascular cerebral) aos 35 anos em 30/12/2011. A ele a homenagem nos versos abaixo:

**Mestre da Ilusão**  
**Éderson Melão/Marcelo Roxo/Dé Lucas/Heleno Augusto**

Um dia todos nós vamos partir  
 Porque o futuro só a Deus pertence  
 Se a nossa alegria deixar de sorrir  
 Seguir sempre em frente, resistir

Não há regresso ao se tratar do tempo

Somente quem viveu presenciou  
Só se constrói na vida  
Quem partilha sem almejar  
Embora exista tanta resignação

Poeta e poesia  
Pincéis e o violão  
Prova maior que o samba é mais  
E fé não é de ocasião

No palco e na escola  
Sambêro, mestre da ilusão  
Que ao partir levou consigo  
Um mar de estrelas e melodias.

A grande maioria das letras de Dé Lucas, sozinho ou com parceiros trata de temas relativos ao “coração”; não foram observadas descrições de cenários que remetessem a uma paisagem local, tanto quanto não observamos nas letras das canções termos linguísticos de caráter regional.

## 7. O Samba sacramentado

O pesquisador Samuel ARAÚJO (1992, p.217) nos chama a atenção para o fato de que:

“...o termo música diferencialmente legitima uma série de práticas que partem do processo de manipular tempo (sic) acusticamente. De acordo com isso seu valor como “músicas” obviamente tende a aumentar proporcionalmente à sua proximidade, mesmo que de forma parcial ou idealizada, a um canon estabelecido. Desta maneira, quanto mais afinidades possuir com o arcabouço racional muitas vezes admitido como representante da “música ocidental”, maiores as chances tem uma “música” de ser considerada como tal. Embora obsoleto e formalmente execrado como uma ferramenta ideológica de dominação, esse ponto de vista ainda persiste em muitos círculos, inclusive acadêmicos.”<sup>53</sup>

Percebemos que em diversos momentos as rítmicas do samba no Quintal onde efetivamos nossa pesquisa, não obedecem aos padrões estabelecidos na grafia da música desenvolvida no ocidente, que aprisiona o tempo acústico em fórmulas métricas de medidas de compasso. Lá o tempo musical ocorre de com o pulso se depreendendo dos acentos métricos que caracterizam a fórmula do compasso binário, ficando a flutuar entre as marcações fortes e fracas que ocorrem em diferentes tempos.

Esse depreendimento do pulso ou flutuação foi apontado por Carlos Sandroni na sua tese sobre as transformações do samba no Rio de Janeiro. Ele inicia sua abordagem ao assunto falando das figuras rítmicas usadas na grafia musical convencionada na notação musical europeia, como sendo ciclos constituídos de pulsações. Para preparar o terreno e esclarecer o que é preponderante em suas análises sobre as transformações ocorridas no samba de 1917 a

---

<sup>53</sup> Nossa tradução para: “The label “music” differentially legitimizes a series of practices which stem from the abstract process of laboring time (sic) acoustically. Accordingly, their respective prestige (value) as “musics” obviously tends to increase proportionately to their proximity, even if only partial or idealized, to established canon. In this fashion, the more affinities to the rational framework often assumed to epitomize “western music”, the more chances has a “music” of being considered as such. Although arguably outdated and formally execrated as an ideological tool of domination, this overview still persists in many circles, including academics ones.”

1933, SANDRONI (2001, p.24) lança mão dos pressupostos de Simha Aron<sup>54</sup> ao observar que:

“Uma semibreve se divide em duas mínimas, cada uma dessas em duas semínimas e assim por diante. Já a rítmica africana é *aditiva*, pois atinge uma dada duração através da soma de unidades menores, que se agrupam formando novas unidades, que podem não possuir um divisor comum.”

No caso da música brasileira há uma tendência a caracterizar a rítmica pelo uso da síncope, que é uma “ocorrência percebida como desvio na ordem normal do discurso musical.”<sup>55</sup> Ora, a síncope, como o próprio Sandroni ressalta, não se constata como atributo apenas da música brasileira. Há muito tempo já vem sendo utilizada com frequência na música europeia como podemos perceber em trecho da *Offerenda Musical* composta por Johann Sebastian Bach em 1747. Assim aparecem as síncopes nos compassos 42-3 da *Ricercare* a 3 que abre a música dedicada ao Rei Frederico da Prússia.



FIGURA 19. Trecho da *Offerenda Musical* de Johann Sebastian Bach.

Essa divisão rítmica era muito frequente em um tipo de seção musical denominada pelos italianos por *alla zoppa* que se traduz literalmente como “o coxo”. Nesse caso, a síncope sugere uma determinada irregularidade no andar da música, porém, SANDRONI (2001, p.21) argumenta que no caso da música brasileira “precisamente o “irregular” seja ali o “característico”, o mais comum, em uma palavra: a regra.”

<sup>54</sup> Etnomusicólogo nascido em 1930 na Alemanha que desenvolveu estudos sobre a música na África Central.

<sup>55</sup> SANDRONI (2001, p.20).

A métrica que caracteriza a divisão musical convencional é representada por números fracionários colocados ao início da partitura com possibilidades de alterações no decorrer da peça musical. “Assim, numa valsa, por exemplo, a métrica seria o 3/4 que constitui o fundo constante, e o ritmo, as diferentes articulações temporais da música real.”<sup>56</sup>

Carlos Sandroni traz para o meio das suas reflexões o etnomusicólogo Kolinski<sup>57</sup> que cunhou os termos *metricidade* e *contrametricidade* para se referir a duas possibilidades, “de *confirmar* ou *contradizer* o fundo métrico que é constante.”<sup>58</sup> Porém, em sua argumentação Sandroni coloca que “na teoria clássica ocidental palavras como “síncope” e “contratempo” expressam casos de contrametricidade, ao passo que casos opostos não deram origem a termos técnicos comparáveis.”<sup>59</sup> E continua em parágrafo mais abaixo:

“Não é por acaso que Kolinski elaborou pela primeira vez esses conceitos numa resenha de um livro sobre a música da África subsaariana. A ideia de uma recorrência periódica de tempos fortes é estranha a esta música. Uma das fontes de sua inesgotável riqueza rítmica é a liberdade das articulações e das acentuações, que não se submeteram a esquemas gerais. Por isso, os etnomusicólogos acabaram percebendo que escrever as polirritmias africanas usando compassos era o mesmo que enquadrá-las em leitos de Procusto. Pois nelas, a contrametricidade não é uma exceção, mas um recurso tão normal como seu oposto.”<sup>60</sup>

Essa liberdade das articulações e das acentuações das quais Sandroni nos fala foi notada por estudiosos em certas frases da rítmica africana de maneira incabível nos padrões clássicos ocidentais. Para esses estudiosos “a característica principal destas frases era a mistura do que pareciam ser unidades de tipo binário e ternário (que em termos técnicos poderiam ser representadas por mínimas e semínimas pontuadas.”<sup>61</sup>

Para contornar o problema Simha Arom voltou à questão e percebeu...

---

<sup>56</sup> SANDRONI (2001, p.21).

<sup>57</sup> Mieczysław Kolinski, etnomusicólogo polonês, 1901-1981.

<sup>58</sup> SANDRONI (2001, p.21).

<sup>59</sup> SANDRONI (2001, p.22).

<sup>60</sup> Idem.

<sup>61</sup> SANDRONI (2001, p.24).

“...a existência, na música africana, de um importante grupo de fórmulas rítmicas em que a mistura de agrupamentos binários e ternários (as nossas mínimas e semínimas pontuadas) dava sempre origem a períodos rítmicos *pares*: por exemplo, a série 3+3+2 (ou seja, duas semínimas pontuadas + semínima) configura um período de oito unidades.”<sup>62</sup>

Sandroni formula duas questões quanto ao surgimento dessas fórmulas na música africana e de como elas se comportam. Então, ele traz para o diálogo o etnomusicólogo Nketia<sup>63</sup>, que introduziu o termo *time-lines* em 1970, que pode ser traduzido por linhas guias que...

“...funcionam como uma espécie de metrônomo, um orientador sonoro que possibilita a coordenação geral em meio a polirritmias de estonteante complexidade. O fato é que essas “linhas guias” têm especial predileção por fórmulas assimétricas como as mencionadas acima, que são, então, repetidas em *ostinato* estrito, do início ao fim de certas peças.”<sup>64</sup>

A Professora Doutora Glaucia Lucas, etnomusicóloga professora de Música Afro-Brasileira na UFMG, assim representou uma *linha-guia* da música africana, a guisa de exemplificação em sala de aula:

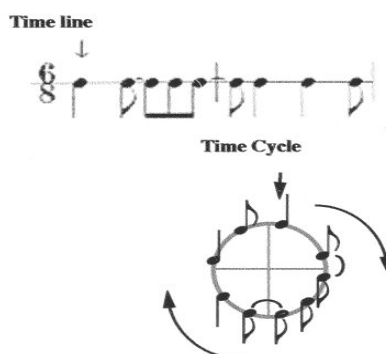


FIGURA 20. Linha rítmica e *time-line*.

<sup>62</sup> Idem.

<sup>63</sup> Joseph Hansom Kwabena Nketia (Gana, 1921).

<sup>64</sup> SANDRONI (2001, p.25)

Dessa forma podemos perceber que a rítmica dada nesse tipo de música é cíclica e não linear como na notação convencionada nos padrões europeus.

Finalmente, observamos junto com Sandroni que “a música brasileira está coalhada de casos que podem ser descritos de maneira muito mais adequada através de conceitos como os expostos acima, do que através da teoria do compasso.”<sup>65</sup>

Por diversas ocasiões pudemos perceber na roda do “Quintal do Divina Luz” os participantes acompanharem algumas músicas marcando com palmas, uma linha guia que pode ser representada assim:



FIGURA 21. *Time-line*

O percussionista Mateus Bahiense quando fazendo a notação dos padrões rítmicos levantados a partir das gravações, em diversos momentos ficou indeciso quanto à maneira de grafar os pulsos articulados pelo surdista, visto que esses não se fixavam de maneira rigorosa à fórmula binária do compasso. Porém, desobedecendo ao alerta feito por Samuel M. Araújo, optamos por proceder a notação dos padrões rítmicos nos moldes da música européia, mesmo ciente de que a transcrição reduz e pode parecer indicar que estamos cedendo a uma ferramenta de reconhecimento utilizada pelos legitimadores da música no ocidente. Acreditamos que esse tipo de transcrição além de nos auxiliar em nossas análises, permitirá ao leitor um entendimento mais imediato do estudo que empreitamos.

O “Samba Sacramentado”, como foi afirmado por um dos seus autores, surgiu após o Tino Fernandes ter ido assistir a um show do cantor carioca Marcos Sacramento. O Tinim ficou tão encantado com o desempenho do artista que se sentiu impelido a compor um samba a ser ofertado a ele para uma futura gravação, o que nunca chegou a acontecer. Como nos sambas do estilo antigo que rendiam homenagens à malandragem, o autor também reverencia a farra, a diversão e o lazer, desejando permanecer em tal estado continuamente, dia após dia, como está explícito nos versos iniciais:

---

<sup>65</sup> Idem.

“Sacramentei meu samba na avenida  
 Caí de paraquedas na torcida  
 Do Flamengo, ai, ai que bom seria  
 Se assim fosse todo dia  
 Ai, ai, que bom seria  
 Se assim fosse todo dia”.

Os autores utilizam-se de um símbolo remoto do samba, que é a figura do malandro, sustentado por uma condição de descomprometimento com a ordem social. O “malandro”, sambista, só devota seu tempo ao samba, que quando na avenida está em seu mais elevado apogeu. Na última estrofe, que são os versos do refrão, postula que quem vive no samba não se deixa derrotar perante as situações de dificuldades, porque o samba promove o bem-estar e a paz do sambista.

“Malandro que sou  
 Não vou me curvar  
 Vou deixar rolar  
 Essa onda de sorte.  
 E o azar é todo seu  
 Não venha me gorar  
 Nesse imenso apogeu  
 Dure o quanto durar  
 O samba é minha vida  
 E ninguém pode negar  
 Quem faz do samba  
 O seu verdadeiro lar”

Nesses versos os autores fazem do samba o lar “verdadeiro”, em oposição à residência familiar (falso), e seguem ao exemplo de Martinho da Vila, que na década de 1960 já anunciava uma roda de sambistas com o sentido de “família” e pertencentes à “casa”, na canção que dá nome ao long play de 1965, “Casa de bamba”. Sigamos os versos:

### **CASA DE BAMBA**

“Na minha casa todo mundo é bamba  
 Todo mundo bebe todo mundo samba  
 Na minha casa não tem bola pra vizinha  
 Não se fala do alheio, nem se liga pra Candinha  
 Na minha casa todo mundo é bamba

Todo mundo bebe todo mundo samba.”

Ou ao exemplo de Noel Rosa que em 1932 compôs um samba chamado “São coisas nossas”, no qual o malandro também parece ter construído moradia em torno do samba:

**COISAS NOSSAS**  
**Noel Rosa**

“Malandro que não dorme, que não come  
Que não abandona o samba,  
Porque o samba mata fome”.

Se em Noel Rosa o “samba” mata a fome, em Tino Fernandes e Dé Lucas é ele quem ajuda o sambista a se levantar das quedas, balança, rodopia, mas, constitui “moradia”, um abrigo seguro, um lugar onde, sobretudo, habita o amor, como constatamos nos seus versos finais:

“Já caiu, levantou,  
Sacudiu, balançou,  
Rodopiou...  
Mas soube chegar  
Onde o amor fez moradia  
Pra nunca mais se separar”.

O etnomusicólogo Samuel ARAÚJO (1992, p.166-167), em sua tese sobre o samba no Rio de Janeiro, traz-nos uma importante elucidação do samba-de-quadra ou de terreiro, vejamos como ele o descreve no capítulo onde expõe os dados historiográficos:

“Samba de quadra (ou Samba-de-terreiro)  
Diz-se de um samba a ser apresentado publicamente durante um ensaio ou uma festa na quadra (quando as maiores escolas de samba ainda não tinham construído suas quadras de ensaio, estes eventos eram realizados em áreas abertas, os chamados “terreiros”). Durante o ensaio, ele é executado como uma introdução ou aquecimento antes de se cantar os sambas-enredos compostos para o carnaval. O seu compositor pode cantar esse samba-de-quadra sozinho, com a participação de um coro, ou

solicitar que um cantor mais talentoso o interprete. O acompanhamento usual era feito por um pequeno grupo de percussionistas mais um cavaquinho e/ou violão(ões). O sucesso e a permanência de um samba-de-quadra dependem primariamente de sua rápida aceitação por tantos participantes quanto possível em um dado evento na escola de samba.

Por isso, muitos sambas não são cantados pela primeira vez durante um evento maior na quadra, mas sim numa série de reuniões de grupos menores através da comunidade da escola. Neste caso, o samba-de-quadra é aprendido progressivamente e se torna popular até que, depois que um número considerável de membros da escola já está familiarizado com ele, é cantado na quadra (isto, como veremos, também ocorre com os sambas-enredo).

Os sambas-de-quadra são compostos durante todo o ano, e muitos se tornam sucessos em gravações comerciais, mas, desde o sucesso dos sambas-enredo no início dos anos 1970, a participação dos sambas-de-quadra nos ensaios tem sido limitada pelos sambas-enredo.

Muitas escolas de samba oficiais alegam que os sambas-de-quadra, principalmente os inteiramente novos, não são bastante vivazes ou conhecidos o que torna sua apresentação em público desanimadora ou mesmo irritante. Como a produção dos sambas-de-quadra continua e, na verdade, prossegue, eles são chamados simplesmente de “sambas”, abandonando referências a qualquer outro aspecto ou contexto.

As letras dos sambas-de-quadra têm um foco amplo. Seus tópicos podem envolver problemas de amor, alusões metafísicas, trechos de críticas sociais, o enaltecimento de figuras ou lugares públicos, e muitos outros temas, quer tratados individualmente, quer em combinação.

Eles também podem variar de um tom narrativo para um evocativo, à vontade do compositor.

Estes sambas têm tipicamente duas partes: muitas vezes, a primeira parte é executada por um coral (misto ou, mais comumente, feminino) e a segunda, por um solista. Não há, entretanto, prescrições estritas para a forma de expressão e, portanto, torna possível um número indeterminado de procedimentos alternativos.

Em muitos sambas-de-quadra, a primeira parte tende a ser predominantemente diatônica, com muito pouco espaço para passagens cromáticas “difíceis”.

Mesmo assim, alguns compositores reconhecem um certo apelo público em suas primeiras partes (então, também, o uso dos corais para estimular a participação do público). Este é um assunto raramente abordado em suas conversas.

Em contraste, a segunda parte nos sambas-de-quadra tipicamente envolve um grau maior de cromatismo, muitas vezes envolvendo procedimentos modulatórios.

Como, em geral, os sambas nascem na ausência do acompanhamento de um violão ou um cavaquinho (os dois instrumentos musicais que os compositores, em geral, utilizam com talento), sua harmonização pode variar de apresentação a apresentação, e de acompanhante a acompanhante; a padronização harmônica é mais tipicamente observada no caso de sambas bem conhecidos e gravados.”<sup>66</sup>

<sup>66</sup> Nossa tradução para: Samba to be presented publicly during a rehearsal practice a party on the quadra (before the major escolas started building their own rehearsal courts, these events were mostly held on open-air grounds, the so-called *terreiros*). During the rehearsal, it is performed as a warm-up piece before singing of carnival-oriented *sambas-enredo*. Its composer(s) may either sing it himself, solo or helped by a choir, or have

O “Samba Sacramentado” é tocado em uma tonalidade no modo menor e tem o ritmo vibrante dos sambas-enredo em fórmula de compasso binária. A melodia foi desenvolvida em três blocos: de início o tema se apresenta timidamente, em quatorze compassos que se repetem; o segundo bloco é uma preparação para o ápice da melodia que acontece no refrão. Nos compassos 19, 20, e 21 onde no verso constam os verbos “azar” e “gorar”, o canto é ascendente em intervalos cromáticos. Lemos no trecho supracitado que esses cromatismos são típicos nas segundas partes dos sambas-de-quadra, os compositores que não passaram por um curso regular de música confeccionaram a melodia baseando-se em modelos que colheram ao longo das suas experiências como sambistas, daí a presença da passagem cromática que tipifica a modalidade do samba. O terceiro bloco é o ápice da melodia, o refrão, que está circunscrito nos oito compassos finais que são os de número 32 até ao 39.

A grade da percussão do samba sacramentado é uma redução muito abreviada da de uma bateria de escola de samba, por mais modesta que seja a escola, porém, o uso de instrumentos típicos da bateria (malacacheta, repinique, tantã, naípe de tamborins, pandeiros de nylon, pratos de bateria), carregado de acentuações nas células em semicolcheias, faz

---

it sung by a singer perceived as better talented. The accompaniment is usually provided by a reduced percussion ensemble plus cavaquinho and/or guitar(s).

The success and endurance of a samba-de-quadra primarily depends on quickly winning the empathy of as many participants as possible in a given escola event.

Accordingly, many of these sambas are not sung for the first time during an event in the quadra but a series of smaller gatherings across the escola community. In this case, a samba-de-quadra is progressively learned and made popular until, after a considerable number of escola members is already familiar with it, it is finally sung at the quadra (this, as we shall see, also occurs with sambas-enredo).

Sambas-de-quadra are composed all year round, and many have become hit commercial recordings but, ever since the boom of samba-enredo in the early 1970s, the former's allotted time in the rehearsals has been constricted by the latter. Many escola officials allege that sambas-de-quadra, notably the brand new ones, are not lively enough or well-known and make the paying public disappointed if not angry. As the production of such sambas has not ceased and indeed goes on, they tend to be simply called “sambas”, references to any setting or context being dropped.

The texts in samba-de-quadra maintain a wide open focus. Their topics may include love issues, metaphysical allusions, pieces of social criticism, praise of public figures or places, and many others, either treated in isolation or in combination. They may also range from a narrative to an evocative tone, at the compositor's will. These sambas are typically in two parts; oftentimes, the first one is rendered by a choir (mixed or, more commonly, female), and the second, by a soloist. There are, however, no strict prescriptions regarding the singing medium, and therefore an indeterminate number of variant procedures are possible. In many sambas-de-quadra, the first part tends to be predominantly diatonic, with very little space left for “difficult” (díficeis) chromatic passages. Yet, although compositores acknowledge that there is a certain appeal to the public in their first parts (hence, too, the use of the choir to stimulate joint singing from the public), this is seldom a matter upon which they elaborate in conversation.

Contrastingly, the second part in sambas-de-quadra typically involves a greater deal of chromaticism, often implying modulatory procedures. As sambas in general are oftentimes born in the absence of a guitar or cavaquinho accompaniment (the two harmonics instruments in which most compositores are usually skilled), their harmonization may vary from performance to performance, from one accompanist to the other; harmonic standardization is more typically observed in the case of well-known recorded sambas.

parecer muito mais intensa a massa sonora que tradicionalmente acompanha ao cavaquinho e violão nas rodas de samba convencionais.

### Samba Sacramentado

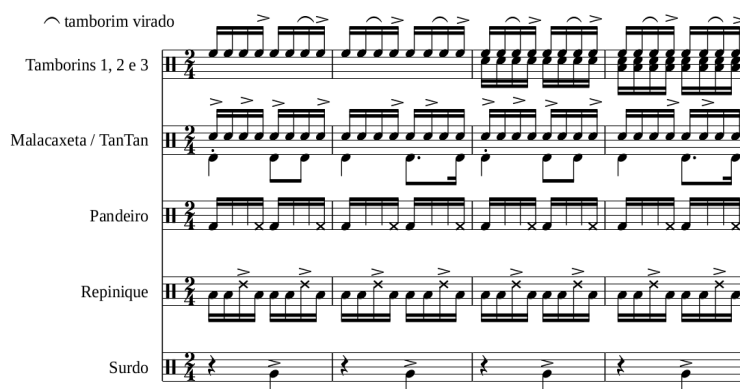


FIGURA 22. Padrão rítmico do Samba Sacramentado

Esse padrão rítmico se destaca no terreiro por ser muito mais vibrante que as rodas de samba em que participei na década de 1980. Tal constatação foi identificada comparando a partitura do “Grupo Fundo de Quintal” que executa os sambas da maneira que eu percebia nos idos de 1980, nas formações das rodas de samba da Praça Raul Soares e no Bar Ferro Velho, localizado no Bairro Boa Vista. Os sambistas belo-horizontinos estavam contagiados pela onda de “pagode” que transcendeu às rodas de fundo de quintal, as quais não utilizavam de instrumentos das baterias das escolas. Na partitura percebemos o tantã e o repique de mão, e, como já foi destacado, o acompanhamento do banjo, associado ou não ao cavaquinho, acrescentando maior intensidade à sonoridade de samba que vinha sendo gravada até então. MOURA (2004, p.203) transcreve partitura da formação do “Grupo Fundo de Quintal”:

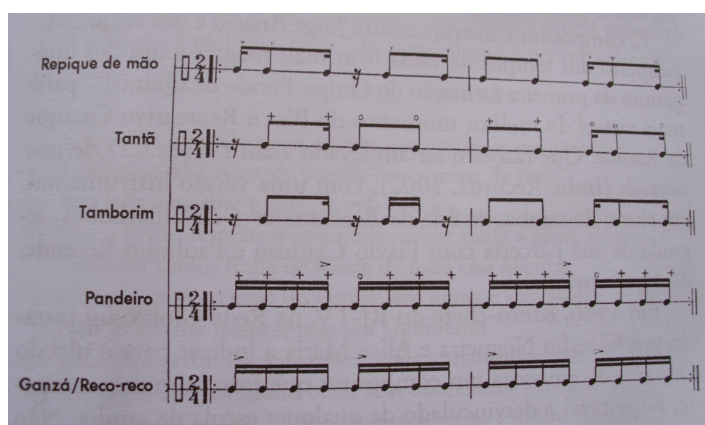


FIGURA 23. Padrão rítmico do grupo Fundo de Quintal. Fonte: MOURA (2004, p. 203).

Com essa formação instrumental, não se atingia a intensidade do samba que ocorre no “Quintal do Divina Luz”, nem mesmo executando os sambas-de-quadra que faziam muito sucesso entre os frequentadores das rodas.

Na partitura do “Samba Sacramentado” já identificamos uma quebra dos pressupostos de Nei Lopes, que afirmou que não é comum nas rodas domésticas a utilização desses instrumentos da bateria das escolas. Além da Malacacheta, frigideira, repinique, naipe de tamborins, tantã, prato, há um par de congas, que utilizam, geralmente, mas não exclusivamente, quando tocando o ritmo do “afoxé”:

Comparando a uma simples olhada, podemos notar a presença de uma maior quantidade de semicolcheias, bem como de acentos sobre as figuras determinando uma execução mais forte na nota acentuada.

No processo de criação relatado por Dé Lucas o movimento cromático ascendente foi concebido como um enfeite para adornar a música, uma nuance colocada como forma de ornamentação. Narra, também, que concebe suas melodias como se fosse uma mensagem, ornamentando depois com pequenas variações que chamou de adereços, como se expressa em trecho já citado anteriormente:

“É foi... Graças a Deus que em toda melodia a gente pode colocar um adereço novo, né? A gente pode todo dia colocar uma cor diferente, um sapato diferente, isso é que é legal na música, a música é tão grandiosa, ela é tão boa, ela já tá tão assentada assim, ela vem com tanta personalidade, que a gente consegue fazer essas mudanças, fazer esses improvisos sem perder a qualidade.”<sup>67</sup>

O Dé Lucas, que se iniciou no cavaquinho e passou ao violão enquanto ainda adolescente, desenvolveu um gosto acentuado para as cadências harmônicas mais sofisticadas, característica dos mestres tradicionais cariocas, autores de suas predileções. Nas performances do grupo é possível notar o esmero que procura desenvolver nas cadências harmônicas muito ricas em dissonâncias. A partitura do “Samba Sacramentado” foi transcrita pelo autor dessa pesquisa a partir da execução do compositor Dé Lucas em entrevista gravada em 28/02/2012. Na cadência harmônica, colhida da execução do autor, percebemos que nos compassos 5-6 a

---

<sup>67</sup> Dé Lucas em entrevista ao autor em 01/04/2012.

base harmônica segue o mesmo desenho rítmico da melodia e o mesmo movimento em semitons. As modulações são bem preparadas, como nos compassos 8-9 onde explora o caráter modulatório na harmonia usando recursos de empréstimo tonal (Cm do campo de Fm) como preparação para o V grau de Bb.

Os versos são de exaltação ao “samba” enquanto gênero musical que se sacraliza em alusão ao intérprete e sambista Marcos Sacramento. Para Tino Fernandes o samba era sagrado desde que passou a ser objeto de sua adoração. O nome do cantor carioca levou Tino Fernandes a associar “sacramento” enquanto dogma da igreja católica com a sua veneração pelo samba que também tem no cantor carioca um dos seus grandes intérpretes. Nessa ode ao grande gênero associa-se com Dé Lucas para proclamar que quem se entrega ao samba não vai ser derrotado jamais, porque o samba foi sacramentado, isto é, sacralizado quando tocado na avenida.

A canção não tem uma quadra ou quadratura a exemplo dos sambas tradicionais, são quarenta e quatro compassos que passam ao estribilho sem a menor distinção entre uma parte e outra, ou seja, não há uma finalização de um trecho para iniciar outro, não há uma conclusão de tema musical para passar ao subtema, a música flui do começo ao fim constituindo apenas um bloco melódico. Segue partitura:

## Samba Sacramentado

Tino Fernandes e Dé Lucas

Sa - cra-men-tei meu sam-ba na ve - ni - da. Ca - i de pa-ra-que-das na tor - ci - da  
 do fla - men - go! Ai, ai! Que bom se - ri - a seás - sim fos-se to - do  
 di - a... Ai, ai! Que bom se - ri - a seás - sim fos-se to - do di - a... Sa -  
 di - a... Ma - lan-dro que sou não vou me cur-var! Vou dei-xar ro - lar es-sa on-da de  
 sor-te... e o a-zar é to-do seu! Não ve-nha me-a-go - rar nes-sei-men-so a-po - geu!  
 Du - reen- quan-to du-rar, o sam-baé mi-nha vi - da e nin-guém po-de ne - gar!  
 Quem faz do sam-ba o seu ver-da-dei-ro lar já ca - iu, le-van-tou, sa-cu -  
 diu, ba-lan-çou, ro-do-pi - ou... Mas sou - be che - gar... on-de-a-mor fez mo - ra -  
 di - a, pra nun-ca mais se se - pa - rar! Já ca - rar! Sa

FIGURA 24. Partitura do Samba Sacramentado

Geralmente essa música é tocada no ponto alto da roda de samba, quando já está se aproximando do final, e os participantes estão bastante empolgados lotando a pequena pista de dança à frente do conjunto.

A linha rítmica básica do conjunto “Na Cadência do Samba”, que é a clave que permeia o início das apresentações comandada pela mão direita do Dé Lucas, é a que está transcrita aqui:

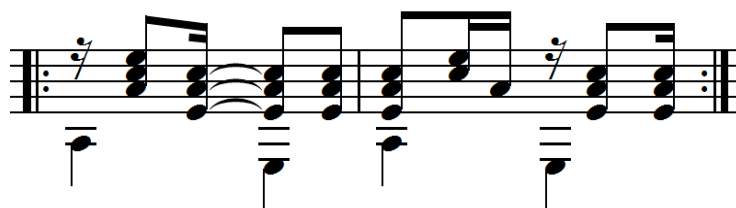


FIGURA 25. Padrão rítmico inicial

Com essa rítmica geralmente se inicia a música no quintal do “Serginho Divina Luz”. Foram raras as oportunidades em que eles não começaram o samba com essa “levada” como base. Geralmente o Dé Lucas sugere a rítmica, sozinho ao violão, e os demais instrumentistas vão aderindo aos poucos, nessa ordem de entrada: Tamborim, pandeiro, cuíca, com o surdo e o cavaquinho entrando no refrão. Após o término da música, todos se retiram deixando apenas o violão que pode continuar com o mesmo ritmo ou não, mas, é comum manter a mesma levada por um bom período do início das apresentações, até que o público já tenha se multiplicado, e em geral isso ocorre na primeira hora da apresentação. Segue partitura da rítmica inicial dos instrumentos percussivos, quando estão todos juntos no primeiro momento do samba:



FIGURA 26. Padrão rítmico envolvendo todos os percussionistas no início.

Podemos perceber primeiramente a malacacheta surgindo de maneira bem discreta na composição harmônica do grupo e que, ainda, as semicolcheias aparecem modestamente, obedecendo à divisão habitual e sem acentos que destaquem maior intensidade a uma determinada figura da célula rítmica.

Identificamos, mais comumente, ritmos advindos do candomblé que são “Cabula”, “Barra-vento” e “Afoxé”, notados nas figuras abaixo:

#### 1. Cabula



FIGURA 27. Padrão Rítmico de Cabula

#### 2. Barra-vento

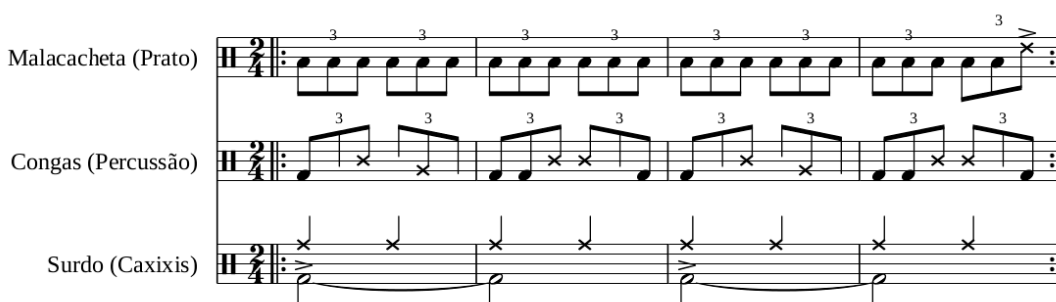


FIGURA 28. Padrão rítmico de Barra-vento

## 3. Afoxé:



FIGURA 29. Padrão rítmico de Afoxé

Observamos também que, não é próprio do grupo “Na Cadência do Samba” utilizar um mesmo padrão rítmico do começo ao fim de uma música, seus arranjos de base são ricos em variações.

Explorando bem essas rítmicas, frequentemente alternam os padrões rítmicos, o que demanda o uso das congas, da malacacheta e do repinique, instrumentos que preenchem a massa sonora com mais batidas do que comumente se vê nos arranjos de base convencionais. Durante as músicas no estilo do “Afoxé” a empolgação do público chega ao auge e o “Na Cadência”, para não deixar a poeira abaixar, passa à execução de sambas enredos e/ou de sambas-de-quadra. Segue o modelo mais empregado na base rítmica dos sambas-de-quadra tocados no “Quintal do Divina Luz”:



FIGURA 30. Padrão rítmico de Samba-de-quadra.

Percebemos aqui uma composição com muito mais intensidade na massa sonora proporcionada pela soma da malacacheta com o repinique. Enquanto o tamborim se comporta tenuemente, marcando principalmente os contratempos, a malacacheta preenche todas as células rítmicas com semicolcheias acentuadas nas quarta e primeiras notas das células. O repinique que também preenche as células rítmicas com semicolcheias tem a batida marcada no aro na terceira nota da célula, em contraponto com os acentos da malacacheta.

Já inserimos essa figura no início desse capítulo, todavia, voltamos a ela para apreciarmos a base rítmica do “Samba Sacramentado” perante à do samba-de-quadra:

## Samba Sacramentado

◡ tamborim virado  
 Tamborins 1, 2 e 3  
 Malacaxeta / TanTan  
 Pandeiro  
 Repinique  
 Surdo

FIGURA 31. Padrão rítmico do Samba Sacramentado

Agora temos a malacacheta variando os acentos nas primeiras e terceiras batidas do primeiro pulso, e primeiras e quartas no segundo pulso, e no compasso seguinte, quarta batida do primeiro pulso e segunda batida no segundo pulso, contra a mesma marcação que o repinique fez na figura anterior e mais um trio de tamborins formado por um de virada e dois de marcação. A rítmica do samba foi implementada de modo que a massa sonora fica com uma intensidade muito maior do que as das rodas convencionais, como as que foram estudadas pelo musicólogo Roberto Moura e como as que eu conheci ao longo da vida.

Podemos perceber que o sentido estético passou por diversas variações desde que o cantor Almirante invadiu o estúdio de gravações com seus instrumentos de batucada. Mesmo com os avanços tecnológicos no campo das gravações, a base rítmica dos sambas tradicionais, por durante muitos anos, desde 1929, continuou sendo o clássico, surdo, cuíca, pandeiro e tamborim. Na letra de “Tristeza e pé no chão”, gravada por Clara Nunes no ano de 1972, é ainda esse quarteto que é reverenciado, além do apito que é a batuta do Mestre de Bateria de escola ou bloco carnavalesco, como no caso da canção:

**TRISTEZA PÉ NO CHÃO**  
**Armando Aguiar (Mamão)**

Dei um aperto de saudade  
 No meu tamborim  
 Molhei o pano da cuíca  
 Com as minhas lágrimas  
 Dei meu tempo de espera  
 Para a marcação e cantei  
 A minha vida na avenida sem empolgação.

Nas platinelas do pandeiro coloquei surdina  
 Marquei o último ensaio em qualquer esquina  
 Manchei o verde esperança da nossa bandeira  
 Marquei o dia do desfile para quarta-feira.

Vai manter a tradição  
 Vai meu bloco tristeza e pé no chão  
 Vai manter a tradição  
 Vai meu bloco tristeza e pé no chão

Para o poeta Armando Aguiar, a tradição é mantida dessa forma, em uma formação simples de tamborim, cuíca e pandeiro. Os mesmos instrumentos que, desde o tempo das “tias baianas”, constituíram-se como a base das rodas de samba. Essa formação foi ampliada no final do dos anos setenta nos sambas de modelo estaciano que como já ficou salientado, incorporou maior quantidade de batidas à massa sonora da harmonia percussiva das rodas.

Vimos que essa formação rítmica nas rodas de samba tem um caráter mais doméstico, intimista, que é o simbolismo da “casa” e vimos também que a massa sonora da bateria é muito mais intensa por ser apresentada na “rua”, local do espetáculo, para evoluções de escolas que ao longo dos anos foram aumentando gradativamente o número dos seus componentes. Destacamos que na configuração arquitetônica da casa da “Tia Aciata” a sala de visitas representa uma zona de fronteira entre o doméstico e o exótico e que, ainda, o

quintal é o local de maior intimidade nas antigas casas das baianas, por ser o local onde ficavam os despojos e os pertences dos santos.

Observamos que na casa do Serginho Divina Luz, o quintal situa-se na parte da frente da casa, é ele que está no *limiar* entre o doméstico e o estranho, entre o abrigo seguro da “casa”, refúgio do guerreiro e a “rua”, zona de perigo, de enfrentamento com o outro, estranho e às vezes hostil. É sobre isso que discorreremos no capítulo seguinte.

## 8. O “Na Cadência” no *limiar* do samba

Os instrumentos da bateria da escola de samba, que não são habituais nos espaços íntimos da roda de samba realizadas em espaços domésticos, é que orientam a rítmica intensa da percussão do conjunto “Na Cadência do Samba”. O sentido estético do conjunto oriundo da rítmica renovada no bloco do “Cacique”, resultou em uma ampliação da intensidade na massa sonora como ficou demonstrado na escrita das figuras relativas aos padrões rítmicos detectados no Quintal. A malacacheta aparece em quase todas as formações (o que não implica que não seja utilizada em outra formação em outra apresentação, já que eles não ensaiam e a música ocorre no tempo), apenas em uma das figuras se ausenta. As congas sustentam os “barra-vento” e “afoxé”. Quando a roda atinge o seu ponto mais alto, de maior euforia por parte do público e agitação por parte da música, os padrões mais recorrentes foram os padrões das duas últimas figuras, que são os padrões de samba enredo e/ou samba-de-quadra.

É com essa estética que se fundamenta o fazer musical na roda de samba do Quintal do Divina Luz, tendo as semicolcheias que caracterizam a base da rítmica africana, muito mais acentos nos fraseados da malacacheta e do repinique. Na figura do samba-de-quadra os acentos são ampliados, ainda mais, na marcação de um trio de tamborins. Comparados às figuras que representam a base percussiva do Cacique de Ramos, podemos inferir que a massa sonora do grupo que executa a música do Quintal é muito mais intensa, as acentuações nas batidas dos instrumentos da percussão reproduzem um diálogo com fraseados marcados por acentuações que os tornam mais ricos em contrapontos<sup>68</sup>.

### 8.1 O “*limiar*”

O “limiar” é um conceito filosófico extraído das reflexões dos filósofos Walter Benjamin e Georges Bataille. Ambos o definem como local de passagem, de um atirar-se pra

<sup>68</sup> Em Osvaldo LACERDA (1967, p.79) “*contraponto*” é a arte de escrever duas ou mais melodias simultâneas.

dentro da vida. Ultrapassamos limiares em sonhos ou pesadelos, na consolidação dos nossos desejos mais escondidos, mais proibidos.

“O limiar é uma zona (com ou sem as conotações da palavra em português do Brasil), às vezes não estritamente definida – como deve ser a fronteira -; ele lembra fluxos e contrafluxos, viagens e desejos.”<sup>69</sup>

Como apontado nesse fragmento, o termo “limiar” surge na obra de Walter Benjamin, como “passagem”, ou melhor, uma zona de passagem. Não uma linha, um marco, assim como na fronteira, pois, segundo GAGNEBIN (2010), é uma área não estritamente definida entre duas oposições.

A autora, Jeanne Marie Gagnebin, inspira-se em um conto de Walter Benjamin, presente na obra “Passagens”, intitulado “Jogo e Prostituição”, e seu texto encontra-se publicado em uma coletânea de artigos, “Limiares e passagens em Walter Benjamin”, editado pela UFMG, na qual encontramos enorme gama de reflexões de muitos outros autores em torno do “limiar”. Entre esses, verificamos em um artigo de ROGER BEHRENS (2010, p.108), que o termo “limiar” aparece como verbete que consta em um dicionário organizado por “Bataille, Carl Einstein e outros”, no qual sugerem a seguinte definição:

*“Limiar.- O limiar é a articulação que separa dois mundos hostis: o interior e o ar livre, o frio e o quente, a luz e a sombra,. Transpor um limiar significa, portanto, atravessar uma zona perigosa onde acontecem batalhas invisíveis, porém reais. – Enquanto a porta estiver fechada, está tudo bem. Abri-la é algo muito sério: Significa soltar dois bandos, um contra o outro, significa arriscar de ser envolvido na briga. Longe de servir a comodidade, a porta é um instrumento horrível que só pode ser manuseado com cautela e de acordo com os ritos e que deve ser cercada de todas as garantias mágicas. – Essas medidas de segurança são inúmeras; ferraduras, buxo bento, uma imagem de São Sebastião cercada de fórmulas, um coração de animal imolado no limiar, um telhado próprio, pias com água benta, tapetes para limpar os sapatos, cadáveres de inimigos sepultados verticalmente.(...)”*

---

<sup>69</sup> Jeanne Marie GAGNEBIN, (2010, p.14)

Na decoração atual do quintal não há a imagem de São Sebastião cercada de fórmulas, mas destaca-se, ao fundo do grupo que toca, um desenho de São Jorge em tamanho colossal, aproximadamente 8m<sup>2</sup>, cercado por oração devotada ao santo. Curiosamente antes do mural aplicado na parede havia um estandarte representando o santo que não montava um cavalo branco como na pintura hodierna e sim uma figura que lembra um cavalo, mas que funde partes de animais que sequer existem, a não ser nas projeções de sonhos. As patas e o rabo lembram algumas figuras de dragão tal qual já detectei nas ilustrações dos contos de fada. No lugar onde seria a crina há uma barbatana emprestada de algum peixe. O animal tem asas semelhantes às do morcego, talvez inspirada em outra figura de dragão, e a cabeça também não lembra a cabeça dos equinos, tal qual podemos perceber na imagem:



FIGURA 32. Serginho Divina Luz com pintura de São Jorge

Nas passagens pelos “limiões” a lógica não é formal, como a aristotélica onde em tudo há um nexu causal, mas, uma lógica semelhante à lógica do sonho, do inconsciente, que nos impulsiona a apelos constantes, quase sempre nas sombras do que nos é proibido, dos desejos e sentimentos que se encontram nos interditos da moral e da decência, independente de qualquer lógica relacional. E é justamente no terreno onírico, segundo estudiosos da filosofia benjaminiana, onde se encontra a passagem, o limiar. Vejamos esse trecho de Benjamin, apud BEHRENS (2010, p.97), referindo-se à obra de Kafka:

“Há uma determinada zona onde começa o pesadelo. No limiar dessa zona, aquele que sonha empenha todas as suas inervações na luta para escapar do pesadelo. Mas somente a luta decide sobre a questão se essas inervações contribuem para sua libertação ou, ao contrário, tornam o pesadelo mais [pesado].”

O pesadelo do trio de rapazes do “Na cadência” estava representado na imposição do mercado fonográfico de uma “nova” forma de se tocar o samba que se distanciava em muito do modelo estaciano, no qual foram iniciados. Mesmo quando se trata do repertório dos sambistas de suas predileções e que afetaram diretamente às suas formações, há uma resistência em tocar os sambas que se popularizaram mais. O Pico narrou que:

“Uma vez nós fomos tocar em uma festa e em certa altura uma mulher me pediu pra cantar um samba do Zeca Pagodinho, nós estávamos cantando só sambas antigos nesse momento, do pessoal da Velha Guarda e eu estava resistindo muito em atender aos pedidos da mulher. A cada bloco que a gente cantava ela voltava insistindo pra gente tocar sambas do Zeca. Quando eu percebi que ela não iria parar de pedir, cantei logo uns dez sambas dele direto, mas nenhum que estava veiculando nas rádios, só cantei os sambas ditos do lado B e que eram menos conhecidos. Após o bloco dedicado ao Zeca a mulher voltou de novo e perguntou: Vocês não sabem tocar nada do Zeca Pagodinho não, heim?.”<sup>70</sup>

Essa postura foi identificada não só na fala do Pico, mas apareceu no discurso do Serginho Divina Luz e também em Dé Lucas quando fala: “Na verdade a gente começou querendo fazer uma música pra gente, por mais que esteja um público lá nos prestigiando, é mostrar as pesquisas e o estudo que cada um faz”<sup>71</sup>. E do Pedro Lopes que foi quem se expressou assim:

“O “Na Cadência” surgiu quando fomos tocar em um bar na Rua Sapucaí, a formação era: eu, Anderson, Peterson, Dé, Pico e Caju. Isso foi já nos anos 2000, lá a gente tocava “samba mesmo” e não tinha esse negócio de...  
- O que é “samba mesmo”?  
- A questão é que antigamente havia o vinil e as pessoas ouviam muito o lado A, em alguns períodos aí não se ouvia Candeia no rádio, e até o Paulinho da Viola só tocava algumas músicas dele no rádio, tem músicas do

<sup>70</sup> Pico em entrevista ao autor em 14/02/2012

<sup>71</sup> Dé Lucas em entrevista ao autor em 28/02/2012

Paulinho da Viola que o povo nem sabe que é dele. E tinha o Nelson Sargento o Elton Medeiros, era essas músicas que a gente iria tocar lá, tinha um outro grupo que tocava lá antes da gente e a gente pensou assim, - E se o público for embora o que a gente vai fazer? Mas, a gente não tava nem aí, a gente tocou o samba do jeito que a gente gosta.”<sup>72</sup>

Esse “tocou o samba do jeito que a gente gosta” que destacamos da fala do Pedro, é uma forma de se impor em um mercado que, na visão de boa parte do grupo, pretende determinar uma estética diferente da que o grupo apresenta ou representa. A estética do “Na Cadência” está calcada em um modelo de samba ao estilo tradicional, partido-alto, afoxés, samba-de-quadra ou enredo, e com uma instrumentação atípica em rodas de samba de caráter mais intimista, que são a malacacheta, o repinique, frigideira, naipe de pandeiros e tamborins, pratos e congas.

Levar esses instrumentos para a roda foi uma forma de divergir e ao mesmo tempo inovar a estética vigente nas rodas feitas à maneira antiga. O uso desses instrumentos foi a forma pela qual o conjunto “Na Cadência do Samba” implantou uma atitude de resistência às pressões da indústria midiática. Quando os compositores do grupo “Na Cadência” fazem afirmações como: - “A gente toca samba mesmo!” eles estão negando aos novos sambas muito executados tanto nas estações de rádios como em programas de TV, de grupos de samba que foram rotulados como os “neo-pagodeiros”, e que tem entre outros, os já citados: “Molejo”, “Exalta Samba” e “Pirraça”.

Essa divergência refletiu-se em um sentido estético simbiótico, que fica no entremear da “rua” com a “casa”. E na casa do Serginho Divina Luz é o “quintal” que se situa nessa zona de fronteira, de *limiar*, no qual há sempre o temor da ultrapassagem, pois, lidar nesse limite é arriscar-se na extrapolação do que está interdito, do que nos é proibido. Porque não usar instrumentos de bateria na roda de samba de quintal? É óbvio que apesar de não ser uma prática comum, não há nenhuma restrição quanto aos grupos que fazem essa opção. O proibido pode estar refletido nessa extrapolação com os ditames do mercado que orientam o gosto popular para novas modalidades de samba que não estão em acordo com as crenças dos músicos do “Na Cadência do Samba”. No caso do samba no “Quintal do Divina Luz”, essa opção surgiu de forma muito espontânea com os músicos buscando um espaço onde

---

<sup>72</sup> Pedro Lopes em entrevista ao autor em 16/03/2012.

pudessem atuar com liberdade de escolha do repertório. Apesar das diversas transformações que ocorreram ao longo do nosso estudo, não houve nenhuma mudança nos princípios adotados na roda da época do seu início, para os que orientam a roda de samba atual.

## 9. Últimas considerações

No início desse trabalho ficou clara a intenção de ampliar o olhar etnográfico sobre o processo de realização da música numa roda de samba de Belo Horizonte. À medida que fomos aprofundando-nos nas leituras das obras bibliográficas relacionadas direta ou indiretamente à pesquisa voltamos a atenção para o enfoque social que deveríamos acrescentar à investigação. Foi nessa busca de entendimento das bases em que se formaram os componentes do núcleo do conjunto “Na cadência do samba” é que nos aproximamos mais dos três rapazes que centralizaram esse estudo.

### 9.1 Percursos

A roda de samba é uma forma de expressão muito comum nos estados do sudeste brasileiro, mas, como foi observado, é um evento que ocorre no tempo, resultando disso que cada realização seja um momento único, por causa de um conjunto de fatores, que são: o local e estrutura, o conjunto e o repertório que se toca, a forma que se toca, pra quem se toca, quando se toca, o que se bebe, o que se come, quem colabora com o serviço e quem organiza tudo. Esses fatores fazem com que cada roda de samba tenha sua própria identidade.

Descrevemos ao longo desse trabalho como e o que ocorre no processo de realização do samba na roda do “Quintal do Divina Luz” buscando formar nossa opinião através da observação direta, da conversa com os agentes promotores e participantes do evento, da gravação de performances e entrevistas, e da leitura de teóricos que nos antecederam na investigação dos assunto diretamente ou indiretamente relacionados ao processo investigativo.

Primeiramente a intenção foi compreender a roda em si, traçando um perfil da sua estrutura e funcionamento, sua história, da rede de ligações sociais, diagnosticando os traços identitários daquela roda de samba especificamente. Nessa busca, nossa expectativa foi a de entender a roda em suas características básicas, como, inclusive, a de executar sambas produzidos por compositores locais, a fim de constatar ou não algum elemento que denotasse

uma característica regional, a exemplo dos citados sambas baianos e paulistas. Fizemos uma série de coletas de dados e observações que nos permitiram compreender a constituição da roda nos diversos aspectos da sua rede de articulações. Vimos que é o espaço propício para a manutenção da tradição, quando analisamos os aspectos formais que regulamentam o agir dos músicos que atuam ou pretendem atuar na roda, apoiando-nos na formação do “pequeno” sambista Cícero de Oliveira Lucas.

Sustentamos-nos nas conceituações de antropólogos que estudaram o “samba” e rodas de samba enquanto fenômeno de expressividade de um determinado grupo social. Dessa forma trabalhamos com os termos “casa” e “rua”, o que possibilitou uma melhor abordagem à questão do gênero, sendo possível a análise da participação do feminino e masculino no “Quintal”.

Toda roda é autônoma e funciona em acordo com suas próprias normas. Estar devidamente enquadrado a essas normas, é que faz com que os seus frequentadores habituais, o desconhecido ou o conhecido que está querendo entrar em “conjunção” com ela (a roda), se sintam parte de uma grande família.

Amparamos nos conceitos “Conjunção” e “Disjunção” do pensamento semiótico recolhido da obra de TATIT (1998), e pudemos entender que os corpos são narradores que reagindo aos impulsos das batidas percussivas, constroem sofisticadas narrativas através da execução dos variados movimentos coreográficos.

No capítulo no qual destacamos algumas das temáticas nos sambas de autoria dos rapazes do “Na Cadência do Samba” não constatamos nenhuma tendência a regionalizar os enredos e cenários por parte dos criadores. Notamos isto sim, uma forte tendência aos temas sentimentais e, algumas vezes, como no caso do “Samba Sacramentado”, a exaltação ao gênero musical, tendência que remonta desde os primeiros sambistas.

Coloquei a minha própria experiência em rodas de samba em confronto com os padrões rítmicos mais recorrentes na roda do “Quintal” a fim de perceber possíveis discrepâncias entre aquela roda e as outras das quais havia participado nos anos de 1980, e/ou apenas conhecia. Nesse campo, constatamos singularidades muito próprias dos rapazes que atuam no “Na Cadência do Samba”. Na notação dos padrões rítmicos mais recorrentes

naquela roda, não percebemos características que não tenham sido inspiradas em outras harmonias antecedentes às do “Quintal”. Então, o que existe de singular nos padrões rítmicos lá executados? Sem sombra de dúvida é a instrumentação empregada com a inclusão de instrumentos típicos das baterias das escolas e blocos caricatos, que são os descritos nas análises que constam do capítulo intitulado “Samba Sacramentado”, a malacacheta, o repinique, frigideira, pratos e naipe de pandeiros e tamborins.

A minha experiência era baseada nos moldes dos grupos de pagode surgidos na onda dos sambistas do “Cacique de Ramos” do Rio de Janeiro. Naquele momento a estética do grupo “Fundo de Quintal” inovou as estruturas rítmicas nos arranjos de percussão a partir da inclusão de instrumentos que não eram muito usados em rodas tradicionais, e que foram responsáveis por uma maior intensidade no volume da massa sonora que acompanhava os cânticos. Fazendo um percurso histórico na trajetória do samba desde os primeiros batuques registrados por Rugendas, foi-nos possível perceber como a batucada veio sendo transformada e acrescentada às gravações dos sambas desde o clássico “Na Pavuna” de 1930, ao long-play do grupo “Fundo de Quintal” de 1985, intitulado “Divina Luz”, até ao “Na Cadência do Samba”, foco do nosso estudo. Visamos com isso perceber como foi o processo de construção do sentido estético do grupo de rapazes que compõem o núcleo central do “Na Cadência do Samba”.

O samba-de-quadra encontrou guarida no “Quintal” que fugindo aos modelos tradicionais na distribuição arquitetônica das dependências das casas, tanto do Rio de Janeiro, onde nos amparamos no modelo da casa da “Tia Ciata”, quanto em Belo Horizonte, onde se localiza o samba do “Quintal do Divina Luz”, se constituiu como uma zona de fronteira entre o mundo doméstico da “casa” e o mundo estranho da “rua”.

Apoiamo-nos no conceito “limiar” dos filósofos Benjamin e Bataille para perceber como a música criada e difundida nas rodas do “Quintal” foi a plataforma de resistência na qual se sustentaram os músicos e autores, para se posicionar musicalmente dentro do mercado do samba. O “limiar” que delimitou o espaço público do privado, inspirado no modelo cordial da roda, veio a ser ultrapassado nas batidas do repinique e da malacacheta, do canto adocicado do crooner, da criatividade nas modulações rítmicas muito bem exploradas pelo grupo, que ampliou a intensidade de sua massa sonora quando sacramentou o samba no “Quintal do Divina Luz”.

O “Samba Sacramentado” traz em si a ideia do sagrado, intocável e digno de nossa reverência diária. Essa não é pra qualquer modalidade de samba, não, nas expressões dos agentes centrais dessa pesquisa, o samba deve ser feito à maneira dos antigos partideiros, que é o “samba mesmo”, e, esse sim, é digno de reverência.

Sacramentar o samba no “Quintal” foi e continua sendo para aquele núcleo de sambistas, uma forma de exercício de liberdade e cidadania. Os rapazes do “Na Cadência” quando fazem a sua música estão guiados pelos princípios advindos da observação, imitação e memória que perpassam pela tradição do samba. Nenhum deles, exceto o Pico que cantou em corais, passou por uma formação sistemática ou regular de uma escola de música. O Pedro Lopes começou a compor de brincadeira quando, em dedicação a um ser de desejo, teceu uns versos, os vestiu de melodia e daí se descobriu compondo. O Dé Lucas ainda criança já percorria os caminhos dos avós, tios e primos, e muito cedo se aventurou nos caminhos da criação musical.

O Serginho Divina Luz não herdou esse apelido gratuitamente, foi a sua dedicação ao samba que o consagrou com alcunha digna de um cultor do samba do “Fundo de Quintal”. Foi essa cultura que, em meio ao desespero, o orientou para a abertura dos limites do seu quintal e para que inaugurasse o que veio a ser o palco para sacralização do samba numa cadência muito própria dos compositores do “Na Cadência”. O Serginho teve sua corporalidade desenvolvida nos moldes dos pagodeiros do “Cacique” e permite que seu quintal se amplie aos domínios de todos que compartilham da sua paixão, que é o samba.

Movidos pela paixão uniram-se a ele outros nomes do cenário do samba belorizontino. Essa união teve o propósito de ajudar a levantar um “*l’argent*” sim, mas, muito mais que isso, a intenção maior foi a de se somar em um projeto, cuja proposta era e continua sendo a de cantar os sambas que tanto já encantaram, como os que estão pra encantar os apreciadores do gênero. Os sambas que já encantaram ficaram consagrados na memória dos apreciadores, nas gravações fonográficas e vídeos clipes. Os que estão para encantar são da autoria dos compositores locais e se encontram nas crônicas que a cada domingo, desde 2009, são narradas pelos sambistas do “Quintal do Divina Luz”.

São muitas expectativas que os rapazes carregam consigo hoje; o Pico, que está idealizando seu primeiro CD, já foi casado, tem três filhas, com duas já adentrando a

adolescência e uma ainda criança; o Pedro, solteirão ainda, espera estudar teoria da música a fim de se aprimorar mais nas composições e constituir um lar com a musa do seu “Coração Fechado”; e o Dé Lucas, que é pai da Tatiane, que já tá criada na altura dos seus vinte e um anos e do Cícero com sete, continua na labuta com o samba, criando novas canções, expandindo sua parcerias, desejando registrá-las em cd’s, já que são muitas. Entre outros objetivos, espera construir um lar com a mãe do Cícero, Viviane de Oliveira, com quem já está há um bom tempo. Foi notória a alegria emanada daquele núcleo de sambistas em todas as performances observadas. O sorriso e a satisfação se traduziram em cada verso entoado e parecia querer se eternizar principalmente nas interpretações do “Samba sacramentado”, quando em uníssono, e podem incluir esse pesquisador entre os cantores que se somaram ao coral, não se esgotava ao repetir: “Ai, ai, Que bom seria se assim fosse todo dia!”.

## Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Samuel. *Acoustic labor in the timing of everyday life: a critical Contribution to the history of samba in Rio de Janeiro*. Urbana, Illinois: University of Illinois at Urbana-Champaign, 1992.

ARROYO, Margarete. *Um olhar antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem musical*. Revista da ABEM. Nº 5, 2000. 13-19p.

BOHLMAN, Philip. V. *World Music: a very short introduction*. Oxford University Press, 2002

CARNEIRO, Edison. *Samba de Umbigada*. Rio de Janeiro. Campanha da Defesa do folclore Folclore Brasileiro. 1961.

CLASTRES, Pierre. *Crônica dos Índios Guayaki*. O que sabem os Aché, caçadores nômades do Paraguai. Trad. Tânia Stolze Lima e Janice Caiafa. Rio de Janeiro. Ed. 34, 1995.

DAMATTA, Roberto, *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DINIZ, André. *Almanaque do Samba*. A história do samba, o que ouvir, o que ler, o que curtir. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

FELD, Steven. *Communication, music and speech about music*. In: KEIL, C. & FELD, *Music Grooves: essays and dialogues*. 2<sup>nd</sup> edition. Fenestra Books, 2005.

GUERRA, Márcia Pereira. *A Banda Pelos de Cachorro: Um Rock que vem do morro*. Belo Horizonte. Editora UFMG. 2007.

GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 2ª edição, 1978

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de.; BORGES, Stella Maris; MAGALHÃES, Maria Helena de Andrade. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 8. ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

LACERDA, Osvaldo. *Compêndio de teoria elementar de música*. São Paulo. RICORDI BRASILEIRA S.A.E.C. 3ª Ed. 1967.

LUCAS, Glauro. *Os sons do rosário: O congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte. Editora UFMG. 2002.

MOURA, Roberto M. *No princípio era a roda: um estudo sobre samba, partido alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro. Rocco, 2004.

SALAZAR, Marcelo. *Batucadas de samba*. Rio de Janeiro. Lumiar Ed. 1991.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço descente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2001

SEEGER, Anthony. *Etnografia da música. Cadernos de campo*. São Paulo, n. 17 p. 237-260, 2008

SIQUEIRA, Baptista. *Origem do termo samba*. São Paulo, IBRASA. 1978.

SODRÉ, Muniz. *Samba o dono do corpo*, Rio de Janeiro, Codecri, 1979.

SOUZA, Tárík. *Tem mais samba: Ds raízes à eletrônica*. São Paulo. Ed. 34, 2003.

TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica: Ensaios*. São Paulo, Ed. Annablume, 1997.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil*, São Paulo, Art, 1988.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life. The politics of participation*. The University of Chicago Press. 2008.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar/UFRJ, 1995

### **Endereços eletrônicos**

Bairros da Região Nordeste. Disponível em:

<<http://bairrosdebelohorizonte.webnode.com.br/bairros%20da%20regi%C3%A3o%20nordeste/>>. Acesso em: 20 mar. 2012.

Casa da tia Aciata. Disponível em: <[www.unicamp.br/cecult/mapastematicos/Cortimagens1](http://www.unicamp.br/cecult/mapastematicos/Cortimagens1)>. Acesso em: 20 mar. 2012.

Figurino característico 1. Disponível em: <<http://www.50emails.com.br/2012/02/agora-era-cinzas/sambista-malandro>>. Acesso em: 20 mar. 2012.

Figurino característico 2. <[www.jobim.org/chico/handle/2010.2/1384](http://www.jobim.org/chico/handle/2010.2/1384)>. Acesso em: 27 mar. 2012.

Grupo Som Mulheres. Disponível em: <[www.vagalume.com.br/grupo-som-mulheres](http://www.vagalume.com.br/grupo-som-mulheres)>. Acesso em: 03 set. 2012.

História dos bairros de BH. <[www.belo Horizonte.mg.gov.br/local/atrativos-turisticos/culturais-lazer/arquivo-publico-da-cidade-de-belo-horizonte](http://www.belo Horizonte.mg.gov.br/local/atrativos-turisticos/culturais-lazer/arquivo-publico-da-cidade-de-belo-horizonte)>. Acesso em: 20 mar. 2012.

Pintura do Séc. XIX. Disponível em: <<http://www.tjse.jus.br/arquivojudiciario/content/view/63>>. Acesso em: 20 out . 2011.